

Посвящается памяти
Михаила Яковлевича Либмана
1920–2010



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

ОТ КЛАССИЧЕСКОЙ АНТИЧНОСТИ ДО МОДЕРНА

Сборник статей
сектора классического искусства
Запада

Посвящается памяти
Михаила Яковлевича Либмана
1920–2010

Москва 2018

УДК 008
ББК 71
О80

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

Т.Ю. Гнедовская, доктор искусствоведения
О.В. Костина, кандидат искусствоведения

От классической античности до модерна. Сборник статей Сектора классического искусства Запада. Посвящается памяти Михаила Яковлевича Либмана (1920–2010) / Сост. и отв. ред. Е.В. Шидловская. – М.: ГИИ, 2018. – 440 с. ил.

ISBN 978-5-98287-124-4

Сборник от «От классической античности до модерна» посвящен памяти известного отечественного искусствоведа, доктора наук М.Я. Либмана (1920–2010), крупного специалиста в области немецкого и итальянского искусства Возрождения. Вошедшие в состав сборника статьи подготовлены сотрудниками и коллегами М.Я. Либмана, его аспирантами, а также молодыми специалистами возглавлявшегося им ранее комплексного сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания, где он работал на протяжении многих лет. Представленный в сборнике материал охватывает широкий спектр культуры от античного театра и древнегреческой трагедии до искусства модерна и графики Бердслея. Кроме того, в издание вошли главы из монографии М.Я. Либмана «Итальянская скульптура эпохи Возрождения. Морфология», опубликованной на иврите в Израиле в 2010 году. Благодаря рукописи, любезно предоставленной семьей М.Я. Либмана, эти тексты теперь впервые печатаются на русском языке.

В оформлении обложки использованы:

ТИЛЬМАН РИМЕНШНЕЙДЕР. Тайная вечеря. Центральная часть алтаря Святой крови. Фрагмент. 1501–1505. Церковь Санкт-Якоб, Ротенбург-на-Таубере

ТИЛЬМАН РИМЕНШНЕЙДЕР. Святой Иоанн. 1505–1510. Баварский национальный музей, Мюнхен

ISBN 978-5-98287-124-4

© Коллектив авторов, 2018

© Государственный институт искусствознания,
2018

© И.Б. Трофимов, оформление, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

<i>В.А. Либман, Е.М. Либман, Е.Д. Матусова</i> НАУЧНОЕ ТВОРЧЕСТВО МИХАИЛА ЯКОВЛЕВИЧА ЛИБМАНА	8
I МИХАИЛУ ЯКОВЛЕВИЧУ ЛИБМАНУ ПОСВЯЩАЕТСЯ	10
<i>М.И. Свидерская</i> О МИХАИЛЕ ЯКОВЛЕВИЧЕ ЛИБМАНЕ	12
<i>М.Э. Дмитриева</i> ИСКУССТВО И ГЕОГРАФИЯ. ОБ ИЗУЧЕНИИ ИСКУССТВА РЕНЕССАНСА В ЦЕНТРАЛЬНОЙ И ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЕ	35
<i>Б.М. Никольский</i> СЦЕНИЧЕСКИЕ ЖЕСТЫ И МОТИВНАЯ СТРУКТУРА В «ИППОЛИТЕ» ЕВРИПИДА	51
<i>Е.Ю. Золотова</i> И СНОВА О ВЛИЯНИИ ФРАНКО-ФЛАМАНДСКОГО СЕВЕРА НА ФРАНЦУЗСКУЮ КНИЖНУЮ МИНИАТЮРУ XV ВЕКА	64
<i>Е.В. Шидловская</i> ИТАЛЬЯНСКАЯ КНИЖНАЯ МИНИАТЮРА ВОЗРОЖДЕНИЯ В РАННЕПЕЧАТНОЙ КНИГЕ: ТРАДИЦИЯ, НОВАТОРСТВО, ПАРАДОКСЫ	78
<i>А.Г. Виноградова</i> ТРАКТАТ ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА В ЕГО СВЯЗИ С ИСКУССТВОМ МАСТЕРА. ГЕОМЕТРИЯ ЕВКЛИДА В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ХУДОЖНИКА	106
<i>М.А. Демидова</i> НИМФА ИСТОЧНИКА. О СУДЬБЕ ОБРАЗА В РЕНЕССАНСНОМ ИСКУССТВЕ	126
<i>Е.П. Игошина</i> У ИСТОКОВ ВЕНЕЦИАНСКОЙ ВИЛЛЫ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ: ДОМ ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКИ В АРКУА	155
<i>О.В. Лопатина</i> К ВОПРОСУ ОБ АТРИБУЦИИ ШВЕЙЦАРСКОГО ВИТРАЖА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ СЦЕНЫ ИЗ ПРИТЧИ О БЛУДНОМ СЫНЕ В СОБРАНИИ ГМИИ ИМЕНИ А.С. ПУШКИНА	171

<i>А.А. Герасимова</i> «VITA DECORA»: РЫЦАРЬ МЕЖДУ РЕНЕССАНСОМ И БАРОККО. ПОРТРЕТЫ ГЕРЦОГА ХРИСТИАНА БРАУНШВЕЙГСКОГО (1599–1626) В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕРСОНАЛЬНОГО МИФА	185
<i>Т.М. Котельникова</i> ОТ ГОТИКИ К БАРОККО: ЗАЛЬНЫЙ ХРАМ В АРХИТЕКТУРЕ ЮЖНОЙ ГЕРМАНИИ	211
<i>Л.В. Кириллина</i> КЕСАРЬ И ЛИРА ИМПЕРАТОР ЛЕОПОЛЬД I КАК МУЗЫКАНТ И МЕЦЕНАТ	246
<i>И.П. Сусидко</i> SINE FARÒ SENZA... ORFEO? ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА XVIII ВЕКА В ДИАЛОГЕ С «ОРФЕЕМ И ЭВРИДИКОЙ» К.В. ГЛЮКА	268
<i>П.В. Луцкер</i> СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ОПЕРЫ БУФФА: «БЕРТОЛЬДО, БЕРТОЛЬДИНО И КАКАСЕННО» К. ГОЛЬДОНИ НА ВЕНЕЦИАНСКОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ	282
<i>Е.В. Васильева</i> «О ПОЛЬЗЕ ДРУГА И СОВЕТНИКА»: Ф. АЛЬГАРОТТИ И ДЖ.Б. ТЪЕПОЛО	295
<i>М.Н. Никогосян</i> ПОЛОТНА С «ИСТОРИЕЙ АНТОНИЯ И КЛЕОПАТРЫ» ИЗ МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ «АРХАНГЕЛЬСКОЕ»: СУДЬБА ЖИВОПИСНОГО АНСАМБЛЯ ТЪЕПОЛО В РОССИИ	325
<i>Н.В. Щербакова</i> ПЬЕРО ОБРИ БЕРДСЛЕЯ: BLANC ET NOIR	363

I Из научного наследия М.Я. Либмана	
(На русском языке публикуется впервые)	384
<i>М.Я. Либман</i>	
Итальянская скульптура эпохи Возрождения. Морфология	386
ПРЕДИСЛОВИЕ	386
СКУЛЬПТУРА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ	
ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ	387
СТАТУЯ И СКУЛЬПТУРНАЯ ГРУППА. СТАТУЯ, ЗДАНИЕ,	
ПРОСТРАНСТВО	392
КРУГЛАЯ СКУЛЬПТУРА: ТОЧКИ ОБЗОРА	397
«СУЖДЕНИЕ ГЛАЗА»: СКУЛЬПТУРА КАК ОПТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН	405
КОМПОЗИЦИЯ СТАТУИ И СКУЛЬПТУРНОЙ ГРУППЫ	408
Библиография работ М.Я. Либмана с 1989 по 2010 год	419
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	422
НАШИ АВТОРЫ	438

НАУЧНОЕ ТВОРЧЕСТВО МИХАИЛА ЯКОВЛЕВИЧА ЛИБМАНА

Михаил Яковлевич Либман родился в 1920 году в Риге, успел поступить и проучиться год на скульптурном факультете Латвийской академии художеств. В июне 1941 года ушел на фронт, в 1943 году после госпиталя был демобилизован. В 1944 стал студентом искусствоведческого отделения филологического факультета Московского государственного университета и закончил его в 1949 году. Параллельно с учебой Михаил Яковлевич работал в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Его связь с музеем не прерывалась никогда, даже после того, когда он в 1960 году перешел работать научным сотрудником сектора классического искусства Запада в Институт истории искусств Министерства культуры СССР. В 1980 году Михаил Яковлевич стал заместителем директора института по научной части. На этой должности он работал почти до самого отъезда в Израиль в 1991 году. Память Михаила Яковлевича до последних дней жизни хранила имена его учителей, друзей и коллег, сыгравших огромную роль в его личной судьбе и профессиональной деятельности. В конце жизни он написал о многих из них воспоминания, хранящиеся в архиве семьи.

Михаил Яковлевич был совершенным образцом гуманитария и в области этих наук был непререкаемым авторитетом. Языки (он знал шесть языков, включая русский), музыка, история, география, философия, политика – все это и многое другое он знал почти профессионально. Его научные интересы простирались от немецкого и итальянского искусства эпохи Ренессанса до европейского искусства XX века. Ряд научных работ Михаила Яковлевича посвящен вопросам теории искусства, проблемам искусствоведения, социологии искусства¹. Отдельного внимания заслуживает его удивительное знание самого предмета искусства, будь то картина, рисунок, скульптура или гравюра. Он был музейным человеком, знатоком, обладал, что называется, «глазом», его уникальная профессиональная память (в том числе и зрительная) хранила огромный «архив».

Переезд с семьей в Израиль дал новый импульс его профессиональной деятельности. Важным событием для Михаила Яковлевича стало знакомство с историком искусства Моше Барашем, переросшее в дружбу, длившуюся до кончины Бараша в 2004 году. Уже немолодым человеком,

¹ Библиографию его работ, изданных до 1991 года, см. в книге: *Либман М.Я.* Очерки немецкого искусства Позднего Средневековья и эпохи Возрождения. М.: Советский художник, 1991.

в 1992 году Михаил Яковлевич был приглашен на должность профессора кафедры искусствознания в Еврейский университет в Иерусалиме, где проработал десять лет. За эти и последующие годы он написал (по-английски) две книги, вышедшие в переводе на иврит: «The Social Image of the Artist in the Renaissance» (Jerusalem: Bialik Institute, 1997) и «Italian Sculpture of the Renaissance: A morphology» (Jerusalem: Bialik Institute, 2010). Отрывки из последней в переводе на русский язык предлагаются вниманию читателя.

Еще три его неопубликованные работы, написанные в эти годы, это – «German Painting and Graphic Arts of the Age of Durer», «Essays on European Art of the Late Middle-Ages and Early Modern Times: 14 articles» и «The Vienna School of Art History». Все три рукописи написаны на английском языке и представляют собой переработку (в двух первых случаях) и развитие («Венская школа») материалов, опубликованных ранее по-русски. В настоящее время все три рукописи переданы в Отдел рукописей ГМИИ им. А.С. Пушкина. Параллельно он написал и опубликовал ряд статей, среди которых особый интерес представляет работа, посвященная атрибуции карты Святой Земли из собрания Национальной библиотеки в Иерусалиме. Михаил Яковлевич показал, что ее автором является Лукас Кранх Старший, и датировал карту (см.: Die Heiligland-Karte Lucas Cranach des Älteren. Ein Kunstgeschichtlicher Bericht // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. № 45 (1992). S. 195–199).

Михаил Яковлевич был приглашен к сотрудничеству в 11-томной «Краткой еврейской энциклопедии» (на русском языке), в которой был редактором отдела искусства и для которой написал более 30 статей.

Последними большими работами Михаила Яковлевича были двухтомный каталог «Немецкий, австрийский и швейцарский рисунок в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина» (М., 2009) и каталог «Германия, Австрия, Швейцария. Собрание живописи. ГМИИ им. А.С. Пушкина» (М., 2009). В том и другом случаях он выступал в роли главного консультанта.

Михаил Яковлевич Либман скончался в Иерусалиме 19 октября 2010 года.

От имени семьи

В.А. Либман, Е.М. Либман и Е.Д. Матусова



МИХАИЛУ ЯКОВЛЕВИЧУ ЛИБМАНУ
ПОСВЯЩАЕТСЯ

М.И. Свидерская

О МИХАИЛЕ ЯКОВЛЕВИЧЕ ЛИБМАНЕ

Михаил Яковлевич Либман был и останется для меня теперь уже навсегда добрым и верным старшим товарищем, безусловным научным авторитетом, поддержкой и неизменным советчиком в делах житейских и профессиональных и просто человеческой опорой, всегда отзывчивой и надежной. Существенная разница в возрасте – семнадцать лет – мешает мне назвать его своим другом (слишком самонадеянно с моей стороны!), но не препятствует испытывать к нему и его семье, всем «моим любимым Либманам» (*Liebtann*, нем. – любимый человек) чувство почти родственной привязанности.

Мы познакомились, когда осенью–зимой 1957–1958 годов, готовя в семинаре В.Н. Лазарева курсовую работу третьего курса на тему «Композиции центральных полей Сикстинского плафона Микеланджело», ставшую затем моей первой научной публикацией («Вестник студенческих работ МГУ», 1959; переиздание в 1960), я почти поселилась в отделе репродукций ГМИИ им. А.С. Пушкина. Крупномасштабные воспроизведения микеланджеловских фресок потрясли меня. Редко цветные, но в основном черно-белые – как и те стеклянные слайды, по которым мы тогда учились, – эти прекрасные натурные воспроизведения были трофейными. Они хранились в специальных коробках-ящиках, запиравшихся на маленькие замочки и очень тяжелых. Снимать их с полок подчас было нелегко, но в трудных случаях можно было прибегать к помощи их «хозяйна» – заведующего отделом, молодого черноволосого и строгого, в синем рабочем халате, М.Я. Либмана, всегда знавшего, где что искать. Именно его рукой по указанию свыше на обороте репродукций были тщательно заштрихованы указания их прежних мест хранения и в необходимых случаях сделаны подписи с именами авторов, названиями произведений и музейных собраний. С тех самых пор мне знаком этот ни с каким другим не смешиваемый почерк с его чуть готической твердостью и заостренностью. Позже узнала, что Михаил Яковлевич окончил знаменитую на всю Европу рижскую классическую гимназию, один из выпускников которой

стал затем министром иностранных дел Дании, другой – прости, Господи! – министром иностранных дел Третьего рейха (ну да, тот самый Риббентроп). При всех превратностях судьбы это было свидетельством очень высокого уровня образования, отличавшего указанное учебное заведение. Соответственно, языком культуры нашего коллеги был немецкий – особенно, прибалтийского отлива (знающие люди говорили, что по блестящему немецкому Михаила Яковлевича было слышно, что он балт!). Много лет спустя Михаил Яковлевич как-то по моей просьбе рекомендовал мне свою преподавательницу, с которой продолжал практиковаться... в немецком языке! Мягкий певучий язык натуральной уроженки южной Австрии г-жи Беате Зайдель заметно отличался от твердого жесткого балтийского выговора Михаила Яковлевича. Тем не менее и ученик, и учительница были очень довольны друг другом, а я получила от Михаила Яковлевича очередной урок (вслед за наставлениями моей бабушки) в том, что необходимо постоянно поддерживать иностранный язык (а именно таковым стал для погрузившегося в русскую среду выпускника рижской гимназии исконный, базовый немецкий).

По-русски М.Я. Либман говорил свободно, без затруднений, знал и помнил поговорки и выражения, какие не у всякого русского на памяти, но писал об искусстве, как кажется, стилистически чуть скованнее, чем чувствовал и думал.

Знание немецкого языка многое определило в биографии Михаила Яковлевича. В частности, его активную роль в приемке и учете «перемещенных ценностей» из европейских, прежде всего германских собраний, поступавших после войны на хранение в ГМИИ им. А.С. Пушкина. Язык, а также широкая общая культура и специальная подготовка искусствоведа были востребованы в этой ситуации как нельзя более настоятельно. Необходимо было читать чужие и составлять свои описи самых разнородных объектов и догадываться, что под названием, сочиненным для фрагмента мозаики представителем воинской хозчасти «Портрет Христа в желтом платье», следует подразумевать изображение апостола Петра, и т.п. Масштаб работ, выполненный в те годы Михаилом Яковлевичем, трудно поддается исчислению. Достаточно сказать, что «пометами» его руки были пронизаны не только собрания репродукций (многие из которых сейчас уже списаны по старости и ветхости), но и библиотека, и хранение. Связь Михаила Яковлевича с музеем не прерывалась в течение всей его жизни и была активной и плодотворной вплоть до последних лет, но можно сказать и больше: след его присутствия останется в музее навсегда.

Уже в те ранние годы Михаил Яковлевич предстал молодому поколению в первую очередь как *знаток* и представитель *знаточества* как особой отрасли искусствоведения. Атрибуция была тогда его наиболее животрепещущим интересом, подогревавшимся первым непосредственным знакомством с советскими собраниями, а также ситуацией послевоенного хаоса, способствовавшего тому, что значительное количество произведений искусства оказалось во взвешенном состоянии. Оживилось частное коллекционирование, какое-то время продолжалась миграция вещей

через границы государств и через руки владельцев, многие из которых стали таковыми невольно, в силу случайных обстоятельств, и теперь им требовалась помощь специалиста. Сотрудники ГМИИ им. А.С. Пушкина осуществляли подобные консультации для всех нуждавшихся в этом регулярно, в рабочем порядке, на государственном, официальном уровне.

Произведение искусства как загадка, подлежащая разрешению, неизменно сохраняло для М.Я. Либмана жгучую притягательность, волновало его воображение и будило в нем чувство, близкое инстинкту охотника. Он умел заразить им окружающих, своих коллег и, впоследствии, аспирантов. Я также, еще в студенческие годы, пережила этот азарт, готовя под руководством Михаила Яковлевича курсовую работу, посвященную итальянскому ренессансному кассоне (деревянному свадебному ларю) XV века с живописной панелью, украшенной изображением «Убийства Юлия Цезаря» из собрания ГМИИ. В отличие от меня, соприкасавшейся с такого рода задачами лишь эпизодически (при этом каждый раз удача, если она выпадала, рождала чувство ни с чем не сравнимого удовлетворения!), Михаил Яковлевич пронес эту страсть через всю свою жизнь. Но еще задолго до его последнего открытия, совершенного им в Израиле – установления авторства карты Святой Земли, выполненной Лукасом Кранахом Старшим – в годы моей музейной молодости начала формироваться та линия либмановских атрибуций, которая со временем прочно утвердилась в каталогах живописных и графических собраний ГМИИ.

Я поступила на работу в московский Музей изобразительных искусств в 1960 году, когда М.Я. Либман был уже ученым секретарем музея и сменил рабочий халат на строгий костюм и крахмальную рубашку. «Пойдемте, я представлю Вас Борису Робертовичу», – со значением сказал он мне, привычным движением проверил узел галстука и состояние запонок на сияющих белизной манжетах, и мы пошли вверх по белой лестнице к кабинету Б.Р. Виппера, заместителя директора по научной работе. Михаил Яковлевич, как и группа известных теперь искусствоведов, его соучеников и друзей – среди них И.А. Антонова, Т.П. Каптерева, А.М. Кантор, Е.И. Ротенберг, И.А. Смирнова, Р.Б. Климов – принадлежал к «школе Виппера», одной из наиболее авторитетных у нас в стране научных школ наряду со «школами» В.Н. Лазарева, М.В. Алпатова, А.А. Федорова-Давыдова. Самым любимым учеником Бориса Робертовича считался А.М. Кантор. Но Михаила Яковлевича и Бориса Робертовича связывали особые отношения, служившие предпосылкой для несколько большей близости, совершенно исключительной в случае традиционно сурового и недоступного Виппера, робость в общении с которым вынуждала, например, Р.Б. Климова выписывать многочисленные круги перед дверью, прежде чем войти в кабинет «Боба» – прозвище, просочившееся в околонучный лексикон скорее всего из домашнего обихода: так, по-видимому, называла Бориса Робертовича его супруга Мария Николаевна. Дело в том, что Михаил Яковлевич и Борис Робертович – оба были «рижане», один по рождению, другой по шестнадцатилетней (1924–1940) эмиграции, за время которой Борис Робертович совершил обширные путешествия по музеям Европы,

создал корпус своих исследований и лекций по истории западноевропейского искусства, которые он читал в Латвийском университете сначала по-русски, с 1933 года по-латышски, а также заложил основы научного изучения художественного наследия Латвии. «Рижский синдром» сказывался в неизменных нотках сыновнего тепла, ощущавшихся в голосе Михаила Яковлевича, когда он говорил о своем учителе. Он проявлялся также в некоторых поведенческих чертах у Бориса Робертовича, ставившихся предметом мягкого юмора. Так, в известном на весь мир шахматном поединке советских гроссмейстеров М. Ботвинника и М. Таля, расколовшем страну на два враждующих лагеря, наша семья «болела» за доктора технических наук Ботвинника, поскольку у нас был свой кандидат технических наук (моя мама). Напротив, Борис Робертович – и, возможно, Михаил Яковлевич – «болел» за рижанина Таля, а когда Ботвинник выиграл у Таля матч-реванш, математически «вычислил» своего противника, победитель, как рассказывал Михаил Яковлевич, заслужил у «Боба» прозвище «выжимало».

Долгие годы общения, музейная деятельность Михаила Яковлевича, его атрибуционные работы, первая небольшая книга о Донателло (1960) убедили Бориса Робертовича, что его ученик и коллега созрел для карьеры академического ученого. В 1960 году он пригласил Михаила Яковлевича в качестве научного сотрудника сектора классического искусства Запада в Институт истории искусств АН СССР (ныне Государственный институт искусствознания). Поэтому, в 1962 году, в свою очередь, приглашенная Борисом Робертовичем поступить в аспирантуру института, я увидела Михаила Яковлевича на вступительном экзамене среди членов приемной комиссии, возглавлявшейся А.Д. Чегодаевым. В этот ответственный для меня момент он снова был для меня «своим» среди чужих, поддержкой и опорой, а когда я оказалась единственной аспиранткой в окружении десяти докторов наук в своем секторе и целого созвездия блестящих и известных имен в масштабах всего института, он взял на себя роль Вергилия в моих странствиях по хитросплетениям нового для меня мира, его явных и подводных течений и направлений.

Вся академическая служебная карьера Михаила Яковлевича от кандидата наук и ученого секретаря сектора до доктора наук, заместителя директора института, выполнявшего одновременно функции заведующего сектором классического искусства Запада, прошла у меня на глазах. До сих пор звучит в моих ушах его голос, произносящий приветствие, с которым он обычно обращался к нам при своем появлении: «Друзья!». На радостно утверждающий, бодрящий и вместе с тем мобилизующий тон этого обращения как-то специально обратил мое внимание Е.И. Ротенберг, давний друг Михаила Яковлевича, с 1971 года также оказавшийся в нашем секторе и после отъезда Либманов в Израиль сменивший Михаила Яковлевича на посту заведующего. Администратором Михаил Яковлевич был замечательным, предельно организованным, четким и... человеческим, что для меня, вечно опаздывавшей с выполнением плановых работ, сдававшей их «в последнюю минуту», склонной пустить слезу отчаяния

перед собственной неспособностью сладить со временем, материалом и своими мыслями, было очень существенно. Как жалостливо и вместе удивленно смотрел на меня Михаил Яковлевич, которому подобные муки были чужды, поскольку постановка задачи, способы и сроки ее решения были у него единым целым.

Сектор классического искусства Запада и тогда, и теперь – один из нескольких (не всех) отделов нашего института, созданный на комплексной основе. В нем бок о бок трудятся историки искусства из разных сфер знания: специалисты в области архитектуры, изобразительного и прикладного искусства, музыковеды, исследователи драматургии и театра. Широта культурного горизонта поддерживается внушительностью временного охвата: от первобытной эпохи – момента возникновения искусства – до начала XX века. Перед лицом практикуемого позитивизмом XIX столетия прагматизма, фактологизма, узкой специализации во всех областях науки, включая гуманитарные (вспомним чеховское: «Специалист подобен флюсу»), Борис Робертович Виппер был сторонником взгляда на искусствоведение как синтез разных дисциплин, где наряду с историей искусств (включающих фотографию и кинематограф) должно быть место теории искусства, а также философии, психологии, педагогике, лингвистике, теории и технике перевода и пр. В этом он был наследником такого выдающегося явления отечественной гуманитаристики, как ГАХН – Государственная академия художественных наук. Два его отделения – московское и ленинградское – объединяли наиболее выдающиеся имена отечественной науки. В результате разгрома ГАХНа в 1920-е годы руководитель его философской секции Г.Г. Шпет был расстрелян, его заместитель и одновременно (!) руководитель секции искусствоведения А.Г. Габричевский был трижды арестован, пережил ссылку и фактически был лишен возможности продолжать исследовательскую и художественно-теоретическую деятельность (то, что сохранилось в рукописях и удалось спасти, только теперь доходит до нас в результате героических усилий его племянницы О.С. Северцевой). Были репрессированы и многие другие выдающиеся ученые. Однако идейно-творческое наследие того периода заявляло о себе в лекциях и методологических установках наших учителей – не только вернувшегося из эмиграции Виппера, но и В.Н. Лазарева, М.В. Алпатова, А.А. Губера, переживших в молодые годы период надежд и смелых поисков ГАХНа и его трагедию.

Особенность ГАХНа – *включенность в общеевропейский духовный процесс* рубежа XIX – начала XX веков: философский, культурно-исторический, художественно-теоретический. Наибольший интерес у его деятелей вызывали труды немецких представителей формальной школы (Гильдебранд, Фидлер, Ригль, Буркхардт, Вёльфлин, Воррингер) и ученых Венской школы искусствоведения, сторонников духовно-исторического метода, иконологии, социологии искусства (Дворжак, Варбург, Панофский). Несмотря на то что идейные установки ГАХН были ориентированы на преодоление ограниченных черт формального и духовно-исторического подходов и нацелены на достижение принципиально нового уровня

исследования, «европеизм» (западничество) и «формализм» были по существу единственным возможным основанием для выдвинутых против него совершенно фантастических, но традиционных для той эпохи, обвинений в антисоветской деятельности. Постигшая его катастрофа обрывала все связи с европейским интеллектуальным контекстом, отцы искусствознания оказались под запретом. Для предвоенного поколения советских искусствоведов это была травма прямого действия, мое поколение – 1950-х годов – было наказано неведением и невежеством, преодоление которого происходило урывками, хаотично, от случая к случаю, на свой страх и риск и продолжается до сих пор.

Помню, как Ю.Д. Колпинский как бы между прочим, со странной кривой усмешкой сказал нам, что существует мнение, согласно которому степень совершенства художественного произведения определяется тем, насколько быстро, естественно и гармонично в нашем восприятии совершается переход от его линейного решения к объемному. Эта мысль тогда поразила меня, но всего удивительнее, что лишь много лет спустя я распознала в ней идею Гильдебранда, его концепцию двух начал в изобразительном искусстве: линейно-плоскостного, объективного, конструктивного – и чувственного, объемно-пластического, субъективного.

А сколько таких, нераспознанных или угаданных, но не названных по своим источникам мыслей и положений содержит випперовское «Введение в изучение искусства»! Умолчание здесь не было результатом стремления присвоить себе чужие мысли. Оно было печатью эпохи, но благодаря ему запрещенные идеи, пусть в малой степени, стали доступны и открылись нашему миру, а утратив авторство, превратились в объективные истины.

Закономерно, что средоточием всей деятельности руководимого им многосоставного сектора Б.Р. Виппер считал комплексный коллективный труд, создаваемый совместными усилиями большинства сотрудников. Первым таким трудом стала «История европейского искусствознания» (1963–1969). В ней была отражена не только западная, но и российская теоретическая мысль об искусстве. М.Я. Либман стал автором одного из самых интересных и новых для отечественной науки разделов, посвященных Венской школе искусствознания¹. В силу указанных выше причин в те годы мало кто из отечественных искусствоведов мог достойно справиться с подобной задачей, но Михаил Яковлевич, как и Борис Робертович, был человеком, пришедшим к нам «с воли», и обладал необходимым запасом знаний уже с юности, а затем и всеми навыками углубления их в зрелые годы. Потому что Либман – не только музейщик и знаток, посвященный в тонкости учета и хранения, реставрации и методики технологического анализа памятников искусства, обладающий редкой эрудицией и острой зрительной памятью, – был наделен также широтой *общетеоретического* кругозора. В первую очередь

¹ Либман М.Я. Венская школа искусствознания // История европейского искусствознания второй половины XIX века – начала XX века. Кн. I–II. М: Наука, 1969. Кн. II. С. 62–88.

его интересовали те направления в науке, которые представлялись ему наиболее близкими его собственным поискам: это были научный историзм Макса Дворжака и иконологический метод Э. Панофского. Проблемам иконологии посвящена специальная работа Михаила Яковлевича¹, а взгляды и мнения Панофского по самым разным вопросам отражены на страницах многих трудов ученого. При том что его позиция по отношению к концепциям зарубежных авторитетов нередко была критической, они оставались для него постоянными творческими и интеллектуальными «собеседниками».

Впрочем, в отличие от многих советских искусствоведов, не решавшихся преодолеть распространявшееся свыше неодобрение контактов с заграницей и не обладавших к тому же необходимым знанием иностранных языков, а потому «общавшихся» с зарубежными коллегами исключительно идеально – заочно, на страницах своих работ, Михаил Яковлевич позволял себе жить жизнью европейского ученого, научные связи которого были широки и многообразны. Они включали в себя встречи, беседы, переписку, обмен мнениями по обоюднo интересующим стороны научным вопросам. Такого рода отношения связывали Михаила Яковлевича с выдающимся австрийским искусствоведом, хранителем графических собраний венской Альбертины Отто Бенешем, автором известного труда «Искусство Северного Возрождения» (русск. перевод – М., 1973); со знатоком немецкой скульптуры XV–XVIII веков Теодором Мюллером, с помощью которого Михаил Яковлевич познакомился с произведениями, хранящимися в фондах музеев ФРГ и в немецкой провинции, с местными школами, получил возможность изучить технологические особенности старой скульптуры. Дружбе Михаила Яковлевича с профессором Лейпцигского университета Эрнстом Ульманом, занимавшимся проблемами архитектуры и синтеза искусств в эпоху готики и Ренессанса, а также с другими видными историками искусства ГДР, в частности, с руководителем Дрезденской галереи старых мастеров г-жой Аннализе Майер-Майнчель и сотрудником отдела Анджело Вальтером я, в свою очередь, была обязана возможностью выступить с лекциями в столь уважаемых аудиториях и оказанным мне теплым приемом. Интерес Михаила Яковлевича к современному немецкому искусству привел к знакомству, переросшему в дружбу, с вдовой художника-антифашиста Ганса Грундига, Леа Грундиг. (Обращенность Михаила Яковлевича к творчеству современных художников была постоянной, среди объектов его штудий присутствуют Джакомо Манцу, Ганс Эрни, Фриц Кремер, Вернер Клемке и др.) Михаил Яковлевич был гостем в доме известного польского историка искусства Яна Бялостоцкого.

Другого коллегу и знакомого Михаила Яковлевича, профессора Петера Файста, я увидела впервые на Международном конгрессе искусствоведов. М.Я. Либман участвовал во многих симпозиумах и конференциях

¹ Либман М.Я. Иконология // Современное искусствознание за рубежом. Очерки. М.: Наука, 1964. С. 62–76.

в СССР и за рубежом, выступал с докладами и лекциями в научных учреждениях Германии, Венгрии, Чехословакии, Швеции, Австрии, Швейцарии, Италии, был делегатом XXI (Бонн, 1964), XXII (Будапешт, 1969), XXIII (Гранада, 1973), XXV (Вена, 1983) Международных конгрессов историков искусства. Мне удалось наблюдать Михаила Яковлевича в Будапеште. В кулуарах, среди броуновского движения разноязыкого научного сообщества, маститых корифеев и молодежи наиболее заметные сгущения почти всегда возникали вокруг В.Н. Лазарева и нередко сопутствовавшего ему М.Я. Либмана. Михаил Яковлевич по старой дружбе ориентировал меня среди тех, кто прежде существовал для меня только как авторитетное имя: «Это Джузеппе Делогу, это Роберто Сальвини, там беседуют Ян Бялостоцкий и Андре Шастель...».

Характерный эпизод подтвердил для меня в очередной раз, что Михаил Яковлевич Либман знает не только «все», но и «всех». В культурной части конгресса состоялось выступление венгерского музыкального дуэта, исполнившего произведения Баха на необычных инструментах, по своему облику представлявших собой подобия концертных роялей, но техника исполнения с помощью специальных ложечек напоминала ксилофон. После концерта, рассматривая двойную клавиатуру диковинных инструментов, мы с приятельницей, сотрудницей ГМИИ им. А.С. Пушкина Ф. Маркиз, делились впечатлениями и строили догадки по поводу их происхождения и названия. К нам присоединился высокий элегантный господин, смуглый, красивый, с благородной сединой. Содержание беседы, которая шла на итальянском языке, я переводила подруге на русский, и наш собеседник верно распознал славянскую природу нашей речи. В итоге мы сошлись в своих предположениях, что гостеприимные хозяева познакомили нас со звучанием клавичембало. Довольные друг другом, мы раскланялись, а немного спустя к нам подошел Михаил Яковлевич и обратился с вопросом: «Дорогие дамы, знаете ли Вы, с кем Вы только что так мило беседовали?» Мы, разумеется, не знали. Оказалось, что это был известный испанский историк искусства, граф Диоклетио Редиг де Кампос, директор музеев Ватикана.

Если Либман «знал всех», то и Либмана знали – нет, конечно, не все, но для времен еще только начавшего подниматься «железного занавеса» все же многие. Во всяком случае, когда я спросила у известного французского специалиста по искусству XVII века и знатока творчества Пуссена Жака Тюилье, имена каких советских коллег ему знакомы, он затруднился с ответом, но на мой прямой вопрос, знает ли он М.Я. Либмана, радостно воскликнул: «О, да, конечно, я знаю Мишеля!». Со временем «присутствие» М.Я. Либмана в сознании зарубежных специалистов неуклонно укреплялось благодаря множившемуся год от года количеству публикаций ученого на немецком языке на страницах европейских научных изданий.

Обширный дружеский круг составляли ленинградские коллеги Михаила Яковлевича, сотрудники Государственного Эрмитажа. Во время выпавшей мне на долю еще в годы аспирантской юности счастливой возможности совершить с Михаилом Яковлевичем совместную поездку

в Ленинград, нам довелось присутствовать на устроенном в его честь чаепитии в доме выдающихся ученых, супругов И.В. Линник и Ю.И. Кузнецова, давних друзей моего спутника. С С.Н. Всеволожской, близкой мне своими исследованиями, касающимися Караваджо и караваджистов, я познакомилась несколько раньше, но и она оказалась среди тех, кто называл Либмана «Мишей» и принимал в своем доме. Вообще, с самых разных сторон ощущались проявления приязни и расположения. Не могу забыть, как М.Я. Варшавская тайком показывала нам в помещении своего хранения находящийся в «особом фонде» шедевр Э. Дега «Граф Лепик на прогулке»! И в последующие годы научные контакты, естественно переходившие у М.Я. Либмана в дружеские – у него был талант дружить! – с коллегами с берегов Невы сохранялись и углублялись. Важное место в них заняло общение с А.Н. Немиловым, где общей темой была живопись Северного Возрождения, Нидерландов, Германии, Австрии, и с С.О. Андросовым вокруг занятий итальянской скульптурой Ренессанса и барокко.

Неудивительно поэтому, что читая работы Михаила Яковлевича, каждый раз оказываешься словно бы на научном диспуте, среди оживленного обмена мнениями заинтересованных коллег. В этом отношении примечательна статья, посвященная крайне противоречивому вопросу: природе феномена, отметившего собой «искусство около 1400 года» в большинстве ведущих западных стран и получившего название «интернациональной готики»¹. Работа Михаила Яковлевича – это, по существу, его участие, его интеллектуальный вклад в международную дискуссию, инициированную выставкой 1962 года под тем же названием в венском Музее истории искусств. В этом плане методологически важна сама структура статьи: автор последовательно «выслушивает» мнения сторон, группируя их вокруг нескольких, чаще двух, основных тезисов, а затем в качестве итога приводит собственное мнение.

По существу содержание дискуссии связано с расстановкой ценностных акцентов в исторической ситуации второй половины XIV – начала XV века, отмеченной как бы взаимным наложением двух процессов, двух фаз в эволюции европейского искусства: угасающей готики и формирующегося Возрождения. Для итальянских исследователей приоритетны ренессансные тенденции – продолжающаяся линия джоттовских реформ в деятельности Альтичьеро и Аванци и далее к Брунеллески, Донателло, Мазаччо, хотя позднеготические явления в лице Лоренцо Монако, Старнины, Джентиле да Фабриано выступают при этом достаточно отчетливо. Однако значительная группа исследователей (старых – Куражо, Шлоссер – и новых – О. Пехт, Ш. Стерлинг, Л. Кастельфранки Вегас, опирающаяся на мнение Э. Панофского) выдвигает идею возникновения

¹ Либман М.Я. Западноевропейское искусство около 1400 года и проблема так называемой «интернациональной готики» // Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII–XVII вв. М.: Наука, 1977; *Он же*. Очерки немецкого искусства Позднего Средневековья и эпохи Возрождения. С. 21–27.

примерно с 1345 года особого космополитического интернационального *всеевропейского стиля*, якобы целиком определяющего собой весь период, вплоть до 1420–1430 годов. Исторические предпосылки этого феномена – европейский кризис (схизма, упадок Священной римской империи, Столетняя война, эпидемия чумы), место его возникновения – папский двор в Авиньоне, откуда он распространяется на дворы Парижа, Буржа, Дижона, двор Люксембургов в Праге, далее – в Англию, Италию (Милан, Верона, Неаполь). Формы, в которых он себя проявляет – алтари-складни, шпалеры, украшения, небольшие картины – мобильны, легко меняют местонахождение и оказывают влияние на местных мастеров, способствуя своему беспрепятственному и повсеместному распространению. Важная черта этого искусства – его светский характер, эмансипация от церкви, основные заказчики его – аристократия, рыцарство, богатое бюргерство. Впрочем, здесь у исследователей нет единства – Ф. Анталь указывает, что в Тоскане, наоборот, заказчиками позднеготического искусства были плебейские круги, городская верхушка поддерживала ренессансные тенденции.

Большинство ученых считает это явление порождением позднего феодализма, увядающей аристократической культуры – искусство изысканное, колористически яркое, утонченное, насквозь условное, линейно-плоскостное, созданное для наслаждения. В его оценке большую роль сыграла характеристика, данная ему Э. Панофским в его известной книге «Ранняя нидерландская живопись», где есть специальная глава «Ранний пятнадцатый век и “интернациональная готика”». Автор отмечает, что прежде интернациональные явления обычно имели доминирующий центр: готика – Францию, Возрождение – Тоскану, барокко – Италию, рококо – Париж... Природа «интернационального стиля» рубежа XIV–XV веков иная: возникший во Франции, он немислим без итальянских, нидерландских, немецких, австрийских, испанских, английских компонентов. Художники работают при разных дворах, их произведения экспортируются, национальные черты стираются. Многие произведения этого стиля не имеют авторов и вообще не локализируются. Стилю присуща экстравагантность. Стареющий класс начинает испытывать натиск молодых сил. В это время создается много аристократических орденов. Не религия, не политика питают его, а охранительские цели, стремление отделиться от масс, уйти в свой собственный, герметичный, закрытый мир. Правда, парадоксальным образом этот стиль открывает жизнь «простых людей», популяризирует сюжет «Поклонения пастухов», где знатные идеализируются, простолюдины передаются натуралистически. В целом для его образов типична слабость, инертность, меланхоличность (для других ценителей – напротив, веселость, легкость, радость), тяготение к сюжетам на тему «Пляски смерти», изображение разлагающихся трупов, печать упадка.

Организаторы венской выставки, солидаризирующиеся с этой оценкой, считают рассматриваемый феномен «актуальным». В этом плане существенны не только присущие ему черты усталости, аристократической

избранности и противопоставленности «массам», но и созданная им форма интернациональной всеобщности, в которой видится сформированный культурой прошлого прообраз «европейского единства». Поборники его воспринимают этот феномен как востребованный в наши дни прецедент, поддерживающий идеологию Евросоюза.

Природа и смысл подобной актуализации не укрылись от М.Я. Либмана. Для его взгляда на историко-художественную ситуацию указанного периода характерна *принципиально иная* ценностная ориентация, свободная от субъективной заинтересованности, продиктованной «злостью дня». При всех констатациях аристократической усталости и элитарности сложившегося на почве тотального кризиса в Европе культурного явления, большое число авторитетных исследователей считает возможным в силу его распространенности возвести его в ранг самостоятельного стиля и трактовать как определяющую черту облика более чем полувекковой эпохи на стыке Средневековья и Возрождения. Но еще более этих двух обстоятельств, всеевропейское единство этого стиля, получившего название «интернациональной готики», выступает залогом его положительного истолкования как проявления пусть «осеннего», но плодотворного творческого всплеска.

С точки зрения М.Я. Либмана, указанное явление на самом деле, объективно и непредвзято, должно восприниматься в качественно иной, даже противоположной перспективе. Результатом схизмы, Столетней войны, ослабления империи было не появление единой «интернациональной» культуры, а *распад наднационального начала культуры зрелого Средневековья, создание национальных государств, консолидация национальных сил, возникновение локальных, а затем и национальных художественных школ*. Наряду с этим продолжает жить феодальная, во многом аристократическая культура, определяя своеобразный дуализм эпохи. Тем не менее, примеров ярко выраженного локального и национального характера так много, что перечисление их заняло бы страницы. К этому прибавляется еще и появление фигуры индивидуального мастера. Вывод: теория стилевого универсализма «интернациональной готики» не выдерживает критики.

Указанная статья раскрывает типические черты исследовательского подхода М.Я. Либмана: историзм во взгляде на проблемы искусства, восприятие художественного творчества как части истории мировой культуры, доскональное знание фактов и их идейно-образного контекста, широкое, если не исчерпывающее, владение научной литературой по изучаемому вопросу – позиция вдумчивого, объективного аналитика. Благодаря этому работы Михаила Яковлевича вызывают большое доверие заинтересованных читателей и коллег. Его мнение, как правило, весомо и существенно.

Проблема соотношения Средневековья и Возрождения, затронутая выше, стала одной из стержневых в творчестве ученого. При сохраняющейся широте научного кругозора (в 1967 году выходит из печати монография об интересном и своеобразном итальянском мастере

XVII–XVIII веков Джузеппе Мария Креспи, переведенная затем на немецкий язык¹; позже, в томе, посвященном искусству Раннего Возрождения (1980), выпускаемой сектором классического искусства Запада по замыслу Б.Р. Виппера комплексной «Истории искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Живопись, скульптура, графика, архитектура, музыка, драма-театр»² он выступает автором центрального раздела, посвященного изобразительному искусству Италии) – много ранее, уже к середине 1960-х годов, М.Я. Либман занял положение ведущего отечественного *германиста* среди искусствоведов. Важной вехой на этом пути стала публикация на русском и немецком языках свода художественных произведений немецкой школы в Советском Союзе, исследований по истории коллекционирования в России и в особенности подготовка выставки 1963 года и публикация каталога к ней: «ГМИИ им. А.С. Пушкина. Живопись и рисунок Германии и Австрии XV–XIX вв.»

Как отмечает А.Н. Немилев в предисловии к собранию трудов М.Я. Либмана³, традиций германистики в отечественном искусствознании не было. Д.А. Шмидт в Санкт-Петербурге, А.А. Сидоров в Москве отдали дань подобной проблематике, но немецкое искусство не было главным в их исследованиях. После войны А.Н. Изергина подготовила экспозицию немецкого искусства в Эрмитаже (1951), вышел в свет путеводитель по ней под редакцией В.Ф. Левинсона-Лессинга. Ц.Г. Нессельштраус осуществила перевод литературного наследия Дюрера (1957) и выпустила монографию о нем (1961). Но – как утверждает А.Н. Немилев, – «...именно деятельность М.Я. Либмана объединила все эти начинания. Собственно говоря, именно после выставки 1963–1964 годов стало возможным говорить о школе германистики в советском искусствоведении»⁴.

В разные годы М.Я. Либман выступал в качестве научного руководителя диссертационных работ И.Л. Вельчинской («Альбрехт Альтдорфер», 1982), М.Н. Никогосян («Формирование итальянского рисунка в конце XIV – начале XV века»), Т.М. Котельниковой («Сложение принципов иллюстрирования в немецкой раннепечатной книге»), Е.В. Шидловской («Итальянская книжная миниатюра второй половины XV века в ее взаимоотношениях с живописью и книжной гравюрой», 1991). Под влиянием Михаила Яковлевича сформировалась как специалист автор монографии о творчестве Альбрехта Альтдорфера И.Л. Вельчинская, опираясь на его труды и прислушиваясь к его советам, продвигалась в исследовании немецкой средневековой скульптуры Е.П. Ювалова, немецкой мелкой пластики эпохи

¹ Либман М.Я. Джузеппе Мария Креспи. М.: Искусство, 1967; *Liebman M. Giuseppe Maria Crespi*. Dresden: Verlag der Kunst, 1976.

² Либман М.Я. Предвестие Ренессанса // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Искусство Раннего Возрождения. М.: Искусство, 1980. С. 50–61; *Он же*: Живопись и скульптура Италии 15 века // Там же. С. 74–105.

³ Немилев А.Н. О книге и ее авторе // Либман М.Я. Очерки немецкого искусства Позднего Средневековья и эпохи Возрождения. С. 7–13.

⁴ Там же. С. 11.

Возрождения – М.Н. Лопато. Сам А.Н. Немилов признается, что очень обязан творческому общению с Михаилом Яковлевичем.

Можно согласиться с А.Н. Немиловым, что наиболее значительный вклад в отечественную и мировую науку внесен капитальными монографиями Михаила Яковлевича, явившимися итогом многолетних исканий: «Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV – первой половины XVI в.» (М., 1972) и «Немецкая скульптура. 1350–1550» (М., 1980). Однако хотелось бы обратить внимание на некоторые работы принципиального, историко-теоретического и методологического характера, предшествовавшие монументальным обобщениям. Это, прежде всего, статья «Проблема Возрождения в немецком изобразительном искусстве (специфика и хронология)»¹. Актуальность подобной темы внятна любому специалисту, в особенности преподавателю, читающему курс лекций по искусству Северного Возрождения. Сложность истолкования художественных явлений в странах к северу от Альп обусловлена одновременным наличием в них ренессансных черт и отсутствием близкого сходства с итальянским образцом, что особенно актуально для Германии, где картина исторического размежевания старого и нового крайне противоречива.

Бытовавшая точка зрения сводилась к тому, что XIV век в Германии – это расцвет готики, начавшийся еще в 30-х годах XIII века. XV век – до первой трети XVI века – поздняя готика. Вторая треть XVI века – Возрождение, начинающееся искусством зрелого Дюрера, то есть с 1510 года. Основанием подобного взгляда был формальный подход, в свете которого Италия выступала эталоном, а критерием Ренессанса – наличие в искусстве итальянизирующих форм. Под этот критерий попадали Петер Флетнер и Конрад Мейт в скульптуре, а в живописи, кроме «полностью сформировавшегося» Дюрера, также поздний Бальдунг, Гольбейн Младший, Георг Пенц.

Другой подход был отражен в трудах А. Шмарзова, Ф. Бюргера, Г. Вёльфлина, О. Бенеша: «поздняя готика» XV века представляет собой эпоху возникновения нового (ренессансного) искусства, ситуацию борьбы старого и нового. «Эпоха Дюрера» (1490–1530-е годы) – и есть собственно немецкий Ренессанс. Далее развитие идет по нисходящей линии, наступает стадия маньеризма и Позднего Возрождения.

Вырабатывая собственную позицию, Михаил Яковлевич считает необходимым «отрешиться от формального подхода». Он признает, что в стиле находят выражение глубинные идейные и культурные тенденции эпохи. Но именно по этой причине нельзя отрывать стиль от исторической основы. Кроме того, стиль не исчерпывает собой все тенденции эпохи: «Его связь с другими элементами цивилизации и культуры чаще всего не бывает прямолинейной, она выступает в опосредованном виде»².

¹ Либман М.Я. Проблема Возрождения в немецком изобразительном искусстве // Типология и периодизация культуры Возрождения. М.: Наука, 1978. С. 248–258; Он же. Очерки немецкого искусства Позднего Средневековья и эпохи Возрождения. С. 14–20.

² Либман М.Я. Проблема Возрождения в немецком изобразительном искусстве (специфика и хронология) // Либман М.Я. Очерки немецкого искусства Позднего Средневековья и эпохи Возрождения. С. 15.

Стремясь к «установлению сущности явления», М.Я. Либман, отвергая узость формально-стилевых парадигм, выходит в своих исканиях на широкий простор общеисторических реалий эпохи: «В отношении немецкого Возрождения, – пишет исследователь, – надо исходить из общности развития искусства в католической Европе XIV–XVI веков. Эта общность – наследие унифицирующих и объединяющих тенденций в культуре Средневековья. Но именно в эти столетия начинается бурное развитие национальных культур, стремление уйти от нивелирующего воздействия католической церкви». При этом, хотя искусство уже не находилось под полным контролем церкви, все же еще было тесно связано с ней. Сформировавшийся таким образом узел напряженных противоречий еще осложняется «все усиливающейся ролью индивидуального творца и заказчика». В результате становится очевидной *пестрота картины* развития искусства ренессансной Европы, «где отдельные художественные школы идут разными путями» к западноевропейскому Возрождению¹.

Критерием ренессансного художественного мышления у Михаила Яковлевича выступает не присутствие «итальянизмов», а совокупность существенных признаков, характеризующих *новое миропонимание*: светский характер искусства, замена спиритуализма интересом к реальности, попытки высокого синтеза реальности путем отбора самого совершенного (синтезирующий реализм), антропоцентризм, человечность божества даже в искаженном страданием образе, центральное положение человека в мире, которое может выражаться в том числе и через слияние с природой.

Важнейшая проблема в данном контексте – судьбы не только Ренессанса, но и готики. Констатируя, что для большинства исследователей XIV век – это время высокой готики, Либман отмечает, что в это время готика активно распространяется вширь, захватывая всю Европу, «но при этом она постепенно переходит в свою позднюю фазу». И особенно ясно это видно как раз на примере немецких земель: «В немецкой архитектуре и скульптуре, – утверждает ученый свое видение, сложившееся на основе обширного опыта непосредственного изучения памятников искусства, – все сильнее ощущаются схематизирующие тенденции. А во второй половине века и чем дальше к его концу, тем сильнее начинают проявляться черты усталости и вырождения. Если во время расцвета готики в XIII веке порталные скульптуры обладали удивительным многообразием, то теперь серии статуй превращаются в многократные повторения раз найденного шаблона. Как правило, образы лишены просветленного спиритуализма, столь характерного для высокой готики. Они замкнуты и невыразительны»².

Вместе с ростом мистических настроений распространяется искусство, «преисполненное экзальтации», призывающее к погружению в радость

¹ Либман М.Я. Проблема Возрождения в немецком изобразительном искусстве (специфика и хронология). С. 15.

² Там же. С. 16.

и страдания божества, апеллирующее к чувствительности сердец. Его образы бескостны, бестелесны, «окутанные широкими одеяниями фигуры пребывают в состоянии восторженного подъема или же бездонного отчаяния». В искусствоведении готика конца XIV – начала XV века получила название «мягкого стиля», а из-за ее широкого распространения ее называют также «интернациональной готикой». Черты усталости и вырождения свидетельствуют о завершении эволюции стиля: «Вот почему этот этап в развитии искусства заслуживает названия поздней готики»¹.

Однако еще в недрах поздней готики начинают зарождаться новые тенденции, связанные с консолидацией национальных сил, ранее всего в Италии и Нидерландах, с 1420-х годов. В Германии поколение новаторов начинает действовать с 1430-х годов: Лукас Мозер (Тифенброннский алтарь, 1431), Ганс Мультчер (Вурцахский алтарь, 1437), Конрад Виц (алтарь «Зерцало искупления человечества», ок. 1435).

Вторая половина XV века характеризуется Михаилом Яковлевичем как время распространения ренессансных тенденций вширь, когда работают Пьеро делла Франческа, Мантенья и Антонелло да Мессина в Италии, Рогир ван дер Вейден и Гуго ван дер Гус в Нидерландах, Жан Фуке во Франции. При этом наблюдается определенный возврат к готическим идеалам и образцам – явление, получившее название своего рода реготизации. (Известно, что оно затронуло позднее творчество Донателло, Боттичелли, Мантенья и др.) В Германии, как отмечает ученый, реготизация ощущалась сильнее, «почему – трудно сказать». Возможно, сыграло свою роль влияние графики: и М. Шонгауэр, и Монограммист ES – представители «готической» линии. «Во всяком случае, – продолжает исследователь, – опора на готику свидетельствует в Германии о неустойчивости новых стремлений и о том, что ренессансные идеи не успели там пустить глубокие корни. Вот почему не следует искусство Германии XV века безоговорочно включать в ренессансное развитие. Борьба противоречивых тенденций заставляет нас говорить об этом времени как о переходном периоде, ибо собственно Ренессанс наступил в Германии на рубеже XV и XVI столетий.

От рубежа XV и XVI веков до конца первой трети XVI столетия длится период высшей кристаллизации художественных стремлений эпохи. Это Высокое Возрождение»².

В характеристике художественной ситуации второй половины XV века, данной М.Я. Либманом, хочется обратить внимание на два момента. Во-первых, новаторы Германии (Мозер, Мультчер, Виц) со своим искусством, которое, по словам Михаила Яковлевича, отличается «активным, а иногда и агрессивным, характером», то есть решительным и целеустремленным в своем новаторстве, выступают всего на десять лет позже радикальных решений Брунеллески и других «отцов Возрождения» (купол собора Санта

¹ Либман М.Я. Проблема Возрождения в немецком изобразительном искусстве (специфика и хронология). С. 15.

² Там же. С. 17.

Мария дель Фьоре во Флоренции проектировался с 1410-х годов, но начат строительством в 1419–1420, «Святой Георгий» Донателло – 1416–1418, росписи капеллы Бранкаччи Мазаччо – 1424). Можно сделать вывод, что новые стремления у мастеров Германии изначально были все же достаточно «устойчивы», и в первой половине века идеи Ренессанса укоренились на немецких землях весьма успешно.

Что же произошло во второй половине, а точнее, в конце XV века, и не только в Германии, но и в Нидерландах и в Италии, чем была вызвана реготизация? И это второй момент, на который хотелось бы обратить внимание. Пример Италии, где Ренессанс зародился и где, собственно, и сформировались его «корни», показывает, что качественно новая «опора на готику» – а не возвращение к старому – была востребована европейской культурой парадоксальным образом в канун Высокого Возрождения, на его пороге (как в Италии, так и в Германии). Естественно предположить, что многократно описанный исторический перелом, переживаемый Европой на этом рубеже (конец городской культуры, образование национальных государств, формирование общеевропейского горизонта, начало эпохи «великих географических открытий», рождение гелиоцентрической системы, конец доминирования римской церкви, возникновение новых религий и т.д.) способствовал *кризису раннеренессансной художественной модели*, овеянной пафосом открытия мира и человека, оптимистической, исполненной миростроительной энергии. Мир оказался противоречивее, сложнее и трагичнее. Это отрезвление потребовало других художественных средств, не рациональных, а эмоциональных, не эпических, а лирических, не конструктивных и пластических, а колористических и линейных.

Разумеется, эти соображения не исключают того, что для немцев опора на готику была естественнее и ближе, чем для итальянцев. Но представляется, что «переходный период» в искусстве Германии несет с собой *совмещение двух процессов* – трудностей становления Ренессанса и его первого экзистенциального кризиса.

Подтверждением этого служит, на мой взгляд, явление, на которое указывает и Михаил Яковлевич, отмечая, что реготизация в Германии во второй половине XV века была одновременна *небывалому расцвету скульптуры*, «глубоко традиционного вида искусства»¹ и потому как будто подкрепляющего всеилие средневекового субстрата немецкой культуры, однако на самом деле ставшего сферой смелого новаторства. Не случайно в Германии за грандиозным творческим всплеском в сфере пластики непосредственно следует период Высокого Возрождения, знаменующий собой преодоление кризиса и подъем на высшую ступень художественного обобщения, как это происходило – практически синхронно, с небольшим опережением – и в Италии: Дюрер – бесспорный современник Леонардо, Рафаэля, Джорджоне.

¹ Либман М.Я. Проблема Возрождения в немецком изобразительном искусстве (специфика и хронология). С. 17.

Описывая в своем выдающемся труде «Немецкая скульптура. 1350–1550» этот «высший расцвет немецкой скульптуры» и датируя его 1470–1520 годами, М.Я. Либман вслед за В. Паацем и вместе с Т. Мюллером относит его к Позднему Средневековью¹. Однако проведенный им блестящий анализ этого беспрецедентного явления в его духовных предпосылках и конкретном образном содержании побуждает, как представляется, усомниться в правомерности подобного определения.

Отмечая, что схемы Пааца, рассматривающие западно-восточные и восточно-западные потоки зарубежных воздействий на немецкую скульптуру, не охватывали (оставив их «другим исследователям») ряд важных явлений, в частности поток «север–юг», иными словами – взаимоотношения между Германией и Италией², М.Я. Либман подчеркивает, что, существуя с начала рассматриваемого периода, они стали играть «особенно важную роль» именно «в последнюю треть XV и в течение XVI века». Верно, что итальянцы воздействовали в большей мере на немецкую живопись, а готические традиции в немецкой скульптуре и архитектуре были так сильны, что «об итальянизмах в этой области можно говорить лишь с начала XVI века». Тем не менее «все усиливавшееся влияние итальянских ренессансных образцов на немецкую скульптуру свидетельствует в первую очередь о том, что старые традиции, шедшие еще от высокой готики, исчерпали себя»³. Пусть констатация исчерпанности старых традиций больше относится к началу XVI века, чем к концу XV, вместе с тем мысль об «угасании» готики как эпохального стиля возникает в тексте исследователя неоднократно и как бы витает надо всем предренессансным этапом развития немецкого искусства⁴. Естественно задаться вопросом: что могло быть источником и побудительным импульсом для необыкновенного творческого взлета в недрах отмеченной признаками исчерпанности и угасания готической первоосновы немецкой скульптуры рубежа XV–XVI веков?

Разумеется, усиливающиеся связи с ренессансной Италией – важный симптом, но они не причина, а следствие. Исходя из характерного для его метода стремления проникнуть в сущность явления, М.Я. Либман констатирует *радикальный сдвиг*, происходящий в рассматриваемый период в судьбах немецкой скульптуры: ее *обособление от архитектуры и выделение скульптурного ансамбля из универсального готического храмового синтеза*⁵.

Основную причину указанного явления исследователь видит в изменении религиозного уклада в XIV–XV веках под влиянием мистических течений, в ряду которых учения Бернарда Клервосского, Альберта Великого, «особенно святого Бонавентуры», Франциска Ассизского (заметим – давно

¹ Либман М.Я. Немецкая скульптура. 1350–1550. М.: Искусство, 1980. С. 14.

² Там же. С. 13–14.

³ Там же. С. 14.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

вписанного в культуру итальянского Проторенессанса и Треченто), эволюционирующих в заальпийских странах в направлении идей *devotio moderna* (нового благочестия), формируемых Г. де Грооте, И. Таулером, Г. Сузо. Эти мыслительные и общемировоззренческие тенденции в лоне религии, ставшие впоследствии этапами формирования новой веры – протестантизма, удовлетворяли усиливавшейся «тяге к непосредственному общению молящегося с божеством и желанию воочию убедиться в реальности чуда», к чему и призывали мистики.

Удовлетворению этой потребности способствовала возможность особым образом, с новой мерой сосредоточенности и по преимуществу через мобилизацию непосредственно *зрительной* способности сконцентрироваться на объекте поклонения. Таким объектом оказывается полностью переосмысленный *алтарь*, превращенный из каменного стола-менсы, становившегося местом священного действия только во время богослужения, в *принципиально новый религиозный и художественный организм*, открытый созерцанию верующего в любое время, обращенного ему навстречу «всегда»¹. Генезис этого нового явления происходил постепенно, процесс шел из глубины веков, существенную роль в нем (как и в формировании иконостаса на христианском Востоке) сыграла алтарная преграда, на которой со временем, стремясь к обогащению ритуала, стали помещать иконы местных святых, мощехранильницы, драгоценные сосуды и пр. В итоге возникла конструкция, состоящая из живописной панели или короба с расположенными в нем скульптурными композициями, воплощающими религиозные сюжеты, и боковыми подвижными крыльями-створками, украшенными рельефами или живописью. Именно в последней трети XV века подобный алтарь-складень стал той формой, в которой осуществился необыкновенный расцвет немецкой скульптуры.

М.Я. Либман всесторонне характеризует природу достигнутого результата, возникшего от исторической «встречи» специфических возможностей пластики и многосоставного комплекса, получившего ранее опыт блестящей реализации своих выразительных возможностей на почве нидерландской живописи («Гентский алтарь» братьев ван Эйк). Исследователь обозначает целый ряд признаков бесспорного новаторства, присущих возникшему феномену. Алтарь, явившийся, по его мнению, венцом развития немецкой скульптуры XIV–XV веков, «был почти независим от церковного здания. У него не было установленного места, он гордо возвышается в хоре или под средокрестьем собора, он занимает восточную стену капеллы, лепится к столбу, к простенку нефа. При этом алтарь самостоятелен по отношению к пространству церкви. Его можно перенести (кстати, это делалось неоднократно на протяжении веков), и ни ему, ни зданию от этого не будет ущерба»².

Эта степень свободы и вычленение из универсального готического синтеза подкрепляется еще одной особенностью, подчеркивающей, что

¹ Либман М.Я. Немецкая скульптура. 1350–1550. С. 14.

² Там же. С. 15.

изменения носят субстанциальный характер: изменяется *материал*, на смену камню, на буквальном, вещественном уровне утверждавшему всеобщность готического – архитектурно-скульптурно-живописного (ви-траж) – единства, приходит дерево, более податливое, гибкое, подвижное в обработке и образном языке.

Второй и чрезвычайно важный момент, на который М.Я. Либман обращает внимание вслед за констатацией ослабления скреп соподчинения искусств на почве архитектуры, заключается в том, что сам резной алтарь становится результатом *нового синтеза*: «В нем объединяют свои усилия скульптура и живопись. И не только потому, что часто резной короб фланкируется расписными створками; сами статуи и рельефы обычно раскрашивались. При этом полихромии придавалось не меньшее, если не большее значение, чем резьбе»¹. Живописцы, занимавшиеся раскраской (*Fassmaler*), оплачивались выше, чем резчики. Яркое колористическое решение дополнялось золотом разных оттенков – матовым на крыльях и сияющим в центре, а также серебрением: «Иногда, – отмечает исследователь, – даже создается впечатление, что главную роль в этом новом содружестве играет цвет, настолько он изыскан и красив»². Пространственность и глубина основной композиции подчеркивалась декоративным оформлением фона, выразительный оптический эффект по типу «живых картин» поддерживался акцентированной пластикой объемов, масштабom фигур (до трех метров высотой), приближенных к переднему плану, рельефностью деталей и натуралистической раскраской тел и лиц, правда, более смягченной, чем позднее в эпоху барокко.

Период наивысшего расцвета немецкой скульптуры и ее наибольшей самостоятельности в рамках качественно нового, живописно-иллюзорного алтарного синтеза приходится на 90-е годы XV века: алтарь святого Вольфганга был завершен М. Пахером в 1481 году, Краковский алтарь Ф. Штосса – в 1489-м, алтарь Б. Нотке в Таллине – в 1483-м, алтарь в Блаубойрене работы отца и сына Эрхартов – в 1494-м. В 1490-е годы начинает работать Т. Рименшнайдер. Целый ряд крупнейших алтарей создавался вплоть до 20-х годов следующего столетия.

Помимо алтарной скульптуры в это же время получают развитие другие виды скульптуры, особенно *надгробие и эпитафия*, распространение которых М.Я. Либман объясняет «возросшей ролью индивидуума, чувством собственного достоинства, столь характерным для эпохи бюргерских революций» и – в связи с эпитафией приобретающими в тот же период большое значение отдельной статуей или статуарной группой, «не зависящей от архитектурного окружения и не входившей в комплекс алтаря» – удовлетворением стремления *индивидуального поклонения*³. Образы индивидуального поклонения – *Andachtsbilder* – с изображением «Оплакивания», редуцированного до двух фигур: Марии и простертого

¹ Либман М.Я. Немецкая скульптура. 1350–1550. С. 15.

² Там же. С. 24.

³ Там же. С. 14.

на ее коленях мертвого Христа (*Vesperbild*), «Положения во гроб», Христа с апостолом Иоанном, Марии с Младенцем становятся важнейшими художественными реалиями эпохи.

В ряду указанных радикальных новаций оказывается также изменение в статусе мастера. К этому времени скульптор превращается из работника бродячей космополитической строительной артели, нивелированного среди других профессионалов «каменных дел», не имевшего даже своей мастерской, в оседлого члена ремесленного цеха (с XIV века) – связанной с городом, «молодой, общественно активной организации, вобравшей в себя лучшие творческие силы»¹, хозяина собственного «производства» с участием подмастерьев и учеников, защищенного авторитетом и помощью коллектива. А в отдельных случаях возникает даже феномен «больших мастерских, не связанных цеховыми правилами, в некоторых городах – Пахера в Брунеке, Рименшнейдера в Вюрцбурге, Штригеля – в Меммингене. В Нюрнберге же цехи были ликвидированы еще в XIV веке, что, правда, не освобождало мастеров от контроля со стороны городского совета»².

Но и «в века корпоративности» набирает силу новое явление принципиального общекультурного характера: «...скульпторы объединялись с живописцами (и не только с ними), и из этого объединения выросли новые виды самостоятельной – можно не побояться употребить это слово – станковой скульптуры. Но скульптура Средневековья не только зависела от архитектуры, но и черпала в ней идеи, находила в ней поддержку. И ее эмансипация несла с собой чувствительные потери. Главенствующая роль скульптуры постепенно утрачивается. На первый план выходят живописцы и граверы. С полной ясностью это чувствуется с конца XV века. А XVI столетие <...> проходит под знаком господства живописи и графики (что не исключает появления выдающихся произведений скульптуры).

Превосходство этих видов искусства дает себя знать во многих отношениях. Они привлекают наиболее передовые силы, картина и графический лист представляют лучше всего искусство эпохи Реформации. И если в XV веке сильнейшая светотеневая лепка в картинах Вица и Мультчера, ломкость складок в графике Мастера ES и Шонгауэра свидетельствуют о том, что эти виды искусства многое заимствовали у скульптуры, то к концу века живопись и графика становятся воздействующими видами. Резчики пользуются гравюрами тех же монограммиста ES и Шонгауэра, а также Израэля ван Мекенема, Дюрера, Кранаха; живописцы рисуют образцы для скульпторов»³.

Все вышеизложенное составляет необычайно близкую и красноречивую параллель к процессам, сопровождавшим становление ренессансного – а именно, иллюзорного, «картинного» – видения в искусстве Италии, классической страны Возрождения. Сходные

¹ Либман М.Я. Немецкая скульптура. 1350–1550. С. 12.

² Там же. С. 17.

³ Там же. С. 15.

предпосылки – влияние позднесредневековой и раннеренессансной мистики (Франциск Ассизский), развитие индивидуального самосознания, появление отдельных крупных мастеров и пр. – рождают похожие следствия: возрастание роли авторского начала, вычленение скульптуры из соборного синтеза, становление картины и растущее доминирование живописи над скульптурой. Различия связаны, с одной стороны, с присущей итальянской традиции опорой на античность – отсюда более активная устремленность скульптуры в направлении свободно стоящей статуи и формирование героической образности; с другой – с определяющей ролью готического субстрата в наследии Германии, но они не отменяют глубинного родства по существу. Более раннее развитие иллюзорного видения в искусстве Италии, начиная с опытов Джотто и разработки математической перспективы у Брунеллески, обусловившее магистральную роль картинного образа не только в формах собственно картины, но и в монументальной живописи и даже в скульптуре, вызвало к жизни такое выдающееся достижение эпохи Возрождения, как итальянский живописный рельеф, о художественных особенностях которого мы также узнали от М.Я. Либмана в его ранней книге о Донателло и специальной работе. *Relievo schiacciato* явился результатом еще более решительного поглощения монументальной скульптуры станковой живописью, чем немецкий алтарь-складень, напротив, соединивший в себе средствами единственного в своем роде, уникального синтеза монументальность статуарной пластики и картинность живописного рельефа, дополненного собственно живописью на боковых крыльях многосоставного комплекса.

В этой связи представляется, что «пестрота картины» и двуединство эпохи – борьба старого и нового – вряд ли должны сопровождаться отнесением немецкого искусства XV века к Позднему Средневековью, что, скорее всего, явилось следствием распространившейся в искусствознании первой половины и середины XX века «медиевизации» Возрождения. Вопреки этой тенденции, согласно педагогической традиции МГУ 1950-х годов, искусство XV века в Германии и других европейских странах «к северу от Альп» располагалось в пределах курса, посвященного Северному Возрождению.

Подтверждением именно этого положения служат, на наш взгляд, блестящие анализы образов великих алтарей Штосса, Пахера, Эрхартов, Нотке на страницах монографии М.Я. Либмана, посвященной немецкой скульптуре. Говоря о значении этой книги, А.Н. Немилов отмечает, что в ней впервые была поставлена и решена проблема исторической специфики немецкого искусства, где скульптура и живопись развивались асинхронно: пик художественно-образной эволюции скульптуры – конец XV века – не совпадал с вершинными проявлениями живописи эпохи Дюрера в первой половине XVI столетия. «Вот почему, – подчеркивает А.Н. Немилов, – именно книга о скульптуре привлекает преимущественно внимание мировой научной общественности». На смену отдельным гипотезам предшественников в книге М.Я. Либмана приходит «стройная,

убедительная теория»¹. Не случайно труд отечественного ученого удостоился сразу двух переводов на немецкий язык².

Другой основополагающий труд автора «Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века»³ на долгие годы «закрыл» собой в отечественном искусствознании труднейшую проблематику Высокого Возрождения в Германии, отягощенную общедуховным кризисом периода Реформации, непростым освобождением от средневекового наследия и драматически оборванную национальной трагедией крестьянской войны 1520-х годов. Основанная на скрупулезном анализе и суммировании необъятного разнообразия фактов и мнений, но на редкость целостная, характеристика Дюрера и его исканий, его почти экстаического стремления отыскать тайну классического «модуля» итальянских мастеров, его современников, и мужественное, осознанное утверждение принципа, обособившего Северное Возрождение от итальянского: мысль о том, что всякая гармония индивидуальна и определяется своеобразием объекта, – составляет бесспорное достижение Михаила Яковлевича. Как, впрочем, и образ Грюневальда, вопреки готицизмам признанного автором книги ренессансным мастером большой формы, и окрашенный оттенком демонизма облик Бальдунга Грина, и выдвинутый в ряд ведущих мастеров Альбрехт Альтдорфер с сугубо немецкой проблемой пантеистического переживания единства человека и природы и ярким вкладом в становление жанра пейзажа...

В итоге, как справедливо констатирует А.Н. Немилев, «с выходом в свет этих двух монографий <...> автор их твердо занял положение одного из ведущих историков немецкого искусства Позднего Средневековья и эпохи Возрождения в современной мировой науке»⁴.

Характерную особенность научного метода М.Я. Либмана, в основе которого лежал глубоко и всесторонне понятый историзм, составляла также опора на круг вспомогательных гуманитарных дисциплин. Среди них, помимо технико-технологических вопросов, Михаил Яковлевич уделял большое внимание проблемам социологии искусства: исследованию положения художника в обществе, характеру заказа и кругу заказчиков, природе творческого процесса – всему, вплоть до особенностей сигнатур – подписей художников, индивидуальных и отождествленных со знаком мастерской⁵.

¹ Немилев А.Н. О книге и ее авторе. С. 12.

² Liebmann M. Die deutsche Plastik. 1350–1550. Leipzig: Seemann, 1982; Gütersloh: Prisma, 1984.

³ Либман М.Я. Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века. М.: Искусство, 1972.

⁴ Немилев А.Н. О книге и ее авторе. С. 13.

⁵ Либман М.Я. Подсобные гуманитарные науки и их значение для атрибуционной работы // Научно-исследовательская работа в художественных музеях. Вып. 2. М.: Просвещение, 1975. С. 30–40; Он же. Актуальные вопросы атрибуции памятников искусства // Искусство. 1974. № 2. С. 36–38; Он же. Социальные факторы в искусстве и их роль в методологии исследователя: на примере позднего Средневековья и эпохи Возрождения // Советское искусствознание'78. Т. 2. М.: Советский художник, 1979. С. 226–238;

Настоящая статья не предполагала и не может дать всесторонний обзор и анализ научного наследия М.Я. Либмана, задача такого рода слишком обширна и не по плечу одному автору: она будет решаться усилиями поколений. Мои стремления были обращены к современникам и коллегам как своего рода призыв вспоминать М.Я. Либмана, и я уверена, что каждое такое обращение к его памяти вызовет непроизвольную улыбку, ибо воспоминания будут светлыми и добрыми. Элемент научной полемики, который я себе позволила, должен подтвердить актуальность идей выдающегося ученого, то, что наследие его продолжает жить и участвовать в интеллектуальной реальности наших дней. А учащиеся и молодые ученые, надеюсь, услышат здесь мой призыв: читайте, изучайте М.Я. Либмана, занимающего достойное место в когорте ваших учителей.

М.Э. Дмитриева

**ИСКУССТВО И ГЕОГРАФИЯ.
ОБ ИЗУЧЕНИИ ИСКУССТВА РЕНЕССАНСА
В ЦЕНТРАЛЬНОЙ И ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЕ**

Моя последняя встреча с Михаилом Яковлевичем Либманом произошла летом 1997 года в Праге, куда Михаил Яковлевич с женой приехали на экскурсию, а я – на конференцию в Институт истории искусств Академии наук. Мне повезло: начав работать над книгой об искусстве Возрождения в Восточной Европе, я могла общаться и советоваться с Михаилом Яковлевичем более свободно, чем когда-то в Москве, где он был «олимпийцем» – заместителем директора института и заведующим сектором. И в нашей переписке (в которой он был, как и во всем остальном, «по-немецки» пунктуален с ответами, а я, к стыду своему, как раз гораздо менее) Михаил Яковлевич много писал о своих занятиях в Израиле, в Иерусалимском университете. Судя по разговорам в Праге, он был счастлив в Израиле, востребован и в университете, и в музеях несмотря на преклонный возраст.

Прямой ученицей Либмана я не была, ведь он не преподавал в университете. Учась в заочной аспирантуре в МГУ у В.Н. Гращенкова, я все же постоянно, с согласия и одобрения Виктора Николаевича, обращалась к Михаилу Яковлевичу с вопросами и за консультацией. Он был оппонентом моей диссертации об античных сюжетах в искусстве немецкого Возрождения, он же и способствовал тому, что несколько лет спустя после защиты я попала в сектор классического искусства Запада. М.Я. Либман, А.Д. Чегодаев, Е.И. Ротенберг, Е.П. Ювалова, Ю.Н. Хохлов, М.И. Свидерская – перед каким блистательным, всегда благожелательным, хотя и строгим собранием знатоков представляли свои работы молодые сотрудники сектора! Мы трудились тогда над комплексной историей искусств («Искусство 19 века») – начинании, ничуть не утратившем своей ценности и даже приобретшем особую актуальность во времена глобализации. О методических особенностях и проблемах работы над первым томом этой серии «Искусство Раннего Возрождения» писал М.Я. Либман в своей статье

в немецком сборнике «Стиль и эпоха» (1989)¹. В этих трудах, уникальных как по постановке задачи, так и по междисциплинарной направленности (живопись, архитектура, музыка, театр), Европа представляла вне тогдашнего идеологического контекста разграничений на политические лагеря и блоки, но как единое художественное пространство. Хорошо помню заседание сектора в августе 1991 года, во время путча, на которое я попала, приехав из командировки в Германии. Мы обсуждали нечто театроведческое, барочное, вроде комедии дель арте, стоически игнорируя трагические события, происходящие в тот самый момент, а по улице Горького грохотали танки...

М.Я. Либман был очень хорошо вписан в европейскую науку и поддерживал контакты со многими зарубежными учеными. С одним из них, польским историком искусства Яном Бялостоцким, он был, как мне представляется, дружески близок². Так, мне вспоминается их общение во время лекции Бялостоцкого в МГУ в начале 1980-х годов. Именно благодаря Либману я тогда впервые обратила внимание и на метод, и на область исследования Бялостоцкого. Его книгу «Искусство Возрождения в Восточной Европе»³ я пыталась издать на русском языке, поскольку работала тогда редактором в издательстве «Искусство». С английского книгу блестяще перевел Владимир Воронин, Ян Бялостоцкий прислал высококачественные оригиналы фотографий, английское издательство «Файдон» передало права на русскую публикацию. Но тут началось движение «Солидарность» в Польше, стало известно о политических симпатиях Бялостоцкого, да и на польскую тематику вообще были наложены цензурные ограничения. Книга не вышла ни тогда, ни после.

Несмотря на обидную для всех неудачу с книгой, общение с М.Я. Либманом продолжалось. Его особый взгляд на Северное Возрождение (связанное с Италией, но и отличное от итальянских образцов), контакт с Яном Бялостоцким, и, конечно же, знакомство с Ларисой Ивановной Тананаевой, введшей в проблематику рудольфинского искусства⁴, побудили меня взяться за тему искусства Возрождения в Восточной Европе как комплексного явления, когда я в 1996 году начала работать в Лейпциге.

Предлагаемая статья – дань памяти М.Я. Либмана, вдохновлявшего и поддерживавшего меня в работе над этой темой – в письмах, личных разговорах, статьях.

¹ *Liebmann M.* Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Erfahrungen einer komplexen Kunstforschung // Stil und Epoche. Periodisierungsfragen / Hg. v. F. Möbius und H. Scieurie. Dresden: Verlag der Kunst, 1989 (Fundus-Bücher 118/119). S. 357–364.

² М.Я. Либман, единственный из советских коллег, принял участие в сборнике, изданном к юбилею Бялостоцкого – см.: *Liebmann M.J.* Einige Fazetien Heinrich Bebel's als literarische Quellen // Ars auro prior: Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata. Warszawa: PWN, 1981. S. 49–51.

³ *Bialostocki J.* The Renaissance Art in Eastern Europe: Hungary – Bohemia – Poland. Oxford: Phaidon, 1976 (The Wrightsman Lectures).

⁴ *Тананаева Л.И.* Рудольфинцы. Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII веков. М.: Наука, 1996.

ГЕОГРАФИЯ ИСКУССТВА (KUNSTGEOGRAPHIE)¹

В уже упомянутой монографии, вышедшей в Англии, Ян Бялостоцкий впервые рассмотрел ренессансное искусство Центральной и Восточной Европы (в то время в целом – *Восточной* Европы!) начала Раннего Нового времени как единую «художественную провинцию». Он анализировал основные тенденции восточноевропейского Ренессанса, а также итальянизмы в России как признаки художественной целостности на европейском пространстве². При этом Ренессанс им понимался не столько как культурно-историческая эпоха, сколько как контактный язык международного общения, *lingua franca*, и как общий художественный стиль, система форм, функций, мотивов и тем. Исследование Я. Бялостоцкого базируется на выделении характерных для данного региона и исторического периода структур – замка, города, надгробного памятника, часовни. Ученый объединял искусство эпохи Возрождения на территории современных ему Польши, Чехословакии, Венгрии и России в единый «художественный ландшафт», который хотя и включен в более широкий – общеевропейский исторический и стилиевой контекст Ренессанса, все же одновременно понимается как особый, отдельный регион «Восточной Европы». В одной из более поздних публикаций Я. Бялостоцкий еще раз обосновывает свой термин «восточноевропейский Ренессанс» («*East-European Renaissance*»)³.

Работа Я. Бялостоцкого подверглась критике с различных сторон. Поскольку границы выделенного им региона совпадали с границами соцлагеря, на родине, в Польше его обвиняли в «прокоммунистической ориентации», в политическом, пусть и подсознательном, но конформизме и приспособленчестве⁴. Примечательно, что книга, написанная по материалам лекций, прочитанных на Западе, была издана на английском языке и тем самым пропагандировала скорее культурную близость к западной гуманистической традиции, чем вынужденную самоизоляцию. Интересен также и тот факт, что эта работа не была переведена на польский язык. С другой стороны – с советской точки зрения, – его концепция считалась еретической, потому что данный подход практически не учитывал существующих межгосударственных границ – Словакия рассматривалась как часть Венгрии, а Силезия как часть Богемии, и советский

¹ Эта статья является сокращенным и несколько видоизмененным вариантом главы из книги: *Дмитриева М.* Италия в Сарматии. Пути Ренессанса в Восточной Европе. М.: НЛЮ, 2015.

² См.: *Białostocki J.* The Renaissance Art in Eastern Europe.

³ *Białostocki J.* Borrowing and Originality in the East-European Renaissance // East-Central Europe in Transition. From the Fourteenth to the Seventeenth Century / Hg. v. A. Mączak, H. Samsonowicz, P. Burke. Cambridge; London; New York: Cambridge University Press, 1985. P. 153–166.

⁴ *Labuda A.S.* Kunst und Kunsthistoriographie im deutsch-polnischen Spannungsverhältnis – eine vernachlässigte Forschungsaufgabe // Deutsche Geschichte und Kultur im heutigen Polen. Fragen der Gegenstandsbestimmung und Methodologie / Hg. v. H.-J. Karp. Marburg: Herder, 1997. S. 119–135 (S. 125).

официоз вовсе не хотел видеть Россию частью «западного» культурного пространства эпохи Возрождения.

В статье «Прибалтика как художественный регион» («The Baltic Area as an Artistic Region»), появившейся в 1976 году как печатный вариант доклада на Международном конгрессе по истории искусств в Копенгагене, Ян Бялостоцкий опять попытался исследовать и описать большую область близ Балтийского и Северного морей – от Голландии, Германии и Дании до Южной Швеции и Северной Польши, а также тогдашних советских прибалтийских республик – как единый художественный ландшафт¹. К признакам этой художественной целостности относятся, по словам Я. Бялостоцкого, географические особенности, а именно равнинный, «горизонтальный» ландшафт, который как ранее, так и сейчас в значительной степени контрастирует с готическими вертикалями городской архитектуры, а также предпочтение кирпича как строительного материала. Для данного региона характерны, кроме того, неприятие барокко и распространение классицизма в XVIII–XIX веках, а также проявление художественной и городской культуры поздней готики в ее «северном варианте». Так, например, церковь Св. Марии в Любеке была образцом для ряда других церковных сооружений, возведенных в Мальмё, Шлезвиге, Висмаре, Люнебурге, Доберане, Шверине, Ростоке, Даргуне, Штральзунде, Риге, Ревеле (Таллин) и Дерпте (Тарту). Дальнейшей общей чертой является полное и безусловное принятие Реформации. Помимо того, распространение определенных стилистических форм Позднего Ренессанса и маньеризма, проявившихся с некоторой задержкой в конце XVI–XVII веков, также показательны для данного художественного региона. В этих формах очевидны следы нидерландского влияния – в первой трети XVI века всеобщее распространение получили резные алтари из мастерских Антверпена и Брюсселя. Начиная с середины того же столетия приобрел большую популярность и влияние стиль мастерской нидерландского скульптора Корнелиса Флориса, специализировавшейся на надгробной пластике. Эта мастерская, являющаяся примером успешной предпринимательской экспансии, снабжала надгробными памятниками весь регион – от Дании до Кенигсберга в Пруссии². В этой мастерской были произведены такие работы, как надгробный памятник первой жене герцога Альбрехта фон Гогенцоллерн-Ансбаха, надгробный памятник датской принцессе Доротее (ум. в 1547), заказанный для собора в Кенигсберге, а также настенный надгробный памятник герцогу (сооруженный в 1574). Надгробные памятники герцогу Фридриху I в Шлезвигском соборе (после 1553) или датскому королю Кристиану III в Роскильде (после 1576), обязанные своим появлением расширению королевских резиденций, вышли тоже из мастерской Флориса.

Согласно Я. Бялостоцкому, влияние нидерландского искусства в Копенгагене или в Данциге, заимствование стилиевых черт, а также

¹ *Białostocki J.* The Baltic Area as an Artistic Region in the 16th Century // Hafnia – Copenhagen Papers in the History of Art. 1976. № 4. P. 11–22.

² *Ibid.* P. 18.

воспроизведение некоторых графических форм в архитектуре привело к возникновению таких стилистически сходных произведений, как замок Фредериксборг в Хилерёде (1602–1620), замок Розенборг в Копенгагене (1608–1617) или здание ратуши в Старом Городе Данцига. В целом Кенигсберг на востоке и Уппсала на севере служили границами распространения нидерландского стиля: «Мне кажется, – писал Бялостоцкий, – что около 1600 года весь ареал от Голландии до Кенигсберга и от Шверина до Упсалы представлялся более единым, чем это кажется нам сейчас»¹.

В своих попытках возвести в статус науки эмпирические впечатления путешествующего историка искусства Я. Бялостоцкий сводил воедино воздействие климата на ландшафт, «гений места», а также работавших в данной местности мастеров как факторы, способствовавшие возникновению регионального стиля. Целью ученого было создание системы ярко выраженных стилевых признаков, своего рода сетки-шаблона, которые характеризовали бы искусство конкретного региона в разные периоды времени².

Называя территории вокруг Балтийского и Северного моря «разомкнутым регионом»³, рассматривая их одновременно как художественный ландшафт и анализируя итальянские черты в восточноевропейском Ренессансе в поисках единства, Я. Бялостоцкий следовал традиции направления в искусствознании, получившего название «географии искусства» (по-немецки *Kunstgeographie*). В своей статье Я. Бялостоцкий приводит также имена Дагоберта Фрея («в прошлом известный историк искусства, ставший нацистом») и Николауса Певзнера («ученый-эмигрант из Геттингена, работающий в Великобритании») – по его словам, идеологически двух прямо противоположных фигур, но важных для него предшественников в методологическом отношении. Оба искусствоведа занимались, в частности, проблемами стилистических констант, и оба написали книги об «английском характере» английского искусства⁵. Показательно также, что книга Фрея вышла в разгар Второй мировой войны. При этом Бялостоцкий указывал, что данная дисциплина – «художественная география» – не была свободна от «деформирующих политических влияний и пропаганды».

Что же представляла собой «география искусств»?

В 1920-е годы в немецком искусствознании все более влиятельным становится особое направление, стремящееся интерпретировать историю искусства, исходя из географических факторов с целью выявить более или

¹ *Białostocki J.* The Baltic Area as an Artistic Region in the 16th Century // Hafnia – Copenhagen Papers in the History of Art. 1976. № 4. P. 20.

² *Ibid.* P. 12.

³ *Ibid.* P. 14.

⁴ *Ibid.* P. 11.

⁵ *Frey D.* *Englisches Wesen in der bildenden Kunst.* Stuttgart; Berlin: Kohlhammer, 1942; *Pevsner N.* *The Englishness of English Art.* London: Praeger, 1956.

менее четко очерченные «художественные регионы» или «художественные ландшафты». Стилиевые особенности того или иного произведения связывались приверженцами этого направления с климатическими особенностями местности, с характерными для этого района художественными приемами и формами, с использованием определенных строительных материалов. Предметом исследования была в первую очередь архитектура в силу ее привязанности к месту. Задачей исследователей все больше становился поиск закономерностей или констант в художественном облике местности, которые должны были проявляться в течение длительного периода времени, на протяжении веков. Таким образом, на основании совокупности признаков ученые пытались выявить определенный художественный ландшафт и определить его отличия от других, даже граничащих с ним районов. В 1920–1930-е годы география искусства представляла собой, с одной стороны, альтернативу традиционной истории искусства как линейной истории стилей¹, а с другой, являлась попыткой решения проблемы регионализма в немецком искусстве. Однако в поисках «гения места» это научное направление все больше обращалось к выявлению тех «неизменных сил крови, ландшафта и климата», которые, на взгляд исследователей, и являлись определяющими для художественного пространства на протяжении столетий. Иначе говоря, не только конкретные географические факторы, но психологические и идеологические фантомы расы и почвы становились критериями преемственности художественных форм. Идеологическим фоном для этого почвенничества послужили как спровоцированная французским искусствоведом Эмилем Малем во время Первой мировой войны полемика о зависимости немецкой готики от французских образцов, так и представление о «провинциализме»² немецкого искусства по сравнению, в первую очередь, с итальянским Ренессансом.

При этом основные идеи и важнейшие импульсы к развитию восходили к достижениям тогдашней географической науки. Прежде всего, это исследование влияния климатических и географических факторов на жизнедеятельность человека, разработанное в антропогеографии немецкого географа Фридриха Ратцеля³, а также картографирование австрийских художественных памятников, проведенное венским географом Хуго Хассингером⁴. Немецкий историк искусства Йозеф Стржиговский, ставший директором одного из двух институтов истории искусств Венского университета, создал теорию культурных поясов (средиземноморский культурный круг, отличавшийся культурным декадансом и эклектическим

¹ Pieper P. Kunstgeographie. Versuch einer Grundlegung. Berlin: Junker u. Dünnhaupt, 1936. (Neue deutsche Forschungen 61). S. 20.

² Muthesius S. Kunst in Polen, polnische Kunst 966–1990. Eine Einführung. Königstein im Taunus: Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster Verlagsbuchhandlung, 1994. S. 10.

³ Ratzel F. Anthropogeographie. 1–2 Bd. Stuttgart: J. Engelhorn, 1909–1912.

⁴ Hassinger H. Kunsthistorischer Atlas der k.k. Reichshaupt und Residenzstadt Wien und Verzeichnis des Wiener Stadtbildes. Wien: Schroll, 1916 (Österreichische Kunsttopographie 15).

классицизмом, внесенными, по мнению Стржиговского, Ренессансом, противопоставлялся им «арийскому поясу», включающему «энергетически заряженные» народы Азии, Армении и Балкан, а также Германию и Скандинавию). Стржиговский занимался сравнительным изучением памятников искусства экзотических для тогдашних исследователей регионов – от Армении до Ближнего Востока и Балкан¹. Второй институт Венского университета оставался на позициях Венской школы, изучающей произведения классического искусства Запада в широком историко-культурном контексте. В начале 1930-х годов прослеживается явное усиление значения географии искусства по сравнению с стилистически-аналитическим направлением в духе Генриха Вёльфлина или Венской школы искусствознания, а также началами иконологического метода, разработанного в Гамбурге Аби Варбургом и его учениками до переезда в Лондон в связи с антисемитской политикой национал-социалистов. «География искусства» дискредитировала себя тесной связью с национал-социалистическим режимом и расовой теорией. На путь идейного коллаборационизма ступили в 1930-е и 1940-е годы многие приверженцы художественной географии – от Стржиговского до Дагоберта Фрея.

На XIII международном конгрессе по истории искусства, состоявшемся в Стокгольме в 1933 году, центральной темой которого являлась проблема национального начала в искусстве², шведский искусствовед Йонни Роосвал и его каталонский коллега Хосеп Пуиг-и-Кадафалк выступили с докладами о методологии географии искусства³. Й. Роосвал определил общие признаки художественного пространства северной области вокруг Балтийского моря, рассматривая его как часть «балтийско-саксонского блока». При этом критерии общности, гомогенности духа и «единого вкуса» искусства балтийского региона были выработаны лишь на основе анализа художественных форм памятников, не учитывая факторы «национальных, языковых и расовых сближений или различий»⁴. В противоположность данной концепции, выступавшие на конгрессе немецкие искусствоведы подчеркивали прежде всего важность определения национального начала в искусстве на основе расовых признаков.

¹ *Strzygowski J. Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlage // Mitteilungen d.k.k. Geographischen Gesellschaft in Wien. 1918. № 61/1–4 und 4. S. 20–48. О теориях Стржиговского и его связях с Россией см.: Дмитриева М. Формальный метод в искусствознании и междисциплинарные границы: Генрих Вёльфлин – Йозеф Стржиговский – Федор Шмит // Русский формализм: Материалы конференции (в печати).*

² XIII Congrès international d'histoire de l'art. Stockholm, 1933 (Résumés des communications présentées au Congrès); См.: *Larsson L.O. Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre // Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930 / Hg. v. L. Dittmann. Stuttgart: Steiner, 1985. S. 169–184 (S. 169).*

³ *Roosval J. Le Nord Baltique comme domaine artistique homogène et sa situation dans le bloc Saxon-Baltique // XIII Congrès international d'histoire de l'art. P. 96–97; Puig i Cadafalch J. Lois générales de la géographie architectonique // Ibid. P. 90–92.*

⁴ *Roosval J. Le Nord Baltique comme domaine artistique... P. 96.*

Пауль Франкль выделил три группы тем, допускающих их рассмотрение вне связи с историческим развитием: естественные природно-географические условия, характерные этно-племенные особенности и «художественные круги» как элементы более широких культурных пластов. География искусства являлась для него, как и теория, психология и история искусства, неотъемлемой частью искусствоведения в целом. Франкль искал неоспоримый, надежный метод, который, охватывая проблему национального начала в искусстве, позволил бы обнаружить те черты, что «на протяжении столетий остаются неизменными в искусстве каждого народа, не зависят от сменяющих друг друга стилевых парадигм различных эпох»¹. В своей книге «Система искусствознания»², изданной в 1938 году, П. Франкль избрал темой исследования географию и топографию стилей в искусстве. Опираясь на изложенные в книге «Идеи к географии искусства Европы»³ мысли Клауса Герстенберга, а также на становящиеся все более спорными теории Йозефа Стржиговского, П. Франкль формулирует свою концепцию «художественных кругов», разделяя и рассматривая искусство южной, северной и восточной части Европы как три самостоятельных и целостных объекта, каждый из которых обладает своими характерными чертами. Так, восточному искусству свойственна, по П. Франклю, «бессознательная инстинктивность»⁴, а искусство в целом, по его мнению, является «психогномическим», вневременным отражением индивидуальных географических, климатических и природных особенностей, характерных для территорий и ландшафта, населяемых конкретным этносом. В то же время он подчеркивал важность и формирующую роль социального контекста⁵. П. Франкль выделял и рассматривал *genius loci* как отдельное явление, которое еще должно быть исследовано: «Естественные науки будут переводить “гумус” как “кровь и почву”; гуманитарные науки будут искать источник единства в социологии. И те, и другие будут правы, дополняя друг друга»⁶.

Однако уже сама попытка заложить основы художественной географии, с помощью которой, например, Пауль Пипер искал подход к истории искусства «германской нации», сталкивалась с принципиальными трудностями: едва ли можно было обсуждать общие предпосылки географии искусства на примере конкретного материала – в частности, скульптуры Позднего Средневековья в районе Среднего Рейна⁷. Проблематичным

¹ Frankl P. Die Aufgaben der Kunstgeographie // XIII Congrès international d'histoire de l'art. P. 86–88 (P. 87).

² Frankl P. Das System der Kunstwissenschaft. Brünn; Leipzig: Rohrer, 1938. S. 919–939 (Глава «Художественная география»).

³ См.: Gerstenberg K. Ideen zu einer Kunstgeographie Europas. Leipzig: Seemann, 1922 (Bibliothek der Kunstgeschichte 48/49).

⁴ Frankl P. Das System der Kunstwissenschaft. S. 927.

⁵ Ibid. S. 925.

⁶ Ibid. S. 924.

⁷ Pieper P. Kunstgeographie. S. 62–67.

являлось уже желание показать связь между этноплеменными особенностями и географическим положением, чтобы затем определить характерные для данного региона стилевые константы. С научной точки зрения такой подход оказался сомнительным.

Дагоберт Фрей, один из ведущих представителей географии искусства, пытался ограничить этот подход, считая, что географический принцип должен применяться только к недвижимым объектам искусства – художественным памятникам, которые связаны по месту их возникновения с определенной стилевой традицией. Географический метод, согласно Д. Фрею, не должен соотноситься с исторически сложившимися территориальными границами; вместо этого фокус рассмотрения должен быть направлен на области распространения единых стилистических проявлений. Опираясь также на лингвистические критерии, Д. Фрей попытался разделить художественные памятники на несколько групп «по художественно-историческим критериям и пространственно-территориальным принципам». Так, сравнивая «художественно-языковые ландшафты», автор стремился показать более тесные связи между ними. Выделенные таким образом географические области – культурные регионы – должны были сравниваться по следующим критериям: «географическое распространение рас и расовых типов в больших регионах, а также наличие общих языковых, исторических, фольклорных и других характеристик». Этот сравнительный анализ был необходим, чтобы на его основе выделить стилистическую эссенцию – «движущие силы»¹ культурных регионов. По мнению Д. Фрея, как языковедение, так и история искусства не могли больше обходиться без географического подхода². Согласно Фрею, предпосылкой художественно-географической топографии является определение основных форм – при этом различались типовые, константные и преобразованные формы. Кроме того, особое значение должно было уделяться следующим характеристикам: виды и свойства использованного материала, методы его обработки, особенности художественных техник, а также типы архитектурно-инженерных конструкций.

В появившейся в 1951 году автобиографии Д. Фрей связывал свой интерес и обращение к искусствоведению в географической перспективе с открытием для себя Восточной Европы – сначала Далмации, позднее Силезии и Польши³. Исследования в этой научной области получили, согласно Д. Фрею, новое качество в 1931 году, после того как он был назначен на должность профессора истории искусства в университете Бреслава (Вроцлава) и совместно с Германом Аубином занялся изучением истории Силезии. Г. Аубин позднее так высказывался об этом сотрудничестве:

¹ Frey D. Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes // Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 16 (1938). S. 1–74 (S. 13–15); факсимильное переиздание: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchges, 1970.

² Ibid. S. 63–66.

³ Frey D. Selbstdarstellung // Österreichische Geschichtswissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen / Geleitet v. N. Grass. Bd. 2. Innsbruck, 1951 (Schlern-Schriften 69). S. 47–77.

«Из сочетания личных способностей искусствоведов и живого интереса немецкого искусствознания к культуре Восточной Европы вытекало осознание важности выработки таких методических подходов, которые были необходимы, чтобы, в конце концов, выйти из сферы интуитивного постижения истории искусства»¹. Таким образом была достаточно легко найдена точка соприкосновения истории искусства и расовой теории. Один из участников семинара Ханс Тинтельнот по этому поводу свидетельствовал, что на семинарах, проводимых по четвергам в университете Бреслау, «исследования этнокультурных корней преобладали над изучением локального колорита и региональных особенностей»².

Взгляд Д. Фрея «на Восток» предполагал изучение в первую очередь проявлений немецкого искусства в Центральной и Восточной Европе, включая Балтийские страны и Польшу. В то же время он считал необходимым исследовать проблемы пограничной зоны между «глобальными культурными пространствами» – западноевропейским и византийским, – как считал Фрей, православным по сути и духу искусством³.

Граница, как считает современный английский исследователь Штефан Мутезиус, являлась центральным термином географии искусства⁴. К его смысловому полю относились такие понятия, как «внутренние области» и «зоны окраин», «зоны борьбы и противостояния немецкого искусства восточному»; сюда же были включены и другие милитаристские представления, используемые немецкими искусствоведами в их научных «устремлениях» на Восток⁵. Колониальный дискурс являлся важной частью идеологизированной науки – этого, называя современным языком, «союза власти, научных знаний и географии» («union of power, knowledge and geography») ⁶. Переход от антропогеографии к геополитике как оправданию экспансионной идеологии, от художественной географии к колониальному взгляду на искусство Восточной Европы происходил почти незаметно.

Д. Фрей, поддерживавший политику национал-социалистов во время оккупации Польши⁷, сожалел после окончания войны об идейном «поражении» метода художественной географии. Вскользь признавая влияние

¹ *Aubin H.* Der Beitrag der jüngeren schlesischen Kunstgeschichte zur Methodik der Stammesforschung // *Zeitschrift für Ostforschung. Länder und Völker im östlichen Mitteleuropa* 2 (1953). S. 481–490 (S. 490).

² *Tintelnot H.* Kunstforschung in Breslau // *Ibid.* S. 491–506 (S. 506).

³ *Frey D.* Selbstdarstellung. S. 53.

⁴ *Muthesius S.* Kunst in Polen, polnische Kunst 966–1990. S. 11.

⁵ «...eine von sinnvollen Zweckgefühlen erfüllte, herbe und großartige Kolonialkunst...» – *Labuda A.S.* Zum kunsthistorischen Diskurs über Ostmitteleuropa // *Zeitschrift für Kunstgeschichte.* 1993. № 56. S. 1–17 (S. 3).

⁶ *Derek G. Said* // *Thinking space : Critical Geographies* / Ed. by M. Crang, N. Thrift. London; New York: Routledge, 2000. P. 302–348 (P. 302).

⁷ О роли Фрея в культурной политике нацистов в оккупированной Польше см.: *Muthesius S.* Kunst in Polen, polnische Kunst 966–1990. S. 11.

военной ситуации на убеждения и образ мыслей, он, тем не менее, не выражал ни малейшего раскаяния¹. По его мнению, в послевоенное время задачи географии искусства свелись лишь к топографическому отображению, картографированию, а «вкус» и заманчивость интерпретации были навсегда утеряны.

Вышеприведенный краткий экскурс показывает, насколько, с одной стороны, противоречивой, а с другой стороны, всегда зависимой от политического контекста была история искусства в географическом аспекте. Всеми принятая поправка на некоторую условность характера этой научной дисциплины – из-за ее дискредитации тесной связью с национал-социалистической идеологией – явилась позднее помехой для объективных исследований и независимого аналитического рассмотрения тех проблем, решение которых изначально было целью географии искусства. В волнообразно проявлявшихся попытках возродить географический подход к истории искусства наблюдалась тенденция к ограничению, когда основное внимание исследователи уделяли преимущественно рассмотрению некоторых деталей, отдельных аспектов и частных случаев, игнорируя тот контекст, в котором, собственно, возник географический метод. Несмотря на вышеперечисленные факторы, заявка географии искусства на универсальность и широту интерпретации исследуемых феноменов, которые определяются как константы и региональные единства, по-прежнему остается заманчивой для многих исследователей. Не следует забывать, что именно искусствоведы, интересовавшиеся географией, открыли для себя и для научного сообщества те художественные пространства, которые ранее не являлись предметом исследования западной науки – Восточную Европу, Армению, страны Балкан. Впрочем, именно эти исследователи и оказались более других подвержены соблазнам геополитических идеологических расчетов.

Восточная Европа как художественный ландшафт

Учитывая все эти обстоятельства и, прежде всего, судьбу Польши как поля для экспериментов представителей художественной географии (Д. Фрей как эксперт играл немаловажную роль при вывозе художественных памятников из Польши во время немецкой оккупации), придется признать довольно смелым, если не сказать странным, обращение Яна Бялостоцкого именно к методу художественной географии в попытке ввести искусство Восточной и Центральной Европы в международный научный контекст в разгар холодной войны.

В стремлении возродить метод географии искусства «независимо от национальных или региональных границ, от сегодня и вчера»², Бялостоцкий

¹ «...так как обстоятельства войны не позволяли непредвзятые и независимые суждения»
(Frey D. Selbstdarstellung. S. 70).

² Białostocki J. The Renaissance Art in Eastern Europe. P. 12.

опирался в первую очередь на тенденцию, которая проявилась в немецком и швейцарском искусствоведении в 1960-е – начале 1970-х годов и характеризовалась возрождением интереса к географическому методу исследования при попытках его деидеологизировать. И все же тогда эти попытки имели определенные ограничения и свою специфику. Так, Альфред Кнёпфли в докладе «Проблемы понятия “художественный ландшафт” на примере области Боденского озера», прочитанном на 13-м Конгрессе немецких искусствоведов в Констанце (1972), говорил об осторожности, с которой искусствоведение должно обращаться с концепцией «художественного ландшафта»¹. А. Кнёпфли намеревался «очистить» это понятие «от крови и почвы», опираясь при этом, как и Я. Бялостоцкий, на дискуссию о необходимости применения «метода очищения», поднятую Харальдом Келлером и Райнером Хаусхерром в 1960–1970-е годы. Так, Хаусхерр, одним из первых осуществивший тщательный анализ этого метода, выступал за замену понятия «художественный ландшафт» терминами «регион» или «провинция». По его мнению, география искусства должна служить искусствоведению как вспомогательная наука, отказавшись от утверждений, касающихся взаимосвязи между устойчивыми признаками стиля и этнической принадлежностью. Тем не менее, как отмечал Р. Хаусхерр, «представление о стилевых константах, тесно связанных с географическими, а также этническими и национальными особенностями, до сих пор является скрытой (*sic!*) предпосылкой нашей терминологии»². При этом оба ученых – и Р. Хаусхерр, и Х. Келлер, как и Д. Фрей до них – ссылались на традицию изучения искусства в географическом аспекте, уходящую своими корнями к Гиппократу, Полибию, Страбону, Плутарху, Монтескье и Вольтеру³.

В 80-е годы XX века швейцарские искусствоведы разработали методические основы географии искусства, уделяя при этом основное внимание не вопросам единства, а динамике отношений между «культурными пространствами»⁴. Термин «культурный ландшафт» подразумевал разомкнутость и динамическое измерение обозначаемого феномена, являясь удобным в том смысле, что мог применяться к таким исторически и географически сложным территориям, как Швейцария или Италия.

¹ Knoepfli A. Probleme des Begriffes «Kunstlandschaft», aufgezeigt am Beispiel des Bodenseegebietes (Vortrag, gehalten anlässlich des 13. Kunsthistorikertages in Konstanz) // Unsere Kunstdenkmäler. 1972. № 23. S. 112–200 (S. 114).

² Hausherr R. Kunstgeographie – Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten // Rheinische Vierteljahresblätter. 1970. № 34. S. 162.

³ Frey D. Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie. Wien 1946 (Unveränderter reprografischer Nachdruck: Darmstadt, 1984. S. 63–66). S. 64; Hausherr R. Kunstgeographie. S. 169; Keller H. Kunstgeschichte und Milieutheorie // Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise zum 28.6.1950 / Hg. v. E. Meyer. Berlin: Gebr Mann, 1950. S. 31–54.

⁴ См. материалы конференции: Die Schweiz als Kunstlandschaft. Kunstgeographie als fachspezifisches Problem // Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 1984. № 41/2.

Помимо того, было выработано понятие «культурный ландшафт на определенном отрезке времени»¹. При этом интерес швейцарских ученых к пространственно-территориальным аспектам культуры синтезировал традицию немецкого искусствоведения, возникшую в 20–30-е годы XX века, и французскую линию – в частности, труды таких историков, как Люсьен Февр и Фернан Бродель². Д. Фрей, излагая теоретическое обоснование проблем географии искусства, также упоминает обращение Ф. Броделя, еще в 1949 году призвавшего ученых уделять больше внимания «проблемам пространства», то есть «больше заниматься пространством и тем, что оно поддерживает, что оно окружает, чему оно способствует и чему препятствует» (фр.: «à s'inquiéter d'avantage de l'espace et de ce qu'il supporte, de ce qu'il engendre, de ce qu'il facilite et de ce qu'il contraire») наряду с геоисторией (*géohistoire*) – «название, которое мы даже не решаемся произнести» (фр.: «dont nous osons à peine prononcer le nom»)³.

Помня об уже существовавших ранее попытках насильственного искажения польской истории искусства, предпринятых с помощью метода художественной географии, применяемый подход и метод Я. Бялостоцкого представляются достаточно рискованными. С другой стороны, этот ученый был не единственным представителем польского искусствоведения 70-х годов прошлого века, проявлявшим особый интерес к географическому фокусу. Например, Анджей Томашевский исследовал романскую архитектуру Богемии, Венгрии и Польши также из географической перспективы, обобщенно характеризуя эти регионы как «восточную провинцию латинского мира»⁴.

Приводя еще один пример рассмотрения культуры в ее географическом аспекте, не связанном с государственными границами, можно назвать исследования Алисии Карловской-Камцовой в начале 1980-х годов, касающиеся позднеготической станковой живописи в Центральной и Восточной Европе⁵. В связи с этим нужно указать на тот факт, что аналогичная попытка сравнительного анализа и рассмотрения искусства стран Восточной Европы как единого региона *sui generis* была предпринята уже в 1950-е годы восточногерманским искусствоведом Германом

¹ Stamm L.E. Zur Verwendung des Begriffs Kunstlandschaft am Beispiel des Oberrheins im 14. und frühen 15. Jahrhundert // Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 1984. № 41. S. 85–91 (S. 89).

² Castelnuovo E., Gamboni D. Introduction // Ibid. S. 65–66 (S. 65).

³ Braudel F. La méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philipp II. (Цит. по: Frey D. Geschichte und Probleme der Kultur- und Kunstgeographie // Archaeologia geographica. 1955. № 4. S. 90–105 (S. 105).

⁴ Tomaszewski A. Romańskie kościoły z emporami zachodnimi na obszarze Polski, Czech i Węgier. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk: Ossolineum, 1974 (Seria: Polska Akademia Nauk – Instytut Sztuki, Studia z historii sztuki. T. XIX). S. 397.

⁵ См.: Karłowska-Kamzowa A. Malarstwo gotyckie Europy środkowo-wschodniej. Zagadnienie odrębności regionu. Warszawa; Poznań : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.

Вайдхаасом¹. Он составил «географическую карту искусства», наглядно показывающую распространение барочного храма центрического типа в Богемии, Моравии, Словакии, Силезии и Польше. С сегодняшней точки зрения, в ретроспективном рассмотрении можно охарактеризовать его взгляды как соединение географического метода анализа с наивным марксизмом – автор считал необходимым объяснить прежде всего «запаздание» культурного развития восточных регионов по сравнению с центрально-западными на основе особенностей хозяйственного развития, а также интерпретировать «национальное понимание форм» и показать «эстетический мир восточного славянства»².

В качестве любопытных или курьезных примеров могут быть упомянуты также некоторые менее известные исследования, касающиеся «славянской Европы». Так, в книге Андреаса Андьяля обсуждаются параллели и сходство в художественном развитии славянского мира эпохи барокко. При этом автор опирался на научное представление приверженца художественной географии Карла Марии Свободы, разделявшего Европу на «внешнюю и внутреннюю»: ко внешней Европе относились Скандинавия, Англия, Испания, Сицилия, а также весь славянский Восток. Таким образом, характерными признаками «внешней Европы» как единого художественного региона являлись, согласно А. Андьялю, склонность к упрощению, «запущенность» форм, любовь к бесконечному воспроизведению деталей и пышная орнаментика. Специалист по славянским литературам Дмитрий Чижевский считал «эффектность, усиленное движение, шок, гиперболу, странность, парадокс и оксюморон» характерными признаками восточноевропейской литературы второй половины XVI столетия³. Под влиянием метода «художественной географии» находился Б.Р. Виппер, когда он рассматривал Курляндию эпохи барокко как часть нидерландского и немецкого художественного ландшафта⁴.

Идеи художественной географии в наши дни всесторонне рассматривает американский исследователь Томас ДаКоста Кауфман. Опираясь на актуальное состояние науки и новую политическую карту Европы, сложившуюся после 1989–1990 годов, он произвел широкое обзорное исследование

¹ См.: *Weidhaas H. West-östliche Beziehungen in der Baugeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts // Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar. 1955–1956. № 3/2. S. 75–147.*

² *Ibid.* S. 117.

³ *Cyzevsky D. Outline of comparative Slavic Literature. Boston, 1952.* Цит. по: *Angyal A. Die slawische Barockwelt. Leipzig: Seemann, 1961. S. 13.* По Чижевскому, «барочная культура приходит во второй половине XVI столетия почти одновременно в Хорватию, Далматию, Польшу и Богемию <...> Из Богемии культура барокко проникает в Словакию, Венгрию, а также к белорусам и украинцам. Через Белоруссию и Украину, отчасти и напрямую из Богемии, барокко достигает в конце XVII века и Великодержавии».

⁴ *Vipers B. Latvijas maksla baroka laikmeta. Riga, 1937.* Английский вариант: *Baroque Art in Latvia. Riga: Valtera un Rapas, 1939.* По этому поводу см.: *Либман М.Я. Борис Робертович Виппер об искусстве Латвии // Искусство. 1988. № 11. С. 31–33 (С. 32).*

художественного развития Центральной (и больше не *Восточной*) Европы с XV по XVIII век¹. Созданная им панорама охватывает помимо Центральной и Восточной Европы центральную и южную Германию, а также включает Австрию и Россию. Книга Т. ДаКоста Кауфмана «Навстречу географии искусства» посвящена исключительно вопросам географии искусства или точнее, как сформулировал автор: «актуальным вопросам, касающимся того, как идеи географии воздействуют на изучение искусства»². Одним из ключевых вопросов, обсуждаемых в данной книге, является понимание Центральной Европы как единого «художественного региона». С географической точки зрения, имеются в виду земли, лежащие между реками Рейн, Днепр и Днестр, находящиеся в основном под влиянием католицизма и имеющие четкие границы с областями распространения православия и ислама. Однако, по мнению Т. ДаКоста Кауфмана, границы Центральной Европы как культурного ландшафта не могут быть определены с полной точностью, поскольку они всегда были связаны со спецификой исторических и региональных трансформационных процессов³. В октябре 2005 года, читая лекцию памяти Оскара Халецкого, приуроченную к десятилетнему юбилею Гуманитарного центра истории и культуры Восточно-Центральной Европы в Лейпциге, Т. ДаКоста Кауфман дал теоретическое обоснование своей концепции рассмотрения Центральной Европы как художественно-исторического пространства⁴. По его мнению, к Центральной Европе должен быть причислен целый ряд стран, для которых характерны многоэтничность, яркое проявление черт латинско-католической культуры, принятие Возрождения, а также Реформации и Контрреформации. В соответствии с вышеперечисленными факторами к этой группе стран должны принадлежать также Германия и Австрия, а Российская империя должна определенно относиться к Восточной Европе. В качестве еще одного аргумента ученый приводит тот факт, что страны Центральной Европы были исторически связаны друг с другом посредством таких космополитических государственных образований Раннего Нового времени, как Священная Римская империя германской нации, историческая Польша или историческая Венгрия. Согласно Т. ДаКоста Кауфману, к особенностям центральноевропейского региона должны быть также причислены конкретные политические условия, специфические формы меценатства в искусстве, географические особенности и культурная изолированность от православия на востоке и на юго-востоке от ислама.

¹ См.: *DaCosta Kaufmann Th. Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450–1800.* Köln: DuMont Verlag, 1998. Ему же принадлежит критическая рецензия: *DaCosta Kaufmann Th. Jan Białostocki. The Art of the Renaissance in Eastern Europe // Art Bulletin.* 1978. № 58. P. 164–169.

² *DaCosta Kaufmann Th. Toward a Geography of Art.* Chicago; London: The University of Chicago Press, 2004.

³ *Ibid.* P. 184–186.

⁴ *DaCosta Kaufmann Th. (Ost-)Mitteleuropa als Kunstgeschichtsregion? Oskar Halecki Vorlesung, 2005 // Jahresvorlesung des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig (GWZO), 27. Oktober 2005. Leipzig, 2006.*

Историко-ландшафтная оптика определяет и сборник «Ландшафты культуры. Славянский мир», изданный институтом славяноведения в 2007 году¹. В нем рассматриваются как ментальные образы ландшафта в народной культуре, так и идеи географического детерминизма в Польше. К сожалению, критический разбор методологии и вопросы географии искусства остались за пределами рассмотрения.

Художественная география в том виде, в котором она возникла в 1920-е годы, базировалась прежде всего на вычлениии и фильтрации констант – климатических, «генетических» и прочих, что, как правило, на науку не опиралось. Попытки же создать деидеологизированную науку без учета предыстории и контекста ее возникновения, не согласованы между собой и непоследовательны. Вот почему труды Бялостоцкого, основанные на географическом методе, являются в этом отношении при всем их блеске весьма уязвимыми для критики. Такие конструкции, как «художественный ландшафт» или «культурный регион», нуждающиеся во множестве разного рода оговорок и поправок, оказываются не чем иным, как научными метафорами. Субстанциальным для искусствоведения остается изучение конкретных условий, предпосылок, повлекших за собой предпочтение и распространение определенных стилевых особенностей, а именно той культурной жизни, тех лиц и художественных кругов – мастерские, студии, заказчики и меценаты искусства, – которые были ответственны за распространение новых форм, вкусов и стилей, то есть выявление акторов, агентов и конкретных предпосылок сложения того или иного художественного явления. Это как раз тот подход, которым пользовался М.Я. Либман, блестяще продемонстрировав его в книге о немецкой скульптуре².

¹ Ландшафты культуры: славянский мир / Отв. ред. И.И. Свирида. М.: Прогресс-Традиция, 2007.

² Либман М.Я. Немецкая скульптура. 1350–1550.

Б.М. Никольский

СЦЕНИЧЕСКИЕ ЖЕСТЫ И МОТИВНАЯ СТРУКТУРА В «ИППОЛИТЕ» ЕВРИПИДА

Работы последних десятилетий показали, что греческие трагики с большим вниманием относились к визуальной стороне своих спектаклей¹. Сцена, отдельные ее элементы и движение персонажей, появляющиеся на сцене предметы – все эти зрительно воспринимаемые детали спектакля могли наделяться особыми смыслами, отражающими общий замысел произведения. В моей статье «Сценическое и драматическое пространство в “Ипполите” Еврипида» рассмотрена смысловая функция, которой обладали в этой трагедии части сценического пространства². В настоящей работе я хочу остановиться на нескольких значимых сценических жестах. Три повторяющихся в течение трагедии жеста сценически воплощают три ее сквозных мотива³, выраженных также и повторяющимися словами, – это мотивы открытия / закрытия, падения / выпрямления и связывания / развязывания.

МОТИВ ОТКРЫТИЯ / ЗАКРЫТИЯ

В начале первого эпизода страдающую от любовной болезни Федру выносят из дома на открытое пространство оркестры, и героиня просит кормилицу помочь ей снять с головы покрывало:

¹ См.: *Taplin O. The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford: Clarendon Press, 1977; *Taplin. O. Greek Tragedy in Action*. London: Methuen, 1978.

² *Никольский Б.М.* Сценическое и драматическое пространство в «Ипполите» Еврипида // *Культура, эпоха и стиль. Классическое искусство Запада: Сборник в честь 70-летия М.И. Свидерской*. М.: Галарт, 2010.

³ Под «мотивом» или «сквозным мотивом» я вслед за Б.М. Гаспаровым (*Гаспаров Б.М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Даугава*. 1988. № 10. С. 98) понимаю любой повторяющийся элемент текста, наделенный смыслом.

«Тяжело мне нести на голове покрывало.
Сними, распусти мои кудри по плечам» (201–202).

Сбрасывание покрывала сопровождается неожиданными и неподконтрольными воле признаниями: Федра мечтает перенестись в мир дикой природы, в мир лесов, охоты и конных упражнений, где пребывает ее возлюбленный Ипполит (208 сл.) В конце сцены героиня стыдится своих невольных речей и просит вновь покрыть ей голову:

«Матушка, покрой мне опять голову
Я стыжусь того, что я сказала» (243–244).

Покрывая голову, Федра вместе с тем обращается к молчанию, которое будет продолжаться на протяжении шестидесяти стихов.

Открытие головы одновременно с признаниями, а затем закрытие со стыдом и молчанием – это жесты, которые сценически выражают важнейший мотив, определяющий главную композиционную линию «Ипполита». Все сюжетное развитие трагедии состоит в противодействии и борьбе открытия и закрытия: постепенного раскрытия тайны Федры, которая становится известна все большему кругу персонажей, и попыток скрыть ее или укрыться от страшной реальности, заканчивающихся гибелью Федры и Ипполита¹.

Раскрытие тайны предсказано еще в прологе Афродитой:

«Я объявлю об этом деле Тесею, и оно раскроется» (42).

Впрочем, эта фраза, как часто бывает в прологах у Еврипида, лишь частично соответствует подлинному развитию событий. Афродита умалчивает о том, что Тесей не просто узнает о любовной страсти, связывающей Федру и Ипполита, но узнает о ней неправду, поскольку и Федра, и Ипполит по разным причинам будут вынуждены скрыть самую важную часть правды – о том, что страсть владеет Федрой, а не Ипполитом. Вообще все движение пьесы к окончательному раскрытию тайны происходит рывками, персонажи все время пытаются его остановить. В первом эпизоде Федра признается кормилице и хору лишь вопреки всем своим усилиям и после долгого молчания. Во втором эпизоде движение происходит очень быстро и бурно; тайна Федры открывается Ипполиту, а реакция Ипполита становится известна Федре (хотя и Федра, и Ипполит не до конца понимают истинные намерения друг друга). Затем, в третьем

¹ Ср. замечание Б. Гофф: «Пьесу можно прочесть как целостную структуру, состоящую из остановленных открытий и неудавшихся попыток сокрытия» (*Goff B. The Noose of Words: Readings of Desire, Violence and Language in Euripides' Hippolytus*. Cambridge: University Press, 1990. Pp. 12–13). Б. Гофф обратила также внимание на то, что эти мотивы имеют и лексическое, и сценическое выражение: «Соккрытие и открытие имеют значение как для словесной, так и для визуальной составляющей театрального представления» (*Ibid.*).

эпизодии новость о любви достигает Тесея, но искажается новым сокрытием и молчанием: Федра скрывает от Тесея правду о своей любви, обвиняя Ипполита, а Ипполит молчит, будучи связан клятвой.

Все ситуации раскрытия построены схожим образом и описываются в одинаковых понятиях. Всякое раскрытие происходит из тьмы на свет, и то, что открывается, есть «зло» – и раскрытие приносит героям несчастье.

В начале трагедии, в пароде, хор рассказывает о том, как Федра скрывает свою болезнь в темноте дома, «затеняя» голову покрывалами (133–134). В начале первого эпизода, как уже говорилось выше, героиня выходит из дома на светлую оркестру («Вот тебе свет, вот сияющее небо», 178), снимает покрывало (201–202) и одновременно с этим открывает первую частицу своей тайны, нарушая молчание невольными речами о своих запретных желаниях (208 сл.). Когда героиня приходит в себя, эти невольные признания вызывают у нее раскаяние и стыд, и она вновь скрывает свое лицо и голову под покрывалом.

Затем, в ответ на настойчивые уговоры кормилицы Федра открывается еще более, рассказывая о страсти к Ипполиту. Хор реагирует на признания Федры словами:

«Ты погибла – ты раскрыла на свет свое зло» (368),

сочетающими мотивы раскрытия и света с мотивом «зла» (которое можно понимать двояко – и как несчастье Федры, и как ее грех) и подчеркивающими губительность этого раскрытия. Федра осознает, что открываемая ею тайна есть зло, и потому всеми силами пытается скрыть ее, но тайна эта обнаруживается с той неизбежностью, о которой автор со свойственной ему иронией заставляет рассуждать саму Федру: «Дурных смертных выявляет <...> время» (428–430).

Следующий этап распространения новости наступает, когда кормилица рассказывает о любви Федры Ипполиту. Хор сопровождает и это, новое раскрытие словами о его губительности:

«Она [кормилица] раскрыла скрытое, и ты погибла» (594).

Теперь, когда тайна становится известна Ипполиту, мотив раскрытия и явления на свет получает еще один смысл. С точки зрения Ипполита, сообщенная ему новость показывает кормилицу и Федру порочными женщинами. Он восклицает:

«Зевс, зачем ты поселил женщин, это лживое зло для людей,
На солнечный свет?» (616–617),

соединяя в своих словах, как прежде хор и Федра, идеи света и зла. Однако мы понимаем, что Ипполит заблуждается: ни госпожа, ни ее служанка не виноваты, поскольку их подлинные помыслы были добрыми. Таким образом, оказывается, что свет не просто показывает зло – он создает видимость зла и являет грехи, которые на самом деле не были совершены.

По трагической иронии, эта обманчивость света сыграет роковую роль в судьбе самого Ипполита – героя, который в противоположность Федре тянется к свету и надеется на него¹. В следующем, третьем эпизоде происходят два раскрытия: сначала раскрываются двери дома, и Тесей видит мертвое тело Федры, а затем Тесей раскрывает табличку с посланием Федры. Вследствие этого Тесей убеждается в виновности Ипполита, который «явлен» его глазам порочным и преступным:

«Посмотрите на него – он, рожденный мною,
Опозорил мое ложе, и умершая
Явственно обличает его в том, что он – самый дурной человек» (943–945).

Ипполит тщетно пытается оправдаться, призывая свет в свидетели своей честности. По его словам, свет солнца не являет ничьим глазам человека более целомудренного, чем он:

«Ты видишь этот свет
И землю. Среди них нет никого –
Даже если ты не согласишься – целомудреннее меня» (993–995).

Однако отец, хотя и видит свет солнца, не видит истины. Наконец Ипполит осознает, что выявляемое светом есть лишь видимость, но не реальность. Когда слова *kakos* «дурной, злой» и *phainomai* «являться, выглядеть» вновь оказываются рядом, *phainomai* имеет смысл, близкий к субъективному «казаться»:

«О, это поразило мне сердце! Я вот-вот зарыдаю,
Если я выгляжу (*phainomai*) и кажусь тебе дурным» (1070–1071).

Итак, композиция «Ипполита» включает в себя череду последовательных «открытий», или «явлений» на свет, и всякое «явление» так или иначе сопряжено со «злом». Свет выявляет пороки и вину, обнаруживая их даже там, где их нет; свет неспособен показать невиновность²; любое раскрытие приносит только страдания и несчастье.

¹ Ипполиту с его естественной чистотой и стремлением к открытости свойственны неприятие темноты, ассоциирующейся для него с сокрытием зла (ср. его объяснение, почему он отвергает Афродиту: «Не нравится мне никто из богов, кто дивен по ночам», 106), и любовь к свету, который связан для него с чистотой. Например, выслушав секреты кормилицы внутри дома, он спешит вырваться наружу, на свет солнца, чтобы предъявить ему коварные женские козни:

«Мать земля и раскрытое солнце!
Каких речей услышал я недопустимый звук!» (601–602).

² О раскрытии скрытой правды или внутренней реальности свету дня как о мотиве «Ипполита» см. также Segal C.P. Solar Imagery and Tragic Heroism in Euripides' *Hippolytus* // *Arktouros: Hellenic Studies Presented to B.M.W. Knox on the Occasion of his 65th Birthday* / Ed. by G. Bowersock, W. Burkert, M. Putnam. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1979. P. 155.

Враждебность света проявляется и в воздействии на человека самой страшной губительной силы в этой трагедии – эроса. В первом стасиме, представляющем собой гимн Эроту, в первых стихах первой строфы это божество изображено льющим любовное желание в глаза влюбленных, а в конце строфы сила его сравнивается с силой светящихся звезд¹:

«Стрелы огня и звезд не превосходят
Стрел Афродиты,
Что пускает из своих рук
Эрот, сын Зевса» (530–532).

Затем, в конце первого стасима ассоциация эроса со светом получает зловещее продолжение. Хор рассказывает миф о Семеле, которую Киприда погубила пылающей молнией – в образе молнии Семеле явился влюбленный в нее Зевс:

«Обручив обоюдоогненной молнии
Родительницу двурожденного Вакха,
Она упокоила ее
Кровавым жребием» (559–561).

Потому, когда в четвертом стасиме Эрот назван *khrysophaes* – «сияющий золотом» (1275) – этот традиционный позитивный эпитет несет в себе негативные коннотации, которые свет успел получить в течение драмы.

Губительность света подчеркнута двумя особыми художественными способами. Во-первых, это имя Федры, корень которого выражает идею света. Его этимон – свет (*phaos*) – точно так же несет гибель обладательнице этого имени, как и этимон имени Ипполита («развязывающий коней»): кони губят Ипполита².

Во-вторых, это мифологическая аналогия, упоминаемая в начале второго стасима, – Фаэтон, чье имя образовано от того же корня «свет», что и имя Федры. Судьба Фаэтона во многом схожа с судьбой Ипполита. Так же, как Ипполит, он погиб, не совладав с колесницей; как и Ипполита, его погубил отец. Однако миф о Фаэтоне может относиться и к Федре, символизируя вообще трагическую судьбу людей: люди не могут вынести света и гибнут от него. Связь мифологической судьбы Фаэтона со сквозным для «Ипполита» поэтическим образом губительного света подчеркнута хором, когда тот рассказывает об оплакивании Фаэтона его сестрами Гелиадами. Гелиады, плача по Фаэтону, проливают в реку Эридан свои

¹ О сравнении силы любви со светом см.: Barlow S. The Imagery of Euripides. London: Methuen and Co, 1971. P. 101.

² Любопытно, что в обоих именах переворачивается значение с активного на пассивное. Имя Федры собственно значит «светлая», то есть должно обозначать носительницу света, но героиня вместо того становится жертвой света. Имя Ипполита должно бы иметь значение «отпускающий лошадей», но получает смысл «развязываемый лошадьми».

слезы – капли янтаря, которые названы «янтарно-сияющим свечением слез» (738–741). Слезы Гелиад полны света, поскольку янтарь светится в лучах солнца, однако зная историю Фаэтона и помня роль образа света в «Ипполите», мы не можем не думать и о другой связи между ними: свет является причиной слез.

Негативная оценка света важна не только сама по себе; она имеет в драме и более общий символический смысл. Слово «свет» не раз употребляется в выражении «видеть свет», которое служило традиционной метонимией для человеческой жизни. Так, в первых стихах пролога Афродита называет мертвых «видящими свет солнца» (4); неумолимое приближение смерти Ипполита означает, что герой «видит последний свет» (57); когда Ипполит обнаруживает мертвое тело Федры, он удивляется: она ведь «недавно еще видела свет», то есть была жива (907–908, ср. «когда она видела свет», 1023); уходя в изгнание, Ипполит надеется, что Тесей узнает правду, будь то после его смерти или когда он еще будет «видеть свет», то есть при жизни (1193); после крушения Ипполит «едва видит свет» (1163), то есть находится на пороге смерти. Этот повторяемый образ превращает неприятие света в неприятие жизни вообще, а стремление к темноте и сокрытию находит свое наиболее полное выражение в желании смерти. Неслучайно почти всякое раскрытие тайны, причиняя героям страдания, пробуждает в них стремление укрыться в смерти. Например, первое откровение Федры, ее безумные речи о лесах, охоте и скачке, которое заканчивается тем, что героиня испытывает раскаяние и стыд и просит кормилицу закрыть ей голову и лицо, вызывает у той мысль о смерти. Примечательно, что в ответной реплике кормилицы образ «сокрытия» в смерти переключается здесь с мотивом «покрывания» головы Федры:

«Я покрою – а мое тело
Когда сокроет смерть?» (250–251).

В следующей сцене, после того как Федра «явила свету» (368) тайну своей страсти, кормилица проклинает «враждебный свет дня»:

«Враждебный день, враждебный свет я вижу!» (355),

и неприятие света переходит в желание умереть:

«Я упаду, брошусь на землю,
Умру, уйду из жизни» (356–367).

Во мраке Аида желает скрыться и Тесей:

«В подземный, в подземный мрак я хочу
Переселиться, умерев во тьме, несчастный» (836–837),

когда ему открывается горестная новость о гибели Федры и когда происходит буквальное раскрытие – раскрываются двери дома, являя ему тело

его жены. То же самое желание, по словам Артемиды, должно вызвать в Тесее и последнее открытие – правды о невиновности Ипполита и его собственной роковой ошибке:

«Явственно видно теперь, что за несчастье ты получил.
Так что же ты не скроешься в подземный Тартар
От стыда?» (1289–1290).

Смерть оказывается той предельной формой сокрытия, к которой стремятся все персонажи, убеждаясь во враждебности света, выявляющего их даже и несуществующую вину и несущего с собой боль и несчастья. Смерть должна сокрыть их проступки и избавить их от боли. Именно ища сокрытия своей обнаруженной страсти, Федра идет на самоубийство и убийство Ипполита (ср. ее реплику «Как мне скрыть беду, милые подруги?», 674, предвосхищающую эти поступки). Наконец, в последний момент драмы связь между сокрытием и смертью выражается сценически. В завершающих стихах Ипполит просит отца покрыть ему голову и лицо, как принято было поступать с умершим:

«Я погиб, отец.
Закрой мне скорее лицо пеплосом» (1457–1458)¹.

Все действие «Ипполита» обрамляется, таким образом, двумя жестами – открыванием и вслед за тем вновь покрыванием головы Федры в момент ее первого появления на сцене в начале первого эпизода и покрыванием головы Ипполита в конце. Открывание головы начинает череду всех последующих открытий, которую невозможно остановить и которая завершается смертью. Однако парадоксальным образом только в последний момент, в момент финального закрытия и соприкосновения с мраком смерти Тесею становится ясна подлинная правда – о достоинстве и добродетели его сына. Только теперь Тесей может сказать сыну: «Родной мой, как благородно, оказывается, ты относился к своему отцу» (1452). Тьма смерти выявляет настоящую добродетель Ипполита, в то время как свет жизни заставлял видеть его мнимую порочность.

Таким образом, свет отождествляется с самой жизнью; свет, как и жизнь вообще, несет с собой обман, несчастья и страдания; люди есть жертвы света, единственным прибежищем которым может служить только мрак

¹ Этот жест, которым заканчивается «Ипполит», образует переключку с покрыванием головы Федры в первом эпизоде. О связи между этими двумя сценами, объединенными общим мотивом покрывания, см.: *Taplin O. Greek Tragedy in Action*. Pp. 94–95. Тэплин видит структурообразующий мотив в сценическом предмете – покрывале, которое наряду с некоторыми другими предметами (например венком, см.: *Ibid*. Pp. 93–94), появляется на сцене неоднократно и тем самым создает переключки между различными сценами, скрепляя композицию пьесы. Я бы скорее рассматривал в качестве функционально значимого мотива не предмет, а жест покрывания.

смерти; активная губительная сила света ассоциируется с богами – Эротом и Кипридой. Такая трактовка света сближает этот образ с образом моря, который также символически обозначает несчастья человеческой жизни и враждебную силу богов. Схожая роль этих двух образов хорошо видна в одном пассаже в самом начале трагедии, где именно они вместе – морские пределы и свет солнца – определяют пространство человеческого существования, то самое пространство, которое постепенно предстанет юдолью скорби и слез:

«Все те, кто живут между Понтом и Атлантовыми пределами
И видят солнечный свет» (3–4).

Но если море оценивалось негативно во всей греческой поэзии, то такая же оценка света должна была выглядеть необычной и парадоксальной. Почти всегда в поэтической традиции образ света нес в себе положительный смысл. Как заключила Д. Таррант, рассмотревшая многие примеры этого образа в трагедиях, «свет имеет коннотации со спасением, славой, добродетелью, а также с надежным знанием и истиной»¹. Лишь в редких случаях мы сталкиваемся с парадоксальным переворачиванием традиционной оценки. Например, в «Царе Эдипе» «видящий свет» Эдип не способен разглядеть истину, которую знает слепой Тиресий – то есть свет связан с заблуждением, а тьма со знанием². Уверенность зрячего Эдипа в его превосходстве над Тиресием, выраженная словами:

«Только ночь тебя лелеет, так что ты не сможешь
Причинить вреда ни мне, ни кому другому из тех, кто видит свет»
(374–375),

оказывается ошибочной. Кроме своей обманчивости свет обладает в «Царе Эдипе» еще одной характеристикой, напоминающей текст «Ипполита»: когда он освещает подлинную реальность, он причиняет боль. В конце трагедии, когда Эдип освобождается от заблуждений и начинает видеть действительность такой, какова она есть, его зрение не может вынести ее вида, и герой предпочитает мрак, ослепляя себя. Подобно Эдипу, тьму выбирает и Аякс в «Аяксе», будучи не в силах вынести зрелище своего позора. Его тьма – уже не тьма слепоты, как в «Царе Эдипе», но тьма смерти, как в «Ипполите». Парадоксальная мучительность света и спасительность мрака выражены героем в его обращении к тьме, содержащем сильнейший оксюморон:

¹ Tarrant D. Greek Metaphors of Light // Classical Quarterly. 1960. № 10. Pp. 181–183.

² См.: Musurillo H. Sunken Imagery in Sophocles' *Oedipus* // American Journal of Philology. 1957. № 78. Pp. 42–43; Helmbold W.C. The Paradox of the Oedipus // American Journal of Philology. 1951. № 72. Pp. 293–300. Об образе света в «Царе Эдипе» и у Софокла в целом см. также: Musurillo H. The Light and the Darkness: Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles. Leiden: Brill, 1967.

«О тьма, мой свет,
Мрак, самый светлый для меня!» (394–396)

Еврипид точно так же переворачивает общепринятые смыслы света и тьмы, но делает это не просто в конкретных частных ситуациях, как Софокл, – он использует новые значения этих образов, чтобы выразить с их помощью особенное понимание вообще устройства мира и человеческой жизни. В художественной реальности «Ипполита» жизнь с ее светом есть зло, а смерть с ее мраком, которая несет с собой и избавление от несчастий и боли, и нравственное очищение, и подлинное знание, есть благо. Трагедия заставляет нас поверить в правоту слов кормилицы, сказанных ею в первой же ее реплике, где она рассуждает о привлекательном, но лживом блеске жизни в этом мире, мешающем нам поверить в возможность блаженства в мире ином, в царстве Аида, скрытом от нас тьмою:

«Вся человеческая жизнь полна мучений,
И нет отдыха от страданий.
Но если есть что-то другое, более желанное, чем жизнь,
Его, окружая облаками, скрывает тьма.
А мы слишком страстно влюблены
В то, что блестит здесь, на земле –
Оттого, что не ведаем иной жизни
И нам не явлен мир под землей,
Но лишь носят нас пустые сказки» (189–197).

МОТИВ ПАДЕНИЯ / ВЫПРЯМЛЕНИЯ

В момент своего первого появления на сцене Федра, пораженная любовной болезнью, не владеет своим телом и просит слуг поднять ее с носилок, на которых она лежит, и помочь ей держать прямо голову:

«Поднимите меня, держите прямо мою голову» (198).

Физическое состояние героини соответствует несчастью, которое с ней произошло. Федра «лежит» в буквальном смысле этого слова по той причине, что Афродита «столкнула» (*sphallein*) ее в метафорическом смысле, то есть по вине Афродиты ее постигла беда. Глагол *sphallein* относится к наиболее употребительным в «Ипполите» словам¹; в активном залоге (*sphallein* «сталкивать») он описывает действия богов против людей, а в пассивном (*sphallesthai* «падать») – положение, в котором по воле богов оказываются люди.

¹ О слове *sphallein* в «Ипполите» см.: Knox B. *The Hippolytus of Euripides // Knox B. Word and Action. Essays on the ancient theater.* Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1979. P. 224.

В первых же стихах пролога Афродита рассказывает, как она поступает с дерзкими гордецами:

«Я сталкиваю (*sphallo*) тех, кто с нами заносчив» (6).

Таковы ее намерения в отношении Ипполита, но так же она обращается и с Федрой, хотя та ничем не оскорбила богиню. И положение Федры, и ее состояние, причем как физическое, так и психологическое, постоянно обозначается глаголом *sphallesthai* – «падать». Кормилица сетует в начале драмы, что мучимая неведомой болезнью Федра ни в чем не может найти утешения – она отчаивается в любом занятии: «Тебя все сразу сбивает с ног (*sphallei*), и ничему ты не рада» (183). После того как кормилица рассказала Ипполиту о любви Федры, героиня – и так уже «сбитая с ног» овладевшей ею страстью – «падает» еще более:

«Какие теперь у нас есть средства или какие слова –
Теперь, в нашей неудаче (*sphalleisai*), – чтобы развязать узел слов?»
(670–671).

Ошибка, которую совершает Тесей, несправедливо обвинив Ипполита, также названа «падением», и «сталкивают» его также боги. По его собственным словам, «Боги сбили нас с толку (*esphalmenoi*)» (1414).

Наконец, «падение» Ипполита, предрешенное Афродитой и происходящее в метафорическом смысле, когда его обвиняет Тесей, затем совершается и в буквальном смысле слова. Сначала мотив этот возникает в рассказе вестника о крушении колесницы Ипполита, которую опрокидывает бык:

«Он опрокинул (*esphele*) и перевернул колесницу,
Ударив ее колесом о скалу» (1232–1233).

Вслед за этим «падение» Ипполита, подобно «падению» Федры в первом эпизоде, выражается сценически. Зрители могут воочию наблюдать его, когда смертельно раненный герой появляется перед ними в финале драмы. Как и Федра в начале, он просит слуг поддерживать его слабеющее тело:

«Поддерживайте меня аккуратно, тащите меня хорошо напрягшись»
(1361),

а в конце концов ложится и ждет наступления смерти:

«Опустите меня, несчастного –
И пусть придет ко мне целительница смерть» (1372–1373).

Эти два случая сценической репрезентации мотива падения – «падение» Федры в начале и Ипполита в финале – образуют переключку между

собой, объединяют в общей судьбе двух главных героев и создают симметрию начала и конца трагедии. Этим они схожи с двумя рассмотренными выше примерами сценического выражения мотива сокрытия – покрыванием головы Федры в начале и Ипполита в конце драмы.

Итак, оказывается, что жизнь людей с их слабостями и с враждебным участием в ней богов неизбежно представляет собой лишь череду «падений». Противоположный слову *sphallein* глагол *orthoun* «выпрямлять, держать прямо» употребляется и в прямом, и в переносном смысле обычно с отрицанием или с дополнительной негативной характеристикой. В приведенном выше пассаже (198) Федра просит поддерживать прямо ее голову, потому что сама она неспособна на это. Столь же тяжело ей и «выпрямление» в фигуральном, психологическом смысле. Придя в себя после одного из своих «падений» – безумных речей в начале первого эпизода – героиня признается, насколько болезненно для нее «держат прямо свой ум» (*orthousthai*, 247), то есть владеть собой. Когда «падением» оканчивается замысел кормилицы свести Федру с Ипполитом, эта неудача описывается глаголом *kathorthousthai* – «иметь успех», буквально – «держаться прямо» с отрицанием:

«Ах, дело сделано, и не имели успеха (*kathorthontai*), госпожа,
Уловки твоей служанки...» (680–681).

Лишь дважды в «Ипполите» персонажи могут «выпрямиться». Оба раза это «выпрямление» происходит в момент гибели, и оно представляет собой ритуальное выпрямление мертвого или умирающего тела, обозначаемое также техническим термином *orthoun* «выпрямлять»¹. В первый раз так поступают с телом Федры: «Вытягивайте и положите прямо (*orthosate*) несчастное тело» (786), и происходит это внутри дома, вне поля зрения публики. Во второй раз «выпрямляют» тело умирающего Ипполита, теперь уже на глазах у зрителей: «Возьми меня, отец, и выпрями (*kathorthoson*) мое тело» (1445). Этот финальный сценический жест, совпадающий и по времени, и по своей ритуальной функции с покрыванием головы героя, служит разрешением всего мотива, проводимого с начала до конца драмы. Только смерть способна избавить человека от «падений», только смерть приносит ему долгожданное «выпрямление», которое оказывается ритуальным действием, совершаемым над мертвым телом.

Мотив связывания / развязывания

Подобно двум мотивам, разобранным выше, мотив связывания / развязывания описывает судьбу обоих главных героев; он точно так же выражается посредством повторяющихся слов, наделяется то прямым,

¹ См.: Эсхил «Хоэфоры» (985), Еврипид «Алкеста» (366).

то переносным значением, в определенный момент воплощается в сценических жестах и, наконец, получает разрешение в смерти персонажей¹.

Два одинаковых жеста кормилицы «связывают» сначала Федру, а затем Ипполита, создавая сходство их судеб. Сначала, в первом эпизоде кормилица в мольбе прикасается к руке и коленям Федры, вынуждая ее выдать свою тайну. Федра, будучи не в силах противостоять кормилице, говорит ей: «Что ты делаешь? Ты используешь силу, привязавшись (*exartomene*) к моей руке?» (325). Затем, во втором эпизоде тем же умоляющим жестом кормилица «связывает» Ипполита, которого она просит не раскрывать сообщенный ему секрет; Ипполит отвечает на этот жест восклицанием: «Не подноси руку и не привязывайся (*hapse*) к моему пеллосу!» (606).

Оба слова, употребленные в этих двух пассажах – *artao* и *hapto* – наряду еще с одним глаголом со значением «связывать», *deo*, повторяются на протяжении всей трагедии, отмечая все другие, уже не показанные на сцене, случаи «связывания» Федры и Ипполита, и буквального, и фигурального. Уже в самом начале трагедии, в пароде, хор изображает Федру «привязанной» к постели ее болезнью:

«Душа привязана (*dedetai*) к постели
От печали из-за несчастий» (159–160).

Затем вынужденное признание Федры, разговор кормилицы с Ипполитом и угроза Ипполита рассказать о страсти Федры Тесею – все эти события, или, вернее, все эти речи все более «связывают» героиню, заставляя ее искать особого способа «развязать узел слов»:

«Какие теперь у нас есть средства или какие слова –
Теперь, в нашей неудаче, – чтобы развязать узел слов?» (670–671).

Самоубийство Федры описывается как дальнейшее «связывание» уже в прямом, физическом смысле этого слова. Федра вешается, и хор в конце второго стасима рассказывает о ее смерти словами, создающими переключку этого буквального связывания с прежним метафорическим:

«Слишком зачерпнув тяжелого несчастья, она завяжет (*hapsetai*) на себе
Свисающую с брачного чертога петлю, приладив ее
К своей белой шее» (769–771).

¹ На мотив связывания / развязывания обращали внимание многие критики; см., например: *Segal C.P.* The Tragedy of the Hippolytus: the Waters of Ocean and the Untouched Meadow // *Harvard Studies in Classical Philology*. 1965. № 70. Pp. 133–135; *Padel R.* Imagery of the Elsewhere: Two Choral Odes of Euripides // *Classical Quarterly*. 1974. № 24. P. 229; *Zeitlin F.I.* The Power of Aphrodite // *Zeitlin F.I.* Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature. Chicago: University of Chicago Press, 1996. P. 225.

А затем, в начале третьего эпизода хор повторит это описание, сообщая о смерти Федры Тесею:

«Ах, дело сделано, больше нет царицы,
Привязавшей себя (*ertemene*) к свисающей петле» (778–779).

В том же втором стасиме хор уподобляет гибель Федры прежнему, самому первому случаю «связывания», положившему начало всем ее несчастьям, – привязыванию к причалу корабля, который привез Федру с Крита в Афины к Тесею:

«... к берегу Муниха
Привязали витые концы канатов» (761–762).

Через «связываний», губящих Федру, заканчивается долгожданным освобождением – «развязыванием» – только после ее смерти, когда ее вынимают из петли («Мы развяжем этот узел на шее», 781).

Теперь, однако, «связывания» захватывают и уничтожают Ипполита. Сначала на сцене появляется мертвое тело Федры с привязанной (*ertemene*, 857) к ее руке табличкой, которая содержит ложное обвинение Ипполита. Затем, уже за сценой, в момент крушения колесницы герой оказывается точно так же стяннут ремнями своей колесницы, как прежде шею Федры стянула веревка:

«А сам он, несчастный, запутавшись в вожжи,
Был влеко, связанный узлом, который невозможно развязать»
(1236–1237).

Только после этого, когда смерти Ипполиту уже не избежать, он наконец освобождается от пут («И он, высвободившись из пут», 1244), подобно тому, как тело Федры было высвобождено из петли после ее гибели.

Все три разобранных мотива играют в трагедии схожую роль. Они описывают действия, изменяющие драматическую ситуацию и обуславливающие движение пьесы, потому их можно назвать динамическими мотивами. Вторая их особенность заключается в том, что они не принадлежат к какому-то одному семантическому коду и к какой-то одной семантической группе. Напротив, они употребляются то в прямом, то в переносном смысле, то выводятся на сцену в виде сценических жестов, то входят в состав поэтических образов, то отсылают к моральным или психологическим абстракциям. Благодаря их поливалентности, они связывают в единую структуру разнообразные мотивные комплексы трагедии. Наконец, смысловая функция у этих мотивов также оказывается схожей: они отмечают движение действия к гибели главных персонажей и в то же время подчеркивают особенное, неожиданно позитивное значение, которым в «Ипполите» наделена смерть.

Е.Ю. Золотова

И СНОВА О ВЛИЯНИИ ФРАНКО-ФЛАМАНДСКОГО СЕВЕРА НА ФРАНЦУЗСКУЮ КНИЖНУЮ МИНИАТЮРУ XV ВЕКА

«Часослов Луи де Крюссоля» (РГБ. Ф. 183. № 446), украшенный в Париже в 1470-е годы учеником и ближайшим последователем Мастера Коэтиви, – одна из жемчужин французской книжной миниатюры Позднего Средневековья в московских собраниях. Его живописный цикл из семнадцати больших миниатюр представляет собой яркий пример тесной связи двух национальных традиций в искусстве Франции третьей четверти XV века. Ориентация на живописную культуру севера, на искусство Яна ван Эйка, Робера Кампена и Рогира ван дер Вейдена в сочетании с опорой на национальную традицию первых десятилетий века дает в эту эпоху на французской почве замечательные образцы нового видения, и московский часослов – тому свидетельство. Конструкция живописного пространства, иконографические и колористические предпочтения миниатюриста, украсившего «Часослов Луи де Крюссоля», уже были подробно рассмотрены автором на примере миниатюры «Обрезание Христа»¹. Обратимся теперь к остальным миниатюрам этой рукописи.

¹ Исследование «Часослова Луи де Крюссоля», одного из лучших не только в собрании РГБ, но и в целом в Москве, было начато автором еще в 1980-е годы – см.: *Золотова Е.* Французская миниатюра XV века в собраниях Москвы. Часословы. Л.: Аврора, 1991. № 2 (каталог издан на английском, французском и немецком языках). Материалы по данной теме впервые появились в статье автора: *Золотова Е.* Миниатюра «Обрезание Христа» из французского часослова XV века и фламандская живописная традиция // *Классическое искусство от Древности до XX века. К 85-летию Е.И. Роттерберга.* М.: URSS, 2007. С. 88–97. В той статье читатель найдет необходимые сведения общего характера и основную библиографию. С тех пор в свет вышло факсимильное издание часослова (к сожалению, труднодоступное) с комментарием автора: *Золотова Е.* Французский часослов XV века из собрания Российской Государственной библиотеки в Москве (Ф. 183. № 446). Факсимильное издание с научным комментарием. М.; Мюнхен: Слово, 2007 (на русском и немецком языках). Полная информация об этом



Святой Лука,
пишущий портрет
Богоматери
Миниатюра
из «Часослова Луи
де Крюосоля». Париж,
середина 1460-х
Российская
Государственная
библиотека. Ф. 183.
№ 446, fol. 19v

Начнем со «Святого Луки, пишущего портрет Богоматери» (fol. 19v). Сюжет, воспроизводящий христианскую легенду о евангелисте Луке, написавшем портрет Девы Марии, возвращается в европейскую живопись XV века с легкой руки нидерландцев. Изображение самого сеанса

часослове содержится в каталоге: *Золотова Е.* Книжная миниатюра Западной Европы XII–XVII вв. Каталог иллюстрированных рукописей в библиотеках, музеях и частных собраниях Москвы. М.: Северный паломник, 2010. С. 142–144 (№ 66).

Из обширной библиографии по теме необходимо добавить две важнейшие статьи, не упомянутые в предыдущих публикациях: *Smeyers M., Cardon B.* Campin and illumination // Robert Campin. New directions in scholarship. Turnhout: Brepols, 1996. Pp. 159–169; *Reynolds C.* Netherlandish Patterns in Fifteenth-Century Paris: Campin, van der Weyden and the Bedford Workshop // Von Kunst und Temperament, Festschrift zu Ehren Eberhard Königs 60. Geburtstag / Ed. by M. Hofmann and C. Zöhl. Turnhout: Brepols, 2007. Pp. 217–226.

позирования отражало интерес нового поколения художников и миниатюристов к изучению окружающей реальности и утверждало рукотворность живописного образа в христианском искусстве¹. До наших дней дошло несколько версий этого сюжета кисти Рогира ван дер Вейдена, исполненных в 1430–1440-е годы. Известны и примеры из книжной миниатюры северных провинций. Один из наиболее ранних – «Святой Лука, пишущий портрет Богоматери» из часослова, украшенного в 1430-е годы в Турне (Художественная галерея Уолтерса, Балтимор. W. 281, fol.17)². Написал Святого Луку за мольбертом и Симон Мармион (Библиотека Хантингтона, Сан-Марино. НМ 1173, fol. 15v). А в середине века портрет Богоматери поместил рядом с сидящим в келье евангелистом Жан Фуке («Часослов Антуана Рагье (?) – Жана Роберте». Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк. М. 834, fol. 15)³.

Автор московской миниатюры знал иконографические прототипы этого сюжета. Достаточно сравнить нашего Святого Луку с мармионовским: оба сидят на скамье перед мольбертом в профиль к зрителю; оба держат в одной руке палитру, а в другой кисть; сходны конструкция мольберта и форма рамы с полукруглым верхом, расположение и рисунок широкого оконного проема, головной убор евангелиста. С вариациями в трактовке интерьера нашу иконографическую схему «Святого Луки, пишущего портрет Богоматери» повторил автор миниатюр еще одного часослова круга Мастера Коэтиви, не заметив ошибки в выборе символа евангелиста (фрагмент, проданный в парижской галерее «Les Enluminures»).

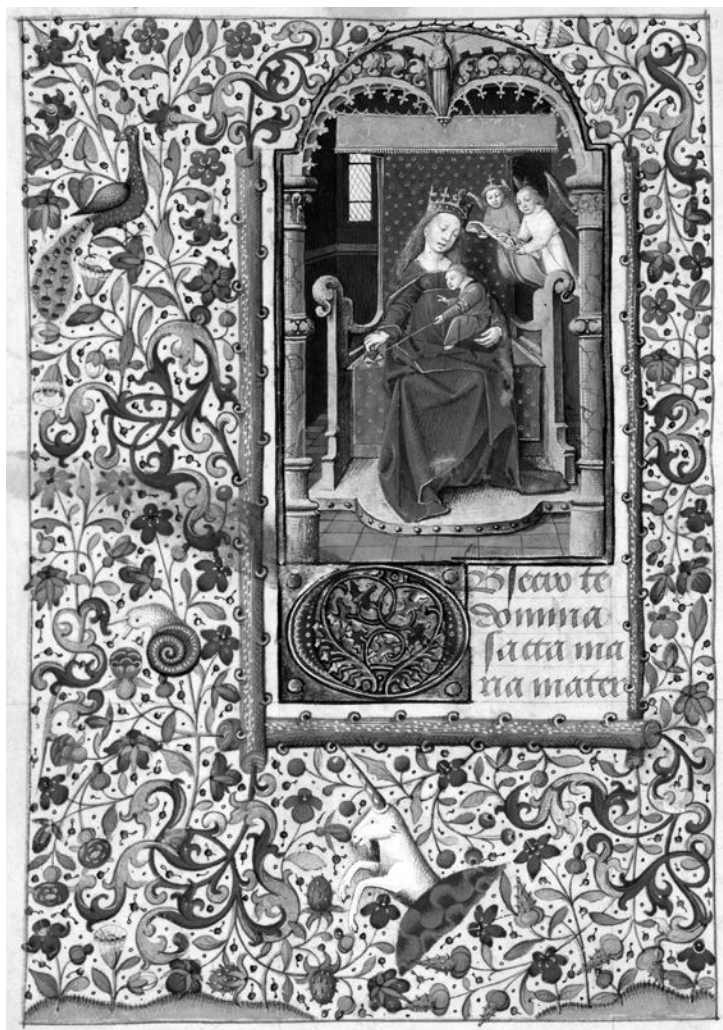
Но если Рогира ван дер Вейдена и Симона Мармиона привлекает сам момент позирования Девы Марии, а у Фуке готовый написанный портрет Богоматери, по существу, становится одним из атрибутов евангелиста Луки наряду с его традиционным символом (быком), то мастер «Часослова Луи де Крюссолья» изображает те драгоценные для художника минуты, когда он, замерев в благоговении перед божественным ликом Марии, в последний раз прикасается к нему кистью. При этом не случайно портрет повернут в сторону зрителя и составляет композиционный центр миниатюры – евангелист-живописец представляет зрителю образ Богоматери как объект поклонения, но одновременно и как результат своего труда.

Не менее интересна московская миниатюра «Богоматерь с Младенцем» (fol. 25v). Ее автор выбрал иконографический вариант Марии-Царицы, восседающей на троне и увенчанной короной. Именно так изобразил Деву Марию Рогир ван дер Вейден в 1432 году в так называемой «Мадонне Тиссена» (Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид) – в короне, но без нимба, с пышными неубранными волосами, рассыпавшимися по плечам. Теплое платье Младенца, из-под которого едва видны его пяточки, – типично

¹ La peinture dans la peinture. Catalogue d'exposition. Dijon: Musée des beaux-arts, 1983. P. 65.

² Цветное воспроизведение см.: *Wiesner R. S. Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Art and Life*. New York: Braziller, 1988. P. 77. Pl. 17.

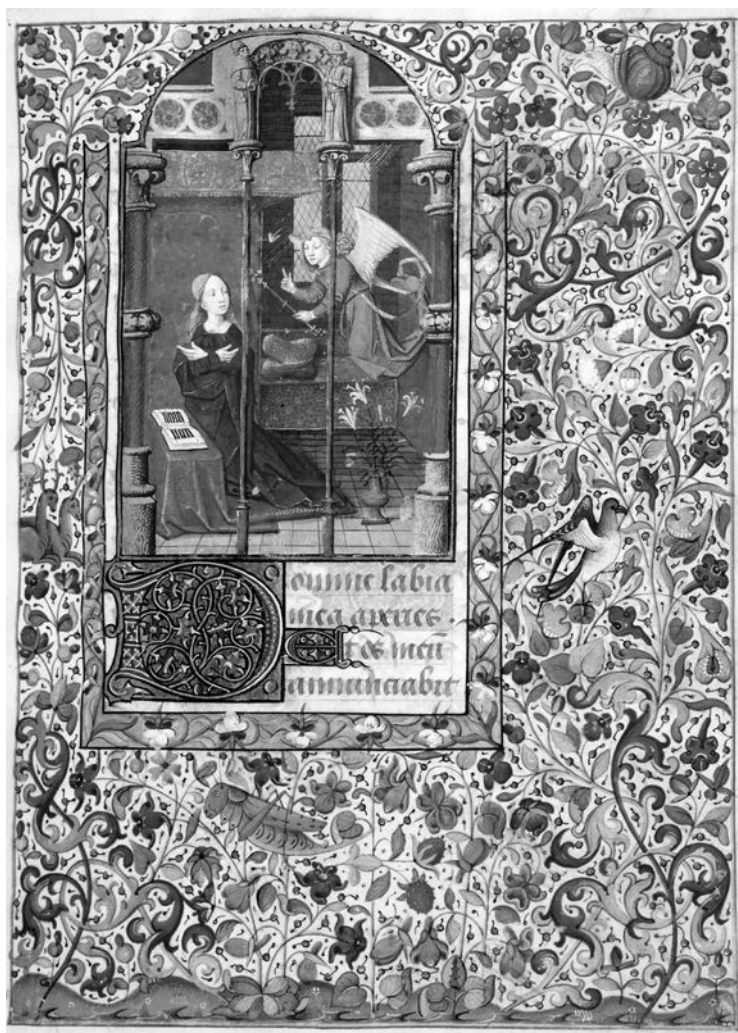
³ *Marrow J.H. The Hours of Simon de Varie*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1994. Pp. 79–84.



Богоматерь
с Младенцем
Миниатюра
из «Часослова Луи
де Крюссоя». Париж,
середина 1460-х
Российская
Государственная
библиотека. Ф. 183.
№ 446, fol. 25v

северная иконография, чрезвычайно редкая, скажем, для итальянцев. Московский младенец Христос на руках Марии еще больше напоминает своего собрата в картине Робера Кампена «Мария, кормящая Младенца» (Художественный институт Штеделя, Франкфурт-на-Майне): удлинённым слегка неправильным овалом повернутой в профиль головы со светлым коротким пушком, позой с согнутыми коленями и наклоненной вперед головой и, наконец, костюмом – франкфуртский Младенец одет в точно такое же зеленое платье.

В обеих названных алтарных картинах Богоматерь кормит Младенца грудью, что вносит интимную ноту в торжественный строй образа. Автор нашей миниатюры выбирает необычное и очень оригинальное решение сцены. Мария развлекает Младенца вертушкой – он весь подался вперед и увлеченно следит за рукой матери. Мотив вертушки, чрезвычайно



редкий, есть в одной из миниатюр сохранившегося во фрагментах часослова из Брюгге 1470–1475 годов, приписываемого так называемому Мастеру Дрезденского молитвенника (Художественный музей, Кливленд. J.N. Wade Fund, Inv. Nr. 54.142): в «Богоматери с Младенцем и ангелами» такую же вертушку держит стоящий рядом с тронем ангел. Мастер Дрезденского молитвенника также вводит мотив игры – младенец Христос, сидя на коленях у матери, держит нитку двумя руками, а ангел распутывает ее¹. Иконография этого эпизода восходит, возможно, к книжной миниатюре первых десятилетий XV века: так, в парижском часослове,

Благовещение
 Миниатюра
 из «Часослова Луи
 де Крюссоля». Париж,
 середина 1460-х
 Российская
 Государственная
 библиотека. Ф. 183.
 № 446, fol. 37

¹ Воспроизведение см.: *Brinkmann B. Die Flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs. Der Meister der Dresdener Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit. Bd. 1–2. Turnhout: Brepols, 1997. Abb. 50. Textband – S. 395.*

который украсил в 1420-х годах так называемый Мастер Спиц (Музей Пола Гетти, Малибу. Ms. 57, fol. 33v)¹, среди музицирующих ангелов, окружающих миниатюру «Богоматерь с Младенцем», один изображен с такой же вертушкой в руках.

Мелкие детали повествования в нашей «Богоматери с Младенцем» – например, резные подлокотники трона – также вызывают в памяти многочисленные северные интерьерные композиции.

В трактовке «Благовещения» (fol. 37) можно без труда назвать сразу несколько типичных черт северной иконографии. Это, прежде всего, место действия. В соответствии с европейской живописной традицией, восходящей к раннему итальянскому Треченто – к Дуччо и его алтарю «Маэста», архангел Гавриил являлся перед Марией в храме. Нидерландские мастера XV века переносят сцену встречи Марии с небесным вестником в ее дом. Действие происходит теперь в одной из комнат или прямо в спальне: вспомним центральную створку «Алтаря Мерод» Робера Кампена (Музей Метрополитен, Клойстерс, Нью-Йорк), два «Благовещения» Рогира ван дер Вейдена (Лувр, Париж и Старая пинакотека, Мюнхен). В миниатюре московского часослова изображено скромное жилище. Длинная скамья с невысокой спинкой и разбросанными по ней подушками – едва ли не самая характерная особенность нидерландского интерьера в живописи XV века. Парящий ангел с закрученным кверху подолом платья – также несомненный признак северной иконографии. Очень похожих ангелов изображал в сцене «Благовещения» парижский миниатюрист Дрё Бюде в часослове Изабоды де Рубе (Муниципальная библиотека, Рубе. Ms. 6. Fol. 40v) и в бревиарии из Тура (Национальная библиотека Франции, Париж. Ms. lat. 1032. fl. 303v)².

Среди нидерландских «Благовещений» трактовка сюжета наиболее близка нашей в боковой створке алтаря Святой Коломбы Рогира ван дер Вейдена (Старая пинакотека, Мюнхен). В этом варианте «Благовещения» – самом скромном, пожалуй, у нидерландского мастера и своим вертикальным форматом самым близком нашему по композиции – Мария также стоит на коленях с книгой у пюпитра и, склонив голову, слушает Гавриила. Ее длинные распущенные волосы струятся по плечам, оставляя открытым одно ухо. А синее платье и накидка ложатся на пол пышными складками, при этом уместаясь на коврик (в луврском «Благовещении» Рогира ван дер Вейдена присутствует наш мотив накинутой на пюпитр ткани, которая стелется по полу и служит ковриком для Марии). Гавриил в картине, хотя и стоит на земле, очень напоминает нашего: его длинные пышные волосы схвачены обручем с камнем на лбу, правая рука с указующим перстом поднята вверх, а в левой он держит длинный тонкий жезл. На нем нет тяжелой парчовой капы с драгоценными камнями – привычного литургического облачения архангела, которое живопись эпохи заимствовала

¹ Clark G. The Spitz Master. A Parisian Book of Hours. Los Angeles: Getty Trust Publications, 2003. Frontispiece; P. 12. Fig. 6.

² Avril F., Reynaud N. Les Manuscrits à peintures en France. 1440–1520. Paris: Flammarion – Bibliothèque Nationale, 1993. P. 57. Cat. N° 21.

в мистериях, разыгрываемых на праздник Благовещения. Гавриил представлен в строгой тунике из гладкой ткани, с легким напуском на подпоясанной талии, украшенной лишь узкой змеящейся лентой-этолой. Легкая капа того же цвета застегнута на груди крупным круглым фермуаром. Хотя зритель видит босую ногу архангела на полу, выбор легких драпировок и их трактовка не оставляют сомнений в том, что вестник послан с неба – капа надута, как парус, а подол закручивается вверх. В картине за спиной Марии стоит кровать, но ее балдахин занимает точно такое же место в живописной композиции, как балдахин в нашей миниатюре. Отметим, что подушка там расположена точно так же ровно в центре. И очень похожи на рогировские лучи божественного сияния, в которых парит в нашем «Благовещении» едва приметный голубок Святого Духа.

Наш мастер предельно упростил пространственную конструкцию сцены. Глубина сценической площадки переднего плана обозначена поставленным под углом пюпитром, а за ним остается лишь небольшой пространственный зазор, о размерах которого можно судить по перспективе пола. В отличие от картины Рогира ван дер Вейдена и многих других «Благовещений» того времени, действие в нашей миниатюре происходит в полностью замкнутом пространстве.

«Встреча Марии и Елизаветы» (fol. 59) на повороте дороги, огибающей холм и ведущей к человеческому жилищу, также выдает северную иконографическую традицию, восходящую к интернациональной готике. Эта двухфигурная композиция с пейзажным фоном на протяжении XV века становится настолько привычной для французских часословов, что даже сами миниатюристы вряд ли задумываются о первоисточнике. Между тем в нашем случае первоисточник есть, и это снова картина Рогира ван дер Вейдена, существующая в нескольких вариантах (Художественный музей, Лейпциг и Галерея Сабауда, Турин). Наша миниатюра на самом деле необычайно близка по концепции, например, лейпцигской «Встрече Марии и Елизаветы». Московский миниатюрист ставит обе фигуры близко к зрителю на повороте дороги и в тех же позах (согнутое колено Елизаветы обозначает ее подчиненное положение). Он почти точно повторяет благоговейные жесты, которыми обмениваются две будущие матери. Он также, вслед за Рогиром, подчеркивает разницу в возрасте Марии и Елизаветы.

Парижские миниатюристы Дрё Бюде, а вслед за ним и Мастер Коэтиви, опираясь на рогировскую иконографию, разрабатывали в архитектурном заднике вариации «архитектурного портрета», изображая за спиной Марии и Елизаветы замок с каменной стеной и донжоном. Таковы фрагмент рукописи со «Встречей Марии и Елизаветы» Мастера Дрё Бюде (Художественный музей, Дижон. Inv. 2196), аналогичные композиции Мастера Коэтиви (например, Национальная библиотека Франции, Париж. Ms.n.a. lat. 3114. Fol. 49v). Московский мастер, как мы снова убеждаемся, находит свой оригинальный вариант художественного решения.

Особенно интересна в московской миниатюре трактовка пространства. Наш мастер не просто повторяет рогировский прием перепада уровня в пейзаже, но усиливает его. В картине из Лейпцига дорога за Елизаветой

плавно ведет вверх, к замку, а за спиной Марии так же плавно, петляя, спускается в долину на берег пруда, за которым, огибая рощи, замки и поля, уходит далеко к горизонту. Архитектурный задник в миниатюре максимально отдален и усложнен. За спиной Марии на высоком скалистом уступе оказывается огромный замок, защищенный каменными стенами. Его мощные башни теснятся на небольшой площадке и почти полностью закрывают небо. Укрепленный город виден и внизу, в глубокой долине за спиной Елизаветы. Но за нижним городом художник дает эффектный прорыв пространства в глубину: плоская освещенная солнцем равнина тянется до громадных скалистых утесов, за которыми растворяется в голубой дымке. По крутой дороге в верхний город медленно, шагом, движется одинокий всадник (еще один излюбленный рогировский мотив).

Пространственная конструкция за фигурами переднего плана в нашей «Встрече Марии и Елизаветы» вызывает в памяти еще одну алтарную картину Рогира ван дер Вейдена – «Святой Георгий, поражающий дракона» (Национальная галерея искусства, Вашингтон). В пейзаже в верхнем регистре вашингтонской композиции слева, над головой коленопреклоненной принцессы, видна точно такая же скала, нависающая над нижним городом. Она увенчана мощным замком, в котором у самого края справа изображена такая же круглая двухъярусная башня. К замку также ведет извилистая дорога, по которой движутся путники и всадник. Справа композицию замыкают два скалистых утеса, похожие на те, что изображены на равнине в московской миниатюре.

Если представить себе рядом две миниатюры из московского часослова – слева «Встречу Марии и Елизаветы» и справа «Молящегося Давида» – их задние планы, соединенные вместе, еще больше будут напоминать пейзаж в верхнем регистре картины из Вашингтона. Вид, который открывается с террасы дворца царя Давида – сменяющиеся параллельно плоскости листа планы (ровный низкий берег реки, дорога с всадниками, ряды деревьев, широкая полноводная река, отражающиеся в ней городские стены и башни), – очень напоминает городскую панораму за Святым Георгием. Взгляд чуть сверху и в картине, и в миниатюре дает возможность увидеть, как река огибает городские стены и устремляет свои воды между островом и городом к голубым холмам на горизонте¹.

¹ Еще один пример использования иконографии картины Рогира ван дер Вейдена со «Святым Георгием» – миниатюра «Святой Михаил, поражающий дракона» из часослова конца XV века, хранящегося в бывшей Королевской библиотеке Турина (Varia 88) и украшенного для Жана д'Эстувилья, представителя известного нормандского семейства. Миниатюрист воспроизводит общую композицию, силуэт дракона справа, а главное – пейзаж за спиной святого. При этом некоторые особенности туринаского пейзажа – форма башен и их конфигурация в верхнем городе, а также форма, размер и местоположение деревьев и кустов на скале – сближают его с миниатюрой из московского часослова даже больше, чем с алтарной картиной. Воспроизведение см.: Biblioteca Reale di Torino / A cura di G. Giacobello Bernard. Firenze: Nardini, 1990. Tav. XXXI. Благодарю Фабрицио Кривелло (Университет Турина) за предоставленные фотографии рукописи.

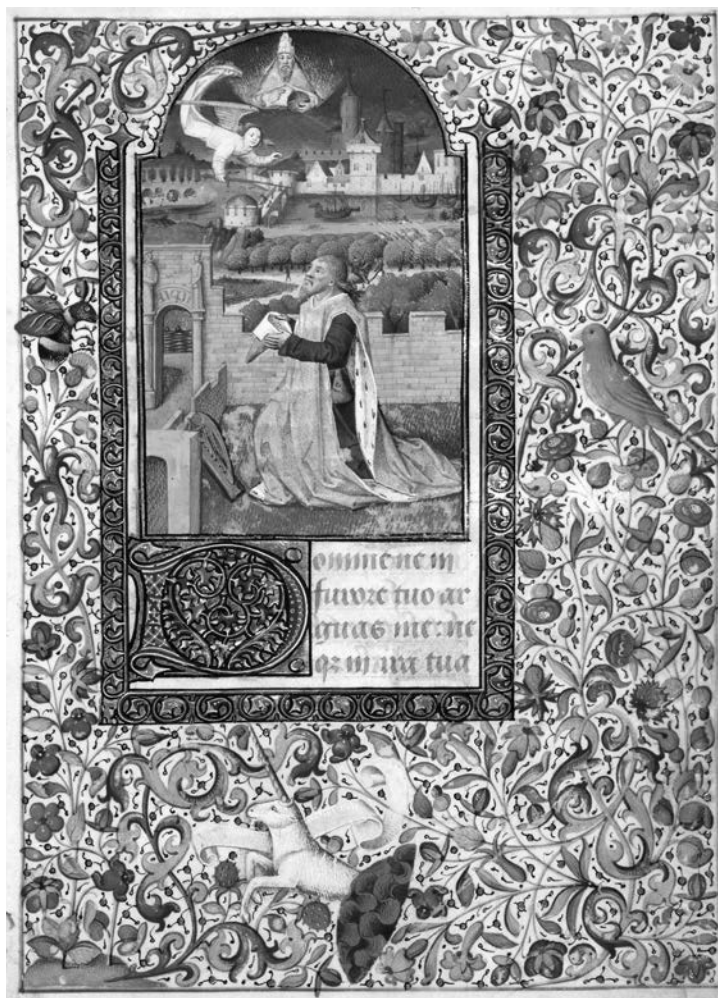
Завершая сравнительный анализ московских миниатюр и картины из Вашингтона, обратим внимание на самого дракона, с которым борется Святой Георгий. С него кажется буквально списанной ящерица на полях нашего «Святого Иоанна на Патмосе» (fol. 17) – у нее такой же рисунок панциря на спине и длинная узкая треугольная голова.

Миниатюра на сюжет «Рождества» (fol. 73) в «Часослове Луи де Крюсоля» достаточно традиционна с точки зрения иконографии и представляет собой типичную для эпохи двухфигурную композицию. Мария склонилась над лежащим на земле младенцем Христом, а рядом стоит, опираясь на посох, почтенный Иосиф в дорожном платье. Но в трактовке сюжета есть по крайней мере две особенности, говорящие о влиянии нидерландской живописи на нашего мастера. Прежде всего, это архитектурное обрамление сцены. Оно именно архитектурное, потому что миниатюрист не ограничивается изображением привычной хижинки. Здесь крытый соломой навес лепится к руине: полуразрушенная каменная стена прорезана слева полуциркульной аркой, а над навесом виден откос окна, разделенного тонкой колонкой. Такие сложные сочетания архитектурных форм любили нидерландские мастера, и прежде всего Рогир ван дер Вейден. В центральном панно его уже упоминавшегося алтаря Святой Коломбы сцена «Поклонения Волхвов» происходит под похожим соломенным навесом, который составляет одно целое с прорезанной многочисленными арками полуразрушенной каменной конструкцией. Отметим, что у нашего миниатюриста конструкция также сквозная – за персонажами открываются пейзажные дали. Близкое нашему художественное решение мы находим в сцене «Рождества» в «Бревиарии Филиппа Доброго» (Королевская библиотека, Брюссель. Ms. 9511, fol.43v), украшенном в 1455–1460-е годы миниатюристом Жаном Тавернье, работавшим в Турне и Генте под влиянием нидерландских живописцев. Особенно обращает на себя внимание полуразрушенная каменная стена на заднем плане, за которой виден пейзаж¹.

И у нашего миниатюриста, и у Жана Тавернье на земле вокруг Младенца изображены разбросанные соломинки. Этот иконографический мотив также был распространен в северной алтарной живописи и книжной миниатюре.

Знакомство нашего мастера с алтарем Святой Коломбы подтверждает в «Рождестве» неприметная архитектурная деталь – оконный проем с обломанной колонкой посередине в левом верхнем углу композиции. У Рогира ван дер Вейдена это окно изображено в центре полукруглого фронтона над головой Марии в «Поклонении Волхвов». Во второй половине XV века этот мотив довольно широко распространился в североевропейских мастерских: назовем в качестве примера миниатюры

¹ Воспроизведение см.: *Vanwijnsberghe D.* «De fin or et d'azur». Les commanditaires de livres et le métier de l'enluminure à Tournai à la fin du Moyen Age (XIV–XVI siècles). Leuven: Peeters, 2001. P. 406. F. 94.



Молящийся Давид
Миниатюра
из «Часослова Луи
де Крюссоя». Париж,
середина 1460-х
Российская
Государственная
библиотека. Ф. 183.
№ 446, fol. 119

с «Рождеством» в бревиарии из Брюгге, в антифонии из Майнца (Музей Виктории и Альберта, Лондон. PDP, 1107.3)¹.

Другая очень показательная деталь иконографии нашего «Рождества» – это свеча в руках Иосифа, которую он держит не совсем обычным образом, зажав между указательным и средним пальцами так, что его ладонь оказывается повернутой кверху. Эта свеча «загорелась» впервые в «Рождестве» Робера Кампена (Художественный музей, Дижон). Мотив подхватил Жак Даре («Рождество», Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид), а у другого ученика Кампена, Рогера ван дер Вейдена, он стал своеобразным клише («Алтарь Бладелена», Государственные музеи, Берлин; вариант,

¹ Воспроизведение см.: Plotzek J.M. *Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz. Katalog zur Ausstellung im Schnütgen Museum. Köln: Schnütgen-Museum, 1987. Cat. № 72. Fol. 31v; Watson R. Illuminated manuscripts and their makers. London: Victoria & Albert Museum, 2003. P. 104–105.*

исполненный в мастерской в 1460–1470-е годы, Галлинат-Банк АГ, Эссен). Дважды этот мотив повторил Ханс Мемлинг – на правых створках триптиха «Поклонения волхвов» (Прадо, Мадрид) и триптиха Яна Флорейнса (Музей Мемлинга, Брюгге). В Париже свеча Иосифа появилась уже в 1450-е годы в мастерской Мастера Жана Ролена (Миссал Жана Ролена, Муниципальная библиотека, Лион. Ms. 517, fol. 23v). Очевидно, что зарисовка этого мотива хранилась и в папках мастерской, где украсили наш часослов¹.

В московской миниатюре «Коронование Богоматери» (fol. 103v) использована иконографическая схема коронования Девы Марии Богом Отцом, которая с начала XV века приобретает такую же популярность, как вариант коронования Иисусом Христом. Отметим, что из двух традиционных атрибутов Бога Отца на троне – сферы и скипетра – миниатюрист выбирает последний. Оба атрибута равнозначны, но все же скипетр – это северное предпочтение, восходящее к Гентскому алтарю братьев ван Эйк, а еще дальше – к живописи первых десятилетий XV века, к мастерским братьев Лимбурггов и их ближайших последователей.

Миниатюра с «Молящимся Давидом» (fol. 119) – одна из лучших в нашем часослове по качеству исполнения – с точки зрения иконографии стала еще одним примером того, как выдающееся художественное открытие, когда-то попав на чужую благодатную почву, приживается на ней настолько быстро и естественно, что становится неотъемлемой частью новой образной культуры. Речь идет о знаменитом портрете кисти Яна ван Эйка, известном под названием «Мадонна канцлера Ролена» (Лувр, Париж), который был превращен в парижской мастерской Мастера Бедфордского герцога в «Кающегося Давида»². За фигурами канцлера Николая Ролена и Девы Марии с младенцем Христом Ян ван Эйк изобразил необычайной красоты вид, который открывается взору стоящих у зубчатого парапета людей и который сквозь аркаду хорошо виден и зрителю. Это был один из первых образцов пейзажа в европейской живописи – завораживающая своей всеохватностью картина мира: раскинувшийся в широкой долине большой средневековый город с вьющейся серпантинном до самого горизонта рекой, с островами, лодками и каменным башенным мостом, по которому движется толпа. Мастер Бедфордского герцога, на которого портрет произвел, вероятно, очень сильное впечатление, использовал его иконографию для иллюстрации раздела покаянных псалмов в своих часословах. Так во французской книжной миниатюре на широкой высокой террасе перед зубчатым парапетом оказался коленопреклоненный молящийся царь Давид, а пейзаж на заднем плане – видом с террасы царского дворца. Эта иконография вошла в обиход в мастерской, а потом распространилась по всей Франции. В «Молящемся Давиде» в нашем часослове миниатюрист повторил прием контрастного сопоставления переднего и заднего планов с панорамным охватом пейзажа. И, хотя композиционно

¹ Воспроизведение см.: *Avril F., Reynaud N. Les Manuscrits à peintures en France. 1440–1520. P. 40. Cat. N° 8.*

² *De Hamel Ch. Une histoire des manuscrits enluminés. Paris: Phaidon, 2002. P. 192–194.*

наша миниатюра отличается от бедфордского прототипа (река течет не от зрителя, а параллельно плоскости листа, а мост, таким образом, виден с берега), в ней сохранено множество столь милых сердцу нидерландских мастеров деталей повествования – отражения городских стен и плывущих кораблей в водах реки, стоящие на мосту зеваки (мы лишь догадываемся, по едва видимым мазочкам кисти, что они перегибаются через перила), скачущие по дороге всадники и, конечно, парящий ангел с закрученным вверх подолом туники.

Иконографическая трактовка сюжета «Христос перед Пилатом» (fol. 143) в московском часослове также северного происхождения. Здесь его выдает эпизод с Пилатом, умывающим руки, – характерный мотив опирающегося на подлокотник трона Пилата и особенно преклонившего колена слуги в ярко-оранжевом трико, с белым полотенцем через плечо, льющего воду из высоко поднятого кувшина. Эпизод умывания рук часто в том или ином виде встречается в этой сцене на страницах французских молитвенников XIV–XV веков, но подобной иконографии нет нигде. Зато в книжной миниатюре франко-фламандского севера подобных эпизодов более чем достаточно (в этом можно убедиться, набрав, например, «Христос перед Пилатом» в электронной базе данных рукописей Гаагской Королевской библиотеки). В северных рукописях слуга также опирается коленом на ступень подиума, на нем всегда яркое (преимущественно оранжевое) трико и его фигура часто срезана краем миниатюры, как в московском часослове. То, что эта иконография утвердилась в северной живописи достаточно рано, подтверждает и немецкий пример – алтарь Страстей Христовых Мастера Святого Лаврентия 1425–1430-х годов (Музей Вальрафа – Рихартса, Кёльн), в котором в сцене «Христос перед Пилатом» присутствует трактованный очень близко нашему эпизод с умыванием рук. Возможно, как и в вышеописанных случаях, у этого сюжета был нидерландский иконографический прототип, относящийся ко второй четверти XV века.

В последней миниатюре московского часослова с «Усекновением главы Святой Варвары» представлена сцена казни одной из самых популярных христианских мучениц, где в роли палача выступает ее собственный отец, богатый египетский наместник язычник Диоскор. По легенде, Диоскор сам отрубает ей голову, но в тот же миг его испепеляет пламя, посланное с небес, а подкравшийся сзади дьявол хватает его когтистыми лапами. В этой миниатюре предпочтение также отдано иконографии, распространенной на севере. Тема неотвратимого возмездия, настигающего палача-отца, очень редкая во Франции, была популярна в книжной миниатюре и алтарной живописи Пикардии, Фландрии и Германии. В 1460-е годы амьенский Мастер часослова Жака де Рамбюра изобразил на полях рядом со «Святой Варварой» убийцу Диоскора, отшатывающегося от дьявола (Муниципальная библиотека, Амьен. Ms. 200, fol. 156)¹, а в другом

¹ Desobry J., abbé. Le livre d'heures des Rambures // Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie. 1990. P. 383–428; Avril F., Reynaud N. Les Manuscrits à peintures en France. 1440–1520. P. 94–95. Cat. N° 45.

часослове, также на полях «Святой Варвары», – низвергающийся на Диоскура огненный дождь (Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк. М. 194). Изображения дьявола и небесного огня сопровождают сюжет в «Часослове Филиппа Клевского», украшенном в Генте около 1485 года (Королевская библиотека, Брюссель. Ms. IV 40)¹.

Примеры взаимосвязи книжной миниатюры, парижской и амьенской, в нашем случае особенно важны, поскольку по убедительным предположениям многих исследователей сам Мастер Козтиви, у которого учился наш миниатюрист, был родом из Амьена. Прежде всего назовем часослов кисти Симона Мармиона, украшенный в третьей четверти XV века (Библиотека Хантингтона, Сан-Марино. НМ 1173)². На его страницах заглавные буквы под миниатюрами (fols. 28, 84) отделаны таким же необычным узором из лепестков, написанных розовой гризайлью, каким отделаны инициалы в московском часослове («Сошествие Святого Духа на Богоматерь и апостолов»). Отметим большое сходство композиций с «Рождеством» у московского мастера и у Симона Мармиона (fol. 47), в которых Иосиф с посохом и свечой появляется справа из-за перегородки. Интересный иконографический материал для сравнений дают два часослова, которые украсил неизвестный амьенский миниатюрист третьей четверти века, названный по имени одного из своих заказчиков Мастером де Рамбюра. Так, в упоминавшемся часослове Жака де Рамбюра едва ли не в каждом сюжете можно найти иконографические переклички с московскими миниатюрами. Небольшой голый осколок скалы на Патмосе за спиной Святого Иоанна очень заметен и в часослове из Амьена (fol. 13). В келье евангелиста Луки, рисующего портрет Богоматери (fol. 15), стоит круглый двухъярусный пюпитр с книгами, напоминающий пюпитр нашего Святого Марка. В «Рождестве» (fol. 59v) Младенец лежит на плаще Марии, Иосиф по-кампеновски держит в руке свечу, а хижина составляет единое целое с каменной постройкой с колоннами. Наконец, в «Усекновении главы Святой Варвары» (fol. 156) на полях изображены отец-убийца и дьявол.

То же мы наблюдаем и во втором часослове Мастера де Рамбюра (Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк. М. 194). В «Сошествии Святого Духа» (fol. 20v) апостол изображен в таком же платье с пышными рукавами-буфами. «Благовещение» (fol. 24) очень близко по иконографии алтарному образу Святой Коломбы Рогера ван дер Вейдена, с которым мы сравнивали московскую миниатюру. В «Рождестве» (fol. 44v) есть и Младенец на плаще, и каменная архитектура. Выше уже говорилось о популярной в амьенской живописи теме возмездия в сюжете со Святой Варварой.

Анализ миниатюр «Часослова Луи де Крюссоля» позволяет с уверенностью предполагать, что на сложение иконосферы и индивидуального

¹ Цветное воспроизведение см.: *Delaissé L.M.J. Miniatures Médiévales de la Librairie de Bourgogne.* Genève: Editions des Deux-Mondes, 1959. P. 48.

² *Thorpe J. Book of Hours. Illuminations by Simon Marmion. The Huntington Library. San Marino (CA): Huntington Library, 2004. Pp. 7, 10, 17.*

стиля нашего миниатюриста повлияли не только годы, проведенные в Париже в среде нового поколения мастеров-северян. Мастерская его учителя Мастера Коэтиви, с ее богатым выбором иконографических клише и технических приемов, стала лишь первым этапом сложения его художественного видения. Но не менее важными могли быть и прямые контакты с живописцами и миниатюристами городов и провинций франко-фламандского севера. Тому свидетельство – трактовка многих канонических сюжетов часослова («Святой Лука, пишущий портрет Богоматери», «Богоматерь с Младенцем», «Молящийся Давид» и ряд других), для которых наш миниатюрист находит индивидуальные решения, не вполне вписывающиеся в иконографическую традицию парижских мастерских середины XV века.

Е.В. Шидловская

ИТАЛЬЯНСКАЯ КНИЖНАЯ МИНИАТЮРА ВОЗРОЖДЕНИЯ В РАННЕПЕЧАТНОЙ КНИГЕ: ТРАДИЦИЯ, НОВАТОРСТВО, ПАРАДОКСЫ¹

Украшенные миниатюрами раннепечатные книги представляют собой удивительное по своей красоте и уникальности явление. В Италии этот яркий феномен, несомненно, заслуживающий специального изучения, имел свои отличительные особенности. На родине Ренессанса наивысший расцвет книжной миниатюры как вида искусства хронологически совпал с распространением книгопечатания. Казалось бы, древний способ украшения книги миниатюрами должен был быстро уступить место новому искусству книжной гравюры, которое значительно больше соответствовало самой природе печатной продукции. Однако этого не произошло. Удивительно, но появление печатного станка не привело к отмиранию миниатюры и не оказало значительного влияния на рукописную книгу Кватроченто и формы ее иллюстрирования. В отличие от Германии, где во второй половине XV века миниатюра уступила ведущую роль в оформлении книги ксилографии, в Италии этот вид искусства продолжал стремительно развиваться, демонстрируя высочайшие достижения как в рукописной, так и в печатной книге. Возникает вопрос, как сосуществовали такие качественно разнородные явления – тиражированная печатная продукция и столь индивидуальное по своей природе искусство миниатюры?

Книжная миниатюра в изданиях XV столетия долгое время не привлекала к себе внимание исследователей в качестве самостоятельной научной проблемы. В старой книговедческой литературе рукописная и печатная книга часто несколько упрощенно рассматривались как

¹ Впервые данная тема была затронута автором в статье: *Шидловская Е.В.* Один из аспектов изучения итальянской книжной миниатюры Возрождения: миниатюра в раннепечатной книге // Актуальные проблемы развития культуры и искусства. Материалы московской конференции аспирантов вузов и НИИ. М., 1988. С. 139–146.

исторически сменяющие друг друга явления. В начале прошлого столетия неким исключением стала работа Л. Ольшки (1914), рассмотревшего примеры оформления миниатюрами отдельных инкунабул и отметившего сходство их украшения с манускриптами¹. Впервые вопрос о параллельности путей развития рукописей и первых печатных изданий был серьезно поставлен в работе американского книговеда К. Бюлера «Книга XV века. Писцы. Печатники. Оформители» (1961)². Автором на конкретных примерах было опровергнуто представление о некоем «антагонизме» рукописной и печатной продукции и якобы быстром вытеснении старого рукописного способа создания книг новым типографским. Им же было убедительно показано, что век изобретения книгопечатания не принес с собой немедленной замены писца типографом, а миниатюриста гравером.

В старых трудах по искусству книги история миниатюры была традиционно представлена на рукописном материале. В искусствоведческих исследованиях по истории миниатюры также долгое время упускалось значение книгопечатания. В них внимание авторов было сосредоточено главным образом на стилистике художественных школ и творчестве отдельных мастеров. Миниатюра в раннепечатной книге долго оставалась своего рода белым пятном на карте ренессансной культуры, несмотря на то, что итальянское Возрождение всегда было одной из наиболее обстоятельно изученных сфер в истории искусства.

Важным этапом в развитии темы были 50–60-е годы XX века. Хранящийся в библиотеках и архивах обширный материал иллюминированных печатных книг из Падуи и Венеции способствовал их постепенному введению в научный обиход. Монография Д. Мариани Канова «Венецианская миниатюра Ренессанса. 1450–1500» (1969)³ содержит обширный материал о миниатюре в печатной продукции. Это же направление в исследовании проблемы продолжила Л. Армстронг в своей книге «Мастера миниатюры Ренессанса и классические образы» (1981)⁴. Изучение творчества двух венецианских миниатюристов, «Мастера Путти» и «Мастера Лондонского Плиния», вывело ее на интереснейший пласт иллюминированной печатной продукции, который нуждался в дальнейшем серьезном осмыслении. В 1994 году в Лондоне и Нью-Йорке прошла большая выставка «The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450–1515», к которой был издан прекрасно иллюстрированный каталог⁵. Один из разделов

¹ *Olschki L.* Incunables illustres imitant les manuscrits au livre imprime. Florence: L.S. Olschki, 1914.

² *Bühler C.F.* The Fifteenth Century Book: The Scribes. The Printers. The Decorators. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1961.

³ *Mariani Canova G.* La miniatura veneta del Rinascimento, 1450–1500. Venezia: Alfieri, 1969.

⁴ *Armstrong L.* Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. The Master of the Putti and his Venetian Workshop. London: Harvey Miller, 1981.

⁵ The painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450–1515. Exhibition: Royal Academy of Arts, London; the Pierpont Morgan library, New York / Ed. by J.J.G. Alexander. Munich: Prestel, 1994. Pp. 35–48. Cat. 78–104.

экспозиции был отведен миниатюре в печатной книге. Выставка не только наглядно продемонстрировала блистательные образцы итальянской миниатюры Возрождения, но и ясно высветила тот факт, что иллюминированная печатная книга является неотъемлемой частью истории миниатюры. Спустя еще десять лет вышел труд Л. Армстронг о миниатюристах Венеции эпохи Ренессанса (2003)¹, в котором несколько глав посвящены иллюминированным инкунабулам. На сегодняшний день это наиболее полное исследование иллюминированной венецианской продукции.

В настоящее время развитие искусства книжной миниатюры Италии второй половины XV века невозможно представить вне развития книгопечатания. Совершенно очевидно, что исследования в этой области таят в себе много неизвестного. Интересные отличия в составе и декоре различных экземпляров одного и того же тиража порой приводят исследователей к неожиданным открытиям. Данная тема включает в себя как традиционные искусствоведческие аспекты в ее изучении, так и вопросы социальной истории искусства – взаимодействия заказчиков, миниатюристов, рубрикаторов и печатников, продажу иллюминированных инкунабул.

Италия была второй страной в Европе после Германии, в которой в середине 60-х годов XV века стало использоваться изобретение Иоганна Гутенберга. Первая итальянская печатная книга «Донат», не дошедшая до нас даже во фрагментах, появилась на свет в бенедиктинском монастыре городка Субиако в окрестностях Рима. Ее создателями были Конрад Свенхейм и Арнольд Паннартц, два печатника, прибывшие в Италию из Майнца. Вскоре они перебрались в Рим, где продолжали работать, пока в 1473 году не разорились². Однако несмотря на такое не слишком блистательное начало, книгопечатание стало распространяться в Италии стремительными темпами. В последней трети XV века Венеция оказалась не только одним из крупнейших итальянских, но и европейских центров производства книг. Появление в Венеции в 1469 году печатного станка было обязано двум братьям из Шпейера, Иоганну (прозванному в Италии Джованни да Спира) и Винделину (Винделино). В 1469 году Джованни да Спира получил привилегию на печатание книг в Венеции. Первой изданной ими книгой были «Письма

¹ *Armstrong L. Studies of Renaissance Miniaturists in Venice. London: Pindar, 2003. V. 1. Pp. 215–434; V. 2. Pp. 435–590.*

² *Щелкунов М.И. Искусство книгопечатания в его историческом развитии. М.: Изд. Московского ин-та журналистики, 1923. С. 56–59; Он же. История, техника, искусство книгопечатания. М.; Л.: ГИЗ, 1926. С. 90–95; Кацпржак Е.И. История книги. М.: Книга, 1964. С. 72–78; Киселева Л.И. Западноевропейская рукописная и печатная книга XIV–XV веков. Л.: Наука, 1985. С. 110; Hindman S., Farquhar J.D. Pen to Press: Illustrated Manuscripts and Printed Books in the First Century of Printing. College Park: Art Department, University of Maryland, 1977. Pp. 11–29; Thompson W. Woodcut Book Illustration in Renaissance Italy: The First Illustrated Books // Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/wifb/hd_wifb.htm (Окт 2004) (дата обращения 10.05.2014).*

к друзьям» Цицерона, вышедшие в том же году. После смерти Джованни, наступившей в 1470 году, его брат Винделино продолжил дело, а вскоре в Венецию буквально хлынул поток печатников, в том числе и из других стран. Особенно преуспел француз Никола Йенсон, чьи издания выходили в Венеции с 1470-х по 1480-е годы. Его продукцию отличает высочайший стандарт печати. Антиква Йенсона не имела себе равных по красоте и элегантности. И хотя этот шрифт использовался и другими типографами, мало кому удавалось сравниться с этим французским печатником в исключительном качестве исполнения.

Книгопечатание получило распространение в большинстве крупных городов Италии – Милане, Флоренции, Болонье, Риме, Неаполе, однако в Венеции его развитие отличалось особой стремительностью. Поражает количество издаваемой там литературы. Уже в течение первых пяти лет с момента появления печатного станка 15 типографий выпустили более 130 изданий, а к концу столетия в Венеции насчитывалось более 100 печатных фирм, чья продукция включала примерно 3–4 тысячи наименований. Количество копий одного издания неуклонно росло. И если в первые годы появления книгопечатания размер тиража колебался от 100 до 400 экземпляров, то после 1476 года их количество перевалило за 1000¹.

Поначалу типографы Венеции и Рима издавали небольшими тиражами произведения латинских классиков – Цицерона, Вергилия, Ливия, Плиния, Квинтилиана, Цезаря, Светония, а также труды отцов церкви. С середины 70-х годов XV века к ним добавились книги богословского и научного содержания, юридические тексты и учебники для университетов, которые были востребованы покупателями². В 1480–1490-е годы многие издатели уже имели свою специализацию, а также переиздавали книги, пользовавшиеся наибольшим спросом. Именно в Венеции, где печаталось не только самое большое количество книг по сравнению с другими итальянскими центрами книгопечатания, но где выходило наибольшее число гуманистических изданий, иллюминированный декор в печатной продукции приобрел особый размах.

¹ Подробнее о книгопечатании в Венеции см.: *Castellani C.* La stampa a Venezia dalla sua origine alla morte di Aldo Manuzio seniore. Venezia: Ongania, 1889; *Scholderer V.* Printing at Venice to the end of 1481 (1924) // Fifty essays in XV and XVI century bibliography / Ed. by D.E. Rhodes. Amsterdam: Hertzberger, 1966. Pp. 74–89; *Hirsch R.* Printing, Selling and Reading. Wiesbaden: Harrassowitz, 1967. Pp. 65–76; *Gasparrini Leporace T.* Nuovi documenti sulla tipografia veneziana del Quattrocento // Studi bibliografici. Atti del Convegno dedicato alla storia del libro italiano nel V centenario dell'introduzione dell'arte tipografica in Italia. Bolzano, 7–8 ottobre 1965. Firenze: L.S. Olschki, 1967. Pp. 25–46; *Gerulaitis L.V.* Printing and Publishing in Fifteenth century Venice. Chicago: American Library Association, 1976; *Lowry M.* Venetian printing: Nicolas Jenson and the rise of the Roman letterform. Herning Kristensen, 1989; *Armstrong L.* Studies of Renaissance Miniaturists in Venice. P. 415, 492.

² *Burger K.* The Printers and Publishers of the XV Century with the Lists of their Works. London: Sotheran, 1902.

Распространение книгопечатания дало в Италии и Германии совершенно различные результаты с точки зрения эстетики книжного оформления. В Германии со времен Гуттенберга в книге прочно утвердился примат текста с его новой типографской эстетикой шрифта, что подспудно порождало у читателя обращение к мысли, а не к созерцанию зрительного образа. В Италии же, где в основе художественного мировосприятия лежали принципы картины Раннего Возрождения, книга долгое время нуждалась в визуальном изображении. Немалую роль в этом процессе сыграло особое положение живописи, которая в эпоху Кватроченто перестала быть ремеслом, став для итальянцев совершенно особым искусством. В своем трактате «Три книги о живописи» Л.Б. Альберти пишет, что живопись «содержит в себе некую божественную силу», что она «есть цвет всех искусств» и что «она достойна свободного человека»¹. В соответствии с этой парадигмой итальянские мастера вполне естественным образом переносили картинное изображение на страницы книг. Неудивительно, что иллюстрация в итальянской раннепечатной продукции скорее напоминает картину. И даже если книга не имела сюжетных сцен, в ней почти всегда проявлялась исконно итальянская тяга к эстетизации страницы – ее наполненности декором в виде орнамента и инициалов.

Распространение книгопечатания в Италии не только не лишило миниатюристов работы, а напротив, на первых порах существенно увеличило им количество заказов. Особенно наглядно этот процесс прослеживается в Венеции, куда устремились многие миниатюристы специально для украшения продукции, вышедшей из-под печатного станка. В период 70–80-х годов XV века там было значительно больше книг, украшенных миниатюрой, среди печатной продукции, чем среди рукописной². Бурное развитие книгопечатания буквально взорвало в Венеции всю ситуацию с оформлением книг. Венецианская школа миниатюры, до того не принадлежавшая к числу ведущих, стремительно вырвалась вперед, а доминировавший там долгое время архаичный стиль Леонардо Беллини³ быстро уступил место классицизирующему направлению. Иллюминированные инкунабулы представляют интересный и во многом уникальный

¹ *Alberti L.B. Della pittura / A cura L. Mallè. Firenze: Sansoni, 1950. P. 79. См. также: Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. Т. 3: Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. М.: Искусство, 1979. С. 503; Смирнова И.А. Трактат «О живописи» Л.Б. Альберти и некоторые проблемы искусства итальянского Раннего Возрождения // Культура и общество Италии накануне Нового времени. М.: Наука, 1993. С. 144–158.*

² *Armstrong L. Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. P. 1.*

³ Леонардо Беллини (ок. 1423–1490), венецианский миниатюрист и художник. См.: *Dizionario biografico dei miniatori italiani (secoli IX–XVI) / A cura di M. Bollati. Milano: Edizioni Sylvestre Bonnard, 2004; Nuova Biblioteca Manoscritta <http://www.nuovabibliotecamanoscritta.it/SchedaAutorita.html?codice=8508> (дата обращения 05.05.2014); *Armstrong L. Studies of Renaissance Miniaturists in Venice... P. 432.**

материал для изучения, который поражает своим разнообразием¹. В украшении печатной книги работали крупнейшие миниатюристы Италии – Франко дей Русси, Джироламо да Кремона, Джованни Вендрамин, Мастер Семи Добродетелей, Бенедетто Бордон, Антонио Мария да Вилланова, а также множество других неизвестных мастеров². Достаточно упомянуть продукцию «Мастера Путти» и близкого ему «Мастера Лондонского Плиния», «Мастера Плиния Пико дела Мирандола», получившего в литературе имя «Мастера Пико» – все это яркие примеры блистательного взлета искусства книжной миниатюры в печатных изданиях Венеции. Пристальное изучение иллюминированных инкунабул порой подтверждает и одновременно опровергает многие былые представления о декоре раннепечатных книг. Тем не менее постараемся выявить некоторые общие тенденции в развитии этого процесса.

В Италии вплоть до 60–70-х годов XV века искусство иллюминированной книги развивалось достаточно медленно по сравнению с другими европейскими странами. На протяжении первой половины столетия книжная миниатюра несколько робко постигала модель станковой картины Раннего Возрождения. Она следовала живописи, явно отставая от нее в своем художественном развитии. Глубокое освоение миниатюрой формально-стилевого языка живописи, которая была для нее неиссякаемым источником новых решений, а также выработка собственных иконографических схем оформления книги пришлось в Италии на последнюю треть XV столетия, когда там стало активно распространяться книгопечатание. Таким образом, миниатюра не просто существовала на страницах раннепечатных изданий, а продолжала в них свое развитие как вид искусства.

На первых порах книгопечатание следовало традициям манускриптов. Стремление достаточно точно воспроизвести конструкцию и художественное оформление рукописи сказывалось в способах переплета, в пропорциях листа и зеркала текста, в выделении его отдельных частей (абзацы, инициалы, заголовки), в разметке тетрадей для переплетчика, в оснащении книг, оглавлениями. В инкунабулах сохранялись практически все особенности рукописных книг. Первые типографские шрифты создавались на основе письма того времени и поначалу печатная страница производила впечатление написанной от руки. Сохранялось и соответствие шрифтов. В богослужебных книгах (градуалах, антифонариях) использовали крупный готический набор, в часословах, миссалах, учебных и юридических изданиях обычно применяли более мелкий готический шрифт. Произведения латинских классиков и гуманистов печатали

¹ *Armstrong L.* The Agostini Plutarch: An Illuminated Venetian Incunable // *Treasures of the Library*, Trinity College Dublin. Dublin: Royal Irish Academy, 1986. Pp. 86–96; *Thorpe N.* The Glory of the Page: Medieval and Renaissance Illuminated manuscripts from Glasgow University Library. London: Glasgow University Library, 1987. Pp. 149–166; *Armstrong L.* Nicolaus Jenson's «Breviarium Romanum», Venice, 1478: decoration and distribution // *Incunabula: studies in Fifteenth-century printed books presented to Lotte Hellinga*. London: British Library, 1999. Pp. 421–467.

² *Armstrong L.* Studies of Renaissance Miniaturists in Venice. P. 420.

антиквой, светскую литературу (романы, хроники) часто набирали бастардой (книжное готическое письмо с элементами курсива)¹. Многообразие индивидуальных шрифтов, которые были сродни почеркам в рукописях, со временем сменилось их унификацией.

В Италии художественное оформление инкунабул руководствовалось опытом, накопленным рукописной книгой. Прежде всего, это касалось цвета. Полихромия всегда присутствовала в рукописи независимо от того, была она украшена миниатюрами или нет. В ней красным и синим цветами выделялись абзацы, заголовки, колонтитулы, инициалы. В соответствии с существовавшей традицией, ранние печатные издания декорировали вручную инициалами, «инициалами с историей», большими фигурными сценами, орнаментом. Печатники оставляли пустоты для сюжетных сцен, пробелы для заглавных букв и пустые линейки для названий, которые заполнялись миниатюристами и рубрикаторами после печати. До наших дней дошли тысячи инкунабул, украшенных таким способом. Однако стоит иметь в виду, что сохранилось не меньшее количество раннепечатных книг тех лет, в которых места, предназначенные для украшения, остались пустыми². Этот факт – свидетельство того, что вопрос о тиражном воспроизведении декора на начальном этапе книгопечатания решен не был. Таких незаконченных копий встречается особенно много среди инкунабул, выпущенных до 1480-х годов. Позднее, когда увеличились тиражи изданий, заголовки и инициалы стали выполнять с помощью цветной печати.

В печатной продукции первых десятилетий можно выделить несколько наиболее распространенных типов украшения миниатюрой, которые перешли из рукописной книги. Прежде всего, это был широко используемый миниатюристами на протяжении всего XV века декор *bianchi girari* с белыми стеблями виноградной лозы на ярких цветных фонах, истоки которого восходили к каролингским манускриптам. Повышение спроса на произведения древнегреческих и римских классиков, а также на труды гуманистов привело к увеличению тиражей, а следовательно, и к возросшему количеству книг, украшенных миниатюрой в манере *all'antica*³. Титульные листы с цветными рамками и инициалами с переплетенными белыми стеблями вьюнка, к которым иногда добавлялись изображения философов, стали своего рода стандартом в оформлении итальянской раннепечатной книги. Использование орнамента *bianchi girari*

¹ Подробнее о шрифтах в книге XV века см.: *Johnson A.F.* Type designs, their history and development. London: Grafton & co, 1934; *Uppike D.B.* Printing types, their history forms and use. Cambridge: Harvard University Press, 1962; *Киселева Л.И.* Западноевропейская рукописная и печатная книга XIV–XV веков. С. 107–116.

² Л. Армстронг справедливо признает, что количество украшенных книг и оставшихся без декора достаточно трудно поддается точному учету. См.: *Armstrong L.* Studies of Renaissance Miniaturists in Venice. Pp. 413–416, 491.

³ Подробнее об этом см.: *Шидловская Е.В.* Тема *all'antica* в искусстве итальянской книжной миниатюры Кватроченто // Искусствознание. 2012. № 1/2. М.: ГИИ, 2012. С. 188–225.

в сочетании с упорядоченным и легко читаемым набором антиквы дало удивительные по красоте образцы дизайна страницы. Многочисленные атрибуты – путти, фавны, грифоны, сирены, вазы, канделябры, треножники, маски, профильные изображения, похожие на портреты императоров на древнеримских монетах, гирлянды из листьев лавра, создавали на страницах книг прекрасный образ мира классической древности. Его дополняли трехгранные инициалы (так называемые *littera mantiniana*), пришедшие на смену двухмерного графического знака буквы¹. Со временем весь этот классический набор перешел в книжную ксилографию.

Не меньшее распространение получили золотые инициалы на ярких цветных фонах с листьями аканфа, которые стелились по полям страниц. В декоре инканубул использовались также широкие рамки с флористическим орнаментом (красными и синими цветами), дисками из золота и филигранной графической прорисовкой. Такой орнамент часто дополнялся изображениями животных и растений в духе традиций феррарской миниатюры с ее знаменитой Библией Борсо д'Эсте. Излюбленным мотивом итальянских мастеров были гирлянды из лавра, которые украшались лентами и изображениями фруктов. Традиционный относительно несложный декор орнаментальных рамок мог быть выполнен миниатюристом среднего уровня. Частая повторяемость форм, ставших почти стандартом, по всей вероятности, приводила к тому, что эта работа выполнялась мастерами миниатюры в довольно короткие сроки.

В декоре инкунабул мастера миниатюры, как правило, использовали две основные техники – традиционную живописную с темперой и золотом и графическую с использованием рисунка сепией. Последняя с успехом применялась как на бумаге, так и на пергаменте. К ней нередко добавляли акварель, а также немного золота и серебра. Кроме того, монохромная графика рисунка больше соответствовала черно белой эстетике страницы с печатным набором.

Особую тему в декоре раннепечатной книги представляют так называемые «архитектурные» титульные листы или рамки, которые возникли в искусстве итальянской книжной миниатюры на рубеже 1460–1470-х годов. Основу их композиции составляли триумфальные арки, антаблементы с колоннами или столбами, которые служили своеобразным обрамлением текста². Изначально появившись в иллюминированных рукописях,

¹ Meiss M. Andrea Mantegna as Illuminator. An Episode in Renaissance Art, Humanism and Diplomacy. New York: Columbia University Press, 1957. Pp. 55–56. С развитием книгопечатания эти инициалы широко использовались в печатной продукции. См.: Venetian Typography. Italian Renaissance Woodcut Printing. Illuminated manuscript. American History Buff CD. The collection of facsimile illustrations of pages from early printed books, initials, borders, title-pages, printers' marks, art bindings.

² Иногда это были композиции с изображением древнего памятника (стелы, надгробия, эдикулы или саркофаги), который располагался посередине книжной страницы. На нем размещался короткий текст с названием литературного произведения, буквы которого напоминали высеченные латинские надписи на древнеримских памятниках. Об архитектурных листах



см.: Corbett M. *The Architectural Title Page* // Motif. 1964. № 12. Pp. 49–62; Mariani Canova G. *Le origini della miniatura rinascimentale veneta e il «Maestro dei Putti» (Marco Zoppo?)* // *Arte Veneta*. 1966. № 20. P. 74. Fig. 84; Mariani Canova G. *La miniature veneta del Rinascimento*. P. 20. Fig. 4; Cat. 4, Fig. 5, Cat. 6; Alexander J.J.G. *Notes on some Veneto-Paduan Illuminated books of the Renaissance* // *Arte Veneta*. 1969. № 23. Pp. 9–20; Pacht O., Alexander J.J.G. *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library*. V. II: Italian School. Oxford: University Press, 1970, Cat. 494; Armstrong L. *Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery*. Pp. 19–26; Шидловская Е.В. «Архитектурный» декор в итальянской иллюминированной книге XV века // *Традиции и современность. Актуальные проблемы изобразительного искусства и архитектуры*. М.: ВНИИ искусствознания, 1989. С. 35–48.

«Мастер пути» и мастерская Архитектурный начальный лист издания: Плиний. Естественная история. Венеция: Н. Йенсон, 1472 Музей Конде, Шантийи. № 1491, f. 3

они стали активно использоваться в печатной продукции, получив свое наивысшее развитие на страницах венецианских инкунабул. Буквально за считанные годы этот декор превратился в устойчивую иконографическую схему для оформления фронтисписов и начальных листов. Он представлял собой качественно новый тип организации книжного пространства, который объединял в одно целое текст, орнаментальную рамку с изображением архитектуры и сюжетную сцену. В его основе лежала модель станковой картины Кватроченто, то есть принципы создания единого пространства, построенного по законам линейной перспективы.

«Архитектурные» фронтисписы венецианских раннепечатных изданий отличаются особой красотой и изысканностью. Обширная продукция «Мастера путти» и близкого ему круга мастеров позволяет сравнить композиции разных экземпляров одного и того же издания. Особенно интересны копии «Естественной истории» Плиния, выпущенной в Венеции Н. Йенсоном в 1472 году. Все три фронтисписа имеют сходную композицию. Импозантный «архитектурный» декор в духе *all'antica* занимает свободные от текста широкие поля. К антаблементу прикреплен листок пергамента с неровными, чуть завернутыми краями. Печатный текст представляется миниатюристом как будто помещенным на этот пергаментный лист. Мастер экспериментирует с соотношением между реальной печатной страницей и живописным образом: полоса с текстом, она же реальная страница и одновременно лист старого пергамента, как бы располагается впереди архитектурного монумента; еще ближе к зрителю находятся стоящие перед памятником путти. В начальном листе «Естественной истории» Плиния из музея Конде в Шантйи (№ 1491, f. 3)¹ создаваемая иллюзия глубины «контролируется» плоскостью страницы с печатным текстом, вследствие чего живописная композиция приобретает характер рельефной поверхности, а иллюзия глубины несет черты упорядоченности и сдержанности. Красота и насыщенность колорита с бледно-сиреневыми пилястрами на ярком синем-голубом фоне, бронзовыми капителями, изумрудно-зеленой частью карниза и такого же цвета широким основанием памятника с рельефом из nereid, сидящих на спинах тритонов, создает особое впечатление драгоценности книжной живописи, которая прекрасно сочетается со строгой упорядоченностью механического печатного набора. Миниатюра как бы втягивает наборную полосу в свою композицию, превращая ее в неотъемлемую часть живописного решения. В результате этого происходит своего рода усиление связи печатного набора с живописным оформлением страницы².

¹ *Armstrong L. Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. Cat. 16, colfront. Pp. 13, 111–112.*

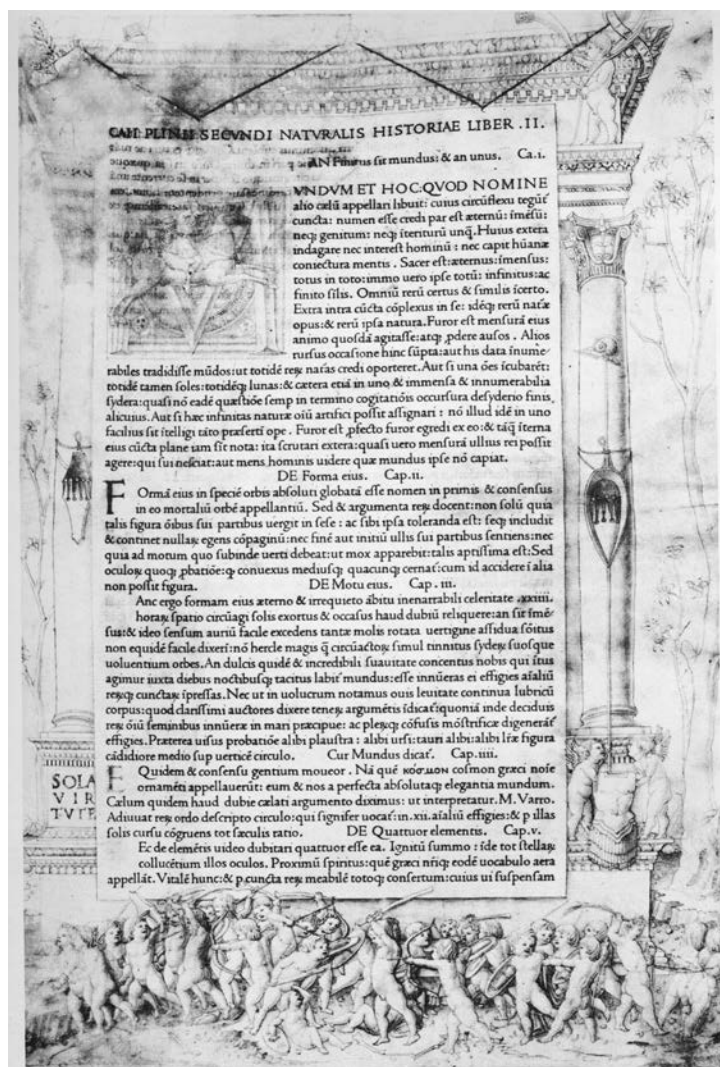
² Некоторыми исследователями были высказаны предположения, что блок печатного текста мог оказывать непосредственное влияние на развитие книжного декора с архитектурной композицией. См.: *Alexander J.J.G. A Manuscript of Petrarch's Rime and Trionfi // Victoria and Albert Museum Yearbook. 1970. P. 31, n. 22; Armstrong L. Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. P. 2.*



В других копиях этого же издания используется рисунок сепией с легкой акварельной растушевкой. К этой технике – как к более простой и быстрой – обращались многие миниатюристы для украшения печатных книг. В экземпляре, хранящемся в Ватиканской Апостольской библиотеке (Stamp. Barb. A.A.A. IV.1), миниатюрист изображает внизу страницы характерную для продукции данной мастерской сцену борющихся путти, которую он представляет в виде большой баталии¹. Ее пространство находит продолжение в пейзаже с полуголенными ветвями дерева, которое виднеется на широком поле страницы с правой стороны от колонны. Несмотря на некую иллюзию глубины лист с пергаментом, подвешенным

«Мастер пути» и мастерская
Архитектурный начальный лист издания: Плиний. Естественная история. Венеция: Н. Йенсон, 1472
Ватиканская Апостольская библиотека, Ватикан.
Stamp. Barb. A.A.A. IV.1

¹ Armstrong L. Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. Cat. 17, ill 28. Pp. 112–113.



«Мастер путти»
и мастерская
Архитектурный
начальный лист
издания: Плиний.
Естественная
история. Венеция:
Н. Йенсон, 1472
Библиотека
епископской
семинарии, Падуя.
Sala Forcellini. K.I

к антабменту, передан подчеркнуто плоскостно. На фронтисписе инкунабулы из Библиотеки епископской семинарии в Падуе (Sala Forcellini. K.I)¹ мастер изображает нарочито изорванный лист пергамента, объемно показывая его заворачивающиеся края, при этом общая композиция страницы выдержана в строгом графическом ключе. Эти копии выглядят менее роскошно по сравнению с экземпляром из Музея Конде, однако графичный декор с тончайшей игрой плоскости и объема в сочетании с наборным текстом образует гармоничное пространство книжного листа, предвосхищая лучшие образцы итальянской ксилографии конца XV века. «Мастер путти» и миниатюристы его круга, как правило, оперировали неглубоким

¹ Armstrong L. Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. Cat 14, ill. 27. P. 108.

живописным пространством, соотнесенным с иллюзорной глубиной пространства печатного книжного листа, а использование техники перового рисунка в сочетании с легкой акварельной размывкой своей «графичностью» придавало большее соответствие печатному набору.

Печатная книга, будучи явлением новым как в техническом, так и в художественном отношении, определила ряд новых требований к ее оформлению. Она диктовала свои законы книжного пространства, отличные от рукописной книги. Твердая поверхность наборной полосы как бы упорядочивала материально-пластическую организацию страницы. Печать металлическим стандартным шрифтом уничтожала разнообразие свободного письма, в котором начертание одних и тех же букв, даже при самой большой аккуратности и точности писца не могло быть совершенно одинаковым. Миниатюрист, украшавший печатную книгу, имел дело с достаточно жестким заданным блоком стандартного текста. Эта определенная жесткость условий, с которыми сталкивался теперь миниатюрист, способствовало кристаллизации декора, и в первую очередь «архитектурных» титульных листов, форма которых буквально отшлифовывалась именно на страницах инкунабул.

Не меньшее распространение в инкунабулах получил тип оформления книжной страницы, обращенный к иллюзионистическим эффектам. Начальный лист двухтомного издания произведений Аристотеля (А. Торрезани и Е. де Блавис, 1483; Библиотека Пирпонта Моргана, собр. Томпсона, Нью-Йорк. Inc. E. 41. a.e. 2. 78. B, v.1 f. 2r), украшенный Джироламо да Кремона, известным миниатюристом, работавшим при дворах Феррары и Мантуи, производит впечатление настоящей «обманки»¹. Ее эффект строится на игре изображенных и полускрытых от глаза зрителя деталей, на максимально правдоподобном, натуралистическом воспроизведении предметов, порождающих иллюзию второй реальности. Это лист старого пергамента с неровными, пожухлыми от времени краями и «ювелирный» декор, который блестит и переливается, как настоящие драгоценные камни. Сквозь большие «дыры» в пергаменте взгляду читателя открываются пейзаж с резвящимися сатирами, детали архитектурного монумента, канделябр, крупная сюжетная сцена в верхней части страницы, на которой изображены сидящие друг против друга Аристотель и Аверроэс, пишущий комментарий к трудам греческого философа. Изображения жемчугов и драгоценных камней так пышно покрывают формы архитектуры, что они едва угадываются за этим декоративным изобилием. Организация пространственной композиции, а также натуралистически точная передача «ювелирного» декора, свидетельствовавшие о высоком уровне владения миниатюристом приемами живописи, скорее приближали такое

¹ *Mariani Canova G.* La miniature veneta del Rinascimento... Pp. 58–66. Cat. 72, tav. 22–23, fig. 90, 94; *Armstrong L.* Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. Pp. 32–33; The Painted Page. Italian Renaissance Book Illumination 1450–1515. № 101. Pp. 204–205; *Herman N.* Excavating the Page: Virtuosity and Illusionism in Italian Book Illumination, 1460–1520 // *Word & Image.* 2011. 27 (2). Pp. 190–211. <http://dx.doi.org/10.1080/02666286.2010.526289> (дата обращения 29.04.2014).



Джиrolамо
да Кремена
Начальный лист
издания: Аристотель.
Труды с коммен-
тариями Аверроэса.
Венеция:
А. Торрезани
и Е. де Блавис, 1483
Библиотека П. Мор-
гана, собр. Томпсона,
Нью-Йорк. Inc. E. 41.
a. e. 2. 78. В, v.1 f. 2r

оформление страницы к картине Раннего Возрождения. Одновременно эта иллюзорность лишала его специфически книжных черт – связи с набором, с пространством страницы и всей книги в целом. Беспредельность живописного пространства миниатюры, которую так любили передавать художники Раннего Возрождения, оборачивается в книге неудачей. Глубина этого пространства, не имеющая точки отсчета от воображаемой задней плоскости листа, оказывается не соотношенной с книжным пространством. В результате образующийся прорыв иллюзорного живописного пространства вдаль становится «незакрепленным» по отношению к полюсе набора и инициалу. Отсутствие пространственно-конструктивного начала в композиции усугубляется еще и тем, что формы архитектуры, едва угадываемые за декоративным убранством страницы, не выполняют функции каркаса, который «держит» всю композицию.

По мере развития и усовершенствования механического процесса производства книг и увеличения тиражей, встал вопрос о более простом и быстром способе книжного декора. Темпы работы даже умелого и опытного миниатюриста не могли соответствовать тиражным задачам, которые открывались перед книгопечатанием. Стремление ускорить процесс декора печатного листа привело к появлению смешанной техники миниатюры и ксилографии, когда печатные контуры заглавных букв и орнамента стали раскрашиваться красками¹. В Италии эта техника возникла в первые годы существования книгопечатания, получив наибольшее распространение в продукции Венеции и Рима 1469–1475 годов. В Риме такие ксилографические рамки и инициалы использовались Свенхеймом и Паннартцем, в Венеции – братьями де Спира, Н. Йенсоном, Б. Кремонезе и многими другими печатниками. Итальянский исследователь Л. Донати, изучавший в 1950-е годы своеобразие перехода от рукописи к печатной продукции, склонен считать автором «открытия» этой техники миниатюриста Якопо да Фабриано². Поначалу деревянные формы для рамок и виньеток использовались вручную после того как уже был отпечатан тираж. Обычно ручная печать осуществлялась не в типографии, а в мастерской рубрикатора. Затем эти графические композиции раскрашивались либо самими рубрикаторами, либо миниатюристами, в зависимости от сложности декора. Техника ручной печати с деревянных клише существовала недолго, продемонстрировав со всей очевидностью свою неперспективность. Во-первых, использование деревянных шаблонов отдельно от печати текста было чревато техническими неточностями, во вторых, живописное по своей природе древнее искусство миниатюры не очень хорошо сочеталось с ксилографией. В Венеции эта экспериментальная техника применялась не более трех–четырёх лет с момента появления там книгопечатания и ее редко можно встретить в книгах, изданных после 1474 года. Впоследствии ксилографические рамки и иллюстрации стали печатать на станке одновременно с текстом. Предполагалось, что заполняя цветом оттиски заставок, рамок и инициалов, мастер мог относительно быстро украсить большее количество печатного материала.

Чаще всего в ксилографических рамках использовался декор *bianchi girari*, вьющиеся стебли которого теперь были напечатаны,

¹ Pollard A.W. The woodcut designs for illumination in Venetian books, 1469–1473 // *Bibliographica*. 1897. III. Pp. 122–128; Donati L. Studi sul passaggio dal manoscritto allo stampato: la decorazione degli incunabuli italiani // *Studi di paleografia, diplomatica, storia e araldica in onore di Cesare Manaresi*. Milano, 1953. Pp. 333–343; *Idem*. I fregi xilografici stampati a mano negli incunabuli italiani // *La Bibliofilia*. 1972. LXXIV. Pp. 157–164, 303–327; 1973. LXXV. Pp. 125–174; *Armstrong L.* Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. Pp. 26–29; *Marcon S.* Esempi di xilominiatura nella biblioteca di S. Marco // *Ateneo Veneto*. 1986. N173. Pp. 173–193; *Armstrong L.* Studies of Renaissance Miniaturists in Venice. Pp. 420, 432, 492–493.

² Donati L. Studi sul passaggio dal manoscritto allo stampato. Pp. 335–337. Л. Донати выделил в исследованных им деревянных клише 75 мотивов, которые использовались ксилографами в различных комбинациях, а также привел список книг, в которых содержатся эти оттиски.



Ливий. Истории
Рима
Венеция: В. да Спира,
1470
Британская
Библиотека, Лондон.
G. 9029, f. 25
Ксилографическая
рамка, выполненная
после печати текста

а миниатюристы лишь заполняли красками фон. Особый интерес представляют экземпляры, где видна нестыковка накладных форм из дерева¹. Подобные примеры «неудачного» декора обладают особой ценностью для исследователей, так как дают более ясное представление о технологии исполнения. Орнаментальная рамка начального листа «Замечательных изречений и деяний» Валерия Максима, напечатанных в Венеции Иоганном из Кёльна и Иоганном Майнтенем в 1474 году (Британская библиотека,

¹ *Armstrong L. Studies of Renaissance Miniaturists in Venice. P. 451, il. 10.*

Лондон. IV.20217, f. 1)¹ выглядит немного неуклюже и местами даже неряшливо. Правое и нижнее поля страницы украшены орнаментом с белыми вьющимися стеблями *bianchi girari*, а верхнее поле занимает яркозеленая полоса в виде гирлянды из лавра. По всей вероятности, мастер использовал те деревянные клише, которые у него были в распоряжении, причем они не точно подходили друг другу, и их стыковка получилась достаточно грубой, особенно на углах. Эффект от плотной цветной раскраски черного белого оттиска несколько странный – это и не живопись, и не графика.

Стоит отметить, что такими деревянными шаблонами для ручной печати иногда пользовались и известные миниатюристы, такие как Франко дей Русси, один из мастеров, иллюстрировавших знаменитую Библию Борсо д'Эсте. В украшенной им ксилографической рамке из «Истории Рима» Тита Ливия (Венеция: В. да Спира, 1470. Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк. PML266, f. 25) в нее элегантно вставлены портрет императора, римского солдата, а также две фигурки путти. Кстати, использование тех же деревянных шаблонов можно обнаружить и в декоре другого экземпляра этого издания, хранящегося ныне в Британской библиотеке (Ливий «История Рима». Венеция: В. да Спира, 1470. Британская Библиотека, Лондон. G. 9029, f. 25)². Однако далеко не всегда подобная практика была успешна. В начальном листе «Посланий к друзьям» Цицерона (Венеция: Н. Йенсон, 1471. Национальная библиотека, Париж. Res. Z 96) видно, как миниатюрист пытается воплотить в раскрашенной гравюре иллюзионистические приемы³. Он помещает имя автора и название произведения на иллюзорный свиток бумаги с заворачивающимися краями, имитирующий старый пергамент. Этот прием, вполне удачный в живописном декоре книги, здесь теряет присущее ему качество натуралистически точно воспроизведенной реальности. А фигурки путти, полнокровные и живые в миниатюрах, в ксилографическом исполнении выглядят несколько коряво и неуклюже.

Попытка совместить ксилографическое изображение с миниатюрой, отражала определенный стадиальный процесс развития искусства книги. Он свидетельствовал в первую очередь о силе традиции украшения манускриптов и глубокой связи инкунабул с иллюминированными рукописями, а также о том, что молодое искусство книжной гравюры, использовавшееся в то время в Италии относительно редко, еще не обрело силу.

¹ См. онлайн-каталог Британской библиотеки <http://istc.bl.uk/search/search.html?operation=record&rsid=43479&q=0> (дата обращения 10.05.2014).

² В издании Ливия 1470 года В. да Спира такие ксилографические рамки-шаблоны встречаются в восьми экземплярах. См.: The painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450–1515. Pp. 37–38, fig. 25; *Armstrong L. Studies of Renaissance Miniaturists in Venice. V. 2. Pp. 494, 430, ill. 11.* Однако количество подобных копий, сосредоточенных в разных библиотеках и собраниях мира, трудно поддается учету.

³ *Essling V.M. prince d'. Les livres a' figures venitiens de la fin du XV-e siècle et du commencement du XVI-e.* Florence: L.S. Olschki; Paris: Henry Leclerc, 1907. I partie. T. 1. N° 21; *Armstrong L. Studies of Renaissance Miniaturists in Venice. Pp. 26–29.*

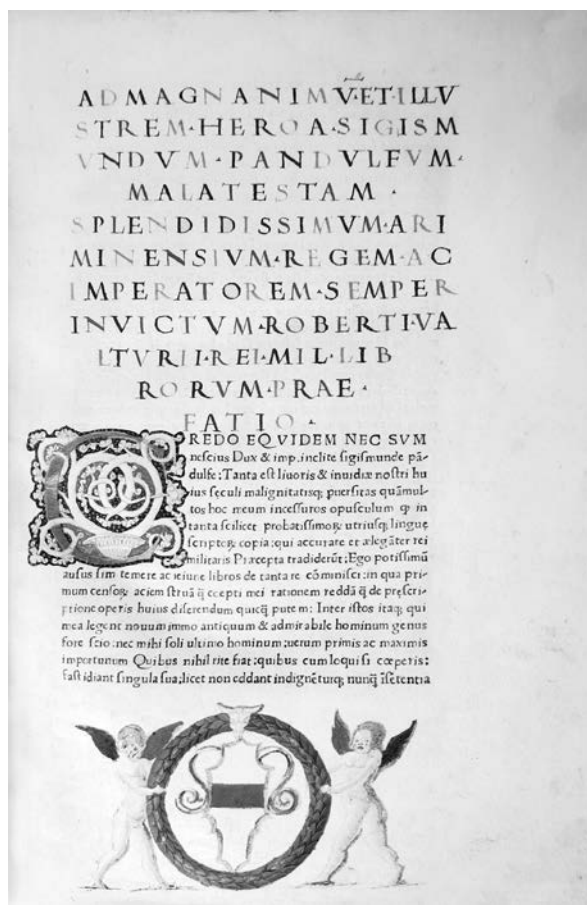
Кроме того, он отражал попытку, хоть и не слишком успешную, ускорить процесс оформления печатной продукции. Одновременное применение миниатюры и ксилографии представляло собой своеобразное явление, не отвечавшее с художественной точки зрения ни живописным, ни графическим принципам книжного оформления.

Раскрашенный ксилографический декор получил в научной литературе различные оценки¹. В одних случаях он рассматривался как явление, сугубо частное и стоящее в стороне от магистральной линии развития искусства печатной книги XV века; в других – как эксперимент, в ходе которого была предпринята попытка соединить две совершенно различные техники; и наконец, в третьих – как важный подготовительный этап, предопределивший развитие ксилографии в книге. Вероятно, последнее явно будет некоторым преувеличением, так как в одних областях Италии раскрашенный ксилографический декор применялся довольно широко, в других – почти полностью отсутствовал. Тем не менее со временем ксилография получила свое развитие во всех регионах страны. Опыт соединения миниатюры и ксилографического оттиска не прошел бесследно. Раскрашенная контурная гравюра на дереве еще долго использовалась не только в инкунабулах, но и в палеотипах. Однако ее применение в XVI веке на фоне достижений искусства книжного оформления выглядело достаточно вяло и невыразительно.

Как уже отмечалось выше, появление книгопечатания стимулировало мастеров к активному поиску новых менее затратных по времени способов оформления типографской продукции. В Италии этот процесс отличался многообразием форм и оригинальностью решений. Технология печати ксилографических иллюстраций одновременно с набором текста подвижными литерами была изобретена в Германии еще в 60-е годы XV века. Спустя десятилетие она стала активно использоваться в европейских странах к северу от Альп. В Италии же тех лет эта технология практически не применялась. Книжная гравюра на дереве в то время там была развита слабо. Народные книжки-картинки, в которых изображение и текст вырезались на одной доске, не получили там большого распространения². В станковой графике превалировало ярко выраженное

¹ Люблинский В.С. На заре книгопечатания. Л.: Учпедгиз, 1959. С. 59; Он же. Книга в истории человеческого общества. М.: Книга, 1972. С. 91–92; *Donati L.* Studi sul passaggio dal manoscritto allo stampato. Pp. 333–343; *Barberi F.* Il frontespizio del libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento. Milano: Ing. C. Olivetti & C, 1969. Т. I. P. 38; *Киселева Л.И.* Западноевропейская рукописная и печатная книга XIV–XV веков. С. 204. Ф. Барбери, один из крупных знатоков итальянской книги, убежден, что практически все ранние ксилографические рамки и инициалы, независимо от того, были они украшены миниатюрой или нет, предполагали раскраску. По его мнению, первой книгой, в которой ксилографические рамки создавались как самостоятельный декор, не предназначенный для полихромного украшения, была «*De viris illustrious*» Петрарки (Пойано: Ф. Феличиано, И. Дзилетто, 1476.). Декор этой книги приписывается известному антиквару из Вероны Феличе Феличиано.

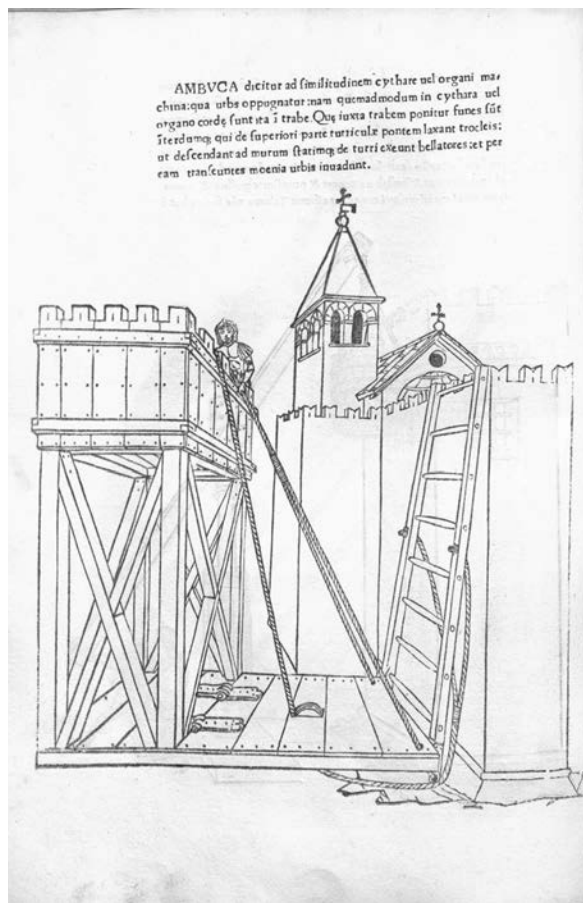
² Блок-бухи возникли еще до распространения книгопечатания.



живописное картинное начало – достаточно вспомнить гравюры на меди Антонио Поллайоло. В Германии, где в книге доминировал текст, гравюра как бы оказывалась частью наборной страницы и была прочно связана с текстом. В итальянской же раннепечатной продукции преобладала ясно ощутимая тяга к декору страницы, а эстетика набора печатного текста часто оказывалась вторичной. Цветовое картинное мышление не способствовало развитию линейной черно-белой иллюстрации. Поэтому вполне естественно, что книжная миниатюра с ее картинным началом долгое время оказывалась наиболее адекватной формой декорирования книжного листа. В Италии понимание ксилографии как формы книжного декора пришло лишь к 90-м годам XV века. Именно тогда передовые книгопечатники Венеции начали осознавать роль линии и эстетику черного и белого в графике и постепенно внедрять печать иллюстраций одновременно с текстом.

Несмотря на эту общую тенденцию развития книжной гравюры, были и исключения. «Военное искусство» итальянского инженера Роберто Вальтурио (Верона: Джованни ди Николо, 1472) знаменито не только тем, что

Начальный лист
издания: Р. Вальтурио.
Военное искусство.
Верона: Дж. ди Николо,
1472
Публичная библиотека,
Верона. Inc. 1084, f. 1r.
Миниатюра и цветная
печать



Фортификационное
сооружение

Из издания:

Р. Вальтурио. Военное
искусство. Верона:
Дж. ди Николо, 1472
Публичная библиоте-
ка, Верона. Inc. 1084,
f. 96v

Ксилография

считается первой книгой, напечатанной в Вероне, но и тем, что оно явля-
ется второй печатной книгой в Италии, иллюстрированной гравюрами¹
(после издания Ульриха Хана «*Meditationes de vita Christi*», Рим, 1467). Эк-
земпляр, хранящийся в Публичной библиотеке Вероны (Inc. 1084), пред-
ставляет собой любопытный пример нового для тех лет иллюстрирова-
ния книги ксилографиями и традиционного оформления миниатюрой².
Начальный лист (1r) украшают иллюминированный крупный инициал с ор-
наментом *bianchigi rari* и герб патрицианской семьи Дзордзи (*Zorzi*), рас-
положенный на нижнем поле страницы. Первые строки главы выполне-
ны цветной печатью в ярких красных, зеленых и розовых тонах. Декор
этой страницы входит в диссонанс с оформлением остальной части книги

¹ Ксилографии были напечатаны отдельно от текста. Иногда имя типографа этого издания
указывается как Иоханнес Николай де Верона (Johannes Nicolai de Verona). [http://www.
metmuseum.org/toah/works-of-art/26.71.4](http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/26.71.4) (дата обращения 07.05.2014).

² Roberto Valturio. De re militari. Saggi critici / A cura di P. Del Bianco, intr. di F. Cardini. Milano:
Guaraldi, 2006. Facsimile.

с многочисленными контурными гравюрами, изображающими различные военно-инженерные сооружения. Такие картинки, похожие на схему или чертеж, поясняли читателю текст, помогая его более легкому осмыслению. Эти гравюры отличает предельная простота, обобщенность, выразительность и лаконичность, которые в полной мере проявились в итальянской ксилографии к концу века¹.

Начальная страница издания Р. Вальтурио является типичным примером установившегося в то время «стандарта» для оформления миниатюрами недорогих инкунабул. Чаще всего заказчики предпочитали иметь украшенный фронтиспис или титульный лист, на которых размещались инициал и герб, иногда к этому добавлялась орнаментальная рамка. Как правило, печатники отдавали миниатюристам и рубрикатерам книгу для оформления еще до ее продажи, и место для герба будущего владельца оставалось пустым. Когда книга обретала своего хозяина, к ней добавляли герб, а иногда и дополнительный лист с декором. Таким образом, этот экземпляр уже обретал уникальность и отличался от основного тиража.

Появление и распространение книгопечатания внесло существенные изменения в исторически сложившийся процесс изготовления и украшения книги. Немалый интерес представляет вопрос о том, каково было взаимодействие печатников, рубрикатеров, миниатюристов и ксилографов. Известно, что многочисленные заглавные буквы красного и синего цвета традиционно выполнялись рубрикатерами вручную после печати, но до того, как тетради были сброшюрованы². По-прежнему остается не до конца проясненным вопрос об отношениях миниатюристов с типографами. Не стоит забывать, что теперь типографы зачастую выступали в роли книготорговцев и, таким образом, именно они решали, какое количество экземпляров тиража будет иметь дополнительный декор³. Они же нанимали рубрикатеров, ксилографов и миниатюристов. Однако ясной формы взаимодействия между ними не было. Совершенно очевидно, что миниатюристы, граверы и рубрикатеры были тесно связаны в своей работе, но четкого разграничения их функций, похоже, не было. Обширная продукция итальянских иллюминированных инкунабул открывает интересные факты, проливающие свет не только на отношения между миниатюристами и печатниками, но и на многообразие форм их взаимодействия. Например, миниатюрист Антонио из Бергамо обещал продавцу печатных книг Антонио д'Авиньоне в течение трех лет работать только на него. При этом помимо украшения книг миниатюрами он должен был выполнять переплетные работы, заниматься продажей,

¹ Автором этих иллюстраций считается скульптор, медальер, миниатюрист и архитектор Маттео де Пасти. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/26.71.4>. (дата обращения 10.05.2014).

² На оставленных пробелах типографы пропечатывали мелким шрифтом нужную букву («репрезентант»), которая служила своеобразной подсказкой рубрикатерам, не давая им сбиться.

³ *Armstrong L. Studies of Renaissance Miniaturists in Venice. P. 433.*

и даже работать рубрикатором¹. Известно также, что миниатюристы нередко становились резчиками гравюры по дереву, особенно начиная с конца 80-х годов XV века, когда количество заказов на миниатюру сократилось, а потребность в печатной графике существенно выросла. Иногда анализ иконографических и стилистических характеристик декора инкунабул проливает свет на активное участие миниатюристов в оформлении раннепечатной книги, и в отдельных случаях позволяет связать безымянную продукцию с именами конкретных мастеров. Так в частности, раскрашенные ксилографические рамки начального листа упомянутого выше «Посланий к друзьям» Цицерона (Венеция: Н. Йенсон, 1471. Национальная библиотека, Париж. Res. Z 96) напоминают о миниатюрах венецианской боттеги «Мастера путти»². Это позволило Л. Армстронг предположить, что, по всей вероятности, деревянные клише были выполнены по рисункам главы мастерской.

Мы не располагаем точными сведениями о том, продолжал ли заказчик общаться, как и раньше, с миниатюристом или теперь он имел дело с печатником. На основе исследования большого количества инкунабул Л. Армстронг в своей монографии о миниатюристах Венеции эпохи Ренессанса пришла к выводу, что значительно чаще украшение книг заказывали печатники и книготорговцы, чем сами покупатели³. Вполне вероятно, что договоренности между печатником, ксилографом, миниатюристом и заказчиком могли варьироваться в зависимости от конкретной ситуации. Например, в случае приобретения клиентом уже готовой книги, печатник мог заказать для ее будущего владельца специальное оформление фронтисписа⁴. Совершенно очевидно, что в особых случаях для богатого владельца разрабатывалась индивидуальная программа украшения книги.

Оформление «Сфорциады» (Милан: Антонио Дзаротто, 1490. Британская Библиотека, Лондон. G.7251, IB.26059) преследовало цель прославить память правителя Милана Франческо Сфорца (1401–1466), однако явно этим не ограничивалось⁵. Книга была написана миланским гуманистом Джованни Симонетта и выпущена в 1482 и 1490 годах с комментарием Кристофоро Ландино. Сохранилось четыре копии этого издания с иллюстрациями миланского миниатюриста Джованни Пьетро Бираго.

¹ *Armstrong L. Studies of Renaissance Miniaturists in Venice. Pp. 410–411; 433, note 42.*

² Это сходство особенно подчеркивается иконографией борющихся путти, а также путто-тритона с бубном, составляющей отличительную черту продукции этой мастерской. См.: *Armstrong L. Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. Pp. 26–29.*

³ *Armstrong L. Studies of Renaissance Miniaturists in Venice. Pp. 410–411.*

⁴ *Ibid. P. 418.*

⁵ Книга «Сфорциада» (или «Жизнь Франческо Сфорца») была впервые издана в 1482 году Антонио Дзаротто на латыни. Восемь лет спустя она была выпущена тем же типографом на итальянском языке с посвящением Лодовико Моро. См.: *The painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450–1515. №. 16. Pp. 72–74.*



Экземпляр из Британской Библиотеки в Лондоне (G.7251, IV.26059) свидетельствует о том, что украшение, скорее всего, было выполнено, чтобы возвеличить не только Франческо, но и его второго сына Лодовико Моро (1451–1508). Франческо изображен в роскошно оформленной рамке начального листа (f. 7a) как приемник герцогов Висконти, правивших Миланом, о чем свидетельствует надпись: *Pater Patria*. Строго напротив него располагается прижизненный портрет Лодовико, который формально был правителем не Милана, а Генуи. Проведенный М. Эвансом анализ позволил сделать вывод о том, что размещенный таким образом портрет Лодовико был призван прославить его не просто как образованного прогрессивного человека, но преемника власти, исполняющего свой

Джованни Пьетро
Бираго

Джованни Симонетта.
Сфорциада. Комментарий Кристофоро
Ландино. Милан:
Антонио Дзаротто,
1490

Британская библиотека,
Лондон. G.7251,
IV.26059, f. 7a



Джованни Пьетро
Бираго
Джованни Симонетта.
Сфорциада. Коммен-
тарий Кристофоро
Ландино. Милан:
Антонио Дзаротто,
1490
Национальная библио-
тека Польши, Варшава.
IBP 5044. Inc. F 1378

долг¹. Власть над миланским герцогством была узурпирована Лодовико после смерти его старшего брата Галеаццо Мария Сфорца, хотя формально оставалась в руках его юного сына Джан Галеаццо. Таким образом, становится понятно, почему на груди Лодовико можно рассмотреть эмблему Генуи – изображение двух башен и водоема между ними. Еще одна важная деталь – над портретами в верхней части рамки изображена фигура

¹ Evans M. Italian Manuscript Illumination, 1460–1560 // Renaissance Painting in Manuscripts: Treasures from the British Library. Exhibition Catalogue / Ed. by T. Kren. London: British Library, 1984. Pp. 89–95; Evans M. New Light on «Sforziada» Frontispieces of Giovanni Pietro Birago // British Library Journal. 1987. № XIII. Pp. 232–247.

темнокожего мавра. Моро, то есть мавр, – прозвище Лодовико. В копии из Национальной библиотеки Польши в Варшаве (IBP 5044.Inc.F 1378)¹ фигура темнокожего человека повторяется вновь – в нижнем поле начального листа он триумфально восседает на саркофаге в окружении путти. Таким образом, миниатюрист Джованни Пьетро Бираго воплощает индивидуальную программу прославления деяний и власти своего заказчика.

Подобные эксклюзивные экземпляры для высокопоставленных патронов долгое время сохраняли прочную связь с традицией манускриптов. Как правило, они изготавливались на тонком пергаменте, который был наиболее подходящим материалом для обильного декорирования миниатюрой и золотом. И подобная печатная книга становилась сродни предмету роскоши, несмотря на ее тиражность. Таким образом, присущие итальянскому мировидению эстетизация и картинность художественного мышления переносились на этот драгоценный предмет. В период 1470–1480 годов на пергаменте обычно печатали до двадцати экземпляров². Далее это количество стало варьироваться в зависимости от заказа. Уже к 90-м годам XV века количество заказов на иллюминированный декор в печатной книге стало постепенно снижаться. Тиражи книг увеличивались, а с ними постепенно совершенствовалось и искусство графического оформления книги. В это же время итальянские типографы начали печатать ксилографические иллюстрации одновременно с текстом. Как уже отмечалось выше, многие мастера миниатюры превратились в граверов³. Процесс такой «переквалификации» происходил плавно и вполне естественно, так как за предыдущие два десятилетия миниатюристы вполне адаптировались к работе с новой печатной продукцией.

Иллюстрированная копия издания «Божественной комедии» Данте с комментарием Кристофоро Ландино (Венеция: Б. Бенали и М. де Парма, 1491) из Библиотеки Капитула в Вероне (J.I.10) уникальна в нескольких отношениях⁴. Все три части поэмы украшены большими ксилографическими

¹ См. факсимильное онлайн-издание на сайте Национальной библиотеки Польши в Варшаве: <http://www.polona.pl/item/1520897/14/> (дата обращения 28.01.2018).

² Долгое время считалось, что богатое оформление миниатюрой фронтисписов и начальных листов отличало лишь экземпляры на пергаменте. Однако Л. Армстронг приводит интересные примеры напечатанных на бумаге книг, украшенных по индивидуальному заказу точно так же, как это делалось с копиями на пергаменте: *Armstrong L. Studies of Renaissance Miniaturists in Venice*. P. 492.

³ *Ibid.* P. 528–529.

⁴ *The painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450–1515*. Pp. 206–207, № 103. Дизайн гравюр приписывается так называемому «Мастеру Пико». В данном издании указываются копии, хранящиеся в Британской библиотеке в Лондоне (IB. 22339) и Библиотеке Пирпонта Моргана в Нью-Йорке (PML. 15417). Имена печатников даны как Бернардинус Беналиус и Маттео Капказа. См. также каталог инкунабул Библиотеки Капитула в Вероне: *Venturini M.T. Gli incunaboli della biblioteca Capitolare di Verona*. Verona: Valdonega, 1976. P. 33, № 19, в котором имена печатников обозначены как Бернардино Бенали и Маттео де Парма. Все вышеперечисленные копии напечатаны на тонкой бумаге. См.: *Gilbert B. Art of the Woodcut in the Italian Renaissance book*. New York: Grolier Club, 1995. № 19.



Мастер Плиния Пико делла Мирандола
Данте и Вергилий
(«Ад»)
Данте. Божественная комедия. Комментарий Кристофоро Ландино. Венеция: Б. Бенали и М. де Парма, 1491
Библиотеки Капитула, Верона. J.I.10. с.Iv
Раскрашенная и тонированная акварелью ксилография

иллюстрациями в полный лист – Данте, сопровождаемый Вергилием («Ад», с. Iv), встреча Данте и Вергилия с Катонем («Чистилище», с. 37v), путешествие Данте и Беатриче по небесному раю («Рай», с. 223r)¹, а также многочисленными маленькими гравюрами внутри текста. При этом каждый из вышеуказанных трех повествовательных сюжетов представлен двумя одинаковыми ксилографиями. Клише крупных иллюстраций состоят из двух частей – это собственно сюжетная сцена и одна архитектурная рамка, которая используется для всех трех композиций². В экземпляре из Библиотеки Капитула в Вероне каждый первый лист крупной полностраничной иллюстрации имеет элегантную акварельную раскраску, второй же оставлен черно-белым³.

¹ Нумерация страниц указана по экземпляру из Библиотеки Капитула в Вероне.

² The painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450–1515. P. 207.

³ Venturini M.T. Gli incunaboli della biblioteca Capitolare di Verona. P. 33. № 19.



Кроме того, в результате исследований удалось установить имя автора гравюр, украшавших издание. Это венецианский миниатюрист, так называемый «Мастер Пико», ранее известный в литературе как «*Popular Designer*»¹. Характер перевитых колонн, ваз, нитей с бусинами, фигурок путти, фланкирующих герб, а также изображения дельфинов напоминают о фронтисписах, выполненных «Мастером Пико» в технике миниатюры². Нам остается лишь строить предположения о том, почему в книге был дан двойной набор ксилографий (он присутствует не только в веронском

Мастер Плиния Пико
дела Мирандола
Данте и Вергилий
(«Ад»)
Данте. Божественная
комедия. Коммен-
тарий Кристофоро
Ландино. Венеция:
Б. Бенали и М.
де Парма, 1491
Библиотеки Капитула,
Верона. J.I.10
Ксилография

¹ Hind A. An Introduction to the History of Woodcut. New York: Houghton Mifflin, 1935. V. 2. Pp. 464–487, 503–504; Armstrong L. Il Maestro di Pico: un miniature Veneto del tardo Quattrocento // Saggi e memori di storia dell'arte. 1990. № XVII. P. 37.

² The painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450–1515. Cat. 99, 102, fig. 28.

экземпляре, но и в копиях из других библиотек). Был ли это некий опыт поиска новых решений в оформлении раннепечатной книги, в котором изначально предполагалась раскраска одной из двух иллюстраций, или на то были какие-то иные причины. Подобные смешанные формы книжного оформления показывают, насколько сильна была традиция иллюминированной книги для искусства книжной иллюстрации Раннего Возрождения в Италии. Новое рождалось в тесном переплетении со старым, когда два типа книжного декора – живописный и графический – существовали параллельно.

Широкое использование миниатюры в инкунабулах с неизбежностью порождает вопрос о том, могло ли книгопечатание оказывать влияние на книжную живопись? Можно ли отметить какие-то изменения в миниатюре, связанные с воздействием на нее новых эстетических качеств, которые принесло изготовление книги с помощью печатного станка? Вероятно, будет справедливо сказать, что книгопечатание лишь косвенно влияло на развитие миниатюры, хотя встречаются единичные случаи обратного воздействия инкунабул на иллюминированные манускрипты¹. Что же касается примеров прекрасной адаптации миниатюры к печатным изданиям, то их более чем достаточно.

Подводя некоторые итоги, хочется отметить, что итальянские иллюминированные инкунабулы представляют собой яркое явление в искусстве книги Раннего Возрождения, продлившееся всего несколько десятилетий. С точки зрения эстетических возможностей печати, украшение ранних изданий миниатюрами было неким анахронизмом, однако это парадоксальное сочетание новой технологии и древнего искусства миниатюры привело к неожиданному художественному эксперименту, который продемонстрировал удивительный и еще не исчерпанный к тому времени потенциал искусства книжной миниатюры в Италии. Секрет красоты и большой эстетической притягательности этого феномена, вероятно, был все-таки заложен в глубокой связи миниатюры с визуальной моделью картины Кватроченто, которая была перенесена на страницы книг. В лучших образцах иллюминированных инкунабул было достигнуто органическое единство между плоскостью страницы с наборным шрифтом и иллюзорной трехмерностью живописи Раннего Возрождения. Рассмотрение этого художественного явления невозможно вне непростого и порой трудно поддающегося систематизации взаимодействия живописных и графических форм книжного декора, а также путей развития рукописной и раннепечатной книги.

¹ Рукопись «Военного искусства» Роберто Вальтурио из собрания Баварской государственной библиотеки (ок. 1475–1480, CLM 25467) представляет собой практически буквальную копию первопечатного издания Вальтурио (Верона: Джованни ди Николо, 1472), включая иллюстрации. См.: *The painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450–1515*. № 63) и факсимильное онлайн-издание Вальтурио 1472 года: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0006/bsb00065289/images/index.html?fp=193.174.98.30&seite=1&pdfseite=.> (дата обращения 12.05.2014)

А.Г. Виноградова

ТРАКТАТ ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА В ЕГО СВЯЗИ С ИСКУССТВОМ МАСТЕРА. ГЕОМЕТРИЯ ЕВКЛИДА В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ХУДОЖНИКА

Восьмая пропозиция третьей книги трактата Пьеро делла Франческа «De prospectiva pingendi»¹ посвящена изображению человеческой головы в перспективном сокращении. Эти построения иллюстрированы рисунками, на которых человеческая голова выстроена в разных ракурсах на основе числовых измерений, то есть математически («De prospectiva pingendi», III, 8. Fig. LIX–LXXII). Построениям из трактата подобны многие фрагменты произведений мастера. Внешность героев Пьеро (фреска «Святой Юлиан», портреты герцогов Урбинских, персонажи композиций цикла «История Животворящего Креста» церкви Сан Франческо в Ареццо) подчинена математической числовой гармонии и согласуется с геометрическим строем ренессансной перспективы. Настоящая статья имеет целью показать, как сопряжены математика Пьеро и его живопись.

Как правило, в качестве примера сходства произведений мастера с рисунками к восьмой пропозиции третьей книги его трактата приводят фреску «Воскресение Христа» (ок. 1460, Городской музей, Борго Сансеполькро). Метод построения, примененный Пьеро, основан на измерении высоты и ширины с помощью деревянной линейки, двух бумажных линеек и шелковой нити². Объем выстраивается с использованием многочисленных разметок. В композиции «Воскресения Христа» Пьеро делла Франческа, возможно, использует этот способ при изображении стражников. Метод построения сложных объемов с помощью разметок вряд ли часто применялся художником из-за своей предельной сложности, но в этой фреске он вполне мог быть применен: об этом говорит сходство рисунка человеческой головы из трактата «De prospectiva pingendi»

¹ «De prospectiva pingendi», буквально – «О перспективе живописцев».

² См. об этом: *Field J.V. Piero della Francesca. A Mathematician's Art.* New Haven; London: Yale University Press, 2005. Pp. 164–173.

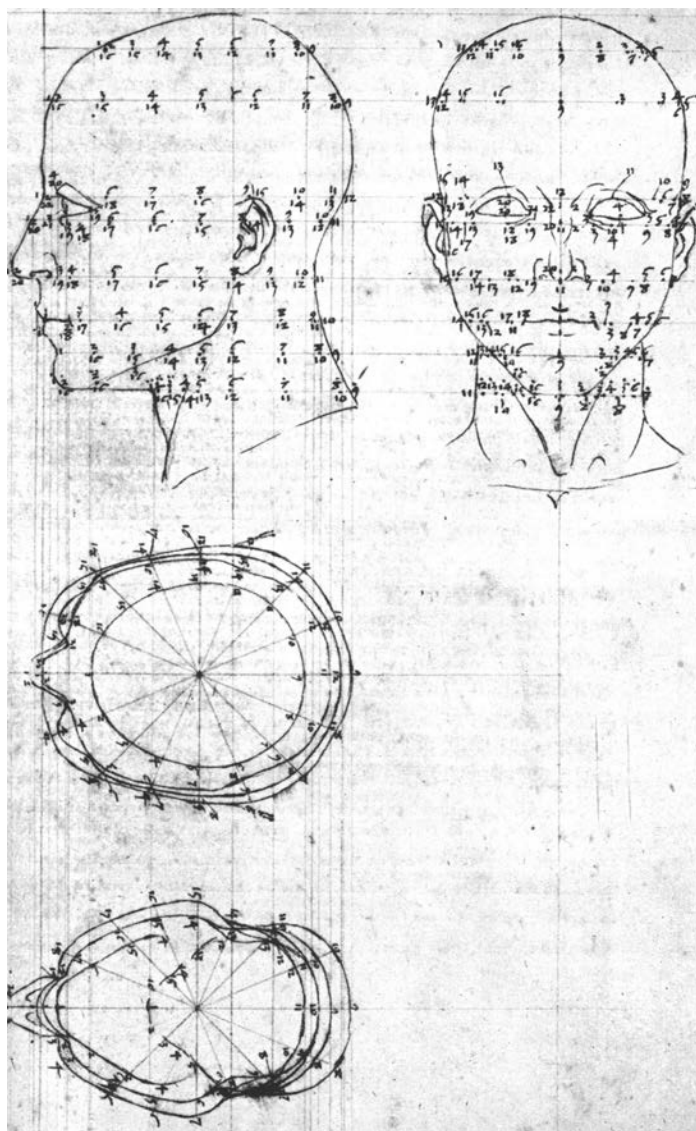


Рисунок из трактата
Пьеро делла
Франческа
«De prospectiva
pingendi». Fig. LXIV

и головы второго стражника слева¹. Однако в предлагаемой статье хотелось бы расширить круг произведений, соотносимых с трактатом мастера, и показать отнюдь не буквальное сходство, а определенную близость «теории» и «практики» в творческом методе художника на примере применяемых им способов построения лиц и фигур.

¹ См.: Clark K. Piero della Francesca. London: Phaidon Press, 1951. P. 54; Field J.V. Piero della Francesca's Mathematics // The Cambridge Companion to Piero della Francesca. Cambridge: University Press, 2002. P. 168; Lavin M.A. Piero della Francesca. London: Phaidon Press, 2002. P. 236; Field J.V. Piero della Francesca. A Mathematician's Art. Pp. 228–229.

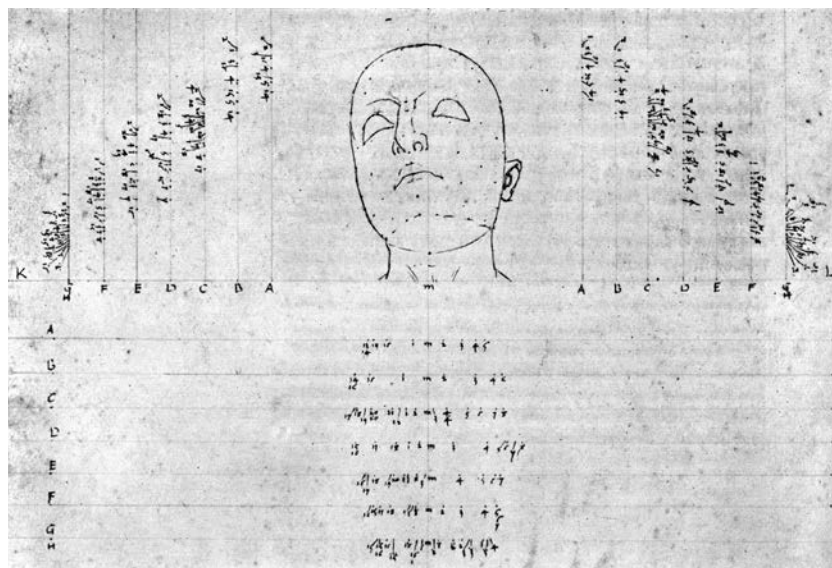


Рисунок из трактата
Пьеро делла
Франческа
«De prospectiva
pingendi». Fig. LXXII



Пьеро делла
Франческа
Воскресение Христа.
Около 1460
Фрагмент: Голова
стражника
Роспись в технике
фрески и темперы
Городской музей,
Борго Сансеполькро

I. ОПТИКА ЕВКЛИДА И «НАУКА ПЕРСПЕКТИВЫ» В ТВОРЧЕСКОМ АРСЕНАЛЕ ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА

Джорджо Вазари сообщает о том, что Пьеро мальчиком изучал арифметику и геометрию и, когда в пятнадцать лет выбрал живопись, не оставил этих занятий, достигнув результатов в обеих областях¹.

Математику в XV веке преподавали в школах абаки², которые включали в себя прежде всего коммерческую математику. Абака включала в себя задачи, связанные с торговыми операциями. Примерно с XIII века появились международные банковские сделки, что вызвало необходимость в создании системы начального обучения коммерческой математике. Гильдии различных ремесел также имели свои школы абаки. В XIV–XV веках лучшая школа абаки во Флоренции была у гильдии ювелиров³.

Учебники абаки включали в себя алгебраические и геометрические упражнения, которые показывали, как измерить высоту дворца, круглой башни или обнесенной стеной крепости; как вычислить поверхность целой стены, стены с аркой или фасад здания; как рассчитать количество строительного материала для крыши дома, камня для облицовки фасада, кирпича для вымостки городской площади⁴. Математические трактаты включали также упражнения, связанные с перспективой.

В Борго Сан Сеполькро не было школы абаки, поэтому Пьеро мог брать частные уроки математики или же ее основам его учил отец. Пьеро также мог изучать этот предмет за пределами родного города⁵. Отсутствие школы абаки в Борго Сан Сеполькро, возможно, объясняет тот факт, что первый трактат Пьеро делла Франческа является учебником абаки⁶. «Trattato d'abaco» (Библиотека Медичеа Лауренциана, Флоренция) был заказан членом семьи Пики из Борго Сан Сеполькро⁷.

Тем не менее одним из основных интересов мастера была не абака, а наука перспективы. «De prospectiva pingendi» – более поздний трактат Пьеро делла Франческа, посвященный перспективе. Трактат этот, скорее всего, был написан на итальянском языке, хотя и латинский

¹ «В своей юности Пьеро занимался математическими науками и, хотя с пятнадцати лет пошел по пути живописца, так никогда их и не бросал, но, пожав удивительные плоды и в них, и в живописи, был призван Гвидобальдо Фельтро, старым герцогом Урбинским» (Вазари Дж. Жизнеописание Пьеро делла Франческа, живописца из Борго Сан Сеполькро // Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Искусство, 1963. Т. II. С. 248.

² *Abaco* – итал. – 1. счет, умение считать; 2. учебник арифметики; 3. таблица умножения; иначе говоря, школы абаки – это арифметические школы.

³ Field J.V. Piero della Francesca. A Mathematician's Art. P. 15.

⁴ См.: Daly Davis M. Piero's Treatises. Mathematics of Form // The Cambridge Companion to Piero della Francesca. P. 135.

⁵ См.: Field J.V. Piero della Francesca. A Mathematician's Art. Pp. 15–16.

⁶ См.: Ibid. P. 16.

⁷ Daly Davis M. Piero's Treatises. P. 135.

и итальянский варианты имеют латинское название¹. «De prospectiva pingendi» – учебник композиционного рисунка, выполненного с помощью перспективы.

Стереометрия, которая лежит в основе математических построений мастера, в том числе в «De prospectiva pingendi», связана с понятием числа, унаследованным от античности. Для пифагорейско-платонической традиции от античности до Ренессанса число есть скрепа мироздания. Формирование пифагорейского понимания числа связано с философской системой Филолая из Кротона (ок. 470–385 до н.э.). Ученик Порфирия, Ямвлих (ок. 242–306) говорит о том, что Филолай называет число «всемогущей и самородной связью вечного пребывания космических вещей»² («Комм. к Никомаху». С. 10, 22). Гармония и число – метафизические принципы космоса пифагорейцев³. Пифагорейское учение, по определению А.Ф. Лосева, – учение о числе как инструменте гармонии, то есть учение о числовой гармонии⁴.

Пьеро делла Франческа начинает свой трактат следующим пассажем: «Живопись включает в себя три основные части, которые мы назовем рисунком, пропорцией (commensuratio) и окраской. *Рисунок* представляет собой профили и очертания, которые есть у предмета. *Пропорция* (пропорциональность) (commensuratio)⁵, говорим мы, есть профили и очертания, пропорционально помещенные на свои места. Под *окраской* мы подразумеваем цвета, как в вещах, которые мы показываем, светлые и темные, в зависимости от света, который они отражают. Из этих трех частей мы собираемся говорить только о *пропорциональности* (commensuratione), которую мы называем перспективой»⁶.

Commensuratio – соизмеримость, пропорциональность – есть перво-степенное понятие, принцип трактата мастера и ключ к пониманию художником как *искусства живописи*, так и ее главного открытия,

¹ Field J.V. Piero della Francesca's Mathematics. P. 158.

² Фрагменты ранних греческих философов. Часть 1: От эпических космогоний до возникновения атомистики. М.: Наука, 1989. С. 446.

³ Как гармония осуществляется в противоположностях, так число осуществляется в чувственном множестве. По С.Н. Трубецкому, они связаны друг с другом, и пример этой связи – душа (См.: Трубецкой С.Н. Метафизика в Древней Греции. М.: Мысль, 2003. С. 211). Филолай в третьей книге своего сочинения о ритмах и мерах говорит о душе, что она «проникает в тело посредством числа и посредством бессмертной и бестелесной гармонии» (Фрагменты ранних греческих философов. Часть 1. С. 446).

⁴ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М.: Высшая школа, 1963. С. 269.

⁵ *Commensurabilis* (лат.) – соразмерный; близкое слово – *commensus* – соразмерность частей, пропорциональность, симметрия; итал. – *commensurabile* – соизмеримый, пропорциональный; *commensurabilita* – сизмеримость, пропорциональность. В итоге – явно имеется в виду пропорция, пропорциональность, так есть и по духу эпохи, по Альберти и пр.

⁶ Для этой статьи было использовано переиздание публикации текста трактата Дж. Никко Фазола. См.: *Piero della Francesca. De prospectiva pingendi / Edizione critica a cura di G. Nicco Fasola. Firenze: Sansoni, 1942 (переизд.: Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2005). P. 63.*

определяющего самую суть художественного видения эпохи, – закона *ренессансной перспективы*. Пьеро делла Франческа понимает живопись прежде всего не с точки зрения перспективы как математической геометрической организации пространства. Живопись для него – это фигуры, тела в перспективном – пропорциональном, закономерном – сокращении, вписанные в архитеконику пространства на живописной поверхности (*termine*). В этом и заключается принцип всеобъемлющего пропорционирования, всеобщего соответствия, принцип *commensuratio*. Совпадения с трактатом в его собственной живописи при этом далеко не всегда можно обнаружить. Теория и практика для мастера связаны, но не буквально¹.

Termine для Пьеро означает не просто живописную поверхность. *Termine* – поверхность, где размещаются предметы в перспективном сокращении. *Termine* предполагает фиксированную точку зрения и определенное расстояние от глаза². В то же время для геометрических тел нет перспективных вариаций: в изменениях тел при увеличении и уменьшении расстояния мы имеем дело с изменением пропорционально убывающих и возрастающих величин, форма тел остается неизменной³. Именно это мы наблюдаем в искусстве Пьеро делла Франческа – абстрактность и чистота формы здесь преобладает над эмпирическими наблюдениями художника.

В связи с понятием *commensuratio* Пьеро дает определение пяти частей, связанных с его пониманием зрения, в том числе определение *termine*. «Первая часть, утверждаю, есть глаз, о котором не имею намерения говорить вне того, чего требует живопись. Следовательно, говорю, что глаз есть первая часть, потому что именно он – то, в чем отражаются вещи, видимые под различными углами; таким образом, когда видимые вещи находятся на одном расстоянии от глаза, большая вещь представляется зримой под большим углом, чем меньшая, и так же, когда объекты равны и не находятся на одинаковом расстоянии от глаза, ближайшая показывает себя под большим углом, чем более удаленная, и с подобным различием сокращаются все величины. Вторая часть есть форма предмета, потому что без нее ни интеллект не может судить о ней, ни глаз не может воспринимать этот предмет. Третья вещь есть расстояние от глаза до предмета. Четвертая суть линии, которые исходят от границ вещи и заканчиваются в глазе, через которые глаз вещи воспринимает и различает». Для теории зрения мастера наиболее важна пятая часть, связанная с *commensuratio*: «Пятая есть *termine*, на которой глаз описывает своими лучами вещи в соответствии с пропорцией и может судить на этой поверхности о размерах и величинах: если не будет *termine*, невозможно ни возыметь желание постичь, как вещи сокращаются, ни показать это. На ней (на этой поверхности. – А.В.) необходимо знать, как правильно

¹ См.: Battisti E. Theorie vs Arte // Piero teorico dell'arte. Roma: Gangemi Editore, 1985. Pp. 87–205.

² См.: Sorci A. «La forza de le line». Prospettiva e stereometria in Piero della Francesca. Sismel: Edizioni del Galuzzo, 2001. Pp. 78–79.

³ См. об этом: Ibid. P. 79.

обрисовать на плоскости все вещи, которые человек хочет изобразить» («De prospectiva pingendi», I)¹.

В определении *termine*, которое дает Пьеро, одним из центральных положений становятся слова «глаз описывает своими лучами вещи», потому что это дает понять, чем была теория зрения мастера в связи с его творческим методом. Мастер основывает свой метод на Евклиде, что, в принципе, означает, что этот метод основан на теории зрения как *экстрамиссии* – исхождения (испускания) световых, зрительных лучей из глаза вовне, наружу. Мир живописи художника наделен метафизической ясностью и покоем также и в связи с этим аспектом оптики мастера, ибо она предполагает направленность зрительного импульса из глаза на неподвижный объект. Это делает мир Пьеро столь отличным от живописи Леонардо да Винчи, чьей целью было запечатлеть чувство жизни, одухотворенности Природы, наделенной динамикой внутренних, скрытых сил.

Выбор одного из основных для того времени типов оптики становится основой той живописной системы, в рамках которой мыслил и творил Пьеро делла Франческа. Теория экстрамиссии, как отмечалось выше, была более связана с геометрией Евклида. Теория *интрамиссии*, то есть зрения как восприятия глазом лучей света извне вовнутрь, была известна в эпоху Кватроченто благодаря ряду работ авторов XIII века – Роджера Бэкона (ок. 1220 – ок. 1292), Витело (умер после 1281), которые, в основном, излагали концепцию, содержащуюся в текстах Альгазена². Тексты, основанные на Евклиде, были постепенно вытеснены трактатами, связанными с арабской традицией. Дж.В. Филд не без оснований считает, что достижения в оптике уже начиная с конца XV века были в значительной мере связаны не с открытием греческого наследия, а с улучшением понимания арабских источников³.

Арабская традиция и оптика Евклида в эпоху Возрождения развивались параллельно. Существовали поэтому две теории – «теория интрамиссии» и «теория экстрамиссии». Евклид был известен в Средние века, и не было необходимости изобретать нечто принципиально новое: ренессансная перспектива появилась как продолжение средневековой оптики. Таким образом, из ряда античных и средневековых источников, но на основе открытий Брунеллески, Донателло и Мазаччо родилась «наука перспективы». Первым ее теоретиком стал Леон-Баттиста Альберти.

Леон-Баттиста Альберти в «De Pictura» («Три книги о живописи», латинский вариант был закончен в 1435, итальянский – в 1436 году) опирается на Евклида и обращается к теории зрения как экстрамиссии, в то время как наиболее популярной теорией в тот период была теория Альгазена.

¹ *Piero della Francesca. De prospectiva pingendi. Pp. 64–65 (Перевод мой. – А.В.).*

² Латинизированное имя арабского ученого Ибн Аль-Хайсама (965–1039), комментатора Аристотеля, Евклида, Галена. Ему принадлежат труды по физиологии и геометрической оптике «Сокровище оптики» (семь книг, переведенных на латынь в XII веке, первое печатное издание вышло в 1572 году).

³ См.: *Field J.V. Piero della Francesca. A Mathematician's Art. P. 66.*

Альберти в своем описании «визуальных лучей» ближе теории выхода визуальных световых лучей, а не восприятию глазом лучей света¹. Тем не менее Дж.В. Филд полагает, что идея «центрального луча» в пучке лучей *piramida visiva*, или «князя лучей», по Альберти, заимствована у Альгазена².

Способ изображения плиток пола в перспективном сокращении по методу Альберти был подтвержден и обоснован как правильный математиком Джованни Баттистой Бенедетти (1530–1590) в его труде, опубликованном в 1585 году. Построение Альберти как единственно верное было названо Бенедетти³. При этом то, что описывает Альберти, не соответствует тому, что мы видим в искусстве Донателло и Мазаччо.

Пьеро делла Франческа не в меньшей степени, чем Альберти, фиксирует в научной традиции открытие перспективы, которое связывают с именем Филлиппо Брунеллески. «Картины Треченто после братьев Лоренцетти становятся все более неправильными, пока около 1420 года не была, можно сказать, изобретена *costruzione legittima*. Мы не знаем – хотя это и вполне вероятно, был ли Брунеллески действительно первым, кто сформулировал математически точный метод линейной перспективы, и соответствовал ли этот метод той конструкции из горизонтальной и вертикальной проекции, которая двумя поколениями позднее была письменно зафиксирована в “*Prospettiva pingendi*” Пьеро делла Франческа», – пишет Э. Панофский⁴. При всех вопросах и сомнениях неопровержимым остается тот факт, что и Пьеро, и Альберти оформили в текстах своих трактатов открытие перспективы как основы искусства живописи.

Пьеро делла Франческа не использует метод Альберти для построения плиток пола в перспективном сокращении. Вместо этого Пьеро применяет и первым фиксирует в своем трактате о живописной перспективе так называемый «метод удаленной точки». Этот метод позволяет художнику выбрать расстояние от зрителя до точки схода ортогоналей⁵. «Метод удаленной точки» был известен в мастерских художников во времена Пьеро, и мастер был первым, кто зафиксировал в трактате о перспективе метод практиков. Альберти, напротив, был чистым теоретиком.

Это не мешает Пьеро делла Франческа быть в живописи метафизиком. Тяготение Пьеро к чистым, стереометрически ясным объемам

¹ См.: *Field J.V. Piero della Francesca. A Mathematician's Art*. Pp. 36–37.

² *Ibid.* P. 37.

³ *Ibid.* P. 42.

⁴ *Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика.* СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 82.

⁵ Пьеро не начинает создание конструкции с выбора удаленной точки схода ортогоналей. У Альберти она присутствует изначально. Для проведения диагонали, делящей ортогонали на очертания плиток пола в сокращении, Альберти использует точку вне пространства картины. Пьеро же, напротив, приходит к точке схода ортогоналей через продление линий, делящих пространство в сокращении на равные части, а диагональ для очерчивания линий плиток пола проводит в самой плоскости изображения в перспективе. См. об этом: *Field J.V. Piero della Francesca. A Mathematician's Art*. Pp. 35–42, 55–59.

в построении фигур становится средством воплощения идеи метафизической формы, *перво-* (или *пра*)образа формы, своего рода, созданием подобия мира «правильных тел» античной эстетики. Мастер достигает подобной метафизики в искусстве с помощью науки перспективы. В своем трактате Пьеро утверждает необходимость понимания перспективы художниками, считает ее основой построения формы в живописи.

Мастер начинает третью книгу трактата «*De prospectiva pingendi*» следующим рассуждением: «Многие живописцы хулят перспективу, потому что не хотят понять силу линий и углов, которые она создает: ими с помощью пропорционирования описывается каждый контур и каждое очертание. Однако мне кажется необходимым показать, насколько эта наука необходима для живописи. Говорю, что перспектива есть название для вещей, видимых издали, размещенных на определенных поверхностях согласно пропорции, в соответствии с тем, насколько они удалены, без чего невозможно соразмерно с точностью сокращать никакую вещь. И поскольку живопись не существует без того, чтобы демонстрировать поверхности и тела, сокращенные или удаленные на живописной поверхности (*termine*), которые расположены согласно тому, как видит глаз вещи под различными углами на упомянутой поверхности (*termine*), и потому как из каждой величины одна часть всегда более близка к глазу, чем другая, и более близкая представляется видимой всегда под большим углом, чем более удаленная на заданных поверхностях (*termini*), и сам по себе интеллект не может судить об их величине, то есть которая из них ближе, а которая дальше, то утверждаю, что необходима перспектива, различающая все количественные величины пропорционально, как истинная наука, показывающая убывание и возрастание каждой величины с помощью силы линий» («*De prospectiva pingendi*», III)¹.

В этом пассаже из трактата Пьеро делла Франческа сказывается вся страсть Кватроченто к пропорционированию. Пропорция и число для современников Пьеро были практически действенным инструментом и фундаментальной мировоззренческой предпосылкой к созданию картины как модели мира в живописи. Для мастера перспектива и есть наука о числовых, математически выверенных соответствиях частей и целого, отдельного и общего, являющихся залогом гармонии. С помощью этой науки Пьеро достигает той всепроникающей и всеобъемлющей закономерной упорядоченности формы, которая привносит в его искусство гармонию как ориентацию на вечную, бытийную реальность. В результате ренессансный реализм – натуроподобие, эмпиризм, мимесис, связанный с восстановлением в правах античного принципа «подражания природе», преодолевается – не снимается, а как бы отстраняется метафизикой в живописи Пьеро делла Франческа. Через обращение к наследию Евклида художник достигает целостности в построении формы и пространства. Геометрия для мастера есть ключ к воссозданию вечной красоты мироздания в искусстве. Математические построения в живописи Пьеро не

¹ *Piero della Francesca. De prospectiva pingendi. Pp. 128–129 (Перевод мой. – А.В.)*

существуют отдельно, сами по себе, они суть основа рисунка, после которого следуют моделировка формы светотенью и цветом. Стереометрия является основой той прочной и незыблемой архитектоники искусства мастера, которая делает его одним из наиболее близких античности художников Кватроченто.

II. СТЕРЕОМЕТРИЯ И ЧИСЛО В ИСКУССТВЕ ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА

Как уже было сказано выше, сама внешность героев мастера подчинена закону строгой геометрической ясности. Пьеро любит воссоздавать форму, «очищенную» от всего лишнего, случайного. Стереометрия фигур в живописи Пьеро делла Франческа оформлена, сформирована измерением, мерой, пропорцией, выраженными числом. Согласно методу мастера, рисунок объемных тел выстраивается по мерной шкале. Число, таким образом, становится формообразующим началом. Лица и головы в трактате «*De prospectiva pingendi*» обрисованы именно с помощью этого метода, и в искусстве мастера мы находим сходство черт лица и общего облика героев с рисунками к трактату о живописной перспективе, а также родство в методе построения – персонажи Пьеро одновременно очерчены контурно, геометрически, как чистая форма, и вместе с тем изваяны пластически, скульптурно.

Фрагмент росписи с изображением Святого Юлиана (1453–1460, Городской музей, Борго Сансеполькро), найденный 23 декабря 1954 года в старинной церкви Сан Агостино, был атрибуирован М. Сальми как произведение Пьеро делла Франческа¹. М. Сальми также «сумел психологически точно уловить в этих широко открытых глазах тревогу Святого Юлиана Госпитальера»². Скорее всего, Святой Юлиан, известный тем, что, согрешив против родителей, искупил свою вину, отдав постель прокаженному, действительно, может быть отождествлен с персонажем, созданным Пьеро. Распахнутость и вместе с тем интенсивность взгляда, напряженное, с оттенком сдержанной патетики выражение лица говорят о христианских чувствах юного святого; тем не менее это один из наиболее античных по духу шедевров мастера.

Пластически «Святой Юлиан» решен как герой античности, почти в соответствии с античным строгим стилем. От него веет некоей общей колебимой, покоящейся в себе статикой и внутренним равновесием, не снимаемыми сдержанно акцентированной эмоцией, которая читается во взгляде и мимике. Это связано, во-первых, со способностью художника мыслить живописную форму скульптурно, как чистый объем. Во-вторых, здесь имеет место образ, воплощающий в себе принцип гармонии, построенной на снятии противоположностей, как понимали ее мыслители от досократиков до Николая Кузанского.

¹ См.: *Maetzke A.M. Piero della Francesca*. Cinisello Balsamo; Milano: Silvana Editoriale, 1998. P. 41.

² Россия – Италия. Italia – Russia. Сквозь века. От Джотто до Малевича. М.: Художник и книга, 2005. С. 137.



Для Гераклита Эфесского (VI век до н.э.) гармония – диалектический принцип. На напряжении, борьбе противоположных начал основана гармония космоса: «...на противоположном напряжении основана гармония мира, подобно лире и луку»¹. В философии Гераклита речь идет не просто о совпадении противоположностей, но об их борьбе, образующей в итоге прекраснейшую гармонию: «Расходящееся сходится, и из различных [тонов] образуется прекраснейшая гармония и все возникает через борьбу»². Гераклита считают родоначальником диалектики, оказавшим влияние на Платона. Идея борьбы противоположностей у Гераклита выступает как конструктивное философское начало. Ипполит в «Опровержении

Пьеро делла
Франческа
Святой Юлиан.
1453–1460
Фреска
Городской музей,
Борго Сансеполькро

¹ Цит. по: Целлер Э. Очерк истории греческой философии. СПб.: Алетея, 1996. С. 64.

² Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. С. 390.

ересей» (IX, 9,2) словами Гераклита укоряет тех, «которые не понимают, как враждебное находится в согласии с собой: перевернутое соединение (гармония), как лука и лиры»¹. Псевдо-Аристотель в сочинении «О мире» (5, 396 b 7-25), рассуждая о согласии противоположностей, приводит слова Гераклита: «Сопряжение: целое и нецелое, сходящееся расходящееся, созвучное несозвучное, из всего – одно, из одного – все»².

Гармония в чистом виде как состояние, свойственное непреходящему и потому пребывающее вне противоречий, и его отражение в жизни в виде объединения противоположностей нашли свое воплощение в учении пифагорейцев. Пифагорейцы уловили вечную суть круговращений космоса, музыку универсума, которые были для этой школы объектом созерцания.

Пифагор и его последователи видели воплощение высшего закона и истины в числе. А.Ф. Лосев говорит о том, что число – принцип гармонии: в числе объединяются противоположности, «оформляются в стройную бытийственную фигурность и музыкальность»³. Число – душа гармонии, число и гармония взаимосвязаны. П.П. Гайденок пишет о том, что «гармония стала у пифагорейцев математическим понятием, и, что важно, пифагорейская математика и философия оказались проникнуты понятием гармонии»⁴.

Пьеро в «Святом Юлиане» необычайно близок этосу античных представлений о гармонии. Точно так же, как скульптура античной классики основывалась в своих расчетах на пифагорейской математике, «Святой Юлиан» решен пластически точно в соответствии с ренессансной наукой перспективы, которая выступает здесь аналогом числовой гармонии. Д. Недович отмечает, что, вероятно, под влиянием философии Пифагора Поликлет «искал числовых отношений в физическом строении человека и гармонических пропорций – в его архитектонике»⁵. Из текста трактата Поликлета «Канон» до нас дошел один фрагмент в пересказе Галена, физиолога и врача, жившего во II веке н.э.: «Красота <...> заключается не в симметрии [физических] элементов, но в симметрии частей⁶, то есть в симметрии пальца с пальцем, всех пальцев – с пястью и кистью, а этих последних – с локтем и локтя – с рукой и всех [вообще] частей – со всеми, как это написано в “Каноне” Поликлета. Именно преподавши всем нам симметрии тела в этом сочинении, Поликлет подтвердил свое слово делом – путем сооружения статуи в соответствии с указаниями своего учения»⁷.

¹ Фрагменты ранних греческих философов. С. 199.

² Там же. С. 198–199.

³ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. С. 268.

⁴ Гайденок П.П. История греческой философии в ее связи с наукой. Изд. 2-е, испр. М.: Либроком, 2009. С. 34.

⁵ Недович Д. Поликлет. М.; Л.: Искусство, 1939. С. 50–51.

⁶ «Симметрия» в данном случае означает «соразмерность».

⁷ Цит. по: Недович Д. Поликлет. С. 93–94.

Согласно эстетике Поликлета, красота есть соразмерность, основанная на пропорциональном соотношении частей друг с другом. В «Святом Юлиане» Пьеро мыслит своего героя так же, как античные скульпторы – в соответствии с симметрией и соразмерностью.

Не менее замечательна красота живописи. Ровный тон лица Юлиана с его почти статуарной пластикой оттенен нежным румянцем на щеках. Плащ винного цвета ложится на его плечах ровными, мерными объемными складками. Саму краску Пьеро делает немного белесой, как это характерно для его фресок: и тон лица, и складки ткани плаща отличает светоносность, создающая впечатление проницаемости материи и цвета для света, их прозрачности: поверхности будто бы одухотворены прикосновениями легко веющего, едва уловимого свечения.

Античные правильные тела обретают в искусстве Пьеро дела Франческа свою живописную ясность через свет, цвет и саму оптическую систему мастера. Художник наделяет геометрию, которая лежит в основе формы, жизненной правдивостью, во-первых, благодаря своему пластическому инстинкту, способности не только различать геометрию в телах, но и воспринимать язык математических абстракций телесно; во-вторых, благодаря владению перспективной, пространственно-геометрической оптикой, присущей ей особой, дистанцированной, объективирующей отчетливостью. А также благодаря новой, значительно более богатой и действенной, чем у современников и предшественников, функции колорита: поразительное разнообразие используемых пигментов, исключительная роль белого цвета, придающего гущенность и бархатистость низко и глубоко звучащим тонам темно-коричневого, сине-стального, мшисто-зеленого и, напротив, поднимающего звучность ярких пятен красного, оранжевого, голубого, серо-серебристого, сиренево-фиолетового, розового, – все это подчинено у Пьеро замечательному балансу теплых и холодных тонов и отмечено присутствием света, заявляющего о себе как элемент пространственной среды. Света холодноватого, прозрачного – дневного, вернее утреннего, предшественника пленэра. Присутствие его в живописи Пьеро еще фрагментарно, прерывно, но уже достаточно отчетливо. В результате искусство Пьеро дела Франческа приобретает ту степень полноты и всесторонности в условиях уравновешенной, покоящейся в себе гармонии, которая заставляет вспомнить образы ранней греческой классики. М.И. Свидерская пишет в связи с этим: «Живопись Пьеро дела Франческа – абсолютная вершина и гармонический предел, “ранняя классика” не только в развитии итальянской живописи Кватроченто, но и вообще искусства Раннего Возрождения в целом»¹.

Дж.В. Филд отмечает, что, с математической точки зрения, в XV веке не было понятия пространства в современном смысле этого слова.

¹ Свидерская М.И. Классическая фаза Раннего Возрождения (Италия): единство математического и архитектурного «структурализма» на основе живописи // Свидерская М.И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков. М.: Галарт, 2010. С. 70.

Пространство существовало как протяженность, измеряемая телами¹. Отсюда вся страсть к пропорционированию, отличавшая художников Кватроченто: от теории Брунеллески и Альберти, искусства Мазаччо, Донателло, Паоло Уччелло и Пьеро делла Франческа вплоть до Леонардо да Винчи высшей задачей живописи было подчинение фигур, архитектуры и перспективно выстроенного пространства закону всеобщей соразмерности, то есть «науке о божественной пропорции» (*divina proporzione*). В основе этого математического, по сути, построения картины как модели Универсума с помощью перспективы лежат еще античные в своей основе представления о том, что Бог создал все в согласии с гармонией и числом.

В одном из фрагментов неопифагорейских текстов есть принцип аналогии человеческого и божественного творчества, чрезвычайно важный в дальнейшем для искусства Возрождения: «Можно говорить и о гармонии природы, поскольку все рождается в определенном природном отношении одного к другому. Как художник действует в соответствии с искусством, так и Бог действует в соответствии с гармонией; ведь искусство есть логос и идея того, что возникло, как равно и природа»². Гармония здесь является некоторого рода логосом; так, и в природе есть гармония, потому что в ней все возникает согласно закону. Исходя из этого фрагмента, всякий художник творит согласно по законам логоса и гармонии – так же, как Бог творит космос. А.Ф. Лосев отмечает, что логос искусства есть гармония, созданная вечным художником и привнесенная им в природу³. Таким образом, гармония есть вообще закон и основа творчества, без нее невозможно произведение искусства. Гармония – структурная категория, относящаяся к существу художественного произведения.

Подчеркнутый геометризм в облике герцогов Урбинских на их парном портрете (1465–1472, Флоренция, Уффици) привносит в их внешность отражение вечного порядка вещей. Идеальный правитель, Федерико да Монтефельтро имеет внешность в полном соответствии с неким надличностным, высшим началом. Призма носа, правильный головной убор, цилиндр шеи, плечи и грудь – как базовая часть, основание скульптурного бюста делают портрет властителя образом, подчиненным геометрической гармонии, основанной на стереометрии Евклида.

Звучные цельные пятна алого в одежде герцога и тонкие модуляции светоносного пейзажного фона, градации небесной синевы, воздушная перспектива – все наделяет портрет качествами, позволяющими ему стать образом утверждающего и гармонического пребывания человека в средоточии универсума. Роль скрепы космоса, которую в античности приписывали числу, Ренессанс отдал человеку. Марсилио Фичино пишет: «И поелику он составляет истинную связь вселенной, – когда переходит в одно, не покидает и другого, но, обращаясь в отдельное, всегда сберегает

¹ Field J.V. Piero della Francesca. A Mathematician's Art. Pp. 95–96.

² Цит. по: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М.: Искусство, 1980. С. 27.

³ Там же. С. 27.

целое, так что он заслуженно может быть наречен центром природы, средоточием вселенной, всемирным родом, всеобщим ликом, и узами, и скрепой мира (*copula mundi*) («Theologia Platonica», III, 2)¹.

Герцогиню Баттисту Сфорца Пьеро изобразил в таком же геометрически обобщенном, а именно – идеализированно геометрическом образном строе. Профиль Баттисты стереометричен и планиметричен одновременно: «Профиль герцогини вписан Пьеро в круг, будто бы иллюстрируя стих Джованни Санти “всех благородных черт святящаяся сфера”»². Облик Баттисты Сфорца отличает редкая правильность черт, а карнацию – изысканная светоносность. Высокий лоб, напоминающий сегмент сферы, высокая белая шея, прямой удлинненный нос – черты лица супруги герцога Федерико напоминают о стереометрии Евклида не в меньшей степени, чем внешность ее мужа.

Золотистые волосы скрыты под убором из сборчатой ткани и украшены головной брошью – так называемым *fermaglio* с драгоценным камнем, жемчуг и ожерелья из горного хрусталя вокруг шеи мерцают в отблесках света, золотая цепь с подвеской и нарядные оранжево-золотистые рукава оттеняют строгую величавость лица Баттисты Сфорца, внося в ее образ оттенок роскоши, княжеского великолепия. Золотые пряди, блики на жемчужинах ожерелья, достоверность в изображении рубинов и изумрудов говорят о том, что Пьеро воспринял от северных мастеров технику масляной живописи, которая позволяла добиваться замечательной тонкости письма в передаче деталей. В изображении украшений Баттисты Сфорца Пьеро делла Франческа синтезировал итальянскую и нидерландскую манеры. Художник мастерски передает блеск золотых нитей камчатой ткани рукава Баттисты Сфорца. В изображении ткани Пьеро здесь близок живописи Яна ван Эйка³. Художник сочетает идущую от Пизанелло традицию профильного портрета с пространственным решением в духе северного



Пьеро делла Франческа
Портрет Баттисты Сфорца. 1465–1472
Дерево, масло
Галерея Уффици, Флоренция

¹ Цит. по: Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990. С. 29.

² Cecanti M. Piero della Francesca. «Ritratti e trionfi di Federico da Montefeltro e Battista Sforza» // Ricerche e studi su «Signori del Montefeltro» di Piero della Francesca e sulla «Città ideale». Urbino: Edizioni QuattroVenti, 2001. P. 22.

³ К. Кларк пишет о рукаве Баттисты: «Her brocaded sleeve is of Van Eyckian richness» (Clark K. Piero della Francesca. P. 39).



Пьеро делла Франческа
Портрет герцога Федерико да Монтефельтро.
1465–1472
Дерево, масло
Галерея Уффици,
Флоренция

искусства¹. Что же касается самой живописи, то нидерландская техника чистого масла и стремление к детализированности сочетаются с обобщенным восприятием формы и поверхности, характерным для итальянцев.

Идея погрудного портрета на фоне пейзажа, видимого с высоты птичьего полета, или на фоне синего неба является нидерландской и, возможно, принадлежит Гансу Мемлингу². Панорамный вид и характер пейзажа в диптихе Пьеро напоминают пейзаж в «Мадонне канцлера Ролена» Яна ван Эйка и так же, как и воздушная перспектива, могут отражать пейзажный фон утраченной «Женской бани» Яна ван Эйка³.

Существует описание «Женской бани», сделанное Бартоломео Фацио, в котором говорится о пейзаже: «...лошади, наброски фигур людей, горы, рощи, деревни и замки, выполненные с таким мастерством, что можно поверить в то, что одно

находится на расстоянии пятидесяти миль от другого»⁴. При этом пейзаж в диптихе Монтефельтро изображен более обобщенно, чем это характерно для нидерландской живописи, которой присуща крайняя степень детализированности. В портретах герцогов Урбинских ярче выражена воздушная перспектива. Голубая дымка окутывает гораздо большее пространство, чем у ван Эйка в «Мадонне канцлера Ролена»⁵.

Соединение обобщающего геометризма и правдивости деталей в портретах герцогской четы – это итальянский ренессансный идеализм в сочетании с реалистичным, эмпирическим подходом к натуре. В.Н. Лазарев пишет о фигурах Пьеро: «Головы он приближает к форме шара, в лицах, обычно лишенных ярко выраженной индивидуальности, подчеркивает

¹ См.: Longhi R. Piero della Francesca. Roma, 1927 (перевод на англ. язык: Longhi R. Piero della Francesca. New York: Sheep Meadow, 2002. Pp. 66–69); Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М.: Искусство, 1978. Т. 1. С. 134; Гращенков В.Н. Портрет в творчестве Пьеро делла Франческа // Искусство Западной Европы и Византии. М.: Наука, 1978. С. 9–11.

² См.: Meijer B.W. Piero and the North // Piero della Francesca and His Legacy. Studies in the History of Art. № 48. Center for Advanced Study in the Visual Arts. Symposium Papers XXVIII. Washington: National Gallery of Art, 1995. P. 144.

³ Ibid.

⁴ Цит. по: Ibid. P. 155.

⁵ См.: Woods-Marsden J. Piero della Francesca's Ruler Portraits // The Cambridge Companion to Piero della Francesca. P. 106.

лишь основные оси, решительно отбрасывая все второстепенное. Он идет путем синтетического упрощения и последовательной геометризации, базирующейся на высокоразвитом чувстве пропорций»¹.

Математическая гармония является основой композиционной и пластической целостности фресок цикла «История Животворящего Креста» в капелле церкви Сан Франческо в Ареццо (1452–1466). Аретинский цикл является воплощением гармонии-пребывания, гармонического принципа как такового, образом совершенства как ориентации искусства мастера на вечность, согласно Платону («Тимей», 28 а). Пьеро изображает область религиозного как сферу метафизического, как пространство сверхреальных сущностей, близких платоновскому миру идей. Не христианская истина, идея искупительной жертвы Христа, но надмирность священных событий отличает образную природу цикла фресок в Ареццо.

Пьеро создает симметрию в типах лиц, зеркально используя картоны в сценах «Поклонение царицы Савской Древу» и «Встреча царицы Савской с царем Соломоном», «Испытании и Обретении Животворящего Креста»². Пьеро мог использовать для этой цели также трехмерную модель, которая помогала ему изображать лица в разных ракурсах³. Многократное использование одного и того же картона связано с геральдической живописью и, возможно, с совместной работой Пьеро в 1432–1438 годах с мастером Антонио Ангиари, специализировавшимся в этой области⁴. Такое использование картонов было характерно и для мастерских в Ассизи, в особенности для Джотто и его ассистентов⁵. Хотя многократное применение картонов практиковалось в целях экономии, его можно рассматривать как платонизм: фигуры восходят к одной идее, некоему архетипу, который предшествует множественному и изменчивому⁶.

Правильные тела у Пьеро служат средством создания формальной гармонии, являются платоническим *образцом* формы, который следует прозревать во всех формах природы (о чем художник пишет в трактате о пяти правильных телах). Платоновы тела для Пьеро представляют совершенную форму, вечное совершенство мира, как отмечает Дж. Никко Фазола⁷.

Тема геометрии формы ярко выражена во фреске «Испытание Животворящего Креста»: в украшениях мраморного храма, которые имеют форму

¹ Лазарев В.Н. Пьеро дела Франческа. М.: Советский художник, 1966. С. 9.

² См.: Calvesi M. Piero della Francesca. Milano: Fabbri Editori, 1998. P. 42; Bertelli C. Piero and History // Piero della Francesca. The Legend of the True Cross in the Church of San Francesco in Arezzo. Milan: Skira, 2001. P. 20; Lavin M.A. Piero della Francesca. P. 135; Field J.V. Piero della Francesca. A Mathematician's Art. P. 78.

³ См.: Bertelli C. Piero and History. Pp. 20, 22.

⁴ Banker J.R. Piero della Francesca as an assistant to Antonio d'Anghiari in the 1430s: some unpublished documents // The Burlington Magazine. 1993. January. Pp. 18–21.

⁵ Calvesi M. Piero della Francesca. P. 14.

⁶ Ibid. Pp. 73–74.

⁷ Nicco Fasola G. La Prospettiva nell'Estetica del Rinascimento // Nicco Fasola G. Il trattato «De Prospectiva Pingendi» di Piero della Francesca. Firenze: Sansoni, 1942. P. 20.

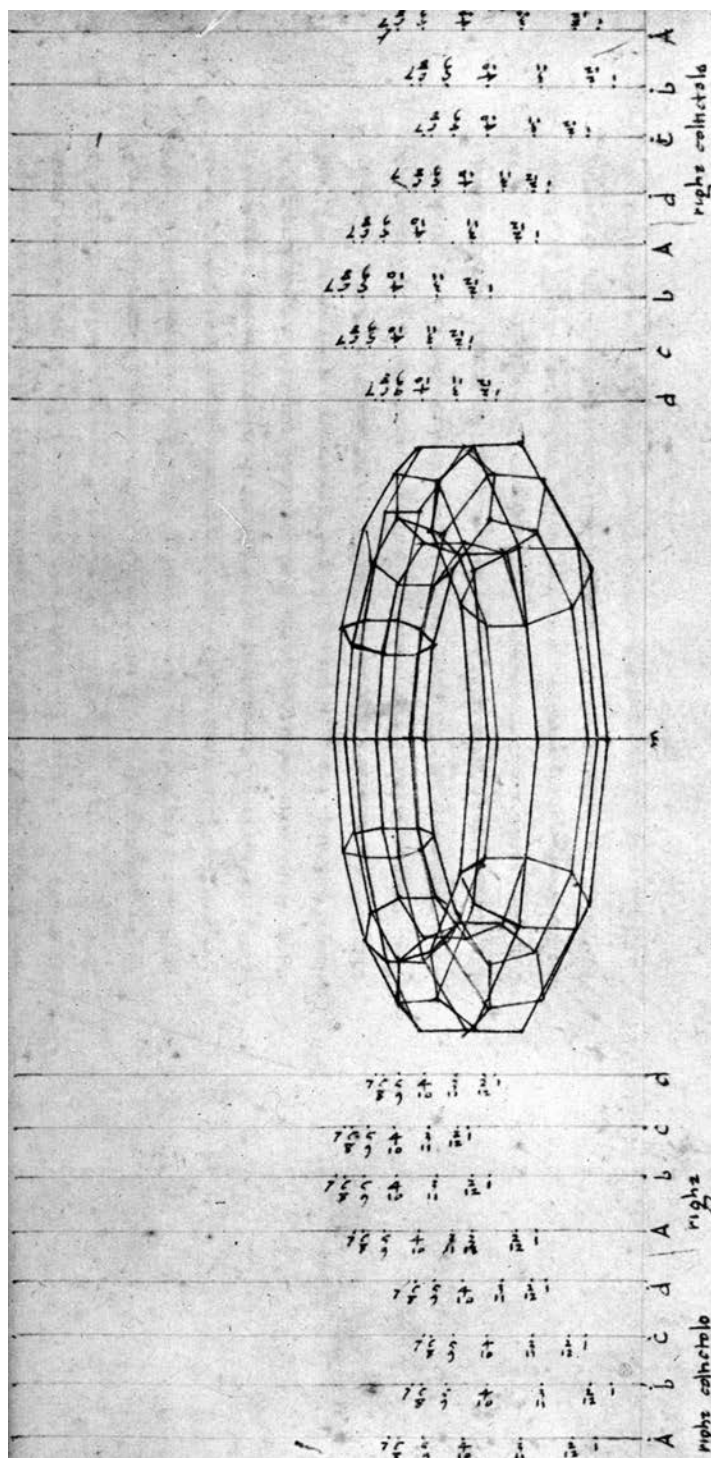


Рисунок из трактата
Пьеро делла
Франческа
«De prospectiva
pingendi». Fig. LI

круга, в головных уборах – конусе на голове святой Елены и цилиндре, переходящем в перевернутый усеченный конус на голове юноши в правой части фрески. Очертания головы и черты лица дам из свиты святой Елены, а также человека, держащего крест, очевидным образом геометризированы. В центре окружностей из мрамора – золотые шары, украшение, характерное для венецианской архитектуры. Пьеро мог видеть такие украшения в Венеции или мог знать их благодаря путешествию в Романью, Марке или Феррару. Уччелло принес этот архитектурный мотив из Венеции во Флоренцию¹.

Еще одним примером геометрических построений, связанных с человеческой фигурой, является рисунок так называемого *mazzocchio*, кольца с многогранной поверхностью. *Mazzocchio* – часть типичного флорентийского головного убора, своего рода кольцо, которое служило основой шапки и затем покрывалось мягкой набивной тканью². *Mazzocchio* зачастую становился предметом отдельного изображения – на рисунках Паоло Уччелло и Пьеро делла Франческа, в интарсиях Студиоло в урбинском Палаццо Дукале³.

В трактате Пьеро делла Франческа *mazzocchio*, который мастер называет *torculo*, предстает на рисунках со всей строгостью геометрической формы, выстроенной по законам чисел и науки перспективы. В третьей книге трактата Пьеро о живописной перспективе художник дает примеры построения *torculo*, показывая его в различных ракурсах: при проекции сверху, с точки зрения на боковые грани, а также в перспективном сокращении – *degradato* («De prospectiva pingendi», III, 4; Fig. XLIX–LI)⁴.

Сходство построений в рисунке и живописи Пьеро делла Франческа с его трактатом «De prospectiva pingendi», как можно было заметить, является не буквальным, но оно ощутимо. Это родство в самом методе работы: мышление художника подчинено закону числа. В понимании перспективы и математики мастер остается последователем Евклида и, следовательно, находится в русле пифагорейско-платонической традиции.

¹ См.: Bertelli C. Piero and History. P. 19; Smith C. Piero's Painted Architecture: Analysis of His Vocabulary // Piero della Francesca and His Legacy. P. 242.

² См.: Galdi A. Una Scuola per Piero. Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca. Catalogo della mostra. Venezia: Marsilio, 1992. P. 81, № 7.

³ В искусстве Паоло Уччелло *mazzocchio* появляется в виде части головных уборов, но не покрытый тканью, во фреске «Всемирный потоп» (Кюстро Верде, церковь Санта Мария Новелла, Флоренция) и как самостоятельный объект – в рисунках из Уффици и Лувра. Паоло Уччелло приписывают два рисунка этого предмета в перспективном сокращении, которые хранятся в Галерее Уффици во Флоренции (Графический кабинет, inv. № 1756A и inv. № 1757A), а также рисунок этого кольца с гранями из Лувра.

⁴ См.: Galdi A. Una Scuola per Piero. P. 82; Daly Davis M. Piero's Treatises. P. 143. Рисунки Пьеро использовали мастера интарсии братья Лендинара – например, в интарсии, выполненной для Студиоло урбинского Палаццо Дукале, где есть *mazzocchio*. В произведениях мастеров интарсии чинквеченто *mazzocchio* получает свое дальнейшее воплощение.

Художник-геометр, Пьеро мыслит форму скульптурно в своем искусстве, и в этом он нередко бывает поразительно близок античности. К. Бертелли отметил по этому поводу, что отец Рафаэля, Джованни Санти, нашел для искусства Пьеро делла Франческа наиболее подходящий эпитет – «античный» (*antico*). «Мы едва ли можем подобрать более достойное определение», – заключает исследователь¹.

¹ *Bertelli C. Piero della Francesca. London; New York: Yale University Press, 1992. P. 164.*

М.А. Демидова

НИМФА ИСТОЧНИКА. О СУДЬБЕ ОБРАЗА В РЕНЕССАНСНОМ ИСКУССТВЕ

В одной современной истории итальянского Ренессанса написано, что в начале XVI века в европейской живописи с легкой руки венецианцев одной из излюбленных тем стал образ возлежащей обнаженной¹. В разделе «Venere distesa» объединены иконографически близкие, но абсолютно разные по своему эмоциональному звучанию картины Джорджоне («Спящая Венера», 1510, Картинная галерея старых мастеров, Дрезден), Тициана («Венера Урбинская», 1538, Галерея Уффици, Флоренция), Лукаса Кранаха («Нимфа источника», 1518, Музей изобразительных искусств, Лейпциг) и Жана Кузена Старшего («Eva prima Pandora», около 1550, Лувр, Париж). Конечно, наиболее известным примером подобного мотива является произведение Джорджоне. Однако впервые этот образ появился не в творчестве великого венецианского художника.

В статье (1968) о картине в исполнении Лукаса Кранаха М.Я. Либман высказал предположение, что изначальным иконографическим источником подобных произведений была одна из гравюр знаменитой «Гипнэротомехии Полифила» (1499): «Среди иллюстраций находится на странице “е” изображение фонтана. Фонтан украшен скульптурной группой: к нимфе источника, спящей под деревом, приближается сатир и два сатиренка. Из груди нимфы, так сказано в тексте, брызжет вода в порфиновую вазу. Автор добавляет, что скульптура якобы сделана Праксителем. Под группой загадочная греческая надпись – “ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΙ” – “Все создающей”»². Упомянув еще одну, ныне неизвестную картину Джорджоне с длинным названием из стихотворного инвентаря

¹ Zuffi S. Grande Atlante del Rinascimento. Milano : Mondadori Electa. 2007. Pp. 226–227.

² Либман М.Я. К иконографии «Нимфы источника» Лукаса Кранаха Старшего // Либман М.Я. Очерки немецкого искусства Позднего Средневековья и эпохи Возрождения. С. 149–152. В 1968 году статья М.Я. Либмана была опубликована не только на русском языке, но и в «Journal of the Warburg and Courtauld Instituts» (XXXI. Pp. 434–437).



Нимфа источника
Иллюстрация
из романа Франческо
Колонны «Гипнэро-
томахия Полифила»
(Венеция: Альд
Мануций, 1499)

Менады из свиты Диониса. Такой же иконографический тип порой использовался для изображения Ариадны, божественной невесты»².

Впоследствии Е.Б. Макдаугалл (1975) убедительно доказала, что приведенная выше эпиграмма, в редуцированном виде украшавшая и некоторые ренессансные фонтаны или их графические воспроизведения, была составлена гуманистом Джованни Антонио Кампани³ (1429?–1477) в подражание греческой эллинистической поэзии⁴. Но поскольку Кампани

XVII века, – «Венера, символизирующая жизнь (*vitam experimens*), отдыхает после охоты, со стадом оленей на фоне картины» – ученый в конце статьи ставит вопрос о существовании единого литературного источника для подобной иконографии.

Еще раньше, в статье 1953 года Отто Курц отметил, что основой для изображений нимфы послужила устойчивая легенда, пересказанная приором монастыря кармелитов Микаэлем Фабрициусом Ферраринусом, о том, что где-то на берегу Дуная над волшебным источником высечена статуя нимфы, его хранительницы, рядом на плите начертана надпись, запрещающая мешать сну нимфы: «Я нимфа этого священного места, хранительница источника, покоюсь под нежное журчание струй. Остерегайся попортить полированный мрамор, нарушить мой сон. Пьешь ли ты, моешься ли – молчи!»¹. Немецкий ученый, указывая на псевдоантичный характер изречения, связал мотив «спящей нимфы» с традицией греческой пластики, также имеющей свою предысторию: «Эти статуи спящих нимф являются адаптацией более древнего мотива и более частого образа, опьяненной, расprostертой

¹ Kurz O. *Huius Nympha Loci* // Journal of the Warbourg and Courtauld Institutes. 1953. Vol. 16. Pp. 171–177. P. 171.

² Ibid. P. 174.

³ Джованни Антонио Кампани – итальянский гуманист, был знатоком греческого языка, стремился к распространению знаний о греческой литературе в Италии. Он находился под покровительством кардинала Виссарияна; известен своей биографией папы Пия II. В конце жизни учил греческому языку и литературе во Флоренции.

⁴ MacDougal E.B. *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type* // The Art Bulletin. 1975. № 57. Pp. 357–365. P. 358.

скрыл свое авторство, стихотворение принималось современниками за подлинное греческое¹. В дальнейшем помимо названного компендиума Микаэля Фабрициуса Ферраринуса это небольшое произведение, уже считавшееся античным оригиналом, встречается в двух римских рукописях 1495 и 1500 годов среди бумаг, принадлежавших кардиналу Сан-Клементе, Джулиану делла Ровере, будущему папе Юлию II.

Даже если все три источника – эпиграмма-легенда, образ из «Гипнэротомехии» и античные скульптурные изображения – самостоятельно формируют образ спящей обнаженной², то вполне вероятно, что он обладал устойчивым семантическим значением, важным в определении окружающего мироздания. Мы попробуем найти философскую основу образа и одновременно проследим, как различные линии происхождения, витиевато соединяясь и вновь расходясь, порождают в эпоху Возрождения целый сонм замысловатых аллегорий³.

«... это восприемница и как бы кормилица
всякого рождения»

Платон. Тимей

В «Гипнэротомехии» сцена лицезрения фонтана с нимфой имеет весьма подробное описание, хотя его сопровождает, как уже отмечалась, надпись, отличная от эпиграммы Джованни Кампани. Герой Франческо Колонны Полифил после скитаний по подземному лабиринту, куда он попал, скрываясь от дракона, оказывается в чудесной роще, где прекрасный свет, чистый воздух и изобилие всего произрастающего поражают его. Перейдя через поток кристально чистой воды, Полифил замечает спрятанное среди зарослей сооружение: «Я очутился перед строением с восемью гранями и с прекрасным фонтаном, который казалось, звал утолить сильнейшую жажду, которую я испытывал. Одна из граней этого сооружения, перекрытого восьмигранной свинцовой кровлей, была из белого сверкающего мрамора <...> Из этого же материала были изваяны две каннелированные полуколонны <...> В пространстве между полуколоннами, обрамленном желобом и архитравом, находилась изящная вырезанная из камня нимфа <...>

Эта прекрасная нимфа лежала, уснув, в удобной позе на ткани, один край которой образовывал под ее головой как бы подушку, а другой укрывал ту часть тела, которой надлежит быть укрытой. Она лежала на правой

¹ Авторство Кампани восстановлено по рукописному сборнику стихов и эпитафий, составленному Франческо делла Фонте около 1470 года (cod. Riccard. 907, fol. 172^v)

² Э. Макдаугал, например, акцентирует различие положения одной из рук то обхватывающей голову, то подпирющей ее. См.: MacDougal E.B. The Sleeping Nymph. Pp. 359–361.

³ М.Н. Соколов (Мистерия соседства. М.: Прогресс–Традиция, 1999. С. 335) видит смысл образа как прославление женской красоты и одновременно регенерирующих сил природы. Однако, как нам представляется, семантика «нимфы источника» в эпоху Ренессанса была более разноплановой и подчас вбирала в себя диаметрально противоположные значения.

стороне, подперев рукой щеку, вторая рука была вытянута вдоль тела, так что ладонь оказывалась на середине округлого бедра. Из правого соска ее девственной груди била ключом студеная вода, а из левого проистекала горячая. Струи падали в порфиновую вазу, состоявшую из двух емкостей, высеченных из единого камня, ваза искусно была установлена в шести шагах от фигуры нимфы. Между двумя сосудами находился соединительный желоб, вода из обеих чаш наполняла его и затем перетекала через его край. Таким образом, две струи, перемешанные и смягчившие свои качества, вытекали в небольшой ручей в форме канала, который равномерно распределял воду для произрастания цветов и деревьев. Горячая струя вытекала под столь большим напором и была столь высока, что не могла повредить или нанести урон тому, кто пришел испить ключевой воды из правой груди нимфы.

Эта прекрасная скульптура была приведена к совершенству со столь большим умением, что заставляла усомниться, мог ли Пракситель с таким же искусством изваять свою Венеру, которую царь Книда Никомед оценил, славы ради, в меру всего богатства своего народа <...> Насколько я могу судить, мне кажется, что эта скульптура, сотворенная при помощи штихеля и резца, была настолько превосходна, что заставляла не без оснований предположить, что это живое создание, на этом самом месте окаменевшее и превратившееся в статую.

Ее уста были приоткрыты как будто для дыхания так, что можно было увидеть ее зев. Расплетающиеся на концах косы падали на ткань, на которой она возлежала, и отдельные пряди разбегались между мелкими складками. Бедра ее были прекрасно округлы, пухлые колени слегка согнуты, маленькие ножки, прижатые одна к другой, как будто приглашали коснуться и сжать их, что же касается всего остального в этом прекрасном теле, то оно заставляло желать самому быть обращенным в камень. За этой фигурой находилось густое земляничное дерево, покрытое нежными, округлыми плодами, среди которых, казалось, щебетали птички, навевая сладостный сон. У ее ног, полностью охваченный сладострастным трепетом, стоял козлоногий сатир, пасть его была соединена с приплюснутым носом, борода – раздвоена и закручена в два завитка козьей шерсти, такая же шерсть покрывала его бока, голову и уши. Увенчанная листвою голова совмещала в себе человеческое и козлиное. Я думал, что именно благодаря остроте своего гения скульптор сумел запечатлеть в этом образе природное творение.

Сатир своей левой рукой с силой захватил ветви земляничного дерева и энергично наклонял его над спящей нимфой с явным намерением предоставить ей приятную тень. Другой рукой он тянул за край полог, привязанный узлом к ветвям у самого ствола. Между деревом и сатиром находились два маленьких сатира, один держал вазу, вокруг рук другого обвивались две змеи.

Никакими словами не выразить грациозности, элегантности и совершенства, обнаружившихся в этом произведении, к которым присоединялась красота мрамора, блестящего, как полированная слоновая

кость <...> Под этой прекрасной скульптурой <...> я увидел вырезанную греческими буквами таинственную надпись:

ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΙ (Все рождающей)¹

Я не знал привлекала ли меня сильнейшая жажда, уже давно мучившая меня, или же непередаваемая красота этого бюста, чья прохлада указывала, что камень лжет»².

Собственно первым реально скульптурным образом нимфы в эпоху Возрождения был фонтан Донато Браманте с античной статуей Ариадны, которая считалась в начале XVI века Клеопатрой, ибо вокруг ее руки обвилась змейка, воспринимавшаяся не как браслет, но как змея, принесшая смерть египетской царице. В 1512 году статуя Ариадны-Клеопатры была поставлена над римским саркофагом с подвигами Траяна и тогда же была на ментальном уровне соединена с приведенной выше эпиграммой Джованни Кампани. Изображение фонтана представлено на рисунке Франческо де Оланда (1539–1540, Эскориал, Библиотека), правда, исторические композиции саркофага заменены на аллегорические фигуры. Описание фонтана дошло до нас также в письме Джованни Франческо Пико делла Мирандолы, племянника известного гуманиста, адресованном его другу и снабженном резкой сатирой и в адрес римской курии, и, отдельно, по поводу ее увлечения античными образами. Дворик Юлия II с древними статуями показался пламенному последователю Савонаролы языческой рощей Венеры и Купидона.

Эрнст Гомбрих, первым³ сопоставивший знаменитый фонтан с образом из «Гипнэротомачии», считал, что устроенный Юлием II антиквариум вряд ли был просто музеем под открытым небом. Браманте, по мнению ученого, замыслил превратить ватиканский ансамбль в идеальный



Франческо де Оланда
Фонтан со статуей
умирающей Клеопатры
(спящей Ариадны).
1539–1540
Рисунок
Библиотека, Эскориал

¹ Приношу благодарность Б. Никольскому за указанный нюанс перевода: не «создающей», а именно «рождающей».

² Перевод сделан мною по итальянскому варианту текста: *Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani e M. Gabriele. Milano: Adelphi, 1998. Т. II. Pp. 88–91.*

³ Первый вариант работы Э. Гомбриха был опубликован в 1951 году в «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes». Наиболее известный вариант публикации: *Gombrich E. Hypnerotomachiana // Gombrich E. Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance. London: Phaidon, 1972. Pp. 102–108.*

классический город и во многом ориентировался на исполненное тайн произведение Франческо Колонны¹. Вспомним текст Колонны, в котором повествуется о том, что вода нимфы питала всю окружающую долину, делала ее цветущей и плодоносной. Соответственно, образ прекрасного и обширного сада переносился и на бельведерский ансамбль, который мог быть увиден как воплощенный в античных образах Земной Рай.

Итальянский исследователь Терри Комито акцентировал, что жизне-творная символика, связанная с фонтаном, имела конкретное приложение к итальянской, а точнее римской истории того времени. Создавая подобный фонтан, Юлий II символически продолжал дело своего предшественника Николая V, восстановившего римские акведуки и сделавшего холмы Рима вновь обитаемыми². Современники превозносили создания папы Юлия в тех же выражениях, что и Плиний Старший восхвалял систему римского водоснабжения. Даже использование саркофага Траяна, оказывается, не было случайностью, ибо служившему при этом цезаре инженеру Сиксту Юлиусу Фронтису принадлежат слова о том, что «вода является даром императоров»³. Поэтому, считает Терри Комито: «В саду Бельведера the Mother of all things – это питающий источник не только для травы и цитрусовых деревьев, но и для славных подвигов Траяна». Весь же ансамбль в целом воплощает идею завершенного Юлием II возрождения величия античного Рима.

Все эти тонкости прочтения, вероятно, были хорошо прочувствованы современниками. Вскоре во многих римских садах появился образ нимфы источника. Однако эти скульптуры не столько были верноподданнической аллюзией на ватиканский ансамбль, сколько воплощали поэтический образ⁴. Первым среди римской знати взялся повторить фонтан со спящей нимфой гуманист Анджело Колоччи⁵. Статуя нимфы располагалась около рунированного акведука Клавдия, а надпись на находившемся рядом портале владений Колоччи на холме Пинчо призывала посетителя оставить гнев и усталость за пределами чудесного сада. Вскоре фонтан был повторен и на небольшой вилле кардинала Иоганна Горитца. В кругу гуманистов было решено, что нимфы источников суть те же музы, ведь последние владели источником Гиппокрены и Кастальским ключом⁶. Письменным античным свидетельством того, что наяды оказывали вдохновляющее действие на людей, является свидетельство самого Платона («Федр»). На ренессансную трактовку нимф как муз мог оказать влияние и отрывок из гимна Аполлону, известного по сочинению неоплатоника Порфирия: «Для тебя вывели они, источники умных вод,

¹ Gombrich E. *Hyperotomachiana*. Pp. 104, 106, 107.

² Comito T. *The Idea of the Garden in the Renaissance*. Hassocks. 1979. P. 166.

³ Ibid.

⁴ MacDougall E.B. *The Sleeping Nymph*. P. 362.

⁵ Знарок прованской поэзии и в то же время поклонник Цицерона, бывший аббревиатором при папе Юлии II, а затем камердинером и секретарем при Льве X и Клименте VII.

⁶ MacDougall E.B. *The Sleeping Nymph*. P. 362.

в пещерах пребывающие, вскормленные духом земли, по божественному слову Музы. Прорываясь сквозь землю по всем путям, они изливают беспечальные струи сладостных для смертных потоков»¹. Изваяния нимф-муз призваны были символизировать безмятежную и творческую атмосферу, которая в представлении гуманистов царила в платоновской Академии. Однако после Sacco di Roma в 1527 году традиция подобных сооружений фактически исчезает.

Уже во вторую половину века для кардинала Ипполито д'Эсте нимфа из верхнего двора его виллы в Тиволи была и знаком его политических амбиций, и одновременно поэтическим гением места, дававшим силы для произрастания прекрасному саду. Тема все оживляющей воды была продолжена «внутри грота с многогрудой Дианой Эфесской, первоначально создавшей гармонические лады в знаменитом водном органе»².

В Венеции образ спящей нимфы был соотнесен с образом Венеры. Джорджоневская героиня, напоминающая нимфу, изображена без источника воды, что лишает образ четкой связи с тем иконографическим типом, который она представляет³. Сон Венеры так глубок и безмятежно спокоен, что является эквивалентом господства над всеми открывающимися взору стихиями. Согласно единому плавному ритму движутся линии бескрайней долины и тела прекрасного божества. Теплый приглушенный свет, скользкий по фигуре спящей, подобен тому, что ложится на холмы и золотит облака. Телосложение и черты лица Джорджоневской героини совершенны и как будто реально претворяют высказывание ренессансного неоплатоника о том, что любовь есть «желание насладиться красотой»⁴. Поэтические рассуждения Марсилио Фичино о «непрерывном потоке сверхъестественной энергии», которая «льется сверху вниз и возвращается снизу вверх, создавая тем самым "circuitus spiritualis"», кажется, получают зримое воплощение в венецианском произведении. Скорее всего, Джорджоне представил «Венеру земную»⁵ или «природную», которая

¹ Порфирий. О пещере нимф / Пер. А.А. Тахо-Годи // Вопросы классической филологии. 1976. № 6. С. 32.

² Comito T. The Idea of the Garden in the Renaissance. P. 166.

³ Проведенные рентгенологические исследования показали многочисленные изменения пейзажного фона. Так, на среднем плане вместо зарослей кустарника находилось обширное озеро. Изменения, как считается, были сделаны Тицианом. См.: Яйленко Е. Венецианская античность. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 250.

⁴ Определение Марсилио Фичино. Цит. по: Панофский Э. Движение неоплатонизма во Флоренции и Северной Италии // Панофский Э. Этюды по иконологии. СПб. Азбука-Классика, 2009. С. 239.

⁵ Марсилио Фичино писал также о Венере Урании, Венере Небесной, не имеющей матери и, соответственно, относящейся к «совершенно нематериальной сфере». «Небесная Венера обитает в высшей, наднебесной области вселенной, то есть в области Космического Ума, и красота, которую она символизирует, является изначальным и всеобщим божественным сиянием» (цит. по: Панофский Э. Движение неоплатонизма во Флоренции и Северной Италии. С. 239–240).

«дает жизнь и форму всему сущему в природе и тем самым делает умопостигаемую красоту доступной нашему восприятию и воображению»¹.

Именно Венера Джорджоне приближает нас к глубинному значению спящей обнаженной. Как нам кажется, она представляет важную категорию платоновской космогонии. В «Тимее» эта категория названа «третьим началом», «кормилицей рождения», «матерью и восприемницей», «подражанием <...> первообразу», а современное ее определение уже принадлежит Аристотелю – это «материя». Правда, в изначальной платоновской характеристике материя лишь принимает форму, но не придает ее: «Природа эта по сути своей такова, что принимает любые оттиски, находясь в движении и меняя формы под действием того, что в нее входит, и потому кажется, будто она в разное время бывает разной; а входящие и выходящие из нее вещи – это подражание вечносущему, отпечатки по его образцам, снятые удивительным и неизъяснимым способом...»². Позднее античными неоплатониками будет изменена иерархия платоновского космоса, а способность материального воплощения будет передана нижней части Мировой души³.

Философскому и одновременно поэтическому образу Джорджоне противостоит «не спящая» Венера Тициана (1538, Галерея Уффици, Флоренция). Она восхитительно прекрасна и представляет общечеловеческую мечту о красоте, соединенной с добродетелью⁴. Сама героиня абсолютно неподвижна, как будто подражает скульптурной застылости статуйного первообраза, но это не знак погруженного в оцепенение сознания, а метафора величественности ее земной красоты. И ее горделивое возлежание, и реалистичные движения служанок, готовящих ей наряд, полностью принадлежат сфере земного, прекрасного, но суетного бытия. Открывшая глаза красавица меняет наше представление о «нимфе»: не оторванность от человеческой жизни, но осознанное и горделивое обладание чувственностью и властью демонстрирует она зрителю. Кажется, что мастер из Пьеве ди Кадоро усомнился в нейтральности и пассивности философско-мифологической категории, скрытой под знаком «ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΟΣ». В отличие от образа Джорджоне, «Венера-нимфа» Тициана являет реалистичное воплощение материального, плотского, чувственного начала.

¹ Цит. по: Панофский Э. Движение неоплатонизма во Флоренции и Северной Италии. С. 239–240

² Платон. Тимей. 50-с. / Перевод С.С. Аверинцева // Платон. Собрание сочинений: в 4-х т. Т. III. М.: Мысль, 1994. С. 453.

³ Плотин. II.5.2. О возникновении и порядке того, что вслед за первым // Плотин. Трактаты 1–11 / Изд. подготовил Ю.А. Шичалин. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2007. С. 341, 343; Шичалин Ю.А. Трактат Плотина «Об уме, идеях и сущем» // Философия природы в Античности и в Средние века / Под ред. П.П. Гайденко и В.В. Петрова. М.: ИФРАН, 2000. С. 251–252.

⁴ Считается, что картина была заказана Гвидобальдо II делла Ровере по случаю бракосочетания с Джулией Варано да Камерино – см.: Hope C. Problems of Interpretation in Titian's Erotic Paintings. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1980. Pp. 118–120.

В целом венецианцы, в отличие от римлян, с большой долей иронии относились к высокопарному образу Франческо Колонны. Джованни Беллини в картине «Пир богов» (1514, Национальная галерея искусства, Вашингтон) изобразил спящую Весту, на которую покушается Приап, почти как нимфу из «Гипнэротомахии». В произведении Джанбеллино меняются не только герои, имеющие теперь высокий мифологический статус (в отличие от персонажей Колонны), меняется и сама трактовка темы источника, которая, напротив, принижается – идея живоносной воды и порфировой чаши сведена к пустой деревянной кадке. У самого Тициана на одном из полотен для Альфонсо д'Эсте – «Праздник на Андросе» (1518–1519, Прадо, Мадрид) – опьяненная дева на первом плане изображена в позе, приближенной к позе «Ариадны-Клеопатры» с ватиканского фонтана и тоже, по-видимому, является ироничной интерпретацией возвышенного образа «Все рождающей».

Политическая метафора, поэтическая идеализация творческого процесса, восхищение или ироническая снисходительность хоть и являли различные аспекты в интерпретации образа нимфы, но при этом все вполне соответствовали оптимистическому духу итальянской культуры с ее любовью и приятием мира земного. Однако в эпоху Возрождения нимфа источника становится общеевропейской знаковой формой, и было бы небезынтересно посмотреть за ее семантическими изменениями в других художественных школах.

Сухая душа – мудрейшая и наилучшая.

Гераклит

Рисунок Дюрера (1514, Музей истории искусства, Вена) полностью содержит приведенную в начале статьи эпиграмму Джованни Антонио Кампани с предупреждением о не нарушении сна нимфы. Изображение из Вены продолжает ироничную традицию венецианцев¹, но является, скорее, исключением из правила.

Обычно северяне гораздо меньше доверяли прекрасным образам античных божеств. Фриц Закслэ описал фонтан перед церковью Святого Вольфганга неподалеку от Зальцбурга, выполненный, вероятно, во второй половине XV столетия. Святой Вольфганг, чьей фигурой увенчан фонтан, по мнению ученого, противостоит изображениям основания, где в отдельных композициях изображены низшие представители античного пантеона, а среди них нимфа у источника воды под деревом. В этом варианте она не спит, напротив, ее развлекают музыканты. Все они, как считает ученый, представляют «безгранично царящее плотское начало, лишённое всякой спиритуальности». «Они, с позволения сказать, представляют животных в человеческом облике»².

¹ Существуют сомнения относительно авторства Дюрера.

² Saxl F. A Healthish Fountain in St. Wolfgang // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1937. T. 1. Pp. 182–183.

В эпоху Ренессанса реабилитированный земной мир стал представляться прекрасным творением Божиим. Любование им носило и эстетический, и научно-эмпирический, и философский характер. Немецкий врач, гуманист, не чуждавшийся астрологии и оккультизма, Парацельс говорил о материи как о «Mysterium magnum» и как об «одухотворенном целом»¹. Однако любование и преклонение в национальном масштабе прекращается в Германии раньше, чем где бы то ни было. Непреклонная прямота реформационных представлений пришла на смену поэтически-философскому видению.

Двор Фридриха Мудрого, при котором процветали протестантские представления и о мире, и о морали, тем не менее не чуждался красоты античных богов. Лукас Кранах и его мастерская, создают несколько серий аллегорических изображений с использованием античных сюжетов и обнаженной натуры: «Венера и Купидон», «Суд Париса», «Аполлон и Диана», «Лукреция» и другие. Разрешением противоречия было то, что прекрасные видом мужчины и женщины были лишь символами и служили утверждению высоконравственных категорий. Ведь многие придворные стремились к тому, чтобы перед их глазами было красивое напоминание о пользе целомудренной жизни и о борьбе с пороком. Так, для более точного закрепления смысла на одной из картин «Венера и Купидон» (1509, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) имелась надпись:

«Силами всеми гони купидоново ты сладострастие
Иначе твоею душой слепой овладеет Венера»²

Образ нимфы также был многократно повторен в творчестве Кранаха или в продукции его мастерской³ («Нимфа источника», ок. 1515–1520, Охотничий замок Грюневальд, Берлин; «Нимфа источника», 1518, Музей изобразительных искусств, Лейпциг; «Нимфа источника». Исчезнувший рисунок, ок. 1525, ранее – Картинная галерея старых мастеров, Дрезден; «Нимфа источника», 1530, Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид; «Нимфа источника», 1534, Галерея Уокера, Ливерпуль; «Нимфа источника», ок. 1537, Музей изящных искусств и археологии, Безансон)⁴. Но какую аллегория представляет она? Является ли спящая обнаженная просто вариацией темы Венеры или же в ней заключен какой-то особый смысл?

Самое известное изображение нимфы у Кранаха – это лейпцигская картина 1518 года. Женская фигура не обладает безукоризненной

¹ Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М.: Искусство, 1973. С. 98.

² Цит. по: Либман М.Я. Картины Лукаса Кранаха в советских собраниях // Либман М.Я. Очерки немецкого искусства Позднего Средневековья и эпохи Возрождения. С. 144.

³ М.Я. Либман считает принадлежащими непосредственно Лукасу Кранаху картины до 1515–1517 года. См.: Там же. С. 143.

⁴ Есть и другие картины на этот сюжет, принадлежащие Лукасу Кранаху Старшему и его мастерской.



красотой итальянских героинь. Ее фигуру можно назвать коренастой, а лицо – простоватым. При этом изображение наделено притягательной силой живого организма. Скрытая нервная волна пробегает по ее телу и лишает образ того безмятежного покоя, каким наделены спящие итальянские нимфы. Острый пластический импульс, проявленный в резко заведенной за голову правой руке, раздваивается и скользит по контурам фигуры, успокаивается в мощной телесности красавицы, но не пропадает совсем и периодически вспыхивает в резких неровностях тела. Это нервное напряжение подобно легкой судороге: пальцы ног красавицы расставлены и напряжены, глаза слегка приоткрыты. Напряженно-сладостный сон происходит среди буйства прекрасной природы: зелеными стенами встающие леса, обрамляющие долины горные цепи с синим отливом, собирающиеся на светло-голубом небе дождевые тучи, обрушивающие на землю потоки живительной влаги. И в центре мира изображена она – спящая нимфа.

В дальнейшем тип спящей нимфы у Кранаха почти не менялся. Тело красавицы, иногда с более удлиненными пропорциями, по-прежнему имело неестественные изгибы, придававшие дополнительную остроту восприятию; лицо оставалось простым, а в некоторых случаях становилось жеманным. Существенным изменением является лишь то, что приблизительно с 1525 года нимфа начинает достаточно часто изображаться наделенной атрибутами Дианы-охотницы – колчаном со стрелами и луком. Сатир в большинстве картин отсутствует, но рядом с главной героиней иногда изображается пара куропаток, являющихся символом чувственной любви и в то же время дьявольского коварства¹.

Лукас Кранах
Старший
Нимфа источника.
1518
Дерево, масло
Музей изобразительных искусств,
Лейпциг

¹ Средневековый бестиарий / Автор статьи и комм. К. Муратова. М.: Искусство, 1984. С. 148; La natura e suoi simboli. Piante, fiori e animali. Milano: Mondadori Electa, 2003. P. 316.



Лукас Кранах
Старший
Нимфа источника.
1530–1534
Дерево, масло
Музей Тиссена
Борнемисы, Мадрид

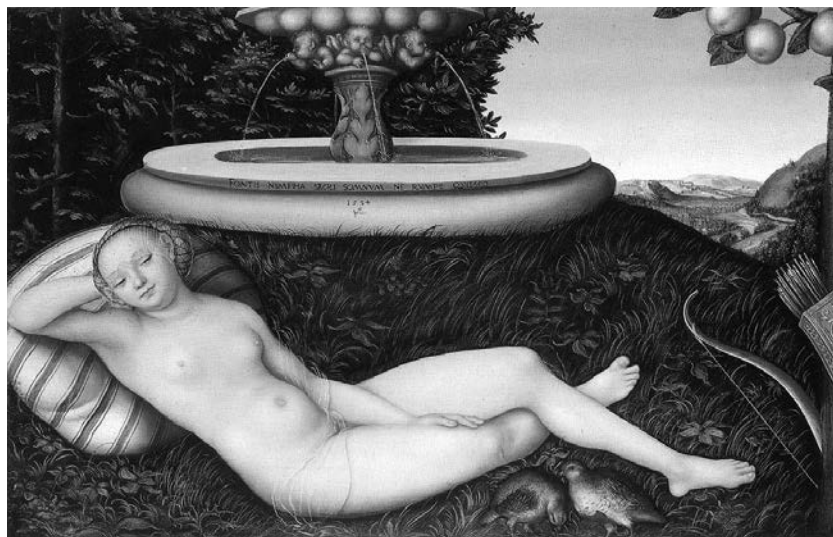
Если у Джорджоне обнаженная воспринималась как Венера, но не имела при этом ее символики, помимо телесной красоты, то у Кранаха ее связь с образом Дианы достаточно часто акцентируется. Обнаружив большое количество картин с иконографией возлежащей и спящей обнаженной женщины различных ренессансных мастеров, Отто Курц выразил мнение о том, что созданный образ нимфы весьма «неразборчиво» использовался для изображения «Венеры, Дианы, Клеопатры и просто обнаженной»¹. С этим вряд ли можно согласиться, учитывая свойственный эпохе продуманный семантический подход к содержанию произведения. Кажущаяся иконографическая небрежность оказывается важным смысловым акцентом.

Вернер Шаде объяснил наличие атрибутов Дианы у нимф Кранаха тем, что сюжет картины связан с некоей популярной легендой о волшебном источнике Бернарда Тревизана, посвященном Диане-Луне². Версию об источнике Дианы-Луны повторяют Д. Кёплин и Т. Фальк: «Ее фонтан мудрости – это купальня обновления, купальня властителя, который потрясает землю и производит на свет грозные тучи. Достойным дается обновление, недостойным – чудовищное изменение, как Актеону»³. Бернардо из Тревизо, именуемый также Добряк из Тревизо, был известным алхимиком XV века, оставившим сочинение «Трактат по естественной философии металлов», первой новеллой которого и является «Аллегория источника», описывающая четвертую, заключительную, фазу алхимического

¹ Kurz O. *Huius Nympha Loci*. P. 175.

² Шаде В. Кранахи – семья художников. М.: Изобразительное искусство, 1987. С. 80. Немецкое издание книги вышло в 1974 году.

³ Koeplin D. Falk T. *Lukas Cranach. Gemälde. Zeichnungen. Druckgraphik: Zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel*. Stuttgart: Birkhäuser, 1976. Bd. 2. S. 633.



превращения. Алхимическая трактовка источника Дианы-Луны явно положительна: он является обещанием плотского обновления, но лишь для избранника¹. Напротив, образ, созданный Кранахом, трудно интерпретировать как добродетельный.

В греческой мифологии образ Луны вмещал в себя общий образ женского начала: «Три фазы луны – молодая, полная и убывающая – напоминали три фазы матриарха: девственница, нимфа (женщина в брачном возрасте) и старуха»². В неоплатонической традиции, которая была столь важна для гуманистов, в том числе и немецких, Луна и вода участвовали в процессе материального воплощения душ. Плутарх в трактате «О лике на диске Луны» интерпретирует Луну как место пребывания душ умерших людей и появления новых душ, готовых вселиться в тела, но лишь при условии, «если Солнце бросит семена ума»³. Таким образом, согласно греческому писателю, Луна обладает слагающей и разлагающей силой

Лукас Кранах
Старший
Нимфа источника.
1534
Дерево, масло
Галерея Уокера,
Ливерпуль

¹ Карл Юнг, изучив алхимические трактаты, нашел в них отражение форм «коллективно-бессознательного». Так, источник Бернарда Тревизского трактуется им с точки зрения нравственной проблематики как возможность самореализации для человека, сумевшего совладать со своими земными страстями и страхами. Однако в свете духовных исканий в Германии образ нимфы-Луны-Дианы должен быть интерпретирован, скорее, в отрицательном свете. Положительность образа связана именно с алхимическими исканиями тайн первоматерии. О том, что мысль о первоматерии как о результате удачного алхимического превращения была распространена в Европе повсеместно, свидетельствует картина Лоренцо Лотто «Венера и Купидон» (1530, Музей Метрополитен, Нью-Йорк): на ней лоно античной богини аллегорически представляет атанор.

² Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 10.

³ Плутарх. О лике, видимом на лике Луны. 937 Е / Пер. Г.А. Иванова (1894) // Философия природы в Античности и Средние века. С. 168.

касающейся земной части души: первая сила носит имя Эйлефеи; вторая – Артемиды. В дальнейшем трактовка Луны несколько меняется: это небесное тело становится ответственным лишь за плотскую часть человека.

В последней книге сочинения Цицерона «О государстве» описывается сон Сципиона Эмилиана. Его дед и отец, явившись ему в пророческом сновидении, не только предсказывают его судьбу, но и объясняют устройство Вселенной, рассказывают о небесных сферах: «В самом нижайшем кругу обращается Луна, зажженная солнечными лучами. А под ней уже все смертно и тленно, исключая только души, данные человеческому роду в подарок от богов; над Луною все вечно...»¹. Макробий в своем «Комментарии на Сон Сципиона» (рубеж IV–V веков) выражает мысль о связи Луны с природой материального еще более определенно: «Ведь книзу от Луны начинается природа бренного (*natura casudurum*). Пересекая эту границу, души подпадают под чередование дней и (течение времени) <...> Несомненно, что сама [Луна] и созидает смертные тела и дает им рост...»². У Пико дела Мирандола находим выражение быть «посянным в Луне», что значит обладать телесностью³.

Луна, по многим наблюдениям древних, являлась повелительницей влаги, с ней связывали выпадение росы и всякое движение вод в океанах, а также движение жизненных соков внутри растений⁴. Именно с водой была связана творящая способность Луны. Собственно, уже Гераклит считал, что если дух уподоблен огню, то временное земное воплощение уподоблено воде⁵. Порфирий в своем сочинении «О пещере нимф», являющимся комментарием на фрагмент из «Одиссеи» о гроте наяд, пишет о водных источниках как о начале «чувственной сущности»⁶. В более раннем комментарии на тот же фрагмент из сочинения Гомера, принадлежащем Нумению, в прибытии Одиссея на Итаку и в его освобождении от власти океана, как воплощенной водной стихии, автору видится освобождение от уз материи⁷.

¹ Цицерон. Сновидение Сципиона / Пер. А. Шарбе. Казань: б.и., 1853.

² Макробий. Комментарий на сон Сципиона. I, XI [4] / Пер. М.С. Петровой // Философия природы в Античности и Средние века. С. 379, 375.

³ Пико дела Мирандола. Девятьсот тезисов / Пер. с лат. Н.Н. Соколовой и Н.В. Миронова; под ред. Д.С. Курдыбайло. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. С. 101, 192.

⁴ Например: Плутарх. О лике, видимом на лике Луны. С. 160.

⁵ Трубецкой С.Н. Метафизика в Древней Греции. М.: Мысль, 2001. С. 238: «Во всякой вещи есть огонь и вода: первый все движет и оживляет, вторая все питает».

⁶ «Соответственно этому поэт [Гомер] называет находящихся в становлении “влажными”, “имеющими влажные души”, им приятна кровь и влажное семя, как и душам растений – питающая их вода». См.: Порфирий. О пещере Нимф. 10 / Пер. А.А. Тахо-Годи // Вопросы классической филологии. 1976. № VI. С. 33.

⁷ Numenius. Fragments / Texte établi et traduit par E. Des Places. Paris: Les Belles Lettres, 1973. Fr. 33. P. 84.

Итак, связь между Луной, водой и категорией материи установлена. Но важно отметить, что почти все упомянутые античные философы указывают на то, что материальное воплощение – это нисхождение на более низкую ступень бытия. Эта интерпретация восходит к Платону. Другой стороной учения Платона о материи является то, что материя – источник изменчивости, а вещь, ею образованная, обладает способностью «возникать и гибнуть»¹. Сама по себе материя, телесность далека от совершенства и пагубно влияет на человеческую душу (например: Федон 67c-d, 79c). Аналогично рассуждал Плутарх, указывая благой путь для души не только в освобождении от тела, но и в собственном отмирании и высвобождении ума как искры высшего начала, способной вернуться к первоисточнику². Для Нумения идея телесного воплощения души свидетельство ее порчи³. У Макробия схождение души в материальный мир связано с многократным ее умиранием и отделением от своего естественного источника⁴.

Плотин несколько меняет иерархию платоновского универсума. Рассматривая чувственную действительность, природу, он считает ее порождением Мировой души, но, так сказать, производной низшего порядка, созданной, по выражению Плотина, в «заботе о худшем»⁵. Используя аристотелевское понятие «вегетативной души» и дав ему более конкретное определение «растительной», Плотин наделяет его этическим, а не физическим содержанием: «...когда душа оказывается в растении, то здесь – некая ее, так сказать, растительная часть, то есть самая дерзкая и неразумная, дошедшая вплоть до этого уровня»⁶.

Порочная, тленная чувственная материя, а также влияющие на ее возникновение вода и Луна часто выступают в тесной взаимосвязи в философских трактатах и символических интерпретациях. У Гермеса Тризмегиста находим рассуждение о «людях без Высшего Я»: «... тот, кто телесному отдался, влекомый ошибкой, в потемках блуждал, зло смерти ощущая. Потому что собственному телу предшествует печальная тьма, ибо она из этой влажной природы происходит, из нее же тело, в мире чувственном образовалось и наконец из него хлещет сама смерть»⁷. Блаженный Августин, хорошо знакомый с учением неоплатоников, применял

¹ Как заметил С.С. Аверинцев, здесь у Платона происходит деление на «первичную, бесформенную и иррациональную» и «вторичную, чувственно подвижную и всегда текучую» (Аверинцев С.С. Тимей. Мифологическая диалектика космоса // Платон. Собрание сочинений. Т. III. С. 602).

² Плутарх. О лике, видимом на лике Луны. С. 165–169.

³ Numenius. Fragments. Fr. 48. P. 93.

⁴ Петрова М.С. Макробий Феодосий и представления о душе и о мироздании в поздней античности. М.: Кругъ, 2007. С. 120.

⁵ Плотин. О возникновении и порядке того, что вслед за Первым. 11.5.2.2 (номер трактата и отрывка). С. 343.

⁶ Там же.

⁷ Книга Меркурия Тризмегиста о мудрости и силе Бога. Пимандер. В переводе на латинский Марсилио Фичино Флорентийского (1471). Билингва / Пер. с лат. М. Русборна. М.: URSS, 2010.

аллегию Луны для характеристики непостоянства греховного человека, переменчивости чувственной жизни, а также как определение смерти. Так, в падении Иерихона, означающего по-древнееврейски «луна», святитель видит символическое пророчество о разрушении стен смертной жизни¹. В творчестве Лукаса Кранаха также можно найти отражение резкого противопоставления плотского и духовного начал. На известной гравюре мастера «Покаяние Иоанна Златоуста» (1509) первый план занят фигурой возлежащей обнаженной женщины с уснувшим на ее коленях ребенком, вокруг представлено многообразие как растительного, так и животного мира, и лишь вдалеке мы замечаем фигуру молящегося святителя².

Однако сам акт воплощения или материализации души трактуется как блаженство: «...для души становление во влаге представляется не смертью, но наслаждением»³. Макробий пишет, что души в своем трансцендентном состоянии «страстно желают тела», это заставляет их «нистекать с небес»⁴. Можно вспомнить и другое высказывание Макробия: «Души, которым предстоит нисхождение, впервое испытывают опьянение от прилива материи»⁵.

Именно выражение блаженства написано на лице нимфы Кранаха, а находящиеся рядом с ней куропатки («Нимфа источника». 1530–1534, Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид; «Нимфа источника», 1534, Галерея Уокера, Ливерпуль; «Отдыхающая нимфа источника», ок. 1537, Музей изящных искусств и археологии, Безансон) акцентируют природу этого блаженства – оно связано лишь с плотскими радостями. Безусловно, картины Кранаха не являются ни иллюстрациями к философскому трактату, ни просто эротическими изображениями. Олицетворяя собой возможность воплощения, нимфа источника (наяда) из космогонического образа превращается на картине немецкого художника в моральную аллегию, которая означает привязанность к мирским наслаждениям. Возможно, поэтому под головой красавицы на картине из Ливерпуля положена мягкая подушка в яркой атласной наволочке, а волосы аккуратно собраны под изысканной сеточкой.

Складывается впечатление, что для немецкого живописца материализованная красота навсегда была связана с образом искушения и греха. Ведь в протестантской среде вопрос о реабилитации земного мира

¹ См. об этом: Юнг К.Г. *Mysterium Coniunctionis* / Пер. О.О. Чистякова; отв. ред. С.Л. Удовик. М.: Рефл-Бук; Ваклер, 1997. С. 33–34; 53, прим. № 140.

² Святитель Иоанн Златоуст известен не только как автор литургии и богослов, но и как строжайший аскет. Непонятно на чем основывается тематика данной гравюры. Складывается впечатление, что привычный для изображения святого Иеронима сюжет экстраполируется на святого Иоанна Златоуста.

³ Тахо-Годи А.А. Художественно-символический смысл трактата Порфирия «О пещере нимф» // Вопросы классической филологии. 1976. № VI. С. 8.

⁴ Петрова М.С. Макробий Феодосий и представления о душе и о мироздании в поздней античности. С. 117.

⁵ Там же. С. 119.

получил отрицательный ответ: «... то, что есть плоть нечестиво, достойно гнева Божьего и чуждо Царству Божьему. Но раз оно чуждо Царству и Духу Божьему, то неизбежно следует, что оно подвластно царству и духу сатаны, потому что нет ничего среднего между царством Бога и царством сатаны, непрестанно противоборствующих. Это как раз и доказывает, что высшие добродетели у язычников, лучшее из того, что есть у философов, самое замечательное у людей, то, что пред лицом мира кажется честным и благим, перед лицом Бога – плоть, и служит она царству сатаны, то есть она нечестива, кощунственна и исполнена всякого зла»¹.

Аллюзия на образ «Все рождающей» из «Гипнэротомехии» принималась с явными видоизменениями. Животворная вода не истекает из груди нимфы, в ее лице блаженство соседствует с коварством; неплотно закрытые глаза, растопыренные пальцы ног свидетельствовали о зыбкости сна и о том, что она, возможно, подстерегает случайного путника. Сатир на лейпцигской картине из застывшего обожателя был превращен в скорчившееся позолоченное изваяние со сломанным копьем. Это образ человека, прельщенного земными преходящими благами и обращенного в ничто. «Пленник музы» понимается теперь совсем не в платоновском смысле².

Стихийная необузданность природы, представленная Кранахом, приводит зрителя к этимологии греческого слова «материя» (ὕλη), что первоначально означало лес³. Лесу уподоблена земная жизнь у блаженного Августина: «В этом неизмеримом лесу, полном ловушек и опасностей...»⁴. Уже у Платона проскальзывает отождествление материи со стихийностью, неуправляемой злой силой судьбы. Правда, Платон считает, что сила эта властна только над тварным миром⁵. У неоплатоников чем больше человек оказывается во власти материального мира, тем больше он подвергает свою судьбу неразумной случайности⁶. Через эти представления героя Кранаха может быть соединена с образом германского происхождения, ставшим весьма популярным в реформационную эпоху, – это *Frau Welt* олицетворение злой, переменчивой и коварной фортуны⁷.

Лютер, мало доверявший священному преданию, из всех отцов церкви считал авторитетом только Блаженного Августина. Поэтому вполне

¹ Лютер М. О рабстве воли // Эразм Роттердамский. Философские произведения. М.: Наука, 1987. С. 480.

² В античной традиции быть «пленником нимфы», как отмечалось выше, означало пророчествовать или, по крайней мере, быть вдохновенным. См., например: «Видимо, это место действительно священное, а потому не удивляйся, если во время своей речи и я часто буду пленником нимфы. Ведь и теперь-то сказанное почти уже звучит дифирамбом» (Платон. Федр // Платон. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: Альфа-книга, 2013. С. 402 (238d)).

³ Материя // Античная философия. Энциклопедический словарь. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 476.

⁴ Блаженный Августин. Исповедь / Пер. с лат. и комм. М.Е. Сергеевко. М.: Гендальф, 1992. С. 301.

⁵ Судьба // Античная философия. Энциклопедический словарь. С. 716.

⁶ Плотин. Трактаты. 3.3.1. О роке. С. 185.

⁷ Котельникова Т.М. Тема Фортуны у Ульриха фон Гуттена и в немецкой изобразительной традиции // Культура Возрождения XVI века. М.: Наука, 1997. С. 104.

возможно, что столь настойчиво повторяющиеся лук и колчан со стрелами на картинах мастерской Кранаха не только исполняют роль атрибутов Дианы, но являются аллюзией на перевод X псалма пророка Давида блаженным Августином: «На Господа уповаю: как же вы говорите душе моей; “улетай на гору вашу, как птица”? Ибо вот нечестивые натянули лук, стрелу свою приложили к тетиве, чтобы во тьме (в лунной тьме – *in obscura luna*. – М.Д.) стрелять в правых сердцем»¹.

Весьма вероятно и еще одна грань немецкого образа нимфы источника. Апеллирование к античному космогоническому понятию материи, ставшему со временем и алхимической категорией, – это предостережение от ложных, оккультных учений, столь популярных в эпоху Возрождения. В X книге своей «Исповеди» Блаженный Августин бранит себя за любовь к видимому чувственному миру и клеймит свойственное людям любопытство в отношении тайн мироздания: «Отсюда и желание рыться в тайнах природы, нам недоступных; знание их не принесет никакой пользы, но люди хотят их узнать только, чтобы узнать. Отсюда, в целях той же извращенной науки ищут знания с помощью магии»². Однако известно, что святой Августин всегда испытывал живейший интерес к окружающему миру³, удивляясь мельчайшему существу и любясь им, но он интересовался природой именно как Божиим творением. Похоже, что и Лукас Кранах, желая воплотить в целом негативный образ, не может отучить себя от привычного для мастера Дунайской школы восторга перед картиной окружающего мира, которая столь прекрасна и величественна на его лейпцигской картине.

При несомненной иконографической близости немецкая нимфа является антитезой итальянской. Интересно, что в Италии, где были известны те же сочинения Платона и трактаты неоплатоников, из них извлекалась совсем другая суть. В Италии даже в столь мрачном образе, как «Ночь» Микеланджело⁴, спящая женщина не наделена угрожающим человеку аспектом. Она страдающая, пассивная. Она является персонификацией воды и в то же время плодородной *Notta (Mater Nox)*⁵. И если у итальянцев сон имеет аллгорию пассивного начала платоновской материи, то блаженный сон Нимфы-Дианы в трактовке германцев – это свидетельство того, что это материя, лишенная «свойства небесного» и являющая собой «нечто уснувшее, подобно сере, удаленной от огня и пламени»⁶.

¹ К. Юнг заметил, что составляя комментарий к 10 Псалму пророка Давида, святой Августин добавляет: «в лунной тьме». См.: Юнг К.Г. *Mysterium Coniunctionis*. С. 33.

² Блаженный Августин. Исповедь. С. 303.

³ Там же. Примечания М.А. Сергеевко. С. 485.

⁴ Ее родство с нимфой источника усматривают и Отто Курц, и Элизабет Макдаугал.

⁵ Панофский Э. Движение неоплатонизма и Микеланджело // Панофский Э. Этюды по иконологии. С. 329, 330, 333.

⁶ Генрих Агриппа. Оккультная философия. М.: Золотой век, 1993. С. 53.

Знаменательно, что, по Эмпедоклу, удаление стихии огня «из тела равносильно смерти, уменьшение ее количества влечет за собой сон и потерю сознания» (Трубецкой С.Н. Метафизика в Древней Греции. С. 301).

В немецком Ренессансе из гуманистического знания был сформирован образ, отрицающий если не красоту, то праведность земного мира, и предостерегающий от чрезмерного любования им. Пантеистическое видение мира уступило место религиозной аллегории, постепенно ставшей тиражированной формой сознания¹.

* * *

... она пала, и связана со своей темницей,
и действует с опорой на чувства
прежде всего из-за помех деятельности ее ума;
и тогда говорится, что она погребена и находится в пещере;
но вновь обратившись к мышлению,
она и освобождается от оков, и восходит...

Плотин. О схождении души в тела

Во Франции, где «Гипнэротомехия» была хорошо известна и считалась одной из любимых книг Франциска I, склонного ко всякого рода таинственным писаниям, можно было ожидать непосредственного появления образа «Все создающей». Однако прямого отражения этой художественной идеи мы не встречаем.

В пятой части (XLII глава) романа Франсуа Рабле, где много ироничных аллюзий на сочинение Франческо Колонны, есть описание чудесного фонтана, сходного с источником, где происходит мистическое бракосочетание Полии и Полифила. У Рабле воды этого источника в преддверии царства Божественной бутылки обладали волшебной способностью принимать вкус именно того вина, которое любил пьющий: «Пейте еще, и еще, и еще, – молвила Бакбук. – И каждый раз, воображая что-нибудь новое, вы найдете, что напиток обладает именно тем вкусом, какой вы задумали».

Похоже, что и в изобразительном искусстве Франции образ нимфы источника тоже обладал «разным вкусом» в зависимости от желания заказчика. Во всяком случае именно в этой стране мы встречаем наиболее разнообразные интерпретации.

Нимфа, спящая с закинутой за голову рукой в позе, которую можно было бы назвать «позой Ариадны», изображена на одной из фресок галереи Франциска I – «Источник юности». Казалось бы, на этой фреске изображено языческое представление о палингенезе, но эта языческая теория трактована в качестве аллегории. Легенда о «вечной молодости»², лежащая в основе сюжета, трактуется, скорее всего, как способность к духовному

¹ О воздействии идей протестантизма на изобразительное искусство см.: *Либман М.Я.* Эпоха Реформации и изобразительное искусство Позднего Возрождения // *Либман М.Я.* Очерки немецкого искусства Позднего Средневековья и эпохи Возрождения.

² *Panofsky D. et E.* Étude iconographique de la galerie François Ier à Fontainebleau. Saint-Pierre-Salerno: G. Monfort, 1992. Pp. 49–50.

обновлению¹. Гийом Бюде, чье влияние на Франциска I было весьма значительным, всегда настаивал на символическом понимании мифологических образов, в противном случае он считал их вредящими христианскому вероучению². В названной фреске французский король аллегорически представлен в виде лебедя, за которым мы угадываем вершителя судеб Юпитера. Как избранник, он минует дуги превращений от дряхлой старости к новому младенчеству, потому что является просвещенным правителем и несет новую гуманистическую культуру своей нации: «... если человек отдается любви к учению, стремится к истинно разумному и упражняет соответствующую способность души преимущественно перед всеми прочими, он, прикоснувшись к истине, обретает бессмертные и божественные мысли, а значит обладает бессмертием в такой полноте, в какой его может вместить человеческая природа...»³. Итак, появление спящей нимфы во фреске «Источник молодости» свидетельствует о том, что за этим образом было закреплено вполне устойчивое значение материализованного, земного бытия, и образ был вполне интернационален⁴.

Однако в дальнейшем изображение нимфы источника меняет иконографию. Этот образ теперь прочно связывается с представлением о *genius loci*. Первые активные попытки изобразить нимфу Фонтенбло относятся к началу 1540-х годов. Обратимся к трем произведениям⁵: анонимный рисунок 1540 года; бронзовый рельеф с нимфой, выполненный Бенвенуто Челлини в 1542–1545 годах для въездного павильона во дворец Фонтенбло; знаменитая гравюра «Нимфа Фонтенбло», начатая Пьером Миланом в 1545 году и завершенная Рене Буавеном в 1553 году.

На рисунке 1540 года изображен король Франциск, увидевший в лесу нимфу источника. Изображение соответствует сформулированному к этому времени мифу, интерпретировавшему название любимой королевской резиденции. В нем повествуется о нахождении во время королевской охоты нимфы-хранительницы источника собакой по кличке Блио. Эта история уравнивала французский ландшафт с итальянским, превращая его в населенный античными богами край. Наиболее вероятно, что изначально задуманный образ нимфы

¹ Демидова М.А. Идеальная резиденция ренессансного правителя. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 182–185.

² Budé G. L'étude des lettres. Principes pour la juste et bonne instruction. Paris: Les Belles Lettres, 1988. P. 114.

³ Платон. Тимей 90 в-с // Платон. Собрание сочинений. Т. III. С. 498.

⁴ Как известно, среди ватиканских статуй, по которым Приматиччо делал отливки, была и «Ариадна-Клеопатра».

⁵ Помимо названных произведений существует еще и эрмитажный рисунок Ф. Приматиччо «Нимфа, взлетающая на взлетающую цаплю». На данном рисунке, по которому впоследствии была выполнена гравюра Леона Давена (*Zerner H. L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme. Paris: Flammarion, 1996. LD57*), образ нимфы, как нам кажется, является скорее поэтическим, чем эзотерическим, хотя и интерпретация в духе неоплатонических учений не исключается.



семантически соответствовал статуям нимф из садов римской знати начала XVI века, тех нимф, что были символами служения античной философии и поэзии.

Героиня, созданная Бенвенуто Челлини, наделена иным настроением – это властная и горделивая властительница мест. Нимфа, левой рукой опираясь на кувшин с источником, правой обхватывает шею оленя. Окружение производит впечатление наполненного дичью леса: здесь и кабаны, и лани, и охотничьи собаки. Кроме того, предполагалось изобразить в обрамлении фронтона цветы и фрукты¹. Все указывало на неиссякаемые регенерирующие силы природы. Напомним, что проект Челлини по оформлению указанного портала предполагал фланкирующие фигуры двух сатиров, опирающихся на дубинки, что может быть также скрытой

Неизвестный

художник

Франциск и нимфа

Фонтенбло. 1540

Рисунок

Отдел рисунка, Лувр,

Париж

Бенвенуто Челлини

Нимфа Фонтенбло.

1542–1545

Бронзовый рельеф

Лувр, Париж

¹ Grodecki C. Le séjour de Benvenuto Cellini à l'hôtel de Nesle et la fonte de la nymphe de Fontainebleau d'après les actes des notaires parisiens // Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France. 1971. № 98. Pp. 45–80.



аллюзией на сатира, который любовался «Все рождающей». Олень, столь явно выделенный в композиции, был, как нам кажется, сложным семантическим знаком. Во-первых, это «одна из эмблем короля»¹; во-вторых – символ души, устремленной к Богу; и в-третьих – аллегория долгой жизни². Наиболее известным источником для истолкования этого образа является текст XLI (XLII) Псалма пророка Давида: «Как олень стремится к источникам вод, так стремится душа моя к Тебе, Боже»³.

Сам Челлини дополнительно никак не характеризует нимфу и не оговаривает особенностей трактовки или нюансов иконографической программы. Его заявление о том, что «в этом полукружии король желал, чтобы была фигура, которая бы изображала Фонтан Белио»⁴, выглядит достаточно лаконичным в сравнении с пространственными рассуждениями о кознях госпожи д'Этамп и избиении скульптором своей несчастной натурщицы.

Но что-то не понравилось Франциску в этом образе: то ли излишне триумфальный характер, то ли противоречивость иконографической программы. Хотя изображение признано самим скульптором нимфой Фонтенбло, впоследствии Филибер Делорм называет героиню Дианой⁵. Первая половина 1540-х годов – время активного противостояния двух придворных партий: во главе одной из них стояла герцогиня д'Этамп, а во главе другой – Диана де Пуатье, являвшаяся фавориткой дофина. Возможно, образ, созданный Челлини, мог быть воспринят как личная победа Дианы де Пуатье. С этим, вероятно, и связано активное нежелание другой придворной дамы – королевской фаворитки, – чтобы произведение Челлини украшало портал главной резиденции королевства. Так или иначе через некоторое время забытый в замке Нель бронзовый рельеф будет подарен Генрихом II своей возлюбленной Диане де Пуатье для ее дворца Анет, и нимфа окончательно превратится в Диану.

Впрочем, корреляция двух образов – Дианы и нимфы-наяды, – как следует из выше сказанного, была вполне возможна. Причем Диана-Луна совсем не всегда мыслилась как существо демоническое. Наряду с тем негативизмом, который имела в себе неоплатоническая интерпретация, была и другая трактовка. Например, у Галена, чей труд «*Argis medica*» (Paris, 1543) хранился в библиотеке Фонтенбло, Луна названа «государем», который «справедливо управляет этим земным царством, превосходя другие планеты не в силе, но в близости»⁶. Помимо тленности Луна несет в себе и живоносную и даже очистительную силу, когда находится в своей молодой стадии. «Будучи женским божеством, она излучает мягкий

¹ Свидетельство самого Челлини. См.: Жизнь Бенвенуто Челлини, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции. М.; Л.: Academia, 1931. С. 469.

² Средневековый bestiарий. С. 110.

³ В разных изданиях Библии этот псалом значится под номером XLI или XLII.

⁴ Жизнь Бенвенуто Челлини. С. 469.

⁵ См.: *Pressouyre S. Note additionnelle sur la nymphe de Fontainebleau // Grodecki C. Le séjour de Benvenuto Cellini à l'hôtel de Nesle...* P. 45.

⁶ Цит. по: Юнг К.Г. *Mysterium Coniunctionis*. С. 144.

свет; она – возлюбленная. Плиний называет ее “женственной и нежной звездой”»¹.

Телесное начало, как это не покажется парадоксальным, было отчасти реабилитировано христианством. Одно из главных онтологических отличий последнего от неоплатонизма заключается в том, что конечным упованием человечества является воскресение во плоти (хотя и совершенной и преображенной), а не существование на умозрительном уровне². Поэтому и земная плоть, хоть и временна и тленна, не считается однозначно греховной: греховными могут быть человеческие устремления, плоть же просто уязвима. На рельефе Челлини соединенные вместе олень и нимфа источника, скорее всего, символизировали праведный земной союз души и тела. Несомненно, в этом изначально заключалось пожелание долгого и праведного правления для короля Франциска I. Но вследствие куртуазной игры сюжет мог быть и, вероятно, был экстраполирован на союз влюбленных. Несомненное подтверждение этому можно найти уже в царствование Генриха II, когда подобная аллегорическая игра стала особенно популярной. На картине «Отдыхающая Диана» (копия с утраченного оригинала, Музей псово́й охоты, Санлис) метафорически изображена всесильная фаворитка, обнимающая оленя. Картина из собрания лорда Спенсера, которая, возможно, является фрагментом утраченного оригинала, имеет на картуше фрагмент из XLII Псалма пророка Давида «Оливетанской Библии», который король любил напевать на охоте³. Диана, обнимающая оленя, представлена и в знаменитой скульптурной группе для фонтана из Анет, ранее приписываемой Жану Гужону (1549; Париж, Лувр). Постаментом всей группы является саркофаг. Не заложена ли в этом аллегорическом изображении королевской фаворитки одновременно идея о победе над смертью для души праведника?⁴

Гравюра Пьера Милана и Рене Буавена «Нимфа Фонтенбло», превратившаяся со временем фактически в логотип дворца Фонтенбло, была окончена как раз в эпоху наивысшей власти Дианы де Пуатье и, скорее всего, была связана именно с ней. По высказанному недавно предположению,

¹ Цит. по: Юнз К.Г. *Mysterium Coniunctionis*. С. 142.

² «Если верно, что нам должно пользоваться телами, и умершие тела, как проповедует [церковное учение], воскреснут, (ибо воскресает в собственном смысле, говорят, только то, что умерло) то, без сомнения, эти тела воскреснут для того, чтобы мы снова облеклись в них чрез воскресение» (О Началах. Сочинение Оригена учителя Александрийского. Рига: Latvju Kulture, 1936. С. 159).

³ Клуас И. Диана де Пуатье. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 224:

Как олень истомленный жаждой, стонет
У иссякшего источника,
Так стенает моя душа
Без тебя, о Господи!

⁴ Анри Зернер высказывает иную версию толкования: *Zerner H. L'art de la Renaissance en France*. Pp. 361–363.



Пьер Милан, Рене
Буавен
Нимфа Фонтенбло.
1545–1553
Резцовая гравюра
Национальная
библиотека, Париж

происхождение гравюры было связано с неоконченным проектом Россо, дублировавшим челлиниевский заказ для въездных ворот дворца Фонтенбло¹. Такое объяснение позволяет преодолеть недоразумение, которое до сих пор мучает исследователей при переводе латинской надписи под этим изображением нимфы, в которой никогда не видели изображения Дианы. Надпись, вероятно, относится к последней стадии изготовления гравюры и может быть датирована началом 1550-х годов, когда было важно акцентировать значение Дианы де Пуатье: «О Фидий, о Аппеллес, неужели в ваше время можно было представить себе что-либо более прекрасное, чем эта скульптура, изображение которой вы здесь видите, которую оставил незаконченной Франциск I, могущественнейший король Франции, отец искусств и науки, и которая явлена под видом статуи Дианы, отдыхающей после охоты и изливающей из урны источник прелестной воды»².

¹ Долгое время считалось, что гравюра Милана – Буавена воспроизводит фреску Россо Фьорентино, которая должна была находиться на южной стене галереи Франциска I во дворце Фонтенбло. Имеются также недоказанные версии, согласно которым композиция Милана – Буавена должна была украшать вестибюль въездного павильона или нишу над источником Фонтенбло. Теперь большинство исследователей связывают ее не с неосуществленным живописным проектом для галереи Франциска, а с подготовительным картоном бронзового рельефа для Porte dorée, который параллельно с Челлини выполнял Приматиччо, доделывая после смерти Россо его проект. См.: Primatice. Maître du Fontainebleau. Catalogue d'exposition. Paris: Réunion des musées nationaux, 2004. Pp. 156–157.

² Эта надпись доставила немало трудностей в переводе с латыни, потому как предлог «sub» всегда хотели перевести прямолинейно – то есть «под» статуей Дианы. На самом деле надпись получает смысл именно при прочтении «под видом Дианы»; соответственно, речь



Несмотря на существенные отличия между тремя упомянутыми выше произведениями с нимфой, а также на их разную образную наполненность, легко определима основная отличительная черта французских нимф – они не спят. С одной стороны, Франциск мог нарочито уходить от принятого в Риме образа спящей «Ариадны-Клеопатры», тем более, если за ней в гуманистической неоплатонической традиции было закреплено значение бездуховной материи. С другой стороны, следуя известному высказыванию Фридриха Ницше о том, что бессонница порождается «избытком истории»¹, можно утверждать, что французским нимфам было «не до сна»: то нужно было готовиться к встрече короля, то прославлять веселую фаворитку.

Впрочем, очень скоро политическая апологетика не замедлила превратиться в аллегорическое порицание. Именно в этом смысле Жан Гийом интерпретирует картину «Eva – prima Pandora»², приписываемую

Жан Кузен (отец)

«Eva – prima Pandora».

Около 1550

Дерево

Лувр, Париж

идет уже не о двух скульптурных произведениях, помещенных одно под другим, а об одном – о Диане, изображенной в качестве нимфы источника. Новое прочтение, приводимое в данной статье, было предложено Б. Никольским, которому мне хотелось бы выразить свою искреннюю признательность.

О трудностях перевода надписи см.: *Pressouyre S. Note additionnelle sur la nymphe de Fontainebleau // Grodecki C. Le séjour de Benvenuto Cellini à l'hotel de Nesle... P. 45; L'École de Fontainebleau / Catalogue sous la dir. de S. Béguin; préface par A. Chastel. Paris: Éditions des Musées nationaux, 1972. № 423. P. 325.*

¹ Эта мысль была подчеркнута нами из статьи: *Молок Д.Ю. Сон Сципиона. (Сновидение и политика в Древнем Риме) // Сон – семиотическое окно. XXVI-е Випперовские чтения. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1993. С. 34.*

² *Guillaume J. Cleopatra nova Pandora // Gazette des Beaux-Arts. 1972. LXXX. Pp. 185–194.*

Жану Кузену-отцу¹. Название картины – суть надпись, начертанная в центре и которая, как можно предположить, интерпретирует изображение. Однако иконографический тип для представления Пандоры достаточно необычен, в нем прочитывается явная аллюзия на челлиниевский рельеф.

Гуманисты создали образ новой Пандоры, которая олицетворяла Мадонну, искупившую грех Евы – первой Пандоры. Образ новой Пандоры был использован Жаном Кузеном для создания временной триумфальной арки для торжественного въезда Генриха II в Париж в 1549 году. Панофские высказали предположение, что у Жана Кузена изначально был замысел противопоставления первой и новой Пандоры уже в празднестве 1549 года, где первая воплощала бы порочный Рим, а вторая была бы добродетельной Францией². Неиспользованный замысел относительно первой Пандоры в результате, как считают ученые, попал в станковое произведение. Но, как отметил Жан Гийом, этому нет никаких доказательств. Сам французский исследователь внес существенный вклад в интерпретацию картины.

Жан Гийом доказал, что картина иконографически связана не только с вышеназванным рельефом, но и с гравюрой Гольбейна, которая носит название «Cleopatra titel». Этот титульный лист был хорошо известен в Европе XVI века и украшал сразу несколько изданий. Среди наиболее знаменитых – издание комментария Эразма Роттердамского к Евангелию от Иоанна, осуществленное Фробеном в 1523 году. Во Франции этот графический лист мог быть известен по изданию труда Авла Корнелия

Ганс Гольбейн
Младший
Cleopatra titel
Фрагмент титульного
листа трактата Авла
Корнелия Цельса
«De re medica de Celse»
(Париж: Вешель, 1529)
Ксилография
Национальная
библиотека, Париж

¹ Работа не является подписанной и точно датированной (около 1550 года). Атрибуционными доказательствами в пользу Кузена является факт нахождения этой картины среди имущества художника, а также стилистические совпадения с его графическими листами.

² Panofsky D. and E. Pandora's box: the Changing Aspects of a Mythical Symbol. New York: Pantheon Books, 1956. Pp. 55–67.



Цельса «De re medica» (1529)¹. Жан Гийом совершенно справедливо указал на сходство композиций, еще более разительное в первоначальном варианте, увиденном исследователями по снимку картины Кузена в инфракрасных лучах. Однако композиционное сходство, влекущее за собой сопоставление между женскими образами (Ева – Пандора – Клеопатра), не является, как представляется, исчерпывающим объяснением произведения. Чтобы проникнуть глубже, обратимся к семантике Клеопатры с графического листа Гольбейна.

Рассматриваемый титульный лист, по всей вероятности, имеет непосредственное отношение к философско-религиозным идеям Эразма Роттердамского. Впервые и наиболее полно они были высказаны еще в 1501 году в «Энхиридионе» («Оружие христианского воина»), после чего в разных вариациях звучали и в других произведениях гуманиста. Мы обратимся только к нижней части листа², где в пещере или гроте изображена сама Клеопатра. Одной из важнейших мыслей для Эразма было противопоставление мира, лежащего в грехе, и христианской совести отдельного индивидуума. В самом начале «Энхиридиона» находим: «И снова – справа и слева, спереди и сзади – нападает на нас этот мир, который по слову Иоаннову – весь во зле лежит и поэтому враждебен и противится Христу <...> Наконец, внизу тот самый скользкий змий – первый предатель нашего покоя, то скрываясь в одного с ним цвета траве, то прячась в своих норах, извиваясь согнтыми колец, не перестает преследовать по пятам единожды падшую нашу женщину. Пойми, что женщина – это плотская часть человека. Ведь это наша Ева, через которую, изворотливейшая змея совращает наш дух к смертоносным наслаждениям»³. В дальнейшем повествовании Эразм рассказывает о жизни души, которая стоит перед выбором – жить интересами плоти или последовать за учением Христа: «Если она, отказываясь от плоти, перейдет на сторону духа, то и сама станет духовной, если же откинет сама себя к вожделению плоти, то и сама выродится в тело»⁴. Вероятно, подобные суждения гуманиста повлияли на сложение образа «Клеопатры» у Ганса Гольбейна, который затем был почти «процитирован» французским художником.

¹ Использование этого титульного листа при издании медицинского трактата можно объяснить тем, что Эразм Роттердамский не раз проводил параллель между жизнью тела и жизнью души и даже разработал, во многом опираясь на уже существующую традицию, своеобразное соответствие между частями тела, внутренними органами и человеческими чувствами.

² Изображение Льва X и Франциска I в царских венцах имеет отношение к идее крестового похода, активно разрабатывавшейся в 1517–1519 годах; царские венцы связаны с аллегорическим сравнением Эразмом владык мира с человеческим разумом, который должен доминировать в человеческом теле. Дионисий Ареопагит, дотрагивающийся до бороды изображенного слева на листе мужчины, также имеет отношение к тексту Эразма.

³ Эразм Роттердамский. Оружие христианского воина // Эразм Роттердамский. Философские произведения. С. 91.

⁴ Там же. С. 123.

Знаменательно, что впервые сопоставление Евы и Пандоры встречается у Оригена.

Однако Кузен показывает не телесную смерть, агонию, которую изобразил Гольбейн: героиня французского живописца в мрачном бездействии просто пребывает внутри грота. Она не спит, как и другие французские нимфы, но и бодрствование ее выглядит весьма специфично. Скорее всего, это состояние ацедии (*acedia*) – порочной бездеятельности, в котором упрекал женщин Жан Оливье в своем трактате о Пандоре¹. Кузен меняет и иконографию Челлини: вместо кувшина с источником под правой рукой нимфы находится человеческий череп. Образ «ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΟΣ» превращается в изображение «Hora passa»².

Версия Жана Гийома о том, что «Eva – Prima Pandora» является скрытым и негативным изображением Дианы де Пуатье звучит вполне убедительно. Но аллегорический портрет всесильной фаворитки, как нам кажется, был завуалирован при помощи других женских персонажей не столько из страха перед ее гневом³, сколько из желания создать образ, исполненный философской глубины. Интересно, что Кузен изменяет иконографию Гольбейна, изображая не агонию, но духовное страдание.

В отличие от кранаховских героинь обнаженная Кузена не является торжествующим воплощением порока и соблазна. Ее образ амбивалентен: она и царит, и бедствует; она и гордая властительница, и несчастная пленница. Изображена грешная, «плотская» душа, сознающая свою обреченность: «Однако страждущему телу немного помогает врач. Благочестивые мужи нередко возвращали к жизни бездыханное тело. Душу же мертвую может воскресить Бог единственной и благодатной своей милостью, но и Он не воскресит ее, если она, мертвая, покинет тело. Телесная смерть либо вовсе не ощущается, либо ощущается очень недолго, а смерть души чувствуется вечно»⁴.

Рассмотрев достаточно большое количество воплощений «нимфы источника» в произведениях знаменитых мастеров Возрождения, мы могли убедиться в неоднозначности и многогранности этого образа. За нимфой источника стояло не какое-то отдельно взятое литературное сочинение, она являлась олицетворением важной категории платонической и неоплатонической философии, чаще всего обозначаемой как материя, потенция временного, тленного бытия. Изображенная героиня – это олицетворение земного материального начала, жизнотворного и одновременно

¹ В небольшой книжке, увидевшей свет в 1541 году, он обличал женщин как источник зла, обвиняя в человеческих несчастьях и Елену, и Клитемнестру, и Медею, и Агриппину: «...этот ленивый женский род портит все» (*Guillaume J. Cleopatra nova Pandora*. P. 190).

² В этой связи интересна французская гравюра «Спящая смерть и веселящиеся путти» (вторая четверть XVI века), хранящаяся в Музее Метрополитен и указанная в статье Х.В. Янсона как типичное изображение для типа «Hora passa». См.: *Janson H.W. The putto with the death's head // The Art bulletin. 1937. XIX. Fig. 16 P. 436*. Эта гравюра, предупреждающая о быстротечности и нестабильности земных радостей, также имеет определенное сходство с картиной Кузена.

³ *Guillaume J. Cleopatra nova Pandora*. P. 191.

⁴ *Эразм Роттердамский. Оружие христианского воина*. С. 96.

пагубного для мира идей. Этот аспект онтологии волновал гуманистов, ведь вопрос о реабилитации земного не был для них однозначно решенным. Для Италии было характерно всемерное любование окружающим миром; в Германии преобладала эзотерическая и нравственная сторона вопроса; во Франции – мечта о Золотом веке земного существования была тесно переплетена с сомнениями в возможности этого.

Постепенно, с наступлением кризиса гуманистических идеалов, утратой оптимистической веры в возможности человека и в его тягу к высокому и добродетельному, происходит разрушение поэтического образа нимфы из «Гипнэротомехии». Не вдохновение и изобилие воплощает она, но является Пандорой, которая несмотря на все гуманистические оговорки оказывалась воплощением порока (по выражению Панофских – «an impassive symbol of evil»¹). Однако делать это наблюдение окончательным выводом было бы слишком однозначно. Даже Плотин, задаваясь вопросом о снисхождении душ в зону земного и тленного, отчасти объясняет это, вслед за Платоном, высшей необходимостью для создания прекрасного и разумного мира.

Картины, скульптуры и гравюры, упомянутые в этой работе, принадлежат разным национальным школам, но выстроены согласно хронологическому порядку. Помимо роста пессимистических и скептических настроений в представленном ряду произведений можно заметить следующую метаморфозу, происшедшую с символикой нимфы источника: меняется масштаб семантического поля образа – от философских и государственных величин, от любования картиной мироздания до проблемы судьбы одной человеческой души, потому что в середине XVI века именно ее жизнь оказывается главной и несомненной целью гуманистического учения.

¹ Характеристика Э. Панофского в отношении Пандоры.

Е.П. Игошина

У истоков венецианской виллы эпохи Возрождения: дом Франческо Петрарки в Аркуа

«Здесь, среди Эвганейских холмов, на расстоянии не более десяти миль от Падуи, я построил себе небольшой, но милый домик, окруженный оливковой рощей и виноградником, урожая которых достаточно для небольшой семьи. И здесь, хоть и немощен телом, я живу в спокойном расположении души, вдали от волнений, шума, забот, постоянно предаваясь чтению, письму и воздавая хвалу Господу...»¹ – писал Франческо Петрарка в письме, адресованном брату Герардо, за год до смерти из своего имения в Аркуа в окрестностях Падуи, в котором он провел последние годы жизни.

Франческо Петрарка, сын флорентийского нотариуса Пьетро ди сэр Паренцо (по прозвищу Петракко) и Элетты Каниджани, родился 20 июля 1304 года в Ареццо. Его отец, в 1302 году изгнанный из Флоренции за принадлежность к партии «белых гвельфов»², в течение десяти лет был вынужден «кочевать» вместе с семьей по городам Тосканы, поэтому первые годы жизни будущего поэта прошли в постоянных скитаниях. В 1312 году семейство переехало в Карпантра близ Авиньона, где сэру Петракко было предложено место нотариуса при дворе папы Климента V³. Здесь Франческо поступил в школу, привившую мальчику любовь к древнеримской литературе⁴.

¹ Цит. по: *Muraro M. Civiltà delle ville venete*. Udine: Magnus, 1986. P. 116. Здесь и далее перевод автора.

² «Белыми гвельфами» во Флоренции XIV века называли группировку внутри партии гвельфов, в которую вошли представители зажиточных горожан, в то время как «черными гвельфами» именовали принадлежавших к той же партии флорентийских нобилей. «Белым гвельфом», помимо отца Петрарки, был также Данте Алигьери.

³ С 1309 по 1378 год резиденция римских пап находилась в Авиньоне.

⁴ Еще в школьные годы Петрарка в совершенстве овладел латынью.

В 1319 году Петрарка приступил к изучению права в университете города Монпелье, однако уже в 1320 году он перебрался в Болонью, где вместе с младшим братом Герардо (1307 – после 1374) стал посещать местный университет. В Болонье Франческо оставался вплоть до 1326 года, когда сыновний долг призвал его вернуться в Авиньон, где в результате тяжелой болезни скончался отец Франческо и Герардо – сэр Петракко. Получив в наследство солидный капитал, Франческо безбедно зажил в Авиньоне, полностью посвящая себя изучению древнеримской литературы и создавая первые стихотворные произведения – сонеты на вольгаре. Довольно скоро Петрарка обзавелся друзьями, многие из которых оставались такими до самой его смерти. Как свидетельствует сам поэт, 6 апреля 1327 года в церкви Святой Клары в Авиньоне произошла его встреча с Лаурой Де Нов (Laura Des Noves), ставшей на долгие годы бессменной «музой» Петрарки.

После того как отцовское наследство истощилось, Франческо был вынужден задуматься о карьере. Избрав церковную стезю, молодой человек сначала поступил на службу к кардиналу Джованни Колонне, у которого числился постоянным домашним капелланом и секретарем, а в 1335 году, благодаря протекции того же Колонны, получил место каноника в Ломбе. В 1337 году он впервые побывал в Риме, а по возвращении в Прованс приобрел себе небольшой домик в Воклюзе на берегу реки Сорги¹.

В скором времени у поэта родился сын Джованни². Атмосфера уединения, царившая в Воклюзе, благоприятно сказалась на творчестве Петрарки: здесь он начал работу над сборником биографий древнеримских героев «О знаменитых мужах» («De viris illustribus»), эпической поэмой «Африка» («Africa»), посвященной жизни и деятельности Сципиона Африканского, и «Триумфами» («Triumph»), а также продолжил писать сонеты. В 1336 году Франческо познакомился с Симоне Мартини, приехавшим в Авиньон для росписи папского дворца. По просьбе Петрарки художник украсил миниатюрами рукопись произведений Вергилия³, впоследствии сопровождавшую поэта во всех его путешествиях.

Слава поэта быстро росла, и в начале 1340-х годов в знак признания поэтических заслуг Петрарка получил приглашение принять лавровый венок сразу из двух городов – Парижа и Рима. Будучи ценителем и почитателем классической античности, Франческо выбрал Рим, где 8 апреля 1341 года на Капитолии состоялось его коронование лавровым венком. На обратном пути поэт почти на год задержался в Парме у местного тирана Аццо да Корреджо, изредка навещаясь в Сельвапьяну – небольшой городок в окрестностях Пармы, напомилавший Петрарке любимый Воклюз.

Между 1342 и 1343 годом у Петрарки родилась дочь Франческа, в то время как брат поэта Герардо ушел в монастырь в Монтрё. В конце 1343 года Петрарка побывал с дипломатической миссией в Неаполе, а на обратном

¹ Городок располагался в епархии близкого друга Петрарки Филиппа де Кабассоля.

² Будучи связан обетом, Петрарка не имел возможности жениться, однако от двух разных женщин в разное время у него родились двое детей – сын Джованни и дочь Франческа.

³ Драгоценный манускрипт достался Петрарке в наследство от отца.

пути – в Парме и Вероне. В Вероне поэту посчастливилось работать с материалами древнейшей епископской библиотеки, среди которых, в частности, были письма Цицерона к Аттику, брату Квинту и Бруту¹. Пример цicerоновских творений впоследствии подвиг поэта на написание собственных эпистол, адресованных древним писателям.

Вернувшись в Воклюз, Петрарка приступил к сочинению трактатов «Об уединенной жизни» («De vita solitaria») и «О монашеском досуге» («De otio religioso»). 29 ноября 1346 года его назначили каноником собора в Парме. В 1347 году он посетил брата в Монтрё, где принял решение посвятить трактат «De otio religioso» местным монахам-картезианцам. Примерно в это же время Петрарка почувствовал желание перебраться в Италию. 20 ноября 1347 года он совершил путешествие в Верону в качестве посла при дворе Скалигеров. Во время великой чумы 1348 года поэт целый год жил в Парме. Страшная эпидемия унесла жизни многих близких друзей поэта. Умерла и его возлюбленная «муза» Лаура. В это время Петрарка начал работу над «Покаянными псалмами» («Psalmi penitenciales»).

В 1349 году Петрарка принял приглашение синьора Джакомо II да Каррара и впервые приехал в Падую. Будучи страстным поклонником таланта Петрарки, Джакомо да Каррара шел на любые ухищрения, лишь бы заставить поэта подольше оставаться в Падуе. В частности, с легкой руки падуанского синьора Петрарке был дарован пост одного из каноников при падуанском соборе, не предполагавший особой занятости, однако приносивший постоянный доход, который позволял жить без нужды и заниматься научными изысканиями и литературным творчеством. В это время Петрарка много путешествовал по городам Италии², среди которых был и родной Ареццо, где поэт увидел дом, в котором родился. В Ареццо Петрарка получил известие о смерти Джакомо да Каррара, которому наследовал Франческо Старший, бывший близким другом поэта. Зимой и весну 1351 года Петрарка провел в Падуе, где впервые принял у себя Джованни Боккаччо. В мае 1351 года поэт ненадолго вернулся в Прованс, однако уже в 1353 году принял окончательное решение перебраться в Италию.

Поначалу поэт обосновался в Милане, но в 1361 году, гонимый страшной чумой, поспешил в Падую. Здесь Петрарка закончил «Письма к семье» («Epistolae de rebus familiaribus et varie») и принялся за «Старческие письма» («Epistolae seniles»). В сентябре 1362 года он перебрался в Венецию³, где был принят с большими почестями, в первую очередь потому, что пообещал завещать свою богатую библиотеку Венецианской республике. Весной 1368 года Петрарка вернулся в Падую⁴. Состояние здоровья поэта

¹ Все эти письма Петрарка собственноручно переписал и пользовался ими до последнего дня жизни.

² Поэт побывал в Парме, Венеции, Вероне, Тревизо, Ферраре и Мантуе.

³ В Венеции жила его дочь Франческа с мужем и дочкой.

⁴ После отъезда Петрарки в Падую большая часть его книг осталась в Венеции в палаццо Молина, где поэт жил с 1362 по 1368 год. Библиотека долгое время оставалась без присмотра, в результате чего многие манускрипты пришли в полную негодность. Сегодня остатки книжного собрания Петрарки разрознены по различным библиотекам мира.



Альтикьеро да
Дзевио
Франческо Петрарка
в своем кабинете.
Последняя четверть
XIV века
Фреска Залы
Гигантов бывшего
дворца семьи
Каррара (теперь
здание Падуанского
университета), Падуя

больше не позволяло ему вести активный образ жизни, в результате чего было принято решение переселиться в сельскую местность, а точнее в небольшой городок Аркуа неподалеку от Падуи. Окончательный переезд состоялся в июне 1370 года, а через некоторое время к поэту перебрались его дочь Франческа с мужем Франческуоло да Броссано и их дочерью Элеттой (внучкой Петрарки). Здесь, в окружении семьи и живописной природы, он провел последние годы жизни, изредка наезжая в Падую. Франческо Петрарка умер в ночь с 18 на 19 июля 1374 года в Аркуа, где и был похоронен.

Итак, первый визит Франческо Петрарки в город легендарного троянца Антенора¹ и древнеримского историка Тита Ливия² состоялся в 1349 году. Путешествие было предпринято не случайно: Падуя виделась ему спокойным пристанищем, где, пользуясь благорасположением Джакомо да Каррара, можно было без помех заниматься учеными штудиями. Как говорилось выше, поэту было предложено чисто номинальное место одного из каноников при городском соборе, что обеспечивало ему годовой доход в 200 дукатов золотом. Помимо этого, в полное распоряжение Петрарки был предоставлен дом в два этажа, в котором имелись восемь комнат (в том числе два приспособленных для занятий кабинета), кухня, два винных погреба, три зернохранилища, конюшня, огород и колодец.

В Падуе Петрарка жил в непосредственной близости от резиденции Каррара³, один из интерьеров которой – знаменитая *Sala dei Giganti* – был расписан по программе, составленной поэтом⁴. В древнем Патавиуме (так город назывался во времена Тита Ливия) поэт практически никогда не чувствовал себя чужеземцем. Он часто беседовал с падуанскими синьорами (сначала с Джакомо, а после смерти последнего – с его наследником Франческо Старшим да Каррара) о городских делах. В частности, сохранились сведения о том, что поэт рьяно противостоял обычаю выпускать на улицу свиней, которые увеличивали антисанитарию, мешали конным наездникам и приводили в изумление приезжих⁵.

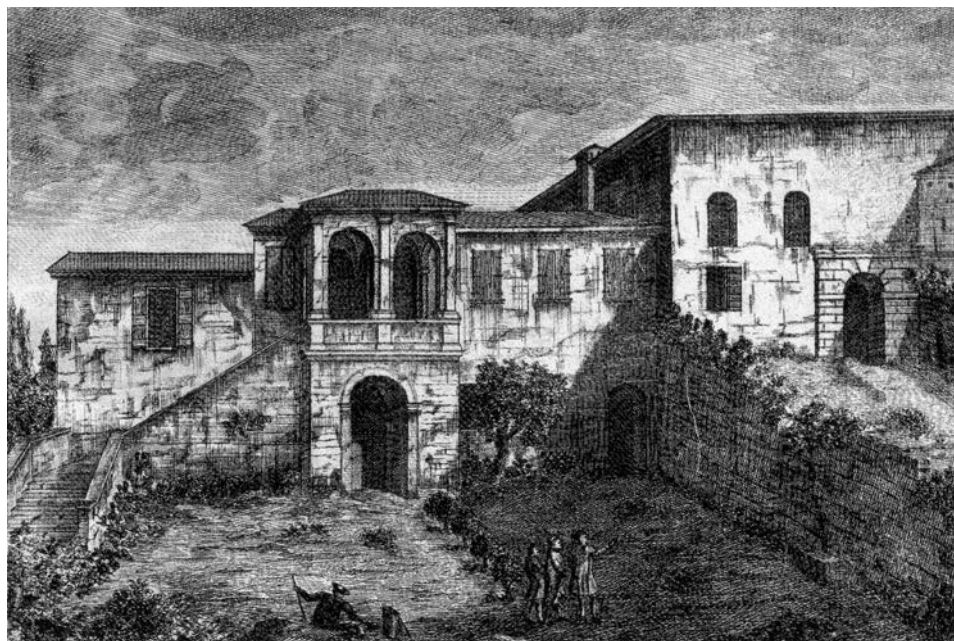
¹ Согласно легенде, пересказанной Титом Ливием, Падуя была основана в 1132 году до н.э. троянским героем Антенором, бежавшим из Трои после ее разрушения и обосновавшимся на Апеннинском полуострове.

² Тит Ливий (59 до н.э. –17 н.э.), древнеримский историк и автор знаменитой «Истории Рима от основания города», родился и умер в Падуе.

³ Дом поэта, частично сохранившийся до наших дней, располагался недалеко от городского собора.

⁴ К сожалению, роспись XIV века, выполненная Альтичьеро да Дзевии и Якопо Аванци по мотивам трактата Петрарки «De viris illustribus», погибла во время пожара; сохранился лишь небольшой фрагмент фрески с изображением поэта в его падуанском кабинете. Современные росписи этого интерьера относятся к XV веку.

⁵ В письме от 28 ноября 1373 года, адресованном Франческо да Каррара, Петрарка сетует, что «такой великолепный и славный город <...> превращается в грубую и неухоженную деревню, где по улицам бродят стада свиней: отовсюду слышишь их отвратительное хрюканье и везде видишь этих животных, роющих рылом землю» (*Petrarca F. Lettere senili / Volgarizzate e dichiarate con note di G. Fracassetti. V. II, Firenze: Le Monnier, 1892. P. 351*).



Внимание поэта также привлекали окружавшие Падую болота, которые, как считал Петрарка, следовало осушить. В разговорах с падуанским синьором Франческо да Каррара он неоднократно обсуждал территорию вокруг Эвганейских холмов, наиболее возвышенные районы которой к тому времени уже были засажены виноградной лозой и оливковыми деревьями. По мнению Петрарки, здесь в случае частичного осушения заболоченных мест можно было посадить также и зерновые культуры.

Интерес поэта к этим местам был отнюдь не случаен: в 1362 году Петрарка обустроил себе скромную загородную резиденцию в Аркуа, недалеко от Падуи, в самом сердце Эвганейских холмов. Не исключено, что небольшой каменный дом (вместе с прилегавшим к нему участком земли) был подарен поэту Франческо да Каррара. Считается также, что по личному приказу падуанского синьора (и под бдительным руководством самого Петрарки) дом был отреставрирован и приспособлен для проживания там ученого-поэта и его немногочисленной челяди.

Первоначально жилище состояло из двух отдельно стоящих корпусов, которые по приказу Петрарки объединили воедино. Верхний этаж левого корпуса поэт предназначил для себя и своей семьи (так называемая «господская» часть), в то время как правый корпус, расположенный на небольшом возвышении, он отвел слугам («деревенский» корпус). Изменения коснулись также и интерьеров: центральная комната «господского» корпуса была превращена в комнату для приемов (*salone*), куда выходили все остальные помещения. Этот интерьер освещался с помощью широкого окна, из которого открывался прекрасный вид на фруктовый

Ф. Беллукко
Nobile Domicilium
Rusticum. XVIII век
Гравюра

сад, раскинувшийся перед домом. На противоположной стене располагался камин. Левая комната была поделена на две половины, в одной из которых был устроен кабинет. Примечательно, что здесь, в отличие от остальных помещений, сохранилась роспись XIV века, состоявшая из гербов и растительного орнамента. Все окна в доме были переделаны на готический манер; также были добавлены два балкона и три дополнительных камин¹.

Не исключено, что при устройстве загородного дома в Аркуа поэт намеренно воспроизводил сельское убежище в Воклюзе. О том же, как выглядело несохранившееся имение у истоков Сорги², мы можем судить лишь по письмам самого поэта, а также по немногим свидетельствам путешественников, посетивших сельское пристанище Петрарки в окрестностях Авиньона уже после его смерти. Судя по всему, это был небольшой дом, разделенный, как и жилище в Аркуа, на две части – господскую и хозяйственную: «Домоправитель занимает пристройку, всегда под рукой, когда в нем нужда; а чтобы услужливость не превращалась в надоедливость, от него можно сразу отгородиться небольшой дверью»³. Дом, скорее всего, действительно был совсем крохотным, так как в письме Петрарки к приору монастыря Святых Апостолов во Флоренции Франческо Нелли мы читаем следующее: «Как опишу свое жилище? Ты решишь, что пришел к Катону или Фабрицию⁴, увидев дом, где я живу с единственным псом и только двумя слугами»⁵.

Обстановка в Воклюзе была далека от роскоши, однако поэта, получавшего удовольствие от утреннего мычания волов, блеяния овец, пения

¹ После смерти Петрарки дом несколько раз переходил от одного владельца к другому, однако из уважения к поэту его практически не перестраивали. Довольно скоро дом в Аркуа стал местом паломничества почитателей творчества великого лирика. Частичная перестройка произошла после 1546 года, когда дом был приобретен падуанцем Пьетро Паоло Вальдедзокко: он добавил внешнюю лестницу и небольшую лоджию, через которую сегодня попадают на территорию «господских» покоев. Он же приказал расписать интерьеры фресками, навеянными произведениями Петрарки (имена художников, к сожалению, не сохранились, но большинство исследователей приписывают фрески мастерам падуанской школы живописи). В конце XVII века тогдашний владелец дома Джироламо Дзулиан придумал завести специальный реестр, куда вносились имена всех его посетителей. В конце XIX века дом в Аркуа был передан муниципалитету Падуи, а в 20-е годы XX века после тщательной реставрации был превращен в музей.

² 25 декабря 1353 года дом Петрарки в Воклюзе был разграблен и сожжен бандой разбойников, орудовавшей в тех местах. Сохранилась только библиотека, которую бдительные слуги незадолго до нападения перенесли в замок епископа Кавайона.

³ *Петрарка Ф.* Письма. СПб.: Наука, 2004. С. 175.

⁴ Марк Порций Катон (234–149 до н.э.) – древнеримский писатель и государственный деятель, прославившийся своим непримиримым отношением к роскоши; автор трактата «О земледелии» («De agri cultura»). Гай Фабриций Лусцин (жил в III веке до н.э.) – древнеримский консул и цензор, ненавидевший богатство и предпочитавший аскетический образ жизни.

⁵ *Петрарка Ф.* Письма. С. 174–175.

птиц и журчания ручья¹, это нисколько не смущало. Забыв о правилах городского этикета, Петрарка носил здесь самую простую одежду, о чем свидетельствует одно из его писем к Франческо Нелли: «Ты бы принял меня здесь за селянина или пастуха, хотя нет никакого недостатка в более изящной одежде»². Весьма простым был также и рацион поэта: «Для гортани и желудка я установил такой порядок, что часто мы с моим волопасом довольствуемся одним черным хлебом; нередко он нам в лакомство, а посланный мне откуда-нибудь белый хлеб едят принесшие его слуги»³.

Примечательно, что некоторые сельские работы пришлось поэту настолько по вкусу, что часть своего досуга он стал отдавать заботе о процветании небольшого имения. Так, из письма начала 1350-х годов к Франческо Бруни⁴ мы узнаем, что практически все плодовые деревья, произраставшие в саду Петрарки, были отобраны и посажены самим поэтом⁵.

Несмотря на аскетизм обстановки, нахождение в Воклюзе приносило Петрарке истинное удовлетворение, так как именно здесь, на лоне природы, он имел возможность спокойно изучать труды древних: «Я нашел себе две лужайки, как нельзя больше подходящие моему настроению и моим занятиям; если возьмусь их описывать, не скоро кончу. Коротко сказать, едва верится, чтобы на всей земле было еще другое местечко, подобное этому, и пускай приходится признаваться в женском легкомыслии, но меня возмущает, что такое может быть вне Италии. Я привык называть это место моим заальпийским Геликоном. Одна лужайка тенистая, пригодная только для занятий и посвященная нашему Аполлону; она примыкает к истоку Сорги, а за ней только утесы и обрывы, доступные одним диким зверям и пернатым. Другая лужайка ближе к дому, ухоженней на вид и излюблена Бромием; она, странно сказать, расположена посреди стремительного и неопишимо прекрасного потока, а рядом с ней, только пройти по коротенькому мосту, у задней стены дома есть навес из неотделанных камней, который сейчас, под палящим небом, позволяет не чувствовать жары. Это место само разжигает жажду к занятиям, и думаю, что оно не так уж непохоже на тот дворик, где упражнялся в своих речах Цицерон, разве что там не было быстротекущей Сорги. Под этим навесом провожу полдень, утро – на холмах, вечер – на лугах или у источника на более дикой из моих двух лужаек, где, победив природу искусством, я устроил себе место под высокой скалой среди самых волн – тесное, но в таком

¹ В письме, адресованном Франческо Нелли, поэт пишет, что, просыпаясь утром, он не слышит ничего, кроме «редкого мычания волов да блеяния овец, кроме пения птиц и непрерывного журчания вод» (Там же. С. 173).

² Там же. С. 174.

³ Там же. С. 173–174.

⁴ Франческо Бруни (Флоренция, ок. 1315 – ок. 1385) – знаменитый флорентийский политик, служивший секретарем при папах Урбане V, Григории XI и Урбане VI.

⁵ *Petrarca F. Lettere senili*. P. 329.

воспламеняющем окружении, что самый вялый дух воспрянет здесь к возвышенным помыслам»¹.

Весьма любопытна «топонимика» маленького мирка Петрарки. Здесь, как видно из вышеприведенного письма, адресованного Франческо Нелли, у поэта, считающего своими покровительницами Муз, был свой собственный Геликон², а одну из лужаек, предназначенную для спокойных занятий, он посвятил богу наук и искусств Аполлону. В свою очередь, вторую лужайку, посвященную Вакху (Бромий – одно из прозвищ покровителя виноделия; в переводе с древнегреческого означает «шумный») и расположенную вблизи шумного речного потока, он рассматривал как место, способное принести творческое вдохновение даже в тот момент, когда душа к нему была наименее склонна.

О привычке к уединенной жизни и готовности в любой стране найти (или «собственноручно» создать) милый сердцу уголок, где взор отдыхал бы от городской пестроты и суеты, а пытливый ум имел бы возможность наслаждаться творениями предшественников и создавать свои собственные творения³, мы читаем в его письме к флорентийскому грамматiku Дзаноби да Страда, написанному в феврале 1553 года незадолго до отъезда из Воклюза в Италию: «Во всяком изгнании у меня есть одно громадное утешение, что как это место я уже сделал, так и всякое место, если обстоятельства позволят, я, наверное, сделаю дружественным себе, лишь бы это был не нависший над вздувающимися яростными воронками Роны Авиньон»⁴.

В середине XVI века Воклюз посетил известный флорентийский гуманист Габриэле Симеони (1509–1575), оставивший одно из наиболее подробных описаний плачевного состояния дома и примыкающих к нему построек. Основной целью этого путешествия было паломничество к местам поэта, память которого Симеони намеревался почтить в том самом месте, где Петрарка провел значительную часть своей жизни и где были написаны его наиболее известные произведения. Дневник о путешествии Симеони, написанный на французском и итальянском языках, снабженный планами и изящными зарисовками, был напечатан в 1558 году в Лионе. Несколько страниц дневника были посвящены пребыванию флорентийца в Воклюзе. В частности, довольно подробно описаны эмоции, испытанные гуманистом при виде «домика Петрарки», который, по словам Симеони,

¹ *Петрарка Ф.* Письма. С. 175–176.

² Именно на Геликоне в греческой Беотии, согласно Гесиоду, проживали Музы, а родник Гиппокрена (располагался на одном из склонов Геликона), возникший от удара копыта Пегаса, согласно легендам, даровал поэтам вдохновение.

³ Известно, что во время длительного пребывания в Милане при дворе Висконти Петрарка неоднократно и подолгу жил за городом, в Пагаццано, где любимшему сельское уединение поэту был предоставлен небольшой дом. Здесь, как ранее в Воклюзе и позднее – в Аркуа, он имел возможность отвлечься от городских соблазнов, чрезвычайно бередивших душу поэта, и заняться написанием литературных произведений и философских трактатов.

⁴ *Петрарка Ф.* Письма. С. 196–197.

все еще находился у подножия холма, хотя и полуразрушенный и превращенный в хлев. Понимая, что время не принесет ничего, кроме дальнейшего упадка и разрушения, Симеони зарисовал вид долины с прислоненным к подножию холма скромным каменным домом. Следуя примеру Петрарки, он бурно восторгается окружающим пейзажем, утверждая, что «эта долина действительно приятна для взора и живописна, здесь бьют самые чистые источники, какие я когда-либо видел»¹. Местность вокруг дома настолько поразила Симеони, что, если верить словам дневника, бросив все обязательства и нетерпеливых попутчиков, тянувших флорентийца обратно в Италию, он «остался бы там до конца своих дней»².

Судя по всему, аналогичную схему устройства повседневного быта Петрарка перенес и в Аркуа. Здесь, как и в Воклюзе, поэт тщательно следил за всеми плодовыми насаждениями, произраставшими в небольшом саду около дома, а также на территории прилегавших к имению земельных угодий. Его интересовало буквально все: от качества приобретаемых саженцев³ до вкусовых характеристик собранных плодов, от устойчивости того или иного сорта плодовых деревьев к природным катаклизмам до количества производимого в его домашнем хозяйстве оливкового масла. Заботясь о собственном имени, он нередко вспоминал почитаемых им античных предшественников, чью заботу о процветании сельского хозяйства считал примером для подражания: «Что тогда сказать о Цицероне, который в своем трактате о старости, защищая сей почтенный возраст <...>, вспоминает величие Катона Цензора, возносившего хвалы сельскому хозяйству <...>, дарующему здоровье и приносящему удовлетворение, и утверждавшего, что <...> нет на свете ничего более приятного <...>, чем посадка деревьев? И о Кире, царе персов, разве не читаем мы в той же книге, что он восхищался прекрасным состоянием и красотой деревьев, которые были посажены его собственными руками или под его бдительным руководством? А Аппий с Децием, знаменитые римские военачальники, не они ли завезли в Италию прекрасные сорта яблок, которые и по сей день носят их имена: сладкие “аппиевы” и чуть горьковатые “дециевы”, и те, и другие весьма изысканного вкуса?»⁴

Вообще идея воображаемого диалога с античными предшественниками была чрезвычайно близка Петрарке, нередко выбиравшему в качестве адресатов своих эпистол давно ушедших мыслителей древности⁵: «Меж тем я учреждаю себе здесь мысленно и Рим, и Афины; здесь <...> я часто собираю из всех стран и всех веков теперешних и бывлых друзей, не только испытанных близостью общения и современных мне, но и ушедших

¹ Цит по: Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa / A cura G. Beltramini, N. Burns. Venezia: Marsilio, 2005. P. 206.

² Ibid. P. 206.

³ «Повсюду, где только могу, я с превеликим усердием разыскиваю фруктовые деревья разных сортов» (*Petrarca F. Lettere senili. P. 231*).

⁴ Ibid. P. 219.

⁵ Одним из любимых античных «собеседников» Петрарки был Марк Туллий Цицерон.

за много столетий до меня, известных мне только по книгам, но поразивших меня или деяниями, или высотой духа, или нравами, или жизнью, или красноречием и умом»¹.

Дом в Аркуа, где помимо самого поэта обосновалась также его дочь вместе с мужем и маленькой дочкой, нередко становился реальным пристанищем для близких друзей Петрарки². Приглашая друзей посетить его любимое загородное убежище в окрестностях Падуи, Петрарка неизменно расписывал достоинства сельского досуга, способного вмиг уничтожить всякое воспоминание о городских тревожностях и суете. Так, в письме от 17 ноября 1370 года, адресованном близкому другу поэта, медику Джованни Донди делл'Оролоджо³, он, в частности, писал: «...я поспешу приготовить для тебя комнату, которая ничем кроме спокойствия и тишины не будет напоминать комнату в сельской лачуге, где, если тебе будет угодно, ты сможешь укрыться от городского шума, и <...> будешь сколько душе заблагорассудится спорить со мной о еде»⁴. В аналогичном ключе звучат слова письма 1373 года, предназначавшегося другу поэта, веронцу Гаспаре Скуаро деи Броаспини⁵: «Но если ты вдруг надумаешь приехать, знай, что тебя ждет дом твоего друга, который ты можешь считать своим. И как скоро бы ты ни собрался это сделать, думаю, что застанешь меня в деревне, где не только я и все мои друзья, но и сами стены дома возликуют в честь приезда дорогого друга»⁶.

Сад, находившийся перед домом, Петрарка прозвал «своим вторым Геликоном». Как и «заальпийский Геликон» в Воклюзе, он должен был воскрешать в памяти место обитания девяти Муз – мифологических вдохновительниц поэтов, которых Петрарка считал своими покровительницами. Тенистые участки под любимыми плодовыми деревьями были местом, где поэт предавался уединению тогда, когда из-за ухудшившегося здоровья далекие прогулки по живописным окрестным холмам стали практически невозможны. Был здесь и небольшой источник (его Петрарка сравнивал с родником Гиппокрена), располагавшийся неподалеку от приходской церкви Санта Мария Ассунта: это был своего рода центр селения Аркуа, к которому стекались за водой все местные жители.

Несмотря на слабость и недомогание, которые усиливались с каждым днем, несколько часов в день Петрарка проводил в полном уединении

¹ *Петрарка Ф.* Письма. С. 196.

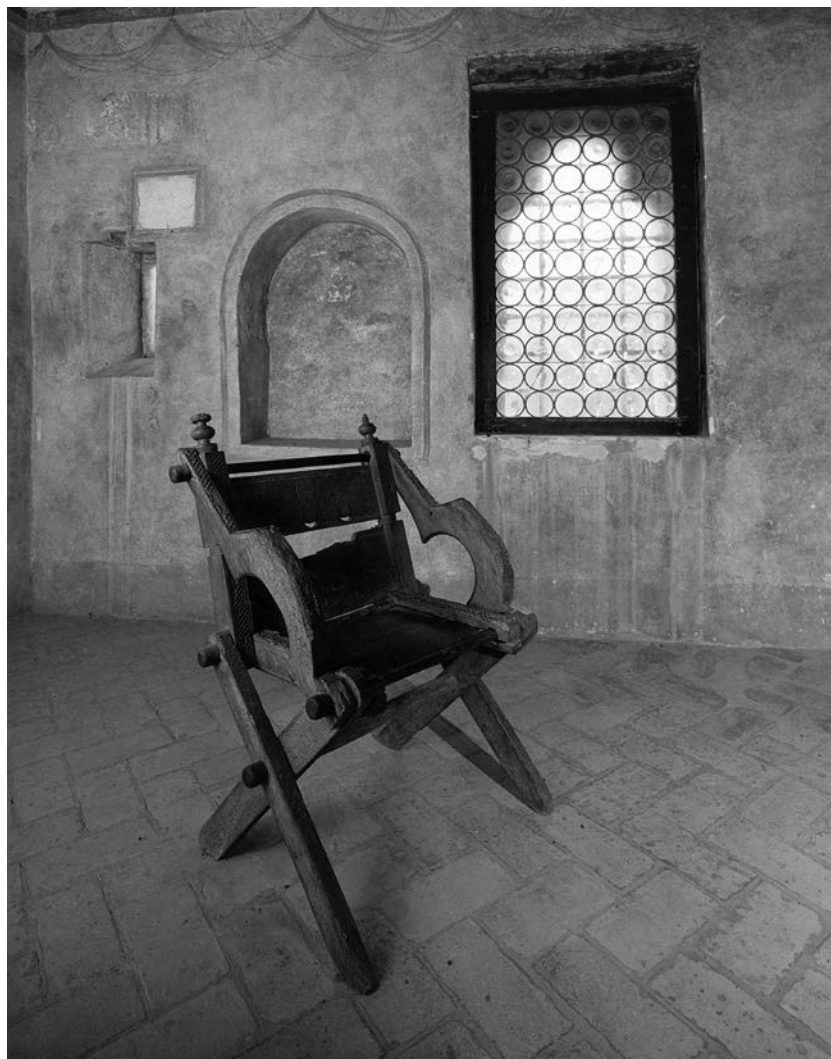
² Известно, что среди друзей, посетивших Петрарку в его североитальянском уединении, был Джованни Боккаччо.

³ Джованни Донди делл'Оролоджо (Кьоджа, ок. 1330 – Аббитеграссо, 1388) – близкий друг Петрарки, известный медик, астроном, философ, поэт и часовых дел мастер.

⁴ *Petrarca F.* Lettere senili. P. 231.

⁵ О жизни Гаспаре Скуаро деи Броаспини, называемого также Гаспаре да Верона, известно совсем немного: он родился около 1330 года в Вероне, изучал античную литературу и древние языки, всю жизнь вращался в просвещенных кругах и состоял в дружеской переписке с двумя крупнейшими литераторами того времени – Франческо Петраркой и Колюччо Салютати.

⁶ *Petrarca F.* Lettere senili. P. 444.



в специально обустроенном кабинете¹. Здесь вплоть до самой смерти он читал любимых авторов, работал над собственными произведениями, писал письма друзьям и родственникам. Важно отметить, что к выбору места для этого интерьера поэт подошел с особой тщательностью, в результате чего под «ученые досуги» было отведено помещение, из окон которого открывался самый живописный вид: под окнами кабинета Петрарки расстилалась долина небольшой речушки Баоне, зеленели виноградники, а чуть поодаль возвышались неоднократно воспетые поэтом остроконечные Эвганейские холмы.

Кабинет поэта
(студиоло) в его доме
в Аркуа

¹ Примечательно, что до наших дней от обстановки XIV века дошло лишь то, что ранее находилось именно в «ученой келье» поэта – стул, секретер и мумия любимой кошки Петрарки.

Искренняя привязанность Петрарки к его любимому сельскому приюту в провинции Падуи нашла отражение и в его завещании: поэт пожелал быть погребенным только в Аркуа и только возле местной церкви. К желанию Петрарки отнеслись с уважением, и 24 июля 1374 года останки великого поэта упокоились там, где безмятежно протекли его последние годы жизни¹. По приказу зятя поэта Франческуоло да Броссано над могилой было воздвигнуто монументальное надгробие, состоявшее из двух пилонов и массивного саркофага, практически полностью копирующего формы могильной арки Антенора в Падуе. Надпись на мраморном саркофаге гласила: «Этот камень скрывает хладные останки Франческо Петрарки; прими, о Пресвятая Дева Мария, его душу, а ты, сын Пресвятой Девы Марии, прости. И пусть душа его, устав от жизни земной, отдохнет в небесной обители»². В середине XVI века надгробие было увенчано бронзовым скульптурным портретом Петрарки³.

Образ жизни поэта, основанный на отказе от городских соблазнов в пользу сельского уединения, проводимого в интеллектуальных занятиях и заботах о хозяйстве, оказался абсолютным новшеством для того времени. И хотя примеру Петрарки последовали далеко не сразу, а спустя лишь полтора столетия⁴, именно дом в Аркуа принято считать своего рода ядром (или начальной точкой отсчета) «культуры венецианских вилл»⁵.

Пример Франческо Петрарки, воскресившего классический идеал отшельника-интеллектуала, жертвующего всеми мирскими заботами ради спокойной и созидательной жизни на лоне природы, стал своего рода «путеводной звездой» для благородных людей, которые в начале XVI века обратили свой взор на плодородные земли Венецианской Террафермы. Так, в литературе того времени, посвященной сельскому хозяйству, мы вновь встречаем популярную еще в античности (и возрожденную Петраркой) антитезу «город – деревня»: жизнь на вилле, делающая людей добродетельными, противопоставляется пребыванию в городе,

¹ Похороны проходили при огромном стечении народа, прибывшего из Падуи и других близлежащих городов. На церемонии погребения присутствовал синьор Падуи Франческо Каррара.

² Есть мнение, что надгробная надпись была составлена самим поэтом незадолго до смерти.

³ Бронзовая голова была изготовлена по приказу тогдашнего владельца дома Пьетро Паоло Вальдедзокко (автор неизвестен). Иконография скульптурного портрета восходит к падуанским портретам Петрарки, в том числе к фреске XIV века в Зале Гигантов, изображающей поэта в его кабинете.

⁴ Планомерное «окультуривание» сельских земель на территории Венецианской Террафермы пришлось первую половину XV века. Есть мнение, что этот процесс был инициирован долгожданным Болонским миром (1530), восстановившим целостность Венецианской республики, пошатнувшуюся в ходе так называемой Первой Итальянской войны (1494–1530) и особенно – в процессе противостояния Венеции Камбрейской лиге (1508–1509).

⁵ Термин «культура венецианских вилл» принадлежит итальянскому исследователю Микеланджело Мураро – автору монументального труда о виллах Венето, озаглавленного «Civiltà delle ville venete» (первое издание книги увидело свет в 1986 году).

где даже благородные и добродетельные от природы люди приобретают многочисленные пороки. В частности, в трактате Агостино Галло «Двадцать дней истинной агрикультуры и радостей виллы» (1567), одна из глав которого полностью посвящена описанию преимуществ жизни за городом, говорится о том, что жители сельской местности, в отличие от горожан, «не амбициозны, не завистливы, не высокомерны и не хитры; <...> не вероломны, не вспыльчивы, не мстительны и не жестоки»¹.

В унисон словам Петрарки о благотворном влиянии сельской местности звучат высказывания одного из наиболее просвещенных представителей североитальянского чинквеченто, владельца нескольких вилл на территории Тетрафермы, падуанца Альвизе Корнаро (1475–1566)². В трактате «О скромной жизни» (1568), говоря о любимой загородной резиденции в Эсте, он, в частности, писал: «...в апреле и мае, а также в сентябре и октябре на несколько дней я еду насладиться моим холмом, который расположен среди Эвганейских гор и в самом красивом месте из тех, что имеют фонтаны и сады, и прежде всего удобной и красивой комнатой, там я нахожу еще силы поохотиться»³.

Феномен венецианской виллы в ее классическом варианте возник в середине – второй половине XVI века. Именно в это время на территории Венецианской Тетрафермы благодаря воле знатных жителей Венеции, Падуи, Виченцы и Тревизо стали появляться многочисленные загородные резиденции, служившие для городских нобилей и их семей убежищем на время летней жары. Многие из таких резиденций довольно скоро стали центрами аграрного производства. В свою очередь, торговля продуктами сельского хозяйства практически сразу превратилась в важную статью дохода благородных венецианских предпринимателей. Поскольку далеко не все земли вокруг городов, принадлежавших Венецианской республике, были пригодны для земледелия, о чем еще в XIV веке писал Петрарка (достаточно вспомнить его многочисленные обращения к Джакомо да Каррара по поводу болот в окрестностях Падуи), были предприняты специальные меры по «облагораживанию» заболоченных территорий. Не последнюю

¹ Gallo A. *Le venti giornate dell'Agricoltura e dei dilette del vivere in villa* [Venezia, 1567] / A cura di L. Crosato Larcher. Treviso, 2003. P. 31.

При работе над статьей был использован текст второго издания трактата. В него вошли двадцать глав, каждая из которых была построена в виде диалога между владельцем загородного имения Джованни Баттистой Авогадро и его друзьями Корнелио Дукко и Винченцо Маджо. В трактате устами землевладельца Джованни Баттисты Авогадро воспевались преимущества сельской жизни и подробно разъяснялись разнообразные тонкости ведения загородного хозяйства.

² Альвизе Корнаро родился в Венеции в квартале Сан Бартоломео, однако, поскольку практически вся его сознательная жизнь была связана с Падуей, где он учился и позже (с 1514 года) жил в собственном доме на Виа дель Берсальо (ее также называли Страдоне дель Санто), и провинцией, в литературе сложилась традиция именовать его падуанцем.

³ Cornaro A. *Trattato de la vita sobria* [Padova, 1558] // *Fiocco G. Alvise Cornaro, il suo tempo e le sue opere*. Vicenza: Neri Pozza Ed., 1965. P. 178–179.

роль в превращении сухопутных владений Венеции в способные приносить прибыль плодородные угодья сыграл Альвизе Корнаро. Именно благодаря его инициативе в 1545 году было создано специальное управление, занимавшееся осушением и мелиорацией болотистых участков, – Ведомство по делам невозделанных земель (*Magistrato sopra i beni inculti*). Сам Корнаро помимо перестроенного Джованни Марией Фальконетто¹ городского дворца в Падуе и возведенного тем же архитектором загородного комплекса в Эсте (провинция Падуи) владел еще сельскохозяйственной виллой в Кодевиго (не сохранилась), территория вокруг которой была окультурена по его особому распоряжению. По свидетельству Корнаро, «плодородные и хорошо возделанные»² окрестные поля ранее пустовали, так как были «болотистыми и воздух вокруг был нездоровым»³, «но после того как я спустил воду, воздух стал хорошим, и люди здесь поселились»⁴. Помимо всего прочего Корнаро собрал вокруг себя группу просвещенных единомышленников. Во время периодических встреч, нередко проходивших на виллах самого Корнаро или кого-либо из членов его падуанского кружка, наряду с музицированием, чтением классической литературы и участием в театральных постановках⁵, обсуждались вопросы обработки земли, а также возведения и декоративного оформления загородных построек: «Еще я каждый год езжу в окрестные города, и, навещая живущих там друзей, получаю удовольствие от пребывания и общения с ними, а также с их друзьями, людьми весьма образованными: с архитекторами, скульпторами, музыкантами и земледельцами»⁶.

Перед архитектором Андреа Палладио, выходцем из семьи падуанского каменщика Пьетро дела Гондола, стояла непростая задача: ему предстояло объединить в одной архитектурной типологии черты загородной резиденции столичного нобиля, привыкшего к роскоши и комфорту, и постройки сугубо сельскохозяйственного назначения⁷. О том, как была решена эта задача, можно судить по многочисленным загородным постройкам, возведенным архитектором на просторах материковых владений Венецианской республики за время его довольно продолжительной карьеры. Пожелание о комфорте выполнялось неукоснительно: центральным звеном практически всех палладианских вилл был так называемый «господский корпус» (или основное здание), нередко имевший лишь

¹ Джованни Мария Фальконетто (Верона, 1468 – Падуя, 1535) – итальянский архитектор, художник и сценограф. Проведя в молодости несколько лет в Риме, он стал одним из первых «проводников» языка классического искусства на территории Северной Италии.

² *Cornaro A. Trattato de la vita sobria*. P. 179.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Корнаро известен как покровитель падуанского актера и автора многочисленных пьес на местном диалекте Анджело Беолко (Рудзанте).

⁶ *Cornaro A. Trattato de la vita sobria*. P. 179.

⁷ Андреа дела Гондола, прозванный Палладио (Падуя, 1508 – Мазер, 1580), считается создателем типологии венецианской виллы.

один жилой этаж – *piano nobile*. Довольно часто это здание имело лоджию, фасад оформлялся колоннами и семейными гербами, а интерьеры украшались фресками. *Piano nobile* (иначе – парадный этаж), как правило, был приподнят над землей, в то время как большинство служебных помещений (таких, как кухня, винный погреб, кладовая и прачечная) располагались на нижнем (цокольном) этаже – *pianterreno*. Служебные корпуса, предназначенные для хранения зерна и сельскохозяйственной техники, располагались симметрично по отношению к основному зданию и соединялись с ним посредством аркад. Наиболее яркими примерами построек, отвечающих подобным критериям, стали виллы Барбаро в Мазере, Эмо в Фандзоло ди Веделаго и Бадозер во Фратта Полезине¹.

О том, что многие сельские резиденции XVI века ассоциировались у современников с жилищами вдохновительниц и покровительниц искусств (Музами), можно судить по одному из эпитетов, который содержится в письме Джулии да Понте (1559) и относится к характеристике загородного имения братьев Барбаро в Мазере (провинция Тревизо). В послании, адресованном Даниэле Барбаро, знатная дама называет виллу Барбаро «своего рода новым Парнасом» («un nuovo Parnaso»)², что заставляет вспомнить о «Геликоне» Петрарки. Следует также добавить, что за главным зданием виллы располагался естественный источник, над которым был устроен грот (нимфей), оформленный скульптурами, рельефами и фресками. Не исключено, что при его оборудовании архитектор (Палладио) и заказчики (братья Даниэле и Маркантонио Барбаро) помнили об источнике Гиппокрена, неоднократно упоминавшемся в письмах Франческо Петрарки.

Вполне очевидно, что архитектурная типология палладианской виллы мало чем напоминала скромный сельский дом в Аркуа или загородное убежище в Воклюзе. Однако в определенном смысле именно разумное устройство загородного быта Петрарки, подкрепленное примером античных предшественников, и особый стиль жизни поэта, построенный на балансе между интеллектуальными занятиями и заботами о хозяйстве, в значительной степени подготовили появление яркого феномена венецианской виллы эпохи Возрождения.

¹ Среди вилл Палладио выделяется также группа памятников, отличная от вышеописанной типологии. Все они по своим формам, внешнему виду и размерам были близки к городскому палаццо. Это были массивные отдельно стоящие сооружения, нередко – с двумя парадными этажами и лоджиями в два яруса. Среди вилл второго типа можно назвать загородные дома семейств Пизани в Монтаньяне, Корнаро в Пьомбино Дезе, Фоскари в Мальконтента ди Мира и самую знаменитую постройку архитектора – возведенную им на окраине Виченцы виллу Альмерико Капра, называемую также «Ротонда».

² Цит. по: Azzi Visentini M. L'Orto Botanico di Padova e il giardino del Rinascimento. Milano: Il Polifilo, 1984. P. 213.

О.В. Лопатина

**К ВОПРОСУ ОБ АТРИБУЦИИ ШВЕЙЦАРСКОГО
ВИТРАЖА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ СЦЕНЫ
ИЗ ПРИТЧИ О БЛУДНОМ СЫНЕ В СОБРАНИИ ГМИИ
ИМЕНИ А.С. ПУШКИНА**

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина обладает относительно небольшой коллекцией западноевропейского кабинетного витража XVI–XIX веков, которая по своему объему может считаться вторым собранием подобного рода после Государственного Эрмитажа. Ядро витражного собрания ГМИИ составляют швейцарские кабинетные расписные стекла, созданные в период от Позднего Средневековья до Позднего Возрождения. Коллекция швейцарского витража и тесно связанного с ним проектного рисунка является органичной частью обширного собрания искусства Северного Возрождения, к которому всегда было устремлено пристальное внимание многих выдающихся ученых и музейных специалистов, среди которых особое место принадлежит М.Я. Либману, который неоднократно писал о специфике швейцарского рисунка и графики. В середине 1960-х годов М.Я. Либман, будучи научным сотрудником сектора классического искусства Запада в Институте истории искусств, опубликовал статью со сравнительным анализом двух проектных рисунков с гербом города Цуг, исполненных Тобиасом Штиммером в 1579 году, из собрания ГМИИ и Государственного Эрмитажа, где он приводил также новую атрибуцию московского листа¹. Небольшая коллекция швейцарского проектного рисунка неоднократно публиковалась в последующие годы, в то же время швейцарские расписные стекла, которые самым тесным образом связаны с рисунками, ни разу не были предметом специального научного исследования и не публиковались. Коллекция витражных стекол относится к той области музейного знаточества, которая стала пристально рассматриваться и анализироваться в России лишь в последнее время.

¹ *Liebmann M. Zwei Handzeichnungen Tobias Stimmer in Moskau und in Leningrad // Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 1965–1966. Bd 24. H. I. S. 30–31.*



Витраж с изображением сцены приезда блудного сына в таверну с гербами Батта Иоакима Дойхера и Ганса Конрада Эшер фом Глас. 1605. Неизвестный мастер. Швейцария, Цюрих
 Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва
 Фото А.В. Кудрявицкого

Статья посвящена атрибуции одного из швейцарских кабинетных витражей с изображением всадника, садыщегося на коня, который поступил в музей как немецкая работа XVII века и ранее не упоминался в искусствоведческой литературе¹.

Цветное стекло представляет собой традиционный по размеру кабинетный витраж, выполненный в мозаично-живописной технике. Небольшие фрагменты расписного стекла обрамлены в свинцовый переплет, рисунок которого подчеркивает основные части изображения. Технология исполнения расписного стекла традиционна для горячей живописи по стеклу эмалевыми красками и имеет несколько технологических особенностей, которые ставят данное стекло в один ряд с другими произведениями швейцарской школы витражного искусства конца XVI – начала XVII века.

Искусство кабинетного витража получило широкое распространение в странах Северной Европы с конца XV столетия. В начале XVI века расписные стекла небольших размеров с изображением гербов и фигуративных сцен религиозного и светского содержания стали стремительно распространяться в землях Южной Германии и старых кантонах Швейцарии, занимая центральное положение в оконных проемах частных домов и общественных зданий.

После событий Реформации, развернувшихся в первой трети XVI века в Швейцарии с особой нетерпимостью к религиозному искусству, кабинетный витраж наряду с рисунком, книжной иллюстрацией и портретом занял ведущее место в иерархии изобразительных искусств в Швейцарском Союзе. Цветное стекло становится не только непременным оконным украшением частных домов и таких общественных зданий, как ратуши, где располагались городские советы и суды, ремесленные и художественные цеха, частные капеллы и моленные дома различных религиозных братств, но чрезвычайно важным элементом внутренней социокультурной жизни швейцарского общества XVI – начала XVII века.

Согласно классификации Пауля Боша – известного исследователя швейцарских расписных стекол, – предложенной им в середине XX века, витраж из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина относится к типу иллюстративного витража (нем. *Bildesscheibe*)². Так называемые иллюстративные расписные стекла представляют собой повествовательные циклы, состоящие из нескольких витражей, связанных между собой единой темой. Это

¹ Инв. № П 269; размер в свету 31,0 × 20,5 см; цветное стекло, прозрачное стекло, роспись эмалями, свинцовый переплет.

² Boesch P. Die Schweizer Glasmalerei. Basel: Birkhäuser, 1955. S. 17. Швейцарский историк искусства Пауль Бош проанализировал наследие швейцарских расписных стекол, описал их, разделив на несколько типов, согласно изображенным композициям и назначению стекла. Русский перевод типологии швейцарских стекол впервые был опубликован: Шликевич Е.А. Швейцарские витражи XVI–XVIII веков из собрания Эрмитажа. СПб.: Изд-во ГЭ, 2010. С. 24.

своего рода рассказ, создание которого позволило художникам, обращаясь к жанровым сценам в рамках библейских и литературных сюжетов, значительно расширить репертуар швейцарской витражной живописи. Подобные циклы кабинетных витражей получили широкое распространение не только в Швейцарии, но и в протестантских землях Нидерландов. Однако в Швейцарии витражные циклы были наиболее подробными и состояли, как правило, не менее чем из шести стекол. Целые серии иллюстративных витражей, сохранившихся до нашего времени, представляют собой большую редкость в музейных собраниях. Как правило, исследователи имеют дело с разрозненными частями некогда целых витражных циклов.

Витраж, который является предметом данной статьи, также был частью некогда разрозненной композиции, состоявшей из нескольких расписных стекол, посвященных эпизодам притчи о блудном сыне.

Многофигурная сцена в центральной части расписного стекла изображает спешивающегося богато одетого молодого человека. Двое мужчин помогают ему, придерживая лошадь под уздцы и за седло. На заднем плане видна лестница, ведущая на террасу большого дома, с несколькими фигурами любопытных, наблюдающих приезд юноши. Оживление, царящее на террасе, фигуры красиво одетых дам и кавалеров имеют отношение к дальнейшему повествованию. Это веселое общество, ожидающее блудного сына в таверне. Фигуры женщины, готовой спуститься по лестнице навстречу новому постояльцу, и жены владельца таверны, помещенной между двух колонн справа, с опущенным кувшином вина, намекают на блуд и бражничание, ожидающие юношу в таверне.

С левой стороны, в узком пространстве между колоннами виден пейзаж с отдыхающей на берегу озера парой, который создает в композиции тонкий эмоциональный аккомпанемент. Композиция насыщена важными для этого времени символическими деталями, такими как фигуры птиц и животных – пара павлинов, повернувших головы в сторону прибывшего юноши, в ренессансной символике означали тщеславие и гордыню; собака, встречающая прибывшего молодого человека (мы можем видеть только ее хвост), в данном контексте олицетворяет собою продажность, которую молодой человек встретит на своем жизненном пути¹.

Композиция помещена в подобие архитектурной арки, образованной двумя колоннами с каждой стороны и завершенной архитравом с картушем, украшенным рольверком, с надписью на алемано-швабском диалекте немецкого языка, помогающей отчасти идентифицировать сюжет:

«Нашел он общество всякого рода,
Погрузился при этом в пороки и бесчестие,

¹ Подробнее о скрытой символике отдельных деталей см.: Tuttle V. Bosch's images of poverty // Art Bulletin. 1981. V. 63. № 1. P. 94. Собака как символ предательства в сценах с изображением блудного сына в швейцарском искусстве была заимствована из иконографии нидерландского литературно-фольклорного героя Соргелоса.

Занятия азартными играми, блуд, бражничество, скачки на лошади
И таким образом упускает время для женитьбы»¹.

Архитектурная композиция, обрамляющая центральную сцену, является доминирующей визуальной характеристикой швейцарской витражной школы второй половины XVI–XVII века. Арка, образованная резным архитравом с картушем и надписью с двумя рядами колонн по бокам, подчеркивает эффектную театрально-зрелищную интерпретацию сюжета, открывающегося зрителю подобно театральной сцене с множеством занимательных деталей.

Два герба, заключенные в овалы, образованные зелеными побегами лавра, помещены в нижнем фризе витража с именами заказчиков: Батта Иоакима Дойхера и Ганса Конрада Эшер фом Глас (Цюрих, 1566 – Цюрих, 1644) и датой создания расписного стекла – 1605².

Оба имени заказчиков цветного стекла связаны с кругом влиятельных семей Цюриха конца XVI – первой половины XVII века. Деятельность

¹ Findt er gsellschaft aller Hand
Gielt hiemit In Sünd vnd schand
Spilt, Hurt, Sufft, mit pferden Rytt
Kumpt hiemit um das Syn Ehe Zytt.

Автор благодарит за перевод этой надписи и палеографическую справку к.ф.н. Н.А. Бондарко (Санкт-Петербург, РАН).

² Надпись в нижнем фризе витража с именами заказчиков: Batt Joachim Toücher vnd / Hans Cunratt / Escher

Семья Дойхер происходит из живописного города Штекборн в кантоне Тургау. С 1489 года представители этой семьи обосновались в Цюрихе. Батт Иоаким Дойхер был членом городского суда Цюриха, членом Совета двенадцати, в который входили влиятельные и богатые горожане Цюриха; подробнее о нем: Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz. In 8 Bde. Bern, 1921–1934. Bd. 2, 1924. S. 156.

Возвышение фамилии Эшер фом Глас началось при Габсбургах в XII веке, когда Якоб Эшер стал министералом на личной службе у будущих императоров. С тех пор фамилия Эшер усиливала свое влияние в политических и торгово-промышленных кругах Цюриха. Среди представителей этого почтенного рода встречаются политики, ученые, купцы и фабриканты, связанные с текстильным производством. Начиная с XIV века представители семьи Эшер фом Глас занимали важнейшие должности в городском суде и управлении Цюриха. В 1612 году Конрад Эшер был назначен наместником Бадена (сейчас в кантоне Ааргау), что было так же почетно, как быть мэром столичного города. Баден, небольшой город к западу от Цюриха, до начала XVIII века был местом встреч делегатов Швейцарского Союза в урегулировании внутренних вопросов. Позднее Конрада Эшер фом Глас разжаловали, сделав управляющим двух небольших пригородов Цюриха – Дюбендорфа (Dübendorf) и Рюмланга (Rümlang). В XIX веке семья Эшер получила европейскую известность благодаря своим достижениям в текстильной промышленности; подробнее см.: Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz. Bd. 1. S. 67; Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. Т. 39. СПб., 1905. С. 217; Keller-Escher C.C. Nachtrag zur Genealogie der Familie Escher vom Glas. 1320–1885. Zürich: als Manuskript für die Familie gedruckt, 1985.



Батта Иоакима Дойхера и Ганса Конрада Эшер фом Глас касалась как политической, так и торгово-ремесленной жизни Цюриха. Обе фамилии неоднократно выступали в качестве заказчиков кабинетных витражей начиная с конца XV века и покровительствовали художественным кругам своего родного города¹.

Характеризуя произведение в целом, важно отметить его превосходную сохранность. По счастливому стечению обстоятельств большинство фрагментов стекол дошло до наших дней в полной сохранности, за исключением небольшого фрагмента с изображением части герба Конрада

Обратная сторона витража с изображением сцены приезда блудного сына в таверну с гербами Дойхера и Эшер фом Глас. Фрагмент с реставрационными метками. Фото О.В. Лопатиной

¹ Один из самых ранних витражей, заказанных представителем семьи Эшер фом Глас, – геральдический витраж с монограммой Лукаса Цайнера, ведущего живописца по стеклу Цюриха рубежа XV–XVI веков (1500–1510-е, Музей художественного стекла Корнинг, Нью-Йорк). Стоит также отметить дружественный витраж (Freundsscheibe) Конрада Эшер фом Глас и Ганса Якоба Нушелера, последнего представителя крупнейшей династии живописцев по стеклу Цюриха, хранящийся в Ландесмузее в Цюрихе.

Эшер фом Глас в нижнем правом углу витража, который был восполнен в технике холодной живописи по стеклу, а также пары колонн, расположенных в центральном поле витража, которые также не имеют отношения к первоначальному замыслу и были добавлены позднее.

Большинство витражей, дошедших до нашего времени, были реставрированы в XIX веке. Реставрация осуществлялась силами антикваров, которые занимались и дальнейшим устройством стекол в частные коллекции. Многие расписные стекла из музейного собрания подвергались агрессивной чистке абразивными материалами, которые безвозвратно повредили тонкую живопись на стекле, другие же зачастую имеют грубую склейку. Именно поэтому хотелось бы отметить очень деликатную реставрацию данного стекла. Свидетельством разборки витража и замены свинцового профиля являются буквенные и цифровые обозначения порядка монтировки стекол, весьма деликатно процарапанные на стекле и с трудом читающиеся невооруженным глазом.

В создании данного расписного стекла был применен весь синтез витражных техник, которыми к началу XVI века владели швейцарские художники-витражисты, а именно серебряная протрава, сангина, эмалевые полихромные краски, резьба по двухслойному стеклу – прием, который создает необыкновенную игру света и цвета за счет разной толщины стекла и интенсивности его окраса. Витраж был создан мастером, строго соблюдавшим все технологические этапы горячей росписи по стеклу, а также пользовавшимся качественными материалами, что обеспечило живописи прекрасную сохранность.

Особенности композиции и орнаментального декора расписного стекла из собрания ГМИИ не оставляют сомнения в его принадлежности традиции витражного искусства, сложившейся в Швейцарском Союзе на рубеже XVI–XVII веков. Более того, персоналии заказчиков, характер изображения декоративных деталей, колорит витража указывают на работу живописца по стеклу из Цюриха.

Источники композиций для витражей швейцарские художники по стеклу находили в многообразии эскизных рисунков, создание которых с начала XVI века стало оформляться в отдельный жанр изобразительного искусства Швейцарии. Это не были эскизы в полном смысле этого слова. Их созданием занимались лучшие художники и рисовальщики Швейцарии, превратив этот, казалось бы, изначально подготовительный материал в подлинные произведения искусства, отличающиеся высоким художественным значением и техническим качеством, очень ценимые как самими художниками по стеклу, так и в дальнейшем коллекционерами.

Определение изначального эскиза является важным этапом в изучении кабинетных витражей. Однако найти первоначальный композиционный замысел на бумаге не всегда представляется возможным, так как многие рисунки не сохранились, и значительная их часть все еще остается неопубликованной.

Некоторые детали композиции, приемы пластической моделировки фигур, характер типажа отдельных персонажей, а также живописность

и декоративность цветного стекла в целом указывают на близкое знакомство его автора с проектными рисунками Кристофа Мурера (1558, Цюрих – 1614, Винтертур), который наряду с Тобиасом Штиммером (1539, Шафхаузен – 1584, Страсбург), Даниэлем Линдмейером (1557, Шафхаузен – 1607) и Генрихом Нушелером (1550, Цюрих – 1616, Цюрих) был одним из блестящих швейцарских рисовальщиков, создателей множества проектных рисунков второй половины XVI – начала XVII века.

В собрании гравюрного кабинета ГМИИ хранится рисунок Кристофа Мурера с изображением блудного сына, получающего свое наследство, который датируется рубежом XVI–XVII веков. Именно этот рисунок дал повод для более внимательного изучения графического наследия Кристофа Мурера¹.

Его рисунки входят в состав таких известных коллекций проектных эскизов, как коллекция Висс, хранящаяся в графическом кабинете Художественного музея в Берне, собрания графического кабинета Кунстхалле в Карлсруэ и Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге, однако полного каталога его работ до сих пор не издано.

В разрозненном по разным музейным и частным собраниям графическом наследии Кристофа Мурера нам удалось обнаружить рисунок, который лег в основу композиции витража из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина. Оригинальный рисунок Кристофа Мурера с изображением приезда блудного сына в таверну, приписываемый Кристофу Муреру и датируемый 1590-ими годами, был, к сожалению, утрачен, но известен нам благодаря копии конца XVIII века, созданной швейцарским живописцем Иоганном Мартином Устери (1763, Цюрих – 1827, Рапперсвиль) и хранящейся сейчас в Государственной библиотеке и архиве в Цофингене (кантон Ааргау, Швейцария)².

Оригинальный рисунок Мурра, изображающий приезд блудного сына в таверну, был одним из шести графических листов цикла, посвященного притче о блудном сыне, который был исполнен в 1590-е годы в Цюрихе в период расцвета его карьеры как художника и живописца по стеклу, в то время, когда Мурер возглавлял собственную витражную мастерскую и был уже известным мастером³.



Кристоф Мурер
Блудный сын,
получающий
наследство.
Конец XVI –
начало XVII века
Эскиз к витражу
Государственный
музей изобразитель-
ных искусств имени
А.С. Пушкина, Москва

¹ См.: Кислых Г.С. Немецкий, австрийский, швейцарский рисунок XV–XVIII веков в собрании ГМИИ имени А.С. Пушкина. М.: Голден Би, 2009. Т. 1. С. 193–194; Кислых Г.С. Рисунки для витражей швейцарских художников в собрании ГМИИ имени А.С. Пушкина // Музей 3: художественные собрания СССР. М.: Советский художник, 1989. С. 159–165.

² Ruoss M., Giesicke B. Die Glasgemälde im Gotischen Haus zu Wörlitz. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2012, S. 483.

³ См.: Sandrart J. Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg, 1675. S. 253–254; Reinhart E. Cristoph Murer // Schweizerisches Künstler-Lexikon. Frauenfeld: Verlag von Hübner & Co, 1908. Bd. II; а также: Сэлман Н.С. Проектные рисунки к витражам Кристофа Мурера и его мастерской в собрании Государственного Эрмитажа // Труды Государственного Эрмитажа. Вып. LXVI. СПб.: Изд-во ГЭ, 2008. С. 81–87.



Иоганн Устери
Приезд блудного
сына в таверну.
Конец XVIII века
Копия с рисунка
Кристофа Мурера
1590 года
Городская библио-
тека и архив,
Цофинген

Шесть рисунков Кристофа Мурера, два из которых известны в копиях, посвящены шести ключевым эпизодам притчи. Повествовательный цикл открывает рисунок с изображением блудного сына, получающего часть своего наследства и покидающего дом верхом на лошади (Кабинет графики, Кунстхаус, Цюрих). Второй лист демонстрирует сцену приезда блудного сына в таверну (Государственная библиотека и архив, Цофинген), третий – блудного сына, растрачивающего свое наследство (Графический кабинет, Кунстхаус, Цюрих). Три рисунка, изображающих блудного сына в поисках работы, его возвращение в отчий дом и пир, устроенный в его (считаются утраченными во время Второй мировой войны), завершают эту серию¹. Цикл представляет собой одно из самых подробных повествований этого сюжета как в творчестве Кристофа Мурера, который неоднократно обращался к этой теме, так и в швейцарском проектном рисунке XVI–XVII веков. Исключительность данной серии рисунков характеризуется тем, что в период 1590–1611 годов в мастерской Кристофа Мурера в Цюрихе и при его непосредственном участии по ним были созданы шесть кабинетных витражей, дошедших до нашего времени в полной сохранности.

В конце XVIII века весь цикл расписных стекол вошел в одну из старейших западноевропейских коллекций швейцарских витражей, собранную в 1780–1790 годы Фридрихом Францем фон Ангальт-Дессау (1740–1817), князем Ангальт-Дессау при посредничестве известного швейцарского писателя, богослова и открывателя швейцарской старины Иоганна Каспара Лаватера (1741, Цюрих – Цюрих, 1801). Около двухсот первоклассных швейцарских стекол украшают окна Готического дома, возведенного в 1773–1813 годах в неоготическом стиле по проекту Фридриха Вильгельма фон Эрмансдорфа (1736, Дрезден – 1800, Дрезден) и Георга Кристофа Гезекиля в одном из известнейших парковых ландшафтов раннего классицизма в Германии, аутентичном и уникальном гезамткунстверке эпохи Просвещения – парке Дессау-Вёрлиц.

В окнах Духовного кабинета (*Geistliche Kabinett*) Готического дома расположены витражи, авторами которых выступают представители



Кристоф Мурер
Отъезд блудного
сына из отчего дома.
1590-е
Эскиз к витражу
Кабинет графики,
Кунстхаус, Цюрих

¹ Ruoss M., Giesicke B. Die Glasgemälde im Gotischen Haus zu Wörlitz. S. 478–492.



известнейшей династии живописцев по стеклу Цюриха – Йоса Мурера и его сына Кристофа Мурера, витражное наследие которых входит в золотой фонд швейцарского искусства XVI – начала XVII века. Среди этих стекол представлен цикл, посвященный притче о блудном сыне, созданный по вышеупомянутым рисункам Кристофа Мурера в 1590–1511 годах¹.

Притча о блудном сыне относится к одному из самых распространенных сюжетов в искусстве Швейцарского Союза второй половины XVI – начала XVII века и связана с новым содержанием, которое принесла с собой эпоха Реформации. Многочисленные литературные произведения, основанные на библейской истории о блудном сыне, легли в основу религиозных драм эпохи Реформации, которые разыгрывались мирянами в протестантских областях немецких земель, Нидерландов и Швейцарского Союза. Обогащенная новым значением в духе протестантизма притча о блудном сыне пришла в Швейцарию из Нидерландов, так же как и иконография сцен, изображенных на проектных рисунках Мурера. В 1529 году нидерландский протестантский религиозный писатель Виллем Гнепхёйс (1493–1568) опубликовал драму, в основе которой лежала притча о блудном сыне под названием «Acolastus» на латинском языке. Произведение было предназначено для театральных постановок с участием его учеников. Два десятилетиями позже в Цюрихе появился немецкий перевод этой драмы, сделанный Георгом Биндером (1495–1545), в предисловии к которому он объяснил, что молодое поколение лучше воспринимает нравственные законы через театральные постановки, которые ставились в Цюрихе с особой частотой².

Кристоф Мурер

Блудный сын
растрчивает свое
наследство. 1590-е
Эскиз к витражу
Графический
кабинет, Кунстхаус,
Цюрих

**Неизвестный
художник**

Возвращение
блудного сына
Копия с рисунка
Кристофа Мурера
Местонахождение
неизвестно (утрачено
после Второй
мировой войны)

¹ Ruoss M., Giesicke B. Die Glasgemälde im Gotischen Haus zu Wörlitz. S. 478–492.

² См.: Spengler F. Der verlorene Sohn im Drama des 16. Jahrhunderts. Innsbruck: Verlag der Wagner'schen Universitäts Buchhandlung, 1888; Parente A. J. Religious Drama and the Humanist Tradition: Christian Theater in Germany and in the Netherlands 1500–1680. Leiden: Brill, 1987.

Кристоф Мурер
Блудный сын
получает часть своего
наследства
и покидает отчий
дом. 1590–1611
Витраж с гербами
Шверценбаха,
Пейера, Циглера
Готический дом,
Вёрлиц-Дессау



Кристоф Мурер
Приезд блудного
сына в таверну.
1590–1611
Витраж с гербами
Брема, Майстера,
Рана
Готический дом,
Вёрлиц-Дессау



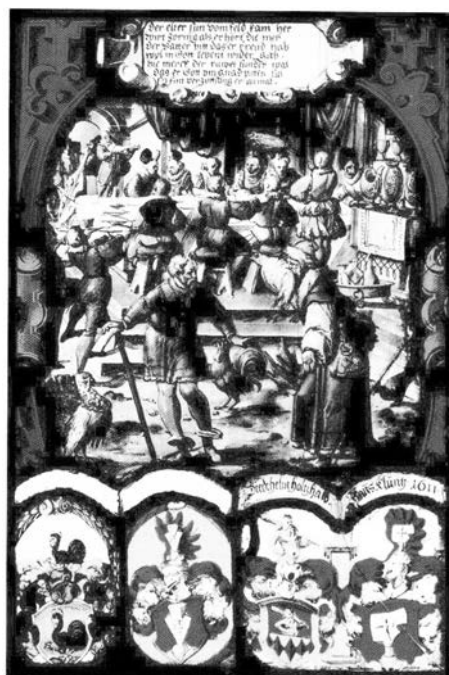
Примечательно, что одним из самых популярных драматических произведений на тему притчи о блудном сыне, выдержавшем несколько переизданий во второй половине XVI века и несколько интерпретаций современников, была драма отца Кристофа Мурера – Йоса Мурера, известного цюрихского живописца по стеклу, рисовальщика и драматурга середины – третьей четверти XVI века. Пьеса, написанная им в 1560 году – «Зерцало

Кристоф Мурер
Блудный сын,
тратящий свое на-
следство. 1590–1611
Витраж с гербами
Хесса, Швейцера,
Мурера и Фюсли
фон Цюрих
Готический дом,
Вёрлиц-Дессау



Кристоф Мурер
Блудный сын в поис-
ках работы. 1590–1611
Витраж с гербами
Бюркли, Кильхшпер-
гера, Штайнбрюхеля
и Гольцхальба
Готический дом,
Вёрлиц-Дессау





молодого человека» («Der Jungen Manner Spiegel»), – имела несколько повторений в немецкой и швейцарской драматической литературе того времени. Сюжет этой пьесы сосредотачивается вокруг фигуры молодого неженатого человека, отправляющегося в путешествие, в течение которого сталкивается с различными проявлениями греха и неподобающего поведения¹. В драме Йоса Мурера в полной мере отразились представления его эпохи об отеческой любви и сыновьем долге, нормах поведения и почитании отеческого авторитета, которые представлялись как основа нравственного порядка. Но главное – базируясь на библейском материале, пьеса служила назиданием обществу и особенно молодому поколению, которое, будучи развращенным системой военного наемничества, нуждалось в нравственном и духовном возрождении.

Небольшие тексты, сопровождающие изображение блудного сына, приехавшего в таверну, на витраже Кристофа Мурера из собрания Готического дома и на анонимном расписном стекле из коллекции ГМИИ являются цитатами из разных источников, которые, к сожалению, не удалось пока точно установить.

Отсутствие монограммы на витраже из собрания ГМИИ не позволяет с уверенностью связать этот витраж с именем определенного живописца по стеклу.

Анонимный мастер, создавший этот витраж, опирался не только на композицию рисунка Кристофа Мурера, но также находился под сильным

Кристоф Мурер
Возвращение блудного сына в отчий дом. 1590–1611
Витраж с гербами Васера и Госсвейлера фон Цюрих
Готический дом, Вёрлиц-Дессау

Кристоф Мурер
Праздник по случаю возвращения блудного сына домой. 1590–1611
Витраж с гербами Хана, Хольцхальба, Клунца, Штольца фон Цюрих
Готический дом, Вёрлиц-Дессау

¹ См.: Spengler F. Der verlorene Sohn im Drama des 16. Jahrhunderts.

влиянием его живописной манеры. На это указывает колорит стекла из собрания ГМИИ, близкий цветовой гамме витражей, созданных в мастерской Кристофа Мурера, из собрания Готического дома в Вёрлице и особенно витражу с изображением приезда блудного сына в таверну. Их роднит колористическое решение по выбору и сопоставлению цветов, а также декоративное решение обрамления сцены, рисунок рольверков и картушей. Витраж из собрания ГМИИ построен на контрастах зеленого, коричневого, желтого – той же цветовой гаммы, какая использована в витраже Кристофа Мурера из собрания Готического дома в парке Вёрлиц. Густая, с высокой степенью прозрачности эмалевая роспись витражей Кристофа Мурера создает ощущение акварели. К этому эффекту стремился и художник, создавший витраж из собрания ГМИИ, и в определенной степени ему это удалось.

В Цюрихе на рубеже XVI–XVII веков работали несколько десятков витражных мастерских, самые известные из которых – мастерские Кристофа Мурера, Ганса Иоганна Шпрюнгли и Генриха Нушелера. Витраж из собрания ГМИИ полностью соответствует художественной стилистике цюрихского витража первого десятилетия XVII столетия. Особый рисунок рольверка и колонн, оформление нижнего и верхнего картуша и другие элементы флорисстиля обнаруживают сильное внешнее типологическое сходство с кабинетными витражами мастерской династии Нушелеров. Одна из самых крупных коллекций витражей этой цюрихской витражной мастерской находится в собрании Лувра¹. Однако близкое знакомство с двумя поздними витражами Нушелеров возможно и в собрании Государственного Эрмитажа, где хранятся два расписных стекла – «Поклонение волхвов» (1629) и «Сцена милосердия» (1640)². Живописная манера и эмалевые краски, которыми сделана роспись, сильно отличаются от исполнения витража из собрания ГМИИ. Преодолеть анонимность этого расписного стекла пока не представляется возможным. Мы можем лишь очертить границы той художественной среды, частью которой был, несомненно, этот мастер, работавший под сильным влиянием Кристофа Мурера и Генриха Нушелера.

Витражные эскизы, созданные Кристофом Мурером на рубеже XVI–XVII веков и особенно вышеупомянутая серия, пользовались большой популярностью среди его современников, копировались и коллекционировались ими.

В этой связи стоит отметить, что в окнах небольшой галереи – перехода из Духовного кабинета в Новую Башню Готического дома в Вёрлице представлены фрагменты витражей неизвестных художников, среди которых есть один с изображением возвращения блудного сына в отчий

¹ См.: *Wartmann W.* Les Vitraux suisses au musée du Louvre: catalogue critique et raisonné. Paris: Morel, 1908.

² *Ларионов А., Шликевич Е.* Какое красок дивное соцветье... Западноевропейские витражи и проектные рисунки к витражам XV–XVII веков из собрания Эрмитажа: Каталог выставки. СПб.: АРС, 2002. С. 43–44.

дом (датируется 1620 годом), созданный неизвестным цюрихским витражистом по рисунку Кристофа Мурера из вышеупомянутой серии 1590–1611 годов¹.

На рубеже XVI–XVII веков создание кабинетных витражей достигло наивысшей точки распространения и популярности в Швейцарском Союзе и перешло в стадию художественной индустрии. Серии популярных историй, созданных по мотивам библейских притч, создавались в это время в большом количестве. Самые популярные серии, к которым, без сомнения, можно отнести цикл рисунков Кристофа Мурера с изображением сцен из притчи о Блудном сыне 1590-х годов, повторялись многократно, и как следствие этого сохранилось несколько реплик или версий одной и той же композиции, исполненной на стекле.

Заимствование композиции Кристофа Мурера, безусловно, говорит о популярности этой работы и значительном влиянии художника на современников, о желании других мастеров подражать его композиционным приемам и манере исполнения в первой трети XVII века.

Публикация ранее неизвестного широкому кругу специалистов витража из собрания ГМИИ с изображением приезда блудного сына в таверну, исполненного неизвестным цюрихским живописцем по стеклу круга Кристофа Мурера в 1605 году, может внести вклад в изучение творческого наследия Кристофа Мурера, предоставить более широкие возможности для анализа влияния его творчества, способствовать уточнению датировки витражей Кристофа Мурера, хранящихся в Готическом Доме в парке Вёрлиц-Дессау, который по последним научным данным датируется 1590–1611 годами. Немаловажным является также развитие наших представлений о музейной коллекции швейцарского витража и проектного рисунка.



Неизвестный мастер, Цюрих
Возвращение блудного сына в отчий дом. Около 1620
Фрагмент витража
Готический дом,
Вёрлиц-Дессау

¹ Ruoss M., Giesicke B. Die Glasgemälde im Gotischen Haus zu Wörlitz. S. 236.

А.А. Герасимова

**«VITA DECORA»: РЫЦАРЬ МЕЖДУ
РЕНЕССАНСОМ И БАРОККО
ПОРТРЕТЫ ГЕРЦОГА ХРИСТИАНА БРАУНШВЕЙГСКОГО
(1599–1626) В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ
ПЕРСОНАЛЬНОГО МИФА**

Портрет и в особенности парадный портрет в значительной степени представляет собой предмет личной репрезентации, один из способов активного предъявления портретируемой персоны «городу и миру» в той форме, в какой она представляла сама себя – социально и политически – в контексте определенной эпохи. Для понимания содержания, заключенного в ритуализованную оболочку парадного портрета, представляется необходимой постановка изобразительных памятников в более широкий исторический и культурный контекст. Поэтому представляет интерес рассмотрение всего разнообразия художественной продукции, связанной с такого рода репрезентацией, включая и массовые ее формы – к ним относится разного рода печатная графика, предназначенная для всех социальных групп населения.

Участники Тридцатилетней войны (1618–1648), которых было огромное количество с обеих сторон конфликта, представляют собой богатый и весьма любопытный материал для такого рода исследования. Кроме того, именно в этот период очень остро осознается политическая польза печатного слова, и количество иллюстрированных изданий разного толка достигает невиданных ранее объемов. В рамках настоящей статьи предполагается обзор обширного корпуса памятников, представленного портретными изображениями герцога Христиана Брауншвейгского, а также выявление основных иконографических и семантических особенностей этих изображений¹.

¹ Существует определенная проблема, связанная с атрибуцией этих работ. Поскольку авторы преимущественно принадлежали к одному кругу, в частности к мастерской Миревельта и его учеников, работавших на Оранский дом, то до сих пор имеется некоторая путаница

Герцог Христиан Брауншвейг-Люнебург-Вольфенбюттельский, известный также как «Безумный Христиан», «Безумный Хальберштадтец» и «Безумный епископ», – далеко не самый успешный, но, вероятно, самый странный полководец в истории этого религиозно-политического конфликта. Специфика его социального статуса, особенности его военной карьеры, а также весьма своеобразные (даже по тем временам) мировоззрение и поведение отразились как в его прижизненных изображениях (портретах и печатной графике), так и в более поздней художественной продукции. Его краткая, но весьма яркая биография нашла место и в литературе. В частности, фигура герцога Христиана становится очень популярной среди представителей немецкого романтизма и историзма. Так, к этому сюжету обращается Фридрих де ла Мотт Фуке в своем произведении «Альвин» (1808). Кроме того, он появляется и в английской историко-художественной прозе в рамках обращения к истокам Ганноверской династии, например в романе Джейн Портер «Duke Christian of Lüneburg: or, Tradition from the Hartz» (1824). В целом интерес к этой персоне (правда, преимущественно как к объекту исторических исследований) сохраняется вплоть до 30-х годов XX века. В живописи и печатной графике основной корпус памятников приходится на время жизни герцога, хотя символические отсылки к его образу в портретной традиции Брауншвейгского дома сохраняются до первой четверти XIX века.

Облик «безумного протестантского епископа» сформировался в годы Тридцатилетней войны при активном участии имперской католической пропаганды, распространявшей огромное количество иллюстрированных листовок (*flugblatt*)¹. В согласии с этой традицией, в дальнейшем портреты герцога Христиана трактовали как отражение его неуравновешенного взрывного характера, как проявление его *furia* – неистовства, неуважения к религии и его «сомнительных подвигов» на военном поприще. Его армия представлялась огромной неуправляемой толпой, больше похожей на стаю апокалиптической саранчи, которая пожирала на пути все живое, оставляя за собой пепелища, мор и глад². Однако

в определении авторства того или иного портрета. Здесь использованы последние атрибуционные данные, опубликованные музеями, хранящими эти полотна. Однако некоторые случаи все же остаются спорными.

¹ Тиражи такой продукции в это время доходили до тысячи в год (каждый сюжет). См.: Лазарева А.В. Немецкие иллюстрированные листовки Тридцатилетней войны (1618–1648 гг.): Образ солдата-наемника // Источниковедческие исследования. Вып. 3. М., 2006. С. 82–113.

² Касательно методов ведения войны, используемых герцогом Христианом, с очевидностью можно отметить только одно обстоятельство – его оппоненты были ничуть не лучше. Как протестанты, так и католики – войска оставляли за собой практически пустыню. Очевидная жестокость и порочность такого способа ведения войны, осуждаемая в действиях Христиана, совершенно не помешала знаменитому генералу имперского лагеря – великому Валленштейну – не только перенять тактику выжженной земли, но весьма активно ее использовать именно как основной способ ведения войны Нового времени. Более того, если вспомнить,

художники и поэты протестантского лагеря видели в «безумном епископе» образ защитника отечества от произвола католического духовенства. С имперской стороны преобладали сатирические и информационные листовки, в то время как в среде протестантов печатали преимущественно портреты с латинскими стихами, сообщающими о достоинствах и добродетелях герцога.

Историки начиная с XIX века под влиянием патриотических настроений, усилившихся в ходе освободительной войны с Наполеоном, несколько пересмотрели традиционно сложившуюся характеристику герцога, обнаружив помимо очевидных его недостатков не менее очевидные достоинства. Пик интереса к этой исторической фигуре приходится на рубеж XIX–XX веков. Большую часть XX века этот неоднозначный и избыточно милитаризованный сюжет, очевидно, находился, как предполагает немецкий исследователь литературы Юранек, «в поле невосприятости»¹.

Третий сын герцога Генриха-Юлиуса (1564–1613)² и датской принцессы Елизаветы (1573–1626), евангелический епископ Хальберштадта, герцог Христиан Брауншвейг-Люнебург-Вольфенбюттельский (1599–1626) унаследовал активную натуру своего весьма своеобразного отца и избрал карьеру военного. Само происхождение определило ему значимую роль в политической жизни Европы. Будучи представителем знаменитой династии Вельфов, спорившей за императорский престол еще со Штауфенами³, он был в родстве со всеми ключевыми родами германской знати. По матери он имел династические связи с королевскими домами Дании и Англии⁴. Он получил хорошее образование, в котором значительное место отводилось военным навыкам. Известна подробная инструкция его отца, где четко указано, что воспитание должно побуждать в первую очередь «к смелости и героическим вещам», а также «смелому, свободному и властному» образу мыслей⁵. Поощрялись также патриотизм, религиозность и «историческое сознание»⁶. Последнее – немаловажная для Вельфов категория,

что имперские войска сделали с Магдебургом, то большинство обвинений в адрес Брауншвейгского герцога кажутся довольно натянутыми.

¹ *Juraneck Ch.* Freundschaft oder Liebe? Zur Nachgeschichte Christians von Halberstadt // *Ars et amicitia. Beiträge zum Thema Freundschaft in Geschichte, Kunst und Literatur. Festschrift für Martin Bircher zum 60. Geburtstag am 3. Juni 1998.* Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1998. S. 685–752.

² Яркий представитель княжеской элиты Позднего Ренессанса в Германии, герцог Генрих-Юлиус имел широкое разностороннее образование, был покровителем наук и искусств, а также близким другом и сподвижником императора Рудольфа II.

³ Конфликт Генриха Льва и Фридриха Барбароссы.

⁴ Сестра матери Христиана, Анна Датская (1574–1619), была замужем за английским королем Яковом I.

⁵ *Der Krieg als Person: Herzog Christian d. J. von Braunschweig-Lüneburg im Bildnis von Paulus Moreelse: Ausstellung im Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig.* 16. März bis 14. Mai 2000 / Katalog red. N. Büttne. Braunschweig: Herzog-Anton-Ulrich-Museum, 2000. S. 17.

⁶ *Ibid.*

поскольку своему образу в истории они уделяли большое внимание. Они одними из первых среди имперской знати создали семейную историческую хронику – «*Historia Welforum*»¹, призванную зафиксировать как легендарную, так и реальную историю рода². Христиан к тому же имел весьма восторженное представление о традициях рыцарской культуры. На такой образ мыслей, несомненно, оказало влияние и культивировавшееся в семье Вельфов прославление их знаменитого предка-крестоносца Генриха Льва (1129–1195) и его друга и родственника³ английского короля Ричарда Львиное Сердце (1157–1199). В период правления отца Христиана, герцога Генриха-Юлиуса, брауншвейгский двор испытывал довольно сильное влияние со стороны английской культуры, где отголоски елизаветинской рыцарской традиции довольно стойко сохранялись в окружении принца Генри (1594–1612). Влияние это транслировалось как через семейные связи, так и в силу своеобразного англофильства⁴, охватившего в этот период северные протестантские княжества. Со времен царствования великой Елизаветы немецкие протестанты рассматривали Англию как основной оплот в противостоянии с имперским католицизмом. В Вольфенбюттеле же связи с английской культурой были значительно более прочными за счет исторической и семейной традиции, а не только в силу общей культурно-политической ситуации в Северной Европе.

В Королевской коллекции Виндзорского замка хранится портрет герцога Христиана в возрасте десяти лет. Когда его старший брат Фридрих Ульрих (1591–1634) находился в Англии⁵ с родственным визитом как один из претендентов на руку своей двоюродной сестры, принцессы Елизаветы (1596–1662)⁶, он привез с собой портреты членов брауншвейгской семьи, в том числе своих младших братьев – Христиана⁷ и Рудольфа (1602–1616) – и сестер – Елизаветы (1593–1650), Хедвиг (1595–1650) и Доротеи (1596–1643). Достаточно долго они атрибутировались как произведения

¹ Около 1170. Hochschul- und Landesbibliothek Fulda. Cod. D 11.

² Эгле О.Г. Действительность и знание: очерки социальной истории Средневековья. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 270–303.

³ Генрих Лев был женат на Матильде, сестре Ричарда Плантагенета (Львиное Сердце).

⁴ Йейтс Ф. Розенкрейцерское просвещение. М.: Алетейа; Энигма, 1999 (<http://psylib.org.ua/books/yates01/index.htm>).

⁵ Beard Ch.R., Cripps-Day F.H. Noch Einmal der Prunkharnisch des Herzog Christian von Braunschweig // *Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift der Gesellschaft für historische Waffen- und Kostümkunde*. Leipzig, 1928. Bd. 2. Heft 12. S. 280–284.

⁶ Елизавета Стюарт («Зимняя королева»), дочь английского короля Якова I, крестница королевы Елизаветы I (1533–1603), жена Пфальцского курфюрста и Богемского короля (1619–1620) Фридриха V. В 1620 году Фридрих и Елизавета были изгнаны имперскими войсками из Праги в ходе битвы у Белой горы и нашли убежище в Голландии. Богемский конфликт положил начало Тридцатилетней войне.

⁷ Якоб Ван Доорт (? – 1629). Христиан, принц Брауншвейгский, позднее герцог Брауншвейг-Люнебургский (1599–1626). 1609. Холст, масло. 187,6 × 103,9 см. Королевское собрание, Лондон. Инв. RCIN404914.

неизвестного мастера немецкой школы, но сейчас определяются как работа художника Якоба ван Доорта, придворного живописца Датского королевского дома. Это вполне традиционные для этого времени детские портреты со всеми приличествующими атрибутами, определяющими принадлежность этих детей к знатному аристократическому роду. Статичный черный фон, темно-зеленые драпировки и стол, покрытый красной скатертью, – антураж, характерный для большинства парадных портретов в Северной Европе и Англии в начале XVII века. Дети облачены в придворную одежду. Мальчики изображены с парадным оружием.

Фридрих Ульрих гостил в Англии с марта по июнь 1610 года. В знак родственной любви в качестве памятного подарка от принца Генри лично-му оружейнику принца Вильяму Пикерингу в Гринвиче был заказан парадный турнирный доспех для Фридриха Ульриха¹, который доставили в Вольфенбюттель уже после смерти английского принца. Доспех был выполнен из синей вороненой стали и украшен орнаментальными полосами, где «тюдоровские розы» перемежались двойными петлями из золоченых лент². В дальнейшем эта броня будет включена как в портретную иконографию герцога Христиана, так и в портретную традицию Брауншвейгского дома в целом³.

В июле 1610 года брауншвейгские принцы оказались в самом центре военных событий, которые, несомненно, произвели определенное впечатление на одиннадцатилетнего Христиана. В это время они находились у их сестры Софии-Хедвиг⁴ (1592–1634) в голландском поместье Арнем. Именно тогда произошел весьма показательный эпизод с осадой крепости Шенкеншанц⁵, где нассауские полководцы, с пользой потратившие время перемирия с Испанией, продемонстрировали свои достижения в переустройстве военного дела⁶.

¹ *Bohlmann R.* Ein Prunkharnisch des Herzog Christian von Braunschweig // *Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift der Gesellschaft für historische Waffen- und Kostümkunde. Leipzig*, 1928. Bd. 2. Heft 10. S. 232–241; *Beard Ch.R., Cripps-Dey F.H. von.* Noch Einmal der Prunkharnisch des Herzog Christian von Braunschweig. S. 280–284.

² *Bepler J.* Practical perspectives on the court and role of princes. // *Daphnis*. 2003. № 32. P. 144.

³ Этот доспех считался утраченным во время Второй мировой войны, однако в 1981 году был выставлен на аукцион Christie's и в настоящее время находится в коллекции Рональда Лаудера в США. См.: *Weidger P.* Armor and the Man // *BLOUIN ARTINFO*. 2008. 3 December (<http://www.blouinartinfo.com/news/story/29424/armor-and-the-man>).

⁴ София-Хедвиг была замужем за принцем Оранского дома Эрнстом Казимиром, графом Нассау-Дитц (1573–1632).

⁵ Юлих-Клевский военный конфликт. См.: *Der Krieg als Person*. S. 18.

⁶ Мориц Оранский всерьез подошел к вопросу вооружения и обучения армии, заложив основы военного дела Нового времени. В 1606 году выходит первое издание «Руководства по обращению с оружием», иллюстрированное художником Якобом де Гейном. В нескольких сотнях графических листов подробно изложены все приемы обращения с мушкетом и пикой. Эта книга имела большой успех не только у военных, но и у художников: в частности, Рембрандт пользовался ею при создании «Ночного дозора».

Известно, что в период с 1611 по 1613 год Христиан достаточно много времени проводил у сестры в Голландии и вернулся домой в Вольфенбюттель только в связи со смертью своего отца Генриха-Юлиуса¹. Теперь опеку над ним осуществлял его дядя, датский король Христиан (1577–1648), и в 1615–1616 годах подросток находился в Дании, а в 1616–1617 был отправлен в университет Хельмштедта². В 1616 году, после смерти своего младшего брата Рудольфа (1602–1616), Христиан унаследовал духовное княжество Хальберштадт. 1 мая 1617 года его официально избрали главой соборного капитула. Будучи администратором епископства, он получил экономическую независимость и приобрел навыки управления. Однако воспитанный в идеалах рыцарской доблести, он изо всех сил стремился обрести способ воплощать эти идеалы в жизнь. К концу 1618 года распоряжением своего старшего брата Фридриха Ульриха он получил под свое командование 1000 брауншвейгских рейтар. В начале 1619 года он пытался поучаствовать в чешских волнениях, но не встретил понимания ни дома, ни в Праге, и потому авантюра не состоялась.

Восьмого мая 1619 года Христиан прибыл в Утрехт, губернатором которого с 1618 года был Эрнст Казимир, муж его сестры Софии-Хедвиг, вполне обоснованно рассчитывая на родственную поддержку в плане дальнейшего устройства его военной карьеры. Надежды оправдались, и 30 августа 1619 года Христиан поступает на службу Соединенных Провинций в качестве командира рейтарской роты. С этого момента Голландия становится для него основным местом жительства в свободное от военных действий время. Именно тогда появляется первый портрет герцога «профессионального» характера.



Паулюс Морелсе
Портрет Христиана
Младшего
Брауншвейг-
Вольфенбюттельского.
1619
Холст, масло
Музей герцога
Антон-Ульриха,
Брауншвейг

¹ Der Krieg als Person. S. 19.

² Academia Julia – университет в городе Хельмштедт. Основан в 1576 году герцогом Юлиусом, дедом Христиана. В 1592–1596 годы по заказу отца Христиана – Генриха-Юлиуса, архитектор Пауль Франке строит основное здание университета Juleum Novum. За первые 60 лет существования университета в нем обучалось около 15 тысяч студентов. Здесь преподавали теологию, право, медицину и философию. Среди профессоров числился Джордано Бруно, приглашенный на эту должность герцогом Юлиусом.

Это работа утрехтского живописца Паулюса Морелсе¹ – поколенный портрет в рейтарском доспехе, с шарфом офицера голландской армии². Это, несомненно, самый яркий и эффектный образ Христиана созданный в живописи. Художник, в целом следуя сложившейся традиции изображения военного со всеми приличествующими данному сюжету атрибутами, сумел также передать и суть беспокойного характера герцога. Короткая прическа, характерная для протестантской знати Англии и Голландии³, находится в беспорядке, губы плотно сжаты. Корпус модели слегка отклонен назад – фигура помещена диагонально – из правого нижнего угла в верхний левый. Колесцовый пистолет (основное оружие кавалериста того времени) в правой руке и левая рука, которой герцог опирается на стол, усиливают эту композиционную диагональ и сообщают подвижность всей фигуре, нарушая уже сформировавшуюся в тот период статичность голландского военного портрета. Это движение подчеркивается полотнищем алой драпировки, помещенной перпендикулярно основной диагонали слева направо вверх (что зрительно всегда читается как более активное движение), и это создает ощущение сопротивления, неуступчивости, упрямства. Маньеристская подвижность композиции усиливается контрастным противопоставлением черного и алого, создавая эффект тревожной напряженности, экспрессии, которая в дальнейшем станет одной из особенностей стиля барокко. Именно с этим портретом обычно связывают все характеристики, которыми наградят Христиана его современники и историки, – неистовый, безумный, неуправляемый. Однако в 1619 году герцог только начинал свою бурную карьеру и особых поводов к подобного рода обобщениям не давал. Трудно также отнести такую трактовку образа на счет исключительной психологической наблюдательности художника – Морелсе как ученик Михиля ван Миревельта⁴ (1567–1641), несмотря на опыт поездки в Италию, в целом работал в достаточно сдержанной, холодной манере, присущей реалистическому голландскому портрету. Нидерландский искусствовед Пауль Янссен, ссылаясь на приводимую Карелом ван Мандером в «Книге о художниках» (1604) символику красного цвета – величие,

¹ Паулюс Янс Морелсе (Морелзе; 1571–1638), голландский художник и архитектор. Как живописец работал в жанре портрета, также писал картины на мифологические темы. Совершил поездку в Италию. Первый декан гильдии Святого Луки в Утрехте, способствовал созданию академии. См.: *Seymour S. Dutch Painting 1600–1800*. Yale University Press, 1995. Pp. 248–249.

² Паулюс Морелсе. Портрет герцога Христиана Младшего Брауншвейг-Вольфенбюттельского. Утрехт, 1619. Холст, масло. 126,3 × 87,7 см. Музей герцога Антона Ульриха, Брауншвейг. Инв. 649.

³ Короткая стрижка с отдельной длинной прядью (lovelock) сбоку.

⁴ Михиль Янс Миревельт (Миревелд; 1567–1641), голландский художник, мастер реалистического придворного портрета. Был придворным художником Оранского дома в Гааге. Мастерская Миревельта работала на огромное число заказчиков, в том числе иностранных. Из «портретной фабрики Миревельта» вышло более 10 тысяч портретов. См.: *Seymour S. Dutch Painting 1600–1800*. Pp. 248–249.

мужество и смелость, – предполагает, что Христиан мог лично повлиять на выбор цветового строя портрета¹.

Большинство портретов брауншвейгского герцога – это изображения военного в полевой кавалерийской броне. Причем самый ранний из них иллюстрирует его мировоззрение наиболее ярко. Это в своем роде «декларация намерений». В письме матери он пишет: «Должен признаться, что мне нравится воевать. Я таким родился и останусь таковым до конца жизни»². Экспрессивное решение этого портрета нашло здесь удивительное созвучие с характером герцога: вспыльчивый, импульсивный и неуступчивый – таким он представлен на этом портрете и именно таким он оказывается в жизни.

Город Утрехт в то время напоминал смесь военного лагеря с ученой академией. Военные, ученые и художники активно общались между собой, делясь друг с другом профессиональными навыками. В доме губернатора велись активные дискуссии на самые разные темы – обсуждались фортификация, история, военное дело, геральдика, лингвистика и многое другое. Есть сведения, что Христиан, находясь в Утрехте, не только учился военному делу, но в свободное время брал уроки живописи как любитель³. Кроме того, предположительно, именно в этот период Христиан мог приобщиться к движению розенкрейцеров, хотя прямых подтверждений этого обстоятельства не зафиксировано⁴.

В 1620 году обострилась военная обстановка между Нидерландами и Испанией. Тем же годом датируется и серебряная плакетка из Утрехта с конным портретом Христиана⁵. Иконография плакетки ориентируется на конный портрет Генриха IV, поскольку именно он послужил формированию одного из иконографических типов конного портрета полководца в Европе. Однако и здесь в руке герцога не полководческий жезл, а именно пистолет. Это можно объяснить недостаточно высоким военным рангом – командир кавалерийской роты с жезлом не изображался.

Ян ван Равестайн⁶, работавший в Гааге, еще один ученик Миревельта, также пишет портрет Христиана Брауншвейгского⁷. Здесь, в отличие от портрета Морелсе, художник четко следует им самим отработанной схеме

¹ *Janssen P.H.* Individual Artist [November 2001] // *Journal of Historians of Netherlandish Art* // <http://www.hnanews.org/archive/2001/11/luckhardt01.html>.

² *Веджвуд С.В.* Тридцатилетняя война. М. : АСТ; Астрель; Полиграфиздат, 2011. С. 167.

³ *Der Krieg als Person.* S. 22.

⁴ *Ibid.*

⁵ Серебряная плакетка. Голландия. Утрехт. 1620. 31,1 × 15,5 см. Аукцион Christie's в Амстердаме 24.11.1998; 16.04.2002.

⁶ Ян Антонис ван Равестейн (ок. 1572–1657), голландский художник-портретист. Ученик Миревельта. Отмечают, что живопись Равестейна была менее элегантна, чем у его учителя, но манера письма была столь близкой, что многие работы Равестейна и Миревельта практически неразличимы. См.: *Seymour S.* Dutch Painting 1600–1800. Pp. 248–249.

⁷ Ян Антонис ван Равестейн. Портрет герцога Христиана Младшего Брауншвейг-Вольфенбютельского. 1620. Холст, масло. Музей Пфальцского курфюршества, Гейдельберг.



Ян Антонис ван
Равестайн
Герцог Христиан фон
Брауншвейг-Люне-
бургский. 1620
Холст, масло
Музей Пфальцско-
го курфюршества,
Гейдельберг

реалистического изображения голландских офицеров. Статичная фигура. Черный доспех на темном фоне. Оранжевые шарф и перья на шлеме – цвета Оранского дома. Однако и тут герцог изображен с пистолетом. Этот предмет становится в какой-то мере его отличительным признаком.

В этом же году Богемский кризис переходит в новую фазу. Фридриха V (1596–1632), пфальцкого курфюрста и богемского короля, а также его жену, английскую принцессу Елизавету (1596–1662) – двоюродную сестру Христиана Брауншвейгского (ту самую, к которой безуспешно сватался его старший брат) – имперские войска изгоняют из Праги и из Пфальца. Они находят приют в Нидерландах, в Гааге.

Герцог Христиан сразу же предлагает свои услуги в качестве полководца. «И когда упомянутый курфюрст потерпел неудачу в сражении у Праги, этот герцог взял перчатку его супруги, прикрепил на свою шляпу и поклялся тем самым, что он не успокоится и не отступит,

пока ее супруг Фридрих снова не будет восстановлен на королевском троне Праги» – так описывает эту историю в своем «Историческом лексиконе героев и героинь» (1716) Иоганн Фридрих Гауэ (1681–1755)¹. Здесь наблюдается весьма специфическая модель поведения, достаточно архаичная для времени перестройки военного сословия Средневековья в регулярную армию Нового времени. Человек, который в рамках своей «профессиональной» деятельности легко усваивал новые приемы ведения войны, одновременно проявлял склонность к образцам куртуазной традиции рыцарской культуры. Демонстрируя восторженное поклонение своей кузине, он объявляет себя ее рыцарем-защитником, прикрепляет ее перчатку на шлем, а на знаменах пишет: «Tout pour Dieu et pour elle» (Во имя Бога и Нее). Такого рода жесты были свойственны представителям поколения «елизаветинского ренессанса», рыцарям и пиратам английской королевы, победившей Великую Армаду. Поэт, дипломат и полководец Филип Сидни писал в своей книге сонетов «Астрофил и Стелла» (1591): «У Марса щит зеленый, а на нем / меч острый сердце до крови пронзил; / Перчатку Афродиты Зевс носил...»². Тесные родственные связи с английским двором

¹ Цит. по: *Juranek Ch.* Freundschaft oder Liebe? Zur Nachgeschichte Christians von Halberstadt. S. 695.

² Сидни Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии. М.: Наука, 1982. Сонет 13: 5–7.



и его постелизаветинскими рыцарскими тенденциями, очевидно, оказали на брауншвейгского герцога определенное влияние, что и сказалось в аффектированной демонстрации атрибутов рыцарского поклонения Прекрасной Даме.

На картине работы Паулюса ван Хиллегарта из гаагского Музея Маурицхёйс «Оранские принцы с семьей верхом. Выезд из замка Биттенхоф»¹, хальберштадский епископ изображен среди высшей голландской знати. Художник намеренно выделяет брауншвейгского принца как композиционно – он располагается на переднем плане в центре картины, так и колористически – у него самая яркая и эффектная одежда и самая заметная лошадь пегой масти. При этом богемские король и королева хоть и находятся, согласно своему рангу, во главе процессии, но изображены на периферии картины и настолько блекло по цвету, что практически незаметны. То же происходит и с оранскими принцами – черные одежды уводят их на второй план. Художник намеренно выделяет Христиана как представителя одного из древнейших родов Европы, подчеркивая его значимость в аристократической иерархии.

Как военный он уже пользовался значительным авторитетом; так, например, граф Фридрих Дона пишет, что Христиану, «как когда-то великому Помпею, достаточно было ступить на землю, чтобы собрать легионы.

Паулюс ван Хилле-
гарт

Оранские принцы
с семьей верхом.

Выезд из замка

Биттенхоф. 1621–1622

Холст, масло

Музей Маурицхёйс,

Гаага

¹ Паулюс ван Хиллегарт. Оранские принцы с семьей верхом. Выезд из замка Биттенхоф. 1621–1622. Холст, масло. 144,6 × 214 см. Музей Маурицхёйс, Гаага. Инв. 546.

И все протестанты, настроенные против австрийского дома, присоединялись к нему благодаря его высокому происхождению и воинским навыкам¹. Сесили Вероника Веджвуд описывает его способности следующим образом: «Христиан был сделан из того же самого теста, из которого получаются все великие лидеры; если бы он обладал еще терпением, необходимым для учения. Почти без денег и с малым числом офицеров он к осени 1621 года собрал армию численностью более десяти тысяч человек. Одно это обстоятельство – создание в кратчайший срок войска, пусть и плохо вооруженного и недисциплинированного – не позволяет считать его лишь только “разбойником”. “Безумец из Хальберштадта” – называли его современники, но его безумие проистекало из вдохновения»².

Гравюра, выполненная голландскими печатниками Симоном и Виллемом де Пассе (1622–1623)³, представляет Христиана в окружении военной атрибутики и с латинскими девизами, демонстрирующими его отношение к военной деятельности: «FATA VIAM INVENIENT»⁴ и «IN VIA VIRTUTE NULLA EST VIA»⁵. Это одна из немногих гравюр, где герцог представлен не в броне. Иконография этого портрета близка к изображению Христиана на упомянутой ранее картине Хиллегарта «Оранские принцы с семьей верхом. Выезд из замка Биттенхоф».

Современники утверждают, что герцог рано усвоил грубые солдатские манеры и был необычайно несдержан на язык, демонстрируя исключительно вульгарную низовую лексику. Кёльнский архиепископ в своем письме о разорении епархий Мюнстера и Падерборна жалуется, что «гнусные слова, неподобающие князю, использовали он и его приспешники, какие безобразия, кощунства и святотатства они творили...»⁶. В этой грубости, в непристойной похвальбе жестокостью проскальзывает некоторый оттенок театральности, свойственной в свое время его отцу, да и вообще многим представителям Среднего дома Вельфов. В целом это вполне типичный образ солдата, каким он представлялся в то время в зеркале народной культуры. Это практически воплощение маски Капитана из комедии дель арте или даже персонаж пьесы «Винченцо Ладислао» (1594), написанной отцом Христиана, своего рода «гипертрофированная демонстрация отваги»⁷ как маркер определенной поведенческой роли.

¹ Der Krieg als Person. S. 26.

² Веджвуд С.В. Тридцатилетняя война. С. 169.

³ Hollstein F.W. Dutch and Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts 1450–1700. Rijksmuseum, Amsterdam: Sound & Vision Interactive, 1997. № 27; Hind A.M., Norton M. Engraving in England in the sixteenth and seventeenth centuries. Cambridge: University Press, 1952–1964. II.300.18 I; Lugt F. Les marques de collections de dessins & d'estampes. Amsterdam: Fondation Custodia, 1921. № 572.

⁴ «От судьбы не уйдешь».

⁵ «Для доблести нет непроходимых путей».

⁶ The Thirty Years War: A Documentary History / Ed. and Transl. by T. Helffferich. Indianapolis, IN: Hacker Publishing, 2009. Pp. 60–63.

⁷ Неклюдова М.С. Искусство частной жизни: Век Людовика XIV. М.: ОГИ, 2008. С. 36–37.

Герцог намеренно заявлял себя солдатом, а не епископом. Разграбив монастырь в Падерборне, он перечеканил драгоценные сосуды и статуи в монеты с девизом «Богу друг – попам враг»¹. В историю эти монеты так и вошли под названием *pfaffenfeindthalers*². История переплавки ценностей в монеты тут же отображается в разнообразной печатной продукции. В листовке, выпущенной в Амстердаме печатником Класом Виссером в 1622 году и озаглавленной «Westphaelische Transformatie»³ («Вестфальское превращение»), эти события представлены как своеобразная «алхимия» войны. Печатники имперской стороны отвечают на это листовкой «Paderbornischer Wegweiser vnd angestelter Westphalischer Wallfahrtstag / Hertzog Christian Z. B.; S: Liborius»⁴ («Падерборнский указатель и день паломничества в Вестфалии»). Здесь в трех эпизодах изображена история похищения мощей Святого Либория и помещен сатирический рифмованный диалог между герцогом Христианом и Святым Либорием.

«Герцог Христиан:

Я достиг чужих земель, о которых мне совсем ничего не известно. / Я направлялся с моими людьми в (землю) Пфальц, но цели не достиг. / Отправился иными путями, покинул Аменебург, и пусть потерял по пути немало солдат, но добрался до Падерборна, до богатого монастыря, не ведающего забот. / Глянь-ка, не святой ли это Либорий? / Я должен пойти его поблагодарить, хотя это, возможно, мне и не по чину. / О Либориус, святой человек, ты совершил много добрых дел и ты столько времени хранил меня, (скромно оставаясь в тени). Позволь же обнять тебя и молить Господа о милости.

Святой Либорий:

Эй, помедленнее, дражайший. Скажи лучше, откуда вы родом? / Таких странных и своенравных людей, как вы, я встречал нечасто. / Что вы делаете тут, в Божьем Доме? / Лучше бы вам было сюда вообще не заходить, если вы хотите не поделиться, а только осмотреться, чем бы поживиться... Как бы не обокрали меня сегодня. Вы говорите, вы хотите меня возблагодарить, но, может, задумали чего стащить? Лучше не прикасайтесь ко

¹ «Gottes Freund, der Pfaffen Feind». Возможно, это парафраз девиза предводителя балтийских пиратов-вительеров Клауса Штортебеккера – «Gottes Freund – Aller Welt Feind» (Богу друг – всему миру враг). История Штортебеккера уже к середине XVI века стала частью германского фольклора. Так, например, текст песни «Ein schoen Lied von der grossen Rauberey deß Stoertzebechers vnnnd Goediche Michaels», был опубликован в Нюрнберге в 1555 году печатником Валентином Нойбером.

² Christian, Bischof von Halberstadt, 1617–1626. Reichstaler 1622, Lippstadt. Pfaffenfeindtaler. Dav. 6320.

³ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inventar-Nr. HB14615, Kapsel-Nr. 1248.

⁴ Deutsche Illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts. / Hg. W. Harms. Tübingen, 1985. V, 140.

мне, а то быть вам проклятыми. Однако же, думается, я не менее родовит, чем вы – и вы, разумеется, отпустите меня, не причинив вреда. / Но чего стоят все мои сетования, если меня уже уносят прочь».

Сражение при Хёхсте, последовавшее за вестфальскими событиями, также нашло отражение в печатной графике 1622 года. Это скорее информационная листовка, наглядно представляющая ход событий. Гравюра, панорамно отражающая ход сражения, сопровождается текстом, в котором описывается победа, доставшаяся одному из лучших имперских полководцев – генералу Иоганну Церкласу Тилли (1559–1632).

После этой битвы, в которой герцог Христиан держался вполне достойно, ему приходится выслушивать нравоучения со стороны старших и более опытных полководцев протестантского лагеря. В ответ на нотации генерала Эрнста фон Мансфельда (1580–1626) он рассказывает грубые, непристойные истории. Однако одновременно с этим пишет оправдательное письмо королеве Богемской, составленное настолько куртуазно, что совершенно очевидно – «сумасшедший епископ Хальберштадский» владел не только языком, на котором разговаривают в армии.

Письмо это полностью приводится в жизнеописании Елизаветы Богемской:

«Мадам, моя дражайшая и самая любимая королева, это не вина Вашего наиболее преданного и любящего слуги, кто всегда любит и ценит Вас.

Я умоляю Вас наиболее почтительно, не будьте жестоки с Вашим преданным рабом за это несчастье, не забирайте назад доброе расположение, которое Ваше Величество прежде выказывало мне, кто любит Вас превыше всего в этом мире; признайте, что победа в руках Господа, не в моих, и я не могу вызвать победу, хотя мое мужество умереть за Ваше Величество и служить Вам никогда не покинет меня, поскольку я полагаю Вашу благосклонность во сто раз дороже, чем жизнь; и будьте уверены, что я буду стараться, как только могу, не только привести в порядок свои войска, но также, более того, собрать еще так много, чтобы возможно мне было быть в лучшем состоянии для верной службы Вашему Величеству, которое я люблю “насколько возможно”, уверяю Вас, что так долго, сколь Бог отвел мне жизни, я буду служить Вам верно и отдам все, что имею в этом мире, для Вас.

Подписано, – Ваш самый скромный, самый постоянный, самый верный, самый ласковый и самый послушный раб, кто любит Вас и будет любить Вас бесконечно и непрерывно до смерти – Христиан»¹.

Поведение герцога и его практически неконтролируемой армии вызывало нарекания даже в Голландии, где в целом к нему относились весьма доброжелательно. «Но если грех мне формирует нрав, / скрепляет правдой

¹ См.: Green M.A.E. Lives of the princesses of England, from the Norman conquest. London: Longman, Brown, Green, Longman, & Roberts, 1857. V. 5. P. 388.



слово и деянье, / Страшась позора, за позор воздав, / Он верностью венчает воспитанье. / И если грех – Любви святое чудо, / То я вовеки грешником пребуду»¹ – эти строки из еще одного сонета Сидни, возможно, могут пролить некоторый свет на особенности столь специфического отношения Христиана к жизни. Любовь в контексте такого рода представлений предполагала безусловную верность идеалу и давала право на любые жертвы и даже прегрешения.

Писатели XIX века находили в таком поведении герцога некое трагическое противоречие, весьма соблазнительное для эстетики романтизма. Вестфальская поэтесса Аннетта фон Дросте-Хюльсхофф (1797–1848)² в своей поэме «Битва при Ленербрухе» (1838) раскрыла эту тему как избрание порочного пути в выборе между Богом и земной любовью. Ложный выбор приводит героя к гибели. Однако же в контексте представлений рубежа XVI–XVII веков ситуация выглядит несколько иначе. Елизавета Богемская представлялась протестантам духовной наследницей своей крестной, великой английской королевы Елизаветы, ее своего рода реинкарнацией. На Елизавету и ее супруга как на лидеров, противостоящих католической империи, возлагались надежды всего протестантского союза. На богемскую королеву переносился и специфический рыцарский культ, связанный с образом покойной королевы-девственницы и придававший образу королевы мистический, почти божественный характер. Значительную роль в формировании этих представлений сыграл итальянский философ

Состояние Священной Римской империи в 1622 году
Листовка. Германия,
1622

¹ Сидни Ф. Астрофил и Стелла. Сонет 14: 9–14.

² См.: *Juranek Ch. Freundschaft oder Liebe? Zur Nachgeschichte Christians von Halberstadt.* S. 685–752.

Джордано Бруно. В своем сочинении «О героическом энтузиазме», наполненном образами, связанными с куртуазной символикой елизаветинского двора, он излагает свое видение наивысшей формы любви как стремления к божественной истине. Английская королева ассоциировалась в числе прочего с Астреей, богиней справедливости Золотого века, последней из богов покинувшей землю¹. Елизавета Богемская унаследовала этот своеобразный культ и воспринималась протестантским лагерем как воплощение надежды на новый Золотой век. Этот образ прослеживается и в розенкрейцерской пропаганде². Написав на знамени «Во имя Бога и Нее», Христиан следовал именно этой традиции. Бог и королева для хальберштадтского епископа были если не тождественны, то равноценны. В символическом контексте образ королевы связывался с представлением о высшем идеале божественной справедливости.

1622 годом датируется и имперская листовка «Состояние Священной Римской империи в 1622 году» («Zustand des helige romischen Reichen in 1622») ³, представляющая собой карикатуру, где империя изображена в виде смертельно больной женщины, по обе стороны одра которой разместились два враждующих лагеря: протестантский, который убивает ее, и имперско-католический – в виде коллегии врачей. Здесь изображены все участники конфликта на тот момент, в том числе и герцог Христиан со своим пистолетом. Композиционно это, разумеется, отсылка к сложившемуся в Нидерландах жанру «уроков анатомии» – группового портрета представителей медицинских корпораций.

Источником для этой листовки, очевидно, послужило профильное изображение герцога, широко разошедшееся в гравюрах по всей Германии. Так, например, эта иконография использована в гравюре Петра Иссельбурга, отпечатанной в Нюрнберге в 1622 году⁴. С этого года количество печатной графики, связанной с герцогом Христианом, необычайно возрастает, причем не только в Голландии, где его персона исключительно популярна, но и по всей Европе. Печатная графика активно использует латинские

Петр Иссельбург
Портрет Христиана,
герцога Брауншвейг-
Люнебург-Вольфен-
бюттельского. 1622
Гравюра на меди
Музей герцога
Антон-Ульриха,
Брауншвейг



¹ Овидий. *Метаморфозы*. М.: Художественная литература, 1977. 1: 145–150.

² См.: Йейтс Ф. *Розенкрейцерское просвещение*; см. также: Akkerman N. *Semper Eadem: Elizabeth Stuart and the Legacy of Queen Elizabeth I // The Palatine Wedding of 1613: Protestant Alliance and Court Festival*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2013. S. 145–168.

³ *Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern. Ein Atlas mit 1760 Nachbildungen alter Kupfer und Holzschnitte aus dem 15ten–18ten Jahrhundert / Mit Einfuhrn von H. Rienze*. Jena: Eugen Diederichs, 1908. Bd. II. S. 274. Abb. 925.

⁴ Hollstein F.W. *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700*. Amsterdam: Menno Hertzberger, 1954. 15 A, 153, 44.

девизы и стихотворные тексты, весьма разнообразно описывающие характер героя. Наиболее часто встречается девиз «AVT. MORS. AVT VITA DECORA», означающий «Или смерть, или жизнь, украшенная доблестью», который и помещен на этой гравюре. Изображение, иллюстрирующее этот девиз, – охотник, побеждающий кабана, – происходит из эмблематических иллюстрированных текстов, а именно из «Эмблематы» Ролленхагена¹, издававшейся в Утрехте в 1611 и 1615 годах. Вероятно, эта эмблема и девиз были сознательно выбраны самим Христианом, поскольку именно они присутствуют на большинстве гравюр, издававшихся в Голландии. Более того, в стихотворении современника Христиана, немецкого поэта Георга Родольфа Векерлина (1584–1653) «Hertzog Christian von Braunschweigs Reim»², изданном в 1648 году, в котором основным ритмическим элементом идет рефрен «Gottes freind / der Pfaffen feind», обыгрывается и эмблема с кабаном. Этот сюжет представлен в одной из характеристик герцога Христиана в качестве «доброего друга Бога» и противника дьявола, то есть католического духовенства: «Доброчестен и храбр должен быть тот друг, который не позволит нам отчаяться, который прогонит этих кабанов (диких свиней), зовущихся церковниками. Тот друг должен быть врагом попам и другом Господу. И Бог тебе в помощь»³. Интересно и то обстоятельство, что, согласно некоторым источникам, перчатка, украшавшая его шлем, была потеряна богемской королевой во время кабаньей охоты⁴. Сведения эти, скорее всего, чистый вымысел, подчеркивающий символические отсылки к врагам протестантской королевы.

Возвращаясь к гравюре из Нюрнберга, следует отметить, что на ее нидерландское происхождение указывает также и декор обрамления портрета – туда включены атрибуты епископской власти. Голландские печатники эту символику не использовали, поскольку в Голландии была хорошо известна нетерпимость Христиана к представителям духовного сословия как таковым, вне зависимости от конфессии. Тот же Фридрих Дона упоминает в своих мемуарах, что «Христиан на самом деле ненавидел

¹ Roll. I Nr 98 // *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII. Jahrhunderts* / Hg. von Artur Henkel und Albrecht Schöne. Taschenausg. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1996. S. 1106–1107; HAB (Herzog August Bibliothek) Wolfenbüttel. A: 21.2 Eth. (1); *Emblemata: Volsinnighe uytbeelses by Gabrielem Rollenhagium uyt andere versamelt en vermeerderd met syn eygene sinrijcke vindingen / Gestelt in Nederduytsche Rijme Door Zacharis Heyns.*

² *Weckherlin G.R. Gedichte.* Leipzig: Brockhaus, 1873. S. 150–152.

³ «Gut und kühn der freind muß sein
Daß Er uns nicht laß verzagen
Daß Er mög die wilde Schwein
Die man Pfaffen heißt verjagen;
Er muß sein der Pfaffen feind
Gottes freind und Gott sein freind».

⁴ *Weskamp A. Herzog Christian von Braunschweig und die Stifter Münster und Paderborn im Beginne des dreissigjährigen Krieges (1618–1622).* Paderborn: Schöningh, 1884. S. 15.

всех священников, даже священников своей собственной лютеранской церкви»¹. То же относится к гравюре из Аугсбурга, изданной печатником Вольфгангом Килеаном (Brunsvic. 1. III. 3.6; Herzog Anton Ulrich-Museum; Drugulin Porträt-Kat. 1860 (3463)): в состав герба входят епископская митра и посох, а также уже упоминавшийся девиз «AVT. MORS. AVT VITA DECORA».

Кроме девиза, под изобразительным полем помещено латинское² стихотворение, описывающее характер герцога:

Militis est virtus minibus benè vincere puris,
Sic et avariae ponere frena suae.
Nec precio precibusuè, nec ulli cedere dono
Sinsorum semper pectore, mente gravem,
Pulchra Ducis facies prudentem; dextra Leonem:
Te fortem monstrant scilicet esse Ducem.

(Рыцарю пристала добродетель побеждать чистыми руками, / А также крепче держать себя в узде. / И никому не давать ни награды по просьбе, ни подарка. / Всегда искренним сердцем, умом возвышенным / Благородного государя образом рассудительным; в сражении – львом: / Ты показываешь, что значит быть государем.)

Наиболее часто на печатных портретах Христиана встречается довольно туманное и трудно переводимое стихотворение. Оно помещено как минимум на пяти гравюрах разных иконографических типов:

Tali Brunonis claro de stemmate Princeps
Vultu Barbaricos acer consurgit in hortēs;
Nec Patriae tristes fert mens generosa ruinas.

(Государь из славного рода Брунонов³/ С лицом мрачным встает в саду (винограднике) / Но не выносит ум великодушный отечества печальные руины.)

Гравюра Петра Иссельбурга, описанная выше, сопровождается столь же трудночитаемым текстом:

Pro focus pugnans et aris LIBERAE GERMANIDOS
Sto cadog armatus. Ecquid gloriosius patrem
PACE PATRIAM beabo: Turpe cispellam jugum.

¹ Der Krieg als Person. S. 23.

² Стихи, помещенные на гравюрах, написаны на сильно испорченной латыни и переводу поддаются с большим трудом.

³ Имеется в виду династия Брунонов. Бруно, герцог Саксонии, был родоначальником династии и основателем города Брауншвейг. Род Брунонов пресекался, но по женской линии права на Брауншвейг перешли к Вельфам.

(Когда германцы сражаются за очаги и свободные алтари, я стою насмерть во всеоружии. Предпочли бы ли славные предки отечества: позор – рабству?)

Как видно из ранее упоминавшегося стихотворения Векерлина, в действиях Христиана протестантам виделась надежда на защиту от агрессии имперских католиков. Более того, такое поведение одобряется и представляется угодным Богу: «Безумный епископ, ты – этот друг! Прими нашу нужду к сердцу, юный герой, и, во славу Господа, прекрати разгул этих святаш. Если ты хочешь, чтобы Господь тебе помогал, будь врагом попов»¹.

Еще один поэт, младший современник событий, Георг Грефлингер (ок. 1620 – ок. 1670), издает в 1657 году поэму «Der Deutschen Dreyssig-Jähriger Krieg», где характеризует Христиана следующим образом: «Это был молодой герой, которому гром орудий, ржание лошади и звон сверкающего оружия был лучшим развлечением. Он писал о себе: друг Богу, враг монахам и священникам»². Филолог Кристиан Юранек в своем исследовании: «Freundschaft oder Liebe? Zur Nachgeschichte Christians von Halberstadt»³ подчеркивает основные качества, сопутствующие образу Христиана в литературе этого периода, – «он являет собой чистую жажду войны», а также специфическую «дружбу с Богом», которая противопоставляется вражде со священниками. Оба этих свойства можно назвать и основным лейтмотивом портретных изображений герцога.

В том же 1622 году, в битве при Флерюсе, после пяти кавалерийских атак Христиану удалось прорвать линии обороны испанского генерала Гонсало де Кордовы (1585–1635), но при этом он получил огнестрельное ранение, стоившее ему левой руки. Однако и тут он остался верен своей демонстративной натуре – ампутацию проводили под барабанный бой и фанфары⁴. Кроме того, герцог приказал выбить медаль со словами «Altera restat» («Другая осталась») в знак того, что ничто его не остановит. Это высказывание традиционно определяется в координатах «барочного стоицизма» как стойкого и активного приятия назначенной судьбы. Эту тему развивает и Грефлингер, говоря еще о сражении при Хёхсте: «Здесь все пришло

¹ «Doller Bischoff du bist Er
Nim doch unsre noht zu hertzen!
Junger Held umb Gottes Ehr
Laß die Pfaffen nicht mehr schertzen!
Wilt du daß Gott bleib dein freind
So bleib du der Pfaffen feind».

² Dieß war ein junger Held
dem der Carthaunen prasseln
Der Pferde wihern und der blancken waffen rasseln
Die beste Kurtzweil war.
Er shreib sich Gottes Freund
Der Mönch und Pfaffen Feind

Цит. по: Zur Nachgeschichte Christians von Halberstadt. *Juranek Ch. Freundschaft oder Liebe?* S. 685–752.

³ *Juranek Ch. Freundschaft oder Liebe? Zur Nachgeschichte Christians von Halberstadt.* S. 685–752.

⁴ *Der Krieg als Person.* S. 28.



Даниель Митенс
Портрет герцога
Христиана
Брауншвейг-
Люнебург-
Вольфенбюттельского
1624
Холст, масло
Королевское
собрание,
Виндзорский замок

к тому, что вся Германия низверглась из покоя в беспокойство, из блеска в пепел и кровь»¹, сквозь призму барочной поэзии представляя события как произвол изменчивой Судьбы: «Счастье (Фортуна) никогда не находится в постоянстве, кроме как в неопределенности. И когда оно кажется самым лучшим, и мы вверяем ему все лучшее, оно становится врагом»².

Показателен зафиксированный в жизнеописании Елизаветы Богемской сюжет, связанный с отказом Христиана от милости императора, предлагавшего замирение с Вольфенбюттелем в обмен на то, что Христиан прекратит военные действия против империи. Узнав, что его семья ведет такого рода переговоры, он заперся в своих покоях, не желая даже обсуждать этот вопрос. Когда же к нему пришла его мать, уговаривая принять предложение императора, ссылаясь на то, что он уже достаточно воевал во исполнение данной клятвы и пора подумать о благе семьи, Христиан вспылил и бросил императорскую бумагу в огонь. Он предпочел остаться до конца верным своему слову, данному богемской королеве, полагая отказ от него бесчестьем³.

Еще одно изображение – «Anfang Bedenckt Cluglich Dat End... Ursachen vnd Ursprung alles Jamers und Elendts, in Böhemb vnnnd Teutschlandt» (1622)⁴ – включает Христиана в круг ненавидимого имперской партией Братства розенкрейцеров. Эту гравюру подробно разбирает Ф. Йейтс: «Еще более важным свидетельством в пользу того, что враги Фридриха⁵ считали его связанным с розенкрейцерским движением, является странная сатирическая гравюра, на которой пфальцграф изображен стоящим на заглавной букве “ипсилон” (Y); смысл этой аллюзии раскрывается

¹ *Juranek Ch. Freundschaft oder Liebe? Zur Nachgeschichte Christians von Halberstadt.* S. 685–752.

² *Ibid.* S. 685–752.

³ Эпизод произошел в 1623 году. См.: *Memoirs of Elizabeth Stuart, Queen of Bohemia, Daughter of King James the First: Including Sketches of the State of Society in Holland and Germany, in the 17th Century / Ed. by E. Benger.* London: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, 1825. Vol. 2. Pp. 196–199.

⁴ *Deutsches Leben der Vergandenheit in Bildern. Ein Atlas mit 1760 Nachbildungen alter Kupfer und Holzschnitte aus dem 15ten–18ten Jahrhundert.* Bd. IV. 138.

⁵ Фридрих V, курфюрст Пфальцский, король Богемии.

в стихах под рисунком. Ипсилон – пифагорейский символ, означающий развилку, то есть выбор между двумя путями: благим и пагубным. Фридрих, доказывают авторы лубка, избрал дурную дорогу, которая и привела его к краху. На дальнем плане – панорамы сражений, проигранных Фридрихом, начиная с битвы у Белой Горы на подступах к Праге (слева). У опирается на другую букву – Z, которая в свою очередь установлена на сфере; вся композиция крайне неустойчива, хотя ее и поддерживают трое из числа ближайших наперсников Фридриха, среди них – Христиан Брауншвейгский, одорукий вельможа (руку он потерял в недавней битве). В жизни этот человек отличался рыцарственной привязанностью к Елизавете Стюарт, экс-королеве Богемии, и преданно сражался на стороне Фридриха. Справа – фигура Сатурна с косою и песочными часами»¹.

Йейтс приводит слова Сатурна из этой листовки:

«Круглый деревянный шар изображает мир,
С коим богемцы обвенчали Пфальц,
Они ожидали, что станут учить мир,
И реформировать все школы, церкви, суды,
И приведут все сущее к тому состоянию,
В коем застал его Адам,
И даже к моему состоянию – Сатурнову,
Слившему золотым веком.
Ради этой цели высокое общество розенкрейцеров
И желает обратить все горы в золото себе на пользу»².

Определенно, эта сатира относит герцога Христиана в числе прочих изображенных персон к «братству Розы и Креста», которое, по мнению Йейтс, способствовало выдвигению Фридриха Пфальцского как политического лидера протестантов и развязыванию Тридцатилетней войны.

¹ См.: *Йейтс Ф.* Розенкрейцерское просвещение.

² Йейтс возводит розенкрейцерские идеи к влиянию елизаветинского философа Джона Ди, который много времени провел в Германии. Она считает, что именно его деятельность послужила некоторым толчком к богемскому кризису. По крайней мере, энтузиазм, вызванный свадьбой Фридриха Пфальцского и Елизаветы Стюарт в среде немецких протестантов, объясняется некими утопическими представлениями о Золотом веке протестантизма под покровительством английской монархии. «Друзьями, а равно и врагами, это бракосочетание мыслилось (в согласии с европейской традицией) как политическое заявление, во всеуслышание провозглашавшее приверженность Англии прежней своей, избранной еще королевой Елизаветой, роли – роли защитницы протестантских держав Европейского континента. Причем, как все полагали, курфюрст Пфальцкий должен был занять лидирующее место в подобной политике – с ведома и при деятельной поддержке его тестя». По мнению Йейтс, подробно исследовавшей сценографию свадебных празднеств в Гейдельберге, именно Пфальцская свадьба послужила основой для одного из программных сочинений розенкрейцеров – «Химической свадьбы Христиана Розенкрейца». См.: Там же.

Михиль ван
Миревельт
Портрет герцога
Христиана Браун-
швейг-Люнебург-
Вольфенбюттельского
и епископа
Хальберштадтского.
1620–1626
Холст, масло
Ашдоун-Хаус



Михиль ван
Миревельт
Портрет герцога Хри-
стиана Брауншвейг-
Люнебург-Вольфен-
бюттельского. 1626
Холст, масло
Городской музей,
Мюнстер

Между тем война продолжалась весьма безуспешно. Христиан теряет и Хальберштадт. Он отказывается от этого владения в пользу датской короны, чтобы хоть как-то оградить его от разрушений имперскими войсками. Теперь он практически лишен средств к существованию, и Елизавета Богемская хлопочет перед своим отцом, английским королем Яковом, о посвящении Христиана в рыцари ордена Подвязки. Это обеспечивало две тысячи фунтов годовой пенсии¹. В 1624 году герцог едет в Лондон, где придворный художник английского двора, еще один ученик Миревельта, Даниель Митенс² пишет портрет, который в настоящее время хранится в Виндзорском замке³. Герцог изображен в полный рост, в броне, в модных лентах и бантах, с тростью, с «Малым Георгием» – знаком ордена Подвязки, который носили на доспехе. Портрет выполнен в уже сформировавшейся английской традиции, с пейзажным фоном и соответствующей демонстрацией статусных атрибутов модели. Однако теперь отличительной чертой иконографии Христиана становится его однорукость – травмированная рука с протезом подчеркнута лежит в перевязи из роскошного, шитого золотом офицерского шарфа. Кроме того, налицо следование традиции представлений об идеальном придворном, восходящей еще к трактату Кастильоне, – перед нами и военный, и куртуазный придворный, каким и должен был быть истинный вельможа, потомок одного из древнейших европейских родов. С этого портрета было сделано несколько копий. Одна из них хранится

¹ Der Krieg als Person. S. 33–35.

² Даниель Митенс (ок. 1590–1647/48), голландский художник, ученик Миревельта, работал в Англии при дворе Якова I. Принес в Англию стиль мастерской Миревельта.

³ Даниель Митенс. Портрет герцога Христиана Брауншвейг-Люнебург-Вольфенбюттельского. 1624. Холст, масло. 220,6 × 140 см. Королевское собрание, Виндзорский замок. Инв. RCIN405885.

в поместье Ашдоун-Хаус¹, еще одна была продана с аукциона Кристи². Гравюра с этого портрета, выполненная Робертом Ворстом, была включена в «Иконографию» ван Дейка³.

Портрет работы Миревельта, также экспонируемый в Ашдоун-Хаус⁴, интересен тем, что написан на основе уже упоминавшегося портрета Ра-вестайна 1620 года. Еще одна работа Михиля ван Миревельта – последний прижизненный портрет герцога, выполненный в 1626 году незадолго до его смерти от горячки 16 июня 1626 года и хранящийся в музее Мюнстера. Изображение погрудное, скупое на детали. Из привычной иконографии тут сохраняются только рейтарский доспех и офицерский шарф. Тут нет оружия, не акцентируется отсутствие руки. Внимание художника фокусируется исключительно на лице. Это уставший, измотанный бесконечной войной человек. Все, кроме лица, выполнено достаточно небрежно, нарушены пропорции в посадке головы. Возможно, это изображение имело характер предварительного наброска.

Смерть «безумного епископа» положила конец богемскому периоду Тридцатилетней войны. Имперский полководец Альбрехт Валленштейн (1583–1634), услышав об этом событии, злорадно пожелал: «Viel Glück auf die Reise!»⁵, а имперские памфлетисты изощрялись в предположениях по поводу причины смерти, придумывая разнообразные ужасы назидательного толка. Одна из версий утверждала, что брауншвейгского герцога, словно Ирода, изнутри пожрал огромный червь⁶.

Портреты его продолжают появляться и после его смерти. Это, видимо, объясняется необычайной популярностью этого человека в Нидерландах. В частности, фламандский живописец Хармен Виринга (1630–1650) во второй четверти XVII века пишет его портрет в полный рост⁷. Видно, что ориентируется он преимущественно на портрет Морелсе, хотя на самом деле это своеобразная компиляция всех известных типов иконографии Христиана Брауншвейгского. Однако несмотря на то что художник сохраняет цветовой строй и даже позу модели, здесь полностью теряется неистовая пламенеющая экспрессия, которая свойственна портрету 1619 года. Фигура теряется в слишком большом пространстве картинной плоскости и излишнем внимании художника к мелким деталям. Утрачена обобщенность и целостность художественного образа. Изображенный в полный рост

¹ Christian, Duke of Brunswick Wolfenbüttel (1599–1626), after Daniel Mytens the elder (Delft c. 1590 – The Hague 1648), 1624–1699, oil on canvas, 690 × 540 mm. National Trust Inventory Number 1129137.

² Christie's, 2009.

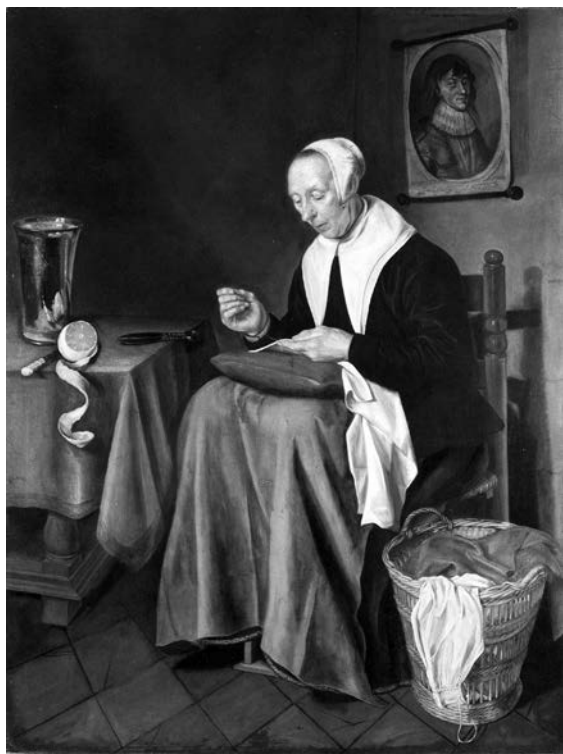
³ *Mauquoy-Hendrickx M. L'Iconographie d'Antoine Van Dyck: Catalogue Raisonné I.* Bruxelles: Bibliotheque Royale Albert I, 1991. Listed as catalogue no. 186 on pg. 212–13.

⁴ *Der Krieg als Person.* S. 106.

⁵ «Счастливого пути!» (нем.)

⁶ *Guthrie W.P. Battles of the Thirty Years War: From White Mountain to Nordlingen, 1618–1635.* Westport: Greenwood Press, 2002. P. 107.

⁷ См.: Sotheby's, Dec 5, 2007. London.



Йоханнес
ван дер Экк
Старая женщина
за шитьем. 1655
Холст, масло
Национальная
галерея, Лондон

герцог выглядит нелепым и растерянным на фоне пышного парадного антуража.

Еще одним проявлением этой своеобразной «мемории» можно считать картину художника Амброзиуса Пакса (1603–1658), которая могла быть создана не ранее 1625 года. Это «Битва при Ньюпорте»¹. Здесь Христиан находится в свите Морица Оранского, хотя в реальности такого быть не могло. Появление его в подобной исторической картине говорит о том, что к концу 1620-х годов он стал неотъемлемой частью «портретной галереи» Оранского дома. Возникает этот образ и в картине малоизвестного голландского художника Йоханнеса ван дер Экка «Старая женщина за шитьем», датируемой 1655 годом, из Национальной галереи в Лондоне². Это вполне традиционная жанровая картина, изображающая пожилую женщину с шитьем в интерьере. Однако за ее спиной висит гравюра Виллема Делфа с портрета герцога Христиана работы Миревельта. Дата «1655» и подпись художника включены в поле

гравюры. Это гравюра, которая сопровождалась девизом «AUT VINCERE AUT MORI». Эта деталь становится ключом к прочтению всего изображения как барочного текста «vanitas». Время уносит все – и мечты, и идеалы юности, а доблесть все равно уступает смерти и капризам Фортуны. Да и сама Фортуна устала за тридцать лет войны, состарилась и штопает свои паруса.

Портрет Христиана из коллекции Ганноверов представляет собой изображение герцога в уже упоминавшемся гринвическом доспехе³. В 1928 году этот портрет находился в Вене в Камберлендском дворце и тогда же был опубликован в издании немецкого Общества изучения исторического оружия и костюма в статье оружейоведа Роберта Больмана⁴. Больман сообщает также, что портрет не подписан, и, ссылаясь на некоего доктора Биндера (вероятно, это искусствовед и директор Берлинского Цейхгауза Мориц Юлиус Биндер), предполагает, что автором был художник Херкюлес Сандерс (1606–1673). Однако в каталоге аукциона

¹ Instituut Collectie Nederland.

² Johannes van der Aack. An Old Woman seated sewing, 1655. Inventory number NG1397.

³ После Второй мировой войны и до 2005 года он хранился в коллекции Ганноверов в замке Мариенбург. К сожалению, местонахождение портрета в настоящее время неизвестно.

⁴ *Bohlmann R.* Ein Prunkharnisch des Herzog Christian von Braunschweig. S. 232–241.

Sotheby's¹ атрибуция этого портрета кардинально меняется. В 2005 году его определяли как историзованный портрет работы немецкой школы середины XIX века. Доспех написан с натуры с мельчайшими и очень реалистическими подробностями, в то время как лицо изображено в очень сглаженной обобщенной манере, вероятно, на основе портретов Миревельта. Иконография сходна с портретом из Ливерпульской национальной галереи, который, возможно, является копией с работы Миревельта², и с гравюрой Виллема Делфа³, зятя Миревельта, которая также делалась с портрета кисти Миревельта.

Здесь следует отметить некоторые любопытные факты. Доспех английский, работы гринвичских мастеров, был изготовлен около 1610–1612 годов и был, как уже говорилось, предназначен принцем Генри старшему брату Христиана Фридриху Ульриху в память об известной нам поездке 1610 года⁴. В портретной традиции Вельфов этот доспех воспринимается как символ преемственности рыцарской славы Брауншвейгского дома и так или иначе включается в портреты герцогов. Уже во второй половине XVII века в этом доспехе изображается герцог Август, представитель Младшего дома Вельфов, занявший вольфенбюттельский престол после пресечения Средней ветви. В конце XVIII века шлем этого доспеха включен в композицию парадного портрета участника Семилетней войны прусского генерал-фельдмаршала Карла Вильгельма Фердинанда, герцога Брауншвейгского. В какой момент доспех Фридриха Ульриха стал ассоциироваться с личностью Христиана, неизвестно, но к началу XX века это заблуждение стало столь устойчивым, что для восстановления истины потребовалось специальное исследование⁵. Изображение этого доспеха на портрете Христиана, скорее всего, связано с интересом Ганноверов к воинской славе своих предков и связям между английской и немецкой ветвями этого дома.

В рамках статьи трудно подробно рассмотреть все многообразие художественной продукции, связанной с биографией даже только одной персоны. Однако некоторое представление о масштабах производства таких изображений получить все-таки возможно. В числе художников, создававших портреты герцога Христиана Брауншвейгского, – Якоб ван Доорт, Паулюс Морелсе, Михиль ван Миревельт, Ян ван Равестейн, Дэниел

¹ Коллекция королевского дома Ганноверов, Sotheby's, 5–15 октября, 2005, Мюнхен, лот 1812. Ernst-August Penzing 1901; Blankenburg circa 1929 Inv. Nr. 1110; unknown inventory number in blue chalk Inv. Nr. 921.

² Михиль ван Миревельт (или копия с него), после 1623. Холст, масло. 66,6 × 56,7 см. Национальная галерея, Ливерпуль. Инв. WAG 819.

³ Виллем Якобс Делф (1580–1638), голландский гравёр, зять Миревельта. Создавал гравированные копии портретов мастерской Миревельта. См.: *Seymour S. Dutch Painting 1600–1800*. Pp. 248–249.

⁴ *Beard Ch.R, Cripps-Dey F.H von*. Noch Einmal der Prunkharnisch des Herzog Christian von Braunschweig. S. 280–284.

⁵ См.: *Ibid*.

Митенс, а также многочисленные граверы и печатники Голландии, Англии и Германии. Создатели портретов – это преимущественно придворные художники Оранского дома. Практически все они принадлежали к портретной школе Миревельта. Так же, как и Миревельт, они начинали свою художественную карьеру как маньеристы, работавшие в мифологическом жанре, но большую часть их работ составляют портреты в реалистической манере. Наличие обширного корпуса печатной графики, рассчитанной на широкие слои населения, говорит о том, что портретируемый был не только представителем знатного семейства, готового заказывать копии его портретов в семейную галерею, но и политически значимой фигурой, чьи изображения были активно востребованы широкой публикой¹.

Следует еще раз отдельно упомянуть работу Паулюса Морелсе как изображение, далеко выходящее за рамки индивидуального портрета. Здесь художнику удалось создать одновременно и «воплощение войны» (как удачно назвали этот портрет создатели посвященной Христиану выставки в музее герцога Антона Ульриха), и образ целого поколения – младших детей княжеской протестантской элиты, волею времени вынужденных искать счастья и славы на полях Тридцатилетней войны².

Портреты герцога и посвященная ему литература XVII века несут отражение мировоззренческих тенденций переходной эпохи между английским елизаветинским Ренессансом, интернациональным маньеризмом и барокко. «Не жажда убийства, не жажда наживы и не конфессиональное рвение вели его руку с мечом, но идеал. Солдатня Христиана хозяйничала в стране не лучше, чем солдаты Мансфельда, Тилли и Валленштейна, но сам предводитель воплощал более высокий смысл. На шлеме он носил “Ее” перчатку, его знамена несли девиз “Все ради Господа и Нее”. Герцог Христиан предстает как идеалист в это дикое время, его предприятия, за которые он в конце концов отдал свое прекрасное епископство, являются настоящим фрагментом рыцарской романтики посреди кровавых зверств дикой войны», – так пишет о нем Эрих Розендаль в «Истории нижнесаксонской литературы» (1930)³.

Поэзия середины – второй половины XVII века рисует образ герцога Христиана как воплощение эстетических и этических концепций эпохи барокко, демонстрируя синтез крайних проявлений экстатического идеализма, прагматизма и стоического принятия капризов Фортуны. Однако не стоит забывать, что Фортуна была ключевой фигурой и в философии маньеризма, а именно в этой традиции были сформированы характер

¹ Даже с учетом того факта, что информационные листки с портретами полководцев и описанием хода сражений были общим местом.

² В истории Тридцатилетней войны таких персонажей достаточно много. Так, например, это и офицеры Христиана, братья Саксен-Веймарские, один из которых, Бернгард, известен как победитель битвы при Лютцене, это и сыновья Елизаветы Богемской, которым также пришлось принять участие в этом долгом конфликте, а затем и в гражданской войне в Англии.

³ Цит. по: *Juraneck Ch. Freundschaft oder Liebe? Zur Nachgeschichte Christians von Halberstadt*. S. 685–752.

и мировоззрение Христиана. Идеализм его все еще прочно укоренен в придворной культуре Северной Европы, ориентированной на традиции Золотого века Елизаветы с его сложной рафинированной рыцарской культурой и подчеркнутой театрализованностью поведения. Манера определенным образом подавать себя в различных жизненных ситуациях в рамках эстетики маньеризма рассматривалась практически как отдельный вид искусства. Проявлением такого рода представлений служат разнообразные тексты той эпохи – это и педагогические «княжеские зеркала» (*Fürstenspiegel*)¹, и знаменитый «Придворный» Бальдассаре Кастильоне. Христиан Брауншвейгский следовал этой традиции в полной мере. Особенности его биографии были столь вызывающе эффектными, что этот образ отразился не только в прижизненных портретах и близкой по времени барочной поэзии. Импульса этого сюжета хватило на гораздо более долгий срок – эта противоречивая и неоднозначная историческая фигура нашла свое место в эстетике романтизма и историзма как образ защитника родины и рыцарской верности высшему долгу.

¹ См.: Прокопьев А.Ю. Иоганн Георг I, курфюрст Саксонии (1585–1656). Власть и элита в конфессиональной Германии. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. С. 204–213.

Т.М. Котельникова

ОТ ГОТИКИ К БАРОККО: ЗАЛЬНЫЙ ХРАМ В АРХИТЕКТУРЕ ЮЖНОЙ ГЕРМАНИИ

Две эпохи

В архитектурной истории Германии привлекают внимание два периода, которые резко различаются обликом своих построек, но имеют любопытную аналогию внутреннего свойства. После затяжного и непростого усвоения чужого стиля, привнесенного извне, вдруг наступает эпоха не просто свободного владения им, но качественно новых процессов, отмеченных интенсивным поиском самостоятельных решений, зрелостью и оригинальностью творческого мышления. Такими периодами предстают XV – начало XVI века, или этап поздней готики, и пять-шесть десятилетий XVIII века, особенно богатых на художественные достижения зрелого германского барокко. Чужим стилем, сыгравшим роль жесткого творческого вызова, для первого из них была французская готика, для второго – итальянское барокко.

В течение столетия, начиная примерно с 1350-х годов в архитектуре германского региона утвердилась модификация готических конструкций и традиционного для западного христианства типа базилики в пользу храмов зального типа с визуально более целостным пространством. К середине XV века большие городские зальные храмы – *Hallenkirchen*¹ – играли уже определяющую роль в архитектурном процессе. Просторные и светлые, с выведенными на одну высоту сводами, эти постройки создавали заметно иной, менее напряженный образ пространства по сравнению с торжественно-строгой, отрешенно-возвышенной монументальностью зрелой французской готики. В них проявилось стремление сделать пространство более открытым и по-новому целостным – уже не скованным той жесткой субординацией отдельных элементов по отношению к целому, которой отличается формообразование готики с ее главной «формулой», готическим собором.

¹ Geschichte der deutschen Kunst. 1350–1470. Leipzig: Seemann, 1981. S. 127.

Зальные постройки, возведенные едва ли не во всех германских городах, стали своеобразным компромиссом между исходной базиликальной схемой готического собора и стремлением выйти к новым пространственным решениям ради иного архитектурного образа, более легкого и свободного. В определенной степени это свидетельствовало об исчерпании образных возможностей стилевой системы, основу которой составляла готическая архитектура. Развитие тенденций, связанных с большей свободой от строгого канона, было общей особенностью позднесредневековой художественной эпохи. Оно затронуло и зодчество, и всю сферу изобразительных и декоративных искусств. Справедливое замечание М.Я. Либмана, сделанное в отношении скульптуры, применимо и к архитектуре. «Духовная жизнь высокого и позднего Средневековья в Западной Европе определяется двумя религиозными направлениями внутри католицизма – догматическим, официальным, опирающимся на разветвленный и могущественный церковный аппарат, и свободным, индивидуалистическим в своей основе. <...> папство сумело примирить мистический пыл проповедей Франциска Ассизского с церковной догматикой. <...> В XIV веке под влиянием мистики возникают новые типы декора, новые сюжеты и новые трактовки старых тем. <...> она распространялась вширь, приобретала зачастую более приближенный к практическим потребностям жизненный характер. <...> Это была встряска, обращение к творческим силам народа, это был призыв к индивидууму осознать значение собственной личности. Поэтому искусство XIV–XVI веков кажется столь многообразным даже по сравнению с великими произведениями высокого Средневековья, над которыми как бы витает дух универсальной значимости и возвышенной имперсональности»¹.

Полтора века развития зальной готики создали в Германии атмосферу настоящего творческого состязания, в котором особенно преуспели архитектурные мастерские германского юга. Появившиеся в ходе развития готической архитектуры конструктивные предпосылки для формирования нового, зального типа внесли напряжение в сложившуюся систему готической базилики. Выведение всех сводов на один уровень означало отказ от так называемого базиликального разреза – перепада высот между средним и боковыми нефами, что уже на первом этапе готики использовали для выноса несущих конструкций наружу, во внешний объем, через аркбутаны над боковыми нефами. Подъем последних нефов в высоту означал уязвимость конструкций и необходимость перераспределить нагрузку, учитывая боковой распор сводов.

На германском юге, в обширном регионе от Боденского озера до Вены и от Зальцбурга до Нюрнберга, Майнца и Праги, особенно настойчиво и последовательно по пути необходимых модификаций двигались зодчие Швабии и Баварии. Новые приемы по связи сводов, несущих конструкций и наружной стены вели к осмыслению открывавшихся композиционно-пространственных возможностей. На первый план все больше выходила

¹ Либман М.Я. Немецкая скульптура. 1350–1550. С. 20–21.

стенная оболочка, и в этом отчасти видится ретротенденция – воспоминание о «родовых» принципах германской романики.

Но и на стадии барокко, в процессе освоения принципов нового стиля германские зодчие проявляли стойкую приверженность к разработке «контра», несущих конструкций архитектурной оболочки. Решения, найденные в XIV–XV веках для новых зальных интерьеров, получили отклик и дальнейшее развитие в южногерманском типе храма с внутренними несущими пристенными перегородками (*Wandpfeiler*, буквально «стеновая столб»). Конструкция, имеющая функцию внутреннего контрфорса с шириной даже не столба, а пилона, стала важной составляющей в формировании храмовых интерьеров барокко. Облик зального пространства менялся, но принципы его формирования сохраняли местную специфику, что ярко проявилось в интенсивном развитии декора. На зрелом этапе, в пору так называемого баварского рококо, стукковый и живописный декор стал даже перехватывать инициативу по организации пространства у архитектурных форм – декор активно выражал динамику формообразования, насыщая архитектурную оболочку дополнительной энергией.

Если в барочных постройках, чрезвычайно разнообразных по масштабам, планировке и оформлению, продолжили жить в видоизмененных формах контрфорсы и галереи, разработанные в пору поздней готики, то возникает вопрос: насколько вообще в рамках готической системы могли получить исчерпывающее воплощение те эмоциональные тяготения и образные предпочтения, которые вызвали к жизни новую архитектурную тенденцию – храм с зальным интерьером? И не стал ли южногерманский храм эпохи барокко возможностью для ее дальнейшей реализации? Если конструкции служили образным задачам архитектуры, то верность архитектурным приемам, стремление зодчих развивать их на новом этапе, отвечали ожиданиям тех, для кого они строили новые храмы и реконструировали старые.

Процесс становления и развития германского барокко представляет собой более сложную картину по сравнению с готикой, и протекал он в более сжатые исторические сроки, в пределах не четырех, а полутора веков. Две трети этого времени, то есть почти весь XVII век, длился «подготовительный» этап, когда в строительную практику вводились новые типы, осваивались новые планировочные и конструктивные приемы. Существование и пересечение различных тенденций, проникавших из Италии, продолжалось и в период зрелого барокко, на который искусство Германии вышло к началу XVIII века. Этот этап, охватывающий всего лишь столетие, впечатляет динамикой художественного процесса. Стремительным и внезапным кажется переход от ученической стадии освоения принципов итальянского барокко к совершенно новому уровню, где действовали энергия композиционного поиска архитекторов и неиссякаемая фантазия живописцев, скульпторов и мастеров декоративного стукко – резчиков, лепщиков, позолотчиков. Активное взаимодействие

разных видов искусства было особенно характерно для стиля барокко на германском католическом юге.

Хронологически этот художественный расцвет совпадает с началом особого стиливого периода – рококо, и, кстати, в дворцовое искусство Баварии приемы французского рококо были привнесены очень рано¹. Однако вся сфера культовой архитектуры и связанных с нею искусств развивалась по собственным законам, так что расцвет церковного барокко на юге Германии далеко не исчерпывается термином «рококо». Определение «баварское рококо», переключая из туристических проспектов в научную литературу, привнесло изрядную путаницу. Во-первых, яркая красочность и живописность, сочные, пластически мощные формы декоративного убранства баварских храмов отличаются от изысканного французского рокайля; во-вторых, южногерманский архитектурный процесс второй четверти – середины XVIII века не исчерпывался одной Баварией, хотя по количеству созданного она, бесспорно, лидировала. Насыщенные архитектурно-живописно-скульптурно-декоративные ансамбли южногерманских храмовых интерьеров являют собой мощный, повесный поток в многоводном русле общеевропейского барокко. Термин «баварское церковное рококо» прижился как указание одновременно и на хронологический этап, и на сопоставимый европейский уровень яркого регионального стиля. Но противоречивость остается: привязка к рококо заслоняет ту роль, которую в характере местного стиля сыграла глубинная связь с давними собственными традициями.

Яркое своеобразие южногерманской архитектуры XVIII века привлекало внимание многих исследователей: богатство форм и мотивов объясняли и менявшейся духовной атмосферой эпохи, и конкретными условиями, и обстоятельствами художественного процесса. Не исключая всего этого, авторитетный ученый Бернхард Руппрехт указал на особую роль подспудно действовавшей и цепко сохранявшейся средневековой традиции. Он имел в виду и ментальность, а не просто орнаментальную традицию, которая вполне очевидна в своей непрерывности – в баварских постройках, действительно, прослеживается органичное преемственное развитие декоративных форм и приемов от поздней готики к барокко². Этой преемственности во многом способствовала «посредническая» роль маньеризма, влияние которого в германских землях начиная с середины XVI века было весьма долговременным – в отдельных случаях вплоть до третьей четверти XVII века.

Характерные для маньеризма прихотливые формы, причудливые сочетания мотивов и сам элемент игры были близки германскому сознанию, поскольку это напоминало декоративные фантазии позднеготического

¹ *Hempel E.* Baroque art and architecture in Central Europe. Harmondsworth: Penguin Books, 1965. Pp. 182–184.

² О концепциях, мнениях, наблюдениях авторов в различных аспектах темы баварского рококо см. в том числе в аппарате примечаний: *Harries K.* The Bavarian Rococo Church. Between Faith and Aestheticism. New Haven: Yale University Press, 1983.

искусства. Маньеризм перекрыл зачатки более строгого ренессансного стиля, который с конца XV века активно утверждался в живописи и графике, но в архитектуре и скульптуре осваивался намного медленнее, испытывая давление старых традиций. Обострение религиозной и социально-политической обстановки в Германии в связи с Реформацией осложнило, изменило, а то и пресекло этот процесс. В предреформационный период влияние итальянского Ренессанса не успело принести всех своих плодов, и быстрое распространение маньеризма отразило как раз эту внутреннюю противоречивость германской культуры. В архитектуре сохранялись строительные приемы поздней готики, поэтому маньеризм легко утверждался во внешних формах, в декоре, и прежде всего – в светских постройках.

Как ни парадоксально, готика и барокко, два «полноценных» периода германского архитектурного процесса – до и после проблемного XVI века – еще не сопоставлялись в конкретных аспектах конструкций, типологии и решения пространства. Внешние стилевые различия между архитектурными формами готики и барокко, разумеется, заслоняют внутреннюю связь двух эпох; в формообразовании есть отличие и более общего порядка, сразу заметное в интерьерах. В готической системе господствует закон иерархии, жесткого соподчинения в организации всех форм и пространственных объемов, тогда как отличительной особенностью барокко является, напротив, эффект органического движения, непрерывных переходов, плавного перетекания пространственных зон одна в другую. Но впечатление интенсивной органической жизни форм появляется уже в поздней готике, в растительных мотивах архитектурного декора (порой весьма натуралистичных), хотя их энергия еще и не оказывает влияния на доминирующий пространственный образ.

Если глубинная связь двух эпох существовала, то в рассмотрении архитектуры необходимо найти некий общий критерий, и им представляется зальный храм как таковой. Чтобы избежать терминологической неразберихи, напомним, что существующий термин *Hallenkirchen* – «зальные церкви» – относится к особой разновидности городских готических храмов середины XV – начала XVI века. Любое расширение хронологических границ никак не отменяет данный термин, а всего лишь вводит его в более широкую историческую перспективу. Как «зальный храм», так и «храм зального типа» или «зальная тенденция» представляются допустимыми рамочными определениями, позволяя охватить исследуемую тенденцию на стадиях «до» и «после» – от зарождения новой тенденции внутри готического стиля до расцвета отпочковавшихся от нее побегов на этапе барокко.

Часто встречаемое определение «зальная готика» тоже далеко не всегда является синонимом *Hallenkirchen*, фиксируя, скорее, поиски более свободных решений пространства. Правда, это звучит парадоксально, если настроиться на волну той духовной высоты, которая была заложена в готической системе. Чем, как не огромным, поражающим воображение залом предстает высокий средний неф готического собора? Неслучайно этот архитектурный образ – с бесконечным устремлением ввысь навстречу миру трансцендентному, проступающему в мистической многоцветности

витражей, – стал воплощением идеи божественного Универсума. Тем не менее архитекторы времен поздней готики, не отвергая духовный идеал как таковой, стали решительно отходить от принципа субординации и разрабатывать конструкции для более свободного соподчинения элементов в едином пространстве интерьеров.

В XVI веке в самый разгар Реформации еще достраивались готические храмы: на юге, например, Ульмский собор был доведен к относительно завершению (без западной башни) лишь в 1529 году, после привлечения к финансированию князей Швабского союза. Разрыва по времени с предшествующей традицией практически не было, поэтому очень сильно ощущался контраст между привычным обликом храма, будь то зальный или базилика, и новым римским типом, утверждавшимся в католических землях в ходе Контрреформации. Отдельные элементы римского канона долгое время оставались чуждыми для германского сознания. В XVII веке это особенно проявлялось в отношении западного фасада, для которого заказчики требовали знакомой композиции с двумя башнями. Но еще более неприемлемым в силуэте храма виделся купол, вместо которого над средокрестием стремились возвести традиционную башню.

Соединение двух очень разных систем, римско-барочной и позднеготической, было проблематичным с точки зрения основных архитектурных форм и пропорций, однако в трактовке внутреннего пространства синтез состоялся, открыв неожиданные и плодотворные перспективы. В архитектуре барокко – и церковной, и светской – зальный характер пространства последовательно выстраивается и всемерно подчеркивается. Этому служат сложные конфигурации планов и разнообразие композиционных связей вкпе с изощренными приемами декоративного убранства. Храмовые интерьеры барокко, правда, не именуют зальными – видимо, чтобы не вызывать явных ассоциаций со светскими постройками.

Сложившийся в поздней готике принцип, который можно определить как «спокойный центр и взволнованная периферия», стал действовать в интерьере барокко как активизация стеновой оболочки и объединение пространства связующим декором. Практика готического строительства давно отошла в прошлое, нервюрные своды уступили место обширным участкам живописи, но скульптурно-орнаментальные акценты по-прежнему служили необходимой связью для отдельных участков зального пространства – пусть даже роль декора заметно усилилась, а его формы изменились, наполнившись новой витальной энергией. Эта последующая перспектива заставляет обратиться к самым истокам зального типа, к становлению и развитию зальной готики на германском юге.

Исходные факторы зальной тенденции

Зальные интерьеры хорошо известны по средневековым комплексам. В замках знати это были парадные помещения и домовые церкви, капеллы личные или семейные; в монастырях – трапезные и dormitorio,

а в крупных аббатствах и епископских резиденциях – залы капитула. Ширина помещений могла быть достаточно большой, но в таком случае предполагались деревянные перекрытия. При каменных сводах увеличение площади означало необходимость центрального столба или ввода нескольких опор, соединенных арочными конструкциями.

На этапе готики с освоением конструкций нервюрных крестовых сводов появилась возможность не только перекрывать помещения большей площади, но и увеличивать их высоту. Развитие конструкций позволило выводить своды среднего и боковых нефов на одну высоту, и эту важную веху отмечает появление такой жемчужины готической архитектуры, как королевская капелла для священных реликвий Сент-Шапель (1242–1248), построенная в Париже архитектором Пьером из Монтрейля. Интерьер верхней капеллы, не имеющей внутренних опор (нижняя имеет три нефа), производит исключительно гармоничное и величественное впечатление. По сравнению с готическими базиликами той поры ее площадь совсем не велика – 35 × 11 метров, – но репрезентативный эффект исключителен. В значительной степени он определяется цельностью пространственного объема, которую подкрепляет и единый поток ирреального света от витражей огромных окон. Парижский образец знаменателен: он отмечает выход новой архитектурной тенденции на уровень важной, статусной постройки. Это означало, что рано или поздно перспективная система, имевшая потенциал развития в конструкциях и образных решениях, будет реализована в проектах, определяющих развитие стиля.

Германия отставала от Франции в конструктивных новациях: там не было столь мощной консолидации строительного опыта, какой французские архитектурные мастерские достигли в пору возведения больших готических соборов – состязаясь друг с другом, перенимая новшества и активно обмениваясь опытом. Готический стиль, пришедший из Франции, в Германии стал распространяться во второй четверти XIII века через возведение больших епископских соборов (в Магдебурге, Хальберштадте, Мейсене и других городах). Отношение к готике как стилю чужому и официальному долгое время бытовало не только в широких слоях населения, привыкшего к величаво-спокойным архитектурным формам германской романики, но и в профессиональной среде. Возведение готической базилики требовало очень высокой квалификации строительных кадров, с надлежащим опытом расчета конструкций и статической нагрузки. Таких профессионалов за пределами крупных соборных мастерских, где в первую очередь и осваивались новые принципы, в Германии решительно не хватало. Установление жестких строительных регламентов приводило лишь к упрощению планов, однообразию архитектурных и декоративных решений, так что историки архитектуры даже ввели в связи с этим термин «редуцированная готика». Оптимальным выходом для местных архитектурных сил в такой ситуации были иные или же смешанные, промежуточные решения. В этом поле поиска и сформировалась германская зальная тенденция, которая вначале развивалась параллельно готике.

В городах Германии, особенно в приальпийском регионе, на правах низового течения существовала практика сооружения небольших помещений для «нищенствующих орденов». В XIII веке получили распространение пристройки к большим храмам, а то и просто к крепостной стене, которые отводились для проповедовавших францисканцев и доминиканцев – поначалу странствовавших, но постепенно оседавших в городах и в своих проповедях быстро переходивших с латыни на народные языки. Вполне утилитарные по своему облику интерьеры имели, однако, хорошую акустику, и вскоре их упрощенную зальную форму стали воспроизводить в новых, более крупных храмах этих конгрегаций, а вслед за ними потянулись и городские приходы. Масштаб построек постепенно увеличивался, так что соединение принципов зального пространства со схемой готической базилики было лишь делом времени – когда амбиции горожан потребовали более репрезентативной архитектуры.

Соединение двух типов – официального и низового – протекало не просто и порой драматично. Примером прямого столкновения данных тенденций служит история строительства ульмского «Мюнстера», одного из крупнейших готических соборов Германии. Согласно первоначальному проекту 1377 года, новый – небольшой, всего лишь приходской – храм в Ульме был задуман в виде компактной постройки зального типа. Поворот к базилике в 1392 году был обусловлен амбициозным замыслом городских властей возвести над западным фасадом небывало высокую башню. Соответственно, это потребовало сооружения главного нефа большой высоты, что кардинально меняло исходный план, направив проект по консервативному пути – к традиционной схеме базилики. В итоге, на площади 5100 кв. метров это здание могло вместить 29 тысяч человек – больше, чем все население Ульма, составлявшее в XVI веке 25 тысяч и имевшее в городе также и другие храмы.

Но судьба все же не обделила ульмский собор зальными интерьерами нового типа. В 1492–1507 годах Буркхарду Энгельбергу, третьему по счету главному архитектору собора, пришлось разработать и ввести новые конструкции сводов в боковых нефах, чтобы стабилизировать башню (часть ее огромного октогона пришлось разобрать после появления трещин) и этим предотвратить обрушение тяжелого центрального свода, возведенного веком ранее¹. Найденный Энгельбергом эстетичный выход из сложной строительной ситуации пополнил южногерманскую архитектуру зального типа ярким образцом, который появился словно в подтверждение ее победы в историческом споре с базиликой. Вводя в каждый из боковых кораблей необходимый дополнительный ряд опор, Энгельберг превратил их в двухнефные залы, удивительно гармоничные

¹ Первым архитектором ульмского собора был мастер Ульрих из Энзингена. В 1474–1494 годах укреплением центрального свода и возведением башни занимался Маттеус Бёблингер. Буркхард Энгельберг, проведя новые расчеты, выстроил контрфорсы с восточной стороны башни, обеспечив этим консервацию сооружения и возможность много позже, в конце XIX века, завершить грандиозную башню. См.: *Geschichte der deutschen Kunst*. 1350–1470. S. 119–120.



Боковой неф собора
в Ульме

по своим пропорциям и ритму членений. Элегантные шеренги стройных столбов придают монументальной протяженности боковых нефов, огромных по своей высоте, новый образ непрерывно и легко развертывающегося пространства – распахнутого и свободного.

Несомненно, Буркхард Энгельберг хорошо знал южногерманскую практику зальных интерьеров, которую к тому времени чрезвычайно обогатили достижения швабских и баварских архитектурных школ. Другие земли и в XIV,

и в XV веках не могли соревноваться с южногерманским регионом ни по количеству построек, ни по разнообразию вариантов, отражавших неиссякаемую энергию творческого поиска. В XVI столетии блистательные, едва ли не самые эффектные образцы зальных храмов появились в Саксонии, но саксонский расцвет был кратковременным, на историческом излете позднеготической традиции.

И все же в истории германской зальной готики ульмские залы Энгельберга стоят особняком. Основной процесс развивался через поступательное внедрение принципов зального пространства в систему готической базилики. К концу XIV века «большая» архитектура уже поглотила низовую тенденцию, оставив ее дальнейшим образцам статус маргинальных явлений. Модификация базиликальной схемы шла поэтапно, и началась она с восточного конца храма, так называемого хора. Важный прорыв был сделан в третьей четверти XIV века в храме Святого Креста, или Хайлигенкройц, в Швебиш-Гмюнде, городе по соседству с Ульмом. На эту постройку, надо полагать, и ориентировались строители несостоявшегося зального предшественника будущего ульмского собора.

ЭТАЛОН ПАРЛЕРА

Хор храма Святого Креста в швабском Гмюнде, реконструированный между 1351 и 1380 годами руководителем местной архитектурной мастерской Генрихом Парлером Старшим, надолго стал авторитетным образцом для всех, кто стремился создать интерьер нового зального типа на основе готических конструкций. Историческая область Швабия включает земли раннесредневекового Швабского герцогства, распавшегося к концу XIII века; это обширная территория к северу от Боденского озера, которое по-прежнему, как и в старину, называют «швабским морем». В Швабии выделялись две архитектурные школы – западная в Вюртемберге, с главным городом Штутгарт, и восточная в баварской, или Верхней Швабии (ныне часть Северной Швабии в федеральной земле Бавария), где важнейшим экономическим и культурным центром всегда оставался Аугсбург.



Верхняя Швабия занимает холмистое плато, пересекаемое извилистым руслом Дуная; на его левом берегу стоит Ульм. Баварская Швабия была стратегическим перекрестком важных торговых путей и активных культурных контактов, а именно: к востоку, по течению Дуная лежали Нижняя Бавария и далее, за Пассау, Верхняя Австрия; на запад и юго-запад через швабские города шли давно освоенные пути к Швейцарии и Верхнему Рейну, а к северу находился главный город Франконии Нюрнберг, тесно связанный и с Майнцем на Среднем Рейне, и со столицей Священной Римской империи Прагой.

Эти маршруты напрямую относятся и к Генриху Парлеру Старшему, работавшему в Швебиш-Гмюнде, расположенному чуть к северу от Дуная. Он принадлежал к разветвленному клану архитекторов и руководителей крупных строительных артелей, хорошо известных далеко за пределами

Хор Парлера
в Швебиш-Гмюнде

Верхней Швабии. Его сын Петер Парлер прославил семейную династию своим весомым вкладом в строительство пражского собора Святого Вита. Архитектурная мастерская Генриха Парлера была вовлечена во взаимодействие с профессиональной средой и баварского юга: там, особенно на юго-востоке, ближе к Зальцбургу, преодолевая былой провинциализм, быстро набирала силу новая архитектурная школа, которая в XV веке сыграла важную роль в развитии и распространении парлеровских идей.

Генрих Парлер в проекте нового хора для гмюндского храма Хайлигенкройц применил интересное решение. Он связал единой системой нервюрных сводов кольцевой обход, куда допускались миряне, и собственно хор, где находились алтарь и места для клира. Архитектор визуально сгладил перепад высоты между центральной частью хора, которая продолжала и завершала высокий средний неф храма, и боковыми сегментами. Дугообразный обход хора оказался полностью открытым к остальному интерьеру. Стройные, широко стоящие столбы, перехватывая нервюрные конструкции обеих частей хора, лишь обозначали границу между ними, что подчеркивало свободную проницаемость пространства во всем восточном конце храма.

Это впечатление усиливали и капеллы в обходе хора, которые образовали дополнительный пространственный слой по контуру апсиды. Переустроенная хор, Парлер попутно использовал под капеллы промежутки контрфорсов, вплотную примыкавших к стенам апсиды. В приальпийских землях из-за капризного климата быстро упростили готическую систему наружных конструкций – летящих аркбутанов и отдельно стоящих контрфорсов. Функции контрфорсов перешли к ребрам-лопаткам, которые стали мощными уступами – ступенчатым усилением несущих стен. Обустроенная капеллы между этими пристенными контрфорсами, Парлер рассчитывал защитить их основания от сырости, а заодно получить и дополнительную полезную площадь в интерьере. В то же время сводчатые перекрытия невысоких капелл придали дополнительную жесткость стеновой конструкции, что объективно намечало важный процесс будущего – втягивание контрфорсов внутрь храма. Забегая на два с половиной века вперед, отметим, что итоговым результатом этого процесса стала конструктивная система внутренних несущих пристенных перегородок (*Wandpfeiler*) в южногерманских храмах эпохи барокко.

Зальный эффект гармоничного и светлого хора как нельзя лучше соответствовал атмосфере торжественных культовых процессий, проводимых в храме Креста. Этот идеал сохранил свою актуальность и много позже, когда резкое увеличение паломничества к многочисленным местным святыням стало поводом для массового возведения новых паломнических храмов в XVII–XVIII веках. Таким образом, Генрихом Парлером в Швебиш-Гмюнде впервые был дан вариант визуально-целостного, свободно обозримого интерьера, имевшего также и достаточно обособленные участки в виде отдельных капелл.

Капеллы в изогнутом обходе готического хора привносят в образ храма важный акцент. В Швебиш-Гмюнде они небольшие по размерам, почти

ниши, но даже эти малые выемки в толще архитектурной оболочки усиливают ощущение ее гибкости. В сочетании же с открытым, легко обозримым хором это создало эффект игры центра и периферии – отклика последней на раскрытие центра, чье пространство «способно» так плавно и свободно обтекать опорные столбы, преодолевая границу разных частей.

В эмоциональное восприятие храмового пространства небольшая капелла привносит еще один аспект: наличие отдельных, или дискретных, пространственных отсеков порождает чувство индивидуальной, сокровенной сопричастности культовому действию, усиливая эффект уединенного, интимно-глубокого переживания таинства. Общее, тем самым, как бы не исключает отдельного: умозрительное парение в едином пространстве не исключает чувственной связи с его малой частью. В эпоху поздней готики эта власть дискретного будет устойчиво проявляться в немецком художественном сознании. В изобразительном искусстве она получила отражение в прерывной, порой противоречивой структуре пространства, характерной для живописи и графики, и это не исчезло полностью даже в ренессансном XVI веке. «Диктат замкнутого пространства» был тонко подмечен М.Я. Либманом при анализе экспрессивной тенденции в немецкой скульптуре позднего XV века¹. Изобразительные мотивы будут поддерживать право малых форм на самоценную жизнь и в большом пространстве архитектурного интерьера.

БАВАРСКИЙ СИНТЕЗ ШТЕТХАЙМЕРА

В первой трети XV века в процесс создания зального храма с внутренними контрфорсами активно включился Ханс Штетхаймер, влиятельный руководитель архитектурной школы на востоке Верхней Баварии, в городе Бургхаузен у границы с Австрией. Его деятельность охватывала и соседние земли: так, в Нижней Баварии с его участием сформировались влиятельные архитектурно-строительные школы в Ландсхуте и Пассау, имевшие устойчивый авторитет и за пределами Баварии.

В Ландсхуте, «городе Виттельсбахов» и одном из имперских центров, Штетхаймер проектировал церковь Святого Мартина, или Мартинскирхе, начатую в 1384 году. Он вел ее строительство параллельно с другими проектами вплоть до своей кончины в 1432 году (строительство знаменитой башни над западным фасадом высотой 132,5 метра – самой высокой из церковных башен, сложенных из кирпича, – было завершено много позже, к 1500 году). Кирпичная базилика без трансепта, с глубоким хором без кольцевого обхода, Мартинскирхе предстает снаружи по-крепостному

¹ «Мышление немецкого мастера настолько связано традициями, что он охотнее подчиняется диктату замкнутого пространства, даже если оно существует только в его воображении, и обращает движение как бы вовнутрь, деформируя образ» (Либман М.Я. Немецкая скульптура. 1350–1550. С. 36).

суровым объемом – контрфорсы соединены со стенами, образуя мощные ребра жесткости. Интерьер производит не менее строгое впечатление: высокие столбы приносят торжественно-мерный ритм в пространственный объем главного нефа, неспешно развертывающийся от западной стены к апсиде.

Принадлежность готической Мартинскирхе к зальной тенденции, строго говоря, относительна, поскольку своды центрального и боковых нефов выведены лишь приблизительно на одну высоту (закончены сыном архитектора к 1459 году, в среднем нефу свод сетчатый, в боковых – крестовые). И, тем не менее, этот проект имел центральное значение для модификации базиликальной схемы в сторону зального типа. Парлеровской концепции зала, в котором опорные столбы не затесняют пространство, а наружная стена предстает гибкой и активной оболочкой, Штетхаймер сумел придать новое, более монументальное звучание.

Баварец плодотворно использовал для этого опыт вюртембергской школы. На западе Швабии был распространен своеобразный вюртембергский тип зального храма, так называемый ступенчатый зал. Самым ярким его образцом предстает донаторская церковь в Штутгарте (1433–1496), начатая местным зодчим Хэнслином Йоргом и законченная его знаменитым сыном Аберлином Йоргом (тому активно помогал брат Хэнслин, опытный строитель сводов). Но вюртембергский тип был хорошо известен и гораздо дальше к востоку: его примеры имеются в Баварии, Верхней Австрии, а больше всего их в районе южнее Ульма по обе стороны от Дуная. Чтобы придать интерьеру базилики визуальную целостность, швабские зодчие устраняли резкий перепад высоты между средним и боковыми нефами (базиликальный разрез) посредством пирамидального подъема сводчатых конструкций. Вдоль продольных сторон храма устраивались пристенные капеллы, и от уровня их перекрытий начинались своды боковых нефов, поднимаясь уступами вплоть до уровня лиерн среднего нефа. Зона под сводами главного нефа оставалась затененной, что создавало выразительный контраст с залитыми светом боковыми нефами.

Благодаря наличию многочисленных ячеек-капелл данный тип «прижился» в монастырях, замках и часто применялся в приходских храмах, где богатые горожане могли рассчитывать на отдельные семейные капеллы. Не исключено, что Генрих Парлер в своем проекте гмюндского хора тоже воспользовался вюртембергским мотивом капелл, придав ему новое эстетическое звучание. Но Парлер реконструировал только хор, а швабский ступенчатый зал затрагивал только продольное тело базилики – в рамках данного типа так и не было найдено решения по органичной связи составных сводчатых конструкций основного тела храма и полигональных перекрытий, необходимых в хоре.

В Ландсхуте парлеровский прием капелл, устроенных между пристенными контрфорсами, получил мощное развитие: Штетхаймер распространил его на всю длину боковых нефов Мартинскирхе, то есть на весь объем основного тела базилики. По сравнению с хором Парлера и с вюртембергским ступенчатым залом он увеличил и высоту капелл – в соответствии

с общими пропорциями Мартинскирхе, где столбы главного нефа поднимаются на высоту 22 метров. Это позволило ему заменить швабское уступчатое повышение боковых нефов более целостной системой со стремительным подъемом от уровня капелл к уровню сводов, причем наклонные перекрытия капелл связали шеренгу лопаток в единую жесткую конструкцию. Вхождение контрфорсов внутрь здания на значительную высоту означало восстановление стеновой массы, что, собственно, уже шло вразрез с готической конструктивной системой, где опоры выведены наружу через аркбутаны. В Мартинскирхе еще присутствует рудимент аркбутанов: наружная часть пристенных контрфорсов вверху усилена стойками, что говорит о некоторых опасениях насчет прочности несущей стены.

Ханс Штетхаймер работал с большой интенсивностью: в частности, в Ландсхуте кроме Мартинскирхе он выстроил храм Святого Духа при богадельне, в Штраубинге – кармелитскую церковь, в Нойоттингге – храм Святого Николая, в Вассербурге-на-Инне – церковь Святого Иакова. Последовательно, от одного проекта к другому Штетхаймер осуществлял практический синтез приемов, нацеленных на объединение всех пространственных зон храма. Его ученики и последователи использовали это в новых постройках, порой весьма удаленных от Верхней и Нижней Баварии. Преемственность архитектурного процесса обеспечивали, таким образом, не только семейные кланы архитекторов, но и авторитетные мастерские с их крупными строительными артелями. Глава мастерской мог одновременно вести несколько проектов, максимально полно реализовав в них свои идеи и творческие находки – в конструкциях, формах, решениях пространственного объема.

Новые эстетические установки Штетхаймера получали признание и распространение в других региональных школах: в Австрии, например, через профессиональные контакты с соборной мастерской Вены и устойчивые связи с Зальцбургским архиепископством. В Зальцбурге, недалеко от родного Бургхаузена, Штетхаймер реконструировал начиная с 1408 года восточный конец романской церкви, переданной монахам-францисканцам. Он сознательно добивался контраста со старой частью, превратив новый хор по аналогии с парлеровским хором в Гмюнде в просторный и светлый интерьер с круглыми – как и у Генриха Парлера – столбами и веерными сводами, выведенными на одну высоту. Этот образец зального пространства и задуман был, вероятно, как творческое приношение последователя предшественнику. Он стал не менее авторитетным и таким же долговременным ориентиром для германских зодчих, как и хор Парлера в Швебиш-Гмюнде.

ПРОТИВОРЕЧИЯ И ОГРАНИЧЕНИЯ ПОЗДНЕГОТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ

Прямым развитием системы Ханса Штетхаймера предстает приходская церковь Святого Мартина, Мартинскирхе (1421–1483, башня 1509–1534) во франконском городе Амберге, чуть к востоку от Нюрнберга. Первым

ее архитектором числится Марсилиус Польц, продолжал строительство в 1460–1461 годах Ханс Цункер, завершал (с 1476) Ханс Флуршюц. Скромная снаружи, близкая по пропорциям штетхаймеровской постройке при ландсхутской богадельне, эта небольшая по размерам базилика без трансепта отличается удивительно целостным и компактным планом. Постройка Марсилиуса Польца (если он был единственным автором проекта) убедительно свидетельствует о понимании того синтеза, к которому стремился Штетхаймер. Хор со столбами круглого сечения очень близок исходному парлеровскому образцу в Гмюнде и штетхаймеровской реплике в Зальцбурге, но в Амберге появилось и много нового.

Зальный хор в амбергской Мартинскирхе впервые был сделан с двумя рядами стеновых ниш – с капеллами и ярусом эмпор над ними. Боковые нефы также имеют непрерывный ряд пристенных капелл, и над ними тоже устроена обходная галерея, эмпоры. Этот двойной пояс арочных выемок в стеновой массе требовал новых и точных расчетов несущих конструкций, принимающих боковой распор сводов, что говорит о новом уровне осмысления архитектурной оболочки как таковой. В амбергской постройке контрфорсы втянуты в интерьер в гораздо большей степени, чем это было у Парлера или Штетхаймера. Все несущие конструкции находятся внутри, и снаружи стена выглядит почти гладкой: плоские ребра-лизены предстают чисто ритмическим членением. Интерьер амбергской Мартинскирхе даже не воспринимается как базилика: боковые нефы как бы обнимают хор, соединяясь с его кольцевым обходом, и центральный «зал» получает непрерывное круговое сопровождение из колонн и многочисленных арок.

Галерея позволяла гораздо большему числу верующих быть ближе к кафедре, откуда раздавались слова проповеди. Акустика, таким образом, оставалась важным фактором развития структуры зального храма, как это было и на самом раннем его этапе, когда в городах собирали свою аудиторию проповедники-францисканцы, и как будет много позже, когда в Германии развернет свою деятельность орден иезуитов, главный проводник Контрреформации.

Ярус эмпор оказался действенным инструментом и в композиционном отношении. При невысоких капеллах, как в вюртембергском ступенчатом зале, нижняя пространственная зона оставалась достаточно аморфной, как бы растекающейся в стороны. Сплошная лента эмпор, напротив, активно поддерживала развертывание пространства в высоту, внося одновременно и необходимое равновесие: в Амберге эта дополнительная горизонталь уравновесила вертикальную устремленность стройных, круглых в плане столбов.

В соединении горизонтальной артикуляции с вертикализмом готических пропорций были, однако, и свои минусы, которые уже заметны в амбергской Мартинскирхе. Умножение архитектурных членений (двухъярусные арки плюс высокие ребра-контрфорсы, уже полностью втянутые внутрь здания, плюс пересекающая их горизонтальная лента эмпор) было чревато усилением дробности пространства. Взгляд скачкообразно перемещается от одного акцента к другому, от одной дискретной зоны

к другой, что подстегивает динамику восприятия, но одновременно влечет за собой и его дезориентацию.

Эта эстетическая дилемма, напряжение между целым и единичным, ярко проявилась в архитектурно-художественном решении нового, чрезвычайно эффектного хора большого приходского храма Святого Лаврентия (Санкт-Лоренц, или Лоренцкирхе) в вольном имперском городе Нюрнберге. Восточный конец базилики, возведенной в первой половине XIV века, спустя сто лет был перестроен (до 1477), и новый хор Лоренцкирхе почти сравнялся по величине с основным телом первоначального храма. Автор проекта нового хора Конрад Хайнцельман, работавший в 1439–1452 годах, и Якоб Грим, завершавший строительство, целенаправленно добивались контраста с более ранней частью. По глубине почти равный ей, а по ширине одинаковый, хор имеет, однако, не восемь травей, а только три, и это укрупнение ритма вкуче с кольцевым обходом создает эффект единого зального объема.

Широко поставленные столбы, высоко парящие сетчатые своды и двухъярусные плоскости витражей делают пространство хора Лоренцкирхе удивительно свободным и целостным. В таком пространстве отдельным ячейкам отводилось явно подчиненное значение, однако дробных членений оказалось слишком много – их значительно больше, чем в амбергской Мартинскирхе. Ярус эмпор отсутствует, расширяя зону витражей, но есть резная балюстрада узкой галереи, эффектно огибающая профили контрфорсов. Этот горизонтальный пояс, а также многочисленные звенья витражей и прочие элементы, включая швы каменной кладки, образуют прихотливую линейную сетку, заменяя функциональную динамику готики чисто визуальной динамикой, где вертикаль уже не является главным направлением.

Образ целостного пространства воздействует сразу, но вскоре он словно отходит на второй, умозрительный план, становясь почти иррациональным из-за обилия ирреального света цветных витражей. Восприятие переключается на многообразие единичного – на жизнь отдельных форм и мотивов в дискретных участках пространства, будь то ниша-капелла, звено свода, поворот балюстрады или завиток резного орнамента. Еще более сильными акцентами воспринимаются изобразительные композиции – скульптуры Адама Крафта (киворий, 1493–1496) и Фейта Штосса («Благовещение», 1517–1518). Таким образом, даже в столь изощренной, как хор Лоренцкирхе, архитектурной системе, нацеленной на свободно парящий пространственный объем, проявилось внутреннее противоречие, присущее поздней готике.

Развитие зальной тенденции объективно требовало более свободного формообразования, но внутри готической системы оно могло быть лишь



Хор Лоренцкирхе
в Нюрнберге

ограниченным. Не только высвобождение единичного, дискретного из общей системы, но и просто отход от готической субординации элементов сразу ставили вопрос об инструментах возврата к целому. Об этом свидетельствует интенсивное развитие сводов в архитектуре поздней готики.

НОВЫЕ ЗАДАЧИ ГОТИЧЕСКИХ СВОДОВ

В готическом храме зального типа концепция целостного пространства определялась устранением перепада высоты между средним и боковыми нефами. Пространственный объем такого интерьера, несмотря на сохранение опорных столбов между нефами, воспринимался как более целостный, а его подчинение главной продольной оси, к алтарю, становилось достаточно условным. Неслучайно поэтому в Мартинскирхе в Ландсхуте протяженный объем среднего нефа, направляющего взгляд к алтарю, был визуально объединен непрерывным сетчатым сводом, а над хором, в восточном конце, его рисунок изменен, что сразу акцентирует алтарную зону. Есть основания предполагать, что уже Генрих Парлер в своем хоре в Швебиш-Гмюнде предусматривал применение новой системы сводов (его своды были заменены новыми сетчатыми работы Аберлина Йорга и Ханса Шейба в 1491–1521 годах при реставрации всех перекрытий в Хайлигенкройце). Во всяком случае, его сын Петер Парлер свободно владел опытом конструкций такого типа: в своем проекте сетчатого свода в хоре собора Святого Вита в Праге он применил двойные диагональные нервюры, и это стало первым примером визуального объединения травей для устранения границы между отдельными ячейками свода¹.

В зальном пространстве, раскрытом и в высоту, и в стороны, возникает множество разнообразных визуальных векторов и, соответственно, вычлняются дискретные участки пространства, о которых выше уже шла речь. Искусство поздней готики активно «оживляет» их пластическими средствами, будь то изощренная резьба в замковых камнях сводов и прочих архитектурных деталях или затейливый скульптурно-орнаментальный декор в объектах «малой архитектуры» – алтарях, скамьях хора, кафедрах. Это же обстоятельство стало дополнительным толчком и для эмансипации фигурной скульптуры (что было уже чревато противоречиями в отношениях с архитектурным организмом).

В зальном храме целостность пространственной системы могли обеспечить новые ритмические структуры. Постепенно такой объединяющей доминантой стали модифицированные нервюрные своды. Их разрабатывали в разнообразии вариантов сетчатого, звездчатого, веерного типов. И хотя за ними сохранялась конструктивная функция, на первый

¹ «Сильным фактором объединения пространства был парлеровский сетчатый свод, тогда как звездчатым конфигурациям, судя по их применению в центрических сооружениях того времени, был все еще присущ составной характер с четко читаемыми отдельными травеями» (Geschichte der deutschen Kunst. 1350–1470. S. 116).

план стала выходить побочная, декоративная функция. В особенности сетчатые структуры позволяли создавать богатые, визуально непрерывные ритмические системы с любым усложнением рисунка и откровенно декоративными комбинациями.

Образцом идеально целостного интерьера базилики зального типа предстает приходской храм Святого Георга (1448–1499) в Динкельсбюле в Верхней Швабии, недалеко от Швебиш-Гмюнда. Это главная постройка архитектора Николауса Эзелера и этапное достижение зальной тенденции в том ее варианте, который берет начало от парлеровского хора. Спустя век после Парлера и в знаменательном географическом соседстве с его образцом был дан новый эталон строгого, точно найденного равновесия архитектурных форм и непрерывного единства всех пространственных объемов храма, его продольного тела и восточного конца с хором.

Эзелер не просто вывел своды всех трех нефов на одну высоту, но усилил впечатление гармоничного, свободно пронизываемого пространства за счет предельно смелого уменьшения диаметра несущих столбов. Из-за малого сечения опор пролеты между ними пришлось сократить. Эффект вертикально направленной энергии, возникший в церкви Святого Георга благодаря целому хороводу стройных опор, удачно нейтрализовал разнонаправленные векторы, обычно присущие зальному пространству. В то же время, чтобы преодолеть монотонный ритм часто поставленных столбов, понадобился новый инструмент объединения пространства – ритмическая структура более сложного порядка.

Сетчатые своды, выстроенные к 1492 году сыном архитектора Николаусом Эзелером Младшим, не только организовали внутреннее пространство, но создали в храме Динкельсбюля образ большой пластической силы. Рисунок свода у Эзелера Младшего имеет определенный сценарий. В двух западных травеях центральные прямоугольники, образуемые нервюрами, призваны показать прочное, надежное стягивание центробежных сил. В трех следующих ячейках нервюры образуют напряженную игру резких, жилистых диагоналей, а в сводах хора эта сеть словно растягивается, ослабевает, плавно переводя взгляд к окнам абсиды. Графически острая пульсация пересекающихся нервюр не просто привносит визуальную динамику, но создает впечатление стремительно разворачивающейся энергии, захватывающей и ячейки свода, и пространство под ними. Налицо «двойное назначение» архитектурных элементов, режиссура пространственных отношений с помощью декоративных приемов, и в этой новой для себя роли выступили нервюры, неотъемлемый элемент готических конструкций. В таком сращении функций утилитарная, словно уступая напору эстетической, заметно отходила на задний план.

Решение Эзелеров отмечает важную рубежную точку. Нервюры в храме Святого Георга еще сохраняют чистоту конструкции, даже подчеркивают ее смелость, хотя их комбинаторный рисунок уже наполнен самоценной жизнью. Чем больше становится высота интерьеров поздней готики, тем активнее зона сводов наделяется функцией нейтрализовать центробежные силы, действующие в зальном пространстве. Подобная эмансипация

сводов усиливала противоречивость позднеготической архитектурной системы. Во многих постройках с их фантастически насыщенными декоративными композициями на сводах рисунок нервюр избыточен, он заслоняет конструкцию, что подтверждает легкость слияния его геометрической графики с чисто растительными мотивами. Раздолье мелких декоративных форм полностью перекрывает восприятие работы конструкций и той тектоники, которая была свойственна готике. Забегая вперед, скажем, что пластические возможности архитектурного декора в организации пространства получают полное развитие уже на стадии зрелого германского барокко – в содружестве с живописной сценографией, отрицающей материальные качества свода как такового.

Швабских зодчих, впрочем, всегда отличала ориентация на решение непосредственных архитектурных задач. Опыт Эзелеров в Динкельсбюле определенно пригодился их коллеге Стефану Вейреру, когда в соседнем Нёрдлингене он достраивал в 1495–1505 годах приходскую церковь, тоже Святого Георга. Возведенная в 1427–1451 годах как компактный зальный храм с тремя нефами, она затем была продолжена к западу, в результате чего все построенное ранее оказалось зальным хором. Стык двух пространственных объемов получился жестким – добавленная часть была выше и шире, чем хор. Визуальный разрыв между этими зонами был преодолен благодаря блестящему решению, найденному Стефаном Вейрером. Спроектированные им своды, сходящиеся к хору, придали всему интерьеру убедительную, эффектную целостность. Таким образом, к исходу XV века – как это продемонстрировали Эзелеры, Вейрер или Энгельберг в Ульме – парлеровский принцип сращения стеновых и сводчатых конструкций прочно вошел в практику и распространялся уже на все части зального интерьера, хотя достижение его органичной целостности нередко требовало от архитекторов нестандартных решений.

ПЕРЕЛОМНОЕ СТОЛЕТИЕ

С начала XVI века проникновение ренессансных веяний в германскую культуру заметно усилилось. Они получали отражение прежде всего в светском искусстве, тесно связанном с культурными и жизненными стандартами не только правителей и знати, но и горожан, поскольку процветающих городов, больших и малых, в Германии было много. В Баварском герцогстве наряду с Мюнхеном значение влиятельного центра удерживал Ландсхут, одно из родовых гнезд династии Виттельсбахов. Еще более разнообразными были культурные процессы в больших торговых городах, имевших широкие международные связи. Таким был прежде всего Аугсбург, вольный имперский город, средоточие книгопечатания и крупный финансовый центр европейского значения. Неслучайно именно туда, закончив свою работу в Ульме в 1507 году, перебрался Буркхард Энгельберг, получив должность главного аугсбургского архитектора, которая затем перешла и к его сыну Хансу.

Как показал уже упоминавшийся пример созданных Энгельбергом зальных нефов Ульмского собора, с их обликом почти ренессансного толка, образный потенциал позднеготической зальной традиции к XVI веку был еще не исчерпан. Вполне могло произойти ее соединение с ренессансными схемами, что позволяет предположить появление такой постройки, как капелла Фуггеров в церкви Святой Анны в Аугсбурге (1509–1518) – первый образец ренессансной архитектуры в Германии. Старая система нервюрных сводов не помешала утверждению в этом интерьере принципов новой ренессансной тектоники. Ордерные элементы и классические пропорции, предусмотренные проектом, обусловили спокойный характер архитектурных членений и общую гармонию пространственного объема.

Капелла Фуггеров предстает качественным примером ренессансного архитектурного декора. Новый стиль более свободно и интенсивно развивался именно в формах декора. Унаследованные от поздней готики основные типы сооружений, конструктивные и пространственные структуры было трудно совместить с ренессансными принципами, проникавшими на германский юг из-за Альп. Отдельным творческим инициативам часто помогает объединиться в тенденцию более общего порядка атмосфера состязания, особенно плодотворно действующая тогда, когда его двигателем выступают духовные запросы общества. Так было во Франции во времена возведения больших готических соборов в ее городах; так обстояло дело и в раннеренессансной Италии, где влияние готики было оттеснено под влиянием идей актуальности античного наследия. В Германии начиная с XIV века выражением свободного духа ее городов, тоже конкурировавших между собой, стали новые, все более масштабные зальные храмы, впечатлявшие своим открытым, объединяющим пространством. В XVI веке европейские культурные связи стали более живыми и многообразными, но естественный ход художественных процессов с их внутренней логикой творческих исканий был нарушен распространением Реформации.

Духовный кризис, сопровождавшийся острыми социальными и политическими конфликтами, обнажил противоречивость германской культуры. Конфессиональное разделение германских земель означало кризис общественного сознания, замыкание всех и каждого внутри собственных пределов – в рамках земли, города, общины; а для творческих сил – в русле старых традиций, и эта атмосфера была чревата провинциализмом архитектурной мысли. Состязательная энергия зодчих, поддержанная соревновательной энергией заказчиков, на католическом германском юге в полной мере проявилась лишь к концу XVII века на волне мощного духовного и общественного подъема.

Во второй же половине XVI века творческая ситуация была крайне сложной. Программа Контрреформации потребовала обновления всей сферы католического культа. Строить и украшать храмы надлежало по канонам, шедшим из Рима, где уже начиналось формирование стиля барокко. В разработке нового типа католического храма, равно как и принципов нового архитектурного стиля, римские зодчие опирались на богатый опыт итальянского Ренессанса, но у мастеров по ту сторону Альп такого опыта

не было. Следование римскому канону означало для них овладение не только новыми объемно-планировочными схемами, но и классической ордерной системой, которая сохранила свою актуальность и для архитектуры барокко. Из-за прерванного в Германии ренессансного этапа сделать им это было непросто. Классический ордер как основа пропорций, купол как конструкция и пространственная структура, центрический тип как инструмент и дополнительный помощник в разработке новых композиционных решений – все это к северу от Альп было чужим опытом, языком чужих форм. На протестантском севере, свободном от каких-либо архитектурных канонов и самого ритуала католического культа, архитекторы находились в гораздо менее сложном положении. Для собраний верующих часто использовались прежние храмы, из которых просто убрались алтари; главным же требованием к новым помещениям, размеры которых зависели от численности общины, была хорошая акустика, так что зальная тенденция имела на севере возможности дальнейшего свободного развития.

Римский канон культового зодчества, прямо связанный с программой Контрреформации, требовал целостно-зальной трактовки пространства не просто ради акустики. Обновленная схема латинского креста императивно утверждала идею духовного единения католической общины. Пространственный образ храма стали определять две оси, горизонтальная к алтарю и вертикальная к куполу, поднятому на высокий барабан. Купол в центре латинского креста был введен архитектором Виньолой в проекте главной церкви ордена иезуитов Иль Джезу (1568–1584). Вся перспектива продольной оси с парящим в центре куполом, будто стягивающим к себе все пространство и умиротворяющим своей гармонией, воспринимается в Иль Джезу мгновенно. При сильном расширении среднего нефа (17,8 метров) боковым оставлена лишь функция дополнительных отсеков-капелл, что подчеркнуто пропорциями членений. Арки боковых капелл гораздо ниже, чем капители сдвоенных пилястр основного нефа, ставшего огромным залом; этот прием «большого ордера» подчеркивает масштаб главного нефа – поистине «корабля веры».

В свете идей Контрреформации разработанная Виньолой и одобренная иезуитами схема стала оптимальной архитектурной формулой. Она допускала – и это интересно – всевозможные вариации с образом пространства благодаря богатому арсеналу ордерных элементов и других архитектурных средств, начиная с пропорций. В римской церкви Сант Андреа делла Валле, начатой в 1591 году по планам Пьетро Паоло Оливьери, повторена схема Иль Джезу, однако образ создается более динамичный, и тема латинского креста звучит мощнее. Основными инструментами новой выразительности в этом интерьере стали иная шкала пропорций и световая режиссура. Арки боковых капелл подняты выше, чем в Иль Джезу; главный неф выглядит более стройным объемом, и все пространственные потоки, собираясь воедино, устремляются к залитой светом подкупольной зоне. Композиционной схеме Иль Джезу следовали и другие храмы, включая собор Святого Петра, главный храм католического мира.

МЮНХЕНСКИЙ СТАРТ НОВОГО СТИЛЯ

Германское церковное барокко берет начало с возведения храма Архангела Михаила, или Санкт-Михаэль (1583–1597), в комплексе иезуитской семинарии в Мюнхене. Проект новой церкви римского типа был реализован при финансовой поддержке герцога Вильгельма V, активно помогавшего ордену иезуитов укреплять католическую веру в Баварии. Долгое время эта постройка оставалась самым большим католическим храмом к северу от Альп – в XVII веке ее часто сравнивали с римским собором Святого Петра. Сравнению, правда, мешает отсутствие в мюнхенском храме купола, тогда как в Сан-Пьетро купол, реализованный по проекту Микеланджело, является основополагающим ядром всей архитектурной композиции.

Концепция большого купола сохранялась на всех стадиях грандиозного римского проекта, начиная с Браманте. Она оказала мощное влияние на архитектурную мысль римской школы: Виньола, автор судьбоносной схемы Иль Джезу, удачно и очень своевременно объединил купол с традиционной схемой латинского креста. План Иль Джезу послужил образцом и для проекта мюнхенского храма Архангела Михаила, причем отсутствие купола иезуиты не сочли отклонением от схемы Иль Джезу. Они сделали уступку традициям северян: вместо купола над трансептом должна была возвышаться башня.

Более заметным отступлением от римского образца стало сооружение эмпор в Санкт-Михаэле. Второй ярус устроен над боковыми капеллами, с каждой стороны до трансепта, тогда как у Виньолы на этой высоте находится широкий антаблемент с далеко вынесенным карнизом. Пластически выразительный ордер играет в Иль Джезу исключительно важную роль, мерный ритм сдвоенных пилястр организует внутреннее пространство, вторя четким пропорциям в соотношениях архитектурных

Церковь Святого
Михаила в Мюнхене



масс (ширина нефа к его высоте – 1 : 1 и к общей длине – почти 2 : 1). Но в римском образце еще сохраняется и воспоминание об исходном типе трехнефной базилики – капеллы в Иль Джезу соединены между собой узкими коридорами, образующими как бы маршрут по травеям боковых нефов. С этой формальной точки зрения в мюнхенской реплике неф является главным и единственным – его боковые капеллы никак не связаны между собой, проходами соединены только эмпоры над ними. Огромный неф Санкт-Михаэля предстает не просто основным, но абсолютно доминирующим пространственным объемом.

В Санкт-Михаэле, как и в Иль Джезу, неф перекрыт цилиндрическим сводом с теми же размерами (почти 18 метров), но с полной дугой, тогда как в римском храме это сегмент дуги, отчего свод поднимается не так круто и выглядит уплощенным. В мюнхенском храме распор свода, соответственно, больше, и в этой непривычной строительной ситуации баварские проектировщики, опасаясь давления тяжелого свода, позаботились о дополнительном запасе прочности в несущих частях конструкции. Широкие простенки между капеллами образовали целостную стеновую массу, которой и предстояло нести основную нагрузку свода. Наглядное представление о толщине этих мощных устоев дают их хорошо освещенные боковые грани в ярусе эмпор. Поскольку в Санкт-Михаэле не предусматривался купол, а значит и такой источник света, как окна в барабане, ярус эмпор над капеллами был важен для освещенности интерьера. Но еще большее значение эмпоры имели для несущих конструкций. Поперечные малые цилиндрические своды, устроенные в ярусе эмпор, уменьшили боковой распор главного свода.

Благодаря использованию эмпор работа несущих конструкций в Санкт-Михаэле стала полностью открытой, и подобная игра крупных форм очень напоминает характер формообразования в позднеримской архитектуре. Возможно, это не было случайностью. Активное формирование христианской иконографии, включая и культ Архангела Михаила, относится к эпохе императора Константина. Исследователь Макс Хаттман выявил информацию по древнеримским постройкам, которая была доступна в ренессансный период: это «церковь Константина, которая в XVI веке имела, наряду с Пантеоном, величайшую славу среди всего оставшегося от античности, *Basilica Constantini*, называемая также *Templum Pacis*, базилика Максенция на римском Форуме»¹.

При всей возможной ориентации на Рим христианской древности мюнхенский храм Архангела Михаила сильно отличается от своего современного римского образца, Иль Джезу, характером архитектурного образа. У Виньолы система двух осей означала рационально организованное взаимодействие архитектурных масс и пространства. Это стало принципом формообразования в архитектуре барокко и главной точкой приложения творческих сил римской школы, в которой закладывались основы нового

¹ *Hauttmann M. Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken. 1550–1780. München: Verlag für praktische Kunstwissenschaft, 1921. S. 111.*

стиля. В Санкт-Михаэле двух осей нет, и инструментом пространственного объединения выступает могучая дуга огромного цилиндрического свода. Создается впечатление, что его избыточная энергия, плавно стекая вниз, спонтанно распространяется на боковые части, формируя в них и мощные устои, и глубокие ниши, капеллы с эмпорами.

Этот образ рождает ощущение силы не слишком рациональной, но намного более витальной и действенной, чем в Иль Джезу и других близких по времени итальянских постройках. У Виньолы, например, тонким средством пространственного объединения служит такой прием, как ритмическая переключка: каннелированные пилястры в нефе и малые в барабане купола имеют одинаковый рисунок. В Санкт-Михаэле архитектурные членения вбирают в себя элементы ордерной системы, но такого рода артикуляция имеет вспомогательное, если не чисто декоративное значение. На обширных белых стукковых поверхностях мотивы классической архитектуры предстают скорее развернутой графической студией. Она включает и каннелированные пилястры с коринфскими капителями, и профилированные антаблементы, и фриз, оформляющий балюстраду галерей, однако рельеф этих форм невысок, а сами формы, будучи достаточно дробными, не отличаются пластической энергией, родственной мощной дуге свода. Объединяющим началом служит чисто визуальный фактор – игра света с его сиянием и богатыми градациями на белоснежных поверхностях. Принятый боковыми гранями эмпор и отраженный ими свет насыщает разнообразной жизнью своих переходов всю протяженную гладь огромного свода.

Зона трансепта в Санкт-Михаэле затемнена, однако, по всей его ширине. Башня вместо купольной конструкции, действительно, была возведена над средокрестием, но первоначальная простояла недолго – в 1590 году произошло ее обрушение, затронувшее и хор. Для восстановления восточного конца был приглашен архитектор Фридрих Сустрис, фламандец по происхождению, имевший опыт работы в Италии, а в 1580-е годы успевший зарекомендовать себя также и в Баварии. Ему было поручено перестроить всю восточную часть, значительно увеличив длину хора.

Заново выстроенная башня была выведена лишь во внешнем объеме, без светового фонаря, и эта цезура усилила эффектную перспективу, придуманную Сустрисом. Сценографическим приемом служит меньший пролет свода в хоре по отношению к нефу, но особенно выразительный контраст после сумрачного трансепта создают потоки света, поступающего через большие окна в абсиде. Оставив трансепту лишь роль промежуточной зоны (что было весьма нестандартным решением), Фридрих Сустрис усилил значение продольной оси и подчеркнул мощное пространственное воздействие основного тела храма, его зального нефа.

В общем пространстве интерьера хор Сустриса воспринимается достаточно обособленным отрезком по отношению и к средокрестию, и к нефу. Собственно, все части храма Архангела Михаила – неф, обширная и чуть затененная зона под его сводом, трансепт, хор с абсидой, капеллы, эмпоры – образуют некие самостоятельные структуры, таящие самоценное

значение. Сумрачные боковые капеллы и хорошо освещенные, в отличие от них, эмпоры вносят отдельный сценарий в жизнь архитектурной оболочки, обрамляющей пространство нефа. Не посягая на центральный пространственный объем, она ведет свою игру, оживляя его по краям, по контуру, волнуя выявлением разнообразных – больших и малых – дискретных зон.

Основная пространственная интрига в Санкт-Михаэле сосредоточена, таким образом, на процессе формирования периферии – на взаимодействии главной силы свода с дробными силами всех периферийных структур, вплоть до малых элементов декора. Тот же принцип, только с меньшей энергией и более дискретно, действовал и в зальных храмах поздней готики. Несущие конструкции Санкт-Михаэля, открытые для обозрения, тоже заставляют вспомнить о поздней готике в Швабии и Баварии – о контрфорсах, втянутых внутрь храма, и об устройстве капелл и эмпор между ними. Однако мюнхенская церковь иезуитов была зальным интерьером нового типа: в нем уже не было отдельно стоящих столбов, формировавших средний неф и в базилике, и в готическом зальном храме.

Несмотря на новую монументальность римского типа – с римской объемно-планировочной схемой и элементами классической ордерной системы – непосредственного отклика в германской среде храм мюнхенских иезуитов не нашел. Восприятие его было противоречивым. Прежде всего, недоверие и неприятие вызывал у баварцев западный фасад – с треугольным фронтоном взамен двух башен и со статуями светских персонажей вместо лиц евангельской истории. Интерьер Санкт-Михаэля, конечно, поражал воображение, но подражать такой постройке при ее огромных размерах было трудно: и архитекторы, и потенциальные заказчики понимали, что меньший масштаб не даст нужного пространственного эффекта. Тем не менее влияние этого первого детища нового стиля на процесс обновления архитектурных форм началось – это был пример вполне состоявшейся попытки «разговаривать на чужом языке».

Барочная модификация готической конструкции

При возведении мюнхенского храма Архангела Михаила никак не шла речь о старом принципе внутренних пристенных конструкций, использовавшихся в прежних зальных храмах, однако вскоре стало ясно, что он совместим с новой реальностью. Ордерные членения, «прорисованные» в Санкт-Михаэль на стукковых поверхностях, вызывали явную ассоциацию со столбами, придвинутыми к стене, как бы утопленными в ее кладке. Трехнефную структуру, очевидно, можно было модифицировать, что открывало путь и к компромиссному оформлению в новом духе прежних построек – без полного разрушения их конструкций. Возможность с меньшими затратами реконструировать обветшавшие средневековые храмы была оценена уже в XVII столетии, но особенно актуальным это стало к началу XVIII века, когда близился тысячелетний юбилей христианизации южных областей Германии.



Церковь
в Диллингене

В мюнхенском храме Санкт-Михаэль крупные участки стены, выходящие в неф, не имеют даже отдаленного родства со свободно стоящими столбами базилики: несущей конструкцией выступает вся стеновая оболочка, будто спрессованная в единую массу. В гораздо меньшей по своим размерам церкви в Диллингене, очередном проекте иезуитов, основную нагрузку перекрытий принимает на себя рамочная конструкция, которую образуют неширокие перегородки, перпендикулярно примыкающие к продольным стенам храма. В этой постройке был сделан важный шаг к созданию германского типа барочного храма с внутренними пристенными несущими перегородками – уже упоминавшимися *Wandpfeiler* («столб» или «пилон» в качестве перевода второй части этого составного термина не вполне точно передает суть конструкции).

Церковь Вознесения Марии (1610–1617; ныне университетская) была построена по заказу ордена иезуитов в старинном центре теологической учености Диллингене, стоящем на Дунае недалеко от Ульма. Для реализации проекта привлекли Ханса Альберталя, уроженца швейцарского кантона Граубюнден. Из Швейцарии традиционно шел поток строителей и архитекторов, распределявшихся по германским заказам; Альберталь успешно работал в Швабии для епископа Айхштеттского.

В плане церкви ясно читается старая трехнефная система – с тем отличием, что свободно стоящие столбы среднего нефа оказались соединены стенками-перемычками с боковыми, или продольными, стенами храма. Конструктивный прием пристенных несущих перегородок давал оптимальную возможность увеличивать ширину нефа, превращая его в просторный зальный центр храма; размеры и конфигурация боковых капелл зависели от толщины и формы перегородок. При взгляде от западной

стены в сторону алтаря эти поперечные стенки, равномерно расставленные перпендикулярно к нефу, воспринимаются как череда кулис, активно формирующая перспективу в направлении абсиды. Ярус эмпор над капеллами в церкви иезуитов в Диллингене отсутствует, но в последующих постройках подобного типа боковые галереи получили осмысление не только в качестве дополнительной площади в храме, но и как эстетически действенный инструмент усиления визуальной перспективы по продольной оси.

Этапным образцом такого типа храма стала построенная в 1686–1692 годах церковь аббатства Обермархталь, стоящего на Дунае к юго-западу от Ульма, на краю Верхней Швабии. Для строительства были привлечены Михаэль Тумб и Франц Бер, представители влиятельной архитектурной школы Форарльберга – области, прилегающей с востока к Боденскому озеру (ныне в составе Австрии). Архитектурно-декоративный ансамбль, созданный ими в интерьере в сотрудничестве с мастерской известного лепщика Иоганна Шмуцера, стал вехой, отметившей переход южногерманского церковного барокко от ранней фазы к зрелому этапу.

Чеканный строй пристенных опорных конструкций – перегородок-кулис, ровно отмеряющих внутреннее пространство, – создает неспешный, торжественный ритм. Мастера форарльбергской школы свободно владели арсеналом средств римского барокко. Торцы несущих перегородок оформлены каннелированными пилястрами «большого ордера» – их пышные коринфские капители поднимаются на уровень галереи над боковыми капеллами. Галерея и капеллы доходят только до хора – в кольцевом обходе перегородки сменяются широкими столбами, стоящими свободно, не примыкая к стене, но для зрителя, находящегося в зоне для мирян в основном пространстве храма, вся перспектива, начатая перегородками-кулисами, остается визуально целостной. Римская структура четких ордерных членений прочно связана с этой сценографической перспективой, обеспечивая ее ритмически непрерывное развертывание в глубину.

Игра прямого света с отраженным, исходящим от белых стукковых поверхностей, элегантно выявляет взаимные соотношения архитектурных форм. Свет акцентирует импосты арок и раскреповку антаблемента, дробные контрасты света и тени подчеркивают пластическую энергию лепного растительного орнамента, в котором объемом «набухают» даже самые малые декоративные формы. Техника стукко позволяла создавать богатейшие градации рельефа. Обилие растительных мотивов, будто теснящих архитектурные формы, привносит в архитектурный образ язык органической материи.

Таким образом, скелетные конструкции пристенных контрфорсов, введенные Штетхаймером тремя веками ранее, не исчезли на стадии барокко, но превратились в оболочку-мембрану, принимающую динамичную жизнь декора и способную воплотить более сложный пространственный сценарий, чем в зальной готике, где настойчиво действовал целый веер дискретных направлений. Архитекторы поздней готики грезили

о содружестве четкой структуры и органичной динамики, но не могли его полностью достичь в рамках готической системы, несмотря на все усилия по ее модификации.

РАЗВИТИЕ ЗАЛЬНЫХ СТРУКТУР В ЭПОХУ БАРОККО

Итальянское влияние проявлялось в заальпийской архитектуре по разным направлениям. В культовой сфере прежде всего утверждались новые типы построек – не только со схемой Иль Джезу, но и с централизованной организацией пространства: это и центрические в плане структуры как ротонда или октогон, и симметричные композиции с трансептом, передвинутым к центру продольной оси. Получить нечто особенное даже при ограниченных средствах стремились многие заказчики: между собой соперничали города, монастыри, приходы, знатные фамилии и частные лица. Для зодчих это служило стимулом к поиску оригинальных композиционных решений: так, проекты храмов центрического типа демонстрируют усложненные, порой причудливые планы, а в продольных строениях на одну ось «нанизывались» сразу несколько объемов, образуя затейливую конфигурацию. Однако главной, характерно барочной проблемой, как это подчеркнул Вильфрид Хансман, стало соединение двух типов – продольного и центрического – «ради создания все новых и новых и все более изощренных пространственных структур. Как итог этих усилий появляются храмы Ноймана – последняя и предельная реализация подобных представлений об архитектурном пространстве»¹.

Во всех этих типах – в разной степени и в многообразии приемов – получило развитие характерное для барокко сценографическое начало, визуально усиливавшее эффект динамичного пространства. Для этого привлекались другие виды искусства, но архитектура располагала уже и собственными средствами: особенно ярко это демонстрирует направление так называемого динамического барокко, берущее начало от идей Гварино Гварини. Из Турина оно было занесено сначала в Чехию, а оттуда проникло и в германскую художественную среду благодаря как прямым контактам зодчих, так и изданиям архитектурных увражей с чертежами, рисунками и даже расчетами.

Местный тип зального храма с пристенными несущими перегородками лишь отчасти совпадал с римским каноном зального храма с боковыми капеллами. Главным отличием в их структурах было сохранение базиликального разреза в римском типе – с верхним световым поясом в люнетах. На германском юге единственным качественным воплощением данного римского типа является церковь каноников-августинцев в Роре близ Регенсбурга, построенная (с 1717) по проекту Эгида Квирина Азама, младшего из знаменитых братьев Азамов. В этом интерьере римский «большой ордер» задает мощную структуру главных членений. «Малым»

¹ *Hansmann W. Baukunst des Barock. Form, Funktion, Sinngehalt. Köln: DuMont, 1978. S. 27.*

ордером в пилястрах боковых капелл подчеркнут контраст пропорций: аркады капелл невысоки, поскольку над ними проходит верхний ряд световых проемов. Интерьер наполнен духом римской монументальности, и четкая нарезка боковых нефов на капеллы делает доминирующим качеством пространства регулярность. Но тем острее воспринимаются пространственная динамика и мистическая атмосфера скульптурной группы «Вознесение Марии» в восточном конце храма.

Созданная Азамом многофигурная композиция впечатляет иллюзией воспаряющего движения, которое свершается – и этот контраст поразителен – в окружении строгих архитектурных форм, внушая зрителю уверенность в полной достоверности происходящего. Сценографический эффект поддержан также колеблющимся светом, который сталкивается с тенями, усиливая динамичные позы и жесты фигур, и это повышает эмоциональной градус воплощенной сцены чуда. Братья Азамы во всех своих проектах использовали режиссуру света. Контрастное освещение вплоть до нагнетания эффекта сумрака, прорезаемого вспышками света, как нельзя лучше отвечало мистическим порывам германского религиозного сознания. Местные архитекторы всегда это учитывали, особенно в монастырских и тем более паломнических храмах.

Одним из ведущих архитекторов южногерманского барокко был Иоганн Михаэль Фишер, главный авторитет в сфере культового зодчества не только в Баварии, но и в соседних землях. Не столь прославленный, как работавший во Франконии Бальтазар Нойман, Фишер обладал не меньшим опытом в конструкциях, а его эрудиция включала все достижения германской архитектурной практики, уже немалые к 1720-м годам, когда началась его карьера. Уроженец задунайского Верхнего Пфальца, Фишер до того как в 1718 году обосновался в Мюнхене почти десять лет обучался строительному делу на новых объектах в Чехии и Австрии. Он хорошо знал чешское барокко гвариниевского толка, ярко воплощенное в постройках Динценхоферов (Кристофа и особенно Килиана Игнаца Динценхофера), а также достижения мастеров австрийского барокко, которое к началу XVIII века, раньше чем у многих других германских школ, уже достигло своего полного расцвета.

В Мюнхене Фишер получил самое непосредственное представление о римской школе в общении с Энрико Цуккалли, одним из помощников Бернини, а затем главным архитектором мюнхенского двора, остававшимся на этой должности до 1715 года, когда пришла новая французская мода. В Баварии работал и другой видный представитель итальянского барокко Джованни Вискарди, опасный конкурент для Цуккалли, и в Мюнхене долго помнили, как быстро тот оттеснил соотечественника от придворных заказов. Тем не менее Вискарди стал автором целого ряда проектов, сыгравших для местных мастеров поистине роль архитектурных «наглядных пособий». Все эти составляющие объясняют, как Фишеру, сыну каменщика из небольшого пфальцкого городка, удалось раскрыть все конструктивные и выразительные возможности стиля барокко уже в первом проекте – заново возведенной церкви премонстрантов в Остерхофене (1726–1728).

Уменьшая заказчику бремя расходов, Фишер на еще крепких, обследованных им фундаментах трехнефной романской базилики выстроил новый барочный храм. В контуре основного тела прежнего храма, состоявшего из пяти травей, он применил систему *Wandpfeiler* – внутренних пристенных несущих перегородок, что позволило расширить зону среднего нефа, превратив его в просторный зал. Элегантность решения отличает боковые капеллы и ярус эмпор над ними. Их стенкам, которыми и служат несущие перегородки, Фишер придал гибкую конфигурацию: они имеют выемки вогнутой формы, тогда как балюстрада в трех средних эмпорах сделана выпуклой. В итоге появившиеся идеальные овалы вносят выразительный акцент в ритмический строй интерьера.

Архитектурная оболочка в Остерхофене воспринимается гибкой, исполненной кругового движения, вовлекающего в себя взгляд зрителя. Ячейкам эмпор отведено особое значение и в световом решении: они играют роль световых фонарей по отношению к затененному центральному пространству – белоснежные круглые плафоны их плоских сводов будто парят вверху, фокусируя свет. Возможно, в таком приеме активизации архитектурной оболочки проявилось знакомство Фишера с барочным залом замка Фрайн на севере Австрии, на пути из Чехии к Вене, где круглые плафоны в люнетах окон тоже создают завораживающий эффект кругового движения.

Большой удачей для Фишера было сотрудничество в Остерхофене с братьями Азамами. Старший из них, живописец Космас Дамиан, прошел обучение в Риме и хорошо владел сценографическими приемами римского барокко. До Остерхофена, при переделке в 1724 году интерьера романского собора во Фрайзинге Азамы применили в хоре барочную режиссуру света для алтаря с использованием контрастных эффектов. Фишер нашел возможность применить этот метод и даже усилить принцип перевода натурального в символическое. В абсиде церкви Остерхофена Эгид Квирин Азам создал высокий алтарь – сооружение «малой архитектуры» с витыми колоннами, которые фланкируют центральный живописный образ, и с фигурами парящих вверху ангелов. В затененном – узком и длинном – хоре необычайно одухотворенная композиция Азама предстает как чудесное видение. Алтарь пронизан сиянием золотистого света, который идет от большого круглого окна – витражного окулюса, устроенного Фишером в конхе абсиды. Мистический свет словно на глазах зрителя материализуется в реальные лучи Славы – в вызолоченный рельефный «веер», предметный и одновременно символический элемент скульптурно-декоративной композиции.



Остерхофен: своды и ярус эмпор

Братья Азамы оформили весь интерьер остерхофенской церкви, за которой навсегда так и удержалось название Азамкирхе. Действительно, благодаря декору она является одной из жемчужин «баварского рококо», однако успех ансамбля был обеспечен архитектурной составляющей. Уже на стадии проектирования Иоганн Михаэль Фишер учитывал соотношения архитектурных форм с живописным и пластическим декором и их взаимосвязь в композиционных, смысловых и символических акцентах. В зоне трансепта, у перехода к более узкому хору, он, используя опыт Вискарди и других мастеров барокко, смело развернул несущие перегородки-пилоны по диагонали. Таким композиционным приемом он не только подчеркивал вертикальную ось средокрестия, но и усиливал перспективу на главный алтарь. Более того, эти сходящиеся косые кулисы обеспечили максимальный эффект двум высоким скульптурным алтарям Эгида Квирина Азама, вписанным в плоскости пилонов. Фланкируя триумфальную арку хора, они образуют единое визуальное и смысловое целое с композицией главного алтаря в глубине хора в абсиде.

Во всех своих дальнейших проектах Фишер будет исходить из принципа композиционных узлов, легко «отдавая» поверхности сколь угодно пышному декору. Рабочее общение с Азамами, несомненно, дало плодотворную пищу творческому мышлению архитектора. Динамичное распределение света, виртуозная пластика декора, звучные цвета – характер визуального целого, создаваемого Азамами, требовал адекватной материальной оболочки, чтобы образное целое воспринималось действительно завораживающе живым. Следуя этой задаче, Фишер и наделил изгибы стеновой оболочки внутренним пульсирующим ритмом, так что образ непрерывно развивающегося пространства в Остерхофене создает архитектура, хотя она находится едва ли не полностью под стукковой и живописной декорацией. Декоративные формы могли исполнять солирующую роль, но целостность общей «партитуры» зависела от точно выстроенной системы архитектурных элементов.

Гибкие и дробные орнаментальные элементы, непрерывность их переходов, размывающая границы архитектурных структур, – это уже тенденция рокайльного формообразования, в значительной мере – вызов нормам тектоники барокко и барочным приемам построения динамичного пространства. Фишер владел принципами тектоники римского типа: в опорных точках композиции тон задавали или «большой ордер» как главный пропорциональный модуль, или крупные формы-лейтмотивы. Благодаря этому любой декор, создавая волнение по контуру пространственных объемов, обретал более масштабное звучание, как это было и в случае с декорацией братьев Азамов.

В монастырской церкви в Цвифальтене декор чрезвычайно пышен и красочен: фрески на сводах, посвященные Деве Марии, выполнил Франц Йозеф Шпиглер; резную кафедру – Иоганн Михаэль Фойхтмайр; множество скульптурных фигур ангелов, херувимов и обилие стуккового растительного орнамента было делом рук целой команды мастеров, трудившихся до 1765 года. Все полнозвучие декора, однако, умеряется

величественной архитектурной рамой, которая до этого была создана Иоганном Михаэлем Фишером. Архитектор работал не с нулевого цикла: объект был передан в его ведение примерно с 1741 года при частично уже возведенных стенах. Несмотря на это он сумел воплотить собственное решение, и характер последнего заставляет предполагать творческий диалог с предшественниками – фюрарльбергскими архитекторами, построившими церковь в аббатстве Обермархталь, которое находится в непосредственной близости от Цвифальтена, хотя и на другом, правом берегу Дуная.



Монастырская
церковь
в Цвифальтене

В Цвифальтене использован тот же тип с несущими пристенными перегородками, что и в Обермархтале у Михаэля Тумба и Франца Бера или в Остерхофене у самого Фишера. Ритмический строй сценографической композиции, развернутой в интерьере Цвифальтена, так же подчеркнута, как в Обермархтале, определяют ордерные элементы, но градус ее величавой стати гораздо выше – ее определяют, прежде всего, мощно раскрепованные торцы пристенных конструкций. Если в Остерхофене торцы перегородок оформлены плоскими пилястрами, то в Цвифальтене архитектурные профили торцов усложнены раскреповкой, и этому усиленному рельефу отвечают две пары полуколонн.

Фишер создал программно-торжественный, даже парадный образ. Группы объемных полуколонн с пышными капителями вкуче с высоко парящими полуциркульными арками создают эффектную перспективу. Над арками раскрываются живописные композиции, увлекая взгляд в иллюзорное пространство. В этом интерьере в особенности «можно увидеть персональный фишеровский стиль – в его архитектурной артикуляции при всей ее дисциплинированной строгости есть смягченная, гибкая витальность», считал Эберхард Хемпель¹. Это тонко подмеченное витальное начало проявилось и в решении наружных форм церкви в Цвифальтене, где мюнхенскому зодчему представилась возможность оформить западный фасад. Он выбрал образ мягкий и благородный – скругленные выступы-отступы барочной «волны» в контуре несущей стены.

Фишер разрабатывал различные возможности по организации зального пространства, всегда отталкиваясь от наличной строительной ситуации. В 1748 году ему было заказано дальнейшее возведение величественного храма в крупном и влиятельном бенедиктинском аббатстве Оттобойрен на западе Баварии в Альгеу (1737–1766). Фишер следовал уже частично воплощенному плану Зимперга Крамера – продольному объему с трансептом в центре оси. В эту симметричную схему мюнхенский зодчий привнес

¹ Hempel E. Baroque art and architecture in Central Europe. P. 236.

органично-живое начало и эффект перетекающего пространства. На одной оси с центральным куполом он предусмотрел еще два купола, более плоских и имеющих овальную форму, а рукавам широкого, просторного трансепта придал мягко закругленный контур. Исходный проект храма Оттобойрена Фишер изменил еще в одном немаловажном аспекте: опорные конструкции, несущие центральный, самый большой купол, он превратил в диагональные пилоны, и это преобразование подкупольного квадрата почти в октогон стало инструментом объединения всех пространственных объемов огромного по величине здания. Укрупнение пропорций, ясность и строгость членений вкупе с обилием ровного света, заполняющего интерьер, заставляют по-новому оценить возмужавшее значение языка классических форм в архитектурном мышлении Иоганна Михаэля Фишера.

Скос углов в центральной части интерьера стал излюбленным приемом зодчего. Он применил его в небольшой, но композиционно весьма оригинальной церкви бенедиктинского аббатства Ротт-ам-Инн (1759–1763), расположенного в восточной Верхней Баварии. Заказ предусматривал включение в проект частей ранней постройки и работу с сильно вытянутым, но при этом довольно узким архитектурным объемом. Фишер сделал интерьер целостным посредством октогона, в который он преобразовал центральный объем в середине продольной оси.

Октогон почти правилен: его образуют более широкие грани по осям креста и чуть более узкие – по диагональным осям. По углам-диагоналям заложены глубокие, но при этом светлые эмпоры, а главные оси подчеркнуты широкими арками, которые увлекают взгляд к высокому своду октогона. Центрическая структура внесла необходимую гармонию в архитектурный образ, собрав воедино все пространственные объемы. Стеновая масса кажется подвижной и будто дышащей: центральный объем раскрыт, распахан в стороны благодаря аркам, но узкая обходная галерея его «стягивает»; галерея проходит над боковыми капеллами, вливается в угловые эмпоры и изящно меняет свою конфигурацию, огибая центральную часть. Подобный прием – и эффект – «двойной оболочки» не раз встречается у баварских зодчих XVIII века. Эстетически яркое, но с точки зрения конструкций конечное выражение он получил у Доминикуса Циммермана.

Циммерман был автором проектов таких знаменитых паломнических церквей, как Богоматери Скорбящей в Штайнхаузене (с 1727) и Бичевания Спасителя «Ин дер Виз» («в лугах»), чаще именуемой как церковь Виз (с 1743; хор выстроен в 1747 году, неф – к 1754). Интерьеры обоих храмов представляют собой эффектные залы сходного построения: овальный в плане неф окружен пристенным обходом, который образуют свободно стоящие столбы, соединенные высоко поднятыми арками.

«Двойная оболочка» воспринимается как свободно проницаемая: в зальном нефу вертикали опор не пересекаются ярусом эмпор, широкие проемы окон ничем не заслонены. Свет беспрепятственно заполняет пространственный объем, который вверху органично и почти неуловимо перетекает в иллюзорное пространство живописи на своде. Эффект физического воспарения создается нивелированием естественной перспективы: живописец

расставляет пластически четкие акценты из мотивов, которые служат точками отсчета для квазиреальной перспективы внутри картинного пространства. В Штайнхаузене в состав фигуративных сцен, посвященных теме Милосердия Богоматери, художник Иоганн Баптист Циммерман включил чисто пейзажную композицию, связанную с символикой Девы Марии. Поэтичные мотивы напоминают пейзажные фоны у итальянских художников, однако единству живописного пространства у Циммермана взамен воздушной перспективы служит чисто рокайльное преобладание голубого тона.

В интерьере церкви Виз, считающемся жемчужиной «баварского рококо», овальное пространство нефа отличается особенно динамичной устремленностью вверх, к высоко поднятому своду значительного диаметра (около 15 × 20 м). Несущая конструкция состоит из стройных парных колонн, что уже было использовано Доминикусом Циммерманом в хоре церкви Девы Марии в Гюнцбурге, к которому близок по решению и удлинненный хор церкви Виз. Однако конструкция из спаренных колонн избыточна для основного пространства паломнической церкви Виз, так как ее эффектное купольное перекрытие выполнено не в камне, а в дереве. Эстетическая задача полностью оттеснила конструктивную составляющую в этой постройке: последняя представляет собой типично барочную визуальную «обманку», поскольку всего лишь имитирует монументальное зальное пространство. Ради сценографического эффекта и богатого декоративного ансамбля из архитектурных, лепных и живописных форм Циммерман не остановился перед низведением конструкции до уровня паркового сооружения: как раз для них резонно использовать не камень, а такой легкий материал, как дерево. В великолепном интерьере Виз тем самым к своему логическому концу подошла некогда начатая в сводах поздней готики практика перекрывать конструкцию декором.

В мире католической религиозности, спонтанно-экзальтированной в народных массах, готовность верующих к переживанию чуда, естественно, увлекала строителей паломнических храмов к новым, все более впечатляющим эффектам. Правда, к упрощенным конструкциям парковых сооружений это вело далеко не всех: в те же годы, когда возводилась церковь Виз, и тоже в Верхней Баварии вюрцбургский архитектор Бальтазар Нойман в старинном аббатстве XI века Нересхайм работал над своим новым, особенно смелым проектом (с 1745). Этой постройке суждено было стать последней в его творчестве. Нойман намеревался решить в этом проекте конструктивно сложную задачу, с целой серией каменных купольных перекрытий на свободно стоящих опорах.

Композиция следует распространенному зальному типу с центральным положением трансепта. Схема центрированного креста предполагает образ непоколебимого равновесия, так что от архитектора барокко она требовала дополнительных усилий по преодолению ощущения статичности. Нойман сумел добиться в церкви Нересхайма органичной динамики



Паломническая
церковь
в Штайнхаузене



Церковь
в Нересхайме

пространства. Его план лаконичен и, на первый взгляд, весьма прост: зальную середину образуют пять овалов, самый большой из них выделяет центральную зону трансепта. Овалы лишь чуть соприкасаются в плане: это не гвариниевский принцип пересекающихся пространственных структур, который всегда внушает ощущение напряженного противостояния архитектурных форм. В Нересхайме, напротив, образ пространства спокоен и гармоничен, хотя оно наполнено богатством ракурсов и меняющегося ритма.

Динамическое начало вносит диагональная постановка опор: этот прием, создавая непрерывный хорювод из колонн, арок, люнет, карнизов и капителей, вводит в игру разнообразие оптических направлений и множественность

пространственных связей. Выполненные в куполах Мартином Кноллером живописные композиции (1770–1775) привносят дополнительные пространственные иллюзии, но эстетический образ интерьера определяют все-таки не они, а тот сценарий, который Нойман воплотил в предельно ясной структуре всех архитектурных элементов, частей и членений и который выглядит прозрением языка уже совсем иной архитектурной эпохи.

Нойман сделал необходимые расчеты для купольных конструкций, но выстроить их не успел, скончавшись в 1753 году. Его преемники решили не возводить купола в камне: возможно, они усмотрели сходство ноймановских колонн с отдельно стоящими столбами церкви Виз, а узнав о деревянном куполе Циммермана не отважились следовать замыслу Ноймана. Юный Игнац Нойман, сын и помощник зодчего, выступал за «начатое прочное церковное здание», горячо протестуя против «деряванного посмешища»¹. Консервативные баварцы, явно утратившие духовную и творческую энергию своих предков времен готики, рассудили иначе – к 1764 году последний шедевр Бальтазара Ноймана, блистательного архитектора и инженера, получил купольные перекрытия из дерева.

Эпоха необходимых великих духовных усилий и неизбежно связанных с этим творческих свершений завершилась. Ренессансный этап преобразований в культуре и перемен в сознании окончился, похоже, лишь в середине XVIII века – в формах стиля барокко, с рациональностью Нового времени и с исчерпанием духовного опыта прошлого. Для архитекторов и поздней готики, и барокко зальный храм был идеальным образом свободного развития. Его материальное воплощение состоялось в идеальной реальности «прочного церковного здания». Но в этом образе были и другие аспекты – и ренессансная умиротворяющая гармония, и единство внутри общей веры. Новая историческая реальность оставляла их в уходящей эпохе.

¹ Соборы, монастыри, паломнические места Европы / Перевод Т.М. Котельниковой. М.: АСТ, 2004. С. 122.

Л.В. Кириллина

КЕСАРЬ И ЛИРА ИМПЕРАТОР ЛЕОПОЛЬД I КАК МУЗЫКАНТ И МЕЦЕНАТ

Политические интересы и личные склонности многих правителей из династии Габсбургов, с 1438 года стоявшей во главе Священной Римской империи германской нации, наложили заметный отпечаток на историю австрийской культуры. Габсбурги сыграли важную роль в истории искусства вообще и особенно в истории музыки, поскольку некоторые императоры и члены их семей отличались особым пристрастием к музыке, а в XVI–XVII веках присутствие при дворе капеллы высокого уровня и прославленных композиторов и виртуозов считалось показателем могущества, богатства, щедрости и просвещенности государя. Императорский двор в Вене притягивал к себе лучшие творческие силы из всех ближних и дальних земель и областей. Постепенное собирание всего лучшего и перспективного привело к тому, что в XVIII веке Вена превратилась в музыкальное сердце Европы и породила такое великое явление, как венская классическая школа в лице Гайдна, Моцарта и Бетховена. Да и в наше время Австрия по праву считается «страной музыки». Великолепные концертные залы и театры, музыкальные академии, консерватории и школы, огромное количество праздников и фестивалей, широко развитая музыкальная индустрия (инструменты, ноты, диски, книги, журналы), многочисленные и заботливо ухоженные мемориальные музеи великих композиторов... Дело тут не в какой-то особой врожденной «музыкальности» австрийцев, а в подлинном культе музыки, издавна поддерживаемом на государственном уровне. Как бы ни называло себя государство, столицей которого является Вена, и как бы ни менялись его границы, место музыки в системе национальных ценностей австрийцев остается незабываемым. Истоки этой традиции уходят в далекое прошлое и во многом обусловлены прямым влиянием правящих монархов на художественную жизнь империи, а вместе с ней – и всего западноевропейского культурного пространства, которое к концу XVIII сделалось общеевропейским, вобрав в себя и Россию.

Поворотной фигурой в этом движении можно назвать императора Леопольда I (1640–1705, правил с 1658). Историки относятся к нему неоднозначно. С одной стороны, Леопольда принято считать довольно тусклой личностью с вялым темпераментом, человеком до ханжества религиозным и отнюдь не храброго десятка, который, по иронии судьбы, вынужден был возглавить империю в весьма тяжелый для нее период (достаточно вспомнить об осаде Вены турками в 1683 году, когда император фактически бежал из города, спасая в первую очередь свою семью). Однако, с другой стороны, те же историки вынуждены признать, что с выпавшими на долю империи испытаниями Леопольд I справился вполне удачно, а с некоторыми – даже блестяще. Не будучи прирожденным воином и одаренным стратегом, он смог привлечь на свою сторону самых выдающихся полководцев, выигравших войну с турками (принца Евгения Савойского и короля Польши Яна III Собеского). А путем искусной дипломатии и заключения брачных союзов император добился даже больших территориальных приобретений, чем иные монархи завоевательными походами. Кроме того, как верно подметил Я.В. Шимов, «Леопольд I, этот тихий, невзрачный человек <...> обладал немалым честолюбием и, как и его антипод Людовик XIV, не позволял руководить собой»¹ – так что внешняя «неказистость» императора скрывала под собой отнюдь не простую натуру.

Нас в данном случае будут занимать не достоинства или недостатки правления Леопольда I, а то необычно большое внимание, которое он уделял музыке и театру. Если Людовика XIV называют «королем-артистом»², то Леопольда можно было бы назвать «императором-музыкантом», поскольку музыка являлась для него отнюдь не просто приятным развлечением. Он весьма деятельно и даже самозабвенно занимался ею и как композитор, и как исполнитель, и как чрезвычайно щедрый меценат. Одно только это не позволяет считать Леопольда I заурядным человеком, случайно занявшим место вершителя человеческих судеб. Артистическая сторона деятельности Леопольда I, интересная и ценная сама по себе, ставит перед исследователями и проблемы более широкого плана.

АРТИСТ НА ТРОНЕ

Фигура музицирующего монарха, и тем более императора – явление, для европейской истории не совсем обычное. Изображений правящих особ с музыкальными инструментами в руках очень мало, даже если это не парадные портреты, а интимные. Конечно, это объяснимо в первую очередь тем, что в ряду символов верховной власти музыка обычно не присутствовала, поскольку функция правителя не подразумевала занятий музыкальным творчеством. Присутствие музыки в портретах монархов ограничивалось в лучшем случае изображениями труб, символизировавших Славу

¹ Шимов Я. Австро-Венгерская империя. М.: Исток, 2003. С. 108.

² Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист / Пер. и коммент. А. Булычёвой. М.: Аграф, 2002.

(прежде всего – воинскую), а вовсе не искусство. Но проблема заключалась не только в этом.

Образ «философа на троне» возник еще в рамках античной культуры, и не только как идеальный (в «Государстве» Платона), но и как вполне реальный, причем он имел некоторое отношение и к истории Священной Римской империи германской нации (император-философ Марк Аврелий, как известно, скончался в военном лагере на территории нынешней Вены). А образ «артиста на троне» даже в античности воспринимался как непривычный и во многом неприличный, невзирая на царское, а то и божественное происхождение легендарного Орфея или на сакрализованный образ царя Давида, песнопевца и псалмотворца. Игре на лире и основам музыки непременно учились и герои греческих мифов (включая Геракла и Ахилла), и реальные правители (в том числе Александр Македонский), но заниматься искусством на профессиональном уровне считалось для столь высоких особ неподобающим. В прозвище, которым современники наделили отца знаменитой Клеопатры VII Птолемея Авлета («Флейтиста») не было ничего лестного, ибо пристрастие этого монарха к игре на авлосе выглядело как вздорная причуда (да и сама авлетика чаще всего не считалась «высоким» видом искусства). Мы не знаем, действительно ли так уж бездарно было музыкальное творчество самого известного и самого экстравагантного коронованного артиста античности – Нерона, однако факт публичных выступлений императора в качестве автора и исполнителя музыкальных и драматических произведений воспринимался в Риме как вопиющее попрание этических норм.

Существовало, правда, некоторое различие между греческой и римской системой ценностей, придававшее сценической деятельности Нерона характер скандальности. Представление греков о совершенном человеке (калокагатия) включало в себя разностороннее «мусическое» развитие, подразумевавшее в том числе знакомство с основами музыки. Полностью неграмотный в этом отношении человек считался невеждой. Римская «добродетель» (*virtu'*) этот «мусический» компонент полностью игнорировала. Поэтому греческий аристократ или эллинистический монарх все-таки мог себе позволить на досуге петь, плясать и играть на музыкальных инструментах, а знатный римлянин (не обязательно даже патриций) заниматься этим был не должен или, по крайней мере, старался скрывать подобные увлечения.

Средние века внесли в этот стереотип поведения некоторые коррективы. Во-первых, поскольку музыка стала частью богослужения, то сочинение и исполнение благочестивых песнопений уже не воспринималось как легкомысленное занятие. Если в историю христианской гимнографии оказались вписанными имена святых и отцов церкви (Амвросия Медиоланского, Августина Блаженного), а создание духовных песен не возбранялось даже монахам и монахиням (Хильдегарда Бингенская), то и светские правители могли внести сюда свою лепту хотя бы в качестве собирателей и заказчиков музыкальных произведений на литургические тексты. Во-вторых же, поскольку всякий король или князь имел

собственный двор, музыка сделалась важной частью аристократического обихода и куртуазной культуры. Среди менестрелей и миннезингеров было много знатных людей, в том числе несколько монархов (включая английского короля Ричарда Львиное Сердце). Институт придворных капелл, возникший в Средние века, исполнял двоякую функцию: прежде всего, капелла использовалась при богослужении, однако нередко те же самые музыканты выступали и в светском «амплуа».

Если говорить о непосредственных предшественниках Леопольда I, то следует вспомнить, конечно, его отца Фердинанда III (1608–1657), который также являлся не только одаренным политиком и небезуспешным полководцем, но и композитором. Третьей супругой императора Фердинанда и мачехой Леопольда стала Элеонора Гонзага, представительница рода мантуанских герцогов, что отчасти повлекло за собой перемену в музыкальной ориентации императорского двора. Итальянские влияния прослеживались в Австрии и раньше, но после воцарения императрицы-итальянки они взяли верх над незыблемым прежде авторитетом фламандцев (достаточно назвать великого полифониста Генрика Изака, работавшего в конце XV века в Инсбруке и в Вене). В Вене и Граце для императорской семьи устраивали представления музыкальных драм, написанных новейшими итальянскими мастерами.

Все это должно было сформировать внутренний мир Леопольда I, сына от первого брака Фердинанда с Марией Анной Испанской. Будучи младшим принцем, Леопольд воспитывался не как наследник имперского трона, а как будущий князь церкви, и потому вел относительно замкнутый образ жизни и имел больше возможностей для любимых занятий – чтения и музыки. Этому способствовал и характер Леопольда, который, судя по всему, был интровертом, скрывавшим свою застенчивость за педантичным следованием этикету. Некрасивая внешность (авторы парадных портретов императора ее старательно идеализировали) также не способствовала светским успехам юного эрцгерцога; в обществе священнослужителей, ученых и музыкантов он чувствовал себя на своем месте.

Неожиданная смерть старшего брата открыла перед ним в 1654 году путь к трону, который он занял, однако, не сразу, а лишь в 1658 году, после долгих переговоров, призванных преодолеть дипломатическое противодействие Франции и убедить германских князей-электоров в правильности и необходимости именно такого выбора. Но даже став императором, отказываться от музыки Леопольд не собирался и продолжал уделять ей много времени.

Музыкальными наставниками эрцгерцога были композиторы Антонио Бертали и Вольфганг Эбнер (последний являлся придворным органистом). С детства Леопольд играл на нескольких инструментах – клавишных (клавесин, орган), скрипке и флейте. Для образованного человека XVII–XVIII веков это не было необычным явлением и даже не свидетельствовало о каком-то выдающемся даровании. Иное дело – композиция; здесь, конечно, требовался и талант, и знания. Возможно, краткое пособие по генералбасовой гармонии, принадлежавшее перу Эбнера, было

составлено для его августейшего ученика. Оно было написано на латыни, но в 1653 издано в немецком переводе. Тому, что до нас дошли ранние церковные сочинения будущего императора, мы также обязаны Эбнеру, сохранившему их в собственных копиях, выполненных в 1655–1657 годах¹.

Как уже говорилось, Леопольд в юности намеревался стать священнослужителем, его творчество поначалу развивалось в этом направлении. Если фигура монарха-артиста выглядела не очень привычно, то сочетание музыкального творчества с духовным саном было для европейской культуры вполне традиционным. Иногда композиторы, начинавшие свой путь как светские мастера, принимали сан в зрелые годы (например Гиллом де Машо), а иногда монахи, монахини и священники проявляли себя как авторы выдающихся произведений и создатели новых жанров, не основанных на канонических текстах (гимны, секвенции, лауды, а в XVII веке – кантаты и оратории). Хотя далеко не все папы римские относились к музыке безоговорочно одобрительно, она начиная со Средних веков была очень важной частью богослужения и вообще церковного быта, включавшего в себя и музицирование в монастырях, и обучение мальчиков и юношей в певческих школах, и бурно развивавшееся органостроение, и развитие церковных капелл. Поэтому опыты Леопольда I в сфере духовных жанров не могли вызвать ничьих нареканий. Однако, став императором, он позволил себе увлечься и светской музыкой, прежде всего театральной. И именно эта сфера его интересов оказала сильное влияние на последующее развитие в Австрии оперного и ораториального жанров.

КОМПОЗИТОР

Музыкальное наследие Леопольда I впечатляет и количеством, и разнообразием, особенно, если учитывать, что после 1657 года у него не было возможности посвящать искусству столько времени, сколько ему, вероятно, хотелось бы. Некоторые произведения императора были опубликованы в конце XIX века видным австрийским музыковедом Гвидо Адлером, основавшим существующую донныне издательскую серию «Памятники австрийского музыкального искусства» («Denkmäler der Tonkunst in Österreich»). Правда, два «императорских» тома оказались не монографическими: туда были включены также сочинения Фердинанда III, отца нашего героя, и императора Иосифа I, старшего сына Леопольда². В наше время стали доступны еще некоторые произведения

¹ Это собрание, озаглавленное «Spartitura compositionum sacrae regiae maiestatis Hungariae, Leopoldi I», хранится в Австрийской национальной библиотеке.

² *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I., und Joseph I / Hg. G. Adler.* Wien: Antaria & Company, 1892–1893. В том, изданный в 1892 году, включены церковные и духовные произведения трех императоров; в том 1893 года — фрагменты ораторий, опер, театральной музыки и избранные инструментальные сочинения. В обоих томах количественно преобладают произведения Леопольда I.

Леопольда, хотя бóльшая часть его наследия остается в рукописном виде (систематизированный каталог был составлен Гюнтером Броше¹). Как ни странно, даже творчество августейшей особы сохранилось не в полном виде, однако сам перечень жанров и названий производит немалое впечатление.

Интерес к театральной музыке мог возникнуть у Леопольда, еще когда он являлся младшим эрцгерцогом и присутствовал на придворных представлениях опер и балетов. Впоследствии, когда судьба вознесла его на трон, он страстно отдался давнему увлечению. Он не только заказывал самые великолепные оперные и балетные спектакли (о них речь пойдет впереди), но и сам порой принимал в них участие не только как композитор и дирижер, а и как артист. К тому времени император во многом смог исправить невыигрышное впечатление от своей внешности: малорослость скрывалась посредством обуви на каблуках, пышный парик придавал импозантность лицу и уводил внимание от отвисшей нижней губы (фамильная черта Габсбургов), а физические упражнения (танцы, охота, верховая езда) сделали тело крепким и придали ловкость движениям.

Сохранился, в частности, портрет Леопольда в театральном костюме, выполненный в 1667 году художником Яном Томасом из Ипра: император позировал в роли Ациса – героя оперы Антонио Драги «Галатей» (парный портрет работы того же мастера изображает первую супругу императора Маргариту Терезу в роли Галатеи). Конечно, придворные живописцы явно льстили императору, но совершенно очевидно, что позирование именно в сценическом амплу было его собственным выбором.

В качестве композитора Леопольд I написал несколько опер или музыкальных драм. Их точное число указать трудно, поскольку в большинстве случаев сохранились лишь отдельные номера. Среди его крупных сочинений для сцены выделяются следующие:

– Трагикомедия «Симпатия под видом ненависти, или Влюбленные амазонки» («*La simpatia nell'odio overo Le amazoni amanti*»); либретто Джан Пьетро Монесио, 1664. Произведение было трехактным; сохранилась всего лишь одна ария.

– Второй акт в опере Антонио Драги «Обманутый Аполлон» («*Apollo deluso*»), 1669.

– Музыкальная драма «Крез» («*Creso*»); либретто Николо Минато, 1678.

Кроме того, в обычае императора было непременно вставлять арию собственного сочинения едва ли не в каждую оперу, ставившуюся на придворной сцене; таких арий имеется немало. Они включались в оперы Антонио Драги, Пьетро Антонио Чести, Джованни Феличе Санчеса, Иоганна Шмельцера. В XVII веке это вовсе не рассматривалось как произвол или нарушение авторских прав; профессиональные композиторы поступали точно так же, если их об этом просили певцы или импресарио.

¹ *Brosche G. Die musikalischen Werke Kaiser Leopolds I: ein systematisch-thematisches Verzeichnis der erhaltenen Kompositionen // Beiträge zur Musikdokumentation: Franz Grasberger zum 60. Geburtstag / Hg.G. Brosche. Tutzing, 1975.*

Леопольд I писал вставные арии и другие номера также к придворным драматическим спектаклям. Сохранились сведения по меньшей мере о семи пьесах (преимущественно комедиям и пасторалам), музыке к которым сочинял император – возможно, в содружестве со своими придворными композиторами. Среди таких пьес – «Уловка против уловки» («*Fineza contra fineza*») Педро Кальдерона, поставленная в Вене в 1671 году (фрагменты музыки сохранились и были опубликованы Г. Адлером).

Культивирование в Вене XVII века испанской драматургии было обусловлено браком императора с испанской инфантой Маргаритой Терезой; ради любимой супруги Леопольд I не только ввел при своем дворе строгий испанский этикет и соответственный стиль в одежде, но и испаноязычный репертуар. Так, одна из версий популярного сюжета об Орфее и Эвридике ставилась в 1672–1673 году как комическая пьеса на испанском языке; сохранились пять музыкальных номеров Леопольда I к этому спектаклю¹.

Любовь императора к театру повлекла за собой создание уникального жанра, история которого фактически кончилась со смертью Леопольда, но влияние оказалось очень длительным и плодотворным.

В первой половине XVII века в Италии появился художественный феномен, отчасти аналогичный музыкальной драме, но не совпадающий с нею по задачам, формам и воплощению: оратория. С одной стороны, этот жанр чаще всего связывался с религиозными сюжетами, взятыми из Священного Писания или из агиографических источников. С другой стороны, оратории не являлись литургическими произведениями (особенно у католиков). Они обычно исполнялись не в храмах, а в других помещениях – молитвенных залах церковных общин (*oratorium* – отсюда название жанра), актовых залах учебных заведений (в том числе иезуитских), дворцах высшего духовенства и т.д. Поэтому тексты ораторий сочинялись свободно, даже если были на латинском языке. Они включали в себя партии конкретных персонажей, реальных или аллегорических, а исполнительское решение допускало элементы зрелищности: декорации, световые эффекты, иногда даже костюмы.

Жанр, развитие которого особенно поощрял император Леопольд I, получил итальянское название *sepolcro* (во множественно числе – *sepolcri*, от латинского *sepulcrum* – «гробница»). Это скорее оратория нежели музыкальная драма, однако рассчитанная все-таки на театрализованное воплощение, что особенно удивительно, если учитывать сюжетику *sepolcri*:

¹ Об испанском репертуаре при дворе Леопольда I см. исследования Андреа Зоммер-Матис: *Sommer-Mathis A. Spanische Festkultur am Wiener Kaiserhof. Ein Beitrag zum europäischen Kulturtransfer im 17. Jahrhundert // Frühneuzeit-info 11 (Wien 2001). S. 7–15; Feste am Wiener Hof unter der Regierung von Kaiser Leopold I. und seiner ersten Frau Margarita Teresa (1666–1673) // Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano en la segunda mitad del siglo XVII (Ciclo de conferencias, Roma, mayo–junio de 2003) / Hg. von F. Checa Cremades. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior; Roma: Real Academia de España, 2004. Pp. 231–256.*

основным элементом визуального ряда была декорация с изображением Голгофы и Гроба Господня, а само представление приурочивалось к Страстной неделе. Сюжеты не обязательно имели прямое отношение к распятию Христа – это могли быть эпизоды из Ветхого Завета, истории мученичества святых, морально-назидательные аллегии. Голгофа фигурировала на сцене как символ всего происходящего и высшая точка отсчета, с которой сверялись дела и слова всех прочих участников человеческой истории. Этот жанр не являлся изобретением императора-композитора; в своей исконной форме он сложился спонтанно и практиковался, в частности, в австрийских монастырях, где рассматривался как одно из средств духовного просвещения паствы. Когда император с семьей совершал паломничества, театрализованные музыкальные представления в честь августейших особ разыгрывали своими силами монахи (или, в женских обителях, монахини). В зависимости от мастерства и возможностей исполнителей, это могла быть и скромная кантата, и целая духовная драма¹. Поскольку *sepolcri* не предназначались для богослужения, то тексты их могли быть либо итальянскими, либо немецкими, а то и смешанными. Тем самым новый жанр дал импульс также и развитию немецкой оратории, хотя более успешно и последовательно этот жанр культивировался композиторами-протестантами (в частности Генрихом Шютцем, современником Леопольда).

Перу Леопольда принадлежали девять *sepolcri*²:

- Жертвоприношение Авраама (*Il sacrificio d'Abramo*), 1660
- Вселенская скорбь (*Il lutto dell'universo*), 1668
- Блудный сын (*Il figlio prodigo*), между 1675 и 1685
- Неблагодарность в укориэну (*L'ingratitude rimproverata*) – музыка утрачена;
- Любовь во искупление, оратория о семи скорбях Девы Марии (*L'amor della redentione, oratorio delli sette maggiori dolori della Vergine*), 1671
- Спасение человеческого рода (*Die Erlösung dess menschlichen Geschlechts*), 1679
- Кончина Иосифа (*Il transito di Giuseppe*), 1680
- Торжество Страстей Христовых над Чувственностью (*Sieg des Leydens Christi über die Sinnlichkeit*), 1682
- Святой Антоний Падуанский (*S Antonio di Padova*), 1684.

Идею Леопольда подхватили композиторы, служившие при венском дворе: Карло Агостино Бадиа (более 40 произведений), Антонио Бертали, Пьетро Антонио и Марко Антонио Циани, Франческо Конти, Иоганн Йозеф Фукс и др. Новый жанр культивировался не только в окружении

¹ Page J.K. Music 'at the Holy Sepulcher' in Viennese Convents, ca. 1690–1740 // Sacred Music in the Habsburg Empire 1619–1740 and its Context. Roosevelt Academy, Middelburg, The Netherlands. 5–8 November 2009. P. 20.

² Подробности о сохранности текстов, первых публикациях, месте премьеры см.: Schnitzler R., Seifert H. Leopold I, Holy Roman Emperor // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Distr. by Macmillan, 2001.

императора и в богатых австрийских монастырях, но и в многочисленных иезуитских учебных заведениях – школах, колледжах, университетах. Иезуитам, имевшим огромное влияние на образование в католических странах вплоть до 1770-х годов, идея религиозного театра вовсе не казалась неприемлемой, хотя позиция римских пап обычно бывала гораздо более ригористичной и периодически еще более ужесточалась (что, по-видимому, и привело к постепенному превращению австрийских *sepolcri* в обыкновенные оратории).

Однако австрийцы всегда были склонны к театрализации ритуала, и в XVII – начале XVIII века старинные «пережитки» Средневековья с его площадными мистериями и «литургическими» драмами на паперти пересекались с роскошной пышностью придворного барокко. На фоне богато обставленных и ярко костюмированных уличных процессий по большим церковным праздникам, щедро украшенных храмов и обильного музыкального сопровождения служб стилистика *sepolcri* не выглядела чем-то из ряда вон выходящим и не воспринималась как нарушение благочестия. В монастырях эта традиция дожила примерно до 1740-х годов, хотя при дворе перешла в иное качество раньше, в начале столетия. Тем не менее следы влияния *sepolcro* (включая сохранявшееся долгое время в Вене обыкновение исполнять такие оратории на фоне изображения Голгофы) обнаруживаются в ораториях для Страстной недели, писавшихся на протяжении всего XVIII века.

Собственно церковная музыка занимает в наследии Леопольда I очень важное место (хотя и эти сочинения дошли до нас не в полном составе). В списке его литургических сочинений – несколько месс (две из них утеряны), Реквием, или *Missa pro defunctis* (1673), *Dies irae* (1673, и еще одна утраченная композиция на этот текст), *Stabat mater*, а также менее крупные жанры – антифоны, оффертории, гимны, мотеты и другие. Эта музыка не отличается какой-то особой яркостью или эмоциональностью, однако ни то, ни другое от подобных жанров в XVII веке не требовалось; множество произведений видных итальянских и австрийских композиторов того времени выдержано примерно в том же стиле и тоне: серьезном, но не претендующем на излишнюю «ученость», благоговейном, но далеком от пламенного религиозного восторга или сумрачного мистицизма, прорывающегося порою у современников-протестантов (Генриха Шютца, Дитриха Букстехуде). Здесь сказывается именно австрийское начало, которое Франц Грильпарцер определял как «скромность, здравый смысл и истинное чувство»¹. Император сочинял по-настоящему хорошую музыку, без претензий на гениальность или особую оригинальность, но зато качественно сделанную и верно выражающую смысл текста.

¹ Из статьи «Чем отличаются австрийские поэты от остальных». Цит. по: Михайлов А.В. Музыка в истории культуры: Избранные статьи. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1998. С. 11.

Вряд ли следует ставить имя Леопольда I в ряд значительных авторов XVII века, но отнимать у него право считаться именно композитором, а не просто баловавшимся музыкой дилетантом было бы несправедливо. Во всяком случае, император был достаточно сведущ в искусстве, чтобы разговаривать со своими придворным композиторами на равных, как коллега.

Как уже упоминалось, Леопольд I владел несколькими инструментами и особенно хорошо играл на клавире (это название объединяло в эпоху барокко все клавишные инструменты, включая орган, клавесин и клавикорд). Ему было по силам руководить исполнением оперы, ведя партию *basso continuo* (сейчас на это способен отнюдь не каждый клавесинист и тем более не всякий дирижер, поскольку тут требуется навык беглой игры по цифрованному басу, координации всех оркестровых партий и импровизации при сопровождении речитативов).

Однако, разумеется, отдавать музыке все свое время Леопольд I не мог, и в его капелле работало множество ярких творческих личностей, создавших облик австрийского музыкального барокко и во многом определившим оперные тенденции конца XVII – начала XVIII века.

КАПЕЛЛА

Императорская придворная капелла, насчитывавшая к моменту воцарения Леопольда несколько веков своего существования, в XVII веке пережила значительные перемены, инициированные еще его отцом Фердинандом III. Помимо церковной и камерной музыки капеллу начали использовать для постановок опер и балетов, ради чего ее состав был расширен, а певцы, певицы и многие инструменталисты приглашались в основном из Италии (ранее, в XVI веке, «звездами» капеллы были нидерландцы).

Как установил Л. фон Кёхель, в 1705 году (то есть в конце правления Леопольда I) венская капелла насчитывала 102 человека¹. Далее ее состав еще больше вырос, поскольку оба сына императора, Иосиф I и Карл VI, также были страстными меломанами (в 1723 году при Карле при дворе служили 134 музыканта, а в конце XVIII века их число сократилось до 50²).

Во главе капеллы стоял капельмейстер, круг обязанностей которого был весьма широк. Он должен был уметь быстро сочинять музыку во всех жанрах (включая оперу), проводить репетиции, следить за дисциплиной подопечных и руководить представлениями и концертами. Правой рукой капельмейстера был вице-капельмейстер, который в принципе обязан был делать то же самое, и в случае болезни или отсутствия начальника

¹ *Köchel L.R. von. Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Wien: Beck'sche Universitäts-Büchhandlung, 1869. S. 9.*

² Твердого штатного расписания для придворной капеллы никогда не существовало, и музыкантов принимали в нее на основании финансовых возможностей и личных склонностей императора и его администрации.

полностью его замещать. Поэтому вице-капельмейстер тоже был композитором и вдобавок хорошим исполнителем как минимум на одном инструменте (но чаще на нескольких). Эти должности оплачивались очень хорошо, и ставки росли вплоть до кончины Карла VI в 1740 году. Достаточно сказать, что при Карле его капельмейстер Иоганн Йозеф Фукс получал 3100 гульденов в год, в то время как в конце XVIII века обычной капельмейстерской ставкой в Германии была сумма в 1000 гульденов.

Должность придворного композитора подразумевала только сочинение музыки, иногда по разовым заказам, и потому занимать ее могли даже музыканты, жившие в других городах (так, например, И.С. Бах стал в 1733 году придворным композитором курфюрста Саксонского, хотя о переезде в Дрезден речь не шла). Во всяком случае, эта должность не требовала постоянного и ежедневного присутствия на службе и рассматривалась как престижная, но не слишком обременительная. Первым придворным композитором при дворе Леопольда стал в 1694 году Карло Агостино Бадиа¹; в его обязанности входило сочинение опер на заданное либретто к установленному сроку. В 1698 году должность придворного композитора получил и «австрийский Бах» – Иоганн Йозеф Фукс (1660–1741), хотя пик его карьеры пришелся уже на время правления сыновей Леопольда, Иосифа I и Карла VI.

Помимо капельмейстера и его заместителя в «элите» капеллы входили органисты, сопровождавшие придворные богослужения. Их могло быть несколько, дабы они могли сменять друг друга. Эти должности при австрийском дворе занимали преимущественно немцы, поскольку органист должен был разбираться в органостроении, акустике и других музыкально-теоретических дисциплинах, что требовало особой учености. Среди венских придворных органистов, например, были Вольфганг и Маркус Эбнеры. Однако в 1661 году в череду австронемецких мастеров «затесался» очень яркий итальянец, Алессандро Польетти, прославившийся как виртуоз-клавесинист и автор чрезвычайно оригинальных пьес. Конец этого незаурядного артиста оказался трагичным: он был зверски убит янычарами во время осады Вены 1683 года.

При Леопольде I во главе капеллы стояли очень видные музыканты преимущественно итальянского происхождения. Среди них Антонио Бертали (капельмейстер в 1649–1669 годах), Феличе Санчес (сначала вице-капельмейстер, с 1669 по 1679 год – капельмейстер), Пьетро Антонио Чести, Антонио Драги, Марк Антонио Циани и единственный австриец, достигший в XVII веке должности капельмейстера, Иоганн Генрих Шмельцер.

Помимо композиторов капелле требовались и хорошие либреттисты, именовавшиеся тогда «театральными поэтами». Поскольку светский репертуар был большей частью итальянским, то на почетную должность «императорского поэта» (*poeta cesareo*) приглашались видные литераторы, эрудиты, драматурги и стихотворцы из Италии. Первым в их череде

¹ Huss F. Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740. Diss. Wien, 2003. S. 100.

был граф Николо Минато (1627–1698), живший в Вене с 1669 года и тесно сотрудничавший с Антонио Драги. За всю свою деятельность Минато написал примерно 200 либретто, из них порядка 170 в Вене. Преемником Минато стал Донато Купеда, которого в 1706 году сменил член римской академии «Аркадия» Сильвио Стампиля. Хотя о деятельности капеллы в XVIII веке, после смерти Леопольда, речь сейчас не идет, нельзя не упомянуть, что традиция приглашать на пост «императорского поэта» действительно талантливых и высокообразованных либреттистов сохранялась и после Леопольда I: так, Карл VI отдал эту должность гениальному Пьетро Метастазо (1698–1782), создавшему в Вене свои самые знаменитые оперные тексты.

Благодаря такой концентрации одаренных музыкантов, поэтов и театральных деятелей Вена при Леопольде I превратилась в крупный музыкальный центр Европы, хотя сам город был не очень велик и из-за военных событий и тяжелых эпидемий переживал не лучшие времена в своей истории. Однако речь шла не только о Вене и даже не только об Австрии. Фактически второй столицей Габсбургов традиционно являлась Прага – любимый город императора-мистика Рудольфа II (1552–1612). Леопольд I также проводил там немало времени, и в Праге давались подчас не менее роскошные концерты и представления, чем в Вене. Традиционно богатой была и музыкальная жизнь в других городах – в Зальцбурге, где складывалась своя музыкально-театральная традиция, в Инсбруке, в Граце, а также в наиболее крупных и влиятельных монастырях, имевших собственные капеллы и учебные заведения. Леопольд I поощрял развитие монастырей как старинных, так и новых, которых при нем было основано немало. Это автоматически вело и к распространению музыкальной культуры, поскольку в каждом монастырском храме строился орган, создавался хор, возникала школа для юных певчих. Поэтому общий подъем музыкальной культуры в Австрии XVII века не ограничивался только собственно придворной жизнью, а распространялся на всю страну – и, шире, на всю империю.

ОПЕРА ПРИ ИМПЕРАТОРСКОМ ДВОРЕ

Австрия, вероятно, стала первой страной, в которой органически прижилась опера, привнесенная из соседней Италии. Благодаря знаменитому тенору Франческо Рази, певшему в ранних музыкальных драмах во Флоренции и Мантуе, а затем служившему при зальцбургском дворе архиепископа Маркуса Ситтикуса, в Зальцбурге еще в 1610-х годах был поставлен ряд музыкальных драм: «Орфей» (1614), «Святая Кристина» (1615), «Андромеда» (1616), «Сусанна» (1619). Возможно, в первом случае речь шла об «Орфее» К. Монтеверди, в котором Рази, как считается, пел главную роль, и партитура которого была издана в Венеции в 1609 году.

Отдельные оперные представления еще до воцарения Леопольда I давались в 1620–1630-х годах и в Инсбруке, и в Вене, но не носили регулярного

характера и были приурочены к особым событиям. Впрочем, и при Леопольде стационарного оперного театра в имперской столице не существовало, хотя оперы давались уже весьма часто и оформлялись с неслыханной роскошью. Игались спектакли в различных императорских резиденциях: в венских дворцах Хофбург и Шёнбрун, в загородных резиденциях под Веной (замки Лаксенбург и Фаворита), а также в других городах, где временно пребывал двор. Особенно часто представления шли в Большом театральном зале (Der Grosse Komödiensaal), который располагался на месте нынешних Редутных залов дворца Хофбург. Здание, построенное в 1651 году по проекту Джованни Бурначини, неоднократно горело и восстанавливалось; после очередного пожара в 1699 году оно было заново выстроено Франческо Галли-Бибиена¹. Судя по старинным гравюрам, это был трехъярусный театр с богато украшенным интерьером и императорской ложей в середине. По соседству с Большим театральным залом находился Малый, в котором давали небольшие оперы и серенады, не требовавшие сложной машинерии и многочисленных исполнителей. Оба зала пространственно сообщались между собой, и Малый мог использоваться также для придворных балов.

Загородный замок Фаворита, построенный в первой трети XVII века, был сожжен турками при осаде Вены, но император приказал его восстановить. Над заказом работали Лудовико Оттавио Бурначини и Джованни Пьетро Тенкала; к 1686 году любимая резиденция августейшей семьи вновь раскрыла двери². Театральное помещение в замке было относительно камерным, зато музыкальные представления часто давались в просторном садовом летнем театре, и тогда естественной декорацией становились тщательно ухоженные деревья парка и большой красивый пруд³.

Что касается дворца Шёнбрунн, то его «золотое время» наступило уже в XVIII веке при Карле VI и Марии Терезии. Как и другие императорские резиденции, находившиеся вне крепостных стен Вены, в 1683 году Шёнбрунн был разрушен турками, а после восстановления дворец использовался Леопольдом для охотничьих выездов и летних увеселений: театрализованных рыцарских турниров, конных парадов, балов и т.д. Однако до 1683 года в Шёнбрунне также нередко ставились оперы, преимущественно на открытом воздухе (естественно, в теплое время года).

Придворные спектакли не были доступными для широкой публики. В зале могли находиться только представители двора, высшего света и почетные гости – иностранные дипломаты. Господствовавший при австрийском дворе испанский этикет соблюдался очень строго; никаких

¹ Seifert H. Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert // Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 25. Tutzing, 1985. S. 397.

² Интересно, что именно в Фаворите император Леопольд принимал в 1698 году будущего императора Петра I, совершавшего путешествие по Европе во главе Великого посольства под именем Петра Алексея.

³ См.: Huss F. Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. S. 87.

вольностей в обхождении, разговорах и нарядах Леопольд I не допускал. Однако поскольку среди публики не было посетителей «со стороны», то титулованные аристократы и члены императорской семьи, включая самого Леопольда I, иногда принимали участие в спектаклях как актеры и музыканты. Так, в придворной постановке 1669 года оперы Драги «Чем больше знаешь, тем меньше понимаешь, или Любовь Клодия и Помпеи» участвовали певцы из числа знати, а император руководил спектаклем, дирижируя и играя партию *basso continuo*.

Репертуар, исполнявшийся при дворе Леопольда, был чрезвычайно велик и разнообразен¹. Достаточно сказать, что во время правления императора состоялось примерно 400 представлений музыкально-сценических произведений (опер, балетов, сценических серенад, драм и комедий с музыкой, театрализованных ораторий-*sepolcri*, и т.д.).

Самой знаменитой оперной постановкой, осуществленной в Вене по инициативе Леопольда I, был грандиозный спектакль «Золотое яблоко» («Il Pomo d'oro») – оперы с музыкой Пьетро Антонио Чести. Музыка, впрочем, не считалась здесь главным элементом целого; она, конечно, была мастерски написанной, но общее впечатление достигалось с помощью невероятной роскоши оформления и феерических зрелищных эффектов.

Поводом к созданию этого беспрецедентного спектакля стало бракосочетание 26-летнего императора Леопольда с 15-летней инфантой Маргаритой Терезой, дочерью испанского короля Филиппа IV из той же самой династии Габсбургов (прелестный облик златокудрой Маргариты-девочки неоднократно изображал Диего Веласкес; в частности, именно она помещена в центре его картины «Менины»). Матерью Маргариты Терезы была сестра Леопольда, Марианна Австрийская, так что невеста приходилась жениху племянницей по женской линии, и кузиной по отцовской. Любопытно, что, заключив этот фактически внутрисемейный брак, Леопольд I породнился тем самым и со своим извечным соперником – королем Франции Людовиком XIV, который в 1660 году взял в супруги другую дочь Филиппа Испанского, Марию Терезу. Наличие родственных уз между влиятельнейшими европейскими монархами не только не помешало, а даже способствовало впоследствии развязыванию так называемой Войны за испанское наследство, в которой главными претендентами на опустевший мадридский престол были Франция и Австрия (покойная к тому времени Маргарита Тереза никогда официально не отказывалась от своих прав на испанскую корону, и после ее смерти эти права могли перейти к супругу). В результате многолетних военных и дипломатических битв новым королем Испании в 1714 году все-таки был признан внук Людовика XIV, однако с условием его отказа от прав на французский престол. Младший же сын императора Леопольда, успевший недолгое время

¹ Подробнее см. *Seifert H. Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. В конце книги приведен репертуарный список, к которому автор в 2010 году сделал дополнение, размещенное на сайте: http://www.donjuanarchiv.at/fileadmin/DJA/Forschung/Zentraleuropa/Opern-_und_Theaterrepertoire/Forschungsliteratur_online/Seifert/Seifert_1985_Appendix_2010.pdf

побыть испанским королем Карлом III, вернулся в Вену, однако вряд ли в итоге проиграл, поскольку стал императором Карлом VI.

Браку Леопольда с испанской наследницей придавали такое значение, что торжества по этому поводу должны были превзойти все, что видели европейские дворы до сих пор, включая свадебные церемонии в Париже и Версале шестью годам ранее. Двойное празднование бракосочетания Леопольда и Маргариты Терезы состоялось в апреле 1666 года в Мадриде и в декабре того же года в Вене, но чествования новобрачных длились еще много месяцев. Премьера «Золотого яблока» стала их кульминацией, но ей предшествовали другие помпезные действия: театрализованный фейерверк, устроенный в декабре 1666 года по поводу прибытия в Вену юной императрицы, и конный балет, показанный в начале 1667 года (о нем будет подробнее сказано далее). Вероятно, из-за всех этих дорогостоящих, многочасовых и трудоемких мероприятий оказалось невозможным вовремя выстроить соответствующее помещение для показа свадебной оперы, изготовить нужные декорации, сценические машины и реквизит, выучить и отрепетировать музыкальные партии, сшить костюмы, и т.д. Опера давалась в деревянном театре, специально возведенном для этого случая по проекту Лудовико Бурначини, и шла два вечера: 12 и 14 июля 1668 года¹.

Либретто «Золотого яблока» написал Франческо Сбарра, причудливым образом соединивший традиции ренессансных придворных спектаклей и барочные вкусы XVII века. Мифологический сюжет, касавшийся предстории Троянской войны, позволял разворачивать какие угодно картины, метафоры и аллегории и даже изменять концовку мифа.

Опера Чести и Сбарры стала своего рода музыкально-театральным рекордом. В ней фигурирует более сорока действующих лиц, не считая коллективных персонажей, представляемых хористами и танцовщиками. Конечно, не все эти лица имеют сколько-нибудь связную сюжетную линию; некоторые из них появляются лишь в одном акте или одной картине. Поэтому драматургия произведения носит калейдоскопически-дивертисментный характер. Для эпохи барокко это совсем не редкость, но такого изобилия образов и такой частой смены декораций оперная сцена еще не видела и больше уже не увидит – хотя бы по той причине, что для постановки столь захватывающего зрелища требовались огромные средства, непосильные ни для коммерческого театра, ни для придворного. Нечто подобное мог себе позволить разве что Людовик XIV, но даже исключительно пышная версальская постановка «Альцесты» Жана-Батиста Люлли (1674) не могла сравниться с венской премьерой «Золотого яблока».

Для типичной итальянской оперы середины и второй половины XVII века нормальными были несколько смен декораций, вплоть до двенадцати. В «Золотом яблоке» декорации менялись более 60 раз, и все они были невероятно эффектными и роскошными (некоторые изображения

¹ Эти даты установил Герберт Зайферт. См.: Seifert H. Die Festlichkeiten zur ersten Hochzeit Kaiser Leopolds I // Oesterreichische Musikzeitschrift. 1974. Bd. 29. S. 6–16.

сохранились). Опера начиналась развернутым аллегорическим прологом. Центральной фигурой его была Слава Австрии, витавшая на крылатом Пегасе над сценой и окруженная Амуром и Гименеем, стоявшими на облаках. Сцена была украшена конными статуями всех предшествующих императоров, а два полухория составляли олицетворения всех имперских земель, а также Италии, Сардинии, Венгрии, Чехии, Испании и Америки (поскольку Маргарита Тереза оставалась наследницей испанской короны, заморские владения Габсбургов также входили в сферу ее покровительства). Таким образом, в прологе наглядно представляла вся новая история и география владений императорской династии, над которой, как говорили еще во времена Карла V, «никогда не заходило солнце»¹.

Естественно, в таких условиях опера, приуроченная к свадьбе августейших лиц, не могла быть просто забавным развлечением на галантно-мифологический сюжет. Каждый ее элемент содержал в себе ту или иную аллгорию, легко читавшуюся тогдашними зрителями. Первый акт, вопреки радостным ожиданиям, открывался весьма мрачной сценой в подземном царстве Плутона. Богиня Раздора (Дискордия) являлась верхом на драконе и получала от владыки Аида напутствие: внести разлад в горний и земной миры. Следующая сцена являла собой ярчайший контраст: на Олимпе пировали боги во главе с Юпитером и Юноной; их окружение составляли полубоги; звучали песни Аполлона и Вакха, задиристые речи Марса, шутки Мома... Над пирующими проплывала туча, из которой богиня Раздора коварно бросала на стол золотое яблоко с надписью «Прекраснейшей», и три богини начинали спор о том, кому оно достанется. Мом предлагал обратиться за решением спора к Парису, сыну троянского царя Приама. Перед юношей во всем блеске представляли богини, Юнона, Минерва и Венера, и он соблазнялся обещанием последней даровать ему любовь красивейшей из земных женщин, Елены Спартанской.

Подобное сопоставление возвышенного, комического и inferнального характерно и для всех прочих актов оперы. Так, второй акт начинается с прибытия в Спарту мечтающего о Елене Париса, его брошенной возлюбленной Энноны и лирико-комической пары пастухов – Аурииндо и Филауры. А вслед за этим разверзается пучина ада, и появляются Харон и три фурии. Адские божества мечтают о кровопролитной войне, которая должна наполнить новым обитателями их царство. И вновь – контраст за контрастом: Венера наставляет Амура в его ремесле, а на земле Аттики воины царя Кекропа готовятся к битве, чтобы отомстить Парису за оскорбление их покровительницы, Паллады. В бой готовы вступить даже морские тритоны и сухопутные амазонки; все это воинство возглавит сама богиня, прибывающая с небес на облаке.

¹ Карл V в 1555 году отрекся от императорского престола, оставив за собой лишь испанский трон. Однако две ветви династии Габсбургов продолжали тесно взаимодействовать, постоянно заключая родственные браки.

Финал оперы содержал неожиданности. Во-первых, верность Энноны оказывалась вознагражденной, и прекрасный Парис возвращался к возлюбленной. Во-вторых, сами боги во главе с Юпитером решали, что Золотого яблока достойна не какая-то из спорящих богинь, а юная императрица Маргарита Тереза – прекрасная, как Венера, добродетельная, как Юнона и мудрая, как Минерва. Таким образом, богиня Раздора и силы зла оказывались посрамленными; Троянская война не должна была развиться, и на земле воцарялся счастливый мир.

К сожалению, не вся музыка оперы сохранилась. Из-за больших размеров произведения каждая его часть составляла отдельный рукописный том. Партитуры третьего и пятого актов по каким-то причинам из императорской библиотеки исчезли, хотя отдельные арии из них в 1970-х годах были обнаружены в библиотеке Эсте в Модене¹. И если не произойдет какого-то нового открытия, мы так и не узнаем, под какую музыку в финале оперы пели и танцевали небо (с небесными духами), земля (балет всадников) и море (пляски сирен и тритонов). Хотя постановка «Золотого яблока» Чести стала действительно уникальным событием, та роскошь, с которой опера была оформлена, в целом или в отдельных своих проявлениях присутствовала и в других придворных спектаклях эпохи Леопольда I и его сыновей, придерживавшихся сходных вкусов и правил. Пышное цветение эстетики барокко со всеми ее причудами и аллегориями длилось на венской сцене вплоть до смерти Карла VI в 1740 году и ощущалось на протяжении почти всего XVIII века, прорываясь сквозь классицистские ограничения то в операх Глюка, то даже в «Волшебной флейте» Моцарта, написанной уже при Леопольде II (правил в 1790–1792). Хотя «Волшебная флейта» ставилась не на придворной, а на коммерческой сцене, в ней тоже боролись Мрак и Свет, по небу летали Царица Ночи и три Гения, принцу угрожал страшный Змей, а перед героями разверзались пучины стихий. Без всего этого австрийский музыкальный театр был уже немыслим, хотя в 1790-х годах вряд ли кто связывал данную традицию с именем Леопольда I.

БАЛЫ И БАЛЕТЫ

В эпоху барокко между оперой и балетом не было таких четких жанровых различий, какие появились во второй половине XVIII века. В опере часто встречались длинные танцевальные дивертисменты, а в балете могли петь. Тем не менее произведение с преобладанием танцев считалось балетом. Танцевальная культура занимала в светской жизни особое место. Бальному этикету, изящным движениям (в том числе искусству почтительно-грациозного поклона) и конкретным танцевальным па

¹ Реконструкцию и публикацию этих фрагментов осуществил Карл Шмидт. См.: Antonio Cesti. Il pomo d'oro (Music for acts III and V from Modena, Biblioteca Estense, Ms. Mus. E120) / Ed. by C.B. Schmidt. Madison: A-R Editions, 1982.

юных аристократов учили с детства. Это требовало не менее отточенного мастерства, чем профессиональные навыки балетных артистов. Впрочем, вплоть до начала XVIII века строгого разграничения профессионального и любительского, сценического и бального танца, также не существовало. Во Франции XVII века в придворных балетах могли принимать участие король, члены его семьи, принцы крови и наряду с ними штатные артисты балета и танцующие музыканты. Так, в 1653 году гениальному «выскочке» Жану-Батисту Люлли повезло танцевать в паре с четырнадцатилетним Людовиком XIV; ловкий и обаятельный флорентиец сумел понравиться королю и надолго сделаться его любимцем. Разумеется, коронованным особам доставались главные и наиболее престижные роли, а простолюдинам – роли второстепенные или гротескные. Собственно, именно после выхода на сцену Людовика XIV в роли Солнца в балете «Великолепные влюбленные» за французским монархом закрепилось лестное прозвище «Короля-Солнца», хотя и сам образ был создан для него, конечно же, не случайно. В последний раз он танцевал эту партию в 1670 году, после чего перестал выступать, превратившись лишь в зрителя и ценителя.

Леопольд I вопреки своей некрасивости и прирожденной застенчивости в молодые годы также выступал в придворных балетах и вообще любил этот жанр. Более того, в демонстративно проявляемой любви к опере и балету присутствовала не только личная заинтересованность императора, но и его постоянное соперничество с Людовиком XIV. Как замечают историки, это соперничество доходило до курьезов: попытка французского посла поставить в 1666 году в Вене французский балет едва не закончилась дипломатическим скандалом¹. Леопольд I категорически не желал следовать французской моде, и потому балет в Вене развивался достаточно автономно. Музыка писали местные авторы, да и хореография, судя по описаниям, отличалась от принятой при дворе Людовика XIV. По свидетельству современника (первого биографа императора Готфрида Ринка), императрица Маргарита Тереза и ее придворные дамы, когда им случалось танцевать, «никоим образом не следовали французской манере, а двигались на германский лад, важная плавность которого соответствовала их высокому рангу»². Скорее всего, весьма громоздкое парадное платье и обилие тяжеловесных драгоценностей просто не позволили бы благородным дамам проявлять особенную живость в танцах. Но, вероятно, отличие от «французской» манеры проявлялось и в жестах, и в позах, и в танцевальных фигурах. Кроме того, при жизни Леопольда I из придворного обихода был исключен такой популярный танец, как менуэт – именно потому, что он был чрезвычайно любим в тогдашней Франции, а также при европейских дворах, следовавших версальской и парижской моде. В Вене танцевали пассакалью, чакону, куранту,

¹ См.: Robertson M. *The Courtly Consort Suite in German-Speaking Europe, 1650–1706*. Farnham: Ashgate, 2009. P. 201.

² Ibid. P. 202.

аллеманду. При том, что все они были распространены и во Франции, пассакалья и чакона имели испанское происхождение, куранта – итальянское, аллеманда – германское. Некоторые танцы назывались просто «ballo» или «balletto»; эта традиция также восходила к итальянской практике XVI – XVII веков.

Балеты нередко были частью оперного спектакля, составляя с ним более или менее единое целое. Иногда их сюжеты оказывались чем-то наподобие вставных новелл в барочных романах, а иногда дивертисменты играли сугубо декоративную роль. Музыка вставных балетов обычно сочиняли другие композиторы, нежели авторы опер, и вплоть до Глюка и Моцарта это было в Вене в порядке вещей.

Наиболее известным балетным композитором при дворе Леопольда I был Иоганн Генрих Шмельцер (около 1623–1680), автор множества балетов и инструментальных танцевальных сюит¹. С 1658 он стал заведовать всей инструментальной музыкой при дворе, с 1671 фактически заменял часто хворавшего капельмейстера Санчеса, а в 1673 был возведен императором в дворянство (этой же чести был удостоен самый прославленный ученик Шмельцера, композитор и скрипач-виртуоз Генрих Игнац Бибер). Пост капельмейстера Шмельцер занимал недолго (1679–1680), но и без этого он являлся весьма влиятельной фигурой в венской музыкальной жизни. Писал Шмельцер отнюдь не только балетную и инструментальную музыку (сонаты и сюиты); в его наследии имеются и церковные произведения, и оратории *sepolcro*.

Строго установленного порядка следования танцевальных номеров в балете или в сюите не существовало. Однако если балет имел относительно законченный характер, то он открывался инструментальным вступлением – сонатой. Торжественный выход главного действующего лица назывался интрадой (обычно это был величавый марш). Далее шла сюита танцев, в которой относительно быстрые части чередовались с более медленными, а двудольные – с трехдольными. Замыкалась балетная сюита ретирадой – маршем на уход главного действующего лица; этот номер не был обязательным. Если же балет составлял лишь фрагмент более крупного целого, его структура могла быть индивидуальной и не столь развернутой. Например, для одного из представлений в Шёнбрунне Шмельцер написал «Балет кентавров, нимф и лесных жителей». Сюита открывалась «Танцем кентавров» («*Aria di centauri*»)², затем шли «Танец нимф», «Танец лесных жителей и нимф» и «Всеобщий танец». Эти танцы отличались не только тактовым размером, но и инструментовкой

¹ Подробнее о Шмельцере см.: Назарова Е.Ю. Венский капельмейстер Иоганн Генрих Шмельцер и светская музыка при дворе императора Леопольда I : Дис. канд. иск. М., 2017.

² Слово *Aria* в эпоху барокко было очень многозначным и не обязательно связывалось с сольным вокальным номером в опере или оратории. Поэтому *Aria* в зависимости от контекста может быть переведено как «мелодия», «напев», «песня» или, как в нашем случае, «танец» (поскольку данные номера в сюите Шмельцера не подразумевают пения).

(кентавров характеризовали, помимо струнных, медные духовые инструменты: корнеты и тромбоны, а лесных жителей – пастушеские дудки, пиффары; в финале все эти тембры объединялись). Будучи поставленными под открытым небом и в соответствующих костюмах, описанные танцы производили очень красочный эффект, хотя в самой музыке Шмельцера ничего особенно экзотического нет.

КОННЫЙ БАЛЕТ

При дворе Леопольда I нашло себе прибежище и такое дорогостоящее и красочное зрелище, как конный балет, восходивший к рыцарским турнирам Средневековья и присутствовавший в музыкальном театре и в придворных развлечениях XVI века (Феррара, Флоренция, Неаполь, Рим, Париж и др.). Хотя настоящие турниры все еще проводились, к концу столетия их заменили пышные театрализованные зрелища, в которых главным стала демонстрация красоты убранства высокопоставленных всадников, блестящей выучки их коней и яркости сопроводительного антуража. Участники действия воспроизводили тщательно продуманные и отрепетированные движения под звучную музыку, изображая некий аллегорический или мифологический сюжет, отчасти связанный с идеей поединка. Хотя в таком представлении непременно присутствовали элементы состязания и шествия, все-таки это был именно балет, а не конный парад или костюмированные соревнования в выездке. Режиссура всего зрелища, последовательность эпизодов и отдельных фигур и сопровождающая их музыка сочинялись специально, и к постановке привлекались лучшие балетмейстеры и сценографы. «Танец верхом» описывался и в трактатах о верховой езде. В XVII веке наибольшее внимание этому уделялось во Франции и в Вене, где возникла так называемая Испанская школа верховой езды (поначалу в Австрии разводили лошадей испанской породы, затем стали отдавать предпочтение выведенной под Триестом породе липицианов). Леопольд I, как и все Габсбурги, любил лошадей и был хорошим наездником. Видимо, малорослый и непропорционально сложенный император отдавал себе отчет в том, что именно верхом он выглядит наиболее величественно и внушительно, и это тешило самолюбие. Артистическая же сторона его натуры удовлетворялась демонстрацией театрализованной воинственности вместо реальных ратных подвигов.

Именно при Леопольде I для Испанской школы было отведено место в самом сердце Вены, в границах резиденции Хофбург. Однако существующий донныне великолепный зал с манежем был достроен лишь в 1735 году при Карле VI. Едва ли не самым репрезентативным конным балетом в истории этого жанра стало представление под названием «Состязание воздуха и воды», устроенное в Вене во дворе Хофбурга 24 января 1667 года по случаю свадьбы императора с инфантой Маргаритой Терезой. Сохранился подробный отчет об этом невероятном действе, составленный

придворным поэтом Франческо Сбаррой¹, который написал и либретто этого балета, и либретто уже упоминавшейся оперы «Золотое яблоко».

В постановке «Состязания воздуха и воды» было занято 1300 человек – всадников, музыкантов, статистов, и т.д. Музыку написали Антонио Бертали (вокальные номера) и Иоганн Генрих Шмельцер (танцевальный дивертисмент); хореографом был балетмейстер из Флоренции Алессандро Кардуччи, а из Пармы был приглашен архитектор Карло Пазетти, разработавший конструкции грандиозных конных повозок, сценических декораций и трибун для публики. Как удалось выявить Андреа Зоммер-Матис в ходе архивных изысканий, первоначальный сценарий балета был еще сложнее, чем то, что получилось в итоге². Кое-чем пришлось пожертвовать, но подготовка невиданного зрелища все равно заняла почти год.

В интродукции властители соперничающих стихий – Воздуха и Воды – спорили о том, чьим порождением является прекрасная новобрачная императрица Маргарита, имя которой одновременно обозначает и жемчужину, и цветок. Спор разрешала Вечность, отверзавшая врата храма, из которых показывались двенадцать покойных императоров, обретших духовное бессмертие. Этот парад славы завершался кульминационным появлением правящего императора Леопольда верхом на любимой кобыле по имени Надежда (*Speranza*). Главный герой праздника был облачен в стилизованный древнеримский наряд, по-барочному блистающий золотом и бриллиантами. Под звуки труб и литавр император исполнял искусные верховые па – курбетты, один из самых трудных элементов выездки.

После этого начинался собственно балет, состоявший из двенадцати «фигур» (их изображения приведены в брошюре 1667 года). Под «фигурой» подразумевалась композиция, составленная почти полусотней всадников, демонстрировавших различные танцевальные движения. В центре каждой группы оказывался император – подобно Солнцу, находящемуся внутри хоровода планет. Музыка Шмельцера к этим конным танцам была издана; сюита состояла из куранты, жиги, фолии, аллеманды и сарабанды, причем в оркестре чередовались эпизоды, исполняемые либо только струнными инструментами, либо с участием труб и литавр.

Традиция барочных конных балетов, столь блистательно подхваченная Леопольдом I, развивалась в Вене и в последующие столетия, хотя, разумеется, видоизменялась в соответствии с модами каждого поколения. Конные театрализованные представления давались в австрийской столице в 1814 году в связи с Венским конгрессом, а в 1854-м – в Праге в честь визита императора Франца Иосифа и императрицы Елизаветы; и, как

¹ Sieg-Streit deß Luftt und Wassers: Freuden-Fest zu Pferd: Zu dem glorwürdigisten Beyläger Beeder Kayserlichen Majestäten Leopoldi deß Ersten, Römischen Kayzers ... und Margarita, Geböhner Königlichlichen Infantin auß Hispanien: Dargestellet in dero Kayserlichen Residenz Statt Wienn [1667]. Факсимиле первого издания доступно в интернете: <http://www.archive.org/details/siegstreitdesslu00sbar>

² *Sommer-Mathis A. Feste am Wiener Hof unter der Regierung von Kaiser Leopold I. und seiner ersten Frau Margarita Teresa (1666–1673). S. 239.*

можно убедиться в наше время, испанская школа верховой езды все еще представляет конные балеты – «без барочной замысловатости, но в том же стиле выездки, что в XVI и XVII веках»¹.

После смерти Леопольда I заложенные им традиции меценатства и развития разных искусств при императорском дворе развивались его сыновьями от третьего брака – Иосифом I (правил в 1705–1711) и Карлом VI (правил в 1711–1740), воспитанными в высокохудожественной атмосфере и обладавшими собственными, отнюдь не малыми дарованиями в сфере музыки и театра. Лишь после смерти Карла VI барочная пышность придворных спектаклей и концертов пошла на убыль. Но импульс, приданный в XVII веке развитию в Австрии музыкального и театрального искусства, оказался настолько сильным, что его благотворное влияние сохранялось на протяжении всего XVIII столетия и продолжает ощущаться по сей день.

¹ *Watanabe-O'Kelly H. The Equestrian Ballet in Seventeenth Century Europe – Origin, Description, Development // German Life and Letters. 1983. № 36. P. 205.*

И.П. Сусидко

**CHE FARÒ SENZA... ORFEO?
ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА XVIII ВЕКА
В ДИАЛОГЕ С «ОРФЕЕМ И ЭВРИДИКОЙ» К.В. ГЛЮКА**

Вопрос, вынесенный в заглавие статьи, – не что иное, как перефразированная первая строка знаменитой арии Орфея «*Che farò senza Euridice*» («Что мне делать без Эвридики?»), самой известной у К.В. Глюка (1714–1787). Сразу же после премьеры она стала поводом для острых дискуссий. Многие недоумевали: как светлая мажорная мелодия может передать отчаяние героя, потерявшего свою возлюбленную? Композитору пришлось даже оправдываться, ссылаясь на возможность неверной интерпретации: «Достаточно самой малости вроде легкого изменения в манере исполнения, чтобы превратить арию из моего “Орфея” <...> в сальтареллу для марионеток»¹. Сегодня восприятие опер XVIII века ставит нас перед еще более сложными вопросами, среди которых главный – как соотнести наши современные представления об опере с теми, которые господствовали два с половиной века тому назад?

Azione teatrale «Орфей и Эвридика» Кристофа Виллибальда Глюка на либретто Раньери Кальцабиджи, впервые показанное в венском придворном театре 6 октября 1762 года на праздновании именин императора Франца I, – одна из немногих хрестоматийно известных в наше время опер XVIII века. Этот статус она завоевала прежде всего как сочинение, положившее начало оперной реформе и поэтому основательно освоенное историками. Немалую роль сыграло и то, что в XX веке «Орфея» записывали и ставили гораздо чаще, чем остальные глюковские оперы – не в последнюю очередь, наверное, из-за его небольшой протяженности.

«Орфей» стал одним из ключевых явлений в истории музыкально-го театра по нескольким причинам. Впервые, пожалуй, в истории оперы поэт и композитор выступили как соратники и единомышленники,

¹ Из предисловия К.В. Глюка к опере «Парис и Елена». Цит. по: Кириллина Л. Реформаторские оперы К.В. Глюка. М.: Классика XXI, 2006. С. 333.

объединенные одной целью – предложить публике нечто новое, непохожее на то, к чему она привыкла. Их союз был столь тесным, что позднее, уже *post factum*, велись споры о том, кто же все-таки стал инициатором оперной реформы. Кроме того, сочинение *azione teatrale* – в противовес обычной для XVIII века практике – заведомо задумывалось как эксперимент, поэтому первоначально не было связано ни с каким определенным заказом и датой. Обстоятельства этой инициативы хорошо известны: идея принадлежала интенданту венских придворных театров графу Джакомо Дураццо, который и «свел» Кальцабиджи, недавно вернувшегося из Парижа, и Глюка, уже завоевавшего в столице имя как итальянскими серьезными, так и французскими комическими операми. Никто из венского оперного «триумvirата» тем не менее не был настолько уверен в успехе, чтобы сразу предложить «Орфея» для постановки при дворе.

Известно, что по крайней мере дважды (8 июля и 6 августа) оперу частично исполняли в частной аудитории перед узким кругом знатоков. Граф Цинцендорф записал в дневнике: «Мы обедали у госп. Кальцабиджи на Кольмаркте с герцогом фон Браганца, госп. Дураццо <...>, кавалером Глюком и Гвадани (исполнитель партии Орфея. – И.С.). Все было хорошо приготовлено, вино превосходное. После обеда Гвадани пел арии из оперы «Орфей и Эвридика», которую сочинил Кальцабиджи. Глюк изображал фурий»¹. И только после таких предварительных показов, по-видимому, было принято решение о придворном спектакле. Учли все: композитор сам руководил репетициями и премьерой, балетмейстер Гаспаро Анджелини вышел на сцену во главе танцевальной труппы, Гвадани был великолепен в главной роли.

Ожидания оправдались. То, что уже в год премьеры (1762) либретто было издано в Вене в переводе на немецкий и французский языки, свидетельствует об успехе. «Орфея» несколько раз повторили в столице (еще дважды в октябре – 10 и 21, 9 и 12 декабря, 13 февраля, 24 и 25 июня 1763 года). О теплом приеме публикой новой оперы в день премьеры написала газета «Wieneresches Diarium». Очень благоприятной была и реакция императорской семьи².

Вопреки сложившемуся в наше время мнению, будто бы сочинения Глюка в Италии были мало востребованы и не имели успеха, венского «Орфея» ставили во Флоренции, Неаполе, неоднократно – в Болонье³. В 1769 году опера в новой авторской редакции была подготовлена для Пармы, где украсила торжества по случаю бракосочетания принцессы Марии Амалии Австрийской с Фердинандом I, герцогом Пармским. Широкое распространение в Европе получила также еще одна авторская («парижская») редакция (1774).

¹ Цит. по: *Croll G., Croll R.* Gluck. Sein Leben. Seine Musik. Kassel: Bärenreiter, 2010. S. 112.

² *Ibid.* S. 116.

³ «Орфея» в первой редакции (так называемой «венской» или «итальянской») исполняли также в Стокгольме, Санкт-Петербурге, Берлине.

Однако не обошлось и без критики. Кроме уже упомянутого недоумения в связи с арией «*Che farò senza Euridice*», претензию предъявляли к либретто Кальцабиджи, где было нарушено одно из Аристотелевых единств – единство места, а также принцип «монументального» воплощения аффектов. Сольные номера в «Орфее» показались современникам слишком короткими (об этом заметки в своем дневнике оставил все тот же граф Цинцендорф)¹.

Самые разнообразные реакции опера Глюка вызвала не только у публики, но и у коллег-музыкантов. Еще при жизни композитора она одновременно стала предметом для *подражания*, объектом для весьма остроумных *пародий* и материалом для *переработок*. Такого интенсивного художественного освоения не знало, пожалуй, ни одно другое музыкально-театральное сочинение XVIII века.

Наиболее известное подражание глюковскому «Орфею» принадлежит Фердинандо Бертони (1725–1813). Ученик падре Мартини, он был хорошо известен на севере Италии как композитор опер *seria* и *buffa*. В 1752 году Бертони занял престижный пост первого органиста собора Сан Марко в Венеции, а в 1785 стал его капельмейстером. Для своего «Орфея» он воспользовался тем же, что и у Глюка, либретто Кальцабиджи. Его *azione teatrale* было поставлено на карнавале 1776 года в венецианском театре Сан Бенедетто, повторено еще раз летом и в том же году издано – случай для Италии крайне редкий. С «Орфеем» Глюка венецианцам в XVIII веке так и не довелось познакомиться, зато опера Бертони шла там еще в 1778, 1783 и 1795 годах².

В предуведомлении к изданию партитуры Бертони откровенно признается, что «без какого-либо трепета взял за образец музыку прославленного синьора Глюка», однако при этом не стремился завоевать славу во всех странах и у всех народов, которой достиг его собрат, его цель – «снискать расположение венецианской публики»³. В самом факте работы «по модели» в XVIII веке не было ничего экстраординарного, равно как и в заимствовании чужого материала. Форма, интересные композиционные находки (мелодические, фактурные, оркестровые) могли быть «подслушаны» у коллег и использованы в собственном сочинении действительно без какого-либо «трепета». Так поступал и Гендель, и сам Глюк, и Моцарт, и Бетховен.

Что в опере Бертони в первую очередь напоминает о венском «Орфее»? Прежде всего поражает то, насколько итальянский композитор буквально осуществил свое намерение взять глюковскую партитуру за образец. Целый ряд сцен в музыкально-тематическом отношении воспринимается

¹ См. *Haas R. Gluck und Durazzo im Burgtheater. Zürich; Wien; Leipzig, 1925. S. 62.*

² Кроме этого, «Орфей» Бертони был поставлен в Падуе, Вероне и Тревизо (1778), в Лондоне (1780, в виде оратории), в Риме и Касселе (1781), Ганновере (1783), Флоренции (1784), Берлине (1788), Эстергазе (1788 и 1789), Римини и Синегалье (1795).

³ *Cattelan P. Altri Orfei di Gaetano Guadagni // Bertoni F. Orfeo ed Euridice. Partitura autografa in facsimile. Milano: Ricordi, 1989. P. IX.*

как парафраз. Достаточно сравнить некоторые фрагменты из оперы Бертони с теми, которые в «Орфее» Глюка «на слуху» у большинства музыкантов:

ХОР ИЗ I ДЕЙСТВИЯ

Глюк

Ah, se in - tor - no a quest ur - na fu - ne - sta, Eu - ri - di - ce

Бертони

Ah, se in - tor - no a quest ur - na fu - ne - sta, Eu - ri - di - ce

СЦЕНА С ФУРИЯМИ ИЗ II ДЕЙСТВИЯ:

Глюк

Chi mai dell' E - re - bo fral - le ca - li - gi - ni sull' or - me
d'Er - co - le e di Pi - ri - to - o con - du - ce il pie?

Бертони

Chi mai dell' E - re - bo fral - le ca - li - gi - ni sull' or - me
d'Er - co - le e di Pi - ri - to - o con - du - ce il pie?

Есть совпадения даже в отдельных речитативах, сходны тематизм и фактура в сцене в Элизиуме и в небольшом оркестровом вступлении перед III действием. Если оценить все эти пересечения в целом, то оказывается, что они касаются самых эффектных эпизодов оперы. «Орфей» Бертони, таким образом, становится своего рода лакмусовой бумагой, которая «проявляет» то, что на музыкантов того времени производило наибольшее впечатление. Удивительно, но в этот ряд парафраз не попала ария Орфея «Che farò senza Euridice». Она так же, как и у Глюка, написана в мажоре, однако не в C-dur, а в Es-dur, который было принято считать

тональностью, связанной с молитвенным настроением. Прямых же заимствований в ней нет. По-видимому, Бертони решил не рисковать, памятуя о сложностях, которые возникли с восприятием этой арии, хотя и его решение не отличается ни драматизмом, ни патетикой.

Что же касается общих музыкально-драматургических решений, то здесь Бертони, как правило, реализует композиционные идеи своего предшественника. Конечно, во многом такое сходство продиктовано либретто Кальцабиджи. Однако собственно музыкальное наполнение драматургической канвы несет явный отпечаток глюковского воздействия. Бертони воспроизводит самую революционную новацию Глюка – логику музыкальной драматургии в сцене Орфея с фуриями (II д.). В венском «Орфее» она поражала многим – и мощными унисонами хора и оркестра в изложении основной темы (их потом так и стали называть «глюковские унисоны»), и оркестровыми эффектами, в которых можно было усмотреть всполохи мрачного «адского» пламени и лай Цербера, и впечатляющим диалогом солиста и хора. Но, конечно, знаток не мог остаться равнодушным к главной находке: с каждым новым обращением к стражам Аида мольба Орфея становится все более пылкой, ответная же реакция смягчается. Возникает изменение и взаимное сближение противостоящих сил – одно из первых проявлений в опере принципа «сонатного» мышления в тематическом развитии целой сцены. Бертони полностью повторяет это авангардное решение. Кроме того, он так же, как и Глюк, выстраивает весьма четкий тональный план, делая Es-dur центральной тональностью оперы. Еще одно явное влияние: в венецианском «Орфее» нет речитативов *secco* – обязательного атрибута оперы *seria*, все – аккомпанированные, как у Глюка.

Итак, Бертони, опытный и именитый композитор, которому к моменту создания «Орфея» исполнился 51 год, поступает в своей опере как старательный ученик, подражая мастеру. Один из вопросов, на которые в связи с этим непросто дать ответ – зачем он это делает. Если бы речь шла о пастиччо, о постановке некой полюбившейся зрителям оперы, которую нужно только обновить и приспособить к местным условиям, тогда все было бы понятно. В случае с «Орфеем» Глюка такое соображение не стоит брать в расчет. Что же могло послужить толчком?

В Венеции 1770-х годов, судя по репертуару театров, нельзя обнаружить никакого внимания к операм, хотя бы как-то связанным с реформаторскими поисками. Кроме Глюка, в когорту «революционеров» к тому времени входили и Бальдассаре Галуппи (1706–1785), и Николо Йоммелли (1714–1774), и Томмазо Траэтта (1727–1779). Каждый шел своим путем, во многом их новации были родственны. Однако Венеция не проявляла интереса ни к одному из реформаторских сочинений этих композиторов! В четырех театрах, которые в ту пору работали в городе (Сан Бенедетто, Сан Самуэле, Сан Кассьяно и Сан Моизè), шли в основном оперы *buffa*. Серьезных же опер вообще ставили мало, а те, что все же появлялись, как правило, были написаны на ставшие к тому времени классическими либретто П. Метастазियो. Так, в 1776 году, когда Бертони создал своего

«Орфея», в Венеции исполнили четыре оперы seria и одиннадцать комических. Так что предположить, что «Орфей» Бертони на либретто мало кому известного в городе Р. Кальцабиджи возник из интереса к новым веяниям в музыкальном театре, нельзя.

Более убедительной кажется другая причина. В Сан Бенедетто на сезон 1776 года был ангажирован уже упомянутый Гаэтано Гваданы (1729–1792) – кастрат-альт, первый глюковский Орфей, великолепный певец и актер, имевший редкий по красоте и глубине голос. Для него эта роль стала самой удачной за всю его исполнительскую карьеру. Он многократно исполнял ее в разных городах. Так что инициатива постановки вполне могла исходить от знаменитого primo uomo. Он, скорее всего, и привез в Венецию партитуру «Орфея» Глюка. То, что опера Бертони оказалась столь похожей на глюковскую, – тоже, без сомнения, следствие влияния Гваданы. И о рекламе нового и непривычного для венецианцев либретто Кальцабиджи, вероятно, позаботились не без подсказки Гваданы. В предисловии к изданию, подготовленному к премьере 1776 года, появилась ремарка: «Желая услужить благородным венецианцам, предлагаем спектакль, который с одобрением был принят при прославленных дворах Европы. Императорский двор в Вене, где впервые был представлен “Орфей”, королевские дворы в Неаполе и Лондоне, многие княжеские дворы в Германии и Италии по достоинству оценили его»¹. Во всех перечисленных случаях (за исключением Неаполя) партию Орфея исполнял Гваданы.

Постановку «Орфея» мог также поддержать и Дж. Дураццо. В 1764 году он покинул Вену, заняв пост австрийского посла в Венеции, где продолжал активно участвовать в музыкальной и театральной жизни, принимал у себя музыкантов (в 1771 его посетили Леопольд и Вольфганг Моцарты). Несомненно, Дураццо общался и с Гваданы, так что сама идея показать венецианцам спектакль нового типа (тем более, что когда-то к его созданию он был непосредственно причастен), не могла не прийти ему по вкусу. Почему в таком случае не поставили «Орфея» Глюка, а решили сделать его «версию», нетрудно догадаться. Сан Бенедетто был коммерческим театром, существовавшим на доход от продажи билетов. Публичные театры вообще мало подходили для экспериментов: слишком велики были финансовые риски. Пригласив в качестве композитора Бертони, которого в Венеции хорошо знали, импресарио нашел устроивший всех компромисс. В новом «Орфее» суровый, строгий тон глюковской партитуры смягчен. Именно такой вариант, по-видимому, больше соответствовал тогдашнему венецианскому вкусу.

Еще один аспект художественного диалога с «Орфеем» Глюка – это *пародии*. Среди них – *dramma eroicomico* «Странствующий рыцарь» Т. Траэтты на либретто Дж. Бертати. Она была поставлена в венецианском театре Сан Моизе в карнавальном сезоне 1778 года и практически в то же время – во Флоренции в театре Пергола. В либретто Бертати есть немало пародийно-комических аллюзий на волшебные оперы: здесь и заклинание духов,

¹ См.: *Cattelan P. Altri Orfei di Gaetano Guadagni*. P. X.

которые должны помочь герою найти его возлюбленную, и прекрасные сады на волшебном острове, где томится похищенная невеста, – драматические мотивы, ведущие свое происхождение от «Неистового Роланда» Ариосто и многократно использованные в опере. В одной из сцен главный герой, французский рыцарь Гвидо, под действием чар сходит с ума и воображает себя Орфеем. Взяв в руки скрипку (а не арфу, как у Глюка) он поет фрагмент арии «*Che farò senza Euridice*», завершая сцену веселой канцонеттой, в которой приходит к «разумному» выводу: не так уж плохо без жены поразвлечься в загробном мире.

Само появление пародий подтверждает большой резонанс, который имела глюковская опера. Пародия в XVIII веке не столько несла в себе сатирический заряд, сколько эксплуатировала огромную популярность оперы как жанра. Тем более если пародировались конкретные произведения. Это случалось крайне редко и, безусловно, было знаком экстраординарной известности.

Параллельно с постановками на основе оригинальной венской партитуры еще при жизни Глюка возникла линия переработок «Орфея». Первой в их ряду стала версия, увидевшая свет в Лондоне (1770, 1771). Титульный лист печатного либретто анонсировал ее как «оперу в греческом вкусе, показанную в королевском театре Хеймаркет. Музыка сочинена синьором Глюком, к которой, дабы придать представлению протяженность, необходимую для заполнения целого вечера, синьор Бах любезно благоволил добавить собственные новые композиции – хоры, арии и речитативы (обозначенные [в тексте] кавычками), кроме тех, что пела синьора Гульельми, – эти арии сочинил ее муж, синьор Гульельми»¹. Там же указан и соавтор Кальцабиджи, написавший поэтический текст к добавленным номерам, – Джован Гуальберто Ботарелли, поэт и либреттист, активно работавший в Лондоне в 1760–1770-е годы.

Инициатором постановки снова стал Гаэтано Гваданьи. Именно им написано традиционное посвящение оперы, где он не иначе как с рекламными целями называет Глюка последователем великого Генделя, «феникса нашего времени»²: это сравнение в глазах англичан служило наивысшим комплиментом композитору. С лондонской премьеры «Орфея» начался последний этап карьеры знаменитого кастрата.

Лондонская версия «Орфея» 1770 года была расширена за счет введения новых персонажей, сцен и, соответственно, досочиненных речитативов,

¹ Sartori C. I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici. 7 vol. Cuneo: Bertola & Locatelli Editori, 1990–1994. Так как в музыковедческих работах XX века накопилось немало неточностей в отношении этой постановки, стоит назвать имена всех исполнителей, приведенные в печатном экземпляре либретто: Гаэтано Гваданьи (Орфей), Чечилия Грасси (Эвридика), Джузеппе Джустинелли (Амур), Джованни Баттиста Ристорини (Эарг, отец Орфея), синьора Гульельми (Эгина, сестра Эвридики и Блаженная тень), Пьетро Мориджи (Плутон).

² Terry Ch.S. John Christian Bach. 2 ed. London: Oxford University Press, 1987. P. 118. Гваданьи выступал в нескольких ораториях Генделя в 1749–1753 годах и в этом же предисловии причислял себя к числу его учеников.

арий и хоров. Кроме Орфея, Эвридики и Амура, среди действующих лиц появились отец Орфея Эарг, сестра Эвридики Эгина и Плутон. К сожалению, полная партитура этой переработки утрачена, сохранились лишь семь арий Баха, изданные в традиционной для Англии серии «Favorite Songs»: так назывались сборники наиболее популярных номеров, которые выходили после завершения оперного сезона¹. Впоследствии Бах использовал их в неаполитанской постановке 1774 года. Партитура этой версии, опубликованная в полном собрании его сочинений², дает представление о манере и «идеологии» обеих переработок глюковской оперы.

В Неаполе «Орфей» был показан 4 ноября 1774 года в Театре Сан Карло. Поводом стало празднование именин неаполитанского короля Фердинанда IV. Титульную роль играл второй после Гваданы выдающийся исполнитель роли Орфея в XVIII веке – Фердинандо Тендуччи (1735–1790). Бах был с ним дружен, написал для него главную партию в «Адриане в Сирии» (Лондон, 1765). В труппу Сан Карло в то время входила также Антония Бернаскони – первая глюковская Альцеста (1767), исполнившая на этот раз роль Эвридики.

Из архивных документов театра известно, что в начале 1774 года король приглашал Баха занять пост капельмейстера и предлагал написать две оперы: одну для спектакля 4 ноября, другую – для карнавального сезона. Бах в Неаполь ехать отказался, но заказ на сочинение принял, хотя впоследствии выполнил его лишь частично. Опера для карнавала написана не была вовсе, а для ноябрьского представления Бах предложил вариант лондонской версии «Орфея» – партитуру Глюка, дополненную своей музыкой (теперь уже без арий Гульельми). На спектакле он не присутствовал, постановкой руководил Йозеф Мысливечек, занимавший в ту пору капельмейстерскую должность. О причинах такого решения можно только гадать: скорее всего, композитора задержали лондонские обязательства, связанные с подготовкой нового сезона в концертной антрепризе, которой он руководил вместе с К.Ф. Абелем. Из-за этого, по-видимому, Бах не поехал и в Мангейм, где 3 ноября, практически в одно время с неаполитанской постановкой «Орфея», состоялась премьера его «Луция Суллы».

Предложив Неаполю не оригинальную оперу, а переработку, Бах поступил так отнюдь не только из-за нехватки времени и тем более не выказал этим какое-либо неуважение высокопоставленному заказчику. Отношение к лондонскому Баху в городе было особое и у благоволившего к нему короля, и у широкого круга меломанов. Один из неаполитанцев в письме признавался: «Сочинения Баха всегда идут у них с большим успехом, а его арии столичные любители постоянно разыгрывают на чембало»³. Поэтому любая музыка, предложенная им,

¹ Из глюковских в это издание вошли всего пять арий.

² The Collected Works of Johann Christian Bach (1735–1782). V. 11 / Gen. ed. E. Warburton. New York; London: Garland Publ., 1987.

³ Цит по: Gärtner H. Johann Christian Bach. Mozarts Freund und Lehrmeister. München: Nymphenburger Verlag, 1989. S. 412.

была бы встречена в Неаполе с восторгом. Кроме того, городская аристократия уже успела познакомиться и с «Орфеем» Глюка в оригинальной редакции. Он был исполнен в королевском дворце в январе того же 1774 года и повторен в королевской резиденции в Казерте неподалеку от Неаполя, что свидетельствовало о возникшем интересе. Так что выбор для именных торжеств глюковской оперы с добавлением музыки всеми почитаемого Баха оказался заведомо очень удачным. Впрочем, нехватка времени все же сказалась: пара номеров, по мнению исследователей, вряд ли принадлежит Баху, к ним вполне мог приложить руку Мысливечек: или дописать, или использовать музыку каких-то других композиторов¹.

Как выглядит «Орфей» в неаполитанской версии 1774 года?

Практически весь материал венской авторской редакции в ней сохранен (изъяты лишь несколько эпизодов), изменения коснулись в первую очередь тональностей в партии Орфея. Тендуччи имел голос более высокий, чем Гваданы, поэтому большинство сольных номеров пришлось транспонировать, соответственно отредактировав речитативы. По сравнению с лондонской постановкой изменился и состав персонажей: отсутствует сестра Эвридики, зато появились жена Плутона Прозерпина, confident Эарга Эвристей и Предводительница фурий. Композиция оперы в целом стала выглядеть следующим образом²:

	Вена, 1762		Неаполь, 1774
	Увертюра C-dur		Без изменения
		II акт	
		1	Реч. secco, ария Эарга F-dur, Allegro maestoso (Бах)
2.	Хор c-moll, аккомпанированный реч., пантомима Es-dur, хор c-moll		Пантомима и второй хор транспонированы в F-dur/d-moll
3.	Каватина Орфея F-dur		Транспонирована в B-dur
4.	Сцена Орфея и Амура. Ария Амура G-dur		Транспонирована в A-dur
5.	Оркестровое заключение (балет)		Пропущено
		6	Ария Орфея D-dur Allegro (не характерна для Баха)
		7	Хор B-dur (не характерен для Баха)

¹ Warburton E. Introduction // Orfeo ed Euridice. Azione teatrale in Three Acts. P. VII.

² Случаи, когда авторство Баха вызывает сомнение, указаны особо. В данном вопросе мы ориентировались на мнение автора предисловия к факсимильному изданию партитуры в полном собрании сочинений Баха и на собственные ощущения.

		8	Аккомпанированный реч. Орфея, ариозо и ария Орфея f-moll, Largo (Бах)
		9	Повтор хора B-dur
		II акт	
		1 кар.	
		10	Речитатив Плутона и Прозерпины, ария Прозерпины B-dur Allegro (Бах)
		11	Речитатив Плутона и Предводительницы фурий, ее ария D-dur Allegro (Бах)
		12	Аккомпанированный реч. и ария Плутона Es-dur, Allegro (перенесена из «Артаксеркса» Баха)
13.	Хор и пляска фурий и духов c-moll		
14.	Хор фурий и ариозо Орфея c-moll		Транспонированы в d-moll
		2 кар.	
		15	Каватина Эвридики B-dur [Andante], (Бах)
		16	Хор Блаженных теней B-dur, Amorooso (Бах)
		17	Аккомпанированный реч. и ария Эвридики D-dur, Andante (Бах)
		18	Аккомпанированный реч. и ария Амура G-dur, Allegro (Бах)
19.	Танец Блаженных теней F-dur		Транспонирован в G-dur
20.	Ариозо Орфея C-dur		Переработано в соответствии с парижской редакцией Глюка 1774 года, тональность сохранена
21.	Хор F-dur – танец теней B-dur – аккомпанированный реч. Орфея – хор F-dur		
		22	Речитатив сессо Орфея и Эвридики (текст взят из III д. либретто Кальцабиджи), аккомпанированный реч., дуэт Орфея и Эвридики B-dur, Larghetto.

Третий акт оперы Глюка в неаполитанской версии был воспроизведен практически без изменений, за исключением изъятых речитатива и дуэта в самом начале.

Досочиненные эпизоды мало что вносят в оперную фабулу. Первая сцена вводит в действие: Эарг рассказывает своему другу о случившемся несчастье. Номера, добавленные в завершение I акта, показывают реакцию Орфея и его друзей на известие о воле богов, принесенное Амуром. Во втором действии Прозерпина просит Плутона быть снисходительным к влюбленным, тот же настаивает на необходимости соблюдать закон царства мертвых, общий для всех смертных. В сцене в Элизиуме Эвридика жалуется Блаженным теням на то, что рядом с нею нет ее возлюбленного мужа; Амур, спустившись в Аид, приносит ей весть о скорой встрече с Орфеем. Вот, практически, и все сюжетные нюансы, которые тем не менее дали возможность Баху увеличить протяженность первых двух актов едва ли не вдвое. В его работе с глюковской партитурой можно отметить несколько принципов: новые сцены ни разу не нарушили композиционную целостность венского «Орфея», они не вклиниваются в оригинальный материал, а лишь обрамляют его; вновь введенные персонажи играют в опере, по сути, «декоративную роль»: каждый участвует только в одном эпизоде и поет по одной арии (Плутон, Эарг, Прозерпина и Предводительница Фурий). Досочиненные сцены не образуют какую-либо дополнительную сюжетную линию, они либо «умножают» уже имеющуюся аргументацию поступков героев и их реакцию на события (Орфей, Эвридика), либо предваряют действие (Эарг, Плутон и Прозерпина), что увеличивает повествовательность, снижает динамику в развитии фабулы, зато усиливает репрезентативность спектакля. Если в венском «Орфее» партией в полном смысле слова обладал лишь главный герой (каватина, ариозо, дуэт, ария), то в неаполитанской версии такие партии появились у Эвридики (каватина, две арии и дуэт) и Амура (две арии); партия Орфея расширена за счет появления ариозо и двух арий в I действии – таким образом реализовалась типичная для оперной труппы иерархия певцов первого, второго и третьего планов. Тональный план из-за множества транспозиций и введения новых номеров изменился: если у Глюка, как верно отмечает Л. Кириллина, C-dur и c-moll противопоставлялись как символическое изображение сфер божественного, орфического начала и смерти¹, то в неаполитанской партитуре эта оппозиция сглажена. Центральными становятся тональности B-dur, которая «притягивает» к себе сферу d-moll (именно в d-moll' ные превратились многие c-moll' ные эпизоды)², и вытесняющая ее D-dur. Последняя завершала оперу и у Глюка, не имея там фактически ни символического, ни композиционного оправдания – она просто была удобна для духовых и струнных, типична для славильных,

¹ Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. С. 70.

² Изменения произошли в тональной организации и второй авторской редакции «Орфея», осуществленной в Париже. Об этом также пишет Л. Кириллина: Там же.

радостных хоров. У Баха же ключевые тональности в принципе играют скорее не смысловую, как в глюковском «Орфее», а композиционную, скрепляющую роль: первый акт – F – B – D – B, второй – B <...> B, третий G – Es – D.

Музыка Баха, как можно легко предположить, не похожа на глюковскую, при этом она в большинстве случаев отличается очень высоким качеством, не уступая лучшим страницам баховских оригинальных опер. Сольные номера написаны в манере для оперы *seria* 1770-х годов в целом: монументальные арии с ярко выраженными сонатными чертами в форме, с мелодией, обязательно включающей технические трудности, более лаконичные, но все же весьма протяженные ариозо, гораздо длиннее глюковских, речитативы *secco* и *accompagnato*. Учитывая, что Глюк первым в итальянской опере использовал сквозной оркестровый аккомпанемент в речитативных сценах, Бах мог бы опереться на его опыт и сочинить свои речитативы по типу глюковских, в которых инструментальное сопровождение выразительно, но тематически весьма скупо. Однако он поступает иначе – решает их в русле современной ему моды, тон в которой задавал Николо Йоммелли: со вступительными ритуринами, повторяющимися оркестровыми мотивами, прославляющими вокальную партию.

Таким образом, Бах в неаполитанской версии занял двойственную позицию. С одной стороны, музыка Глюка явно произвела на него глубокое впечатление, вызвала искренний интерес. Он не позволил себе что-либо существенно изменять («улучшать») в оригинальной партитуре, явно рассматривая ее как законченное и совершенное целое. Уже само это заставляет усомниться в том, что коллеги – современники Глюка – оставались глухи к его новациям.

С другой стороны, общий облик «Орфея» стал абсолютно иным. В скромном по размеру *azione teatrale* Глюка действие сведено к четырем лапидарным, строго очерченным картинам, в которых отточенность и продуманность композиции сочетается с динамичным внутренним развитием. Никакие театральные конвенции большой оперы *seria* – ни иерархия певцов в труппе и забота об их полноценных партиях, ни «экономия» в отношении такого сильнодействующего средства, как аккомпанированный речитатив, ни приоритет сольных номеров над хоровыми и ансамблевыми – ничто подобное Глюка не волновало. После многолетней работы для итальянских театров он создал сочинение нового формата, не похожее ни на оперу *seria*, ни на традиционные окказиональные праздничные *azione* и *festa teatrale*.

Преобразуя «Орфея» в полноформатный спектакль, Бах решительно продвигает его в сторону норм оперы *seria* и тем самым приспособляет к существующей музыкально-театральной практике того времени. И делает это с успехом: не случайно «расширенный» вариант «Орфея» продолжал ставиться наравне с обеими оригинальными редакциями оперы Глюка.

Впрочем, говоря формально, изменения, предпринятые Бахом, напоминают о практике пастиччо, широко распространенной в XVIII веке.

Возникновение пастиччо («смесь») было прямым следствием огромного спроса на оперу *seria*, когда ставка, в отличие от нашего времени, делалась на постоянное обновление репертуара. Даже при том, что в Европе ежегодно создавались не менее полусотни сочинений, они не могли в полной мере этот спрос удовлетворить. Оперы циркулировали из города в город, из страны в страну, причем для каждой постановки их в большей или меньшей степени изменяли, создавая так называемые *rifacimenti* (переделки). Обычно это происходило из-за того, что имеющиеся сольные и ансамблевые номера по какой-то причине не подходили певцам. Иногда необходимые изменения вносил сам автор, иногда – местный композитор или капельмейстер. Если «соучастие» в создании оперы у новоявленных соавторов оказывалось очень существенным или опера изначально писалась целым авторским «коллективом», то речь уже могла идти о пастиччо.

Именно так, на первый взгляд, обстояло дело и с лондонским, и с неаполитанским «Орфеем». Но были ли они пастиччо по своей сути? Основу для возникновения этого явления создало единство музыкального языка – своеобразное «эсперанто», сформировавшееся в Италии на излете первой четверти XVIII века. При всем разнообразии индивидуальных манер таких ярких и своеобразных мастеров, как, например, Л. Винчи, Л. Лео, Н. Порпора в 1720–1730-е годы или И.А. Хассе, Н. Йоммелли, И.К. Бах – в 1750–1760-е, они в целом опирались на утвердившийся композиционный и стилистический стандарт, некий общий неаполитанский «знаменатель». Приметы его – большие арии с развитой и функционально дифференцированной формой *da capo*, в которых доминирует мелодия широкого дыхания; равновесие кантилены и виртуозности, прозрачность оркестрового сопровождения в гомофонно-гармоническом складе, ясная синтаксическая расчлененность и пр. Так что соединение в одной опере фрагментов, написанных разными авторами, было не только вполне возможным, но и весьма частым. Оно не нарушало принципиального музыкально-языкового единства и, главное, не искажало основной композиционный и эстетический принцип оперы – *chiaroscuro* («светотени»), который требовал обязательного оттеняющего контраста оперных компонентов (арий и речитативов, сольных номеров в акте и партии персонажа, частей в ариях).

В итальянской серьезной опере присущая пастиччо комбинаторика была в порядке вещей и никоим образом не противоречила специфике жанра. В случае с лондонской и неаполитанской метаморфозой «Орфея» возникает парадокс: в пастиччо превращено сочинение, изначально поставленное Глюком и Кальцабиджи в оппозицию к опере *seria*, резкорывающее с ее стандартами. Поэтому все, что проделал с ним Бах и привлеченный к переработке либреттист, – не что иное, как смешение разных по сути оперных концепций. В этом плане обе баховские версии представляют собой уникальный феномен – ничего подобного в истории оперы, насколько мне известно, не было. В одном сочинении противопоставлено то, что предлагали нарождающаяся музыкальная драма и продолжавшая бороться за сохранение своих позиций опера *seria*: новая оперная

динамика и роскошное величие застывшего в академическом совершенстве жанра, отходящего в прошлое, но все еще живого. Так что банальный на первый взгляд случай – создание пастиччо – превратился, скорее всего помимо воли его авторов, в подобие острого эстетического диалога.

Можно ли считать баховские переработки целостным художественным произведением, сохраняющим ценность и поныне? На первую часть вопроса следует ответить утвердительно, по крайней мере по отношению к XVIII веку, когда единицей оперной продукции был не нотный текст, а конкретный спектакль, который мог весьма основательно отдаляться от первоначального авторского решения. Именно поэтому в современных научно оснащенных публикациях всегда есть указание, на какую из сохранившихся партитур опирается издание. Что же касается сегодняшнего дня, то неаполитанский «Орфей» Глюка – Баха представляет собой значительный исторический интерес как «материальное» воплощение одной из переломных стадий в развитии оперного искусства.

Опере Глюка и Кальцабиджи, таким образом, история уготовила роль не только первого радикального реформаторского опыта. В последующей судьбе этого шедевра отразилось все многообразие форм музыкально-театральной практики XVIII века, которые в наше время воспринимаются едва ли не как экзотика. Создание оперы, ее распространение, постановка – все это было частью живой и полнокровной традиции, которая развивалась, несмотря на все обнаруженные критиками кризисы. Казус «Орфея» показывает, что итальянская традиция не образовала никакой оппозиции революционному сочинению, она не отвергла его, а, напротив, вобрала в себя, «переварила», приспособила к тем процессам, которые проходили в музыкальном театре во второй половине XVIII века, сделав одной из красок своей многоцветной палитры.

П.В. Луцкер

**СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ОПЕРЫ-БУФФА:
«БЕРТОЛЬДО, БЕРТОЛЬДИНО И КАКАСЕННО»
К. ГОЛЬДОНИ НА ВЕНЕЦИАНСКОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ**

Хотя имя Карло Гольдони сохранилось в истории в первую очередь в связи с его интенсивной и чрезвычайно плодотворной деятельностью в драматическом театре, его опыты в оперном жанре привлекают все больше внимания исследователей. Ведь их воздействие на развитие итальянского оперного искусства – в особенности на итальянскую музыкальную комедию – оказалось никак не менее значительным, чем влияние его пьес на итальянскую литературную комедию. В последние годы появились развернутые исследования либреттистики Гольдони в целом¹. Между тем многие отдельные либретто в его обширном наследии, равно как и созданные на их основе музыкальные спектакли, до сих пор остаются мало известными и нуждаются в более подробном рассмотрении. Это касается даже некоторых ключевых сочинений, таких как «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно», стоявших, по существу, у истоков целого направления в итальянской буффонной опере.

«Бертольдо, Бертольдино и Какасенно» – *dramma comico per musica*, увидевшая свет на сцене венецианского театра Сан Моизе 26 декабря 1748 года в самом начале очередного карнавального сезона², – была первым целиком самостоятельным опытом Гольдони в новом для него жанре полноформатной музыкальной комедии, то есть рассчитанной на полный вечерний спектакль и на исполнение силами довольно большого

¹ См., к примеру, большую работу Т. Имери: *Emery T. Goldoni as librettist: Theatrical Reform and the drammi giocosi per musica // Studies in Italian Culture, Literature in History. Vol. 3. New York; Bern; Frankfurt am Main; Paris: Peter Lang, 1991.*

² Точная дата постановки неизвестна. Сохранившиеся сведения противоречивы. Ученые колеблются между датами 26 декабря 1748 года и 4 января 1749 года. См.: *Selfridge-Field E. A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760. Stanford: Stanford University Press, 2007. Pp. 516–517.*

состава профессиональных оперных певцов. Справедливости ради стоит упомянуть, что интерес к подобному рода спектаклям Гольдони испытывал и до этого и с готовностью пускался в разнообразные эксперименты. Одним из них была трехактная музыкальная комедия «Графинюшка» («*La contessina*»), написанная им еще в 1742 году. Но тогда в Венеции еще не возникла устойчивая мода на комические оперы, и поэтому «Графинюшку» пели в меру своих сил и талантов обычные комические актеры из труппы Дж. Имера, а музыку сочинил композитор-дилетант Дж. Макари. Другим его экспериментом была опера «Современная школа, или Учительница в новомодном вкусе» («*La scuola moderna, o sia La maestra di buon gusto*»), поставленная в том же театре Сан Моизе за месяц с небольшим до «Бертольдо». Теперь уже речь шла о настоящей опере для профессиональных исполнителей, но Гольдони выступал здесь не столько автором, сколько аранжировщиком, поскольку «Учительница» представляла собой сильно переработанную неаполитанскую *commedia in musica* «*La maestra*» Дж. Кокки на либретто А. Паломбы¹. Он даже не решился упомянуть на вышедшем из печати либретто свое имя. Но, по-видимому, новый музыкально-театральный жанр, перекочевавший в Венецию из Неаполя и опробованный Гольдони, пришелся и ему, и венецианской публике по вкусу, и комедиограф решил закрепить успех с помощью новой пьесы. Правда, и в этот раз на титуле либретто авторы текста и музыки не упоминались. Кажется, Гольдони все еще не был уверен, что его первые опыты могут рассчитывать на стабильный успех и помогут ему обрести авторитет у аудитории. Тем не менее сегодня его авторство не вызывает сомнений. Что касается музыки, то довольно большая ее часть была написана Винченцо Легренцио Чампи – тем же композитором, что вместе с Гольдони участвовал в переделке «*Maestra*».

Строго говоря, новая опера тоже лишь до некоторой степени может считаться оригинальным созданием Гольдони. Он не стал целиком изобретать сюжет, а воспользовался чрезвычайно популярной в то время серией романов, созданных почти за полтора века до того. В 1606 году увидели свет «Тончайшие хитрости Бертольдо» («*Le sottilissime astutie di Bertoldo*»), двумя годами позже – «Забавные, смешные и простодушные деяния Бертольдино» («*Le piacevoli et ridicolose semplicità di Bertoldino*»). Автором обоих романов был Джулио Чезаре Кроче (1550–1609), один из самых плодовитых писателей и поэтов эпохи маньеризма, классик литературных жанров, проникнутых карнавальным духом. Позднее, в 1620 году, выдающийся музыкант и литератор аббат Адриано Банкьери (1568–1634) добавил к этим двум еще «Новеллу о Какасенно, сыне простодушного Бертольдино» («*Novella di Cacasenno, figliuolo del semplice Bertoldino*») и издал все три одной книгой, озаглавив ее «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно».

В своем предисловии к либретто Гольдони обстоятельно разъясняет, что

¹ Подробному рассмотрению этой оперы посвящена наша статья. См.: Луцкер П.В. К истокам венецианской оперы буффа: «*La maestra*» А. Паломбы и «*La scuola moderna o sia La maestra di buon gusto*» К. Гольдони // Научный вестник Московской консерватории. 2012. Вып. 2. С. 68–82.

именно он позаимствовал из упомянутых сочинений и какие преобразования предпринял с тем, чтобы приспособить эти истории к связанному сценическому действию. «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно, – пишет он, – три персонажа, заслужившие стихов самых знаменитых итальянских поэтов¹ <...> И мне пришло на ум, что они вполне достойны попасть также на сцену – пусть не ради каких-либо их деяний, но ради заслуживающих внимания характеров, а именно: Бертольдо – хитроумный старик, лукавый и острый на язык; Бертольдино – бестолковый и нескладный увалень, обладающий, однако, крестьянской сметкой, и Какасенно – тип откровенного молодого глупца и обормота»². Поскольку в повестях все три персонажа действуют в разное время, когда никого из их родителей уже нет в живых, Гольдони пришлось прибегнуть, по его словам, «к некоторого рода анахронизму», сотворив из них семью, живущую вместе. К трем мужчинам разных поколений добавилась еще женщина – Менгина, жена Бертольдино и мать Какасенно, также одно из главных действующих лиц комедии³.

Хотя, как с юмором замечает сам Гольдони, большая часть оригинальных проделок, ребячеств и шуток героев не слишком подходили для сцены и потому были заменены теми, что «извлечены из текстов моей собственной головы» (*ricovate dal testo della mia testa*), сюжет истории во многом следует мотивам, заданным в первоисточнике. Частично в его основу положены легендарные предания о жизни и делах древнего короля Лангобардов Альбоина, создавшего в конце VI века свое королевство на завоеванных в Северной Италии территориях. Верность средневековому эпическому духу, однако, не особенно привлекала Дж.Ч. Кроче, он сильно модернизировал нравы и обычаи королевского двора, привнес в них изысканную галантность и манерность современной ему эпохи. Одновременно он противопоставил всему этому придворному миру фигуру «крестьянина – грубого и монструозного, но проникательного и хитрого, обладающего изворотливейшим умом», как его характеризует сам автор⁴. Гольдони последовал по этому же пути и построил фабулу на столкновении простого патриархального крестьянского мира семьи Бертольдо и придворного общества, окружающего короля Альбоина. Утомленный городской жизнью в своей столице Вероне, а также скандалами с ревнивой женой

¹ Оригинальные истории о Бертольдо, Бертольдино и Какасенно были написаны в прозе. Однако в 1730-е годы в кружке болонских литераторов возникла идея переложить эти истории в стихи традиционной октавной строфой. В 1736 году в Болонье эта поэма, в создании которой приняли участие двадцать поэтов, вышла в издательстве Лелио дела Вольпе. Об этом см.: *Ortolani G. Note // Goldoni C. Tutte le opere in 14 Vol. Vol. X. Milano: A. Mondadori, 1952. P. 1271–1272.*

² См. Предисловие Гольдони к опубликованному к премьере либретто оперы: *Goldoni C. Bertoldo, Bertoldino e Casaceno. Amico lettore...* // URL: <http://www.carlogoldoni.it/carlogoldoni/libretti/bertoldo-0.jsp>

³ Ее прообразом до некоторой степени послужила Маркольфа – вдова Бертольдо и мать Бертольдино, действующая во втором из романов цикла.

⁴ См. вступительную часть «Proemio» в «Тончайших хитростях Бертольдо»: *Croce G. C. Le sottilissime astuzie di Bertoldo / A cura di D. Ticli // Letture per i giovani // www.lettureregiovani.it*

Гипсикратией, Альбоин решает совершить путешествие в глубь принадлежащей ему страны. Король рад, что в этой глуши у его жены нет поводов для ревности. Однако ему сообщают, что среди селянок попадаются очень красивые, в особенности живущая неподалеку прекрасная Менгина – жена крестьянина Бертольдино. Галантный король непременно желает познакомиться с ней и ее семьей, но любопытный глава семейства, старик Бертольдо, сам является ко двору. Он пришел выяснить, так ли устроены вельможи, как все остальные люди. Теперь видит, что так же: те же руки, ноги, голова. В ответ на вопросы короля он позволяет себе вольнодумные речи о том, что все являются на свет и уходят в могилу одинаково нагими и что бедняк богаче короля, коль скоро сам распоряжается собой. Его наивные дерзости совсем не раздражают, а скорее забавляют короля, и он велит пригласить ко двору все семейство. Вторая картина изображает сельскую идиллию, где все мирно заняты своим делом: Бертольдино орудует лопатой, Менгина прядет, Какасенно собирает плоды, а Бертольдо жарит каштаны. Приглашение Менгины от имени короля ко двору лишает семейство спокойствия. Менгине любопытно увидеть, как живут знатные персоны, но Бертольдо опасается ее отпускать: уж если идти, то всем. Король очарован красотой Менгины, делает ей комплименты и предлагает возвысить. Она отвечает уклончиво, а Бертольдино дерзит: он не согласен, чтобы король распространял свою власть и на его семью. Альбоин велит ему помалкивать, тогда, может, и его сделают придворным, иначе прогонят и побьют палками. Переодетый в дорогой наряд Бертольдино чувствует себя неловко, но Менгине нравится, как он выглядит. Старый Бертольдо предлагает немного потерпеть: со временем все само собой разрешится.

Второй акт комедии целиком посвящен пребыванию семейства Бертольдо при дворе. Роскошное платье совершенно преобразило Менгину. Король и придворные принимают за ней ухаживать, а она флиртует с ними. Бертольдино вне себя от ревности, но она успокаивает его: это просто другие обычаи, принятые в высшем обществе. Муж отказывается это понимать, и кавалеры осуждают его за неотесанность, но Менгина заступает за него: никто о ней не позаботится лучше, чем ее супруг. Зато дамы возмущены тем, сколько внимания король и его окружение уделяют Менгине. Однако она и их успокаивает: у нее нет видов на чужих мужей, ей довольно своего Бертольдино. Какасенно, заблудившись в королевских покоях, сталкивается с юной принцессой Лизаурой, но та ведет себя как насмешливая гордячка. Так что жизнь при дворе не добавляет счастья семье Бертольдино, да и в королевское общество вносит разлад. Поэтому королева просит отправить селян назад, в их собственный дом. Король нехотя соглашается, но с условием, что он одарит каждого из приглашенных гостей. Бертольдо получает чашу с монетами, Менгина – тоже чашу, но полную жемчуга, неприятельному и вечно голодному Какасенно достается большая корзина, наполненная репой, фасолью, яблоками и кувшинами с молоком. Бертольдино король дарит золотую цепь, но тот не слишком доволен – гораздо больше радости приносит ему возможность вновь оказаться в своем доме. Вельможи прощаются

с семьей Бертольдо, испытывая зависть и ностальгию по утраченной для них простой и полной естественного очарования жизни, а крестьяне возвращаются в свой приют.

Каких-либо подробностей о первой постановке новой оперы не сохранилось. Однако известно, что на ее подготовку было отведено совсем мало времени (всего около месяца). И это заставляет предположить, что все делалось в спешке. По поводу арий сам Гольдони признавался в предисловии, что «некоторые являются дочерьми законными и натуральными самой истории, какие-то добавлены, отдельные – приписаны, а иные – вообще незаконнорожденные, вставленные для удобства или ради удовольствия виртуозов и т.д.»¹. Из этого можно заключить, что изначально опера до определенной степени представляла собой пастиччо. Очень вероятно, что помимо В. Чампи к созданию номеров были привлечены еще какие-то музыканты, а некоторые арии просто могли быть заимствованы из других произведений – как целиком, с оригинальными текстами, так и с новыми, подогнанными к уже существовавшей музыке.

Основание для таких предположений дают не только цитированные фразы Гольдони, но и дошедшая до нас нотная рукопись «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно», сохранившаяся в моденской библиотеке Эстензе². Судя по некоторым признакам, она частично представляет собой оригинальную партитуру, использованную первоначально при постановке в венецианском Сан Моизе, а частично – переделанную позже в связи с постановкой в 1755 году в лондонском Ковент-Гардене. Такой вывод можно сделать, поскольку на большинстве начальных страниц арий указаны имена певцов. На части из них, записанных на бумаге одного сорта и одинаковым почерком (их примерно половина), стоят имена участников венецианского спектакля. Остальные же выглядят вставками на разносортной бумаге и записаны другими переписчиками. В нескольких случаях на этих последних указаны имена певцов из постановки в Лондоне. Есть вероятность, что сохранившаяся в моденской библиотеке партитура была личным экземпляром Чампи (возможно, в отдельных фрагментах – автографом), поскольку композитор был активным участником подготовки обеих сценических версий³.

¹ См. предисловие Гольдони к опубликованному к премьере либретто оперы: *Goldoni C. Bertoldo, Bertoldino e Casaceno*.

Ортолани в комментариях идентифицирует отдельные арии: «Ah che nel dirle addio» (II, 5) – из «Гипсипилы» Метастазии; «Non ho in petto un core ingrato» (II, 10) – из «Алессандро Северо» А. Дзено; «Ciascun mi dice» (I, VIII) – из оригинальной новеллы о Какасенно. См.: *Ortolani G. Note*. P. 1272.

² Последующий анализ ведется на основе именно этого экземпляра, оказавшегося доступным нам благодаря помощи итальянских коллег – Марии Луизы Феррацци из Падуанского университета и Анны Лизы Баттини из моденской *Biblioteca Estense*.

³ Подробному рассмотрению моденской партитуры и этапов ее формирования посвящена отдельная статья: *Луцкер П.В.* Опера-буффа «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно» на либретто К. Гольдони: проблема авторства // *Музыковедение*. 2015. № 2. С. 27–35.

Характерно, однако, что моденская партитура содержит далеко не все номера. Более или менее полно представлены лишь партии комических персонажей из семейства Бертольдо. На большинстве арий из этих партий (но тоже не на всех) стоит пометка об авторстве: «di Vincenzo Ciampi». Что касается персонажей из королевского окружения, то здесь имеются лишь редкие единичные номера. Арии короля Альбоина отсутствуют полностью, из сольных номеров королевы, сестры короля Аурелии и ее жениха, придворного Эрминио, имеются лишь единицы. Но, судя по бумаге, почерку, а часто и тексту, совершенно не совпадающему с гольдониевским либретто, ни одна из них (даже тех нескольких, где автором указан Чампи) не имела отношения к первоначальной постановке. Исходя из этого, вполне возможно, что и в Венеции все эти номера были написаны кем-то другим, коль скоро от них не осталось даже следов в подлинной партитуре¹.

Полнее всего в сохранившейся части оперы представлена партия Менгины: пять арий, из которых лишь одна, судя по всему, дописана позже. Первая – «Все мне говорят, что я красавица» («Ciascun mi dice» – I, 8) – представляет собой вполне скромную, шутивную канцону², которую героиня поет, чтобы скрасить часы работы своим близким. В ней рассказывается о юной девушке, считающей себя неотразимой и хвастающей этим перед всеми. Вторая – «Я знаю про обычаи» («Io so quel che costumano» – I, 9) – более интересна уже по тексту. В ней речь идет о привычке городских дам заводить себе чичисбеев (модных ухажеров), от чьих ужимок и вздохов у них потом голова идет кругом. Третья и четвертая арии – из второго акта. Одну Менгина поет, появляясь на сцене в роскошном платье, и шутивно призывает высокородных поклонников обратить на нее внимание, а плебеям велит посторониться; в другой успокаивает мужа, в котором разыгралась ревность. Между всеми этими ариями имеется лишь одно принципиальное композиционное различие: те из них, что Менгина поет будто бы от чужого лица (то есть первую канцону и выходную арию из II акта, в партитуре специально обозначенную как «кавата»), заметно компактнее, чем две другие, написанные в полной форме *da capo*. В остальном же между ними очень много общего. Все они тяготеют к быстрым темпам, ясному, чаще всего квадратному членению танцевальных структур и песенному тематизму. Музыкального разнообразия больше в последней, где между начальной размеренной темой с оттенком вальяжной важности и заключительной, в характере живого танцевального припева, ощущается яркий контраст. Но стремление насытить изложение разными характеристическими деталями сильнее прослеживается во

¹ В указателях Т. Виля и К. Сартори в качестве предполагаемых авторов помимо В. Чампи значится также Б. Галуппи, см.: *Wiel T. I teatri musicali veneziani del Settecento*. Venezia, 1897. (Facs. d.: Leipzig: Edition Peters, 1979. P. 514); *Sartori C. I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. 7 vol. Cuneo: Bertola & Locatelli Ed., 1990–1993. Vol. 1. P. 424.

² Дж. Ортолани называет ее *strambotta*, то есть «народная песенка», именно ее текст заимствован из оригинальной новеллы о Какасенно (см. выше, прим. 1 на с. 286).

второй. В особенности это заметно в теме связующей партии¹, где в тексте речь заходит о двух чичисбеях. Линия вокальной мелодики становится более речитативной, и в ней прочерчиваются реакции героини на то, как один «строит глазки», а другой вздыхает. При повторном проведении во втором разделе эта тема разрастается, а в оркестре добавляются быстрые, кружащиеся группы шестнадцатых (ведь у кокетки «голова идет кругом»). Так, при минимуме выразительных средств Чампи удается рельефно изобразить в арии характеристическую сценку.

Две сохранившиеся арии Бертольдо также довольно отчетливо представляют его облик. В отличие от выдержанных в единой манере номеров Менгины, они несколько разнятся между собой. В первой из них – «Когда встречаются в городе» («Quando s'incontrano per la città» – I, 4) – повидавший свет старик в критических тонах рисует картину городских нравов, переполненных лицемерием и фальшью. Встречаясь, все друг к другу подчеркнуто вежливы: «Милейший господин, Ваш преданнейший слуга, небо да хранит Вас в здравии», а в сердце готовы лопнуть от злости и желания перегрызть друг другу глотки. В главной теме, построенной на шумных маршеобразных ходах (подчеркнутых в ритурнеле еще и внушительными звуками валторн), всеми средствами создается образ надутого величия. В паузах, когда оркестр замолкает, Бертольдо бросает в манере *a parte* собственные краткие и скромные с виду, но полные ехидства реплики. Вторая из арий звучит в конце третьего акта, в момент, когда Бертольдо благодарит короля за подарок и дает ему совет поаккуратнее обходиться с женщинами. Совет этот следовало бы считать провидческим, поскольку в соответствии с историческими преданиями легендарный Альбоин расстался с жизнью как раз в результате заговора, возглавленного собственной женой². В сравнении с первой эта ария Бертольдо более однопланова, не содержит выраженных контрастов и основана на сквозном, не прерываемом заметными цезурами проведении однородного, моторного в своей основе тематического материала в оркестре. Еще одна ария в партии, вне всяких сомнений, представляет собой позднейшую заимствованную вставку – известную арию Фацио Тонти «Io non so dove mi sto» из оперы «Любить – значит страдать» Л. Лео на либретто Дж. А. Федерико.

Наиболее скудно из всего квартета сельских персонажей в партитуре представлен Бертольдино – партия, предназначенная для чрезвычайно популярного в те времена баса-буффо Франческо Каратолли. Три арии имеются в наличии, но, хотя две написаны на оригинальные гольдони-евские тексты, авторство ни одной из них явно не принадлежит Чампи. В партитуру они вписаны чужой рукой, имя Чампи нигде не указано и, что особенно важно, при внимательном рассмотрении заметно их существенное отличие по стилю от остальных. В особенности это касается

¹ Для большинства арий Чампи типична старинная сонатная форма либо как структура основной части *da capo*, либо структура всей арии (если *da capo* отсутствует).

² По легенде Альбоин взял в жены Розамунду, дочь поверженного им Кунимунда – короля соперничавшей державы гепидов, и она из мести за смерть отца приутоновила его убийство.

первой – «Будьте вы прокляты, не огорчайте меня» («*Maledetti quanti siete*» – II, 3), в которой ревнивый муж никак не может примириться с ухаживаниями вельмож за его Менгиной. Полной уверенности в том, что эта ария прозвучала уже на первом представлении оперы в Венеции, нет. Но судя по тому, что она очень скоро стала широко известна и фигурировала в нескольких последующих постановках, в том числе в парижском спектакле 1753 года, она, вероятнее всего, возникла именно в первоначальной, венецианской версии.

Сравнение с этим номером всего, что было создано Чампи, крайне невыгодно для последнего. Тут сразу становится видно, насколько Чампи работает по шаблону и не слишком возвышается над уровнем пусть и одаренного, но ремесленника. В арии Бертольдино заключено музыкально-интонационных событий значительно больше, чем в рассмотренных выше. Бертольдино в отчаянии, он мечется от одной мысли к другой, от одного желания к другому. И музыка ни на мгновение не отступает, не превращается в нейтральный фон. Ситуация и текст довольно ощутимо поднимают планку драматизма и предъявляют высокие и весьма непривычные требования к музыкальной стороне. При этом в выражении чувств персонаж не впадает в преувеличение, не превращается в карикатуру, и в то же время его метания, его противоречивые, выпукло поданные музыкой реплики к жене: «уходи – приди, утешь меня – стой», вызывают эффект одновременно комический и трогательный. И, конечно, поразительна та свобода, с которой автор обращается с этим текстом в музыкальной композиции. Общие контуры старинной сонатной формы ясно угадываются, но не столько в тематической последовательности, сколько в синтаксических структурах и тональном движении. Что до тематизма, то появление разноречивых фраз и мотивов, их взаимные столкновения и преобразования производят впечатление изобилия и тесноты. И, конечно, особенно выразительно выглядит переинтонирование важных реплик – прежде всего, яркого начального проклятия, сперва звучащего как драматичная тирада, наполненная одновременно негодованием и отчаянием, а в конце второго раздела (на месте заключительной партии) поданная в виде комической скороговорки, когда герой уже захлебывается в избытке нахлынувших чувств. Все эти смелые новшества заставляют предположить, что к арии приложил руку композитор совершенно другого масштаба – возможно, Б. Галуппи или кто-то, обладавший большим, нежели Чампи, опытом в работе над комическим жанром (может быть, Г. Латилла, тогда уже несколько лет как покинувший Неаполь).

Из остальных номеров оперы заслуживают упоминания также ансамбли. Их не слишком много, но они помещены в драматически важные моменты действия. В меньшей мере это касается дуэта Короля и Королевы «Дорогая, ты – мое счастье» («*Cara sei tu il mio bene*» – II, 17), представляющего собой обычный ансамбль примирения благородной любовной пары, соответствующий скорее канонам серьезной оперы. Впрочем, здесь он вполне на месте и подводит итог всем предшествовавшим столкновениям на почве ревности. Более важны терцет Бертольдо, Бертольдино

и Менгины и квартет с участием тех же персонажей с добавлением Какасенно, расположенные соответственно в завершении первого и второго актов. Здесь стоит вновь констатировать обостренное драматическое чутье, которое обнаруживает, прежде всего, видимо, либреттист. Если взять для сравнения эпизоды, заключающие акты в неаполитанской музыкальной комедии, к примеру, в ее наивысших проявлениях у Дж. А. Федерико, то можно заметить, что и он, конечно, тоже уделял внимание тому, чтобы давать в эти моменты тексты, подходящие для достаточно броских, выигрышных музыкальных номеров. Но это были главным образом все же арии, и непосредственного воплощения сценического действия в музыке тут не предполагалось. И это при том, что в принципе Федерико прекрасно владел поэтическими формами, предназначенными для музыкальных ансамблей, но потребность создания подобного рода композиций в конце актов у него никак не обнаруживается. Иное дело – у Гольдони. Уже этот первый опыт наглядно демонстрирует его особое внимание к активизации сценического действия как раз в такие моменты и настойчивое желание привлекать для этого также и музыку.

Конечно, двум упомянутым номерам из «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно» еще далеко до настоящих буффонных финалов, но несомненно, что именно они стоят в начале уже вполне последовательного и прямого пути к этой форме. Собственно, действие в них пока еще довольно скромное. В первом акте в его основе лежит сценка, когда Бертольдино, наряженный в богатое платье, чувствует себя шутком гороховым и возмущается, в то время как Менгина и Бертольдо убеждают его, что одежда ему очень к лицу и не стоит так смущаться. Весь номер пролетает в быстром темпе тарантеллы, но тем не менее в нем остается место для того, чтобы передать и отчаянное негодование и стыд Бертольдино, и иронично-насмешливое, но доброе в своей основе отношение к его новому облику со стороны близких. Квартет решен еще более сложно. Сценической основой для него служит эпизод переодеваний и розыгрышей, предпринятых героями, чтобы насолить друг другу. Бертольдо одевается придворным, приклеивает себе фальшивый нос и принимается ухаживать за своей снохой в отместку за ее насмешки. Бертольдино же велит Какасенно нарядиться дамой и ухаживает за «ней» на виду у Менгины, чтобы заставить ее ревновать. Страсти раскаляются: Менгина требует, чтобы муж объяснил, кто его спутница, а Бертольдино – чтобы она рассказала, кто ее ухажер. Оба срывают со своих соперников маски и обнаруживают, что их одурачили. В отличие от первого трио здесь не одно положение в течение всей сцены, а два, и происходит их последовательная смена, то есть внутри целостного музыкального номера совершается сценическое действие. Как и в терцете, Чампи выбирает здесь за основу тарантеллу. Ее неостановимый, сметающий все препятствия ритм хорошо организует эпизод споров и пререканий, и, напротив, глубокие ферматы в момент, когда маски сорваны, производят хороший эффект переключения действия. Но затем упругий ритм восстанавливается, и теперь на его фоне пролетают возмущенные реплики Бертольдино и Менгины, иронично-подобострастные

ответы Бертольдо и Какасенно, тумачи, которые достаются последнему от матери, пока все голоса не собираются вместе в четырехголосие и все герои не признаются, что готовы лопнуть – одни от возмущения, другие от смеха. Стоит признать, что оба номера при всей их простоте и скромности прекрасно выполняют функции шумных, полных суматохи и приподнятых эмоций финалов.

Опера «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно» стала первым целиком самостоятельным опытом создания полноформатной музыкальной комедии венецианскими авторами в конце 1740-х годов. Перед глазами у них был пример неаполитанцев, и они в какой-то мере ему следовали. Но с самых первых шагов Гольдони, выступивший инициатором укоренения этого нового для Венеции жанра в родном городе, проявил смелую самостоятельность. Он отказался во всем следовать сюжетным схемам и жанровым канонам, выработанным неаполитанцами, и решил положиться на собственное авторское чутье. Тот спектакль, что предложил Гольдони своей публике, лишь с виду напоминал пришедшую с юга и вошедшую в моду комедию. Да, в нем имелись «благородные» персонажи, занятые выяснением любовных отношений, чьи роли исполняли высококлассные профессиональные певцы, в том числе даже кастраты¹. Да, имелся круг персонажей-простолюдинов, обеспечивавших комическую сторону представления, чьи партии озвучивали главным образом «естественные» голоса, в том числе тенора и басы. Но этими, с одной стороны, чисто внешними, а с другой – базовыми с точки зрения собственно организации зрелища чертами, сходство и ограничивалось. Во-первых, в своем либретто Гольдони предложил совершенно особую жанровую разновидность комедии. Его опера – не лирико-бытовая драма, дополненная комическими персонажами, как это стало нормой у Дж.А. Федерико. Но она также и не бытовая комедия со сценическими трюками, близкая комедии масок, как «Учительница» Паломбы. Наконец, в ней мало общего и с той социально-критической сатирой, в направлении которой сам Гольдони попытался трансформировать комедию Паломбы и Кокки «La maestra». В первой и до сегодняшнего дня единственной статье, посвященной «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно» и вышедшей еще в 1911 году, американский исследователь О.Дж. Соннек попытался дать ее определение: «Разумеется, идея целого по сути фарсовая, и преподнесена в фарсовом ключе»². С этим можно согласиться, но с той оговоркой, что и фарс тут получился особенный. В нем нет ни откровенного гротеска, ни пародии, ни карикатуры. Преобладающий источник смеха здесь – юмор, а характер образности близок карнавальному. Конечно, короли и придворные не пришли

¹ Мужские партии короля Альбоина и Эрмилио в венецианской постановке исполняли певицы Анна Бастилья и Катарина Баратти. При последующих постановках в других городах привлекались певцы-кастраты.

² *Sonneck O.G. Ciampi's «Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno» and Favart's «Nitetta à la cour». A Contribution to the History of Pasticcio // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 12. Jahrg., H. 4 (Jul.–Sept., 1911). S. 532.*

сюда прямо из героических драм и трагедий, равно как и крестьяне – не из бытовых или социальных комедий или пасторальных идиллий. Да, и те, и другие в определенной степени условны, преподносят свой образ, рядятся в чужие одежды, лицедействуют. Но при этом их облик не утрирован, в нем преобладает стремление походить на натуру. Ничего подобного или близкого этому ни у неаполитанцев, ни у кого-либо другого, на кого мог ориентироваться в те времена Гольдони, не обнаруживается.

И во-вторых, при всей карнавальной условности зрелища, задуманного Гольдони, ему удастся осуществить в нем настоящую комическую коллизию и поставить острые и злободневные темы. Ведь основная суть, вокруг которой вращается действие, основной конфликт, воплощенный в нем, – это не любовные взаимоотношения персонажей, но столкновение двух миров, двух систем ценностей или даже цивилизаций. Одна – социально-иерархическая, сословная, представленная верхушкой общества, в которой все отношения между людьми, все их представления, реакции и оценки несут на себе печать предельного удаления от естественных нужд обыденной жизни; другая – патриархально-крестьянская, традиционная, в которой все отношения, напротив, предельно близки природным, и основная деятельность состоит в каждодневном труде ради удовлетворения обычных бытовых нужд. И в этой коллизии Гольдони, явно в пику официально признанным нормам, отдает первенство именно второй и, что очевидно, рассчитывает на сочувственную поддержку аудитории своей позиции. Здесь снова стоит отдать должное О. Дж. Соннеку, точно отметившему эту особенность: «Я не думаю, что кто-нибудь из зрителей допускал, что в реальности Менгина предпочла бы вернуться от жизни при дворе к своему первоначальному *status quo*. Полагаю, однако, – все разошлись по домам совершенно удовлетворенные, поскольку беззастенчивый флирт поэта не зашел настолько далеко, чтобы превратиться в “непростительный грех”. В двух актах он мог, не опасаясь окриков, приближаться к смутным границам правил, внушенных сызмальства, вселяя тревогу образом своего “крестьянина”, но в третьем возвращался к принятым стандартам поведения и морали. Он мог безнаказанно играть, покушаясь на самые священные чувства своей аудитории, и делал это талантливо, не ожидая, однако, что зрители воспримут его поэтические эскапады всерьез, но лишь затем, чтобы поместить перед ними зеркало, выставляющее их собственные слабости и пороки, их высвеченные лица, с намерением доставить невинное удовольствие и смех»¹. То есть можно сказать, что столь острые вопросы, едва ли не главные вопросы своего времени, касающиеся разумности и оправданности существования сословного общества, Гольдони как раз и смог затронуть, развернув их в юмористическом ключе, погрузив в атмосферу веселой карнавальной относительности.

Предпринимались попытки найти истоки этой социально-критической позиции Гольдони. Э. Сельфридж-Филд, ссылаясь на комментарии

¹ Sonneck O.G. Ciampi's «Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno» and Favart's «Nitetta à la cour». S. 552 (перевод наш. – П.Л.)

Ортолани – редактора полного собрания сочинений Гольдони, – высказала предположение, что импульсом к ее возникновению можно было бы считать особое внимание в Венеции гольдониевской поры к теме дачной жизни, растущее стремление горожан Венеции к *villagiatur'e* – обустройству дачных участков на *terra ferma*, в какой-то мере восполняющих открывшееся тяготение к радостям естественного, природного существования вдаль от шума, скученности и суеты городской жизни¹. Такая трактовка, однако, кажется несколько натянутой. Тем более, что в самих комментариях Ортолани об этом речь не идет. Он явно не склонен как-либо акцентировать социально-критический момент, полагая, видимо, что основные черты образа «кроткого крестьянина, столько веков страдавшего от злого языка сатиры» (*l'umile villano maltrattato per tanti secoli dalla satira*), были восприняты Гольдони от предшественников, хотя и отмечает, что «остроумно обрисованная первая встреча Бертольдо с королем Альбоином выделяется своей дерзостью и заслуживает того, чтобы быть более широко известной»². Можно, конечно, отнести все эти особенности на счет традиционно приписываемой Гольдони ангажированности третьесословной идеологией, его пиететом (едва ли не граничащим с идеализацией) перед свойственным простым людям здравым смыслом. Но и это выглядит слишком отвлеченно и не вполне соотносится с полными жизни и веселья сценами «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно».

В «Мемуарах» Гольдони, в описании его пребывания в Тоскане, находим несколько строк, поразительных по силе ностальгии и нескрываемого восхищения. В этом фрагменте великий комедиограф откладывает в сторону свое пусть добродушное, но не чуждое острых критических уколов перо и подымается едва ли не до поэтического вдохновения. «Я был очень рад увидеть и показать моей жене другую, очень интересную часть Тосканы <...> Трудно найти более живописные холмы, лучше возделанные земли, более цветущие и прелестные деревушки. Если Италию называют садом Европы, то Тоскана может назваться садом Италии», – так вспоминает он о небольшой поездке из Флоренции в Лукку по вполне прозаическим адвокатским делам³. Кажется, это необычное воспоминание, не изгладившееся из памяти почти за сорок лет, истекших до того момента, когда автор взялся писать свои мемуары, может дать ключ к более верному пониманию идиллической картины, представленной Гольдони в его либретто. Его восторг вызывают вовсе не какие-то абстрактные идеалы или политические убеждения. Он адресован зримо воплощенным результатам человеческого труда, ухоженности и «возделанности» окружающего мира. Гольдони ратует за плодотворные усилия, направляемые человеком в разумных целях, за их благословленную самой природой продуктивность. И не случайно, что здесь же, на тех же страницах воспоминаний

¹ См.: *Selfridge-Field E. A New Chronology of Venetian Opera...* Pp. 516–517.

² *Ortolani G. Note. P. 1271.*

³ Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра. Ч. 1. // *Гольдони К.*

Сочинения: в 4-х т. Т. 3: Мемуары / Пер. с ит. и примеч. С. Мокульского. М.: Терра, 1997. С. 457.

о тосканской жизни, возникает фигура крестьянина – простого, как пишет Гольдони, крестьянина, «но тосканские крестьяне очень зажиточны <...> почти все они владеют участками, снятыми в долгосрочную аренду и переходящими от них к их детям и внукам <...> Они смотрят на эти имения как на свою собственность, привязываются к ним, всячески стараются их улучшить»¹. Кажется, будто именно этот персонаж, некогда нанявший адвоката Гольдони представлять его интересы в тяжбе, стал живым импульсом для возникновения идеального сельского мира в этом раннем гольдониевском либретто.

Предлагая публике своего «Бертольдо», Гольдони, несомненно, надеялся на ее благосклонность, но, наверное, вряд ли рассчитывал на особое внимание. Все же это была проба пера, к тому же произведенная в спешке. Тем не менее успех, вероятнее всего, оказался довольно шумным. Об этом можно судить по тому, насколько быстро опера вышла за пределы Венеции и стала распространяться по Италии и за ее рубежами. В следующем, 1750 году ее увидели сразу в трех североитальянских городах – Милане, Падуе и Вероне, еще год спустя – в Болонье. В 1753 году под названием «Бертольдо при дворе» («Bertoldo in corte»), представленная труппой Бамбини, она произвела фурор в Париже. Затем последовали Берлин, Мюнхен, Брауншвейг, Лондон, Прага, Санкт-Петербург. Опера легко стала в ряд с самыми выдающимися сочинениями неаполитанцев. Это тем более удивительно, что, по крайней мере в отношении музыки, ее едва ли можно признать шедевром. Впрочем, как раз музыка от постановки к постановке варьировалась весьма значительно: сокращалась, менялась, вставлялась, дописывалась. Но очевидно, что основной резонанс был обеспечен не добротной и даже местами талантливой работой Чампи, но главными идеями спектакля, задуманными Гольдони. Сюжетная схема, предложенная им, послужила основой для многочисленных спектаклей-реплик. В 1755 году Ш.-С. Фавар представил в парижском Бургундском отеле свою переведенную на французский и адаптированную версию под наименованием «Любовный каприз, или Нинетта при дворе» («Le caprice amoureux, ou Ninette à la cour»). По ее следам в 1763 году в Венеции появляется новая, значительно преобразованная в сравнении с Гольдони версия, сочиненная поэтом Н. Тасси и положенная на музыку Дж. Рустом под названием «Крестьянка при дворе» («La contadina in corte»). А в 1765 году в Риме на это же, еще дополнительно переработанное либретто напишет музыку А. Саккини, и его «Крестьянка» вновь с успехом прокатится по всем значительным итальянским и европейским театрам, сделав автора знаменитым и положив начало его блестящей интернациональной карьере. Таким образом, Гольдони в своем «Бертольдо» создал не только отдельное, пусть даже и весьма популярное, либретто, но разработал определенный сюжетный мотив, получивший в его эпоху широкое распространение. Можно даже сказать, что этот мотив «крестьянки при дворе» превратился в своеобразный «топос», характерный для музыкального театра просветительской эпохи.

¹ Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра. Ч. 1. С. 454–455.

Е.В. Васильева

**«О ПОЛЬЗЕ СОВЕТНИКА И ДРУГА»:
Ф. АЛЬГАРОТТИ И ДЖ.Б. ТЬЕПОЛО**

XVIII столетие характеризуется не только рождением истории искусства как научной дисциплины, но и появлением такого интересного явления, как художественная критика, которая стала выражением «свободы суждения», а главное – новой ситуации, когда художник оказывается связан с заказчиками и рынком при посредничестве «толкователя искусства», знатока, выступающего в роли просвещенного «консультанта». Примечательно, что подобные отношения связывали уже П. Аретино и Тициана, одного из самых знаменитых венецианских художников XVI века. В Венеции XVIII столетия ярким примером такого диалога представляется многолетнее общение Джованни Баттисты Тьеполо (1696–1770) и Франческо Альгаротти (1712–1764), яркого представителя итальянского Просвещения.

Цель настоящей статьи – проследить особенности этого диалога и охарактеризовать степень участия «мудрого советника» в ряде произведений мастера, начиная с момента их знакомства в 1743 году и на протяжении более двадцати лет общения. Такая задача ставится впервые в отечественном искусствознании, и в ее решении автор прежде всего опирается на переписку просветителя, а также его теоретические труды, которые на русском языке не опубликованы. Фигура Ф. Альгаротти как теоретика, коллекционера, художника-любителя и даже либреттиста также представляется чрезвычайно интересной и важной для оценки классической фазы творчества Дж.Б. Тьеполо и сложения его манеры *Paolesca*, ставшей выражением подражания искусству венецианского мастера XVI столетия, а также возникновения самого мифа о *Veronese redivivo*.

Крупнейший венецианский художник XVIII века Джованни Баттиста Тьеполо, завершитель классической итальянской традиции монументальной живописи, уже при жизни удостоился высоких оценок своего современника: «счастливый и прозорливый подражатель Веронезе», «воскресший Веронезе», «универсальный мастер», «знаток всех манер», «держатель пальмы первенства во фреске».

Все эти эпитеты принадлежат Франческо Альгаротти, венецианцу по рождению, «человеку мира» по убеждениям, популяризатору И. Ньютона, художественному консультанту Августа III Саксонского и Фридриха Великого, эссеисту и просветителю¹. Получив прекрасное образование в Болонском университете, юный ученый посвятил свою диссертацию учению И. Ньютона о свете и цвете. Он побывал в Париже и в Лондоне, снискав самые лестные отзывы Вольтера и Бёрлингтона. Из Англии, по протекции А. Кантемира, в составе британской делегации во главе с лордом Балтимором он совершил в июле 1739 года путешествие в Санкт-Петербург ко двору Анны Иоанновны по случаю бракосочетания принцессы Анны Леопольдовны и Антона Ульриха Брауншвейгского². Вероятно, этим фактом объясняются дальнейшие связи Ф. Альгаротти с Россией, в частности знакомство с канцлером М.И. Воронцовым и, возможно, со многими другими итальянцами – от художников и архитекторов до музыкантов, – работавшими при российском дворе. Возвращаясь из России, Альгаротти познакомился с прусским наследным принцем, будущим Фридрихом II Великим, ставшим его другом



Жан-Этьен Лиотар
Портрет Франческо
Альгаротти. 1745
Пастель
Рейксмузеум,
Амстердам

¹ Собрание сочинений Ф. Альгаротти, охватывающее широкий круг знаний от физики света и первых опытов электричества, трактатов по живописи, архитектуре и опере, а также военному делу до обширной переписки, включая очень популярный в свое время «Ньютонизм для дам» и трактат о любви «Остров Кифера», насчитывает 17 томов (по третьему изданию 1794–1797 в венецианском издательстве «Палезе»). Ему предшествовали прижизненное шеститомное издание, подготовленное М. Колтеллини в 1764 году и десяти томное кремонское издание, 1774–1779. Из всех теоретических сочинений Альгаротти на русском языке опубликованы только фрагменты музыкального трактата «Опыт об опере» (Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Под ред. В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. С. 118–132). В конце 1730-х – начале 1740-х годов А.Д. Кантемир перевел на русский язык «Ньютонизм для дам», но рукопись была запрещена Синодом. В начале XIX столетия в переводе А. Рихтера был опубликован труд «Опыт истории инков» (СПб., Тип. Имп. воспитательного дома, 1825). В настоящей статье тексты Ф. Альгаротти представлены в переводе автора и на русском языке публикуются впервые. См. также: *Vasilyeva E.* «Vom Nutzen eines Freundes und Ratgebers»: Francesco Algarotti und Giovanni Battista Tiepolo // Francesco Algarotti (1712–1764). Kunst. Literatur. Philosophie / Arte. Letteratura. Filosofia / Hg. von G.F. Frigo, B. Wehinger. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2017. S. 191–200.

² «Русские путешествия» («Viaggi di Russia»), основанные на дневниковых записях 1739 года, были впервые опубликованы в 1764 году в первом издании сочинений Ф. Альгаротти, подготовленном М. Колтеллини.

Не так давно они были опубликованы на русском языке: *Альгаротти Ф.* Русские путешествия: Письма о России / Пер. с ит., сост., коммент. М. Талалая. СПб.: Крива, 2006.

и покровителем, пригласившим его к себе в Потсдам и пожаловавшим венецианцу графский титул в 1740 году. Неудавшаяся политическая миссия заставила Альгаротти покинуть Пруссию и переехать в Дрезден ко двору Августа III, курфюрста Саксонского и короля Польского, владельца значительной художественной коллекции, а также одной из блистательных оперных трупп. При Дрезденском дворе Альгаротти выступал также и как либреттист, известно, что он переработал текст мелодрамы П. Метастазиио «Покинутая Дидона» для одного из крупнейших композиторов своего времени И.А. Хассе (1699–1783), который со своей супругой «божественной» Фаустиной Бордони состоял на службе курфюрста. Премьера одноименной оперы-*seria* состоялась осенью 1742 года. С целью пополнения дрезденского собрания и в качестве художественного агента Августа III в мае 1743 года Ф. Альгаротти после многих лет отсутствия отправляется на родину, в Венецию. Летом этого года происходит знакомство Альгаротти с художником Дж.Б. Тьеполо, «другом и советником» которого он становится.

Одну из глав в своем будущем «Очерке о живописи» (1755) Альгаротти так и назовет: «О пользе советника и друга». В ней просветитель подчеркнет роль «советника», с которым художник должен консультироваться по поводу «декорума», соответствия костюмов и «околичностей» избранному сюжету, времени и месту действия, чтобы избежать погрешностей в деталях, свойственных «украшательской манере венецианцев»¹. К моменту их знакомства Дж.Б. Тьеполо – уже сложившийся мастер, он назван В. да Каналем в биографии, посвященной его учителю Г. Ладзарини (1732), ярким представителем венецианской «новой манеры» наряду с Дж.А. Пеллегрини, А. Челести и С. Риччи. В 1740 году поэт С. Беттинелли инкогнито публикует посвященную ему оду по случаю завершения ансамбля росписей в палаццо Клеричи в Милане, называя его «знаменитейшим венецианским мастером», которым Венеция может гордиться подобно Флоренции и Риму, давшим миру великих художников². Освоив в ранние годы реалистические основы караваджизма и манеру драматического «тенеброзо»³,

¹ *Algarotti F. Saggio sopra la pittura // Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'ordine del Merito e Ciambelano di S.M. il Re di Prussia. T. II. Livorno: Coltellini, 1764.*

² Это поэтическое приношение было первоначально опубликовано под вымышленным именем Диодоро Дельфино, а позднее, уже с указанием настоящего автора, в совместном сборнике Беттинелли, Альгаротти и Фруджони. См.: *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori, cioè Sig. Ab. Carlo Innocenzo Frugoni, Sig. Co. Francesco Algarotti, E P. Saverio Bettinelli: con alcune lettere all'Arcafia di Roma. Bassano, MDCCLXX. A spese Remondini di Venezia. P. 233–238.*

³ Подробнее о соотношении искусства Караваджо и раннего творчества венецианского художника XVIII столетия см.: *Васильева Е.В. «Естественная магия» света и тени в живописи Караваджо и Дж.Б. Тьеполо. К вопросу о зрелищном характере изобразительного искусства XVII–XVIII веков // Театр, живопись, музыка, кино. Альманах РАТИ. М., 2008. Вып. 2. С. 119–130; Она же. «Естественная магия» в пространстве камеры-обскуры: свет и тень как средства зрелищного восприятия живописи XVII–XVIII вв. (Караваджо, Дж.Б. Тьеполо) // Визуальные стратегии в искусстве: свет, тень, отражение. Материалы научной конференции РГГУ. Москва, 16–17 мая 2007. М., 2008. С. 18–22.*

к началу 1730-х годов художник уже является автором крупного цикла полотен из римской истории для венецианского палаццо семейства Дольфин, а также ансамбля росписей миланского палаццо Дуньяни и целого ряда церковных росписей как в Венеции, так и на территории Венето. Работая над многофигурными композициями, он обращается к наследию своего выдающегося предшественника П. Веронезе.

Подражание Веронезе, бесспорно, одна из ключевых проблем для понимания творческого мышления Дж.Б. Тьеполо, очень рано осознавшего свою связь со знаменитым соотечественником.

Взаимодействие с традицией принципиально для зрелой культуры XVIII века, именно поэтому характеризующейся развитым культом новизны. Осознанная соотнесенность с традицией и, более того, постоянный поиск способов ее обновления и одухотворения – ключевые алгоритмы взаимодействия прошлого и настоящего внутри «риторической культуры»¹.

Возвращение и возрождение «золотого века» Венеции, искусства «светочей» Тициана, Тинторетто и Веронезе – забытого современной «темной» живописью последователей Караваджо, – одна из самых животрепещущих задач, стоявших перед венецианской школой XVIII столетия. Попытка ее решить выразилась в победе кьяристов во главе с А. Челести над тенебристами.

Эпоха Сеттеченто не случайно выбрала образцом для подражания именно жизнерадостное великолепное искусство Веронезе, которому следовали поколения художников от самого Г. Ладзарини до его учеников и С. Риччи.

Одним из самых действенных способов творческого переосмысления многовековой традиции в поисках нового стала *импровизация*, побудителем которой выступало *игровое начало*, порою граничащее с пародированием. При этом «риторические категории» изобретательства и остроумия, игры или кодирования выступали гарантом сохранения определенных правил и норм, «готовых слов» (А.В. Михайлов), обеспечивающих живую, объективную связь новых открытий с прошлым, а отнюдь не одно лишь индивидуальное самовыражение.

Такой общий и характерный для эпохи, сохраняющей, по определению А.В. Михайлова, черты «риторической культуры готового слова», феномен владения разными манерами – не случайность, а важная закономерность. Она отличала еще художника XVII века – необычайно плодовитого Луку Джордано и нескольких современников Тьеполо.

Соответственно, всякий мастер XVIII века с самого начала своего творческого пути был поставлен перед сложной задачей самореализации внутри развитой общеевропейской художественной традиции и поэтому изначально был ориентирован на освоение многих манер и одновременное их применение.

К тому же феномен чрезвычайного разнообразия манер (*diversita delle maniere e varii stili*), согласно Ф. Альгаротти, всегда отличал именно

¹ См.: Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. М.: Языки культуры, 1997. С. 112–175.

Венецию, «под небом которой цвели такие разные мастера, как Тициан, Тинторетто и Веронезе»¹. Жонглирование манерами – это также проявление игрового начала и алгоритма общения с традицией в поисках нового и импровизации на старые, как мир, сюжеты и темы внутри развитой культуры, на грани балансирования между старым и новым, при сохранении их объективного единства.

Путь юного художника, мастерски владеющего караваджистским драматическим контрастом света и тени, к тому «счастливому и прозорливому подражателю Веронезе», каким его видели и оценивали впоследствии, начался задолго до знакомства с Ф. Альгаротти, но именно под его влиянием манера Тьеполо *alla Paolesca* достигла своей классической зрелости. Уже самые ранние работы художника отмечены цитированием «декоративных фигур» Веронезе – карликов, пажей, воинов, мажордома или распорядителя пира, гладкошерстных гончих, обезьянок и попугаев («Распятие», 1720, Сан Мартино, Бурано). В первом монументально-декоративном ансамбле архиепископского дворца в Удине он еще только на пути к великолепному пышному декору Веронезе, несмотря на интерес к роскошным тканям, богатым драпировкам и использование архитектурного мотива открытой галереи в сцене «Суд Соломона» (1729). И все же именно там состоялся дебют «веронезовского» в своей основе постоянно-го состава будущих живописных постановок Тьеполо: влюбленные – первая красавица (*prima-donna*) и первый герой (*uomo primo*), их конфиден-ты, среди которых придворные дамы, солидный мажордом, дама в летах, а также мальчики-пажи, чернокожие слуги, карлики и собаки.

Новый зрелый этап взаимодействия с предшествующей традицией, прежде всего с искусством Веронезе, был подготовлен собственным творческим развитием художника при участии просвещенного наставника. Целый ряд произведений Тьеполо свидетельствует о тесном сотрудничестве с Ф. Альгаротти во время краткого пребывания того в Венеции в 1743–1744 годах.

Появление ряда картин в творчестве Тьеполо документально связано с заказами Ф. Альгаротти для задуманной им галереи современных мастеров, призванной увенчать коллекцию живописи Августа III в Дрездене. Эта идея – показательный пример характерного для эпохи взаимодействия современности с традицией, когда «старинною бредит новизна» (А.С. Пушкин).

«Проект к усовершенствованию королевского музея в Дрездене, его Величества Августа III, короля Польского» (1742) – первое и довольно дерзкое по форме и содержанию предложение молодого венецианского знатока искусств, прибывшего из Берлина ко двору Августа Саксонского².

¹ *Algarotti F. Saggio sopra l'Accademia di Francia che en' in Roma // Opere del Conte Algarotti... Т. II. P. 39.*

² *Algarotti F. Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda presentato in Hubertusburg alls R. M. di Augusto III. Re di Polonia il di 28. Ottobre 1742 // Opere...Venezia: Palese, 1791–1794. Т. VIII. P. 351–374.*

Альгаротти (который, кстати, покинул Италию в 1733 году) рекомендовал дополнить богатейшую пинакотеку саксонских курфюрстов абсолютным новшеством – заказанными специально для новой галереи работами современных мастеров, среди которых были венецианцы Питтони, Амиго-ни, Цуккарелли, Пьяцетта и Тьеполо, болонец Крети, римляне Манчини и Паннини, француз Буше.

Картины должны были быть строго определенного формата (около 135 × 185 см) с фигурами размером *alla pussina* – как у Пуссена (около 68 см), и их предполагалось особым образом развесить вместе со «старыми мастерами», парами, по принципу «старое» – «новое». В этом первом списке современных мастеров и соответствующих их дарованиям сюжетов для «изобретательного, остроумного мастера пятна (*pittore di macchia*) Тьеполетто» были выбраны «Велизарий в рубище в руинах триумфальной арки оплакивает с солдатом изменчивость фортуны», ночные сцены («ноктюрны») – «Ночная победа Гедеона над мадианитянами при свете светильников в глиняных кувшинах» или сюжет из истории Троянской войны «Старец Приам проникает ночью в шатер Ахилла, чтобы испросить тело Гектора» («Илиада» Гомера).

Идея, видимо, понравилась новому патрону Альгаротти, и в 1743 году он отправился в качестве художественного агента Дрезденского двора в Венецию, чтобы сделать заказы для задуманной им галереи.

Меньше чем через год после возникновения «Проекта», летом 1743 года, во время пребывания графа Альгаротти в Венеции уже в качестве официального представителя Саксонского двора Тьеполо было предложено написать картину «Тимофей, играющий на лире для Александра, или Сила музыки», без указаний на манеру «тенеброзо». Интересно проследить появление этого оригинального сюжета для картины Тьеполо. В свой первый приезд в Лондон в 1736 году юный Альгаротти при посредничестве своего друга и покровителя, российского посланника при английском дворе Антиоха Кантемира познакомился со многими представителями британской аристократии, в том числе и с Ричардом Бойлом (1694–1753), лордом Бёрлингтоном, архитектором-любителем, владельцем самой значительной коллекции рисунков венецианского архитектора Андреа Палладио и признанным знатоком палладианской архитектуры. Кроме того, один из основоположников английского палладианства от И. Джонса и К. Рена был настоящим любителем музыки. В лондонском доме Бёрлингтона на улице Пикадилли в 1713–1716 годах жил основоположник итальянской барочной оперы в Англии, знаменитый композитор Г.Ф. Гендель, посвятивший лорду ряд музыкальных опусов. В 1736 году состоялась премьера одной из первых английских ораторий Генделя под названием «Празднество Александра, или Сила музыки» на либретто, в основе которого была «Ода Святой Цецилии» Дж. Дрейдена (1697). Двумя годами позже последовали два издания ее полной партитуры. Ф. Альгаротти именно в эти годы находился в Англии и как меломан и знаток должен был быть в курсе музыкальной жизни Лондона. Громкий успех оратории Г.Ф. Генделя, которая, по замечанию Р. Роллана, могла бы называться «Тимофей,

или о Воздействии музыки», вполне мог повлиять на выбор этой темы для художника. Центральным сюжетом оратории было пиршество Александра после взятия персидской столицы при участии поэта Тимофея, прекрасной Таис и доблестных военачальников¹.

Этому замыслу Альгаротти посвятил особую программу, в которой отразилось значимое для эпохи соотношение живописи и музыки, зримого и звучащего искусства². В захваченной Антиохии во время роскошного пира греческий музыкант и певец Тимофей играет на лире перед Александром, представленным в царских одеяниях восточного владыки. Под воздействием музыки, исполняемой Тимофеем, «рисующим» звуками лиры сменяющие друг друга картины – от патетики сражения с персами к скорби по преданному своими сатрапами Дарию и, наконец, к всеохватывающей силе любви, – Александр в страстном порыве бросается на грудь Таис.

Важно отметить, что в одном из своих посланий Августу III Альгаротти называет его придворного композитора И.А. Хассе «новым Тимофеем» и, вероятно, его замысел имел скрытый подтекст, иносказательно перенося главных героев и действие при дворе Александра Великого на Дрезденский двор.

Появление темы, связанной с воздействием музыки, очень точно отражает эпоху, которую по праву можно считать «веком музыки», когда именно этот вид искусства стал средоточием художественного мировоззрения. Неудивительно, что подобный сюжет возник сначала в творчестве композитора, а потом был предложен Альгаротти для воплощения в живописи венецианскому художнику. Венеция наряду с Лондоном была одним из центров музыкального искусства. XVIII столетие – «век музыки» и прежде всего музыкального театра и, конечно же, оперы, настоящего сценического зрелища с роскошными декорациями, головокружительными эффектами машинерии, а главное – с «божественными» голосами виртуозов. Венеция с ее более чем дюжиной оперных театров, принадлежавших знаменитым венецианским семействам, таким как Гримани, Вендрамини или Джустиниани: Сан Кассиано, Санти Джованни э Паоло, Сан Джованни Кризостомо, Сан Моизе, Сант-Анджело, Сан Самуэле и другими, была одним из европейских центров развития итальянской оперы-*seria* на протяжении почти двух столетий. Венецианская опера, прославленная именами Монтеверди, Паллавичино, Легренци, Кавалли в XVII столетии и более известными современному зрителю властителем сцены века XVIII-го, такими как «божественные» виртуозы Сенезино, Карестини и, конечно, Фаринелли, в союзе с декорационным

¹ Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. 2: Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии; Гендель / Пер. с фр. Е.П. Гречаной. М.: Музыка, 1987. С. 353.

² *Algarotti F. Il Timoteo, Ovvero gli effetti della Musica, per signor Gio: Battista Tiepolo // Opere...* Venezia: Palese. T. VIII. P. 379–381.

В работе М. Леви ссылка указана с печаткой: *Levey M. Giambattista Tiepolo: His Life and Art.* New Haven; London: Yale University Press, 1986. P. 127.

и техническим великолепием постановок, действительно, стала образцом для всей Европы и даже предметом экспорта.

Венеция была центром развития зрелищного музыкального театра, светской и церковной музыки, которая сопутствовала всем религиозным праздникам и звучала даже в самом скромном приходе. К тому же в Венеции, как и в Неаполе, действовали благотворительные музыкальные учебные заведения – сиротские приюты (консерватории) – оспедале: деи Мендиканти, Ла Пьета, где долгое время работал А. Вивальди, деи Инкурабили и Санти Джованни э Паоло, более известное как Оспедалетто, знаменитые во всей Европе концертами их сладкоголосых воспитанниц (*putte*). Но в Светлейшей республике в этих приютах музыке обучали только девочек, а не мальчиков, как в Неаполе, ставшем поэтому главным поставщиком певцов-виртуозов для всего мира.

Тьеполо по крайней мере дважды выполнял заказы для двух из этих приютов. На заре своей карьеры он выполнил изображения апостолов и «Жертвоприношение Исаака» для Санта Мария деи Дерелитти (Оспедалетто, 1716–1719). А в 1754 году, после возвращения из Вюрцбурга, последовал заказ другого сиротского приюта, «консерватории» Ла Пьета, где долгое время работал А. Вивальди. Для церкви Санта Мария делла Визитационе или делла Пьета (Santa Maria della Visitazione o della Pietà), которая проектировалась как большой зал для исполнения музыки и концертов хористок-*putte*, в своде центрального нефа он написал фреску «Коронование Непорочной Девы Марии», изобразив ее в сопровождении многочисленных музицирующих и поющих ангелов, которым уподоблялись хористки и исполнительницы на музыкальных инструментах во время концерта¹.

Перед одной из сладкоголосых хористок и виртуозных исполнительниц в скромных белых платьях с розовыми цветами граната в волосах, восхищавших всю Европу, не смог устоять и сам художник, выполнявший заказ для Оспедалетто. Накануне дня Святой Чечилии, покровительницы музыки, в ноябре 1719 года в домовых книгах семейства графов Джованелли был зарегистрирован «тайный брак» Джованни Баттисты с Чечилией Гварди, дочерью художника Джакомо Гварди и сестрой также ставших известными живописцами братьев Гварди, воспитанницей Оспедалетто, обладавшей, по оценке маэстро А. Поллароло «превосходным сопрано»². С этого времени юная Чечилия, голубоглазая венецианка со светлыми мягкими вьющимися волосами и прозрачной кожей стала постоянной моделью художника, его Музой, которую мы узнаем начиная с ранних произведений Тьеполо в удивленной Европе («Похищение Европы», 1720,

¹ *Pedrocco F.* Tiepolo. Milano: Skira, 2010. P. 34.

² Arch. IRE, arch. l' Ospedale dei Derelitti, Musica Der G 1, no. 48, f 80r, 29 giugno 1717. Цит. по: *Барбье П.* Венеция Вивальди: Музыка и праздники эпохи барокко / Пер. с фр. Е. Рабинович. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. С. 104, 105.

Подробнее про мотивы похищения см.: *Васьилева Е.В.* Театральное начало в живописи Дж.Б. Тьеполо // *Искусствознание* 2012. № 1–2. С. 350–387.



Джованни Баттиста
Тьеполо, Джироламо
Менгоцци Колонна
Рахиль перед
Лаваном. 1726
Фрагмент росписи
галереи
Архиепископский
дворец, Удине

Галерея Академии, Венеция), испуганной Эвридике (Роспись плафона палатцо Санди, 1725, Венеция), Рахили, скрывающей от отца идолов (ансамбль росписей Архиепископского дворца, 1726–1729, Удине) или, наконец, в Кампаспе, возлюбленной Александра в мастерской Апеллеса («Александр и Кампаспа в мастерской Апеллеса», 1726–1728, Музей изящных искусств, Монреаль).

Такой биографический факт, связавший молодого художника с миром музыки через заказ консерватории и ее воспитанницу, на мой взгляд, свидетельствует в пользу найденного О. Шпенглером сравнения великого барочного композитора с Тьеполо, названного им «живописующим Генделем»¹, которому Альгаротти предлагал уже осуществленный в музыке замысел.

Воплощенный в оратории Генделя и предложенный Тьеполо, замысел к осени 1743 года преобразуется в историческую картину, вероятно, также вдохновленную творчеством композитора, с местом действия в экзотическом Египте: «Цезарь, созерцающий голову Помпея на площади в Александрии»². Этой картиной открывается одна из самых

¹ Шпенглер О. Закат Европы. М.: Мысль, 1993. С. 461.

² Во время обсуждения статьи на секторе классического искусства Запада ГИИ Л.В. Кириллиной справедливо было отмечено, что этот сюжет, предложенный Альгаротти художнику, также обнаруживает связь с творчеством композитора Г.Ф. Генделя.

прославленных опер-*seria* Генделя «Юлий Цезарь в Египте»: вошедшему с триумфом в Александрию Цезарю, который, внимая мольбам Корнелии и Секста, готов великодушно помиловать своего соперника, преподносят голову Помпея, вероломно обезглавленного Птолемеем с целью польстить римлянину. Такая «натуралистическая» сцена могла быть представлена только английской, равнодушной к «кровавой» тематике публике и, наоборот, была недопустимой для итальянского театра. Премьера оперы на сюжет, описывающий, как Цезарь, очарованный Клеопатрой, обеспечивает ее приход к власти, состоялась в Королевском театре 20 февраля 1724 года с Франческой Куццони и Сенезино в главных ролях. Она имела триумфальный успех и неоднократно возобновлялась.

Метаморфозы сюжетов, вероятно, связаны с прямым контактом между художником и агентом короля.

Сразу после приезда в Венецию Альгаротти принял на себя высокую роль «мудрого спутника и советника», необходимого, по его убеждению, каждому талантливому художнику, такому как Тьеполо, подражая в этом примеру П. Аретино, консультировавшему Тициана.

Таким образом, новый этап взаимодействия Тьеполо с художественной традицией и искусством Веронезе был связан с посредничеством Альгаротти, эстетические воззрения которого представляют большой интерес. Согласно мудрому советнику, неисчерпаемым источником достойных тем, в равной степени и для живописца и для либреттиста, является Священное Писание, а для светских сюжетов – новая и старая поэзия, прежде всего «Илиада» Гомера, «Энеида» Вергилия, «Метаморфозы» Овидия, а также римская история¹. При этом избранная тема должна быть одновременно высокой, остроумной и оригинальной. Просветитель предъявлял особые требования к исторической картине «высокого стиля» и сожалел о том, что у «божественного Паоло» не было консультанта.

С позиции просветителя в своем «Опыте о живописи» (1756) Альгаротти упрекал венецианцев и, в частности, Веронезе за излишний, не обоснованный сюжетом декоративизм и склонность к украшательству в исторической картине. «Неточный в рисунке и еще больше в декоруме (*decorum*), он обнаруживает в своих картинах неописуемую легкость и восхитительную динамику мазка (*tocco*). Однажды увиденное Прекрасное (*Vagho*) и Редкое (*Bizzarro*), что только можно себе представить, все должно было войти в его композиции и их украсить. Он не пропускал ничего

¹ Итальянская исследовательница В. Чьянчио отметила, что во время пребывания в Берлине Альгаротти увлекся римской историей, особенно переходного периода от республиканского к императорскому Риму, посвятив свой неоконченный трактат «Saggio critico del triumvirato di Cesare, Pompeo e Crasso» (1739) одному из важных эпизодов борьбы за власть между Цезарем, Помпеем и Крассом; при выборе сюжетов для проекта галереи современных мастеров он, вероятно, опирался на свои знания. См.: Ciancio V. Francesco Algarotti und die Galerie der modernen Maler am Hof von Dresden (1742–1746) // Francesco Algarotti. Ein philosophischer Hofmann im Jahrhundert der Aufklärung / Hg. H. Schumacher, B. Wehinger. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2009. S. 151–159.

оригинального, роскошного, благородного, драгоценного, что могло бы сделаться достойным королей и князей, для которых, кажется, и работала его кисть»¹.

В своем «Опыте об опере» (1755) он заметил, что Веронезе сделал сам подход к историческим событиям *театральным*, используя особую, в *палладианском стиле*, архитектурную сценографию². Этим новым подходом и своей живописной манерой он снискал всеобщее внимание и изменил «глаза всех».

В своей оценке Альгаротти следовал за биографом «божественного Паоло» Карло Ридольфи, который описал «Пир в доме Симона Фарисея» (Музей дворца, Версаль) как трапезу, размещенную на окруженной множеством колонн сцене великолепного театра, и впервые подчеркнул созданный Веронезе *teatro maestoso*³. Но именно Ф. Альгаротти, ученик архитектора К. Лодоли, уточнил, что архитектура в картинах Веронезе *палладианская*, и именно ведомый таким гением, как Палладио, венецианский художник выработал свой тонкий и величественный вкус, с помощью которого он, используя великолепные архитектурные постройки, сумел «облагородить» свои картины, называемые некоторыми за присутствии «декоративных фигур» «прекрасными маскарадами». Венецианский просветитель в своем «Опыте об опере» удивлялся, «почему современные сценографы не штудируют архитектурные образцы в картинах Веронезе, используя которые, он, так сказать, театрально представил исторические события (или сам подход к истории сделал театральным)»⁴. Именно Альгаротти этот метод, опирающийся на особую архитектурную сценографию, был определен как «театральный подход к истории», то есть к исторической картине, а Веронезе, который наряду с другими великими венецианцами обвинялся в погрешностях в декоре и костюмах, был назван «Гомером в архитектуре»⁵, подобно Тициану в пейзажной живописи.

А.Л. Расторгуев справедливо отметил, что учение о линейной перспективе в XVI веке сохраняло свое значение только для монументально-декоративной живописи и в театральной практике, где использовалось художниками-*перспективистами*. Поэтому «фронтальные построения Веронезе с их явно сценическими правилами организации пространственной среды должны были узнаваться как театральные первыми зрителями его картин». Перспектива была знакома Веронезе и близка его собственному взору только в форме театрального пространства, поэтому для него она

¹ *Algarotti F. Saggio sopra la pittura. P. 53.*

² *Algarotti F. Saggio sopra la opera in musica // Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'ordine del Merito e Ciambelano di S. M. il Re di Prussia. T. II. Livorno: Coltellini, 1764.*

³ *Ridolfi C. Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato. Padova, 1837. Vol. II. P. 29.*

⁴ *Algarotti F. Saggio sopra l'opera in musica. Цит. по: Algarotti F. Versuche über die Architektur, Malhery und musikalische Oper / Aus dem Ital. übersetzt von R.E. Raspe. Kassel: bey Johann Friedrich Hemmerde, 1769. S. 282.*

⁵ *Algarotti F. Saggio sopra la pittura. P. 161.*

«некая условность», средство создания собственного величественного мира¹. Первым *палладианскую* сущность «великолепного театра» и «театрального подхода к историческим событиям» Веронезе сформулировал именно Франческо Альгаротти, которому представилась возможность взять на себя роль Аретино по отношению к Тьеполо. В своих советах, направленных на исправление допущенных Веронезе упущений в сценах из Священной истории «для украшения» (*per ornamento*) слуг, пажей, швейцарцев, левантийцев и шутов, обращаясь к своему подопечному, названному им современным «воскресшим Веронезе», он руководствовался особым просвещенным «историзмом», ратуя за верность «духу истории» и строгое соответствие месту действия.

В духе теоретика неоклассицизма И.И. Винкельмана Альгаротти подчеркивал первенство римской школы во главе с Пуссеном и Доменикино в том, что касается области выразительности, элегантности форм и благородства замыслов. «Афинская школа» Рафаэля названа им настоящим образцом подобной выразительности.

На «советника художника», который своими знаниями должен был способствовать усовершенствованию его произведения на стадии эскиза, предъявляемого ему «разумным» мастером, возлагались следующие функции: «указать, где допущены обычные для живописца ошибки, где повторяются позы и члены фигур, проверить правильность выбранного решающего момента изображенного действия, определить соответствие сюжета с декорумом, костюмами и околичностями»². «Если бы венецианцы имели таких советников, в их картинах не было бы многих вольностей и погрешностей по части декора и костюмов», – сетовал Альгаротти.

Требование исторической достоверности, предъявляемое к месту действия в виде характерных для восточной экзотики пирамид, сфинксов, обелисков, и выдвигалось по отношению к заказанной для галереи современных мастеров картине Тьеполо «Цезарь, созерцающий голову Помпея на площади в Александрии» (к 1746 году присланной в Дрезден). В сравнении с подготовительным рисунком в живописной композиции на заднем плане появились вершина пирамиды или обелиск³.

¹ *Распорзуев А.Л.* Пространственные структуры в живописи Веронезе: опыт интерпретации // Советское искусствознание '82. № 2. М.: Советский художник, 1984. С. 228, 229.

² *Algarotti F.* Saggio sopra la pittura. Capitolo «Della utilita di un amico con cui consigliarsi».

³ А. Морасси указывал, что заказанная Ф. Альгаротти картина «Цезарь, созерцающий голову Помпея на площади в Александрии» (135 × 185 см) в составе собрания Августа III выставлялась на торги на аукционе в Амстердаме в 1765 году, и с тех пор ее местонахождение неизвестно. Небольшую картину (55 × 72 см) на заказанный Альгаротти сюжет некогда находившуюся в собрании Джусти в Модене, ученый считал эскизом (моделло) к этой композиции. См.: *Morassi A.* A Complete Catalogue of the Paintings of G.B. Tiepolo. London: Phaidon Press, 1962. Pp. 1, 29. Fig.309. Почти тождественная по размерам и происходящая из собрания Джусти картина «Цезарь, созерцающий голову Помпея» (холст, масло, 53,6 × 72 см) продавалась на аукционе как работа мастерской Дж.Б. Тьеполо. См.: Christie's London 16. December 1998, Lot 195.



Джованни Баттиста
Тьеполо (копия?)
Цезарь, созерцающий
голову Помпея
на площади
в Александрии
Около 1743–1746
Частное собрание

Целый ряд произведений Тьеполо, выполненных в короткий период пребывания Альгаротти в Венеции (1743–1744), несет явные следы таких консультаций.

Одновременно с заказами для двора в Дрездене Тьеполо работал над личными «комиссиями» Альгаротти, а также над росписями виллы Корделлина, принадлежавшей венецианскому патрицию. Все эти произведения демонстрируют разные способы взаимодействия с традицией и искусством Веронезе: от буквального цитирования образов персонажей и точного копирования картин для заказчика до вариации на тему или заимствования композиционного решения и импровизации на новый сюжет в манере *alla Paolesca*.

Участие советника при выполнении заказа на росписи виллы Корделлина в Монтекио Маджоре (1743–1744) бесспорно. Работа над росписями салона виллы началась осенью 1743 года. В письме своему новому другу Тьеполо в октябре сообщал о том, что им уже закончены гризайли и почти вся роспись потолка салона на аллегорическую тему «Победа

Вероятно, именно это полотно как копия с Тьеполо было воспроизведено вместе с рисунком Дж.Б. Тьеполо к этой композиции в публикации А. Крайевича: *Craievich A. «Avendo l'arte sua per fine principalissimo il diletto»: note su alcuni disegni di Francesco Algarotti // Arte Veneta. 2003. Vol. 60. P. 181. В 2007 году уже как работа Джованни Баттисты Тьеполо одноименная картина выставлялась на торги на аукционе Finarte в Милане, лот 77 (16 мая 2007).*



знания и благородства над невежеством», при этом ничего не упоминая о росписях стен¹. Парные росписи стен салона на темы подготовленной Альгаротти программы, вероятно, были выполнены уже в следующем году с наступлением нового, благоприятного для фресковой живописи сезона.

Idea illuministica (просветительская концепция) предложившего программу росписей Ф. Альгаротти для заказа синьора правоведа Карло Корделлина формулировалась как триумф мудрости над невежеством, культурности над варварством, рассудка над порывом, образованности над неотесанностью. Она нашла свое яркое отражение в парных росписях, расположенных напротив друг друга: «Великодушные Сципиона» и «Семейство Дария перед Александром». Последняя стала самой яркой вариацией на тему монументального полотна Веронезе «Семейство Дария перед Александром» (1560-е, Национальная галерея, Лондон), находившегося тогда во дворце семейства Пизани.

По замечанию С. Гульда, эта картина Веронезе повлияла на Тьеполо, больше, чем все остальное наследие венецианца XVI века². На мой взгляд, контрапункт планов, возникший в творчестве Веронезе под влиянием полотен В. Карпаччо, отмечаемый в росписи «Святой Себастьян, обличающий Диоклетиана» в венецианской церкви Сан Себастьяно (ок. 1558) получил свое завершение в картине «Семейство Дария перед Александром» (ок. 1565, Национальная галерея, Лондон), а затем в творчестве Тьеполо. Этот прием с передним планом, параллельным плоскости, и задним – с дальним панорамным видом – обеспечивал подвижность ракурса от лягушачьей до панорамной перспективы и градацию резкости изображения

Паоло Веронезе
Семейство Дария
перед Александром.
Около 1565
Национальная
галерея, Лондон

¹ См.: *Gemin M., Pedrocchio F. Giambattista Tiepolo Dipinti. Venezia: Arsenale, 1993. P. 236.*

² *Gould C. «The Family of Darius before Alexander» by Paolo Veronese. London: The National Gallery, 1977. P. 16.*



Джованни Баттиста
Тьеполо
Семейство Дария
перед Александром.
1743–1744
Роспись виллы
Корделлина
Монтекио-Маджоре
близ Виченцы

от ясности до «мягкости». В росписи Сан Себастьяно передний план с фризовым горизонтальным движением слева направо пресекает центральную ось заднего (в «мягком» фокусе) плана под прямым углом, образуя конфигурацию креста. Сцена суда над Святым Себастьяном разворачивается на открытой галерее перед тронном Диоклетиана, расположенном в правом углу росписи. Спустя десятилетие в композиции «Семейство Дария перед Александром» это решение усложнится, превратившись в многофигурную сцену. Архитектурный декор сцены приобретает монументальность, в центре композиции появится рустованное основание источника, получившего роль «замкового камня» всей композиции. Перед ним на галерее происходит прославившее Александра событие – мать, жена и дочери персидского царя Дария, упавшие на колени, обращаются с мольбами к завоевателю и его спутнику, перепутав Александра с его другом Гефестионом. Великодушие Александра к пленницам, которых он повелел почитать как царь, – невиданный для варварского Востока поступок, прославивший его больше всех военных побед.

В композиции, посвященной великодушию Александра Македонского, Тьеполо возвращается к первому, более простому решению, найденному Веронезе в росписи Сан Себастьяно. Поскольку обе указанные выше фрески мастера предназначались для центрального зала виллы, непосредственно связанного с окружающим пейзажем, Тьеполо в своей «импровизации на тему» отказывается от значительного архитектурного монумента и представляет более свободное, наполненное воздухом и светом



пространство «полевого военного лагеря» на фоне величественной палладианской мраморной аркады. Полог царского шатра служит роскошным фоном для двух героев в римских кирасах, перед которыми мать Дария в скорбном *lamento*, взывая к милосердию, указывает на оказавшихся во власти завоевателя юных красавиц. Фигура женщины в иконографии, близкой *Mater dolorosa*, находится в центре многофигурной композиции и своими разведенными в стороны руками объединяет две симметричные группы персонажей.

В отличие от Веронезе, Тьеполо не стремится рассказать зрителю всю историю, в его версии совсем не ясно, кто из двух мужчин великодушный Александр, поскольку тот не спешит открыться. Уточняя замечание С. Гульда, отметим, что найденное Веронезе и основанное на венецианской традиции композиционное решение в двух его вариантах, действительно, явилось источником основного типа архитектурной декорации с открытой галереей и балконом-лоджией второго этажа, с ограждением в виде балюстрады, вновь и вновь варьируемой Тьеполо.

На противоположной стене зала в сцене «Великодушие Сципиона» Тьеполо также опирается на найденное Веронезе композиционное построение. Дворец правителя, или «царские чертоги», как в русской театральной практике называлась в то время соответствующая декорация, у Тьеполо представлены торжественной палладианской архитектурой открытой галереи с прекрасной аркадой и вымощенным

Джованни Баттиста
Тьеполо
Великодушие Сципиона. 1743–1744
Роспись виллы
Корделлина
Монтеккио-Маджоре
близ Виченцы

мраморным полом. К ступенчатому, пышно декорированному пурпурной парчой трону Сципиона под массивным фронтоном, поддерживаемым порфировыми колоннами, и со статуями Афины и Аполлона по сторонам движутся влюбленные, сопровождаемые целым кортежем из пажей, камеристок и прислужников. Рыжеволосый принц Аллюций, прижимающий руку к сердцу, подводит к правителю свою возлюбленную с царственной осанкой в серебристом платье – великодушно возвращенную ему пленницу Сципиона. Влюбленные оказываются почти в центре композиции, подчеркнуты аркой галереи, сквозь которую видны беломраморные балясины и над которой открывается свободный небесный простор. Вездесущий Альгаротти, по мнению некоторых исследователей, разработал для росписей особую гамму, опробовав свою теорию вкусового и звукового измерения цветов, особого музыкального звучания каждого цвета, с опорой на систему «модусов» Пуссена, тесно связанную с итальянской поэтикой и идеями Царлино и Дж.Б. Марино о взаимодействии музыки, живописи и поэзии¹.

В колористическом решении росписи Тьеполо светлее и воздушнее, а краски прозрачнее и легче, чем в картине Веронезе. В гамме Тьеполо возникают созвучные колористическому *adagio* любимого графом Пуссена дымчатые жемчужный и оливковый, холодный желтый, звонкие изумрудный и синий и авторские мелизмы тонких градаций серебристо-серого от жемчужного до сиреневого и лилового.

В технике исполнения мастер XVIII века – верный сын эпохи «виртуозного мазка, дробящего цвет» (Дж.К. Арган). Ритм кисти и мазка Тьеполо – стремительный и отрывистый – кардинально отличается от более плавного, но для своего времени новаторски легкого движения кисти Веронезе. Круглящаяся *legato* кисти Веронезе сообщает его цвету характерную плавкость и глубину, тягучесть и жар горячего плавящегося стекла.

Отрывистый, быстрый *con affetto* мазок, дробящий цвет, не мог соответствовать насыщенному и сияющему изнутри драгоценному цвету «божественного Паоло», которому художник XVIII века как человек иного поколения венецианцев и другой техники исполнения, наверное, и не стремился подражать.

Важно подчеркнуть, что росписи виллы Корделлина представляют новый этап обращения к наследию «божественного Веронезе» и творческого переосмысления найденного им «театрального подхода к истории», который, как определил Ф. Альгаротти, заключался в использовании великолепной палладианской архитектурной декорации, преобразовавшей и компенсирующей несоответствующие месту действия и сюжету излишества и погрешности в декоруме. В этом ансамбле росписей также проявляет себя новая историко-аллегорическая концепция многофигурной исторической картины, в соответствии с которой исторические события, прежде всего Античности, трактовались в определенном морализирующем, нравоучительном

¹ Lenz C. «Cosi felice, e giudizioso Imitatore». Giambattista Tiepolo als Nachahmer Paolo Veroneses // Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg. Ausst. katalog. Bd. II. S. 63–69.

ключе, облакались в форму аллегии. Начиная с 1700 года историко-аллегорические живописные циклы таких мастеров, как С. Риччи и Дж.А. Пеллегрини, обнаруживают ряд важных иконографических закономерностей, которым был подчинен выбор и соотношение избираемых для иллюстрирования определенной программы исторических событий. Например, категории «доблести, великодушия» (*Virtu*), «мужества», «жертвенной любви» ассоциировались с такими античными примерами героических добродетелей, как «Великодушие Сципиона», «Мужественный подвиг Муция Сцеволы» или «Смерть Софонисбы». Набор и соотношение этих примеров добродетелей определялся статусом и профессией заказчика, желавшего таким образом увековечить себя¹. Так, в случае с юристом Корделлина для иллюстрирования обозначенной в росписи плафона зала «Победе добродетели над невежеством» для парных стеновых росписей были выбраны «Великодушие Сципиона» и «Семейство Дария перед Александром», призванные в историко-аллегорической форме продемонстрировать добродетели: великодушие и справедливость владельца.

Отметим, что копирование в эту эпоху было особым самостоятельным способом взаимодействия с традицией. Копирование и копии картин «старых мастеров» совсем не оценивались Альгаротти негативно, используя их, граф даже хотел компенсировать для музея в Дрездене утраченные или просто недоступные произведения классиков.

Примерно в это же время, в 1743 году, по заказу Альгаротти для его коллекции Тьеполо выполняет копию с картины Веронезе (теперь считается работой мастерской) «Похищение Европы» (собрание Стивена Рансима, Лондон), приобретенную графом для Дрезденской галереи. В 1760–1761 годах он выполнил еще одну копию с Веронезе – «Пир в доме Симона Фарисея» (Национальная галерея Ирландии, Дублин), о которой упоминается в их переписке. В ответном письме к Альгаротти в марте 1761 года художник с благодарностью писал, скорее всего, именно об этой работе: «Дорогой господин граф, сколь я обязан Вам за доброту в отношении моей персоны и сколь обязан Вам за то, что Вы почтили меня упоминанием обо мне во многих из драгоценных Ваших сочинений. Затем картина с тайной вечерей, которая, как я знаю, Вам уже известна, давно продвинулась и тоже приближается к завершению; другую же, сказать по правде, не видя более Вашей заинтересованности, я оставил, тем более из-за того, что я перегружен многими другими делами. Теперь же, видя, что Вы помните о ней, обещаю тотчас же приняться за нее»². Сравнение с оригиналами обнаруживает в этих копиях отсутствие «веронезовской» завершенности действия, его округлости, плавности и уравновешенности, вместо которых у Тьеполо появляется эскизность и неустойчивость, созданная вибрацией света и воздуха, динамикой планов и трепетом пространственной среды.

¹ См.: Garas C. Allegorie und Geschichte in der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts // 21. Internationales Kongress für Kunstgeschichte. Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Bonn, 14–19. September 1964. Resümee. S. 164.

² Мастера искусства об искусстве. Т. III. М.: Искусство, 1967. С. 75.

В письмах Альгаротти есть упоминания также о копиях Тьеполо, сделанных с рисунков и гравюр Б. Кастильоне, в частности из его знаменитой серии голов восточных старцев по мотивам Рембрандта.

В этой цепочке интерпретации традиции от великого голландца к причудливой (*bizarre*) манере Кастильоне, а затем к Тьеполо, проявляет себя ситуация «искусства в квадрате», внутри которой копирование не являлось ученической техникой «набивания руки», а особой формой общения современников с предшественниками.

Этот путь тоже вел к своеобразному «универсализму мастера», который, по характеристике Альгаротти, обладая богатейшей фантазией, умеет объединить роскошь Веронезе (*Paolesco*) с манерами Кастильоне, Сальватора Розы и других причудливых (*bizzarri*) художников, осуществив это с удивительной непринужденностью и легкостью виртуозной кисти¹.

Личными заказами Альгаротти были парные картины, также возникшие в 1743–1744 годах одновременно с предназначенными для Дрезденской галереи современных мастеров: это «Триумф Флоры» и «Меценат представляет императору Августу свободные искусства». Желавший завоевать симпатии всесильного министра Г. Брюля при дворе в Дрездене, Альгаротти заказал их в надежде получить должность хранителя коллекций курфюрста и галереи современных мастеров.

«Триумф Флоры» (1743–1744, Мемориальный Музей М.Х. де Янга, Сан Франциско) – самый яркий пример открытого «подкрепления живописной эрудиции» штудиями увражей Монфокона, откуда позаимствованы скульптуры Ниобеи и Дорифора. Картина должна была стать вариацией на тему одной из жемчужин в собрании курфюрста – «Царства Флоры» Пуссена, любимого художника Альгаротти, превозносимого им за эрудицию и благородное величие. Скульптурный декор сцены дополняют фонтаны и сфинксы, как будто сделанные из мягкой карамельной или шоколадной массы. И, наконец, реалистический пейзаж царства Флоры оказывается садом в резиденции Брюля на берегу Эльбы с новым фонтаном итальянского скульптора Маттиелли.

Страстной натуре Тьеполо пуссеновское спокойное величие в этом полотне удалось скорее перефразировать в современном вкусе поклонников французского «вуайеризма»², что также можно объяснить попыткой «исправления» Пуссена, которому, по замечанию Альгаротти, не доставало легкости и часто не удавалось скрыть приложенные усилия и усердие. А в образе Флоры на колеснице и в повторяющей Пуссена танцующей нимфе, пожалуй, несколько иронически воплотился триумф героини Буше³. В столь важном заказе художник, вероятно, был далек от мысли

¹ *Algarotti F. Saggio sopra l'Accademia di Francia che en'in Roma. P. 39.*

² См.: *Молок Н.Ю. Качели Фрагонара. Вуайеризм и реформа видения в эпоху Просвещения // Из истории классического искусства Запада. Сб. ст. по материалам конференции, приуроченной к 80-летию Е.И. Ротенберга. М.: Эпифания, 2003. С. 166–173.*

³ Сравнение двух художников как продолжателей Рубенса см.: *Levey M. Rococo to Revolution. London: Thames &Hudson, 1966. Pp. 89–109.*



о пародии, и этот творческий опыт отражает всю сложность поставленной перед ним задачи по соединению мифологии Пуссена с современным французским вкусом рококо.

Еще большее значение имела парная к «Триумфу Флоры» историческая картина «Меценат представляет императору Августу свободные искусства» (1743–1744, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). Появление этого замысла также связано с проектом завершения королевского музея в Дрездене. Аллегорическая картина «знаменитого современного живописца», имя которого не названо, изображающая короля в римской тоге и его супругу в образе Минервы в окружении муз, призвана была увенчать задуманную Альгаротти Галерею современных мастеров. Эта аллегория, вероятно, преобразовалась в историческую картину «Меценат представляет императору Августу свободные искусства», которая в 1743 году была заказана «знаменитому мастеру» Тьеполо для министра короля Г. Брюля. На открытой галерее, сквозь аркаду которой открывается вид на дворец Брюля на Эльбе, в роли современного Мецената предстает, конечно, сам саксонский министр, представляющий искусства современному мудрому правителю – Августу III Польскому. Для сцены, демонстрирующей благорасположение правителя к искусствам, Тьеполо вновь использует архитектурную декорацию «царских чертогов», как в росписи виллы Корделлина, соединяющую параллельные плоскости передний план с дальним панорамным видом в духе полотен Карпаччо, вдохновивших Веронезе в росписи «Святой Себастьян перед Диоклетианом» в церкви Сан Себастьяно. Опираясь на архитектурное построение Веронезе в картине «Юный Христос, проповедующий во храме» (1560,

Джованни Баттиста
Тьеполо
Меценат
представляет
императору Августу
свободные искусства.
1743–1744
Государственный
Эрмитаж,
Санкт-Петербург

Музей Прадо, Мадрид), Тьеполо повторяет особенно полюбившийся ему ступенчатый трон для сцены на галерее и еще один мотив венецианского мастера XVI века, изобразившего на заднем плане алтарного образа «Мадонна семейства Куччина» (Картинная галерея старых мастеров, Дрезден) венецианский дворец заказчика. При этом трон правителя, как и в росписи «Великодушие Сципиона» виллы Корделлина, фланкируют скульптуры Афины и Аполлона и венчает пурпурный балдахин, который, в отличие от фрески, поддерживает не порфиновая, а изумрудная, малахитовая колонна.

Самым ярким примером творческой импровизации на тему любимых Веронезе «Пиров» (*Cene*), настоящим открытием Тьеполо при участии «конфидента» Альгаротти стала вариация на сюжеты из истории Клеопатры и Антония – «Встреча Антония и Клеопатры» и «Пир Клеопатры».

Первое упоминание о новом «грандиозном жанре» (*genere grandioso*) появляется в январе 1744 года. В письме графу Брюлю Альгаротти пишет о том, что в дополнение к уже заказанной картине «Цезарь, созерцающий голову Помпея на площади в Александрии» он приобрел для короля у знаменитого «счастливого и прозорливого подражателя Веронезе» совсем новый сюжет на тему из жизни Марка Антония и египетской царицы, названных у Плутарха *Inimitabili* («неподражаемые»).

С позиции «просвещенного разума» в «Докладе об истории заказа картин для двора в Дрездене» («*Relazione storica*», 1746), адресованном графу Брюлю, Альгаротти описал картину Тьеполо «Пир Клеопатры» как «пример живописной эрудиции», исправляющей «неточности» Веронезе в отношении исторической достоверности со «счастливым и прозорливейшим подражанием» роскошному декору и костюмам *alla Paolesca* в соответствии с местом действия – птолемеевским Египтом. В этом же обращении к министру Августа III Альгаротти сообщает об «универсализме мастера высокого стиля во всех высоких жанрах, который соединяет возвышенный строй исторической картины с роскошью Веронезе и с благородным величием (*virtu*) Пуссена».

Импровизация на тему «пиров» Веронезе, превратившаяся в «Пир Клеопатры и Антония», изображала, как египетская царица, чтобы ошеломить римлянина своим богатством растворяет в уксусе драгоценную жемчужину.

Среди предшественников Тьеполо в обращении к этому сюжету можно назвать последователей Веронезе. Роспись Дж.А. Фазоло и Дж.Б. Дзелотти «Пир Клеопатры» вместе с парным к ней «Великодушием Сципиона» украшали виллу Кастелло да Порто Коллеони в Тьене. В своей композиции последователи-современники Веронезе, вероятно, опирались на любимую им тему *Cene*, изображая главных героев за столом в окружении нескольких слуг. Восседающая спиной к зрителю Клеопатра протягивает руку к сосуду под пристальным взглядом сидящего напротив Антония.

Примечательно, что первым из современников Тьеполо к этому сюжету в начале 1700-х годов обратился представитель «новой манеры» Дж.А. Пеллегрини (возможно, при участии М. Риччи) в росписях по заказу

Антонио Джованелли для декорации виллы в Новенте Падована¹. Напомним, что семейство Джованелли покровительствовало сначала приему пятнадцатилетней Чечилии в Оспедалетто и позже – ее «тайному браку» с художником Тьеполо, а уже затем выступало постоянными заказчиками братьев Гварди, выполнявших копии с полотен художников предшествующего столетия². Весьма вероятно, что Тьеполо знал о существовании этих росписей.

В музыке этот дуэт появился в 1725 году в серенаде «Маркантоний и Клеопатра», принесшей молодому композитору Иоганну Адольфу Хассе широкую известность. Этот успех пришел к нему во многом благодаря первым исполнителям при Неаполитанском дворе – примадонне Виттории Тези в роли Антония и двадцатилетнему певцу Фаринелли, выступившему согласно распространенной практике в роли египетской царицы. Правда, источником сюжета серенады был текст седьмой главы «Энеиды» Вергилия и действие концентрировалось на эпизоде после битвы при Акции и самоубийстве влюбленных. Можно предположить, что Альгаротти вполне мог указать художнику на этот музыкальный дуэт, поскольку в Дрездене работал с композитором как либреттист и, вероятно, знал о его первом успехе.

В живописи Тьеполо банкет Клеопатры – вариация на тему «Пиров» Веронезе, но на исторический сюжет в новом «грандиозном жанре» – возник как обрамление для жеста прекрасной царицы, растворяющей драгоценную жемчужину перед римлянином в соперничестве за самое роскошное пиршество.

Влияние советов просвещенного друга и заказчика можно проследить от первого живописного эскиза «Пира» (Музей Коньяк-Же, Париж), находившегося в коллекции Альгаротти, до варианта, приобретенного для Августа III (Национальная галерея королевы Виктории, Мельбурн)³.

Советы касались прежде всего археологических деталей в архитектурном декоре и сценографии. Так, вместо стоящей в нише справа фигуры в римской тоге с книгой в руках в парижском варианте и картине из

¹ См.: *Magani F.* Antonio Pellegrini frescante in villa Giovanelli // *Nuovi studi: rivista di arte antica e moderna.* 2003. № 8. P. 167–180; *Pavanello G.* Scheda villa Giovanelli // *Gli affreschi delle ville venete: Il Settecento / A cura di G. Pavanello.* Venezia: Marsilio, 2011. P. 115–151; *Gli affreschi nei Palazzi e nelle ville venete: dal '500 al '700 / A cura di F. Pedrocchi.* Roma: Sassi, 2008.

² Ярким примером одного из таких заказов является картина из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина «Александр перед телом Дария» Дж.А. Гварди с оригинала Дж.Б. Ланджетти.

³ Картина Тьеполо «Пир Клеопатры», о которой Альгаротти писал Брюлю, вместе с полотном «Цезарь, созерцающий голову Помпея» была продана на аукционе в Амстердаме в 1765 году. См.: *Posse H.* Die Briefe des Grafen Francesco Algarotti an den Sächsischen Hof und seine Bilderkäufe für Dresdener Gemäldegalerie 1743–1747 // *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen.* 1931. Bd. 52. S. 23.

А в 1769 году полотно «Меценат представляет императору Августу свободные искусства» в составе коллекции Брюля было куплено для Эрмитажа. В 1930-е годы картина «Пир Клеопатры» была продана за границу и находится в Национальной галерее Виктории в Мельбурне.



Джованни Баттиста
Тьеполо, Джироламо
Менгоцци Колонна
Встреча Антония
и Клеопатры.
1746–1747
Фрагмент росписи
Палаццо Лабиа,
Венеция

Мельбурна появляется богиня Исида со скрещенными на груди руками, согласно указанию консультанта, предлагавшему для ниши слева статую Зевса Сераписа, а для правой Исиду. Они возникли не из увражей Монфокона, а из венецианских источников «Verona illustrata» Шипионе Маффеи или «Raccolta» архитектора Доменико Росси, а, может быть, были подсмотрены у коллеги художника XVI века, Стефано делла Белла.

Сфинксы, Мемнон и пирамиды, Исида и Зевс Серапис должны были удостоверить место действия – роскошный и великолепный Египет.

Главному герою после консультаций с Альгаротти прибавилось «благородного величия». В одном из эскизов (*modeletto*) этой композиции

(Художественные собрания университета, Стокгольм) в образе Антония предстает герой, который знаком нам по роли Августа в «Меценате» и Александра Македонского в мастерской Апеллеса, действительно, напоминающий ранних, «неизящных в физиономиях» (Ф. Альгаротти) героев Тьеполо. Позже, уже в картине приобретенной для Августа III, на роль Антония будет утвержден более благородный рыжеволосый, как в росписях виллы Корделлина, герой в римском шлеме с плюмажем.

Все эти эскизы и первые вариации темы, дополненной под влиянием синтетического мышления мастера парным к банкету сюжетом, подготовили ее кульминацию в ансамбле росписей палаццо Лабиа.

Настоящим открытием Тьеполо стала парная к «Пиру» сцена «Встречи Антония и Клеопатры». М.Н. Никогосян убедительно указала на литературный источник парных сюжетов из истории египетской царицы и римлянина Марка Антония – сочинение Дж. Боккаччо «О знаменитых женщинах», очень популярное на протяжении XVI–XVIII веков и, вероятно, хорошо известное художнику¹. Согласно тексту Дж. Боккаччо, сцена встречи происходит в Александрии, куда Антоний прибыл с пленным им армянским царем Артаваздом и сказочными богатствами, брошенными «обезумевшим от любви», в оценке римских историков, доблестным воином к ногам возлюбленной «алчной» царицы Клеопатры.

Привлечение к исследованию еще одного ансамбля росписей позволяет проследить истоки рождения самой темы встречи в порту или гавани, кстати, одной из самых излюбленных на венецианских оперных подмостках.

Примечательно, что работая над росписями виллы Корделлина на тему известного полотна Веронезе «Семейство Дария перед Александром», находящегося во дворце семейства Пизани, Тьеполо уже получил заказ от самих Пизани, которые, как оказывается, были очень важными для этого периода творчества заказчиками художника. В июне 1743 года одновременно с заказом братства кармелитов – восемь холстами для свода Скуола Гранде Деи Кармини, Тьеполо работал в венецианском дворце Пизани–Моретта над фреской, прославляющей адмирала Витторе Пизани, героя войны против генуэзцев, предка заказчицы Кьяры Пизани, представив «Встречу Марса и Венеры»². Эту роспись можно считать первой в ряду «встреч», воплощенных в будущих фресках Тьеполо.

¹ Никогосян М.Н. «История Антония и Клеопатры» Тьеполо из музея Архангельское. Сюжет, источники, интерпретация // Искусствознание. 2012. № 1–2. С. 388–409.

² Pedrocchio F. Tiepolo. P. 24.

Отметим, что И.С. Артемьева, на мой взгляд, справедливо рассматривает образы Венеры и Марса в связи с трактовкой ансамбля Тьеполо на тему истории Антония и Клеопатры как возвращение к популярной в искусстве XVI столетия теме Силы, покоренной любовью. См.: Артемьева И.С. Тьеполо и Россия в эпоху Екатерины II // Век Просвещения. Вып. 1: Пространство Европейской культуры. М.: Наука, 2006. С. 405.



Джованни Баттиста
Тьеполо
Встреча Генриха III
Французского на
вилле Контарини
в Мире. Эскиз.
Около 1745–1750
Частное собрание

Валуа, будущий французский король Генрих III, во время его бегства из Польши во Францию в 1574 году. Альгаротти, являясь доверенным лицом Августа III, курфюрста Саксонии и короля Польского, как в свое время Генрих Валуа, вероятно, имел отношение и к этому замыслу, поскольку в его коллекции находился эскиз композиции. Так было и с другими произведениями Тьеполо этого периода¹. Важно отметить, что избранное для увековечивания событие происходило во времена Веронезе, который вполне мог быть его участником. Винченцо Себастиано Пизани, будучи женихом Лукреции Корнер (Корнаро), заказывал Тьеполо фрески времен Контарини и посещения виллы будущим французским королем. На фреске художник изобразил прибывшего по каналу короля во французском платье. Он ступает на мраморный пол галереи дворца виллы, где его с поклоном приветствует склонившийся седовласый старец-хозяин в пурпурном одеянии и стоящая рядом с ним дочь хозяина, наследница венецианских дождей Контарини и Мочениго, прекрасная венецианка в серебристом платье, поодаль от которой с явной настороженностью к чужакам расположилась

¹ Очень представительная по составу художественная коллекция графа, в которой были картины, живописные эскизы, рисунки и гравюры Тьеполо-отца и сына Доменико, по наследству перешла к племяннице Альгаротти, единственной дочери его старшего брата Бономо, где она предположительно находилась до 1819 года, а затем была распродана и рассеялась. Каталог галереи, согласно предисловию издания на немецком языке (Аугсбург, 1780), составлен был графиней Альгаротти-Корниани и распространялся «среди друзей». Исследователи установили, что авторство оригинального издания каталога на итальянском языке принадлежит архитектору Антонио Сельва, который составил его по картотеке графа и издал около 1776 года. См.: Beschreibung der Gräfllich Algarottischen Gemälde- und Zeichnungs-Gallerie in Venedig. Augspurg: bey Albert Friedrich Bartholomai, 1780. В конце XIX века, в публикации Ф. Майсснера указано, что эскиз находился в частном собрании в Берлине. А. Морасси указывал, что местонахождение эскиза к «Встрече Генриха III Французского на вилле Контарини в Мире» из собрания Ф. Альгаротти, а затем, по информации итальянского ученого, в собрании Ротшильда во Франкфурте, неизвестно. См.: Morassi A. A Complete Catalogue of the Paintings of G.B. Tiepolo. P. 39. В 2012 году он был продан на аукционе Christie's: Christie's Sale 2534, Lot. 38, Old Master Painting Part I, 25 January 2012.

ее крохотная собачка. Именно к красавице с царственной осанкой прикован пристальный взгляд Генриха, завидного жениха, бежавшего из Кракова от «невесты перезрелых лет» Анны Ягеллонки и польского престола в Париж к королевской короне. Прогостивший в Венеции целую неделю король, вероятно, воспламенил возможные матримониальные планы в головах не одного из глав знатнейших венецианских семейств.

Художник, возможно, придал лицу Контарини портретные черты одного из Пизани, а его дочери – черты Лукреции Корнер. Примечательно, что на заднем плане композиции художник изобразил выходящий к каналу фасад виллы. На галерею король поднимается, вероятно, уже выйдя из кареты, часть которой видна в центре композиции на заднем плане; на часть пути по суше также указывают белогривые лошади со всадниками и прекрасными всадницами. В отличие от эскиза, на котором дама была обращена лицом к королю, на фреске она демонстративно развернулась к зрителю по ту сторону рампы и квадратной рамы. Она как будто приглашает следовать за ней в зал, а затем и к банкету, вошедшему в историю как «La Cena del Re», королевский пир, который гостеприимный хозяин устроил в честь короля с 22-кратной сменой блюд. Также в окончательном варианте композиции развевающийся флаг с гербом над головами Контарини и свиты короля утратил владельческий знак, а главное, появился бегущий перед королем чернокожий слуга, выразительным жестом указывающий карлику, сидящему на ступенях, ведущих в реальное пространство зала виллы, что он и его собака оказываются на пути Генриха со свитой. Таким образом художник вносит движение в сцену, главные герои которой наделены статичным «спокойным величием». Зонты от солнца над головами дам указывают на то, что действие происходит жарким летним днем.

Иллюзорный эффект открывающегося в глубину пространства уводит взгляд за портик галереи, открытой к пристани, сквозь кроны пиний на тающую в голубой дымке «Аркадию на Бренте» с роскошными виллами и садами на ее берегах¹. Потолок зала в восьмиугольном квадратном обрамлении Дж. Менгоцци Колонны также украшала большая роспись *trompe l'oeil*, изображающая зрителей на балюстраде второго этажа под открытым небом с парящей в центре фигурой трубящей Славы, возвещающей о прибытии короля. Красавицы в сопровождении пажей наклоняются в зал за перила балюстрады, чтобы приветствовать монарха со свитой. Среди них венецианка,

Джованни
Баттиста Тьеполо
Автопортрет среди
зрителей встречи
Генриха III.
Около 1745–1750
Фрагмент росписи
потолка
Банкетного зала
Музей Жакмар-
Андре, Париж



¹ Примечательно, что примерно в это же время, в мае 1749 года в венецианском театре Сант Анджело состоялась премьера комической оперы (оперы-буффа) под названием «Аркадия на Бренте» («L'Arcadia in Brenta») на либретто К. Гольдони и музыку Б. Галуппи.



Джованни Баттиста Тьеполо, Джироламо Менгоцци Колонна
Встреча Генриха III Французского на вилле Контарини в Мире. Около 1745–1750
Роспись лестничного марша в музыкальный салон Музей Жакмар-Андре, Париж

скрывающаяся от солнца под зеленым зонтом, который раскрыл над ней услужливый кавалер – удивительное предчувствие раннего Гойи, – а также музыкант с пером в руке над раскрытой партитурой. В левом углу мужчина, очень напоминающий самого художника, указывает чернокожему папу вниз на кого-то из прибывающих. Возможно, мастер поместил здесь свой автопортрет.

Подчеркнем, что встреча в порту или гавани была одной из самых любимых сцен на театральных подмостках в Светлейшей республике, владычице морей. Квадратурная декорация, оформлявшая этот ансамбль, еще больше усложнится в декорации палаццо Лабиа, где феррарцем Джироламо Менгоцци Колонной будет создан целый архитектурный театр, близкий декорации театра Олимпико Паладио, с различными проемами со сложными обрамлениями, открывающимися в пространство изображенного события.

Впоследствии ансамбль виллы Пизани-Контарини в Мире был утрачен. В 1893 году фрески были вывезены парижским коллекционером Э. Андре в Париж, но свидетельство о первоначальном целостном ансамбле фресок Тьеполо и Менгоцци Колонны сохранило письмо Альгаротти. 10 мая 1756 года, во время своего пребывания в Венеции, в письме к просветителю Джампьеро Дзанотти в Болонью он писал «о волшебстве и удовольствии» пережитом им на берегах Brenty, сравнивая его с Пенелопой, которую надо демонстрировать и древним и новым: «В зале палаццо Пизани в Мире с величайшим мастерством Тьеполо и Менгоцци написали встречу в этом самом палаццо знатнейшим семейством Венеции французского короля Генриха III. История (*storia principale*) наиважнейшая представлена на правой продольной стене зала, которая занимает пространство между двумя входами по углам. Сквозь огромное ложное окно-проем в стене

можно видеть короля в сопровождении большого кортежа французских и польских дворян с пажами, гвардейцами, карликами, трубачами, и прочими; и Пизани в тоге, который встречает грандов, позади которых Брента с различными барками, дворцами и садами; и все написано кистью и с роскошью Паоло (*con penello, ed sfarzo paolesco*)¹. Далее он также с восхищением описывает расположенные друг напротив друга в левой стене зала большие окна-проемы в половину двери по углам зала, в которых представлены изображенные с венецианской грацией зрители, очевидцы прибытия короля. «Наконец, над головами, на потолке зала, также есть ложный проем, как в Пантеоне, только квадратный, с ограждениями, за которыми в зал, принимающий короля, смотрят прекрасные дамы, кавалеры, дети, одетые очень живописно.

Все квадратура и кьяроскуро, которые подражают каррарскому мрамору, создают прекрасное место действия для фигур. Представьте себе, каким ансамблем, как гармонично, одним аккордом в росписях выступают фигуративист и квадратурист! Необыкновенно переходит одно в другое: квадратурист так должен дополнять фигуративиста, как бас – сопрано. Нечто подобное можно видеть в этом зале, расписанном Менгоцци и Тьеполо. Какая гармония в композиции: каждая часть скомпонована как будто капельмейстером, который третьим присоединился к двум большим художникам! Эта живопись принесла мне такое огромное переживание и удовольствие, дорогой господин Джанпьетро»².

Описывая с восхищением увиденное на вилле Контарини-Пизани, Альгаротти в 1756 году писал о том, что «все это великолепие иллюзорных пространств и роскошь *paolesca* создано в подобии с музыкальной гармонией произведения, созданного капельмейстером». Гармония усилий фигуративиста, в понимании эпохи – мастера многофигурных исторических композиций, Тьеполо – и квадратуриста Менгоцци Колонны подобны дуэту сопрано и баса, что позже в его эссе о живописи будет названо им «настоящей музыкой для глаз» (*una vera musica per gli occhi*)³.

Влияние Альгаротти (как советника и теоретика) на сложение «веронезовского» периода творчества Тьеполо и его *maniera Paolesca* с момента их знакомства в 1743 году, когда критик стал непосредственным посредником между художником и его образцом-вдохновителем, бесспорно.

Миф о *Veronese Redivivus*, возникший в хвалебной «Оде» С. Беттинелли на завершение тьеполовской декорации Палаццо Клеричи в Милане (1740), в теоретическом плане был создан именно Альгаротти.

В целом этот краткий период активного взаимодействия художника со своим просвещенным советчиком и заказчиком оказался весьма плодотворным. Уже в конце 1746 года разочарованный Альгаротти, не получивший заветной должности и не осуществивший свой проект, покинул Дрезден, несмотря на то, что заказанные им для галереи современных

¹ *Algarotti F. Saggio sopra la pittura. P. 39.*

² *Algarotti F. Lettere sopra la pittura. T. VI. Livorno: Coltellini, 1764. P. 40, 41.*

³ *Algarotti F. Saggio sopra la pittura. P. 53.*

мастеров произведения, в том числе и работа Тьеполо, были выполнены и присланы в столицу Саксонии. Большинство из них заняло место в запасниках вплоть до начала Семилетней войны, а после нее, уже в 1765 году, попало на аукцион в Амстердаме и с тех пор почти все они, в том числе «Цезарь, осматривающий голову Помпея» Тьеполо, считаются утраченными, поскольку их местонахождение неизвестно.

Советы Альгаротти в угоду современному, крепнущему неоклассицистическому вкусу исправляли «неточности» и *bizzarrie* Веронезе в костюмах и «украшении» сцен из жизни Христа персонажами, не соответствующими высокому сюжету, то есть в вольном отношении к истории. В поисках археологической достоверности художнику должны были помочь копирование античных образцов из Монфокона и штудирование увражей. Но Тьеполо, даже отчасти следуя советам просвещенного покровителя, оставался верным себе «абсолютным игнорантом археологии» (А. Бенуа). Сделанные Тьеполо под влиянием пытливого ума Альгаротти открытия стали результатом творческого соперничества с предшественниками и современниками и ответом на вызов эпохи, ищущей нового, овеянного величием и значительностью прошлого «золотого века» и авторитетом традиции.

В творчестве мастера нашло свое яркое отражение не копирование, а переосмысление и импровизация на тему венецианской живописи Чинквеченто. По замечанию М. Баксандалла и С. Альперс, в искусстве Веронезе Тьеполо обрел основу, опираясь на которую он мог свободно, почти автоматически творить и импровизировать¹. Поэтому он выступил не копиистом, а продолжателем и творческим наследником – единомышленником мастера XVI века по духу и миросозерцанию. А творческая импровизация на темы Веронезе в эпоху «опероцентризма» и магистрального значения искусства музыки позволила Тьеполо создать, по вдумчивому замечанию Ф. Альгаротти, «свой собственный стиль, объединивший роскошь Веронезе с благородством Пуссена и свежестью таких “оригинальных мастеров”, как Дж.Б. Кастильоне или С. Роза»².

В этой финальной сентенции выразилась суть устремлений и советов эрудита-мыслителя, выпускника Болонского университета, посетителя лондонских ученых обществ и парижских салонов. Примечательно, что Альгаротти и сам художник были современниками появления на музыкальном небосклоне мальчика-вундеркинда, будущего «солнечного гения» В.А. Моцарта. Один из крупнейших западных историков искусства Г. Зедльмайр, отмечая чрезвычайное художественное разнообразие и «метаморфозы искусств в эпоху Моцарта», то есть в 1756–1791 годы, предложил оценивать их с опорой на классификацию, принадлежащую чешскому эстетике Яну Мукаржовскому, по модусам красоты: *pulchrum, bellum, kalon*, соответствующим барокко, рококо и академизирующему

¹ Baxandall M., Alpers S. Tiepolo und die Intelligenz der Malerei / Aus dem Engl. von U. Bischoff. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1996. S. 26.

² Algarotti F. Saggio sopra la pittura. P. 51.

неоклассицизму. Альгаротти желал, конечно, в духе неоклассического культа «благородной простоты», обозначенного греческим понятием красоты «калон», *облагородить* роскошь и богатство венецианской живописи, соответствовавшей в полной мере латинскому понятию *pulchum* (в значении «здоровый, а значит красивый») и в меньшей степени более уточненному *bellum* («прекрасному»)¹. Сам Ф. Альгаротти в эпоху нарождающихся художественной критики и истории искусства, бесспорно, является одним из ярких представителей этих трудноразделимых тогда дисциплин, настоящим сыном своей космополитичной эпохи и венецианской родины, эрудитом и универсальным мыслителем. Ему как никому из современников удалось достаточно глубоко охарактеризовать историю искусства в целом и очень точно выразить сущность и особенности искусства Дж.Б. Тьеполо, величайшего венецианского художника XVIII столетия. Будучи автором и научных трактатов, и оперных либретто, имея обширный круг знакомых при Дрезденском дворе (в том числе таких великих музыкантов своего времени, как И.А. Хассе), при дворе Фридриха II Прусского и даже далекой «Московии», он, согласно документальным свидетельствам, действительно сыграл для Тьеполо роль «просвещенного советника», посредника между мастером и предшествующей художественной традицией, а также с миром музыкального театра от Лондона до Дрездена и Берлина.

¹ См.: *Sedlmayr H. Mozarts Zeit und die Metamorphose der Künste // Sedlmayr H. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Epochen und Werke. Bd. III. Wien; München und Mittenwald: Herold und Mäander, 1983. S. 200–213.*

М.Н. Никогосян

**Полотна с «Историей Антония и Клеопатры»
из музея-усадьбы «Архангельское»:
судьба живописного ансамбля Тьеполо
в России**

Внимание посетителей музея-усадьбы «Архангельское» неизменно привлекали два больших полотна Дж.Б. Тьеполо «Встреча Антония и Клеопатры» и «Пир Антония и Клеопатры»¹. Они главенствовали в зале и создавали атмосферу праздника и радостного торжества. Первоначально эти две картины являлись частью живописного монументально-декоративного ансамбля, к сожалению, не сохранившегося целиком до наших дней. Джамбаттиста Тьеполо получил международное признание и был необычайно востребован прежде всего как непревзойденный мастер декорации, как никто умевший преобразовать живописными фантазиями любое пространство зала, создать на его стенах параллельный мир образов, сопровождавших реальную жизнь обитателей дворца. Наивысшую вершину творчества Тьеполо представляют именно живописные монументально-декоративные ансамбли. Различные дворы Европы стремились привлечь этого художника для украшения своих дворцов и возвеличивания своей славы. Делались такие попытки и в России. К сожалению, из-за бесконечных проволочек Канцелярии от строений так и не был заключен договор с Тьеполо о написании плафонов для Зимнего дворца. Бесследно исчезли три плафона, выполненные Тьеполо в 1758 году по заказу М.И. Воронцова и украшавшие его дворец в Санкт-Петербурге вплоть до начала XIX века². Великолепные полотна

¹ Встреча Антония и Клеопатры. Холст, масло. 333 × 603 см. Инв. Ж-214; Пир Клеопатры. Холст, масло. 338 × 606 см. Инв. Ж-213. См.: «Ученая прихоть». Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова. Каталог выставки. М.: Художник и книга, 2001. Т. 1. С. 148. Каталог №№ 40, 41. Воспроизведения: Т. 2. С. 32–33.

² См.: Андросов С.А. Русские заказчики и итальянские художники. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 155–182.



на тему истории Древнего Рима из Палаццо Дольфин в собрании Государственного Эрмитажа являются лишь частью разрозненного декоративного ансамбля. Они были куплены А.А. Половцевым в 1876 году и вскоре переданы музею Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица в Петербурге.

Единственным живописным ансамблем Тьеполо, бытовавшим в России в качестве декоративного оформления интерьера, то есть соответственно своему прямому назначению, был ансамбль с «Историей Антония и Клеопатры», сохранившейся частью которого являются полотна музея-усадьбы «Архангельское». Они были приобретены князем Н.Б. Юсуповым (1751–1831) не во время его пребывания в Италии, как считалось долгое время, но позже, в 1800 году в Санкт-Петербурге. Ничего не известно о существовании ансамбля до этого времени, и вся его история оказалась тесно связанной с собранием Н.Б. Юсупова. Тем больший интерес представляет для нас судьба ансамбля Тьеполо с «Историей Антония и Клеопатры» в России, его восприятие, происходившие изменения его структуры и среды бытования.

Первым известным упоминанием об ансамбле с «Историей Антония и Клеопатры» является сохранившаяся в архиве Юсуповых расписка итальянского торговца Пьетро Конколо о продаже им картин князю Н.Б. Юсупову с приложением их списка¹:

Джованни Баттиста
Тьеполо
Встреча Антония
и Клеопатры. 1747
Холст, масло
Государственный
музей-усадьба
«Архангельское»

¹ Расписку П. Конколо обнаружила и опубликовала Л.Ю. Савинская; ранее считалось, что князь Н.Б. Юсупов приобрел полотна Тьеполо в Италии в 1783–1789 годах, когда был посланником при Сардинском дворе в Турине. См.: *Савинская Л.Ю.* Картины Дж.Б. Тьеполо в Архангельском // Искусство. 1980. № 5. С. 65. В этой же статье впервые прослеживается и история перемещения картин.



Джованни Баттиста
Тьеполо
Пир Клеопатры
Холст, масло
Государственный
музей-усадьба
«Архангельское»

«Я продал Господину князю Юсупову двенадцать картин, а именно:

1. Мадонна Рафаэля
- 2, 3. Пейзаж Клода Лоррена
- 4, 5. Мадонна Гверчино
6. Амур Гвидо
7. Амур Гверчино
8. Жертвоприношение Ноя Н. Пуссена
9. Женский портрет Корреджо
10. Мадонна Андреа дель Сарто
11. Три амура Бароччи
12. Мадонна со Св. Иосифом Бароччи

а также картины Тьеполо для зала, две большие, четыре малые и плафон.

Все вместе за сумму тридцать тысяч рублей в банковских билетах, из которых я получил наличными десять тысяч рублей и три векселя на господина Ливио, первый на десять тысяч рублей, подлежащий оплате 1 марта 1801 года, второй на шесть тысяч, подлежащий оплате 10 мая 1801 года, и третий на десять тысяч, подлежащий оплате 1 марта 1802 года. В удостоверение чего я подписал настоящий договор 11 мая 1800. С.-Петербург. Пьетро Конколо»¹.

¹ Русский перевод цит. по : Савинская Л.Ю. Картины Дж.Б. Тьеполо в Архангельском. С. 65.

Подлинник написан на французском языке:

J'ai vendu a Monsieur le Prince Youssouppoff douze tableaux scavoir:

1. Madone de Raphael
- 2, 3. paysage de Claude Lorain.
- 4, 5. Madone de Guerchin.
6. amour du Guide.

Пьетро Конколо привез в Петербург целую партию картин высокого художественного уровня и надеялся заинтересовать ими самого императора. Хроника того времени сообщала: «Иностранцу Конколо, просившему в позволении представить государю императору собрание редких картин, объявляется, что Е.И. величеству не угодно иметь оныя»¹. Зато картины купил князь Н.Б. Юсупов, близкий ко двору человек и незаурядный знаток и любитель живописи. К этому времени князь обладал уже значительным собранием произведений искусства, приобретенных во время пребывания за границей, и продолжал пополнять его.

К сожалению, при публикации статьи в журнале была допущена досадная опечатка, и фамилия торговца была напечатана неправильно: Консоло вместо Конколо. По странному совпадению, фамилия Конколо была напечатана с ошибкой и в статье Дж. Нокса, впервые сообщившего об открытии Л.Ю. Савинской зарубежному читателю², и долгое время это имя не привлекало внимания исследователей.

Между тем в настоящее время о Пьетро Конколо (1748–1810) известно достаточно много³. Он принадлежал к семье венецианских художников и торговцев картинами, деятельность которых прослеживается с конца

7. amour du Guerchin.

8. Sacrifice de Noé par N.Poussin.

9. Portrait de femme par le Correge.

10. Madone d'André del Sarto.

11. trois amours de Baroque.

12. une Madone avec St. Joseph par Baroque.

Puis des tableaux de Tiepolo pour un appartement, deux grands quatre petits et un plafond.

Le tout pour la somme de trente six milles Roubles en billets de Banque dont j'ai reçu comptant dix milles Roubles et trois lettres de change sur Monsieur Livio, une de dix milles payable le 1. mars de l'année 1801, la seconde de six milles payable le 10 mai de l'année 1801, et le troisieme de dix milles payable le 1. Mars de l'année 1802. En foi de quoi j'ai souscript le present arangement.

11 Mai 1800.

St.Petersbourg

Pietro Concolo.

(Правописание подлинника. См.: РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ч. V. Ед. хр. 4753. Л. 33).

Французский текст оригинала приведен с некоторыми неточностями и ошибочной ссылкой на статью Грабаря в качестве источника в каталоге парижской выставки: Giambattista Tiepolo. 1696–1770. Musée du Petit Palais, Paris, 22 octobre 1998 – 24 janvier 1999. Catalogue su la direction de S. Loire et J. de Los Llanos. Paris: Ed. Paris-musées, 1998. P. 182. n. 1.

¹ Русская старина. 1887. Т. 56. № 10. С. 204. Цит. по: *Савинская Л.Ю.* «...Циркуль зодчего, палитра и резец ученой прихоти твоей повиновались» // «Ученая прихоть». Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова. Т. 1. С. 42. Прим. 50.

² *Кnox G.* Anthony and Cleopatra in Russia: a Problem in the Editing of Tiepolo Drawings // *Editing Illustrated Books. Papers given at the fifteenth annual Conference on Editorial Problems.* University of Toronto, 2–3 November 1979; New York; London, 1980. Pp. 41, 45.

³ О семье Конколо см.: *Cecchini I.* Concolo // *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento / A cura di L. Borean e S. Mason.* Fondazione di Venezia, Venezia: Marsilio, 2009. P. 255–256.

XVII века до 1820 года. Отец Пьетро, Доменико Джакомо Конколо (1693–1762), художник скромного дарования, с юных лет владел лавкой картин. Документально подтверждено, что по меньшей мере дважды – в 1739 и в 1740 годах – Тьеполо приобретал у Джакомо Конколо грунтованные холсты, которые использовал для создания таких известных своих произведений, как алтарный образ для церкви деи Джезуати, а также плафона и, возможно, образа со Святым Августином для Скуола деи Кармини в Венеции¹. Известно также, что Джакомо Конколо принадлежали картины Джамбаттисты Тьеполо (написанные, вероятно, с участием Доменико и мастерской) «Христос в Гефсиманском саду» и «Коронование терновым венцом» (Кунстхалле, Гамбург). Возможно, эти картины составляли своего рода триптих с «Тайной Вечерей» из Лувра, и вся ныне разрозненная серия была написана по заказу Дж. Конколо². Как торговец картинами «обыкновенными, а также и превосходными» (*usuali, nonche sublimi*), Джакомо Конколо упоминается и в документе 1760 года³. Сыновья Джакомо Конколо, Бернардо (1737–1807) и Пьетро, продолжили деятельность отца, причем Пьетро был более ловким в делах. По свидетельству современников, он умел дешево купить и выгодно продать, и ему иной раз доставались действительно превосходные произведения. Именно Пьетро Конколо разрезал на куски и продал по частям великолепный алтарный образ Паоло Веронезе, так называемый «Алтарь семьи Петробелли» из церкви Святого Франциска в Лединара, проданный с аукциона после закрытия монастыря. Картина имела в высоту 4,5 метра, и найти покупателя на произведение такого размера было невозможно⁴. Деятельность Пьетро Конколо разворачивалась в разъездах между Венецией и Римом, куда он перебрался с семьей уже в 1780-е годы и где торговал в основном картинами венецианской и ломбардской школ. Он вел дела и в Болонье, и даже в Петербурге, где не только продал князю Юсупову вышеупомянутые двенадцать картин и ансамбль Тьеполо, но сам приобрел и перепродал в Италии

¹ См.: *Bensi P.* «Una franchezza e leggiadria indicibile di pennello»: procedimenti esecutivi nelle opere su tela di Giambattista Tiepolo // *Ricerche di storia dell'arte.* 1993. № 51. P. 39.

² Джакомо Конколо указан как владелец картины «Христос в Гефсиманском саду» на сделанной с нее гравюре Пьетро Монако, которая включена в его издание гравюр на темы Священного писания «*Raccolta di cento dodici stampe di pitture della storia sacra*». О серии картин см.: *Whistler C.* *New Light on Tiepolo and Germany* // *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia – Vicenza – Udine – Parigi, 29 ottobre – 4 novembre 1996)* // *Quaderni di Venezia Arti / A cura di L. Puppi.* Padova: il Poligrafo, 1998. № 4. Vol. I. P. 63, 64, 67), а также в каталоге выставки: *Giambattista Tiepolo. 1696–1770 / Ed. by K. Christiansen.* New York: Metropolitan Museum of Art, 1997. № 33. Pp. 216–220. Такого же мнения придерживаются и авторы каталога французской выставки в Париже: *Giambattista Tiepolo. 1696–1770. Musée du Petit Palais.* P. 160–161. №№ 43, 44.

³ *Bensi P.* «Con grazia parmigianesca»: note sulla tecnica pittorica della Carita della Capella Colleoni di Bergamo // *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita.* Vol. I. P. 367, 369.

⁴ *Cassidy B.* «Come la carne al macello»: *butchering a Veronese* // *The Burlington Magazine.* Vol. 149. № 1252. 2007. Pp. 483–485.

картину «Венера с Адонисом», приписываемую Тициану. Пьетро Конколо торговал также гравюрами, бронзовыми статуэтками, резными камнями, монетами и всякими древностями.

На картине «Встреча Антония и Клеопатры» имеется дата 1747, начертанная на полуразрушенной пирамиде, которую и принято считать временем создания ансамбля. Таким образом, картины Тьеполо были привезены в Россию всего через пятьдесят лет после их создания торговцем, отец которого был хорошо знаком с Тьеполо и даже имел его картины. Более того, Тьеполо покупал у Джакомо Конколо грунтованные холсты именно в 1740-е годы, в период создания картин с «Историей Клеопатры». Несомненно, Пьетро Конколо знал о существовании этого живописного ансамбля и сумел приобрести его у первоначального владельца или его наследников. Большое число картин, составлявших ансамбль, и размер сохранившихся полотен свидетельствуют о том, что они предназначались для парадного помещения большого палаццо или виллы¹. В конце XVIII века Венеция уже утратила былой блеск и величие, и в 1797 году была захвачена войсками Наполеона. Многие владельцы были вынуждены расстаться со своими коллекциями и распродавали обстановку своих дворцов. Тяжелое странствие картин из Италии в Петербург (скорее всего, морским путем) оказалось лишь первым в цепи последующих перемещений многострадального ансамбля, в процессе которых он постепенно менял свой облик и характер, все более отдаляясь от первоначального замысла.

До сих пор не обнаружено никаких упоминаний о полотнах с «Историей Антония и Клеопатры» Тьеполо из музея-усадьбы «Архангельское» до момента их появления в России в 1800 году. Неизвестно, кто заказал этот ансамбль, для какого помещения он предназначался и как выглядел первоначально. Можно только предположить, что с момента написания и до вывоза из Италии картины с «Историей Антония и Клеопатры» находились не в самой Венеции, а в провинции в Венето, возможно, на загородной вилле². Этим можно было бы объяснить странное отсутствие

¹ В своем выступлении на конференции 1979 года Дж. Нокс высказал предположение, что картины Тьеполо уже находились в России до 1800 года и могли быть написаны Тьеполо по заказу Елизаветы Петровны. Он также высказал предположение, что ансамбль с «Историей Антония и Клеопатры» был создан для Тронного зала Летнего дворца Елизаветы Петровны, построенного в 1744 и снесенного в 1797 году. Клеопатра в таком случае олицетворяла саму императрицу (*Кнох G. Anthony and Cleopatra in Russia: a Problem in the Editing of Tiepolo Drawings*. Pp. 45–48). Однако позже он сам отказался от этой идеи, узнав, что размеры Тронного зала составляли около 20 × 30 м (*Кнох G. Tiepolo in Warsaw // Tiepolo i tiepoleschi w zbiorach polskich. rysunki, rycin, obrazy. Warszawa: Muzeum Narodowe, 1997. S. LXXII, № 1*). Как справедливо заметила И.С. Артемьева, декоративные панно Тьеполо не могли быть заказаны в России в конце 1740-х годов, так как не соответствовали еще не развитым художественным вкусам русской аристократии того времени. См.: *Artemieva I. «We truly have a wealth of the Venetian school» // Masterpieces from the Hermitage. Milan: Electa, 1998. P. 56. № 72*.

² Это справедливое суждение высказал хранитель музея венецианского Сеттеченто в Ка Реццонико Альберто Крайевич (Alberto Craievich) в частной беседе.

каких-либо упоминаний об этой работе Тьеполо у путешествовавших в Венецию любителей искусства, всегда отмечавших произведения великого мастера.

В расписке Пьетро Конколо, данной им князю Юсупову, живописный ансамбль Тьеполо указан в самом конце перечня проданных двенадцати картин, причем без номера, как своего рода дополнение иного характера. Хотя во всех остальных случаях указан сюжет, картины Тьеполо названы в расписке просто «tableaux pour un appartement», то есть картины для зала. Они были выставлены на продажу все вместе как единый декоративный ансамбль, в который первоначально входили, как указано в купчей, помимо двух известных нам больших полотен («Пир Клеопатры» и «Встреча Антония и Клеопатры») также четыре малых и плафон. Названия малых картин стали известны из архивной описи произведений в селе Архангельское 1815 года: «Невольник держит коня», «Три турка», «Воин и обезьяна», «Воин и невольник с тарелками»¹. На плафоне, проданном вместе с картинами, изображены боги Олимпа, аллегории четырех частей света и картуш с вписанным, как выяснилось, позднее – уже в России – вензелем Александра I². В настоящее время плафон более уже не считается произведением Дж.Б. Тьеполо³. Он был написан позже настенных панно и, следовательно, добавлен в ансамбль владельцем или Пьетро Конколо. О первоначальном замысле и развеске живописного ансамбля Тьеполо можно только строить предположения, но, несомненно, он был создан для определенного помещения с учетом его конкретных промеров, конфигурации и, возможно, уже существовавшего декоративного убранства. Изъятый из пространства, для которого он предназначался, ансамбль потерял цельность замысла и заданную структуру. В Россию он был привезен уже в качестве простого декоративного оформления зала, разобранного на составные элементы. Картины могли быть теперь развешаны в любом произвольном порядке, как шпалеры.

Первым и, к сожалению, недолгим местопребыванием приобретенного князем Н.Б. Юсуповым ансамбля Тьеполо стал петербургский дворец на Фонтанке (современный адрес: Набережная Фонтанки, д. 115 или ул. Садовая, д. 50 – со стороны парка). В 1789–1792 годах существовавшее ранее барочное здание дворца Юсуповых было перестроено знаменитым итальянским архитектором Джакомо Кваренги (1744–1817).

¹ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2276. Л. 9. №№ 271–274. Названия картин впервые опубликованы: Савинская Л.Ю. Картины Дж.Б. Тьеполо в Архангельском. С. 65.

² Шаврина Н.А., Казаков Я.А. Реставрация плафона из особняка князя Н.Б. Юсупова // ВЦНИЛКР. Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. Вып. 3 (33). М., 1977. С. 162–164.

³ Дж. Нокс предположил, что автором плафона мог быть Б. Тарсия (*Knox G. Anthony and Cleopatra in Russia: a Problem in the Editing of Tiepolo Drawings. P. 53. № 16*). Позже Дж. Паванелло предложил авторство Дж. Скайарио, принятое исследователями, см: *Pavanello G. Appunti da un viaggio in Russia // Arte in Friuli. Arte a Trieste. Vol. 15. 1995. P. 413–414. Fig. 3.*



Оставив стены прежнего здания, Кваренги пристроил к нему новые помещения, переориентировал и изменил фасады, а также внутреннее пространство. К моменту появления ансамбля Тьеполо дворец уже приобрел классицистический облик. И хотя, по-видимому, Кваренги не проектировал зал специально для картин Тьеполо, купленных только в 1800 году, во дворце нашлось помещение, удивительно подходящее для их развески. Искусство Тьеполо было близко итальянскому архитектору, который приобретал его произведения – рисунки и эскизы, а также поставлял их русским коллекционерам, в том числе князю Н.Б. Юсупову¹. Первым наставником Дж. Кваренги в живописи в родном Бергамо был ученик Тьеполо Джованни Раджи, незадолго до этого покинувший его мастерскую.

Уже в 1810 году князь Н.Б. Юсупов продал дворец на Фонтанке в казну, и в нем разместился Институт корпуса инженеров путей сообщения, основанный годом раньше. В настоящее время здание занимает «восприемник» института, Петербургский государственный университет путей сообщения (ПГУПС). Разумеется, за прошедшее время многие интерьеры неоднократно переделывались, но центральные залы первого этажа восстановлены.

Дворец Юсуповых
на Фонтанке
в Санкт-Петербурге
Садовый фасад
Пять окон справа
от колонн – галерея
Тьеполо
Фотография автора

¹ См. *Artemieva I. Giacomo Quarenghi collezionista di Tiepolo // Arte Veneta. Vol. 54. 1999. № 1. P. 142–146.*

Сохранились рисунки Кваренги с чертежами дворца Юсупова на Фонтанке, в их числе план первого этажа¹. Посещение дворца и изучение сохранившихся рисунков и планов позволяют автору статьи высказать предположение о первоначальном размещении ансамбля Тьеполо во дворце. По всей вероятности, его первым местопребыванием в России стал вытянутый в длину зал, примыкающий справа (по садовому фасаду) к центральному, украшенному портиком блоку. Этот двухсветный зал выходит своими пятью окнами на террасу с балюстрадой, с которой спускается большая лестница в сад. Во дворце имелся еще один похожий зал, располагавшийся симметрично слева от центрального по садовому фасаду. Только эти два зала имели стены, пространство которых было достаточно для развески больших полотен Тьеполо, но именно правый зал долгое время сохранял название «Александровский», очевидно, по оставшемуся в нем до 1949 года плафону с вензелем Александра I².

Как был размещен ансамбль Тьеполо во дворце на Фонтанке позволяет представить описание, оставленное немецким путешественником Генрихом фон Реймерсом, посетившим дворец Юсупова в начале XIX века: «Из этого зала попадаешь в длинную галерею, где помимо трех картин Тициана, Гандольфи и Фурино, находятся два больших настенных полотна и четыре других высоких и узких в простенках окон работы Тьеполо, прекрасный плафон также выполнен этим мастером. Одна из больших, написанных на холсте, настенных картин изображает “Пир Клеопатры”, на котором она выпивает жемчужину, другая – ее посадку на корабль»³. Противоположная окнам продольная стена зала имеет в длину 13,8 метров,

¹ Рисунки с планом первого этажа, чертежами фасадов и поперечным разрезом по главной оси хранятся в Государственном Эрмитаже, в Государственном музее истории Санкт-Петербурга и Российском государственном историческом архиве, а также в Городской библиотеке Бергамо. См.: *Гримм Г.Г.* Графическое наследие Кваренги. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1962. С. 46. №№ 9–81; Giacomo Quarenghi / A cura di S. Angelini, Vl. Piljavskij, cat. V. Zanella. Bergamo: Credito bergamasco, 1984. Cat. 26–28. P. 261, 343–345, 362; Джакомо Кваренги. Архитектурная графика. СПб.: Славия, 1999. С. 56–57. №№ 79–82. Гравюры см.: *Edifices construits à Saint-Petersbourg d'après les plans du Chevalier de Quarenghi, et sous sa direction.* St. Pétersburg: Imprimerie du Senat-Dirigéant, 1810; *Fabbriche e Disegni di Giacomo Quarenghi, architetto di S.M. L'Imperatore di Russia, cavaliere di Malta e di S. Walodimiro illustrate dal Cavaliere Giulio suo figlio. Opera dedicata a sua altezza Imperiale il Gran Duca ereditario delle Russie.* Mantova, 1844. Parte seconda. Tav. XVIII.

² Сведения о местонахождении плафона и названии зала любезно сообщил сопровождавший меня по дворцу на Фонтанке, к сожалению, ныне покойный Георгий Александрович Глащенко, в то время главный хранитель, а ранее директор музея ПГУПС.

³ *Reimers H. von.* St.-Petersburg am Ende seines ersten Jahrhunderts. St.-Petersburg: Bei F. Dienemann u. Comp., 1805. Teil II. S. 374. Признаюсь, мне не удалось совместить последовательность описанных Реймерсом комнат с планом первого этажа дворца Кваренги, но сразу после описания галереи с картинами Тьеполо он говорит о большом зале и спуске в сад, что совпадает с предполагаемым нами расположением ансамбля.

боковые стены по 6,95 метра, высота зала 7,3 метра¹. Три стены без окон имели по две двери (высотой 3,1 метра, шириной 1,5 метра). Большие картины, соответственно, могли удобно разместиться только на продольной стене напротив окон, так как каждая имеет в длину около 6 метров без рамы. Скорее всего, они висели рядом на стене, противоположной окнам. Кроме того, трудно представить, чтобы в случае развески картин на боковых стенах вся стена длиной около 14 метров была бы занята всего тремя картинами, которые называет Реймерс. Очень ценно его упоминание о том, что малые картины помещались в простенках окон: в этом зале пять окон и, соответственно, ровно четыре простенка, как раз по числу малых картин. Размер основных окон – $3 \times 1,5$ метра, верхних – $1,4 \times 1,5$ метра, простенки между окнами составляют 1 метр (простенки от окна до стены – 0,6 метра слева, 0,54 метра справа). Чтобы уместиться в простенке, утраченные в настоящее время узкие панно ансамбля должны были иметь в ширину всего около метра². Не исключено, однако, что размеры картин могли также несколько уменьшить, подгоняя под размеры простенков.

Помимо картин Тьеполо Реймерс упоминает в зале еще три картины – Тициана, Гандольфи и Фурины, которые, очевидно, занимали боковые стены. К сожалению, Реймерс не называет сюжеты этих картин, так что их трудно точно идентифицировать. Можно предположить, что упомянутая им картина Тициана – это «Лежащая Венера», которую И. Бернулли видел в 1780 году в собрании Н.Б. Юсупова и описал следующим образом «...[изображение] лежащей обнаженной женщины работы Тициана. Она очень похожа на знаменитую Венеру во флорентинской Трибуне; однако осмелюсь утверждать, это не копия и не повторение другого художника; она кажется несомненным оригиналом. Женщина лежит на кровати карминно-красного бархата и прикрывает наполовину рукой то, что иная, менее стыдливая Венера совсем не прикрывает. На заднем плане типично тициановский пейзаж. На эту превосходную картину невозможно наглядеться, даже не принимая во внимание ее сюжет»³. Это единственное сохранившееся свидетельство о «Венере» Тициана из собрания Н.Б. Юсупова, иные упоминания в сохранившихся архивных документах, как и ее дальнейшая судьба нам неизвестны. По свидетельству Бернулли, «Лежащая Венера» была похожа на «Венеру Урбинскую» Тициана и, возможно, была близкого размера (119 × 165 см). Кроме нее в собрании князя в начале XIX века имелась

¹ Промеры зала любезно сообщила начальник отдела капитального строительства ПГУПС Татьяна Александровна Писковская, большую помощь в получении сведений оказала также Нина Михайловна Ушакова. Автор приносит им свою искреннюю благодарность.

² Нокс высказывал предположение, что ширина узких полотен должна была быть около 5 футов, то есть около 1,5 метра (Knox G. Anthony and Cleopatra in Russia: a Problem in the Editing of Tiepolo Drawings. P. 43).

³ Johann Bernoulli's Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland and Pohlen in den Jahren 1777 und 1778. Bd. V. Leipzig: Bei Casper Fritsch, 1780. S. 83.

еще одна картина, приписываемая Тициану – «Святое семейство», – известная по рисованному каталогу¹, но она меньше подходила по сюжету и по размеру к ансамблю Тьеполо.

В собрании князя Н.Б. Юсупова в 1801 году было уже четыре картины, приписывавшиеся Франческо Фурины (1603–1646): «Три грации», «Христос и самаритянка», «Мария Магдалина» и «Святая Агнесса»². Одну из них, «Христос и самаритянка», Реймерс называет в числе произведений, заполнявших другую комнату дворца (третью от входа). Следовательно, в галерее с Тьеполо могла находиться одна из трех оставшихся. По размеру для зала больше всего подходила композиция «Три грации», которая могла одна занять боковую стену. Если же это была «Мария Магдалина», то она могла составить пару картине Гандольфи, так как единственное известное в настоящее время произведение Гаэтано Гандольфи (1734–1802) из собрания князя Н.Б. Юсупова – это также небольшая по размеру «Кающаяся Мария Магдалина»³. Она была одним из ранних приобретений князя Юсупова и могла находиться во дворце на Фонтанке. Впрочем, не исключено, что Реймерс

¹ Настоящее местонахождение картины неизвестно. Она воспроизведена в рисованном каталоге «Galerie d'Archangelski» 1827 года (ГМУА, инв. № 1013-гф. Т. 1. Л. 108). О рисованном каталоге см.: *Краснобаева М.Д.* «Рисованный каталог» собрания князя Н.Б. Юсупова // *Краснобаева М., Шарнова Е.* Французская живопись в Архангельском. М.: Три Квадрата, 2011. С. 271–281. На рисунке указан размер картины: ширина 1 аршин 1 вершок и высота 1 аршин 2 вершка, то есть, примерно 80 × 75,5 см. В собрании имелась еще копия с «Поклонения пастухов» Тициана из галереи Палатина, но она уже в то время считалась копией и приписывалась Хонхорсту (см.: *Маркова В.Э.* Итальянская живопись в собрании Николая Борисовича Юсупова // Архангельское. Материалы и исследования. М.: ГМУ «Архангельское», 2009. С. 46).

² Картины были воспроизведены в первом рисованном каталоге собрания князя Н.Б. Юсупова, который включал произведения, купленные до 1801 года. См.: *Краснобаева М.Д.* Бумажный музей Н.Б. Юсупова // Век Просвещения. Т. II. Кн. 2. М.: Наука, 2009. С. 47–71. С. 62. №№ 20–23. Картина «Три грации» находится в ГЭ (инв. ГЭ 5556. Холст, масло. 225 × 180 см. См.: «Ученая прихоть». Т. 1. С. 152. № 46). Местонахождение картины «Христос и самаритянка» неизвестно. Ее размер согласно рисованному каталогу (3 аршина 11 вершков шириной и 2 аршина 11 вершков высотой) примерно соответствует размеру, указанному в каталоге 1920 года – 194 × 260 см. (См.: Государственный музейный фонд. Каталог художественных произведений бывшей Юсуповской галереи. Пг., 1920. С. 13. № 244. Произведение неизвестного итальянского художника XVII века). Местонахождение картины «Мария Магдалина» неизвестно, размер по рисованному каталогу – 15 вершков высотой на 11 ½ вершков шириной, то есть примерно 66,7 × 51см (в каталоге: Musée du Prince Youssouppoff, contenant: les tableaux, marbres, ivoires et porcelaines qui se trouvent dans l'hotel de Son Excellence, à Saint Petersburg. St.-Petersbourg, 1839 указан размер 14,5 × 11 вершков). Картина «Святая Агнесса» теперь приписывается Симоне Пиньони и находится в ГМИИ (инв. 235. Холст, масло. 52 × 40 см. См.: «Ученая прихоть». С. 142. № 25).

³ ГМУА. Инв. Ж-232. Холст, масло. 82,5 × 63,5 см. Упомянуется уже в описи в 1801 года. См.: «Ученая прихоть». Т. 1. С. 134. № 9. Воспроизведение см.: Т. 2. С. 46.

мог видеть какую-то другую картину Гандольфи, позднее утраченную, как и «Венера» Тициана¹.

Таким образом, уже первая развеска живописного ансамбля Тьеполо с «Историей Клеопатры» в России неизбежно меняла первоначальный замысел художника и характер ансамбля. Помещенные в неоклассический интерьер, композиции Тьеполо становились просто картинами, развешанными в произвольном порядке вместе с другими в «галерее», как назвал этот зал Реймерс. Действительно, этот зал являлся именно галереей картин итальянских мастеров, представлявших ведущие художественные школы (флорентийскую, болонскую и венецианскую) в разные периоды (XVI, XVII и XVIII века). Подобная развеска, демонстрирующая осведомленность владельца в истории искусства, была еще связана с европейскими традициями XVIII века. И все же в этой первой развеске, которую живописный ансамбль Тьеполо получил в России, он, по-видимому, еще сохранял некое единство комплекса и доминировал в зале, так как две центральные сюжетные композиции сопровождали четыре дополнительные висящие в простенках окон панно и если и не оригинальный, то близкий по времени создания и стилю плафон. Открывавшийся из больших окон вид на балюстраду и лестницу перекликался с архитектурной декорацией, изображенной на картине «Пир Клеопатры» и создавал дополнительную игру реального и иллюзорного пространства. Ансамбль дворца на Фонтанке был единственным в России декоративным ансамблем Тьеполо, включавшим картины для стен и простенков и плафон, однако, к сожалению, и он просуществовал недолго.

В 1810 году князь Н.Б. Юсупов продал дворец на Фонтанке и перевез картины Тьеполо вместе со всем собранием в свое новое имение Архангельское под Москвой². Ансамбль при этом лишился сопровождавшего его плафона, который был оставлен на прежнем месте в Петербурге и оставался там до 1949 года. Память о его местонахождении во дворце на Фонтанке хранило традиционное название зала «Александровский». Плафон дошел до наших дней в сильно поврежденном состоянии. В 1962 году после проведенной консервации он был передан в Екатерининский музей-дворец Царского Села (Пушкин), где находится по сей день – в портретном

¹ Недавно исследователи творчества Гандольфи пришли к выводу, что Н.Б. Юсупов являлся заказчиком еще двух композиций Гаэтано Гандольфи: «Триумф Венеры» и «Диана и Каллисто», которые в настоящее время находятся в разных зарубежных частных собраниях (См.: Шарнова Е.Б. Гаэтано Гандольфи в России // Век Просвещения. Т. III: Западноевропейское искусство в России XVIII века. Тексты, коллекции, мастера. М.: Наука, 2011. С. 190–199). По размеру и игровому сюжету эти картины удачнее объединялись бы с «Историей Клеопатры» и «Обнаженной Венерой» Тициана. Однако Реймерс ясно говорит о трех картинах, дополнявших ансамбль Тьеполо.

² Об имении Архангельское см.: Безсонов С.В. Архангельское. Подмосковная усадьба. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1937 (3 изд., исправл. и доп. / Общ. ред. Л.Н. Кирюшиной. М.: ГМУ «Архангельское», 2013).

зале расстрелиевской анфилады. В 1970-е годы была проведена полная реставрация плафона художниками-реставраторами Ленинградского отделения Художественного фонда РСФСР под руководством Я.А. Казакова¹.

Когда Николай Борисович приобрел имение Архангельское, он продолжил строительство его нового дворца, начатое предшествующим владельцем, князем Н.А. Голицыным. Точно не известно, где и как разместились картины Тьеполо по прибытии из Петербурга. Превращенное позже в зал Тьеполо пространство в Большом доме справа от вестибюля со стороны парадного двора тогда еще было разделено на две комнаты². Во время Отечественной войны 1812 года князь Н.Б. Юсупов вывез основную часть картин и другие ценности в Астрахань, однако большие полотна, по-видимому, оставались в усадьбе. Об этом свидетельствует «Подробное описание состояния имения Архангельское», посланное В.Я. Стрижаковым управляющему Московской канцелярией И. Щедрину 31 октября 1812 года после ухода французов: «Большие самые картины изорваны, однакож с милостию не много; у одной которая в столовой угол оторван на аршин, а **те две** (выделено мной. – М.Н.) местах в трех или четырех истыканы и местами изорваны, однакож не так как прочия, которые валяются по полу маленькими кусочками, измятые и изорванные; а иные употреблены в дело, воронковские бабы в котлах отпаривали краску и шили мешки, словом сказать, что жалко смотреть, как они везде растасканы по кускам и ни одной нет, кроме вышеупомянутых»³. Упомянутая картина в столовой – это, очевидно, картина Габриэля Франсуа Дуайена (1726–1806) «Триумф Клавдия», у которой по нижним углам утрачен авторский холст с живописью, замененный реставрационными вставками⁴. Определение «те две», возможно, относилось к большим полотнам Тьеполо,

¹ О плафоне см.: *Шаврина Н.А., Казаков Я.А.* Реставрация плафона из особняка князя Н.Б. Юсупова. С. 162–164; *Артемова И.С.* Тьеполо в России в эпоху Екатерины II // Век Просвещения. Т. I: Пространство европейской культуры в эпоху Екатерины II. М.: Наука, 2006. С. 406–407.

² См. проект плана Большого дома архитектора де Герна 1780 года, воспроизведенный в книге С.В. Безсонова (3-е изд., С. 35, 36). Л.Ю. Савинская предполагает, что в 1815 году картины Тьеполо в Архангельском находились, вероятно, в помещении картинной галереи (первый этаж западного придворцового флигеля), так как в Описи 1815 года они перечислены среди картин большого формата, находившихся в Галерее (сообщено лично).

³ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Д. 192. Л. 191, 191 об. «Подранные» своими же крестьянами картины упоминаются также на л. 185, 195, 197. Часть письма воспроизведена в статье: *Семенова И.Г.* Волнения крепостных крестьян в Архангельском в 1812 // Архангельское. Материалы и исследования. Сб. 3 / Общ. ред. Л.Н. Кириюшиной. М.: ГМУ «Архангельское», 2012. С. 94. Об эвакуации коллекции см.: *Иванова В.И.* В объективе войны 1812 г. Штрихи к портрету князя Н.Б. Юсупова // Там же. С. 125–126; *Савинская Л.Ю.* «...Циркуль зодчего, палитра и резец ученой прихоти твоей повиновались». С. 47.

⁴ Холст, масло. 384 × 650 см. ГМУА, инв. Ж-84. Согласно каталогу рисунков (Galerie d'Archangelski, 1827. Т. 1. P. 159. № 1, Salle à Manger) и описи 1837 года (РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2683. Л. 7), картина висела в столовой (*Краснобаева М., Шарнова Е.* Французская живопись в Архангельском. С. 86–89). Об утратах по углам картины любезно сообщила М.Д. Краснобаева.



так как другие две картины Дуайена – «Андромаха защищает Астианакса» и меньшая по размеру «Венера, раненая Диомедом», согласно более поздним описям, находились в галерее¹.

Позже шесть картин Тьеполо, составлявшие ансамбль, были размещены в зале, уже специально перестроенном для этой цели из двух гостиных в 1816–1817 годах и получившем название «Тьеполова» или «Салон Тьеполо»², которое зал сохранил по сей день. По размерам и расположению он напоминает галерею дворца на Фонтанке, по образцу которой был создан, но больше ее по размеру. Противоположная окнам стена

Дворец Юсуповых
в Архангельском
Дворовый фасад
Четыре окна справа
в нижнем этаже –
зал Тьеполо
Фотография автора

¹ В настоящее время картина «Андромаха защищает Астианакса» находится в ГМУА (холст, масло. 382 × 647 см. См.: *Краснобаева М., Шарнова Е.* Французская живопись в Архангельском. С. 82–85), «Венера, раненая Диомедом» – в Эрмитаже (инв. 5811; холст, масло. 323 × 473 см. См.: Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог. Т. 1. Л.: Аврора, 1976. С. 199).

² *Безсонов С.В.* Архангельское. 3-е изд. С. 51, 107. В примечании 48 на с. 199 приведен архивный документ: «Опись, что назначается построить вновь и что поправить из старого строения в нынешнем 1816 г. В главном корпусе: <...> 5) по правую руку парадных сеней из имеющихся двух комнат сделать одну, то есть стену между ними разобрать, как в верхнем, так и в нижнем этаже. Вытянуть единый карниз. В углах, по задней стене, поставить из белых израсцов две печи, а посередине мраморный камин». См. план Большого дома 1817 года на с. 52.

с камином в центре имеет в длину 15,32 метра, боковые стены – 9,04 метра (расстояние до двери, расположенной ближе к окнам, – 6,45 метра), высота зала (до фриза) – 4,23 метра. В результате объединения двух комнат в зале получилось четыре окна с тремя простенками неравной ширины: 219 см, 221 см и 248 см, считая от вестибюля¹.

Таким образом, большие картины могли удобно разместиться, как это было во дворце на Фонтанке, на продольной южной стене напротив окон, по обе стороны от камина. Однако узкие вертикальные панно уже не могли быть развешаны в простенках окон, которых стало только три. Поэтому логично предположить, что первоначально они находились по два на боковых стенах, а две большие картины – на противоположной южной стене. Так как двух узких панно недостаточно, чтобы заполнить пространство боковой стены, их, возможно, дополняли картины других мастеров. Но и в таком виде живописный ансамбль из шести картин Тьеполо и уже без плафона просуществовал как единое целое менее четырех лет. В январе 1820 года во дворце произошел пожар. Среди прочего имущества в нем погибли четыре панно Тьеполо вертикального формата. В составленной после пожара описи 1822 года эти панно уже не упоминаются, а в описи 1815 года рядом с их названиями дописано: «згорели»².

С этого времени две центральные композиции «Истории Клеопатры» Тьеполо продолжили свое существование как парные станковые картины. То, что первоначально они были частью большого монументально-декоративного ансамбля, было надолго забыто, и даже редкие воспоминания об этом важном факте не меняли отношения исследователей³. Благодаря своим размерам и художественному значению, уцелевшие картины ансамбля «Пир Клеопатры» и «Встреча Антония и Клеопатры» сохраняли свое главенство в зале и определяли его характер. Их дополняли произведения других мастеров, занимавшие, очевидно, боковые стены. Названия картин, сопровождавших полотна Тьеполо, известны нам по описям разных лет и рисованному каталогу собрания «Galerie d'Archangelski», хранящемуся в ГМУА⁴.

¹ Размеры зала любезно сообщила хранитель ГМУ «Архангельское» М.Д. Краснобаева.

² См.: Описание картин, находящихся в имении Архангельское. 1815 // РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2276. Л. 9: № 271. Невольник держит коня; № 272. Три турка; № 273. Воин и обезьяна; № 274. Воин и невольник с тарелками (помечено: «згорели»); на л. 15 повторены только большие композиции, получившие новые номера: № 1, 2. См.: Описание картин, имеющимся в Архангельском большом доме, Галерее и Капризе. Учинена апреля ... дня 1822 года // РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2416. Л. 1 об. № 269/1, 270/2.

³ О том, что картины первоначально являлись частью ансамбля из семи картин, вспомнил находившийся в эмиграции С. Эрнст: *Ernst S. Les tableaux de G.B. Tiepolo en Russie. A propos de «A Complete Catalogue of the paintings of G.B. Tiepolo» de Antonio Morassi // Paragone*. An. XIV. 1963. № 161, Maggio. P. 65–68. За давностью лет в публикации допущены некоторые, простительные для эмигранта, неточности.

⁴ ГМУА, инв. ГФ-1013 и ГФ-1014. См.: «Ученая прихоть». С. 301, №№ 411–412; *Краснобаева М.Д.* «Рисованный каталог» собрания князя Н.Б. Юсупова. С. 271–281.

Князь Н.Б. Юсупов был одним из первых русских коллекционеров, имевших каталоги своих собраний. Уже в 1801 году в его библиотеке имелся двухтомный каталог «*Museum du Prince Youssouproff*» in folio. Рисунки с изображением картин из этого каталога позже вошли в каталог собрания 1827 года «*Galerie d'Archangelski*»¹. Каталог, как и некоторые ранние описи, был построен по топографическому принципу. Рисунки с изображениями больших полотен Тьеполо «Пир Клеопатры» и «Встреча Антония и Клеопатры», ввиду особой ценности последних, единственные в каталоге были выполнены в технике акварели известным в то время художником: на них стоит подпись «Рисовать Академикъ Эвстафей Машковъ»². Евстафей (Евстифей, Евтихий) Васильевич Мошков (Машков) (1748–1827 или 1760–1828), воспитанник Академии художеств, был удостоен звания назначенного в 1795 году и звания академика исторической живописи в 1797-м³. Он зарисовал картины Тьеполо, по всей видимости, еще в Петербурге, где они находились до 1810 года. Эти рисунки, по мнению М.Д. Краснобаевой, входили в первый каталог собрания князя Н.Б. Юсупова 1801 года⁴.

Согласно рисованному каталогу, в том же Тьеполовом зале (*Salon de Tiepolo*) в 1827 году помимо двух полотен с историей Клеопатры (№№ 162 и 163 по рисованному каталогу) находились две картины XVI века – «Жертвоприношение Ноя», считавшееся работой Себастьяно дель Пьомбо⁵, и «Отдых на пути в Египет», приписывавшийся в то время Паоло Веронезе⁶. Фигурные композиции старых мастеров обрамляли парные ландшафты Я.Ф. Хаккерта (1737–1807) «Утро в окрестностях Рима» и «Вечер в окрестностях Рима»⁷ и два пейзажа с неаполитанскими мотивами

¹ См.: Краснобаева М.Д. Бумажный музей Н.Б. Юсупова. С. 47–71.

² ГМУА, инв. № 1013-гф. См.: *Galerie d'Archangelski. 1827. Т. I. Л. 162, 163.* На рисунке «Встреча Антония и Клеопатры» подпись зачеркнута. См.: *Савинская Л.Ю.* Картины Дж.Б. Тьеполо в Архангельском. С. 65, 69. Прим.10; Краснобаева М.Д. Бумажный музей Н.Б. Юсупова. С. 59. Прим. 51; Краснобаева М.Д. «Рисованный каталог» собрания князя Н.Б. Юсупова. С. 271. Цветное воспроизведение на с. 280.

³ Юбилейный справочник Императорской академии художеств. 1764–1914 / Сост. С.Н. Кондаков. Ч. 2: Список русских художников к Юбилейному справочнику Императорской академии художеств. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, [1915]. С. 134; Петров П.Н. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии Художеств за сто лет ее существования. Ч. 1: 1758–1811. СПб., 1864. С. 333, 341, 364, 365, 371, 573; Столбова Е. Мошков // ГРМ. Большая картина. СПб.: ГРМ, 2006. С. 56–57, 294.

⁴ Краснобаева М.Д. Бумажный музей Н.Б. Юсупова. С. 52, 53, 65. 3№ 58, 59.

⁵ В настоящее время считается работой неизвестного флорентийского художника XVI века: ГМУА, инв. Ж-26. Холст, масло. 189,5 × 142,5 см. Поступила в собрание Н.Б. Юсупова до 1805 года. См.: *Galerie d'Archangelski, 1827. Т. I. Р. 168; «Ученая прихоть».* Т. I. С. 137. Кат. 16.

⁶ ГМУА, инв. Ж-38. Холст, масло. 155,7 × 127,5 см. Поступила между 1815 и 1822. В настоящее время картина приписывается мастерской Паоло Веронезе. См.: «Ученая прихоть». Т. I. С. 137–138, Кат. 17.

⁷ ГМУА, инв. Ж-50. Холст, масло. 121 × 155 см; инв. Ж-49. Холст, масло. 122,5 × 166,5. Оба пейзажа написаны по заказу Н.Б. Юсупова в 1779 году. См.: *Galerie d'Archangelski, 1827. Т. I. Р. 164, 165; «Ученая Прихоть».* Т. I. С. 203–204. Кат. 127, 128.

П.Ж. Волера (1729–1802) – «Купание рыбаков» и «Прогулка в гроте»¹. Естественно предположить, что картины группировались по три на боковых стенах, в два ряда: религиозная композиция в сопровождении парных или составленных в пару пейзажей². К этому времени в собрании Юсупова уже имелись и другие произведения Тьеполо – и отца, и сына, – но они находились в иных помещениях: «Смерть Дидоны» в Галерее, «Блудный сын» и «Александр и Диоген», составлявшие пару, в Кабинете, «Богоматерь с Младенцем» в Капризе³. Развеска производилась не по монографическому принципу. В экспонировании картин в зале Тьеполо в 1827 году можно увидеть определенную логику: преимущество имела венецианская школа, которая была представлена большими фигурными композициями. Я.Ф. Хаккерт и П.Ж. Волер, хоть и не были итальянцами, но долгое время работали в Италии. И тот, и другой написали свои идеализированные виды Италии по заказу самого князя в период 1779–1780-х годов. Их пейзажи не только играли роль декоративного обрамления сюжетных композиций, но продолжали тему Италии. Почти все картины в зале к этому времени были одеты в сделанные крепостными мастерами из Архангельского однотипные классические рамы простого профиля с несложным орнаментом⁴.

Примечательно, что неотъемлемую часть убранства зала Тьеполо составили скульптурные произведения, многие из которых оставались в нем и в последующие десятилетия. В основном это были произведения скульпторов XVIII века, работавших в Риме и вдохновлявшихся античными образцами: мраморные бюсты «Умиравший гигант» (копия головы с Пергамского алтаря) Карло Альбачини (1739?–1807), «Меркурий» Александра Триппеля (1744–1793), две головы Аполлона Бельведерского, голова Медузы, копия статуи Э. Бушардона (1698–1762) «Спящая Венера» и другие. Их дополняла мелкая бронзовая пластика, среди которой выделялась статуэтка «Меркурия» мастерской Джамболоньи (?)⁵. Еще Реймерс отмечал редкое для коллекционеров того времени замечательное собрание скульптур

¹ ГМУА, инв. Ж-111. Холст, масло. 86 × 160 см; Ж-112. Холст, масло, 91 × 124 см. Поступили в собрание до 1801 года, написаны, предположительно, по заказу князя Н.Б. Юсупова. См.: *Galerie d'Archangelski, 1827*. Т. 1, №№ 166 и 167. Картины долгое время ошибочно приписывались Лакруа из Марселя (1700–1782). См.: «Ученая прихоть». Т. 1. С. 176. Кат. 82 (как Лакруа); *Краснобаева М., Шарнова Е.* Французская живопись в Архангельском. С. 62–72.

² См.: *Савинская Л.Ю.* Из истории экспонирования произведений живописи в усадьбе Архангельское // *Художественная культура русской усадьбы*. М.: РАХ, 1995. С. 143–144.

³ Об этих картинах Тьеполо см.: «Ученая прихоть». С. 149–152. Кат. 42–45.

⁴ См.: *Савинская Л.Ю.* «...Циркуль зодчего, палитра и резец ученой прихоти твоей повиновались». С. 53; *Бережная Н.Л.* Убранство дворца князя Н.Б. Юсупова // *Архангельское*. Материалы и исследования. 90 лет Государственному музею-усадьбе «Архангельское». М.: ГМУ «Архангельское», 2009. С. 108. Иные рамы у пейзажей Хаккерта и картины мастерской Веронезе (сообщено М.Д. Краснобаевой).

⁵ См.: *Безсонов С.В.* Архангельское. 3-е изд. С. 109, 210, 211; «Ученая прихоть». Т. 1. С. 219. Кат. 149, 150.

Н.Б. Юсупова во дворце на Фонтанке, но не упоминал их в галерее Тьеполо. Во дворце Архангельского неоклассическая мраморная скульптура постоянно входила в оформление зала Тьеполо и во многом определяла его облик. Убранство зала составляли также зеркала над мраморным камином и в простенках окон и симметрично расставленная мебель со шпоном красного дерева¹. Завершала оформление интерьера роспись в неоклассическом вкусе, сделанная вскоре после пожара и неоднократно поновлявшаяся впоследствии. Верхнюю часть выкрашенных в светлый зеленоватый цвет стены украшает фриз, в котором расписанные гризайлью эмблемы различных видов искусств чередуются с головами медуз. Сложившееся подобным образом убранство интерьера придавало новое прочтение полотнам Тьеполо и во многом определило их дальнейшее бытование в Архангельском. Очевидно, что Тьеполо был для князя пусть старшим, но современником Хаккерта, Волера и римских скульпторов, и их произведения могли быть достаточно органично объединены в общий, новый ансамбль.

Зал Тьеполо в Архангельском открывал анфиладу комнат, предназначенных для торжественных приемов и парадного представления наиболее ценных произведений собрания². Но уже в 1837 году сын и наследник Николая Борисовича Б.Н. Юсупов (1794–1849) перевез основную часть собрания в приобретенный им в Петербурге дворец на набережной реки Мойки (ныне д. 94). Из Салона Тьеполо были увезены пейзажи Хаккерта (размещены в зале «Прециоза») и обе картины XVI века: «Жертвоприношение Ноя» и «Отдых на пути в Египет» (первая помещена сначала в Римскую залу, а затем в Николаевскую, вторая – сразу в Николаевскую залу). Большие полотна Тьеполо оставались пока в Архангельском и потому не вошли в известный каталог собрания 1839 года³. В салоне вместе с ними остались также два пейзажа Волера, а отправленные в Петербург картины заменили другие произведения итальянской, преимущественно болонской школы: «Изгнание Адама из рая» Альбани⁴, «Мадонна со

¹ См.: *Бережная Н.Л.* Убранство дворца князя Н.Б. Юсупова. С. 111, 112. Автор указывает также, что по документам в 1822 году зал украшали китайские вазы.

² См.: *Савинская Л.Ю.* Из истории экспонирования произведений живописи в усадьбе Архангельское. С. 140–141.

³ Musée du Prince Youssouppoff, contenant: les tableaux, marbres, ivoires et porcelaines qui se trouvent dans l'hôtel de Son Excellence, à Saint Pétersbourg. St.-Pétersbourg, 1839. Картины с историей Клеопатры продолжают упоминаться в описях Архангельского 1837, 1850 и 1854 годов: Опись разным вещам, мебели и картинам, имеющимся в Архангельском большом доме, Галерее, Капризе театре. Учинена октября, 1837 года // РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2683; Опись разным вещам, мебели и картинам, имеющимся в Архангельском большом доме, Капризе, Флигелях и Театре. Сентября, 1850-го года // РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2276. Л. 1. № 1, 2; Опись разным вещам, находившимся в Большом доме села Архангельского. Августа 1854 // РГАДА. Ф. 1290. Оп. 6. Ед. хр. 9. Л. 3 об., № 1, 2.

⁴ Холст, масло. 168,9 × 137,8 см. Местонахождение неизвестно. См.: *Galerie d'Archangelski*, 1827. Т. 1. Л. 110. Размер по рисованному каталогу: ширина 1 аршин 15 вершков, высота 2 аршина 6 вершков; *Краснобаева М.Д.* Бумажный музей Н.Б. Юсупова. С. 53 прим. 24.

спящим младенцем» Гвидо Рени¹, «Сивилла» Доменикино², а также «Аполлон и Марсий» Сьюлейра (в настоящее время считается работой Луки Джордано)³. К итальянским картинам были добавлены «Портрет певицы (А. Боруновой)», написанный в 1821 году по заказу князя Н.Б. Юсупова французским живописцем Никола де Куртейлем⁴, и два декоративных пейзажа: «Амфитеатр борьба с быками» (название указано так, как значится в описи) и «Вид Афин»⁵. Этот основной «состав» картин сохраняется в Салоне Тьеполо по меньшей мере на протяжении двух десятилетий и зафиксирован в описях с 1837 по 1854 год. В 1850-е годы в него вошли игривые композиции Ф. Буше: сперва два вертикальных овала «Туалет Венеры» и «Триумф Венеры»⁶, затем два горизонтальных – «Вакханка, играющая на свирели» и «Спящая Венера»⁷, несомненно, удачно сочетавшиеся с полотнами Тьеполо. В 1854 году в зал добавили еще три портрета: «Портрет мужской в орденской мантии с орденом Золотого руна», «Портрет женский в белом платье с красной шалью» и «Автопортрет» Я. Ромбауэра⁸. Как явствует из этого перечня, развеска становилась все более плотной, а картины никак не были связаны между собой. К середине XIX века усадьба утратила свое значение парадной резиденции, и залы были заполнены остававшимися в усадьбе картинами без строгого подбора⁹.

¹ ГМУА, инв. Ж-146. Холст, масло. 95,5 × 112 см. См.: Galerie d'Archangelski, 1827. Т. 1. Л. 111. № 100, высота 1 аршин 5 ½ вершков, ширина 1 арш 9 ¼ вершков. Картина является копией оригинала Гвидо Рени из Галереи Дориа Памфили в Риме.

² ГМУА, инв. 80-ж. Холст, масло. 99 × 81 см. См.: Galerie d'Archangelski, 1827. Т. 1, Л. 107. *Краснобаева М.Д.* Бумажный музей Н.Б. Юсупова. С. 62. № 19.

³ ГМИИ, инв. 213. Холст, масло. 194 × 152 см. См.: *Маркова В.* ГМИИ им. А.С. Пушкина. Собрание живописи. Италия XVII–XX веков. М.: Галарт, 2002. Т. 2. С. 114–116.

⁴ ГМУА, инв. Ж-103. Холст, масло. 130 × 92 см. См.: Galerie d'Archangelski. Т. 1. Р. 51. № 76; *Краснобаева М., Шарнова Е.* Французская живопись в Архангельском. С. 112–113. № 30.

⁵ Пейзажи упоминаются в описи 1837 года: Опись разным вещам, мебели и картинам, имеющимся в Архангельском Большом доме, Капризе, флигелях и театре. Учинена июля [...] дня 1837 года // РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2683. Л. 1. № 62, 63.

⁶ ГЭ, инв. 7655. Холст, масло. 101 × 86,5 см (овал); инв. 7656. Холст, масло. 101 × 87 см (овал). См.: Galerie d'Archangelski. Т. 1. Р. 1. № 1. Р. 2. № 2; «Ученая прихоть». Т. 1. С. 158, 159. Кат. 56, 55. Картины упоминаются в зале Тьеполо в описях 1850 и 1854 года под № 386, 387 как произведения Батони. Автор благодарит Л.Ю. Савинскую, которая помогла выяснить этот вопрос и разобраться с развеской картин в зале Тьеполо после 1837 года по архивным данным.

⁷ ГМИИ, инв. 731. Холст, масло. 49 × 62 см (овал); инв. 732. Холст, масло. 49 × 69 см (овал). См.: Galerie d'Archangelski. Т. 1. Р. 5 об. № 141, 142; *Шарнова Е.Б.* ГМИИ им. А.С. Пушкина. Собрание живописи. Франция XVI – первой половины XIX века. М.: Красная площадь, 2001. С. 38, 39. Картины упоминаются в зале Тьеполо в описи 1854 года под № 249, 250 как произведения Бюжера.

⁸ Опись разным вещам, находящимся в Большом доме Села Архангельского. Августа 1854 года // РГАДА. Ф. 1290. Оп. 6. Ед. хр. 9. Л. 3 об.–4. №№ 191, 211, 391. «Автопортрет» Я. Ромбауэра хранится в ГМУА: Инв. Ж-161. Холст, масло. 72,5 × 58,5 см. См.: «Ученая прихоть». Т. 1. С. 206. Кат. 132.

⁹ *Савинская Л.Ю.* Из истории экспонирования произведений живописи в усадьбе Архангельское. С. 153–154.

В отделе изобразительного искусства Государственного исторического музея хранятся две фотографии зала Тьеполо в Архангельском, единственное известное нам воспроизведение его дореволюционного убранства¹. Фотографии не датированы; по мнению хранителя А.О. Васильченко, они относятся к 1870-м годам, что доказывает и состав произведений в комнате, отличающийся от описей 1850-х годов. Полотна Тьеполо развешаны на противоположной окнам стене, причем слева от камина находится «Пир Клеопатры», а справа – «Встреча». На левой стене, рядом с «Пиром» в три ряда повешены картины: сверху большая, упоминавшаяся в описях картина «Аполлон и Марсий», под ней – «Сивилла» Доменикино между двух портретов. В левом, плохо различимом изображении угадывается «Автопортрет» Ромбауэра, в правом – «Портрет неизвестной», приписываемый теперь Ризенеру, который, очевидно, и был указан в описи 1854 года как «Портрет женский в белом платье с красной шалью»². На правой боковой стене зала расположена, симметрично левой, группа картин: наверху большая композиция «Изгнание из рая» Альбани, под ней в центре «Святая Тереза на молитве» между двух, меньших по размеру женских портретов. В правом из них угадывается «Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны» (тип Монье), а справа «Портрет Е.В. Савронской», копия с работы Л.Э. Виж-Лебрен³. В довершение на каждой из боковых стен по центру внизу группу картин завершал горизонтального формата пейзаж. На фотографиях они совсем плохо видны, но в них можно угадать изображение амфитеатра и холма, и, таким образом, это могли быть упомянутые в описи 1837 года «Амфитеатр борьба с быками» и «Вид Афин». Как и ранее, зал украшали в основном те же произведения скульптуры: «Лежащая Венера», мраморные бюсты Аполлона Бельведерского и «Умирающего гиганта», бронзовые статуэтки «Меркурий» и другие. Хотя оформление зала уже утратило строгую логику, в нем по-прежнему доминируют полотна Тьеполо в ансамбле с неоклассической скульптурой.

Картины Тьеполо оставались в Архангельском по причине большого размера, их переезд в Петербург был вопросом времени. Ранее считалось, что они были перевезены во дворец на Мойке в середине XIX века, но, как свидетельствует недавно обнаруженный архивный документ, они

¹ ГИМ, инв. 42949 Ф-6298 и Ф-6299. Автор благодарит М.Д. Краснобаеву, любезно сообщившую о существовании этих фотографий, и хранителя ГИМ А.О. Васильченко позволившую ознакомиться с ними.

² ГМУА, Ж-149. Холст, масло. 69 × 53 см. См.: *Опись 1854*. РГАДА. Ф. 1290. Оп. 6. Ед. хр. 9. Л. 3 об.-4, № 211. В каталоге: *Краснобаева М., Шарнова Е.* Французская живопись в Архангельском. С. 44 он, однако, традиционно соотнесен с другим портретом, упоминающимся в описи 1854 года под № 57. Об «Автопортрете» Ромбауэра см. выше.

³ ГМУА, инв. Ж-403. Холст, масло. 76 × 60 см. См.: *Краснобаева М., Шарнова Е.* Французская живопись в Архангельском. С. 212.



Дворец Юсуповых
на Мойке
Дворовый фасад
Современное
состояние
Окна зала «Прециоза» на втором этаже:
видны заложен-
ные боковые окна,
оставлено открытым
центральное окно
Фотография автора

находились в Архангельском еще в 1892 году¹. Г. Вааген упомянул картины с «Историей Клеопатры» из собрания Юсуповых в своей книге с описаниями художественных собраний Петербурга, вышедшей в 1864 году². Однако он мог увидеть их в Архангельском, так как во время своего путешествия в Россию посетил и Москву³. После того как и большие полотна Тьеполо были перевезены в Петербург, стены опустевшего зала заполнили старинные шпалеры из богатого собрания Юсуповых. Сохранилась старая фотография конца XIX века, запечатлевшая зал в новом убранстве⁴. В зале

¹ В ОПИ ГИМ сохранилась «Смета на реставрацию картин в имении Архангельском, Его Сиятельства князя Юсупова Графа Сумарокова Эльстон» (Ф. 411. № 96. Л. 9–10), датированная 6 июля 1892 года. Смета не подписана, но, судя по тексту, была составлена реставратором, проверявшим состояние картин в имении. Начинается она с «Тепловской комнаты», и под номером 1 упомянуты «Две картины писанные художн: Тепполо». Кроме них в зале подлежали реставрации картины «Римской Колизей», «Изгнание из рая» и «Святое Семейство». Автор благодарит М.Д. Краснобаеву, любезно сообщившую об этом обнаруженном ею документе.

² *Waagen G.F. Die Gemäldesammlung in der kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen.* München: Friedrich Bruckmann's Verlag, 1864. S. 417: Zwei grossen und für ihn sehr ausgezeichnete Bilder, Vorgänge aus dem Leben von Antonius und Cleopatra. В России находился по приглашению императора в 1861 и затем 1862 году.

³ *Aswarischtsch B. Gustav Friedrich Waagen in Russland // Jahrbuch der Berliner Museen.* 1995. Berlin: Mann, 1995. S. 65.

⁴ В так называемом Красном альбоме (ГМУА, инв.131/27 мф. С. 26). Воспроизведена: «Ученая прихоть». Т. 1. С. 64; *Безсонов С.В.* Архангельское. 3-е изд. VIII. 33.

оставалась скульптура «Спящая Венера», мраморные бюсты и прежняя мебель, которую дополнили горки со столовым серебром в углах комнаты. Совершенно иной облик зал Тьеполо приобрел в начале XX века, когда в нем были поставлены сорок восемь книжных шкафов красного дерева, и он превратился в «библиотечную». В таком виде полностью изменившийся зал предстает на фототипии П.П. Павлова (1860–1925?), изданной в виде открытки в начале XX века¹.

Большие картины Тьеполо были увезены в Петербург после реконструкции дворца на Мойке в 1890-х годах и были помещены в просторную картинную галерею (165 м²). Ее название «Прециоза» (в переводе с итальянского «драгоценная»), сохранившееся по сей день, подчеркивало ценность размещенных в ней картин. В каталоге выставки «Ученая прихоть» воспроизведена старая фотография Прециозы, до развески в ней картин Тьеполо с явно ошибочной датировкой: «начало XX века»², так как на фотографии ясно различим боковой свет из больших окон напротив стены с камином. В зале первоначально было три больших окна на одной стороне зала, хорошо видимых снаружи и сейчас. В 1893 году во дворце на Мойке началась реконструкция и модернизация здания, осуществленная архитектором А.А. Степановым. При перестройке 1890-х годов в Николаевском зале и Прециозе были заложены окна и устроены световые фонари на потолке, так что зал освещался верхним светом³. В результате этих переделок для развески больших полотен Тьеполо имелись уже две продольные стены, и картины могли быть повешены друг против друга. (Нам неизвестны дореволюционные фотографии интерьеров дворца на Мойке с «Историей Клеопатры» Тьеполо.) Судя по карандашным пометкам в рисованном каталоге, в Прециозе находились и другие картины Тьеполо из собрания Юсуповых: «Смерть Дидоны», «Блудный сын» и «Богоматерь с Младенцем» («Александр Македонский и Диоген» был помещен в Римской зале).

Картины Тьеполо оставались в Прециозе и после революции. Дворец Юсуповых на Мойке с его художественными собраниями был объявлен национальной собственностью декретом от 22 февраля 1919 года

¹ Архив ГМУА, инв. 117 мфф, а также 1196 мфф. Воспроизведена: «Ученая прихоть». Т. 1. С. 65; *Безсонов С.В.* Архангельское. 3-е изд. VIII. 34.

«48 книжных шкапов, приделанных к стенам», перечислены в описи экспонатов музея по залам (архив ГМУА, инв. 61-а). Шкафы оставались в зале до 1927 года, после чего были переданы в Ленинскую библиотеку (архив ГМУА. Д. 79-фа. Л. 17). А. Греч в путеводителе «Подмосковные музеи» описал Зал Тьеполо как «Библиотеку», упомянув, что раньше в ней «стояло много мраморов, частью перенесенных в столовую» (Подмосковные музеи. Вып. 2 / Под ред. Ив. Лазаревского и В. Згура. М.; Л.: Гос. изд-во, 1925. С. 24–25).

² «Ученая прихоть». Т. 1. С. 62. Открытка с изображением Прециозы до установки световых фонарей хранится в архиве ГМУА (147 мфф.).

³ *Зайцева Н.В.* Интерьеры Юсуповского дворца в XIX – начале XX века // Юсуповский дворец. Дворянские особняки. История рода, усадьбы и коллекции. СПб.: Арт-Палас, 1999. С. 379. В настоящее время раскрыто центральное из трех заложённых окон напротив камина.



Дворец Юсуповых на Мойке

Зал Прециоза. Экспозиция 1919 года

Освещение через световой фонарь, все окна замурованы, картины висят на противоположных стенах.

Фотография из фотоальбома из собрания С.П. Яремича «Юсуповская галерея». Петроград, 1919
Библиотека Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург

и передан в ведение Комиссариата Просвещения по Отделу по делам музеев и охране памятников искусств и старины. 20 сентября 1919 года Юсуповская галерея открылась для посетителей¹. В связи с этим во дворце была произведена новая развеска картин по музейному принципу, они были распределены по художественным школам. Новая экспозиция нашла отражение в фотоальбоме «Юсуповская галерея» 1919 года из собрания С.П. Яремича и в каталоге собрания, изданном в 1920 году². Зал Прециоза получил название Итальянский, так как в нем были размещены картины итальянских мастеров. На фотографиях 1919 года видно, что большие полотна Тьеполо висели на продольных стенах, друг напротив друга, причем на стене с камином (слева от входа) висел «Пир», а на стене с заложёнными окнами (справа по ходу) – «Встреча». Рядом с большими картинами Тьеполо в Прециозе были экспонированы и все остальные произведения Джованни Баттисты и Доменико Тьеполо из Юсуповского собрания. Под «Пиром» была помещена «Смерть Дидоны», а под «Встречей» близкие по размеру «Александр Македонский и Диоген» и «Возвращение блудного сына», рядом на той же стене маленькая овальная «Мадонна с Младенцем».

Однако и эта развеска картин Тьеполо оказалась недолговременной. В июле 1925 года Юсуповский дворец был передан Ленинградскому губернскому отделу Всероссийского профсоюза работников просвещения под Центральный дом работников просвещения. Сразу же после этого начала свою работу Ликвидационная комиссия... Картины из бывшего дворца-музея на Мойке были переданы в Государственный музейный фонд и распределены по музеям: в Эрмитаж, Московский музей изящных искусств, Государственный Русский музей³. Что касается двух полотен Тьеполо с «Историей Клеопатры», то И.Э. Грабарь в 1947 году писал, что обе картины были переданы в 1925 году из Юсуповского дворца в Эрмитаж⁴. В действительности из Юсуповского дворца-музея на Мойке в Эрмитаж тогда поступили только две маленькие работы: «Мадонна с Младенцем» Джамбаттисты Тьеполо (которая в настоящее время считается работой Доменико) и «Смерть Дидоны» Доменико Тьеполо (которая, напротив, теперь считается работой Джамбаттисты)⁵. На эти произведе-

¹ См.: Масленникова Е.В. Судьба художественного собрания князей Юсуповых // Юсуповский дворец. Дворянские особняки. История рода, усадьбы и коллекции. С. 382–387.

² Юсуповская галерея. Пг., 1919. Из собрания С.П. Яремича (Библиотека Государственного Эрмитажа); Государственный музейный фонд. Каталог художественных произведений бывшей Юсуповской галереи. Пг., 1920. С. 12. № 195 «Встреча Антония с Клеопатрой»; С. 13. № 235 «Пир Клеопатры».

³ См.: Масленникова Е.В. Судьба художественного собрания князей Юсуповых. С. 385–386.

⁴ Грабарь И.Э. Картины Тьеполо в Архангельском и автопортрет мастера // Искусство. 1947. № 2. С. 81.

⁵ Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. V. Ед. хр. 526. Материалы об отборе и передаче в Эрмитаж художественных ценностей из Юсуповского особняка-музея. 2 июля 1925 – 15 января 1927. Без даты. Л. 14, 14 об.: «список картин, подлежащих передаче из Картинной галереи Юсуповского дворца-музея

ния претендовал и Московский музей изящных искусств: оба включены в «Список картин из запасов Картинной галереи Государственного Эрмитажа, требуемых Московским музеем изящных искусств» 1924 года¹. Сбоку имеется приписка с мотивировкой отказа Эрмитажа выдать запрашиваемые произведения в Московский музей: рядом с названием «Смерть Дидоны» приписано «Картин мастера (то есть Доменико Тьеполо) в Эрмитаже нет», а напротив «Мадонны с Младенцем»: «В Эрмитаже религиозных картин мастера нет. Имеется одна большая картина и один эскиз на античную тему». Под этими произведениями, очевидно, подразумеваются «Пир Клеопатры» из собрания Августа III (теперь в Национальной Галерее, Мельбурн) и «Меценат представляет императору Августу свободные искусства» (ГЭ). Находившееся в Эрмитаже с 1910 года большое полотно Тьеполо «Похищение сабинянок» в то время еще считалось произведением Себастьяно Риччи.

Картина «Пир Клеопатры» вместе с эскизом Доменико Тьеполо «Возвращение блудного сына» и некоторыми другими картинами была передана 5 ноября 1924 года из Юсуповского дворца в Государственный музей изящных искусств в Москве². Поскольку в Картинной галерее Эрмитажа в то время имелась другая картина «Пир Клеопатры» Тьеполо, передача одноименной картины в Московский музей не оспаривалась. В 1925 году в Московский музей были переданы из Эрмитажа также «Смерть Дидоны» Джамбаттисты и «Мадонна с младенцем» Доменико Тьеполо.

Однако вскоре картину «Пир Клеопатры» запросил открывшийся в 1919 году музей-усадьба «Архангельское», поводом послужила передача вышеупомянутых книжных шкафов из зала Тьеполо в Библиотеку

в Гос. Эрмитаж», под № 107 (№ 187 по Юсуповскому каталогу) – Дж.Б. Тиеполо («Мадонна с Младенцем»), под № 128 (238) – Д. Тиеполо «Смерть Дидоны»; с рапортом В.Ф. Левинсона-Лессинга, тогда помощника хранителя Гос. Эрмитажа, от 20.VII.1925 (л. 85 об.) на получение разрешения на перевозку означенных в списке вещей. Эти же две картины упомянуты в акте о приеме от 22 сентября 1925 года (там же. Л. 84, 85 об.).

¹ Архив ГЭ. Ф. I. Оп. V. Ед. хр. 378. 1924: «О передаче в Московские музеи художественных произведений». 20.VI.1924–17.XII.1924: Список картин из запасов Картинной галереи Государственного Эрмитажа, требуемых Московским музеем Изящных Искусств. Л. 3 № 6. Доменико Тьеполо «Смерть Дидоны»; № 7. Дж.Б. Тьеполо «Мадонна», копии с. 112 об., 119 об., 124 об. Обе требуемые московским музеем картины Тьеполо упоминаются в «Списке картин, задержанных в Ленинграде в качестве спорных» (Архив ГЭ. Ф. I. Оп. V. Ед. хр. 378. Л. 98. № 7, 8).

² ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. XII. Ед. хр. 5. Входящие акты за 1924 год. Акт от 5 ноября 1924 г. Л. 105–109 об., л. 105 об. № 14235. См. также список: «Картины, намеченные для передачи в Москву из музея-дворца Юсуповых», по-видимому, 1924 года, где указаны две картины Дж.Б. Тьеполо – «Мадонна с Младенцем» и «Пир Клеопатры» с пометкой сбоку: «В Эрмитаже 2 картины» (Архив ГЭ. Ф. I. Оп. V. Ед. хр. 378. Л. 59. № 21. Дж.Б. Тьеполо; № 22. Дж.Б. Тьеполо «Пир Клеопатры»). Так как источником поступления названо собрание Юсупова, есть основания считать, что речь идет именно об одной из рассматриваемых картин, а не о картине из собрания Эрмитажа.



имени Ленина¹. По распоряжению начальника Главнауки 18 ноября 1927 года картина Тьеполо «Пир Клеопатры» была передана вместе с рамой и подрамником в музей-усадьбу «Архангельское», причем, как указывалось в документах, на временное хранение². Вторая картина Тьеполо – «Встреча Антония и Клеопатры», оставшаяся после ликвидации музея в Юсуповском дворце на Мойке, превращенном в Центральный

Зал Тьеполо
в Архангельском.
1929
Фотография
Н.Н. Лебедева
из архива
Государственного
музея-усадьбы
«Архангельское»

¹ Руководство музея-усадьбы «Архангельское» обратилось 9 октября 1927 года с письмом в музейный отдел: «Ввиду изъятия из музея “Архангельское” библиотечных шкафов, подлежащих передаче, согласно Вашего распоряжения – Ленинской библиотеке, и необходимости вследствие этого полного переустройства бывшей библиотеки как экспозиционного зала, Управление усадьбами полагает восстановить в указанной комнате экспозицию 1820 г. В Архангельском имеется большинство предметов и картин, бывших в упомянутой комнате, за исключением картин Тьеполо «Пир Клеопатры», хранящейся в кладовых музея Изящных Искусств, и Веронезе «Святое Семейство», находящейся в Ленинграде (карандашом добавлено: Акад. Худ. Наук. – М.Н.).

Просим Вашего распоряжения о передаче указанных картин музею “Архангельское”, после чего лишь явится возможность безболезненно для музея “Архангельское” передать Ленинской библиотеке шкафы» (Архив ГМУА. 79-фа. Л. 17).

² Акт передачи см.: ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. XII. Ед. хр. 4. Л. 276–280. Копия акта передачи см.: Архив ГМУА, 79-фа. Л. 95, копия Л. 167.

Копия в архиве ГМУА, 79-фа. Л. 18. В документе указано, что картина была в золоченой раме.

дом работников просвещения, была уже возвращена музею «Архангельское» 16 мая 1927 года¹.

Таким образом, в 1927 году обе картины Тьеполо с историей Антония и Клеопатры из собрания Юсуповых вновь соединились во дворце усадьбы Архангельское, где в 1928 году открылся зал Тьеполо, восстановленный по описи 1827 года. Этому событию была посвящена изящно написанная листовка-брошюра Ю.П. Анисимова, в которой автор вспоминал, что первоначально обе большие картины входили в ансамбль из шести картин². Судя по вклеенной иллюстрации, картины Тьеполо вновь заняли свои места на продольной стене напротив окон, причем в отличие от развески 1870-х годов слева от камина висела «Встреча», а справа – «Пир». На боковых стенах разместили те же религиозные композиции и пейзажи, что были в зале в 1820-е годы³. Этот состав зала не менялся на протяжении многих десятилетий, однако в послевоенной экспозиции большие полотна Тьеполо были перемещены на боковые стены зала, причем первой от входа, слева по ходу, была картина «Пир»⁴. «Триптихи» из религиозных композиций XVI века с пейзажами переместились на противоположную окнам стену, по обе стороны от камина. В качестве десюдепортов были добавлены две композиции Пагани с «Пленением» и «Смертью» Софонисбы⁵. В зале по-прежнему находились мраморные бюсты и копия со скульптуры Э. Бушардона «Лежащая Венера», которые сопровождали картины в XIX веке.

В таком виде зал просуществовал вплоть до 1985 года, когда дворец был закрыт на реставрацию, затянувшуюся более чем на двадцать лет. На период реставрации здания картины большого размера были перенесены в храм-усыпальницу-князей Юсуповых, так называемую «Колоннаду». С 1998 года обе картины Тьеполо были экспонированы в Зале Верхней церкви, где они вновь оказались друг против друга, но уже слева – «Встреча», а справа «Пир». За этот период полотна успели побывать на большой выставке Тьеполо в Пти Пале в Париже (1998) и на выставке собрания Юсупова «Ученая прихоть» в ГМИИ имени А.С. Пушкина (2001). В ближайшее время картины должны вернуться в уже отреставрированный зал Тьеполо.

¹ Копия акта передачи от 16 мая 1927: Архив ГМУА, 79-фа. Л. 95. Картина «Встреча Антония и Клеопатры» была передана из Ленинградского отделения ГМФ. См. также: ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 4. Ед. хр. 2337. Л. 24, 25, 201 об. Цит. по: Фролова О.М. Из истории музея в усадьбе «Архангельское» (1919–1933) // Частное коллекционирование в России. Материалы научной конференции «Випперовские чтения. 1994». Вып. XXVII. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1995. С. 249, 254. Прим. 31, 32.

² Анисимов Ю. Зал Тьеполо в Архангельском. М.: Музей-усадьба «Архангельское», 1928.

³ Это же расположение представлено на довоенных фотографиях П.Ю. Еремина и Н.Н. Лебедева, приведенных в книге: Безсонов С.В. Архангельское. 3-е изд. С. 105, 108. IX. 143.

⁴ Развеска картин Тьеполо на боковых стенах запечатлена на фотографиях послевоенных руководителей. См.: Гесслер В. Подмосковные музеи. Архангельское. М.: Гос. изд-во изобразительного искусства, 1956. С. 11, 12. На этих же фотографиях видны картины Пагани над дверями.

⁵ «Ученая прихоть». С. 140. Кат. 20, 21.



Зал Тьеполо в Архангельском

Послевоенная развеска с картинами Тьеполо на боковых стенах

Фотография из архива Государственного музея-усадьбы «Архангельское»

За время своего двухвекового пребывания в России живописный ансамбль Тьеполо, посвященный истории Антония и Клеопатры, проделал большой путь, переезжая из Петербурга в имение Архангельское и обратно, и неоднократно менял свое местопребывание и окружение. В этих странствиях ансамбль сначала лишился плафона, затем утратил вертикальные узкие панно и в результате «сократился» до двух центральных композиций, которые стали восприниматься как парные станковые картины на исторический сюжет. Однако следует помнить, что первоначально они являлись неотъемлемой частью монументально-декоративного ансамбля, имевшего конкретное предназначение, которое определяло его внутреннюю структуру и иконографический смысл. С самого начала своего «переезда» в Россию ансамбль Тьеполо подвергся переосмыслению и был воспринят в контексте иного времени и иной художественной традиции. Конечно, и в России, как и в Италии, картины Тьеполо с «Историей Клеопатры» продолжали служить декоративным оформлением интерьера, но уже в совсем ином смысле, далеком от первоначального. Чтобы приблизиться к пониманию авторского замысла, необходимо представить сохранившиеся картины в контексте венецианской традиции внутреннего убранства палаццо в конце XVII – первой половине XVIII века. Картины находились в неразрывном единстве (и программном, и художественном) с остальными элементами убранства парадных залов, представлявшем синтез различных видов искусств. Реальная архитектурная декорация дополнялась иллюзионистической квадратурой, выполненной фреской, а также стукковой лепниной и сложного профиля обрамлениями живописи, плафон и стены были заполнены картинами и фресками. Особый блеск и сияние придавало обилие позолоты, люстр мурановского стекла и венецианских зеркал, которые отражали свет и расширяли пространство зала. Вместе с живописцами над оформлением работали специалисты по архитектурной декорации, лепщики, скульпторы, позолотчики, зеркальщики.

Все живописное оформление венецианского парадного зала было подчинено общему идейному замыслу, призванному отражать социальный статус и амбиции заказчика. Это определяло выбор темы заказываемых произведений искусства и вложенный в них смысл. Сюжеты из античной истории и аллегии прославляли богатство заказчика и занимаемое им положение, а также древность происхождения и знатность рода, или прямо изображали события, связанные с деяниями предков. Для новой знати, набиравшей силу в Венеции с конца XVII века, акцент переносился на аллегорическое прославление личных добродетелей владельца и его семьи, а источником выбранных сюжетов становились чаще образы мифологии и поэтических произведений. Картины и фресковые росписи были связаны общей программой и дополняли друг друга. Извлеченные из контекста зала, для которого они были созданы, разрозненные части ансамбля теряют в музейной экспозиции свое подлинное значение и заложенный в них смысл.

Живописные ансамбли венецианских палаццо рассматриваемого периода, как правило, сочетали фреску и масляную живопись. К концу

XVII века техника фрески в Венеции практически уже не использовалась в декорации интерьеров, что объяснялось неблагоприятным для этой техники влажным климатом, а также отсутствием работавших в ней местных мастеров. Стены и потолки интерьеров декорировались большими полотнами, выполненными в технике масляной живописи и заменявшими росписи (*teleri*, специфический венецианский термин), размер которых диктовался величиной свободного пространства стен. Работа в технике фрески была ограничена теплым сезоном и требовала полной занятости художника на объекте. Преимуществом использования в оформлении интерьера картин в технике масляной живописи была возможность постепенного создания ансамбля в мастерской, по мере освобождения времени у известного художника, обремененного заказами. Поэтому иногда создание монументально-декоративного ансамбля растягивалось на десятилетия. С начала XVIII века наблюдается оживление в строительстве новых и перестройке старых дворцов и появляются новые тенденции в декорации интерьеров. Фреска вновь становится популярной, а к 1740-м годам – уже доминирующей техникой в создании живописных ансамблей.

Джамбаттиста Тьеполо работал в равной мере блистательно как в технике масляной живописи, так и фрески. Ранние монументально-декоративные ансамбли Тьеполо были выполнены, в соответствии с запросами времени, преимущественно в технике масляной живописи и представляли собой «комплект» картин разного размера и формата, созданных для определенного зала. «История Клеопатры», приобретенная князем Н.Б. Юсуповым, примыкает к более ранним живописным циклам Тьеполо на исторические сюжеты, выполненным в технике масляной живописи. К сожалению, ни один из них не дошел до нас в своей первоначальной развеске в интерьере, для которого они были созданы. Однако в случаях, когда вмещавшие их интерьеры сохранились, расположение картин иногда можно реконструировать по оставшимся на местах лепным обрамлениям.

Однако мы не знаем, для какого дворца предназначался живописный ансамбль Тьеполо с «Историей Клеопатры», привезенный в Россию Пьетро Конколо, и поэтому можно только предполагать, как он выглядел первоначально. В любом случае, создавая этот ансамбль, Тьеполо учитывал взаимосвязь картин с дополнявшими их фресками (возможно, фреской были написаны первоначальный плафон и десюдепорты) и лепными обрамлениями, а также конфигурацию зала, размеры простенков, расположение окон и освещение. Судя по тому, что в ансамбль входили два больших полотна размером около 340 × 610 см и четыре узких вертикальных, как мы выяснили, около метра шириной, а проданный с ними плафон имел размер 642 × 506 см, ансамбль предназначался для достаточно просторного и высокого парадного салона. Конфигурация такого зала могла быть различной.

Полотна большого размера и вытянутого в длину формата использовались в венецианской исторической и религиозной живописи XVI–XVIII веков и декоративного убранства как церковных, так и светских

интерьеров. Стены, подходящие для развески подобных картин, имелись в традиционном для венецианских палаццо (а также области Венето) *portego*: зале на *piano nobile*, проходившем через все здание и служившем центральной осью, вокруг которой располагались комнаты. Портего был вытянутым в длину залом, две протяженные стены которого были прорезаны дверьми, а две более короткие имели окна (обычно по три) или входные двери. Портего использовались для проведения приемов и торжественных мероприятий, и с начала XVIII века вошло в обычай декорировать их картинами с изображениями героических сюжетов из античной истории. Так, например, портего Палаццо Корнер (Корнаро) украшали четыре большие картины размером 385 × 485 см с «Историей Сципиона», с которым связывал свое происхождение род Корнаро, и шесть десюдепортов размером 200 × 170 см с изображением деэний представителей рода¹. Картины были выполнены различными венецианскими художниками в начале XVIII века. На фотографии XIX века, запечатлевшей фрагмент первоначальной развески картин в венецианском палаццо, видно, что центральные большие полотна с примыкавшими к ним вплотную наддверными картинами занимали все пространство стены до деревянного потолка².

В XVIII веке при перестройке старых палаццо предусматривалось создание большого парадного салона, к которому перешла функция проведения торжественных банкетов и празднеств. Их убранство порой формировалось на протяжении нескольких лет и обновлялось по случаю перестройки дворца новым владельцем, в связи с важными событиями в семье, например свадебными торжествами. Единственный венецианский салон XVIII века, сохранивший, хотя и не полностью, свое первоначальное убранство, находится в Палаццо Барбаро-Куртис на Большом канале. Новый парадный салон был создан по проекту Антонио Гаспари в 1694–1698 годах при перестройке дворца, справа от портего. Стена, выходящая на Канал Гранде, имеет два окна, а три другие украшены большими картинами на исторические сюжеты. Декорация салона была задумана к свадьбе Альморо Барбаро в 1699 году, но закончена только к 1709 году. В 1699 году Антонио Дзанки были уже написаны картины для плафона (большой овал с изображением «Триумфа Аврелиана с пленной царицей Зенобией» и четыре маленьких овала со знаменитыми женщинами), а также самая большая из трех картин, украшавших стену, – «Похищение сабинянок» Себастьяно Риччи. На месте двух остальных, как свидетельствует инвентарное описание, временно висели два загрунтованных холста, расписанные только несколько лет спустя: картина Антонио Балестра «Семья Дария перед Александром» датирована 1709 годом и, вероятно, к этому же периоду относится картина «Муций Сцевола перед Порсеной»

¹ Клох G. Pagani, Pellegrini, Piazzetta from Ca' Corner to the «Elms» // *Apollo*. 1979, November. Pp. 428–437.

² Воспроизведена в статье: *Bettagno A. Un soffitto ritrovato di palazzo Pisani* // *Arte Veneta*. Vol. XXIX. 1975. P. 224–226. Fig. 3. В настоящее время картины украшают салон имения «The Elms» в Ньюпорте, Род-Айленд, США.

Пьяцетты. Обильная стукочная лепнина, украшающая зал, была создана позже, в 1740-е годы, по-видимому, в связи с избранием Альморо Барбаро прокуратором республики Сан Марко¹. В это же время Тьеполо были заказаны четыре десюдепорта с изображением знаменитых женщин и плафон для другого зала дворца².

Рассматриваемый ансамбль Тьеполо с «Историей Клеопатры», созданный в те же 1740-е годы, мог предназначаться для убранства как традиционного портего с двумя протяженными стенами, так и более широкого парадного салона. Судя по размеру больших картин, вмещавший их зал должен был иметь стены около 10 метров в длину и не менее 4,5 метров в высоту. Если считать, что плафон происходит из того же помещения, что и картины Тьеполо, ширина этого зала должна была составлять не менее 5,5 метров.

Некоторое представление о первоначальном замысле ансамбля и расположении приобретенных князем Юсуповым картин Тьеполо в предназначенном для них интерьере венецианского палаццо могут дать реконструкции других живописных ансамблей Тьеполо 1720–1730-х годов, выполненных в технике масляной живописи – салонов Палаццо Дзеноббио, Палаццо Санди и Палаццо Дольфин в Венеции.

Винченцо да Каналь упоминает декорацию зала палаццо Дзеноббио в своем «Жизнеописании Грегорио Ладзарини» 1732 года как одну из ранних работ Тьеполо³. Она еще сохранялась на месте в 1815 году, где ее видел Москони, а позже, в XIX веке, все составлявшие ансамбль произведения находились в частном собрании наследников на вилле Гримани-Вендрамин Калерджи в Новента Падована. В настоящее время идентифицированы несколько картин Тьеполо разного размера, ранее входивших в этот ансамбль, и есть предположения относительно их местоположения в салоне палаццо Дзеноббио. Декорация была посвящена истории пальмирской царицы Зенобии, с которой связывал свое происхождение род Дзеноббио, и была заказана, как считают, к свадьбе Альвизе Дзеноббио с Альбой Гримани в 1718 году. Однако создание ансамбля, по-видимому, затянулось

¹ Knox G. Some Notes on Large Paintings Depicting Scenes from Antique History by Ricci, Piazzetta, Bambini & Tiepolo // Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo (Udine e Villa Manin di Passariano, 26–28 maggio 1975) / A cura di A. Serra. Milano: Electa Editrice, [s.a.] [1976?]. P. 96–104; *Aikema B./J.R.* Le decorazioni di Palazzo Barbaro-Curtis a Venezia // *Arte Veneta*. An. XLI. 1987. P. 147–153.

² В настоящее время овальные десюдепорты Тьеполо для салона Палаццо Барбаро-Куртис находятся в Вашингтонской национальной галерее и Государственном художественном музее Копенгагена. К ним относят также овалы в галерее Аугсбурга и музее Атланты. Плафон с «Апофеозом семьи Барбаро» находится в Музее Метрополитен в Нью-Йорке. См.: *Bayer A.* // *Giambattista Tiepolo, 1696–1770. Exhibition catalogue. Cat. 21a–d. P. 157–166; Italian paintings of the seventeenth and eighteenth centuries. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue / Ed. D. De Grazia; E. Garberson, E.P. Bowron. New York: Oxford University Press, 1996. P. 264–272.*

³ *Da Canal V.* Vita di Gregorio Lazzarini (1732) / Ed. G.A. Moschini, Venezia, 1809. P. XXXIV.

на несколько десятилетий, так как входящие в него произведения датируются по-разному. По стилистическим признакам, более ранние «Триумф Аврелиана» (267 × 408 см; Галерея Сабауда, Турин) и «Зенобия перед Аврелианом» (261 × 493 см; Музей Прадо, Мадрид), датируются периодом около 1720 года. «Зенобия перед солдатами» (261,4 × 365,8 см; Национальная галерея искусства, Вашингтон) и два панно «Охотник с оленем» и «Всадник» (262 × 110 см и 262 × 148 см; Собрание Сберегательного Банка Провинции Ломбардии в Милане) некоторые исследователи относят даже к 1730-м годам¹. Картины с историей царицы Зенобии занимали, как считают, северо-восточный зал, который имеет три окна, выходящие на канал. Точно неизвестно общее количество входивших в ансамбль композиций и других элементов, но очевидно, что узкие вертикальные панно с охотниками занимали простенки по обе стороны центрального окна, а самая вытянутая в длину, мадридская картина (261 × 493 см) – восточную стену с освещением справа.

Палаццо Санди принадлежал представителю новой знати, адвокату Томмазо Санди, по заказу которого Н. Бамбини и Дж.Б. Тьеполо оформили парадный салон в 1725–1726 годах (дворец был перестроен Доменико Росси в 1721–1724). Украшавший его живописный ансамбль сохранялся на месте до 1920 года, а позже все картины находились в одном частном собрании на вилле в Кастельгомберто (Виченца) до 2006 года, когда были проданы одним лотом на аукционе Сотбис. По счастью, в салоне Палаццо Санди сохранились лепные обрамления, по которым можно восстановить расположение картин, а также фресковые росписи: плафон Тьеполо «Власть Красноречия» (его первый плафон в технике фрески в Венеции) и фриз Николо Бамбини. Убранство салона, выполненное двумя художниками, принадлежавшими к разным поколениям, – Н. Бамбини и Дж.Б. Тьеполо, сочетало фресковые росписи с картинами, которые были объединены одной программой. С помощью аллегорий и мифологических образов живопись салона прославляла владельца и добродетели, возвышающие статус профессии адвоката (ораторское искусство, интеллект и знания).

Салон палаццо Санди имеет небольшой размер и высоту (10,6 × 6,65 × 5,1 м). Картины занимали все свободное пространство стен, разделенное пилястрами. Большие композиции «Улисс обнаруживает Ахилла» Тьеполо и «Ветурия перед Кориоланом» Бамбини (каждая размером 245 × 520 см) полностью заполняли противоположные боковые стены до самого фриза (картина Тьеполо находилась слева от входа). Вертикального формата панно на этот раз занимали простенки по бокам

¹ О картинах из Палаццо Дзенобио см.: *Knox G. Giambattista Tiepolo: Queen Zenobia and Ca'Zenobia: 'una delle prime sue fatture' // The Burlington Magazine. Vol. 121. No. 916 (July 1979). Pp. 408–418; Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Pp. 309–317; Giambattista Tiepolo: 1696–1770. Musée du Petit Palais. Cat. № 10, 11. P. 90–93; Ton D. Trionfo di Aureliano // Il giovane Tiepolo: la scoperta della luce / A cura di G. Pavanello, V. Gransinigh. Udine: Civici Musei di Storia e Arte, 2011. Cat. 19. P. 161–164.*

входных дверей, на стене, противоположной окнам (в зале пять окон, они также разделены пилястрами): «Аполлон и Марсий» (250 x 98 см) и «Геракл и Антей» (252 x 108 см) – слева от входа, а «Три Грации» Бамбини (252 x 108 см) – справа¹.

Самый масштабный декоративный ансамбль Тьеполо в технике масляной живописи был создан Тьеполо в 1726-1729 годах для салона Палаццо Дольфин и состоял из десяти монументальных полотен разного формата на сюжеты истории Древнего Рима. Картины сохранялись на месте до 1872 года, в настоящее время они находятся в разных музеях мира: пять в Государственном Эрмитаже, три – в Музее Метрополитен в Нью-Йорке и две в Музее истории искусства в Вене. Большой салон палаццо Дольфин (размером 11 x 17 метров) занимает всю ширину здания на *piano nobile*. На продольной стене имеется пять окон, выходящих на канал, на противоположной – главный вход в центре и две двери по краям. Оформление салона происходило в два этапа. Около 1710 года был написан плафон Н. Бамбини и иллюзионистическая архитектурная декорация (квадратура) Антонио Феличе Феррари; предположительно, уже в это время были сделаны лепные обрамления сложного абриса для десяти картин, написанных Тьеполо значительно позже. По этим обрамлениям, теперь заполненным зеркалами, можно установить расположение картин. На стене, противоположной окнам, по обе стороны от главного входа располагались батальные сцены (каждая размером 412 x 377 см). На боковых стенах разместились композиции с изображением «Триумфов» размером примерно 560 x 327 см, по сторонам которых, образуя триптихи, находились более узкие картины размером 387 x 227 см с деяниями Муция Сцевола, Кориолана, Квинта Фабия Максима и Цинцинната. Еще две узкие композиции (383 x 182 см) находились в простенках по обе стороны от центрального окна². Представленные на картинах сюжеты из римской истории служили *exempla virtutem*, историческими примерами определенных добродетелей, персонифицированных аллегорическими фигурами на фресковых медальонах. Фрески и картины объединяла сложная иконографическая программа, прославляющая

¹ О декорации салона Палаццо Санди см.: *Aikema B.* Nicolo Bambini e Giambattista Tiepolo nel Salone di Palazzo Sandi a Venezia // *Arte Veneta*. 1986. № 40. P. 167–171; I Tiepolo e il Settecento Vicentino. Catalogo della mostra. Milano: Electa, 1990. P. 32–34; *Knox G.* Ca'Sandi: la forza della eloquenza // *Arte/Documento*. № 7. 1993. Pp. 135–145; Giambattista Tiepolo. 1696–1770. Metropolitan Museum of Art. Cat. № 9a, 9b; Sotheby's, Old Master Paintings, Milan. 30 May 2006. Lot 61. Приведенные в указанной литературе размеры картин несколько различаются, в статье приведены размеры согласно каталогу Сотбис.

² О фресках палаццо Дольфин см.: *Mariuz A.* La «Magnifica Sala» di Palazzo Dolfin a Venezia: gli affreschi di Niccolo Bambini e Antonio Felice Ferrari // *Arte Veneta*. XXXV. 1981. P. 182–186. О картинах палаццо Дольфин см.: *Knox G.* Tiepolo Triumphant. The Roman History cycles of Ca'Dolfin, Venice // *Apollo*. 1991, November. Pp. 301–310; Giambattista Tiepolo. 1696–1770. Metropolitan Museum of Art. Pp. 86–103; *Christiansen K.* The Ca'Dolfin Tiepolos // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*. Vol. 55. No. 4. (Spring, 1998). Картины несколько изменили размер при переделке на прямоугольный формат.

гражданские и моральные добродетели, а также благородство и достоинства семьи Дольфин, принадлежавшей к старой аристократии¹.

Ближайшей аналогией юсуповской «Истории Антония и Клеопатры» является ансамбль на ту же тему и того же периода, выполненный целиком в технике фрески, – роспись салона в палаццо Лаба, сохранившаяся *in situ*². Банкетный (или бальный) зал палаццо Лаба появился в результате перестройки дворца около 1734–1738 годов за счет расширения и соединения портего второго (*piano nobile*) и третьего этажей (была снесена часть стены справа и потолок между этажами). Получился высокий необычный зал почти кубической формы со стенами длиной около 12 метров. Главный вход в зал находится на стене, противоположной окнам. Плафон и стены зала покрывает сплошная фресковая роспись, объединенная квадратурой Дж. Менгоцци Колонны, внутри которой располагаются фигуры и сюжеты, написанные Дж.Б. Тьеполо. Обе основные композиции, одноименные картинам из Архангельского, занимают противоположные (боковые) стены, причем слева от входа находится «Встреча», справа – «Пир Клеопатры». Каждая сцена разделена иллюзионистической архитектурой на три части, так что основное действие разворачивается в центральном проеме, а в боковых видны сопутствующие ему второстепенные персонажи. На стене с окнами в простенках изображена самостоятельная жанровая сценка: слуга с блюдом и обезьянка. На входной стене над дверьми и, конечно, на плафоне и верхней части стен расположены аллегорические фигуры и композиции, программно связанные с «Историей Клеопатры».

Очевидно, и в случае с живописным ансамблем Тьеполо, приобретенным Юсуповым, большие полотна первоначально предназначались для боковых противоположных стен. Но не вполне ясно, где висели дополнительные вертикальные панно. Попытку реконструкции юсуповского ансамбля предпринял Дж. Нокс, который предположил, что вертикальные панно имели в ширину около 5 футов (1,5 метра) и располагались по бокам от основных композиций, в простенке за дверьми³. Таким образом,

¹ Об иконографической программе цикла см.: *Coticelli V.* Ca' Dolfin a San Pantalon: precisazioni sulla committenza e sul programma iconografico della «Magnifica Sala» // Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia – Vicenza – Udine – Parigi, 29 ottobre – 4 novembre 1996). 1998. P. 231–238; *Centanni M.* Guerra e morte fraterna: il mito storico romano nelle tele di Giambattista Tiepolo per o Dolfin // Ibid. P. 267–275. Уже после того, как была написана данная статья, появилась новая интересная публикация с реконструкцией убранства зеркального кабинета Палаццо Корнаро в Венеции, в котором помимо картин Дж.Б. Тьеполо (плафон, четыре панно с фигурами из истории Ринальдо и Армиды и четыре десюдепорта) входили фрески Менгоцци Колонна, резные деревянные панели (буазери) и зеркала. См.: *Favilla M., Rugolo R.* Lo specchio di Armida: Giambattista Tiepolo per i Corner di San Polo // *Arte Veneta*. 2012. № 69. P. 70–105.

² О палаццо Лаба и его фресках см.: *Pignatti T., Pedrocchio F., Martinelli Pedrocchio E.* Palazzo Labia a Venezia. Torino: ERI, 1982; *Mariuz A.* Le storie di Antonio e Cleopatra: Giambattista Tiepolo e Girolamo Mengozzi Colonna a Palazzo Labia. Venezia: Marsilio, 2004.

³ *Knox G.* Anthony and Cleopatra in Russia: a Problem in the Editing of Tiepolo Drawings. P. 44.

картины образовывали бы трехчастную структуру, как во фресках салона Палаццо Лабиа. Однако в последнем случае, как и в салоне Палаццо Дольфин, где на боковых стенах была использована развеска по принципу триптиха, все три части имеют вертикальный формат и не так значительно различаются по ширине.

По нашему мнению, размеры и пропорции больших полотен и утраченных вертикальных панно приобретенного Юсуповым ансамбля не предполагали соседства на одной стене. Более вероятно, что узкие панно, имевшие в ширину, как мы выяснили, всего около метра, с самого начала предназначались для оконных простенков. Зал мог иметь три окна с одной стороны и дверные проемы с другой (или по три окна с обеих сторон), в таком случае на каждой стене было два узких простенка для панно. Если считать, что, в соответствии с плафоном, ширина зала была около 5–6 метров, то этой длины стены как раз хватило бы для трех проемов и двух узких простенков с каждой стороны. В таком случае, картины Тьеполо полностью занимали бы зал, создавая единую историю, как в Палаццо Лабиа, и определяли бы собой его убранство.

Вполне убедительной, напротив, является реконструкция Нокса касательно расположения картин по отношению к источнику света, к окнам¹. Действительно, Тьеполо всегда соотносил освещение в своих картинах с реальным источником света в помещении. В палаццо Лабиа главный вход в зал с «Историей Клеопатры» находится в стене, противоположной окнам, так что слева от окон оказывается «Пир», а справа – «Встреча». Судя по направлению света в картинах из Архангельского, по тому, как падают тени от персонажей, они располагались в обратном порядке по отношению к окнам: композиция «Встреча» должна была находиться слева, а картина «Пир» – справа, если стоять спиной к окнам. По сравнению с фресками палаццо Лабиа, изменено и расположение героев в сцене «Встречи», в обоих случаях обращенных лицом к свету. Исходя из изменившегося порядка сцен, Нокс делает вывод, что вход в зал находился не на стене, противоположной окнам, а сбоку от окон, в таком случае сохранилась последовательность истории.

К этому можно добавить следующее: источник света, на наш взгляд, в обеих композициях и на картинах из Архангельского, и на фресках в Палаццо Лабиа, находится не только сбоку, но и сверху. Салон Палаццо Лабиа имеет два ряда окон. Возможно, зал, для которого был создан наш ансамбль, также был двухсветный и мог отдаленно напоминать салон виллы Корделлина в Монтекио Мадджоре, расписанный Тьеполо в те же 1740-е годы. Две основные сюжетные композиции «Семья Дария перед Александром» и «Великодушие Сципиона», написанные фреской и заключенные в стукковые рамы, располагаются на противоположных боковых стенах. На двух других стенах имеются с одной стороны – три входных проема, выходящих в сад, с другой – три окна, разделенные пилястрами,

¹ Кнок G. Giambattista Tiepolo: Variations on the Theme of Anthony and Cleopatra // Master Drawings. Vol. 12. 1974. № 4. P. 387.

а также дополнительный верхний ряд окон. Кроме больших историй, зал украшают расписной плафон и десюдепорты с четырьмя континентами над внутренними дверьми и другие аллегорические фигуры.

К сожалению, все рассуждения о первоначальном размещении и составе ансамбля, приобретенного князем Юсуповым, остаются лишь предположениями. С уверенностью можно утверждать лишь следующее: большие полотна с «Историей Антония и Клеопатры» располагались на двух противоположных, «продольных» стенах зала, причем слева от окон была композиция «Встреча», а справа – «Пир». Логично также предположить, что, как и вышеописанные полотна более ранних живописных циклов Тьеполо, они были помещены в лепные фигурные рамы, придававшие изображению динамичный абрис и пространственную глубину. После снятия со стен и натяжки на подрамник полотна могли быть подогнаны под прямоугольный формат и, соответственно, уменьшены в размере¹. На обеих картинах из Архангельского обрезаны края, так что первоначально они могли иметь несколько иные очертания и размеры.

В настоящее время в связи с восстановлением отреставрированного зала Тьеполо во дворце музея-усадьбы «Архангельское» встает вопрос о развеске картин. Наиболее целесообразным представляется вернуться к экспозиции 1827 года, отраженной в рисованном каталоге и архивных документах, как это было сделано в 1928 году. Эта развеска отражает вкусы князя Н.Б. Юсупова, первого известного владельца ансамбля Тьеполо. Все необходимые для восстановления зала на период 1822–1837 годов картины принадлежат музею-усадьбе «Архангельское». Полотна Тьеполо при этом могут быть помещены либо по обе стороны от камина на противоположной окнам стене, как это было в XIX веке и довоенной развеске, либо на боковых стенах, как они висели в послевоенной экспозиции музея-усадьбы «Архангельское» вплоть до его закрытия на реставрацию. Сам Тьеполо, безусловно, предусматривал развеску центральных полотен с «Историей Клеопатры» на противоположных стенах с боковым освещением, но в ином порядке относительно источника света: слева от окон должна была располагаться «Встреча». Несмотря на видимое соответствие структуре ансамбля, вариант развески больших полотен Тьеполо на боковых стенах во дворце Архангельского представляется нам неудачным. Первоначальный замысел автора в любом случае восстановить невозможно в связи с утратой остальных элементов ансамбля, а также из-за принципиально иной конфигурации зала во дворце усадьбы «Архангельское». Требующие обзора полотна Тьеполо при развеске на боковых стенах в музее были зажаты в тесном проеме между стеной и дверью, в то время как центральную экспозиционную стену занимали менее значительные картины небольшого размера, не заполнявшие ее пространства. Сама структура зала

¹ Так были превращены в прямоугольные (с помощью надставок) картины из Палаццо Дольфин. При реставрации 1990-х годов картинам из музея Метрополитен возвращены первоначальные очертания, на картинах Эрмитажа оставлены прежние надставки. См.: *Christiansen K. The Ca'Dolfin Tiepolos. P. 55–57.*

диктует, на наш взгляд, развеску картин на южной стене, противоположной окнам, по обе стороны от камина, как они и располагались с самого начала в собрании князя Н.Б. Юсупова. Как свидетельствуют фотографии 1870-х годов, при Юсуповых большие картины висели по обе стороны от камина, однако в нарушавшей логику повествования последовательности. Развеска на противоположной окнам стене была восстановлена в музейной экспозиции 1928 года, но первой от входа, то есть слева от камина, была помещена «Встреча» (справа – «Пир Клеопатры»), что соответствовало сюжетному развитию историй¹. Именно такая развеска центральных картин в зале Тьеполо представляется наиболее логичной и исторически оправданной. Что касается боковых стен, то желательно, чтобы меньшие по размеру пейзажи были повешены не над более крупными религиозными композициями, как это было в советское время, а внизу, под ними. Как нам кажется, это более соответствует принципам развески XIX века, а главное, позволит посетителям музея разглядеть замечательные пейзажи Хаккерта и Волера, выполненные по заказу князя Н.Б. Юсупова. Безусловно, в зал вернутся скульптурные произведения и мебель, сопутствовавшие картинам Тьеполо на протяжении всего XIX века. Восстановление зала Тьеполо в таком виде представляется наиболее корректным по отношению к экспонированию его центральных полотен: именно такое расположение предусматривал их первый известный владелец, являвшийся, по существу, младшим современником живописца-создателя ансамбля, именно оно определило дальнейшее бытование ансамбля в России.

ПОСТСКРИПТУМ

Со времени написания статьи прошло пять лет. В июне 2017 года Зал Тьеполо во дворце усадьбы Архангельское был открыт после реставрации. Убранство зала было воссоздано в соответствии с архивными описями 1820-х годов, в облике, максимально приближенном ко времени первого владельца имения князя Н.Б. Юсупова. При этом в развеску были внесены некоторые изменения, отличающие ее от предшествующей развески, а также от других вариантов советского периода. Большие полотна Тьеполо снова заняли свое место на продольной стене, противоположной окнам, пейзажи и религиозные образы разместились на боковых (парные пейзажи на этот раз – под большими по размеру религиозными сценами). Последовательность расположения картин Тьеполо (слева от камина «Пир», а справа «Встреча») повторяет расположение картин, известное по фотографиям 1870-х годов. В истории, рассказанной Боккаччо и послужившей источником для Тьеполо, сначала описывалась «Встреча», а потом «Пир», как и на фресках Палаццо Лабиа, но, как мы убедились, в России живописный ансамбль Тьеполо получил совершенно новую трактовку.

¹ О сюжете истории Антония и Клеопатры см.: *Никогосян М.Н. «История Антония и Клеопатры» Тьеполо из собрания князя Н.Б. Юсупова: сюжет, источники и смысловая интерпретация // Искусствознание. 2012. № 1–2. С. 389–409.*

Н.В. Щербакова

ПЬЕРО ОБРИ БЕРДСЛЕЯ: BLANC ET NOIR

В изобразительном наследии Бердслея маска Пьеро (*Zanni*¹ из итальянской *commedia dell'arte*) занимает особое место – и с точки зрения частоты его «упоминания» в работах мастера, изобразительной и характерной его самобытности, и с точки зрения важности этого героя для самого автора. Белый паяц перескакивает с листа на лист в произведениях художника начиная с 1893 года, появляясь порой в совершенно не свойственных для него местах, как, например, в иллюстрациях к уайльдовской «Саломее». Прочие же маски итальянской народной комедии – Арлекин, Коломбина, Доктор и прочие – встречаются среди бердслеевых работ лишь однажды: в иллюстрации «Смерть Пьеро»². Впрочем, художник, довольно свободно обращавшийся с иконографической традицией изображения персонажей *commedia dell'arte*, частенько рассыпает арлекино- и коломбинообразных персонажей по своим шутивно-язвительно срежиссированным журнальным заставкам, пригласительным билетам и иллюстрациям, вверяя их гротескным фигурам почетные полномочия представлять современное английское общество.

На фоне общеевропейской увлеченности фигурой Пьеро, который с середины XIX века становится частым героем произведений изобразительного искусства и литературы, заметным персонажем театральных постановок (главным образом пантомимических), завсегдаем частных и публичных маскарадов, его появление в творчестве Бердслея вполне закономерно. К моменту обращения Обри Бердслея к образам *commedia dell'arte*³ Пьеро в континентальной традиции уже обладал

¹ *Zanni* (венец. диалект. Джованни) – итальянское название маски слуги, обязательного участника квартета комических персонажей классической итальянской народной комедии.

² Журнал «Савой». 1896. № 6 (октябрь). С. 33.

³ Исследователи сходятся во мнении, что маски итальянской комедии, образы клоунов и шутов впервые появляются в творчестве Бердслея в 1893 году в иллюстрациях к изданию «Остроловий» С. Смита и Р. Шеридана.



четко определенным внешним обликом¹, набором внутренних свойств и специфической символической нагрузкой, накопившейся со времен пристального интереса к этой фигуре со стороны немецких и французских романтиков². На протяжении XIX столетия фигура белого паяца беспрестанно мелькала в театральных и цирковых афишах, пригласительных билетах, зовущих на разного рода публичные развлечения театрализованного и маскарадного толка, обложках некоторых журналов. Вырвавшийся из ряда вторых ролей «мальчика для битья», которые занимал вплоть до реформы Дебюро, он становится – на пару с Арлекином – главным

Обри Бердслей
Смерть Пьеро
Журнал «Савой»,
1896, № 6 (октябрь)
Фотоцинкография

¹ Окончательно он сформировался благодаря творчеству Гаспара Дебюро, который облачил паяца в белый с черными помпонами балахон, точно вторящий движениям артиста. Длинные рукава и широкие панталоны Дебюро дополняет маленькой черной шапочкой, подчеркивающей белизну обсыпанного мукой лица. Для Дебюро была важна максимальная выразительность пластики тела и мимики, которую он усиливал, очерчивая черной краской брови и глаза.

² Подробное исследование о маске Пьеро в европейской культуре и искусстве с самого его рождения и до XX века принадлежит Р. Стори – см.: Storey R.F. Pierrot a critical history of a mask. Princeton: University Press, 1978.

лицом итальянской народной комедии, ее представителем и воплощением игрового маскарадного духа в целом, любимцем поэтов, художников и почтеннейшей публики.

В то же время художественная и содержательно-символическая свобода трактовки канона, которую образ Пьеро получает в работах Бердслея, ничем не оправданное, на первый взгляд, появление маски в иллюстрациях к литературным произведениям, заставляет предположить, что перед нами не только дань моде и общая примета времени, но факт особой личной связи между персонажем и автором, которая требует раскрытия. Пьеро здесь – не просто привлекательный для мастера-декадента визуальный образ, но личина, от имени которой напрямую говорит сам Бердслей. Он – маска, одновременно и скрывающая личность автора, и позволяющая ему вести открытый диалог со зрителем из сферы художественного пространства.

Паяц впервые вступает на подмостки двумерного графического «театра» Бердслея в 1893 году на страницах иллюстрированного сборника «Острословия» («Bon-Mots») С. Смита и Р. Шеридана. К этому моменту художник вернулся из путешествия в Париж. Юный франкофон впервые оказался за границей, в городе своей мечты, в окружении культуры, которой всегда интересовался, чьей неотъемлемой частью на протяжении веков являлась фигура Пьеро. Возможно, эта поездка послужила толчком к появлению маски Пьеро в его творчестве¹.

«Острословия» – второй заказ Бердслея на иллюстрации к литературному произведению. Первым его опытом была работа над «Смертью Артура» Т. Мэллори, где явно обозначилось пристрастие художника к японскому искусству, творчеству прерафаэлитов и классическому наследию итальянского Возрождения². В «Острословиях» характер изображений и взаимоотношения между иллюстрациями и текстом полностью отличаются от тех, что сопровождают роман Томаса Мэллори, однако все художественные увлеченности, проявившиеся там, получают здесь свое развитие.

Гротесковые изображения сплошь покрывают заглавную страницу к сборнику, обрамляя лаконичное окно с названием и списком авторов издания. Причудливый растительный арабеск сплетает воедино виньетки, опутывает персонажей и прорастает сквозь них. Тут находится место и для устрашающих маскарон с раскрытыми пастями, и для фигурок то ли карликов-шутов, то ли плотно сбитых маленьких человечков с волосами, трактованными наподобие клоунских колпаков, и для уистлеровских бабочек и японских масок. Состав изобразительных мотивов заставки

¹ Согласно Н. Евреинову, который обнаружил этот факт в переписке художника с друзьями, весь 1895 год Бердслей увлекался идеей «Книги масок», так и оставшейся незаконченной. См.: *Бердслей О.* Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. М.: Игра-техника, 1992. С. 86.

² См.: *Snodgrass C. Aubrey Beardsley, Dandy of the Grotesque.* New York: Oxford University Press, 1995.

многообразен, он определяет круг образов, с которым столкнется читатель «Острословий». Все они, наряду с множеством антропо- и зооморфных изображений во всевозможных вариациях, переходя с титула внутрь книги, расселяются затем по всему иллюстрированному миру сборника.

Присутствует на этой заставке весьма загадочная фигура с лицом не то улыбающегося, не то ухмыляющегося Пьеро, классическую маленькую черную шапочку которого окружает венец из овальных листьев или лепестков. Его бесплотная фигура облачена в подобие белого балахона или сарафана, нога в черном сапожке ступает на спину павлина. Точно такой же головной убор, как у этого персонажа, дополненный павлиньим пером, встречается также на одном из рисунков к «Острословиям». Он украшает голову еще одного «атипичного» Пьеро, изрядно располневшего и толстощекого¹. Среди всего многообразия гротесковых изображений сборника выделенное лицо Пьеро попадает многократно. Впрочем, как следует из рисунка титульного листа, Бердслей очень свободно и вариативно трактует маску.

В гротесковых виньетках-иллюстрациях «Острословий» зритель практически не найдет канонического белого паяца – таких наберется от силы один-два. В большинстве случаев он сталкивается с этой маской в сильно измененном виде. В одной виньетке Бердслей наделяет чертами Пьеро персонажа, по-видимому, представляющего собой творческую личность, из ушей которой вылетают нашептавшие ей что-то гении²; в другой раз изображает паяца толстяком с лстивым, притворно ласковым лицом³; или создает подлинно демонический образ, «выращивая» у Пьеро козлиные копыта вместо рук и ног, длинные, тонкие островежные уши, напяливая на него широкий белый воротник с черным бантом, наподобие тех, что вяжут пуделям, совершенно не идущий к его ехидной ухмылке и коварно-глумливому выражению сощуренных глаз⁴.

Рисунки Бердслея-иллюстратора после работы над «Смертью Артура» крайне редко следуют за сюжетом произведения. Они – скорее образительный комментарий, пластическая ассоциация, отражающая впечатление художника от прочитанного. В подавляющем большинстве случаев работы мастера – это фантазии, порожденные текстом произведения. Глядя на них, порой сложно угадать, к какому моменту текста они относятся, определить персонажей, место действия. Такая «фантазийность» особенно свойственна рисункам к «Саломее», о которых ниже речь пойдет особо. В «Острословиях» литературная сторона редко объясняет, почему Бердслеем был выбран тот или иной сюжет маленькой пластической

¹ Виньетка на странице 162 первого издания «Острословий» под редакцией У. Джерольда, опубликованного издательством Д.М. Дент и Компания, Лондон, 1893 (*Smith S., Sheridan R.B. Von-Mots / Ed. by W. Jerrold with grotesques by A. Beardsley. London: Publ. by J.M. Dent and Co., 1893*); далее страницы, на которых располагаются виньетки, указаны по этому изданию.

² Острословия. С. 150.

³ Острословия. С. 162.

⁴ Острословия. С. 42.

сценки, мотив виньетки. В связи с этим опираться на нее при разборе работ художника не представляется возможным.

На одном из рисунков персонаж, более всего напоминающий клоуна, стоит, опершись одной рукой на трость, а другой жестом зазывалы представляет зрителю Пьеро¹. Облик Клоуна вполне типичен: его лицо покрыто гримом, на нем шутовской колпак и костюм с пуговицами-помпонами. От фигуры белого Паяца Бердслей оставляет одну лишь голову, размеры которой поистине монструозны (она зрительно равна половине тела Клоуна и прямо-таки «нависает» над своим ехидно ухмыляющимся «импресарио»). Несмотря на размеры и композиционное расположение «фигуры» Пьеро, он очевидным образом находится в подчинении у второго участника сценки. Начинающийся от ног Клоуна то ли стебель, то ли нитка, прихотливо извиваясь, идет прямо к голове Паяца, прочно привязывая его к своему мучителю. Открытый в мольбе рот Пьеро, одновременно напряженно сведенные и беззащитно вскинутые его брови, широко раскрытые глаза говорят о совершенной беспомощности. Несчастный находится в полной власти Клоуна и подобен воздушному шару в руках жестокого ребенка.

Такому положению Пьеро легко найти объяснение с исторической точки зрения. Если во Франции маски *commedia dell'arte* с XVII века имели большой успех и ловко поглощали конкурентов – любимые публикой народные фарсовые маски, – вбирали в себя черты их природы и внешности при почти полном сохранении собственного «лица», то в Англии итальянцы проиграли традиционному Клоуну битву за зрительские сердца. Островные комики обладали большой способностью обживать чужое и выдумывать на основании континентальной традиции свое, тогда как их аудитория отличалась традиционализмом и была верна национальным «героям». Благодаря этому свойству именно клоун присовокупил к своему набору комических приемов черты итальянских масок, а не наоборот.

Джузеппе Гримальди – отец самого знаменитого английского клоуна Джо², – в прошлом выходец с континента, в первое время после переезда в Лондон выступал в маске Панталоне или Пьеро, что не принесло ему ни славы, ни денег, ни успеха. Позднее, распознав вкус местного зрителя, он завоевал особую любовь публики, переквалифицировавшись в Клоуна, которого снабдил всем буффонным арсеналом масок *commedia dell'arte*, приобретенным в странствиях по Италии и Франции.

Типичным свойством английского клоуна, лучшими исполнителем маски которого в XVIII–XIX веках считаются представители семейства Гримальди, было умение перевоплощаться, играть образами и характерами, которые как бы накладывались на основную личину. В подтверждение уместно привести цитату из работы замечательного исследователя

¹ Острословия. С. 139.

² Джозеф Гримальди (1778–1837) – легендарный английский клоун-мим, игравший на сцене Королевского театра Ковент-Гарден, столь же популярный при жизни и после смерти, как Дебюро. Сделал традиционную маску клоуна центральным персонажем арлекинад.

английского театра Ю. Кагарлицкого, написавшего об этом качестве знаменитого комика: «Гримальди мог, казалось, сыграть столько же ролей, сколько все тамошние комедианты вместе взятые <...> Притом он сыграл все эти бесчисленные роли, оставаясь самим собой. Гримальди был узнаваем и неисчерпаем. Иными словами, он был клоун – каким клоуну полагается быть и какими, увы, удавалось стать лишь очень немногим из этого, столь расплодившегося после Гримальди племени»¹.

Этим свойством обладает и бердслейский Пьеро. В «Острословиях» паяц примеряет на себя разные амплуа – комическое, лирическое, демоническое. В описанной виньетке классический по своим внешним характеристикам Пьеро выступает в традиционной роли неудачника, вынужденного плясать под дудку своего более успешного, благодаря грубоватой наглости, антагониста. Впрочем, возможных смыслов этой работы может быть несколько. Подобной «расстановкой сил» Бердслей мог отдавать дань английской традиции, в которой клоун «победил» все пришлые итальянские маски, или высказаться на столь болезненную для него тему превосходства вкусов большинства над творчеством гения, всегда одинокого, чей тонкий и деликатный нрав не позволяет ему за себя постоять. Столь же вероятно, что эта сценка раскрывает классическую тему превосходства «рыжего», земного комедианта над лунным «белым»².

Если принять последнюю гипотезу как наиболее верную, зритель легко подберет ключ к раскрытию загадки еще одной сценки из «Острословий» с участием классического по своим внешним признакам, континентального Пьеро. В этой работе³ Пьеро передает младенцу, сидящему на спине огромного кота, перо, с которого капают несколько капель чернил. Композиция поделена на две приблизительно равные части: справа находятся выгнувший спину кот, ступающий по тонкой извилистой линии, которая оказывается пером павлина, и восседающий на нем младенец, а слева – поясное изображение Пьеро вровень с черными остовами деревьев, фланкирующих пространство, в котором находятся кот и его «всадник». Таким образом, Пьеро в сопровождении традиционной уистлеровской бабочки являет собой воплощение художественного гения, из мира потустороннего, нематериального протягивающего



¹ Записки Джозефа Гримальди / Вст. ст. и комм. Ю. Кагарлицкого. М.: Искусство, 1979. С. 18–19.

² Подробно о «рождении» концепции «Лунного Пьеро» см. работу Луизы Джонс: Jones L.E. Pierrot-Watteau. A Nineteenth Century Myth. Paris: Editions Place, 1984. В ней она выделяет три «типа» Пьеро, важных для XIX века: «романтический» – порождение театрального гения Дебюро; «Пьеро-Ватто» – культурный миф о грустном, меланхолическом Пьеро как *alter ego* художника, созданный на волне увлечения как пантомимой Дебюро, так и искусством XVIII века, преимущественно Ватто; и «Лунный Пьеро» – образ конца XIX века, близкий символистам, в котором мелодраматические черты достигли своего предела.

³ Острословия. С. 188.

Обри Бердслей

Виньетка для первого издания

«Острословий»

Сидни Смита и

Ричарда Шеридана.

1893

Фотоцинкаграфия

перо юному созданию здешнего, материального мира, благословляя его на творческие подвиги.

Отношение к фигуре Пьеро как к символическому воплощению творческой личности художника сложилось уже в первой трети XIX века во Франции в среде писателей, вдохновленных пантомимой Гаспара Дебюро, однако быстро распространилось по всей Европе. Для более ясного понимания концепции маски Пьеро в творчестве Обри Бердслея необходимо вернуться назад, чтобы кратко описать особенности реформы Дебюро и вытекающие из нее этапы сложения символики, связанной с фигурой Пьеро.

В трактовке Дебюро этот персонаж имел мало отношения к меланхолическому образу, выдуманному современниками и последователями на его основе. Дебюро создал персонаж насмешливый и сатирический, сочетающий в себе черты ловкого слуги из итальянской комедии масок, грубую буффонаду английских клоунов, грацию и изящество французского юмора. Своего Пьеро он играл с помощью традиционных приемов ярмарочно-буффонного театра, обращаясь к привычным формам гротеска и эксцентрики. Это все еще была комическая маска, доводящая до хохота почтенную публику райка всевозможными лацци, трюками и колотушками.

В то же время известную глубину и тонкость создаваемой маске, без которых Дебюро вряд ли смог бы стать основоположником авторской пантомимы и прародителем «классического» Пьеро и обратить на себя внимание высоколобой публики, придавало, как отмечает исследователь пантомимы А. Румнев, умение мима «сочетать серьезное со смешным, лирическое с гротеском, философию с фарсом»¹.

В пантомиме Дебюро французские романтики увидели свой новый театральный и художественный идеал: ему соответствовала череда магических перемещений героев в другие миры и страны², трюки, переодевания и уловки традиционных персонажей народного театра, сопровождавшиеся немой игрой всегда одинокого, высокого худого белого клоуна.

Однако не только театральный образ и великий актерский гений мима стали основой популярности этой маски среди интеллектуальной элиты. Сама личность, нелегкая судьба Дебюро были не менее привлекательны для поклонников его сценического персонажа. В основе «Романтического Пьеро» лежала в том числе история гения-скитальца, приехавшего в Париж из родной Богемии, пережившего долгие годы неудач

¹ Румнев А. О пантомиме. М.: Искусство, 1964. С. 94.

² Во многих пантомимах Дебюро действие, начавшееся в обыденной реальности, продолжается в фантазийном мире – в чреве кита, на арабском Востоке, в магическом лесу и т.п. (примерное содержание этих пьес приводит А. Деспот (*Despot A. Jean-Gaspard Deburau and the Pantomime at the Théâtre des Funambules // Educational Theatre Journal. Vol. 27. № 3: Popular Theatre. 1975, Oct., P. 364–376*) и Р. Стори (*Storey R. Pierrot on the Stage of Desire Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime. Princeton: University Press, 1985*).

и одиночества, попыток добиться признания, бедности¹. Импонировал создателям «мифа» и меланхолический характер актера, его неприязнательность в быту, нежелание мима (даже став известным) переходить на другую сцену, даже с условием получения больших денежных гонораров.

Ядром концепции «грустного белого клоуна», визуальным воплощением которого по сей день является утопающий в балахоне длинный Пьеро, стал такой базовый элемент философии и эстетики романтиков, как неудовлетворенность окружающим миром обывателей, ощущение своей отчужденности от него. Это чувство стало основой для возвышения фигуры художника, формирования представления о нем, как о Демиурге – создателе собственных «миров». Комедиант как любая творческая личность в этом смысле родственен художнику, имеющему дело с трансцендентальной сутью вещей, неподвластной обычным законам. В то же самое время положение художника двойственно. С одной стороны, всякий художник вознесен над обычными людьми, целиком подавленными повседневностью, он стоит на границе перехода из мира реального в сферу воображаемого, волшебного. С другой – его величие оборачивается зависимостью от обывателя, которому он может быть неуютен, который в силах обречь его на голодную смерть. Художественная душа вынуждена скитаться, подобно бродячему лицедею, и развлекать публику, торгуя собственным гением, приносить себя в жертву толпе – непредсказуемой и жестокой.

Популярность белого паяца породила целое поколение меланхолических, грустных мимов, повторяющих костюм Дебюро, но претворяющих его игру согласно романтическим канонам. Они часто плакали на сцене, делали акцент более на трагической, чем комической составляющей роли. С середины века Пьеро часто воплощает *alter ego* художника, олицетворяет собой фигуру поэта-демиурга, не признанного ограниченной, нечуткой к творческому гению толпой, деклассированного, находящегося вне буржуазных социальных норм и законов. Таким предстает он в пантомимах наследников Гаспара Дебюро – Поля Леграна и Дебюро-младшего, в работах многих художников – как первой величины, таких как Оноре Домье, так и салонных мастеров, к примеру в полотнах Тома Кутюра.

Бывший комический буффонный персонаж, Пьеро объединил в себе в XIX веке все загадочное, меланхолическое и даже трагическое. Пьеро – маска страдающая, маска неудачника, которая на протяжении веков вызывала исключительно смех, – проходит «обряд» гуманизации. Арлекин и Пьеро становятся откровенными антиподами. Пьеро с аристократически бледным лицом и тонким внутренним миром – идеал художника-романтика – противостоит успешному Арлекину, олицетворяющему

¹ По словам А. Румнева, посвятившего великому романтическому паяцу главу в своем историческом обзоре пантомимы, «в жизни Дебюро был прост и скромн, был добрым товарищем и ответственным, дисциплинированным актером. Непрактичный и нетребовательный – в родном театре у него не было даже пристойной артистической уборной – он переодевался в погреб, в котором, по воспоминаниям биографов, от сырости росли грибы» (Румнев А. О пантомиме. С. 108).

материальное начало. Главной пружиной в отношениях двух ведущих масок *commedia dell'arte* с XIX века становится антитеза: один – решительный, другой – робкий, один – нахальный, другой – деликатный, один – «красный» или «рыжий» и веселый, другой – белый и печальный.

Такой коннотации образа Пьеро, вероятно, и следует Бердслей в двух описанных ранее виньетках из «Острословий», подставляя в первом случае родного английского Клоуна на место континентального Арлекина. Необходимо еще раз подчеркнуть, что в указанных примерах Бердслей сохраняет каноническую внешность белого паяца, вариант, принятый во Франции после Дебюро, что влечет за собой такое же общепринятое символическое «внутреннее» наполнение.

Строго говоря, можно выделить два типа авторских, не типических Пьеро в художественном наследии Бердслея. Первый характером более всего походит на архаического баловника-Трикстера или английского Клоуна в их стремлении безобразничать и во все вмешиваться. Еще одной важной чертой сходства является их жажда подражать, прикидываться, рядиться во всеразличные маски и одежды. Бердслеевский паяц даже способен менять пол. Такого комедианта никак нельзя назвать персонажем страдающим, гостем из хрупкого поэтического мира. Это типичный романтический Пьеро, вывернутый наизнанку. В образном целом произведения он всегда нагнетает обстановку театральности происходящего, он – агент сценического мира «наизнаку», мира, дублирующего нашу реальность в гротесковых формах. Разного рода несовершенства окружающей художника жизни паяц выявляет в трагикомическом свете рампы.

Второй тип наследует континентальной традиции меланхолического «Пьеро-Ватто»¹. В отличие от первого, вечно вытворяющего разного рода эскапады, этот персонаж бездействует. Пьеро печален, замкнут, угрюм. Он традиционен в том смысле, что среда его обитания – сады и парки XVIII века, а его окружение – классические маски *commedia*. Однако меланхолия романтического паяца здесь разрастается до всепоглощающего пессимизма, абсолютного одиночества, осознания себя пережитком прошлого, и все, что ему остается – это пребывать в придуманном поэтическом мире или умереть, столкнувшись с настоящей жизнью.

Разочарованность в современном человеке и его созданиях – общая черта обоих типов и ощущение, несомненно, присущее самому Бердслею. Оно приводит прежде однородную маску Пьеро к расщеплению. Одна его половина, словно обезумев, врывается в мерное течение обывательской жизни, в среду достойных литературных героев и начинает безобразничать, издеваться, высмеивать, тогда как другая не находит в себе сил для этого и вынуждена удалиться в искусственный фантазийный мир. Таким образом, Пьеро распадается на активную и пассивную ипостаси, на «рыжего» и «белого», на лукавого бесенка и хрупкое ангелоподобное существо.

¹ Термин, введенный Луизой Джонс.

Такая сложность, противоречивость маски, имевшей всегда определенное амплуа, некоторый традиционный набор качеств, в том числе внешних, наводит на мысль, что внутренний конфликт автора с миром и самим собой разрешается в его творчестве с помощью личины Пьеро. Сам Бердслей сочел в себе черты щеголеватого денди весьма гротесковой наружности¹, беззастенчиво высмеивавшего современное чопорное викторианское общество средствами своего провокационного искусства, балансирующего на грани пошлости и порнографии; и нежного романтика с трепетной душой, страдающей от жестокости мира, находящего отраду в музыке, литературе, изобразительном искусстве прошлого и только там ощущающего себя «дома». Этот внутренний конфликт разрывает единую натуру Художника-Пьеро на две составляющие, этаких Доктора Джекила и Мистера Хайда.

Пьеро-Хайд в работах Бердслея – более частый тип. Именно он впервые появляется в «Острословиях»², паясничает в иллюстрациях к «Саломее», на пригласительных билетах и меню, разработанных художником. Внешне он далеко не привлекателен: у него необычайно большая по отношению к туловищу лысая голова, с мелкими, плохо артикулированными чертами лица, как у эмбриона или брахоцефала, и черная полумаска, акцентирующая взгляд востреньких глаз. Костюм Пьеро часто состоит из пышного воротника-жабо, белой или черной рубахи с кружевными, вспененными манжетами и таких же по цвету широких панталон, длинных или укороченных, какие носил Пьеро во времена Ватто.

Лукавый плут всегда несерьезен, его сардоническая улыбка говорит о доле цинизма, некоторого презрения к происходящему, которое с его появлением приобретает характер недоброй шутки. Пьеро, а вместе с ним и сам автор, посмеиваются и как будто издеваются над героями произведения. В листе «Странные создания Лукиана»³ Пьеро находится в самой гуще причудливых персонажей, погруженных во тьму, чьи фигуры и лица лишь частично высвечены, будто лучом софита. Однако Пьеро, с первого взгляда, являющийся частью этого макабрического месива, к нему на самом деле не принадлежит. Кажется, что именно он вывел на свет всех этих чудовищ и демонстрирует их зрителю. Паяц игриво щекочет толстую лысую



Обри Бердслей
Странные создания
Лукиана. 1894
Фотоцинкаграфия

¹ Известно, что Бердслей был очень недоволен своей внешностью, считал себя очень некрасивым, едва ли не уродом. У него была чрезвычайно худая, высокая фигура, оттопыренные уши, острый длинный нос, глубоко посаженные глаза и бледная кожа.

² Острословия. С. 156. В «Острословиях» этот персонаж является в женском образе. Он, или лучше сказать – она, спрятав руки в черный плащ и «подперев» огромную шишковатую голову пышным воротником, щеголевато демонстрирует зрителю свое нагое женское тельце, лукаво улыбаясь и внимательно уставившись на зрителя, словно с интересом наблюдая за его реакцией на такую выходку.

³ Лист, не вошедший в сборник иллюстраций к «Правдивой истории Лукиана».



Обри Бердслей
Рисунок пригла-
сительного билета
по случаю открытия
«Женского
гольф-клуба Принца»
в Митчеме. 1894
Бумага, чернила,
перо
Частное собрание,
Лондон

даму на первом плане, словно помогая ей раскрепоститься и не стесняться нашего пристального внимания. Он выступает как некий посредник между миром воображаемого и реального, как существо, свободно шныряющее туда-обратно, когда ему вздумается.

На рисунке приглашительного билета по случаю открытия «Женского гольф-клуба Принца»¹ Пьеро примерил на себя роль юного паж, подающего клюшки. Для пущей убедительности он снял свою черную маску, нацепил пышный берет и притаился у ног разодетой леди, будто бы готовый исполнять ее прихоти. Впрочем, глумливое выражение лица выдает его с головой. Зритель так и ждет, что в любую секунду проказник выкинет нечто неподобающее: то ли клюшка, которую он готовится передать гольфистке, обратится отвратительной змеей, то ли сам он вдруг материализуется в деталь прихотливой прически или шляпки героини, откуда станет насмешливо подмигивать зрителю. Этот Пьеро подобен Чеширскому коту из «Алисы в стране

чудес», он всегда готов выкинуть какой-нибудь комический фортель, выводящий из равновесия чопорных великосветских дам, наподобие того, как это произошло с Королевой Червей Л. Кэрролла. Так Бердслей при посредничестве Пьеро превращает внешне исполненный чисто английского достоинства «правильный мир» в балаган.

Функционально такая роль Пьеро – прямой наследник инновации, введенной в пантомиму все тем же Дебюро. Главной заслугой мима было превращение маски из второстепенного героя пассивного комизма в активное действующее лицо – в центрального персонажа спектакля. Впрочем, паяц по-прежнему оказывался не напрямую «встроен» в традиционный сюжет. Он не являлся любовником или отцом и лишь изредка играл роль соперника Арлекина. Все маски следовали своему амплуа, один Пьеро его как будто не имел. А. Деспот приводит 12 сценариев пантомим с участием Дебюро², которые, отличаясь более или менее замысловатым, фантастическим сюжетом с любовной интригой масок, схожи в одном: Пьеро каждый раз предстает в новой роли – то он военный, то зеленщик, то слуга, etc.

В иллюстрациях Бердслея, как и в пантомимах Дебюро Пьеро может вмешиваться в действие, а может наблюдать за ним со стороны, мимически и пластически комментируя его зрительному залу. Важной чертой искусства французского мима было то, что его паяц, проходя через все действие пьесы, никогда не ввязывался в него всерьез. В спектакле он был своего рода персонажем из зала, связующим звеном, сплетающим волшебный мир сцены и реальность. Казалось, что бы ни делал Пьеро, он делает это для публики, показывая, как ловко он одурачил Кассандра или как удачно поколотил Арлекина.

¹ Prince's Ladies Golf Club at Mitcham in Surrey in July 1894. Бумага, чернила, перо. 22,8 × 14 см. Частное собрание, Лондон.

² *Despot* A. Jean-Gaspard Debureau. P. 367.

В иллюстрациях Бердслея Пьеро точно так же всегда обращается напрямую к зрителю. Он – посредник, и находится в пространстве листа именно для осуществления диалога автора и его аудитории. Само появление театральной маски в несоответствующей ей среде создает дополнительное пространство – промежуточное, находящееся между миром художника и миром героев рисунка. Это среда, в которой сталкиваются выразитель авторской мысли, его «агент», и адресат, зритель. Принцип работы здесь, как в сцене шекспировской «Мышеловки».

В рисунках к «Саломее»¹ появление Пьеро еще более усиливает ощущение театральности происходящего, некоторой неустойчивости, неоднозначности смыслов, нагнетает атмосферу чересполосицы иллюзии и реальности, мнимости и яви, действительной серьезности и иронии. Очевидно, что если бы не столь личные и тесные отношения паяца с самим автором, у него не было бы возможности появиться в пьесе.

Известно, что художник был очень увлечен творением Уайльда и мечтал сам перевести его текст на английский (произведение изначально было написано на французском языке), а не только создать рисунки к нему. В этом желании Бердслею было отказано. К моменту выхода пьесы отношения между ним и Уайльдом, который поначалу очень поддерживал юного графика, по невыясненным до конца причинам испортились, и перевод был доверен роковому фавориту писателя Альфреду Дугласу. Однако характер иллюстраций, созданных Бердслеем, обнаруживает такую мощную художественную волю, стремление во чтобы то ни стало стать соавтором, со-творцом мира «Саломеи», досочинить детали, не нашедшие себе места в тексте, что они имеют право быть рассмотрены как совершенно самостоятельная, авторская «пьеса в изображениях».

Бердслей заявил свое присутствие в истории Саломеи, своенравно облачив персонажей в стилизованные костюмы в духе расцветшего в это время в Европе модерна, в такие, как «Черный капот», трактованный как японское кимоно, или «Павлинье платье»², досочинив некоторые сцены,



Обри Бердслей
Туалет Саломеи
(вариант 2). 1894
Бумага, тушь, перо
Британский музей,
Лондон

¹ Первое издание «Саломеи» с иллюстрациями Бердслея вышло в 1894 году: *Wilde O. Salome / Transl. from French by A. Douglas, pictured by A. Beardsley. London: Elkin Mathews and John Lane publ., 1894.*

² Определения даны в кавычках, поскольку это оригинальные названия Бердслея к двум листам цикла, на которых в первом случае изображена одна Саломея, а во втором она же в сопровождении Иоанна Крестителя. Личность последнего, впрочем, принимается не всеми исследователями, некоторые из них настаивают, что рисунок иллюстрирует разговор Саломеи с юным стражником, охраняющим плененного Иродом Иоканаана.



Обри Бердслей
Похороны Саломеи.
1893
Бумага, чернила,
карандаш
Гарвардский художе-
ственный музей
(Музей Фогг),
Кембридж,
Массачусетс

например «Танец живота» или «Саломея, дирижирующая оркестром, сидя на кушетке», и введя в пьесы фигуру Пьеро. Паяц появляется в двух очень важных моментах: в середине действия, когда он готовит Саломею к выходу, перед тем, как ей предстоит исполнить знаменитый танец семи покрывал – в сцене «Туалет Саломеи»; и в самом конце, когда вместе с сатиром (чьё появление, впрочем, тоже никак не может быть оправдано текстом¹) укладывает тело мертвой принцессы в изящную пудреницу. Таким образом, Пьеро-Бердслей, протагонист и художник одновременно, напрямую, физически создает ту убийственную красоту, что приводит к известным кровавым событиям. После того как они свершились, он сам, согласно духу времени, как истинный ироничный декадент, склонный несколько цинично относиться к жизни и смерти, прячет свое

¹ Художественный мир Бердслея – его иллюстрации к различным произведениям, оформление журналов и рисунки к ним – помимо основных, центральных, персонажей практически во всех случаях населяют также существа, которых можно назвать «трупной художника». Среди них есть гротесковые маленькие человечки в нелепых пышных костюмчиках, карлики-шуты, загадочные андрогинные и двуполые существа, кто с крыльями, кто с рогами, фигурка эмбриона и сатиры. Любопытно, что на странице 185 второго номера журнала «Савой» (апрель 1896 года), в котором публиковалась часть литературного произведения Бердслея «Под горой», был помещен автопортрет художника, названный им «Подстрочное замечание». Бердслей изображает себя в полный рост на фоне парка и стелой с торсом Сатира, от которого к ноге художника тянется веревка – вероятно, знак того, что и душой и телом он привязан к этим причудливым существам, того, что они – неотъемлемая часть его художественного мира.

прекрасное создание, как исчерпавшую свое назначение безделушку, в изящный предмет с женского туалетного столика.

Заметим, что Бердслеем были созданы два варианта «Туалета Саломеи», и в обоих Пьеро, обихаживающий героиню, использует для этих целей пуховку из той самой пудреницы, в которой она будет погребена. Более того, во втором варианте этой сцены на столике перед Саломеей стоит такая же коробочка с пудрой в духе любимого художником XVIII века, что и на финальном листе. Этот вариант сцены более лаконичен. Бердслей избавляется от обилия деталей, таких как фигурка эмбриона на столике, вазы с цветами и всевозможные скляночки, убирает музицирующих слуг и прочих свидетелей таинства. Пьеро в традиционном белом костюме с воротником-жабо и с пышными кружевными манжетами, в черной полумаске, остается один на один с Саломеей в окружении книг Золя, Маркиза де Сада, Манон Леско и прочих любимых автором произведений¹. Он одевает героиню в пышное платье, в крае и рисунке которого многое заимствовано из японского искусства, как, впрочем, и в характере интерьера, где совершается действие, создает сложную пышную прическу – в общем, всячески «декорирует» ее, словно светскую даму перед званым ужином.

Бердслей нарочито пользуется образом-маской как отдельной художественной фактурой, внедряя ее в сценическую ткань спектакля совсем иного характера. «Точка зрения здесь – точка зрения Пьеро»². Все современные детали, в том числе и показ самой Саломеи как светской львицы, сообщают библейской истории вневременной характер и одновременно снижают ее пафос, превращая трагедию то ли в анекдот, разыгравшийся по прихоти избалованной, начитавшейся модной литературы дамы (излюбленной модерном роковой женщины-вамп), то ли в посредственный мелодраматический спектакль с амурным сюжетом, разбавленным буффонадой комических масок. В этом Бердслей – подлинный декадент. Подобно персонажу романа Гюйсманса «Наоборот» Дез Эссенту, художник все серьезное выставляет в легкомысленном свете, оно как бы ничего не значит для него, тогда как малозначительные детали – туалетные принадлежности, сложные наряды, испещренные завитками и прихотливыми складками, – трактуются в серьезном, жизненно важном ключе.

Стоит сразу же оговориться, что ключевые сцены пьесы поданы Бердслеем с подлинным трагизмом и даже пафосом, в чем можно проследить все ту же двойственность восприятия художником мира и событий, в нем происходящих: мощь истинного переживания, к которой был склонен Бердслей, ввиду ее разрушительной силы должна быть уравновешена саркастическим юмором и некоторым даже цинизмом.

¹ Бердслей весьма четко прописывает названия книг на туалетном столике, нарочито обращая их корешками к зрителю.

² Так характеризовал искусство Бердслея его друг и коллега по журналу «Савой» писатель Артур Симонс в написанной им биографической статье о художнике «Обри Бердслей». Цит. по: *Бердслей О.* Рисунки. Проза. Стихи... С. 244.

Пьеро, сеющий смуту в привычном, мерном течении жизни, способный перевернуть все с ног на голову, созвучен одноименной маске в пьесах Ж.К. Гюйсманса и Ж. Лафорга. В их произведениях находит воплощение трансформация, которая, вероятно, неизбежно случилась бы со столь популярной, пользуясь современным термином – «раскрученной», – за весь XIX век маской итальянского слуги. Т. Готье, братья Гонкуры, А. Уссе, Ж. Де Нерваль и многие другие писатели их круга, увлекавшиеся изобразительным искусством XVIII столетия, в частности живописью А. Ватто, прочно утвердили связь между фигурой Пьеро-Жиля¹ и образом творческой природы, художника, который был актуален и для французских декадентов. Однако уже начиная с 1850-х годов самый характер творческой природы меняется – из романтического мечтателя ее образ постепенно все больше превращается в отчаявшегося, лишенного надежд пессимиста. Вместе с ним меняется и Пьеро.

Рука об руку они проделывают путь из мира грез – райских садов Ватто, где все цветет, играет музыка и прекрасные люди упиваются возвышенной любовью друг к другу (во всяком случае именно таким представлялся этот мир романтикам) – к жестокой правде большого города, в котором люди не прекрасны и не чутки, в котором путешествие на остров любви более походит на посещение публичного дома², а художнику, чтобы выживать, необходимо угождать публике вместо того, чтобы следовать своей музе. Неудовлетворенность творческой природы человеком и миром, желание изменить это положение вещей на протяжении всего XIX века побуждали его представителей искать все новые методы борьбы за свои идеалы. Поначалу художник стремился в райские земли искусства прошлого, в прекрасную Аркадию, картины которой он так красочно описывал, призывая зрителя последовать за ним. Затем, в пору реализма, по мере того как все больше нагнеталось в нем разочарование, творец принимает невозможность такой «тактики» и выставляет перед человечеством зеркало с тем, чтобы оно взглянуло туда и ужаснулось само себе. Когда же в последнюю четверть века отчаянье достигло своего апогея, художественный гений не смог выбрать единый путь, он распался на мечтателей-символистов и пересмешников-декадентов. Символисты искали спасение в горних сферах, тогда как декаденты заменили ясное зеркало реализма кривым, уверяя, что искаженное гротескное существо, там появившееся, и есть человек.

Два типа бердслеевых Пьеро, по сути, воплощают в себе эти два противоположных стремления, с той разницей, что его символический Пьеро в силу собственных особенностей биографии и искусства художника почти не имеет шансов на жизнь. Несмотря на знакомство с некоторыми французскими символистами, например с Пюви де Шаванном, и их взаимное увлечение творчеством друг друга, Бердслей как с точки зрения

¹ См. об этом подробно: *Jones L.E. Pierrot-Watteau.*

² Именно таким, вывернутым наизнанку, предстает мир Ватто в стихотворении Ш. Бодлера 1852 года «Путешествие на остров Цитеры».

мировоззрения, так и с точки зрения художественного пути очевидно стоял на позициях декадентства. В то время как свидетельства современников мастера, самый образ его жизни, письма к родственникам и друзьям говорят о мягкости и деликатности характера художника, его скромности, некоторой застенчивости, творческий путь, выбранный Бердслеем, откровенно публичен. Его позиция как автора – позиция провокатора. Средства его искусства – иллюстрированная книга, оформление ежемесячных журналов, в том числе сатирических, пригласительных билетов и проч. – предполагают моментальный отклик публики, которую он сознательно скандализировал, показывая в неприглядном свете, отраженной в том самом кривом зеркале.

Мир Пьеро-Ватто 1880–1900 годов в стихотворениях Бодлера и позже Верлена окрашивается в мрачные тона, цветущую весну сменяет холодная промозглая осень. В пантомимных сценариях французских декадентов сады и парки – прежнее место обитания паяца – сменяет урбанистический пейзаж. Проиллюстрировать такую метаморфозу можно сценой свадьбы из пантомимы Жюль Лафорга «Пьеро-Обманщик». Хотя в разгар торжества главный герой и зазывает своих гостей отправиться на остров Цитеры, «в край Ватто»¹, покидает он празднество на катафалке, удаляясь в чашу грязных парижских улиц.

Эта же тенденция обыграна у Бердслея в его иллюстрациях к «Библиотеке Пьеро»². Художник оформлял первые, предваряющие основной текст сборника, и последние, завершающие его, листы маленькими сценками, в которых Пьеро совершенно традиционного вида представлен либо в роскошной библиотеке своего городского особняка, либо музицирующим на природе в окружении разложенных на траве книг. Единственная иллюстрация, совершенно выбивающаяся из череды однотипных работ, представляет Пьеро, прохаживающегося походкой «вразвалочку» вместе со своим спутником (очевидно, что это тот же белый паяц, только в несколько иначе трактованном, изрядно поистрепаншемся костюме и пышном берете) по окраине города вдоль забора, над которым возвышаются телеграфные столбы и провода.

Помимо места жительства Пьеро в континентальной трактовке декадентов меняет белый мешковатый костюм на строгий черный фрак. Немалую роль в этом переодевании сыграла труппа Ханлон-Ли, совмещавшая пантомимические в основе своей номера с чисто цирковым трюкачеством. Артисты выступали в черных обтягивающих костюмах и прославились макабрическим характером юмора, жестоким, грубым смехом, который царил в их пантомимах. Родом труппа была из Англии. В начале 1840-х она состояла из шести братьев Ханлон и поначалу ставила преимущественно акробатические номера и грубые буффонные сценки с пинками, тычками и подзатыльниками. Однако, когда у труппы появился

¹ Цит. по: Jones L.E. Pierrot-Watteau. P. 71.

² Иллюстрации к пятитомному изданию сборника новелл с одноименным названием. Опубликовано Джоном Лейном в Лондоне в 1896 году.

французский антрепренер, ее репертуар быстро адаптировался согласно вкусам публики и приобрел более рафинированный и жестокий характер. Их спектакли были с восторгом встречены Т. де Банвиллем и Э. Золя и вдохновили Ж.К. Гюйсманса в соавторстве с Леоном Энником написать сценарий пантомимы «Пьеро Скептик» (1881). В этом сценарии так же, как и в некоторых других работах Гюйсманса из цикла «Парижские арабески», черный Пьеро фланирует по городу и подчиняет течение собственной жизни и жизни окружающих исключительно минутным капризам своего воспаленного сознания. Он вмешивается в работу пекарей, «влюбившись» в женский манекен, влезает в портняжную мастерскую, проказничает и безумствует там. Результатом его бесчинств становятся смерти и увечья тех, с кем он вступает в контакт, пожар в здании ателье, которое паяц покидает без всяких угрызений совести, дьявольски хохоча и крутясь в вальсе в обнимку с объектом своих воздыханий.

«Все говорит о распаде и сулит потрясения, похоть, соперничество, и торжество этих разнuzданных инстинктов»¹, – справедливо замечает исследовательница французской литературы XIX века Луиза Джонс. Энергичный, коварный и хитрый Пьеро-сластолюбец у Гюйсманса не задается целью примирить душу, сердце и тело, для него существует только плоть и его желания. В своем черном костюме он не выделяется из толпы, он – ее гротескно утрированный представитель. В такой трактовке паяц

не вполне равен художнику, но он, безусловно, выразитель его мыслей о состоянии общества. Герой Бердслея – вне всякого сомнения – проводник идей автора «в мир», и в этом – его ключевое отличие от демонического Пьеро у Гюйсманса, с произведениями которого английский художник был знаком, однако не любил их.

Меланхолический печальный паяц – воплощенная трепетная душа Бердслея – прорывается в публичную сферу изобразительного искусства много реже, чем его бойкий собрат. Внешность этого Пьеро едва ли можно назвать карикатурной: он носит белый костюм и широкополую шляпу в духе «Жиля» Ватто, сдвинутую на затылок, или объемный берет, у него печальное худое лицо, высокий лоб, всегда несколько поджатые тонкие губы и отстраненный взгляд, направленный внутрь себя, даже если глаза его впрямую обращены к зрителю. Белого Пьеро не встретить среди большого города, его место обитания – выдуманный театрализованный мир, прекрасная сказка. В иллюстрациях к поэме Э. Доусона «Пьеро Минуты» Бердслей помещает его в идиллический парк, в обрамление изящнейших виньеток,

Обри Бердслей
Фронтиспис к поэме
Эрнеста Доусона
«Пьеро Минуты». 1897
Фотоцинкография



¹ Jones L.E. Pierrot-Watteau. P. 72.

медальонов, вензелей, окружает цветущими лилиями и розами, парковыми вазами, скульптурами. Однако при внешнем сходстве с атмосферой полотен возлюбленных Бердслеем-Пьеро художников рококо, нет в этом мире солнца, радости жизни, музыки и танца. Он больше похож на жуткий, слишком красивый сон, на ловушку, в которую попадают дети из страшных сказок братьев Гримм, на пряничный домик колдуньи, из которого не выбраться. Паяц блуждает вдоль беседок, боскетов и садовых решеток, увитых цветущими растениями, совершенно один в холодном и бесцветном, лишенном всяких красок пространстве. В нем, несмотря на всю красоту, недостает воздуха. Оба они – этот мир и его единственный обитатель – похожи на обескровленную тень, призрак.

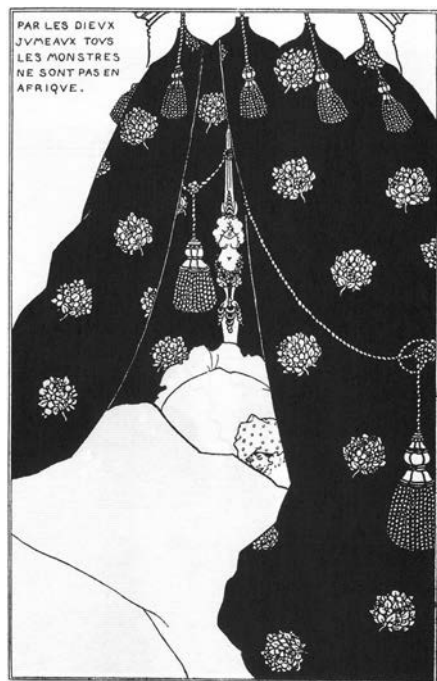
Сфера мечты, в которую Бердслей помещает светлую часть своей души, не может стать ее вечным пристанищем. Она – суррогат, и автор знает об этом. Для него, его паяцев и всего человечества Аркадия утеряна навсегда, и путь в нее не отыскать. Можно лишь воссоздать макет в своем воображении, на бумаге, который не избавит от одиночества. Блуждающий по зловещему в своей пустоте парку, Пьеро в виньетке к изданию поэмы Доусона постоянно озирается, испуганный звуком собственных шагов, шуршанием одежд.

«Их, безусловно, двое, один – чистейший животный импульс, а другой – метафизическая пустота, типичный для образной структуры *fin de siècle*, в целом, скелет, скрытый маской...»¹. Слова, сказанные исследовательницей о значении фигуры паяца в поэзии П. Верлена, о его «*Fêtes galantes*», близко совпадают с образами комедианта в творчестве Бердслея. С одной лишь разницей, что «белого» Пьеро художника вряд ли можно назвать скелетом в маске. Он – не голая плоть, но оголенная душа, спрятанная для сохранения под маску, в стерильный мир.

В 1894 году художник нарисовал «Автопортрет», изобразив себя в постели конца XVII века, под огромным пышным балдахином, в нахлобученном ночном колпаке-берете, похожем на тот, что позднее будет носить один из паяцев в «Библиотеке Пьеро». Два года спустя для октябрьского номера журнала «Савой» он выпускает рисунок «Смерть Пьеро», в котором умирающий комедиант лежит в кровати под балдахином, хотя и не столь причудливым и пышным, как в «Автопортрете», и точно так же, как сам автор на предыдущем рисунке, утопает в подушках и одеялах. На стуле рядом с постелью белого клоуна лежат его широкополая шляпа, белый костюм с воротником-жабо и тапочки с развязанными бантиками.

Как известно, художник с раннего детства знал о своем смертельном диагнозе – туберкулез – и о том, что ему предстоит умереть в юные годы. Мысли о мучительной кончине и страх этого постоянно преследовали художника. Болезнь с каждым годом прогрессировала. Если в 1894 году еще рано было готовиться к отправлению в последний путь, то в 1896-м на то были все основания, так как состояние художника резко ухудшилось.

¹ Jones L.E. Pierrot-Watteau. P. 73.



Обри Бердслей
Автопортрет
с надписью: «Честное
слово, не все монстры
живут в Африке».
1894

Иллюстрация для
альманаха
«Желтая книга»
Бумага, чернила,
перо
Музей Виктории
и Альберта, Лондон

Несмотря на то, что у него было достаточно много друзей и любящая семья¹, Бердслей всегда чувствовал себя одиноким и очень боялся умереть покинутым всеми. Свой «Автопортрет» художник сопровождает надписью в верхнем углу, слева от полого балдахина: «Честное слово, не все монстры живут в Африке»². Еще со школы Бердслей очень стеснялся своей внешности, которую поначалу винил в преследовавшем его чувстве одиночества. Юный художник всегда участвовал в домашних и школьных театральных постановках, давал музыкальные концерты и не был изгоем в классе, тем не менее с тех самых пор он воспринимал себя уродливым гротескным монстром, шутком, развлекающим сверстников своим умением рисовать карикатуры на преподавателей и другими забавными набросками.

В этой связи параллели между собственными ощущениями художника и классическим представлением о белом Пьеро-неудачнике, который завоевывает любовь публики комическими сценками, пародиями и тумачами, вполне очевидны. В рисунке «Смерть Пьеро» к постели умирающего *Zanni* приходят его традиционные спутники – маски *commedia dell'arte*. Эту работу художник также сопровождает надписью: «Когда взошла заря, Пьеро заснул последним сном. И тогда, на цыпочках, тихонько вверх по лестнице, молчаливо, в комнату пришли комедианты: Арлекин, Панталоне, Доктор и Коломба, которые с большой любовью унесли на своих плечах одетого в белое клоуна из Бергамо, а куда – мы не знаем».

Белый Пьеро Бердслея умирает, столкнувшись с реальностью. Его труппа, его создания выдуманного литературно-театрального мира появляются лишь в тот миг, когда художник-Пьеро «засыпает последним сном», когда его более ничего не связывает с нашим миром. Бердслей, вопреки распространенному мнению, не был визионером, он настаивал, что «может позволить себе видеть сны только на бумаге»³. В связи с этим маловероятно, что в пылу горячего бреда ему представлялась его собственная кончина в окружении масок, сатиров и монстров всех родов, порожденных воображением. Самым тяжелым для него, для его *alter ego* была сама жизнь в обстоятельствах смертельной болезни, пошлая публика, осуждавшая его искусство, напускная праведность развращенного общества, etc. Бердслей работал и строил творческие планы до самого последнего дня, он, как всякий юный, одаренный человек, еще многое хотел успеть сказать, почувствовать. Было бы неверно утверждать, что смерти

¹ Семейей художника были его мать и сестра; женат Бердслей никогда не был и детей не имел.

² Перевод С. Маковского, приведенный в издании: *Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи...* С. 255.

³ Там же. С. 242.

он ждал как избавления от земных тягот, что его мечтой было забыться и перенестись в мир теней Ватто и остальных любимых им авторов. В то же время художник, как следует из его писем и воспоминаний друзей, был склонен к приступам депрессии и меланхолии, во время которых по малодушию вполне мог желать скорейшего исхода. Вполне вероятно, что художественно-биографические параллели, прослеживающиеся между «Автопортретом» и «Смертью Пьеро» – не случайны, и Бердслей вообразил свою собственную кончину как избавление от «мирского» одиночества и переход в счастливый мир его собственных воображаемых героев¹.

Арлекин, не говоря о прочих, второстепенных масках *commedia dell'arte*, в качестве художественного *alter ego* к концу XIX века становится слишком прямолинейным персонажем. После того как он в XVIII столетии превратился в элегантного героя-любownika, аристократа, просто жизнерадостного успешного человека, всегда и во всем преуспевающего, творческая натура – как правило, неуверенная в себе, принужденная оголять свою душу перед зрителем, поверять ему свой внутренний мир, предлагать к оценке свой гений – предпочла видеть себя в белом паяце. После романтиков стало неприличным быть успешным, богатым, привлекательным. Легкий природный успех начал указывать на поверхностность, ограниченность, грубость души и сердца. Быть Арлекином значило быть антигероем – ведь герой должен страдать. Пьеро страдал, смешил и развлекал публику своим не-успехом, был объектом насмешек.

Дебюро дал паяцу право в равной степени получать и отвешивать оплеухи. Но наследники его маски предпочли развить меланхолическую сторону образа великого мима, истончили радостный буффонный юмор его маски до плаксивой, почти женской сентиментальности. Разочарованному до ожесточения художнику конца века – Бердслею – становится невыносимой роль простого шута или плаксивого моралиста. Он соединяет в одном образе две крайности – неуловимого, язвительного пересмешника-денди с демоническим оскалом и запертого в сказке художника, взирающего оттуда на реальность взглядом, полным экзистенциальной тоски и скорби об утраченной человеком красоте и чистоте. Трещину, расколовшую маску на две части, породило несоответствие между идеалами и окружающей действительностью, между свойствами внутреннего мира и выбранной социальной, публичной ролью художника-изобличителя, критика современных нравов. Трепетное сердце Пьеро, которое он готов был отдать зрителю, Коломбине, – остыло; свет и жизнерадостность, его переполнявшие, оказались невостребованными, не модными. Паяц ожесточился, его начал пронизывать потусторонний холод. Эта болезненность к концу века выразилась в яде, озлобленности, которые начал

¹ Заметим, что оба рисунка выполнены до принятия Бердслеем католичества. Этот шаг серьезно перевернул его мировоззрение. Известно, что многие свои взгляды и даже ощущения он после этого яростно отрицал, а перед самой смертью умолял друзей и издателей сжечь его работы к «Лисистрате».

источать Пьеро. Он свойственен Бердслею и его маске, Гюйсмансу и героям его романов, стихам Верлена и Рембо. Тычки и оплеухи Пьеро стали действовать «всерьез», не в шутку, они – месть человечеству за века побоев, за роль неудачника, месть художника за отсутствие чуткости, за нежелание слышать и понимать, за то, что в жестоком мире почти невозможно быть настоящим – чутким, трепетным, восторженным, счастливо влюбленным, понятным.

В самом конце хотелось бы привести весьма объемную цитату – слова писателя и большого друга Бердслея Артура Симонса, характеризующие этот тип Пьеро и во многом самого художника за этой маской скрытого: «Пьеро, один из типов нашего времени, один из типов момента, в котором мы живем, или, вернее, момента, который мы теперь отживаем. Пьеро пылок, но не верит в пламенные страсти. Он всегда словно изнемогает в лихорадке или неизлечимо болен, ибо любовь – болезнь, которую он не в силах перенести или преодолеть. Он так долго носил свое сердце на рукаве, что оно заледенело от холода. Он знает, что лицо его напудрено, и если он рыдает, то без слез; и трудно разглядеть под белилами, какая гримаса искажает его уста: смех или насмешка? Знает, что он осужден быть всегда на людях, что всякие внешние проявления чувств будут дисгармонировать с его костюмом, что если он не хочет быть простым пошлостью, должен стараться быть как можно более фантастичным. И делается утонченно-фальшивым, опасается больше всего “прикосновения жизни”, которое нарушило бы его инкогнито и оставило бы его беззащитным. В нем наивность была бы самым смешным качеством в мире, поэтому он становится опытным, извращенным; он осмысливает свои наслаждения и притупляет свой ум. Его грустное мирозерцание становится родом смешной радости, которую он может выразить только теми символами, какие находятся в его распоряжении, выводом с изяществом пируэта свое восклицательное “о” в стиле Джотто»¹.

¹ Цит. по: *Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи...* С. 244.



Из НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ М.Я. ЛИБМАНА
(На русском языке публикуется впервые)

М.Я. Либман

ИТАЛЬЯНСКАЯ СКУЛЬПТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ Морфология*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Возможно, читатель будет удивлен подзаголовком книги, поэтому автор считает необходимым начать с краткого предисловия. Итальянской скульптуре Средних веков и эпохи Возрождения посвящены сотни книг и тысячи статей. Большинство из них методологически следует одному из трех принципов: это истории итальянской скульптуры, истории определенных периодов и местных школ или монографии о скульпторах. Без сомнения, труды такого рода необходимы и, более того, именно они являются основой для изучения любого периода, школы или вида искусства. Однако такие исследования сосредотачиваются на хронологии и эволюции стиля и уделяют мало внимания формам и функциям произведений искусства. Иными словами, работы, посвященные видам, жанрам и функциям итальянской скульптуры периода Средневековья и Возрождения редки и посвящены отдельным темам. Это обедняет наше понимание не только скульптуры времени великой эпохи, но и ее художественной культуры в целом. Эта книга написана с целью восполнить, насколько это возможно, этот пробел и дать в руки читателю своего рода морфологию итальянской скульптуры Средневековья и эпохи Возрождения.

Автор предвидит упреки в формальном подходе к материалу. Однако произведение искусства воспринимается зрителем как объект, созданный художником, через его форму художник выражает свое восприятие мира, свои идеи и свое понимание задачи. Другими словами, анализ формы ведет к раскрытию как стиля, так и идеи произведения.

* Главы из монографии: *Libman M. Italian Sculpture of the Renaissance: A morphology. Jerusalem: Bialik Institute, 2010.* Датировки приводятся по этому же изданию.

Перевод с английского Н.Г. Копелянской, редакторы перевода Е.М. Либман, Е.Д. Матусова, Е.В. Шидловская.

Поскольку данная книга не является историей скульптуры, она требует от читателя определенных знаний в области истории искусства и знакомства с творчеством, по крайней мере, ведущих мастеров эпохи. С другой стороны, автор сократил количество упоминаемых и анализируемых произведений для того, чтобы не перегружать внимание читателя. Были выбраны лишь те из них, которые наиболее точно иллюстрируют предлагаемые тезисы.

Как и моя первая «израильская» книга «Социальный образ художника эпохи Возрождения» (Иерусалим, Институт Бялика, 1997), этот труд также не мог бы быть написан и опубликован, если бы не поддержка нескольких людей и организаций. Моя работа на Факультете гуманитарных наук Еврейского университета в Иерусалиме дала мне возможность получить материальную базу для моих исследований в том числе за границей. Я все время ощущал поддержку профессора Зивы Амишай Мейзелс из Института языка, литературы и искусства при Университете. Профессор Моше Бараш много помогал мне, был моим советником и критиком одновременно.

Издательство Института Бялика взяло на себя труд по публикации объемной рукописи, требующей большого количества иллюстраций.

Всем им – отдельным людям и организациям – я бы хотел выразить мою глубочайшую благодарность.

Скульптура в художественной культуре итальянского Возрождения

Изучение историком искусства итальянской скульптуры эпохи Возрождения не требует никаких дополнительных обоснований. Ренессанс был наивысшей точкой расцвета европейской культуры. В художественной культуре той эпохи изобразительные искусства занимали почетное место, и среди них ведущая роль принадлежала скульптуре. Ренессансная скульптура не только стала одной из высших точек развития мировой культуры, но порой шла впереди прочих искусств, воплощая в себе их наиболее прогрессивные тенденции. В то же время скульптура была связана с другими видами искусства – архитектурой, живописью, графикой.

Искусство Возрождения в целом занимает особое место в художественной традиции Западной Европы не только с точки зрения создания непревзойденных шедевров и не из-за его исключительно важной роли в культуре того времени. Возрождение, с одной стороны, было последней эпохой стиля, общего для ведущих художественных школ, возникших после романики и готики. Уже в XVII веке мы прослеживаем сосуществование двух стилей – классицизма и барокко; таким образом, тот факт, что Возрождение было господствующим стилем, роднит его с предыдущими эпохами. С другой стороны, Возрождение открыло новый этап в искусстве, пришедший на смену Средневековью, – поворот к реальному миру и человеку в нем. Этот период продлился несколько веков. Ренессанс

был революционным этапом, который ознаменовал конец господства религиозной культуры или, по крайней мере, инициировал преобладание светского начала в культуре грядущих столетий. Роль скульптуры на раннем этапе была первостепенной.

В культуре Возрождения человек играет основную роль. Он – воплощение самого совершенного и прекрасного творения Бога. Он может подняться до того, чтобы стать божественным, и в этом его идеальное состояние. Правда и то, что по собственной воле он может опуститься до дикого состояния. Оба варианта зависят от воли человека, поскольку он сам творит себя. В то же время, часто совмещаясь, сливаясь в один образ с идеальным, существовал взгляд на индивидуального, конкретно данного человека – реальную, уникальную личность со всеми особенностями ее внешности и характера. Дилемма между идеальным и реальным, обобщенным и уникальным проходила через все искусство Ренессанса. В своих самых совершенных образцах оно создало синтез этих противоречивых тенденций. И здесь также выдающуюся роль играет скульптура.

Даже в религиозных сюжетах, которые превалируют в итальянском искусстве XV–XVI веков, ощущается их гуманистическая основа, человеческие характеры и типажи в них даны с особой силой. Без сомнения, мистицизм позднего Средневековья привнес в религиозные образы человеческие (но не гуманистические!) черты, выражающиеся в открытой эмоциональности. Он расшатал безличную возвышенность и духовную отстраненность образов высокой готики, что подготовило почву для появления нового изображения. Однако это было только подготовкой. Активный герой, обращенный к реальному миру, преисполненный чувства самоуважения, был созданием другой эпохи – эпохи Возрождения. Скульптура как нельзя лучше подходила для создания этого образа.

Во времена Возрождения изменились не только формы, но и содержание религиозных сюжетов. В них проникли светские элементы. Персонажи Ветхого и Нового Заветов обрели человеческие черты, в некоторых случаях низводящие их с небес на землю, а в других случаях – возвышающие до новых, уже гуманистических высот. Красота Божественного обрела черты прекрасного человека, духовная сила стала выражаться через физическую мощь.

Светский и гуманистический дух нашел свое выражение в эволюции древних жанров скульптуры, например таких, как надгробие. В период Возрождения не только возросло величие памятников, что само по себе свидетельствует о важности светского начала, но и образ усопшего стал играть важную роль. Он стал выделяться в композиции целого. Наряду с христианскими символами и религиозными персонажами вводились и образы языческой античности.

После почти тысячелетнего забвения снова расцвели жанры скульптурного портрета и светского памятника. Причины в обоих случаях были одинаковыми: желание обессмертить память о значительном человеке и стремление обрести славу в веках. Кроме того, важную роль для расцвета скульптурного портрета сыграло желание зафиксировать

индивидуальные, уникальные черты портретируемого, которые отличали бы его от других. В скульптурном портрете с особой силой воплотилась одна из самых важных черт искусства Возрождения – его реализм.

Попытки описать мир «в точности таким, какой он есть» имели место начиная с Позднего Средневековья. Но тогда они были редки, подчинялись общему – духовной и трансцендентной сущности произведения искусства. Пока художник рассматривал себя (а общество рассматривало его) как инструмент божественной воли, и пока высшей задачей творческого процесса считалось воспроизведение божественного прообраза, между художником и миром существовала завеса. И только когда художник осознал себя независимой личностью, когда он осознал, что он творец, он смог рассматривать и изображать мир объективно. Переход от средневекового видения мира к Возрождению свидетельствовал о рождении новой эпохи в истории искусства – начале раннего Нового времени.

Реализм в искусстве Возрождения был своеобразным. Он базировался на видимом мире, но в то же время он создавал из разрозненных проявлений реальности высокий синтез (или, по крайней мере, пытался делать это). Это позволяет нам называть его «синтетический реализм». У мастеров Возрождения была собственная концепция идеального образа. В отличие от Средневековья, она основывалась на соединении наблюдений за реальностью с поисками законов построения образа совершенного человека в совершенном мире. Достижению высокого синтеза способствовали научные занятия художника: изучение строения человеческого тела, его пропорций, использование линейной перспективы для передачи пространства.

Роль античности, особенно античной скульптуры, была невероятно важна для мастеров Возрождения с их стремлением к реализму. В античном искусстве они видели образцы красоты и истины, которую они сами пытались обрести. Иногда известные художники создавали свои произведения без очевидной связи с античными памятниками; они вдохновлялись самим духом этой культуры, а не ее формами. Думается, что само по себе овладение античным наследием не было причиной возникновения искусства Возрождения. Скорее, мастера эпохи Возрождения находили в нем поддержку в своем собственном стремлении к реализму.

Переход к новому стилю имел место в итальянской скульптуре несколько раньше, чем в живописи. Это произошло в первой трети XV века: Донателло, Нанни ди Банко, поздний Гиберти и Якопо делла Кверча были признанными мастерами искусства Возрождения. Впервые новые формы скульптуры возникли в Италии, в Тоскане, в таких жанрах, как рельеф и круглая скульптура.

В Средние века свободно стоящая статуя практически не встречается. Скульптура была подчинена зданию и рассматривалась как его часть. Кроме того, изображение человека, помещенное в открытое пространство, ассоциировалось с языческим идолом и потому в эпоху господства Церкви считалось недопустимым. Однако усиление светских настроений,

усвоение античного наследия и преклонение перед Человеком предопределили процесс эмансипации статуи и скульптурной группы.

Возникновение в эпоху Раннего Возрождения свободно стоящей статуи было началом новых отношений между скульптурой и архитектурой, фигурой и пространством. Статуя становилась произведением искусства не только занимая определенное место в пространстве, но и организуя его вокруг себя. Появление круглой скульптуры потребовало, в свою очередь, новых подходов и со стороны художников. По словам Челлини, «статуя должна быть прекрасна со всех сторон». Ранние попытки создания круглой скульптуры показывают, насколько трудной была эта задача, особенно если скульптор должен был изваять скульптурную группу.

Необходимо отметить, что большинство ренессансных статуй все же не предназначались для установки в открытом пространстве. Обычно скульптуры помещались в ниши или табернакли, но они отличаются от готических и романских статуй, ибо не подчинены архитектуре. Более того, мы наблюдаем господство статуи над архитектурным фоном или окружением.

Проблема, которую решала скульптура или скульптурная группа, не была сугубо формальной. Создание скульптуры, независимой от здания, отражает стремление к эмансипации личности, усилению индивидуальности, характерным для той эпохи. Не без причины самые ранние обобщающие образы человека Возрождения были созданы в скульптуре, и эти статуи демонстрируют черты новой, ренессансной личности – уверенность в своих силах, чувство собственного достоинства, готовность к действию.

Убедительность образов эпохи Возрождения основана как на пристальном наблюдении за окружающим миром, человеческими пропорциями, «верной» постановкой фигуры, так и на воспроизведении духовной жизни, эмоций, характера.

Очень важной в этом контексте была эволюция рельефа. В Средние века были известны два основных типа рельефа – барельеф и горельеф. Обычно фигуры располагались рядом друг с другом на плоскости, как на фризе, – способом, известным с древних времен. Иногда, когда скульптор пытался представить движение фигур вглубь рельефа, он располагал их не одну за другой, а одну над другой – условный прием, понятный средневековому зрителю. Скульптор Возрождения, стараясь дать оптически верное ощущение пространства, группировал фигуры иначе – одну за другой, постепенно уменьшая их размер по мере удаления от зрителя в соответствии с законами линейной перспективы. Эти законы были изучены во Флоренции уже во второй четверти Кватроченто, хотя отдельные элементы перспективы эмпирически использовались в Италии уже во второй половине XIV века. Линейная перспектива позволила создать иллюзию пространства. Важно, что скульпторы, работающие над рельефами, заметили эту особенность раньше, чем художники. Определенная иллюзия реальности была присуща рельефу с самого начала: будучи выпуклым, то есть существующим в пространстве, он, тем не менее, не

воспроизводил реального объема фигуры. Таким образом, иллюзия формы объединялась в рельефе с иллюзией пространства.

В Италии эпохи Кватроченто возникло понятие так называемого «живописного рельефа», по терминологии Вазари – *rilievo schiacciato*, «выдавленный рельеф». Используя его, скульптор пытался добиться пластичности с помощью тончайших градаций выпуклых частей. Этот вид рельефа демонстрирует самую высокую степень иллюзии в скульптуре. Применяемый вместе с линейной перспективой, он создает эффект, равный живописи. Здесь мы ясно видим близость скульптурного произведения, рельефа, с живописным – картиной. В обоих случаях художник Возрождения рассматривал произведение искусства как «окно, открытое в мир».

Сближение скульптуры и живописи на примере рельефа заставляет нас обратиться к важной проблеме – месту, которое заняла скульптура среди других ренессансных искусств. Общим для скульптуры и живописи было стремление к эмансипации от здания. В эпоху Возрождения усилилась роль станковой живописи и отдельно стоящей скульптуры, наступил расцвет скульптуры малых форм. Возникли новые связи, в данном случае между скульптурой и живописью. В начале Кватроченто можно отчетливо видеть влияние скульптуры на живопись, так, например, Донателло повлиял на Мазаччо и Андреа дель Кастаньо.

Взаимосвязь разных искусств была очень важна для формирования их синтеза. В Высоком Средневековье синтез искусств проявлялся в том, что скульптура, живопись, витраж были подчинены архитектуре. В XIV веке эта ситуация была нарушена появлением религиозных изображений – статуй, скульптурных групп и картин, не связанных со зданием. Синтез ренессансных искусств мог иметь различные формы, однако основным принципом оставалось равноправие, равнозначность разных видов искусства. Тем не менее на практике обычно один из видов искусства доминировал, причем не обязательно архитектура.

Поиск синтеза в эпоху Возрождения шел медленно и непросто. Препятствием были индивидуалистические тенденции, характерные для эпохи. Только в период Высокого Возрождения удается достичь в нем больших успехов, о чем свидетельствуют такие шедевры, как Станцы Ватикана и капелла Киджи церкви Санта Мария дель Пополо в Риме, работы Рафаэля, а также капелла Медичи работы Микеланджело в церкви Сан Лоренцо во Флоренции.

Эволюция национальных культур в эпоху Возрождения протекала в условиях противоборства с объединяющими, нивелирующими различия тенденциями со стороны Церкви. Искусство Возрождения возникло и развивалось в сложной ситуации борьбы между национальным и наднациональным. В результате победа досталась национальным тенденциям. Одновременно в искусстве развился новый стиль – Возрождение. Как было сказано выше, Возрождение стало последней эпохой господства одного стиля. Но мы добавим – стиля с многими национальными различиями.

Возникновение национальных художественных школ в эпоху Возрождения имело свои особенности. Местные школы, существовавшие со времен Средневековья, играли важнейшую роль в этом процессе. Конечно, не все местные школы продолжали свое существование в эпоху Возрождения, но некоторым это удалось. И лишь некоторые из них сохранили свое стилообразующее значение. Сиенская и пизанская школы пережили расцвет в XIII–XIV веках, а в эпоху Ренессанса оказались в более скромном положении. И наоборот, роль флорентийской школы, уже важная в XIV веке, в эпоху Возрождения возросла. В это время Флоренция стала центром искусств, из которого шли сильные импульсы по всей Италии. Сначала она представляла тосканскую школу, но уже в конце XV века Флоренция воплощала вместе с несколькими другими локальными центрами итальянскую национальную школу.

Значение личности великого художника для развития национальной школы было феноменом культуры Возрождения. Художник как создатель национальной школы, выдающаяся личность, которая не только объединяла духовные силы нации, но и активно участвовала в создании нового стиля, могла появиться только в эпоху, признававшую значение человеческой индивидуальности. Таким временем стало Возрождение. Великие художники XV века – Ян ван Эйк в Нидерландах, Донателло в Италии, Фуке во Франции – были не только великими представителями искусства Ренессанса: каждый из них создал национальный вариант этого стиля. Они действовали не в одиночку, а в «среде» близких по духу художников. Великие художники XVI века ощущали себя создателями национального искусства. Так, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело представляли не только искусство Флоренции, Рима, Урбино и Ломбардии, но главным образом искусство Италии эпохи Возрождения в целом. В это же время Альбрехт Дюрер ставил под некоторыми своими работами подпись *Germanus* и *Alemanus*.

СТАТУЯ И СКУЛЬПТУРНАЯ ГРУППА

СТАТУЯ, ЗДАНИЕ, ПРОСТРАНСТВО

Великий итальянский архитектор, теоретик искусства и гуманист Леон Баттиста Альберти в начале четвертого десятилетия XV века написал свой трактат о скульптуре. Он назвал его *De Statua* («О статуе»). В те времена латинское слово *statua* использовалось весьма редко. В Средние века и в период Раннего Возрождения для обозначения круглой скульптуры использовали такие термины, как *imago* или *figura*. Таким образом, Альберти намеренно взял это почти забытое слово. Термин *statua* употреблялся в классической латыни как обозначение изображения человеческой фигуры в свободном пространстве. Позднее, в своем наиболее фундаментальном трактате «О зодчестве» (1451–1452, впервые напечатан в 1485 году) Альберти посвятил искусству создания статуй две главы, где он превозносил древних за возведение статуй ради Славы и поддержания

Добродетелей. Это объясняет, почему Альберти выбрал именно это слово (*statua*) для заголовка своего трактата о скульптуре.

Итальянская творческая мысль Раннего Возрождения была поглощена идеей статуи. Статуя, по мнению просвещенных людей, выражала высшее достижение скульптуры. У. Смит отмечал, что ни Альберти, ни Гиберти не использовали слово «статуя» для обозначения обычной скульптуры¹. Для Альберти оно означает изображение человека, выверенное математически. *Statua* всегда прекрасна, это выдающееся произведение искусства, а *statuarius* (еще более редкое слово) – это не просто обыкновенный мастер, а выдающийся художник. Гиберти также придавал слову *statua* оценочное значение. Иногда он даже называл некоторые работы «статуями», хотя они совсем не были скульптурой. Таким образом он хотел подчеркнуть высокое качество их исполнения. И в дальнейшем на протяжении всего XV века мы редко встречаем слово *statua*, и его смысл указывает на что-то необыкновенное, выдающееся. Даже в трактате Помпония Гаврика (напечатанном в 1504 году) этот пиетет ясно чувствуется. Начиная с XVI века слово *statua* стало чаще употребляться в современном смысле.

Что же вызвало такой повышенный интерес к статуе, то есть к скульптуре, помещенной в свободное пространство? То, что для нас в XX столетии кажется само собой разумеющимся, для людей эпохи Возрождения было целью и удивительным достижением искусства. Принимая во внимание, что появлению статуи в современном понимании предшествовало почти столетнее развитие скульптуры, это было исключительно важно.

Может показаться, что проблема отдельно стоящей скульптуры представляет чисто формальный интерес. Однако мы увидим, что главным образом содержательные, идеологические причины легли в основу завоевания скульптурой пространства. Не без основания эпоха Ренессанса стала временем возрождения этого вида искусства после столетий забвения, а интерес к свободно стоящей скульптуре возник одновременно с ростом интереса к индивидуальности человека. Кроме того, в статуе полнее всего могли проявиться красота, значение и добродетель Человека, наиболее совершенного создания Бога и Природы.

Однако достижения эпохи Возрождения в области круглой скульптуры стали результатом не блестящего озарения, а, наоборот, долгой эволюции. Многие художники внесли свой вклад в развитие этого искусства, и поэтому представляется необходимым кратко осветить историю его становления.

После периода античности статуи продолжали делать вплоть до VIII века нашей эры, однако впоследствии они большей частью погибли. На века скульптура была предана забвению. Известно, что Церковь делала все возможное для того, чтобы люди забыли это искусство, поскольку считалось, что статуя может напоминать о языческих идолах.

Фигуры большого размера снова появились в Западной Европе в XII веке, когда Римская церковь достигла своего наивысшего могущества. Однако с самого начала средневековая скульптура была подчинена зданию, она

¹ Smith W. Definitions of Statua // Art Bulletin. № 50 (1968). Pp. 263–267.

была соединена с ним в буквальном смысле: статуи романских церквей вырубались из того же каменного блока, что и архитектурные элементы. Эта связь подчеркивалась: фигура срастается с пилоном, относящимся к стене. Фигура рассматривается как рельеф, который лишь слегка выступает за пределы стены или пилона, подобно «наросту». Это можно наблюдать на главном портале собора в Кремоне (1107–1114). Пластика скульптурного декора очень сдержанна, скульптор будто «жалует» камень. Фигуры подобны колоннам или столбам, то есть архитектурным элементам.

Однако в конце XII века фигура начала освобождаться от тесной связи со зданием. Мы видим это в статуях Бенедетто Антелами, сделанных им для фасада собора Борго Сан Донино (до 1196 года). Этот процесс продолжается на протяжении XIII–XIV веков. Некоторые статуи и скульптурные группы демонстрируют квазирельефный подход к круглой скульптуре («Святой Мартин и нищий», середина XIII века, собор в Лукке). Однако существует множество примеров пространственной скульптуры, относящейся к периоду правления Гогенштауфенов в Южной Италии (фрагментарно сохранившаяся статуя сидящего Фридриха II, 1234, Музей епархии, Капуа) и к периоду Проторенессанса («Мадонна на троне» Арнольфо ди Камбио, ок. 1296–1302, Музей собора, Флоренция; «Мадонна» Джованни Пизано, ок. 1305, Капелла дель Арена, Падуя). Можно предположить, что статуи такого священного характера могли помещаться в ниши под роскошно декорированными балдахинами, как например «Мадонна» Лоренцо Маитани (ок. 1310 года) на главном портале собора в Орвието. Такое расположение статуй было широко распространено и в период Раннего Возрождения.

Интересно проследить эволюцию фигуры, помещенной в нишу, на примере ведущей художественной школы – флорентийской. В середине XIV века в ходе строительства Кампанилы для собора Санта Мария дель Фьоре для статуй были вырезаны ниши на уровне третьего яруса. Андреа Пизано и его помощники заполнили ниши с двух сторон статуями пророков. Ниши были расположены довольно тесно, и большинство статуй работы Андреа воспроизводили два типа бородатого старца в мягких одеждах. Как обычно, статуи были подчинены зданию, будучи частью его декора, а ниши были включены в систему архитектуры в целом.

Изменений не было вплоть до 1415 года, когда Донателло и его помощники начали заполнять ниши с двух других сторон. Скульпторы новой эпохи не захотели повторять то, что было сделано мастерами Треченто. Для Донателло было важно, чтобы у каждой статуи был свой облик: они были до такой степени индивидуальны, что вскоре некоторые из них были названы в честь знаменитых граждан Флоренции. Сила выразительности этих образов была столь велика, что скульптуры производили впечатление на зрителей, даже находясь на высоте десяти метров. У каждой статуи был не только неповторимый характер, но и лишь ей одной присущая поза. Большинство фигур изображает людей,



Арнольфо
ди Камбио
Мадонна
на троне
Около 1302
Мрамор
Музей собора,
Флоренция

наделенных сильным характером, их движения направлены из глубины ниши вовне. Эти статуи работы Донателло более не подчиняются архитектурному целому.

Однако ограничим наш анализ хронологически теми 70–80 годами, которые разделяют работу Андреа Пизано и Донателло. Мы обратимся к флорентийской церкви Орсанмикеле. Здесь статуи святых покровителей гильдий мастеров помещены в нишах. Процесс их создания занял непродолжительное время, 1405–1425 годы, и в этой работе почти одновременно участвовали лучшие флорентийские мастера, представители разных поколений и обладатели разных навыков, что было необычно. Ниши были помещены достаточно низко, так что статуи можно было рассмотреть с близкого расстояния. При этом они были вырезаны на большом расстоянии друг от друга, так что каждая статуя выглядит отдельным произведением, изолированным от других. Кроме того, не только статуи создавались независимо друг от друга, но и ниши формировались без общего плана. Все эти обстоятельства предоставляли художнику значительную свободу.

Отложим вопросы образа и вернемся к проблеме статуи и пространства, скульптуры и здания. Большинство ниш Орсанмикеле было украшено декоративными элементами поздней готики – остроконечными, стрельчатыми арками в форме трилистника, шпилями, растительным орнаментом, переплетающимися вертикальными тягами. Это был богатый и тонко исполненный декор. Очевидно, что гильдии стремились превзойти друг друга. Сыграла свою роль и возможность рассматривать их с близкого расстояния. В итоге, богато декорированные ниши выделялись на фоне стен,

привлекая внимание к статуям, стоящим в них. Большинство скульпторов правильно использовали эти обстоятельства. Исключение составляет только самый старший, Никколо Ламберти, представитель флорентийской поздней готики: его «Святой Лука» (1405–1410, Национальный музей Барджелло, Флоренция) скован и невыразителен, полностью подчинен нише и выглядит как один из ее элементов наряду со шпилями и орнаментом. Также характерно, что «Святой Лука» меньше по размеру, чем другие статуи, и почти теряется среди орнаментального изобилия ниши.

Остальные статуи, выполненные Гиберти, Донателло и Нанни ди Банко, играют другую роль (хотя и не в одинаковой степени): они подчиняют себе пространство ниши, доминируют в ней. В скульптуре «Святой Стефан» (1425–1428) работы Гиберти это ощущается меньше, чем в его же «Святом Матфее» (1419–1421). Но сильнее всего это ощущается в статуях Донателло. Кажется, что его «Святой Марк» (1411–1413) раздвигает тесное пространство ниши своей мощной фигурой, а движения «Святого

Лоренцо Гиберти
Святой Матфей
1419–1421
Мрамор
Музей церкви
Орсанмикеле,
Флоренция



Георгия» (1416, Национальный музей Барджелло, Флоренция) направлены вовне, навстречу зрителю.

Однако полного подчинения ниши статуе Донателло удалось достичь только в фигуре Святого Людовика (ок. 1423–1425, музей церкви Санта Кроче, Флоренция). Это единственный пример, относящийся к эпохе Кватроченто в церкви Орсанмикеле, когда и ниша, и скульптура создавались одним мастером в едином стиле, поэтому данный ансамбль позволяет нам судить о намерениях автора – самого мощного скульптора того времени. Ренессансная форма ниши создает спокойную и торжественную атмосферу, пространство для статуи. Молодой святой, одетый в великолепные ниспадающие одежды, заполняет собой всю нишу, поэтому кажется, что он выглядит выше, чем другие статуи, а ниша – меньше, чем другие ниши. Эта статуя подчиняет себе пространство и доминирует над ним в большей степени, чем в других случаях.

Подобные же тенденции мы видим в эволюции алтарей в Северной Италии, однако поскольку алтарь обычно создавался отдельно от архитектуры, проблема эмансипации скульптур алтаря от остального здания не стояла так остро, как в случае с нишами.

Как известно, ранние алтари представляли собой блоки, декорированные барельефами. Со временем появилась заалтарная преграда в форме эдикулы (в Италии) или раки (в основном, в Германии и Нидерландах). В любом случае, ограниченное пространство, сформированное архитектурными элементами, было создано для скульптуры. В алтарях XIV века это пространство заполнялось в основном маленькими фигурками. Оно не было глубоким и делилось на несколько компартиментов (главный алтарь церкви Сан Франческо, 1388–1392 и капелла семьи Муццарелли в Болонье; заалтарная преграда в соборе Пистойи, 1386–1400). Но постепенно скульптуры завоевывали алтарное пространство. Одним из ранних образцов может служить главный алтарь базилики Святого Антония в Падуе работы Донателло (1446–1450). В эдикуле из светлого камня установлены семь бронзовых рельефов. Они расположены свободно, так что их можно рассмотреть с нескольких точек обзора. Но, так или иначе, фигуры играют главную роль в ансамбле, а эдикула обрамляет и выделяет их.

Трактат Альберти «De statua» был написан, как мы упоминали ранее, в начале 1430-х годов. Именно в эти годы Донателло предпринял первые попытки создать статую, независимую от архитектуры. Это был бронзовый «Давид» (ок. 1430, Национальный музей Барджелло, Флоренция), отлитый для Козимо Медичи, который, по всей вероятности, должен был увенчать фонтан внутреннего дворика его флорентийского палаццо. Не случайно, что библейский персонаж изображен обнаженным, как



Донателло
Святой Людовик
1423–1425
Бронза
Музей церкви Санта
Кроче, Флоренция



Донателло
Главный алтарь
базилики Святого
Антония в Падуе
1446–1450
Бронза
Базилика ди Сант
Антонио, Падуа

античный герой. «Давид» олицетворяет скорее светские доблести, чем христианское смирение и веру в божественную помощь. Впоследствии Донателло создал еще несколько круглых статуй, включая скульптурную группу «Юдифь и Олоферн» (ок. 1457–1460, Палаццо Веккьо, Флоренция). Представители молодого поколения (Верроккьо, Поллайоло, Бертольдо ди Джованни) продолжили его поиски, причем во многих случаях их произведения были относительно небольшого размера.

Для появления скульптуры, независимой от архитектурного окружения, было необходимо значительно эмансипировать статую от здания и осмыслить античную скульптуру в новом гуманистическом ключе. Не случайно круглая скульптура (*in pieno tondo*) впервые возникла в Италии среди образованных мастеров, которые интересовались античностью, а порой собирали предметы античного искусства и даже устраивали археологические раскопки.

КРУГЛАЯ СКУЛЬПТУРА: ТОЧКИ ОБЗОРА

Между выносом скульптуры в пространство и реализацией тех возможностей, которые это дает, лежал долгий и трудный путь. В течение столетий скульптура создавалась в расчете на один, главный, а порой единственный угол зрения. Фигуры в портале располагались близко друг к другу, так, чтобы их можно было рассмотреть только с фасада. Когда фигуры помещались в нишах, их тоже можно было увидеть только с одной стороны. Начиная с XIV века по всей католической Европе распространились вотивные



Нанни ди Банко

Исайя. 1408

Мрамор

Музей собора,

Флоренция

Донателло

Давид. 1408

Мрамор

Национальный

музей Барджелло,

Флоренция

изображения. Они обычно располагались вне архитектурного окружения. Однако привычка воспринимать скульптуру в связи с колонной или стеной была настолько сильна, что к этим изображениям относились так, будто они зависят от архитектурного фона и привязаны к одной, фронтальной, точке зрения. Мы наблюдаем это, например, в большинстве статуй Мадонны работы Джованни Пизано, где обе фигуры – Мадонна и Младенец – повернуты фронтально, объем фигур уплощен, и главную эстетическую роль играют изысканные контур и линии складок, а не собственно элементы пластики.

Следовательно, скульпторы Кватроченто столкнулись с еще одной проблемой – эстетического осмысления той ситуации, когда статуя стоит в открытом пространстве.

В 1408 году два молодых флорентийских мастера, Нанни ди Банко и Донателло, получили заказ на новые статуи для собора. Идея состояла в том, чтобы поставить их на опоры северного трансепта в открытом пространстве. Скульптура «Исайя» работы Нанни ди Банко (Музей собора, Флоренция) – это красивый и мужественный образ, изображение, которое может восприниматься только фронтально. Небольшие отклонения угла зрения обнажили серьезные недостатки: поза была неустойчива, статую клонило вперед. Донателло сделал своего «Давида» (Национальный музей Барджелло, Флоренция) более устойчивым, но и эта статуя тоже могла рассматриваться только фронтально. С боков она казалась чересчур плоской и поза не считывалась четко ни с какой точки обзора, включая и фронтальную. В 1416 году Донателло переделал статую по заказу Синьории и, по-видимому, постарался избавиться от этих недостатков. Дальнейшая работа обоих мастеров была во многом направлена на поиск такой формы статуи, которая



Донателло
Давид. Около 1430
Бронза
Национальный музей
Барджелло, Флоренция

предполагала возможность ее восприятия с разных ракурсов. Нанни умер молодым, а Донателло регулярно возвращался к решению этой задачи, оставив целый ряд круглых статуй высочайшего художественного качества. Примеры, приведенные выше, показывают, что не каждая фигура, помещенная в пространстве, обладает реальным объемом. Вместе с тем скульпторы Возрождения продемонстрировали, что для создания впечатления объемности фигура не обязательно должна быть круглой.

После первой попытки понадобилось более двадцати лет для того, чтобы уже зрелый Донателло смог выполнить статую, которая действительно показывала бы фигуру в пространстве (*in pieno tondo*). Это снова был «Давид» (Национальный музей Барджелло, Флоренция). Эта бронзовая статуя – реализация долгих исканий скульптора. Она отлита вместе с круглым постаментом, с помощью которого мастер словно приглашает обойти ее. Фонтан, который должна была венчать эта фигура, был виден с разных сторон. Тем не менее Донателло особо выделил лишь четыре основных точки обзора – фронтальную, две профильных и заднюю. Переходные виды тоже существуют, но они появляются словно случайно, на них не фиксируется взгляд, они не обогащают образ. Бронзовый «Давид» – это превосходно задуманное и точно исполненное зрелое произведение, но задача множественности точек обзора решается здесь автором несколько упрощенно.

В старости Донателло снова вернется к этой проблеме, работая над группой «Юдифь и Олоферн». Здесь задача была еще более сложной,



Донателло. Юдифь и Олоферн. Около 1457–1460. Бронза. Палаццо Веккьо, Флоренция



поскольку композиция состояла из двух фигур. Современники Донателло высоко оценили эту скульптуру, однако они придавали больше значения ее этическому и политическому смыслу. Современный зритель восхищается трагической красотой героини и физической мощью Олоферна. Но если рассматривать группу как композицию, предназначенную для кругового осмотра, видно, что Донателло не смог найти правильного решения проблемы. Он снова задает основную, фронтальную, точку обзора, при которой Юдифь видна анфас, а Олоферн со спины. Любой другой ракурс неудачен потому, что мы видим ноги

Андреа Верроккьо
Неверие Фомы
1476–1483
Бронза
Церковь
Орсанмикеле,
Флоренция

Олоферна, невыразительно свешивающиеся с постамента. Но дело не только в этой неудачной детали. Донателло не чувствовал уверенности в такой сложной пространственной композиции и искал выход, снова выделяя четыре основные точки обзора: фронтальную, тыльную и боковые. В результате скульптурная группа кажется несколько нескладной. Очевидно, еще не пришло время для создания скульптурной группы с круговым обзором, так как слишком мало времени прошло с того момента, как скульптура отодвинулась от здания. Было гораздо проще поместить статую у стены или в нише, чем в открытом пространстве.

Поэтому не случайно, что зрелые пространственные решения Донателло реализовались в статуях, предназначенных для ниш или эдикул. Самые яркие примеры этого – некоторые статуи, которые находятся в главном алтаре базилики Святого Антония в Падуе, например «Святой Франциск» (1446–1450). Худой, сутулый монах как бы переступает с ноги на ногу, и, по мере того как мы двигаемся вдоль алтаря, это мягкое движение открывается во всем своем богатстве. В статуе Святого Просдокима (1446–1453, базилика Святого Антония, Падуа) мы наблюдаем круговое движение вокруг своей оси, движение, которое в будущем станет важным элементом статуи *in pieno tondo*. Как и во множестве других аспектов, Донателло и здесь открыл пути для дальнейшего развития круглой скульптуры эпохи Возрождения.

Одним из немногих продолжателей поисков Донателло был флорентийский скульптор и художник Андреа дель Верроккьо. В 1476–1483 годах он создал бронзовую группу «Неверие Фомы», которая была помещена в нишу вместо «Святого Людовика» Донателло в церкви Орсанмикеле. Ниша была предназначена для одной фигуры, но теперь там



Микеланджело. Вакх
Около 1496–1497. Мрамор
Национальный музей Барджело



Микеланджело. Давид
1501–1504. Мрамор
Галерея Академии, Флоренция

должно было поместиться две. Скульптор нашел решение: он отлил каждую из фигур по отдельности, чтобы можно было пробовать по-разному разместить их относительно друг друга. В результате он поместил статую Христа в нишу на низком постаменте, немного правее центральной оси, а Фому слева за пределами ниши. Христос стоит анфас, его ученик повернут в профиль. Создается впечатление, что Фома приближается к Учителю извне, из нашего мира, не смея войти в пространство Христа. Это очень интересное решение. Частично оно было вызвано необходимостью, но Верроккьо воспользовался этими обстоятельствами и создал смелую групповую композицию. Он выделил главную фигуру Христа и как бы вовлек зрителя в скульптурную композицию, поскольку Фома стоит вне ниши, приближаясь к ней. Здесь мастер решил проблему размещения обеих фигур, избежав ощущения тесноты. Наличие ниши облегчило задачу скульптора, так как это освободило его от необходимости создания группы в открытом пространстве. Однако несмотря на свободу композиции, движений и жестов фигуры все же ищут поддержку в архитектуре.

Создание статуи в открытом пространстве все еще было сопряжено с трудностями. Это видно на примере статуи «Путто с дельфином» (ок. 1465), также работы Верроккьо, украшавшей небольшой фонтан, который находился в саду виллы Медичи в Карреджи (ныне – в Палаццо Веккьо, Флоренция). Скульптор изобразил мальчика на одной опорной ноге в порывистом движении. Хотя это была смелая и новая композиция, но, если говорить о точках обзора, то тут их, по существу, всего две: одна – когда зритель видит лицо мальчика, и вторая – когда он видит фронтальный разворот фигуры. Все остальные ракурсы нельзя признать эстетически значимыми.

То же относится и к попыткам создания круглых скульптурных групп, предпринятым Антонио дель Поллайоло. У его «Геракла и Антея» – группы, которая начинает ренессансную традицию сцен борьбы, тоже только две основные (в данном случае – профильные) точки обзора.

Только гений Микеланджело смог открыть новые возможности круглой скульптуры. Они стали точками отсчета для эволюции европейской скульптуры на десятилетия и даже на века. Первой большой статуей молодого Микеланджело был, по всей вероятности, «Вакх», созданный в 1496–1497 годах в Риме (Национальный музей Барджело, Флоренция). Уже при жизни скульптора эта работа считалась примером высочайшего мастерства в подражании античности и даже в состязании с ней. И это, без сомнения, так: и тема, и образ, и то, как был обработан мрамор, все было взято из искусства античности. Но мастер здесь поставил и решил еще одну очень важную

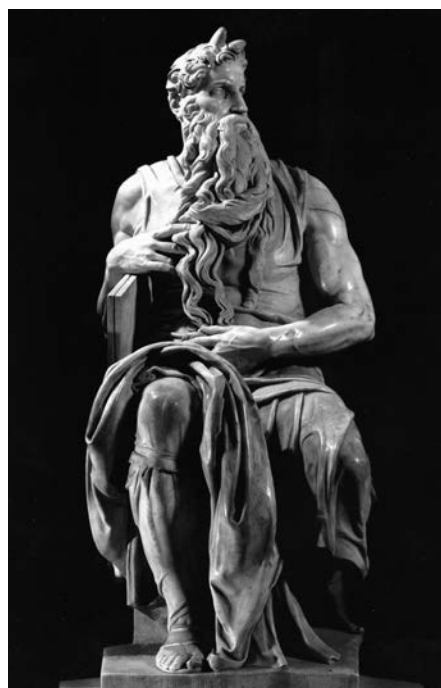
задачу – создать скульптуру в манере *statua in modo antico*. Обычно на эту статую смотрят и фотографируют ее с левой стороны, в повороте три четверти, и с этой точки видны оба персонажа композиции – юный бог и сатир за ним. Но только круговой обход дает возможность увидеть образ во всей его цельности. Тогда зритель замечает неустойчивую позу пьяного бога, преувеличенный контрапост его фигуры. Едва перешагнув за двадцать лет, мастер с легкостью справился со сложной задачей создания круглой статуи.

Однажды покорив пространство, Микеланджело не всегда использовал это завоевание. Ни в своей «Пьете» (1498, базилика Святого Петра в Риме), ни в гигантском «Давиде» (1501–1504, Галерея Академии, Флоренция, до этого – площадь Синьории) он не применял технику *in pieno tondo*. В первом случае скульптор сознательно использовал древний тип «горизонтальной пьеты», во втором – он имел в виду, что статуя будет стоять в аркаде Лоджии деи Ланци, главный вид на которую открывается со стороны площади Синьории. Микеланджело с легкостью применял разные способы размещения круглой скульптуры в пространстве.

В процессе работы над статуей Моисея для гробницы папы Юлия II (ок. 1515–1516, церковь Сан Пьетро ин Винколи, Рим) скульптор открывает новые возможности множества ракурсов, эволюции образа во времени. Обходя статую Моисея слева направо, зритель наблюдает удивительные метаморфозы образа пророка. Если смотреть на статую слева, то мы видим его голову, повернутую от нас (так называемый «исчезающий профиль» – *profil perdu*), правая рука покоится на Скрижалях Завета, правая нога согнута под прямым углом – поза, излучающая торжественный покой. Мы постепенно идем вправо и видим пальцы правой руки, перебирающие бороду, мрачный профиль Моисея, резкий жест левой руки, прижатой к телу – драматическое настроение возрастает. Еще немного вправо, и мы глядим на гневное лицо пророка (пресловутая *terribilità* Микеланджело), в поле нашего зрения попадает левая нога, сжатая, как пружина. Моисей как будто готов вскочить на ноги и обрушить свой ужасный гнев на непокорный народ Израиля. Кульминация образа достигнута.



Микеланджело. Гробница Юлия II. 1505–1545
Церковь Сан Пьетро ин Винколи, Рим



Микеланджело. Моисей. Около 1515–1516
Мрамор. Церковь Сан Пьетро ин Винколи, Рим



Микеланджело
Геркулес и Какус
1525
Глина
Музей Буонарrotти,
Флоренция

Похожий эффект появляется, когда мы обходим статую «Восставший раб» (ок. 1513–1516) – вместе со статуей «Умиравший раб» (ок. 1525) она предназначалась для надгробия папы Юлия (сейчас обе находятся в Лувре, Париж). Здесь динамика возрастает по мере движения зрителя справа налево. Мощная фигура раба напрягается, как бы ввинчиваясь в пространство. Движение достигает кульминации, когда мы видим колено согнутой ноги и плечо, направленные вперед, к зрителю. По мере движения зрителя налево напряжение ослабевает – бессильное тело повисает на путях.

Важно отметить то, что для достижения такого удивительного впечатления от эволюции образа во времени, Микеланджело не нужен круговой обход. Обе статуи – «Моисей» и «Раб» – предназначались для того, чтобы быть частью надгробия папы Юлия II. Они были рассчитаны на восприятие по дуге 150–180 градусов, но этого хватало для раскрытия богатства образа и пластической мощи статуй.

Микеланджело впоследствии вернулся к композициям такого рода. Примером тому может служить скульптурная группа «Гений Победы» (1532–1534, Палаццо Веккьо, Флоренция), где молодой герой побеждает своего бородатого противника. Поворот головы и тела в данном случае не оправданы, мощное движение изображено ради самого движения. Эта работа, хотя она и красива, обладает некоторой холодностью. Но для нас важно то, что эта группа также не нуждается в круговом обходе. В то же время Микеланджело продолжала интересовать проблема групп, требующих такого обхода. Об этом свидетельствуют некоторые из его рисунков и особенно глиняная модель группы «Геркулес и Какус» (Музей Буонарrotти, Флоренция). Она демонстрирует по существу новый подход к созданию скульптуры *in pieno tondo*. Геркулес отводит назад правую руку, готовую к удару, его тело повернуто вперед. Это движение продолжается в фигуре сбитого с ног Какуса, изображенного

Микеланджело
Восставший раб
Около 1513–1516
Мрамор
Лувр, Париж



Микеланджело
Гений Победы
1532–1534
Мрамор
Палаццо Веккьо,
Флоренция



боком к зрителю в сложной позе. В этой группе видна спиралевидная композиция, которая в будущем стала характерной для всей скульптуры зрелого маньеризма XVI века.

В композициях такого типа Микеланджело не отказывается от нескольких основных точек обзора. Это – отчетливые остановки (*fermate*), точки, требующие замедления в наиболее важных для постижения образа местах. Среди всех возможных точек обзора статуи Моисея есть две наиболее выразительные – фронтальная (в соответствии с постаментом) и немного справа (около 45 градусов по отношению к постаменту). Вторую можно считать кульминационной, а о кульминации движения в «Восставшем рабе» сказано выше. Помимо этого, любая из упомянутых статуй или групп работы Микеланджело может рассматриваться с любой точки.

Именно эта возможность эстетически значимого восприятия скульптуры *in pieno tondo* с любого ракурса стала знаком времени. Бенвенуто Челлини превозносил искусство скульптуры за множественность ракурсов. Он видел его сложность в том, чтобы создать такую композицию, которая бы выглядела прекрасной со всех сторон. Вазари считал, что статую следует продумывать одинаково тщательно со всех сторон. О «Вакхе» работы Якопо Сансовино он пишет, что «поза со всех сторон ... удачно найдена и согласована»¹. Интересно, что требование разнообразных ракурсов мотивировалось двояко: статуя (или группа), точки обзора которой сбалансированы, красива; в то же время этот баланс сближает произведение искусства с природой. Таким образом, это требование основывается на стремлении к красоте и реальности – на эстетическом и философском подходе.

Уже во второй половине XVI века все более настойчиво звучит призыв превзойти природу – *superare la natura*. Для Микеланджело наличие многих углов зрения служит средством усиления образа, достижения его эмоциональной убедительности. Многочисленные последователи Микеланджело поверхностно восприняли открытие своего великого современника. Микеланджело создал «многоракурсную» статую и скульптурную группу, но кроме того – подчеркивал в ней главные, кульминационные точки. Для его последователей было характерно изобретать скульптуры с бесконечным количеством ракурсов, не выделяя, однако, основных. Композиции такого рода заставляют зрителя обходить их по кругу, так и не находя опоры для глаза, не останавливаясь на ключевых аспектах.

Эти скульпторы создавали статуи, которые были подчинены спиралевидному движению вокруг воображаемой оси. Впоследствии Ломатто,



Якопо Сансовино
Вакх. 1511–1512
Мрамор
Национальный музей
Барджело, Флоренция

¹ Вазари Дж. Описание творений Якопо Сансовино, скульптора и архитектора светлейшей Венецианской республики // Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. V. М.: Искусство, 1971. С. 405.



Джамболонья
Похищение
сабинянки
1582
Мрамор
Лоджия деи Ланци,
Флоренция

теоретик маньеризма, неверно называл Микеланджело изобретателем *figura serpentinata*, под которой он подразумевал пирамидальную, закрученную композицию, подобную колеблющемуся пламени. *Figura serpentinata* представляет собой совершенный образец статуи с бесчисленным количеством точек обзора.

Примером подобной группы служит скульптура «Похищение сабинянки» работы Джамболоньи (1581–1582, Лоджия деи Ланци, Флоренция). Группа состоит из трех фигур: молодой римлянин держит сабинянку, у его ног сжался бородатый старик. Все фигуры повернуты друг к другу под разными углами. В то же время они запечатлены в момент поворота. Так возникает сложное движение: одновременно круговое в горизонтальном плане, устремленное вверх в вертикальном и спиралевидное в том и в другом случае. Джамболонья и его современники довели развитие многоракурсной фигуры (и группы) до апогея. Более путей для ее дальнейшей эволюции не было. Характерно, что молодой Джованни Лоренцо Бернини пытался создавать подобные композиции («Похищение Прозерпины», 1621–1622, Галерея Боргезе, Рим), но вскоре навсегда отказался от них. В XVII веке художественные стремления и интересы стали иными.

«СУЖДЕНИЕ ГЛАЗА»: СКУЛЬПТУРА КАК ОПТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

В предыдущей части этой главы мы говорили о скульптуре как о физическом, телесном феномене. Статуя может быть круглой, она существует в реальном пространстве и имеет естественный объем – одним словом, она очень близка к реальности. В этой особенности усматривали разницу между принципами, действующими в живописи и скульптуре. Апологеты скульптуры видели в этом свойстве статуи ее превосходство над живописью, которая «обманывает» в своих попытках изобразить реальность на плоскости.

Однако эпоха Возрождения открыла также и другую сторону скульптуры, усмотрев в ней оптический феномен. Естественно, что это касалось в первую очередь рельефа, искусства близкого живописи, которая является оптическим искусством *par excellence*. Но художники считали, что законы оптики могут быть применены и к статуе, и к скульптурной группе.

В шестой книге своего трактата «О зодчестве» (*De aedificatoria*) Альберти говорит о том, как древние греки достигали красоты и гармонии в архитектуре. В поисках идеальных пропорций они проводили эксперименты, а потом объясняли их с помощью математических расчетов. При этом они руководствовались чувством красоты. Очевидно, что красоту мы воспринимаем с помощью глаза, поэтому этот орган чувств так важен для нас. Именно с его помощью мы судим о качестве произведения искусства,

пропорциях и композиции, определяем, что красиво, а что уродливо. Вероятнее всего, идея «суждения глаза» возникает у Альберти под влиянием цитцероновского выражения *iudicum aurium* – «суждение ушей».

Со временем, однако, значение этого выражения эволюционировало и стало подразумевать оптическую иллюзию. Это новое понятие возникает в «Жизнеописаниях» Вазари. В предисловии к этой книге, в части, посвященной скульптуре, Вазари несколько раз использует словосочетание *giudizio dell'occhio* – «суждение глаза» – и объясняет, что это значит. Если статуя предназначена стоять на возвышении, то мастеру следует учитывать оптический эффект укорачивания и, соответственно, удлинять ее пропорции. Без сомнения, для этого приходится прибегать к измерениям, но верховным судьей все равно выступает глаз: «... все же потом и глаз должен при помощи своего суждения отбавлять и добавлять, если заметит в работе что-либо неудачное, до тех пор, пока он не сообщит ей должной соразмерности, прелести рисунка и совершенства...»¹. В качестве примера принципа «суждения глаза» Вазари приводит работы Донателло. В главе, посвященной этому мастеру, для того чтобы проиллюстрировать использование оптических расчетов в скульптуре, автор «Жизнеописаний» рассказывает историю о том, как статуя Святого Марка была помещена в нишу церкви Орсанмикеле. Вазари, впрочем, мог выбрать и более характерные работы этого великого скульптора.

Давайте рассмотрим два примера. Между 1408 и 1415 годами, задолго до того, как Альберти написал свои трактаты, четыре флорентийских скульптора – Никколо Ламберти, Нанни ди Банко, Донателло и Чуффани – создали каждый по статуе сидящего евангелиста для фасада флорентийского собора (сейчас они находятся в Музее собора). Статуи были помещены в почти плоские ниши, с двух сторон от главного западного входа, на высоте около трех метров (высота скульптуры – около 2 метров, глубина ниши – 0,5 метра). Авторы столкнулись с тремя проблемами: статуи выглядели укороченными, мраморные блоки были плоскими, и было практически невозможно поместить сидящую фигуру так, чтобы колени и голени не выступали за края стены. Каждый мастер решал эти проблемы в меру своих возможностей. Донателло, начав работать после Никколо и Нанни, извлек пользу из их опыта и избежал ошибок.

Все четверо удлинители торсы статуй, учитывая зрительный эффект укорачивания – одна проблема была решена. Теперь пропорции сидящих евангелистов казались правильными. Сложнее решался вопрос с плоскими нишами. Здесь методы мастеров разошлись. Никколо Ламберти,

Нанни ди Банко

Святой Лука

1408–1415

Мрамор

Музей собора,

Флоренция



¹ Введение мессера Джорджо Вазари, аретинского живописца, к трем искусствам рисунка, а именно: архитектуре, живописи и скульптуре // Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих.

Никколо Ламберти
Святой Марк
1408–1415
Мрамор
Музей собора,
Флоренция



Донателло
Святой Иоанн
1408–1415
Мрамор
Музей собора,
Флоренция

самый старший из них и более, чем все остальные, связанный с поздней готикой, попытался вытесать круглую статую Святого Марка, встроив ее, тем не менее, в плоскую нишу. В результате, пропорции статуи нарушились: торс оказался слишком плоским, бедра и руки – слишком короткими. Нанни ди Банко вывернул наружу локти «Святого Луки» и опустил его колени. Таким образом он, в отличие от Ламберти, сохранил естественную длину ног. Но поза евангелиста была неясной: то ли он сидит, то ли встает на ноги, нет четкой грани между торсом и ногами.

Начиная работу над статуей «Святой Иоанн», Донателло учел ошибки своих коллег. Он понял, что ни стена, ни ниша не дают ему возможности создать круглую статую. Он решил, что статуя, спрятанная в нише, в любом случае не сможет восприниматься как круглая, поэтому он обращался с ней как с высоким рельефом – отрезал часть спины и верхнюю часть бедер. Таким образом, были сохранены правильные пропорции и в то же время он придал позе полную убедительность. Смотря на «Святого Иоанна» с единственно возможной фронтальной точки обзора, никто не замечает, что это рельеф, а не статуя. Эта скульптура создает иллюзию статуи, не будучи таковой.

Это стремление к иллюзии проявляется и в статуе «Святой Людовик» работы Донателло, которая когда-то стояла в той нише церкви Орсанмикеле, где ныне стоит скульптурная группа Верроккьо «Неверие Фомы». Послевоенная реставрация продемонстрировала удивительные приемы в работе скульптора. Скульптура была отлита из бронзы. Материал был

дорогой, процесс отливки сложен. Донателло и его литейщик решили использовать минимальное количество металла и облегчить работу насколько возможно. Исходя из того, что статуя будет спрятана в нишу и не будет видна ни сзади, ни с боков, они отлили ее без спины. Технически они упростили процесс, обойдясь без отверстия (которое было бы необходимо при круглой статуе). Кроме того, они сэкономили много бронзы.

Представляется, что Донателло нравился этот иллюзорный подход и, рассчитывая на «суждение глаза», он не отлил правую руку «Святого Людовика» целиком, довольствовавшись только перчаткой. Складки одежды погружают в глубокую тень то место, где должна находиться рука, и ее отсутствие незаметно. Это чисто иллюзорный прием, основанный на зрительном восприятии скульптуры.

Можно подумать, что намерение создать статую – круглую скульптуру – противоречит стремлению добиться ее оптического восприятия с помощью иллюзии. В первом случае произведение искусства существует в реальном пространстве зрителя и, что важно, оно полностью открывается ему в этом пространстве. Во втором – произведение искусства находится в двойственной позиции: хотя скульптура существует в реальном пространстве, она «работает» только с определенной точки обзора. За границами этого ракурса сразу становятся видны все пластические и эстетические «дефекты» объекта. Как мы видим, и то и другое может уживаться друг с другом в работах скульпторов Возрождения и даже в творчестве одного мастера (например, Донателло). Это означает, что обе тенденции были настолько сильны, что не вытесняли друг друга.

Две вещи играли существенную роль в создании статуи: соревнование с античностью и осознание ценности человеческой индивидуальности – другими словами, гуманистический дух эпохи. Представление о скульптуре как об оптическом феномене также частично сформировано античностью. (Я бы хотел напомнить слова Альберти об экспериментах древних греков с восприятием архитектуры.) Кроме того, большую роль в эту эпоху играл интерес художников к точным наукам – перспективе и изучению человеческих пропорций.

В конце XVI века *figura serpentinata* подвела черту под развитием круглой скульптуры. Однако скульптура как оптический феномен еще скрывала в себе большие возможности, и художники XVII–XVIII столетий столкнулись с необходимостью раскрыть их.

Композиция статуи и скульптурной группы

Идея композиции как художественной задачи возникла в эпоху Ренессанса. Первым заговорил об этом Леон Баттиста Альберти. Он ввел латинский термин *concininitas* – «гармония, уравновешенность» – как одно из главных требований к произведению искусства. Внутри гармонично выполненного произведения должна быть *varietas* – разнообразие компонентов. Разнообразие достигается посредством *ornamenta*, что надо

понимать скорее как характерные черты, которыми наделяется произведение искусства, чем как декоративные элементы. Эти понятия, как и многие другие, которые ввел Альберти, были взяты им из античной риторики и адаптированы к потребностям новой теории искусства и архитектуры. Композиция присутствует как в архитектуре, так и в других видах искусства, меняются лишь способы ее построения. В скульптуре, например, они разнятся применительно к статуе, скульптурной группе и рельефу. Композиция статуи означает взаимоотношения между ее частями, позу, движение; в скульптурной группе на первый план выходят взаимоотношения между фигурами, которые в нее входят.

Так же, как в случае с понятиями *statua* и *giudizio dell'occhio* («суждение глаза»), Альберти выступает здесь как представитель своей эпохи. Он чутко уловил тенденции времени, не только указывая художникам пути развития, но и обобщая и объясняя уже существующие тенденции. Стремление внести стройность в построение скульптуры, изображающей человека, и скульптурной группы появилось – во всяком случае во флорентийской скульптуре – в первые десятилетия XV века, в то время как труды Альберти относятся к периоду после 1430 года. Важно, что он уловил эти стремления и дал им научное обоснование. Таким образом, он поддержал самые прогрессивные тенденции в искусстве Раннего Возрождения.

Начнем с композиции статуи. Готика освободила человеческую фигуру от скованности. Например, статуи Джованни Пизано (конец XIII века) на фасаде Сиенского собора полны движения и внутреннего темперамента (Музей кафедрального собора, Сиена). Это внушительные и объемные статуи. Однако в ходе развития скульптуры многие достижения ранней и высокой готики были переосмыслены. В эпоху мистицизма не было интереса к человеческому телу, привлекал дух. Тело выражало горение души, причем «горение» понималось практически буквально: внутреннее пламя уничтожало, «сжигало» тело человека. Фигуры утратили свою пластичность и объем до такой степени, что одежда казалась надетой на пустоту. Писатели-мистики сравнивали человеческую фигуру с пламенем свечи. В искусстве XIV века распространился позднеготический S-образный изгиб фигуры – человеческая фигура колебалась, утратив опору. Это было характерно не только для религиозно-мистических изображений, но и для скульптуры рубежа XIV–XV веков. Не случайно это направление впоследствии получило название «мягкого стиля». Он был распространен в искусстве Северного Возрождения, но его следы можно найти и в итальянском искусстве начала XV века, например в скульптурах старшего современника Донателло, Никколо Ламберти. Его отголоски долго будут видны в работах Лоренцо Гиберти, а Якопо делла Кверча избавится от них лишь с большим трудом. Окончательный отказ от них можно наблюдать в скульптуре молодого Донателло.

Еще раз очертим круг работ, которые были сделаны почти одновременно разными флорентийскими мастерами для церкви Орсанмикеле. Позднеготический S-образный изгиб фигуры преобладает в статуе Святого Луки работы Ламберти. Поза не очень четкая, тело не чувствуется под

тяжелыми складками одежды. Ноги задрапированы, что усиливает неопределенность позы. В 1414 году Гиберти заканчивает «Иоанна Крестителя» – работу прекрасную, но в своей структуре двойственную. Мастер открывает ступни Иоанна и выносит вперед колено правой ноги, скрытое одеждой, но, несмотря на это, поза все же недостаточно четкая. Опорные и не опорные части тела не подчеркнуты. Одежда, закружась красивыми складками, скрывает фигуру. Более убедительной выглядит поза «Святого Элигия» работы Нанни ди Банко (1411–1414), но и здесь удлинённые пропорции и прекрасные складки одежды напоминают о скульптуре поздней готики.

«Святой Марк», выполненный Донателло не позднее 1413 года, то есть до «Иоанна Крестителя» Гиберти и «Святого Элигия» Нанни, отражает новые тенденции в построении статуи. Открытие Донателло, подобно многим другим великим открытиям, было простым. Он заметил, что поза стоящего человека, который перенес тяжесть тела на одну ногу, оставляя другую без нагрузки, обладает определенными закономерностями. Плечо, которое соотносится с несущей ногой, находится ниже по отношению к другому плечу. Бедро опорной ноги поднято, а бедро свободной от нагрузки ноги опущено ниже. Этот феномен уравновешенности был хорошо известен в классическом искусстве античности. В Средние века он был забыт, и только Ранний Ренессанс с его чутким взглядом на реальность открыл его заново. Однако Донателло пошел еще дальше. Он понял, что уравновешенность подчеркнута выражает конструкцию человеческого тела, раскрывает опорные и неопорные элементы. В «Святом Марке» скульптор подчеркнул роль опорной ноги: складки одежды драпируются вокруг нее, как каннелюры колонны, а волнообразные складки вокруг другой ноги ниспадают в беспорядке. Правая рука евангелиста низко протянута вдоль тела, и ее вертикаль вторит вертикали опорной ноги. Пояс делит фигуру на две части на уровне бедер, причем узел подчеркивает его значение как разделительной линии между расслабленным торсом и напряженной ногой. Эти приемы словно раскрывают конструкцию фигуры.

Открытие, сделанное Донателло, было быстро подхвачено другими мастерами и вскоре стало общим местом в скульптуре итальянского Ренессанса, пока Микеланджело не показал его по-новому в своем «Давиде» (Галерея Академии, Флоренция). Статуя Давида выдержана в идеальном балансе. В фигуре обнаженного гиганта



Лоренцо Гиберти. Иоанн Креститель
1412–1414. Бронза. Церковь Орсанмикеле,
Флоренция



Донателло. Святой Марк. Не позднее 1413
Мрамор. Церковь Орсанмикеле, Флоренция



Донателло
Святой Георгий
Около 1416
Мрамор
Национальный
музей Барджелло,
Флоренция

это видно со всей ясностью: бедро, соответствующее опорной ноге, поднято, плечо понижено; бедро, соответствующее согнутой в колене ноге, наоборот, понижено, а плечо поднято. Могучий торс покоится на сильных ногах. Скульптор подчеркивает паховую линию – границу между опорной и расслабленной частями тела. Паховая линия отмечает переход от опорной ноги, «колонны», к «абак» – животу – и далее к поперечной линии ребер, грудным мышцам и плечам. Безмятежная поза скрывает невероятную силу. Голова, повернутая навстречу врагу, яростный взгляд из-под насупленных бровей делают образ энергичным и динамичным.

В других случаях уравновешенность может носить «академический» характер. Примером может служить статуя «Адам» (1492–1495), созданная Туллио Ломбардо для гробницы дожа Андреа Вендрамина в церкви Санти Джованни э Паоло в Венеции (теперь Музей Метрополитен, Нью-Йорк). В этой работе скульптор основывался не на наблюдении за природой человека, но подражал римским статуям.

С другой стороны, скульпторы отказывались применять прием уравновешенности, если образ требовал иного подхода. В статуе «Святой Георгий», выполненной Донателло для церкви Орсанмикеле вскоре после «Святого Марка», виден другой принцип композиции. Юноша твердо стоит на ногах, причем его левый бок слегка повернут вперед. Так поза выражает смелость, демонстрируя готовность воина к действиям (Филарете называл это *prontezza*). Спокойная, сбалансированная поза была бы здесь неуместна. Таким образом, равновесие – это лишь один из возможных способов композиции фигуры, где художник использует прием противопоставления, в данном случае, опорной и свободной от нагрузки частей тела. Эффект контраста (а не только равновесия) по-итальянски называется *contrapposto*. Он был одним из способов достижения *varietas*, то есть разнообразия частей в произведении искусства.

Для Альберти *contrapposto* это любое противопоставление, по отношению к скульптуре – опорных и свободных от нагрузки частей, вертикального и горизонтального, выпуклого и вогнутого, поворота к зрителю или от него. Противопоставление в живописи не менее многообразно, поскольку здесь мы имеем дело с контрастом света и тени, цветовыми контрастами. *Contrapposto* рассматривается как концептуальное понятие и визуальное явление, как декоративный и структурный элемент. Альберти призывает к сдержанному использованию приема противопоставления, рекомендуя применять его с оглядкой на природу. Однако впоследствии художники использовали *contrapposto* не для того, чтобы приблизиться к реальности, а для того, чтобы превзойти природу (*superare la natura*), как бы преувеличивая ее естественные формы.

Какие основные формы *contrapposto* мог принимать в скульптуре? Одну из форм – уравновешенность – мы уже разобрали. Сбалансированная поза характерна для стоящей фигуры, фигуры в состоянии покоя. Когда скульптор ставил себе задачу изобразить фигуру в движении, то такое движение может быть сдержанным, едва различимым. Здесь опять-таки примером может послужить статуя «Святой Франциск» работы Донателло из алтаря в базилике Святого Антония в Падуе: легкий поворот верхней части тела в противовес нижней (*contrapposto*); левая нога выставлена вперед, в то время как плечо повернуто назад, а правая нога отставлена назад, в то время как плечо выставлено вперед (еще один *contrapposto*) – это придает фигуре легкую динамику. Такое противопоставление может быть усилено, как это сделал Якопо Сансовино в статуе «Святой Иаков» (1512–1518, Флоренция, собор), в ней движение обретает взрывную силу, появляется решительный и энергичный образ.

При передаче движения у скульптора, работающего в бронзе, было определенное преимущество перед теми, кто работал в камне. Пластичная бронза позволяла создавать статуи с сильной динамикой движения. Эта возможность была использована довольно рано. «Путто с дельфином» Андреа Верроккьо демонстрирует контрапост – композицию, в которой показано сильное движение. Путто стоит на одной ноге, другая отнесена назад. Тем не менее поза устойчива: скульптор «построил» вертикальную ось, идущую вверх от опорной ноги, через все тело к голове с маковкой-чубчиком. Поднятая нога мальчика и дельфин образуют диагональ, где голова дельфина и пальцы ноги путто составляют две крайние точки контрапоста. Даже «Летящий Меркурий» Джамболоньи (1564, Флоренция, Национальный музей Барджелло), как будто лишенный какой-либо поддержки, сконструирован не менее устойчиво. Сильное и динамичное противопоставление – вытянутая правая рука и нога – сбалансировано строгой вертикалью, идущей от левой ноги к голове. Ренессансное требование *concininitas*, сформулированное Альберти, продолжало быть актуальным в течение всей этой эпохи.

В этой связи интересно обратиться к «Вакху» работы Микеланджело. Скульптор намеревался изобразить захмелевшего бога и продемонстрировать неустойчивость его позы. Он слегка отклоняет фигуру от вертикальной оси – Вакх кренился назад и, кажется, теряет равновесие. Но через противопоставление руки Вакха с чашей фигуре сатира у его ног Микеланджело приводит статую в равновесие. Если в случае с «Меркурием» Джамболоньи вертикаль накладывается на диагональ контрапоста, то у Микеланджело контрапост, наоборот, уравновешивает отсутствие строгой вертикали. Равновесие восстановлено, ренессансная гармония торжествует.

Приведенные примеры статичных и динамичных композиций показывают, что их основные формы возникли в раннем Кватроченто и продолжали развиваться вплоть до XVI века. Но одна форма композиции появилась только в Чинквеченто, активно развивалась в течение этого



Андреа Верроккьо
Путто с дельфином
Около 1465
Бронза
Палаццо Веккьо,
Флоренция

столетия и исчезла в начале XVII века. Это *figura serpentinata*, описанная выше в этой главе.

Не менее важно проследить эволюцию композиции скульптурной группы. Что касается скульптуры высокого Средневековья, то здесь можно говорить об «ансамблевом подходе». Подчиненность скульптуры архитектуре диктовала определенные законы, подразумевающие ее расположение в зависимости от здания. Эти статуи обычно изготовлялись серийно, и ими заполняли боковые части порталов и декорированные простенки в интерьерах. Это был добавочный принцип, последовательность, основанная на некоей теологической базе. Этот «ансамблевый подход» также тяготел к симметричным конструкциям. Фигуры по бокам дверных проемов ставились напротив друг друга. Взаимосвязь между фигурами практически отсутствует даже там, где ее следовало бы предположить.

Групповые композиции можно выделить, начиная с периода мистиков, когда скульптурные религиозные образы освободились от зависимости от здания и зажили своей собственной жизнью. Иератический подход уступил место эмоциональному и нарративному. Эти изменения

не были внезапными, они происходили постепенно. Мадона больше не представляет Младенца, держа его на руках подобно драгоценной ноше, как это было во времена высокой готики. Между матерью и младенцем видны нежные взаимоотношения, они связаны не только сюжетно, но и эмоционально. В сценах оплакивания XIV века видна скорбь Богоматери, склонившейся над телом Христа, хотя в горизонтальной пьете проступают аскетичные линии креста.

В эпоху Возрождения началось стремительное развитие скульптурной композиции из нескольких фигур. В это время можно различить два основных направления. В одном случае мы говорим о «наложенной» композиции, скульптурной группе как оптическом, живописном феномене. В другом случае – о композиции «изнутри наружу», продиктованной правильными пропорциями пластических элементов. Приведем несколько примеров и проследим оба принципа.

Важную роль в возникновении композиции играли алтари – как в итальянских, так и в северных вариациях. Нам известно, что изначально алтарь заполнялся несколькими фигурами, стоящими симметрично по отношению к центральной фигуре. Такова композиция алтаря работы Донателло в Падуе. Фигуры в алтарной нише или эдикуле практически не общались друг с другом, их взаимоотношения были иерархическими: боковые фигуры лишь дополняли главную. Или главная фигура была больше, чем боковые, или она была поставлена на более высокий пьедестал, или это была сидящая фигура, в то время как другие изображались стоящими, что также подчеркивало ее доминирующую роль. Такая композиция была продиктована структурой алтаря.

Джамболонья
Летающий Меркурий
1564
Бронза
Национальный
музей Барджелло,
Флоренция



Постепенно в алтарях начинает разыгрываться действие. Алтарная ниша становится своего рода пространством или, скорее, сценой. На смену иерархической композиции приходит нарратив («Алтарь Кавальканти» Донателло, созданный около 1435 года для церкви Санта Кроче во Флоренции), так возникает новая композиция.

Большое значение для композиции скульптурных групп имело развитие станковой живописи. В своем трактате «О живописи» Альберти подробно останавливается на композиционных приемах, на использовании разных типов противопоставлений в многофигурных сценах. Трактат Альберти был адресован живописцам, но использовался и создателями рельефов (мы отмечали это в предыдущей главе), мастера многофигурной круглой скульптуры также опирались на его тезисы.

В этом смысле в Италии интересны попытки создать группу «Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом» (*Anna Metterza*), которая удовлетворяла бы стремлению к гармонии. Этот иконографический сюжет возник к северу от Альп. Он представлял собой две сидящие женские фигуры, держащие Христа посередине, или Святую Анну, держащую и Богоматерь, и Христа на руках. Очевидно, второй вариант казался итальянцам странным, а первый не нравился из-за слишком скучной симметрии. Леонардо да Винчи создал композицию, которая поместилась в идеальном равнобедренном треугольнике (1500–1507, Лувр, Париж). Однако это несколько формальное построение повлекло за собой упомянутое странное расположение фигур – Мадонна сидит на коленях у Святой Анны.

Чуть позднее, в 1512 году, флорентийский скульптор Андреа Сансовино создал скульптурную группу для церкви Сант Агостино в Риме. Он приподнял Анну на небольшой пьедестал и этим подчеркнул ее старшинство. В то же время она не возвышается настолько, чтобы разрушить взаимосвязь всех трех фигур. Эта взаимосвязь подчеркивается следующим образом: Анна обнимает Богоматерь, которая поддерживает Христа, и обе женщины глядят на него, а он на них.

Франческо да Сангалло, работая над своей группой в Орсанмикеле (1526, Флоренция), вернулся к северной традиции с симметричной композицией



Леонардо да Винчи

Святая Анна с Марией и младенцем Христом
1500–1507. Дерево, масло. Лувр, Париж



Андреа Сансовино

Мадонна с Младенцем и Святой Анной. 1512
Мрамор. Церковь Сант Агостино, Рим

по отношению к фигуре Христа. В то же время он воспользовался идеей Леонардо, усадив Мадонну на колени Святой Анне, хотя и скрыл эту неловкую позу под складками одеяний. Центральное положение Христа, его фронтальная поза и благословляющий жест характеризует его как главного персонажа, а женские образы сведены до вспомогательных при Спасителе.

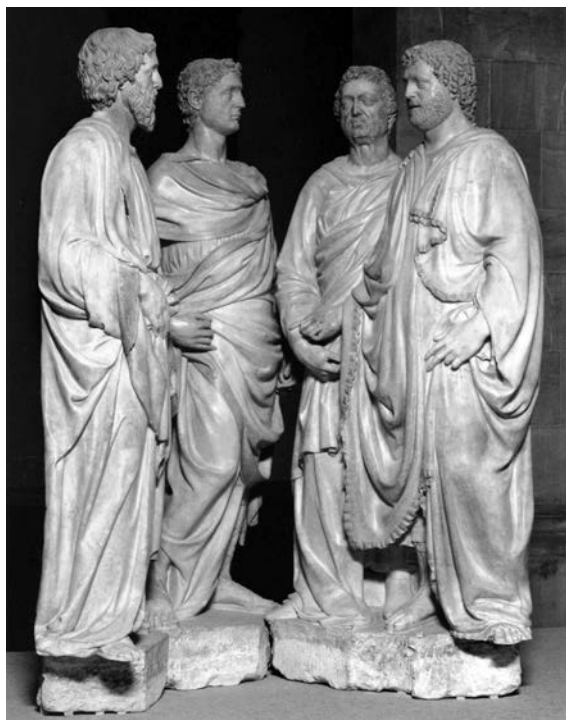
Иногда скульптурные группы выполняли функцию «пространственных картин» и создавались по законам живописной композиции. В конце XV века такие группы появились в Италии – в основном на юге и на севере, меньше в Тоскане и Риме. Пример этого группа «Оплакивание Христа» Гвидо Маццони (1492, Монте Оливieto, Неаполь). Группа сделана из обожженной и раскрашенной глины. Фигуры смоделированы по отдельности и размещены без прямого контакта друг с другом. Композиция растянута, не компактна, что свидетельствует скорее о живописном или рельефном подходе, чем пластическом и объемном. Здесь явно проступает связь с живописью. Характерно, что иногда подобные скульптурные группы ставились перед расписанной стеной. Эпоха барокко развила этот композиционный прием до виртуозности.

Особый интерес представляют собой скульптурные группы, построенные как бы «изнутри наружу», то есть группы, в которых доминирует пластический принцип. Здесь мы также отмечаем определенную эволюцию. Скульптура Раннего Возрождения в поисках пластической цельности подчиняла доминирующей фигуре второстепенную (или

второстепенные, если их было больше). Донателло последовательно воплощает этот прием в группе «Жертвоприношение Авраама» ((1421, ранее скульптура стояла на фасаде Кампанилы Флорентийского собора, теперь в Музее собора). Величественная фигура патриарха возвышается над коленопреклоненным Исааком. Господство и подчинение показаны, с одной стороны, в повелительном жесте отца, а с другой, в безусловной покорности сына, а также тем, как фигура Исаака вписана в силуэт и пластический объем фигуры Авраама.

Мы выше говорили о скульптурной группе Донателло «Юдифь и Олоферн». Скульптор старался создать две более или менее равные фигуры, но ему это не удалось. Он не справился с композиционным единством группы, как было сказано выше. Если скульптор начала XV века ставил перед собой задачу создать композицию из равных фигур, он

Нанни ди Банко
Четверо
коронованных
святых
Около 1410–1415
Музей церкви
Орсанмикеле,
Флоренция



не объединял их в «реальную» группу, как это сделал Нанни ди Банко в работе «Четверо коронованных святых» (ок. 1410–1415), патронов гильдии резчиков по дереву и каменщиков в Орсанмикеле. Все четверо стоят в одинаковых позах поклонения. Между ними не возникает ни композиционной, ни эмоциональной связи. Единственное, что их объединяет – это ниша, в которую они помещены.

Большинство скульптурных групп не только Кватроченто, но и Чинквеченто основывались на принципе господства и подчинения. Иногда господство подчеркивалось настолько сильно, что мы склонны видеть в скульптурном произведении статую, хотя фактически это группа. Например, это видно в скульптурах «Вакх» и «Гений Победы» работы Микеланджело.

Тем не менее попытки создания скульптурной группы из двух или нескольких равных фигур продолжались. Интересное решение предложил Верроккьо в своей работе «Неверие Фомы» – скульптуры в Орсанмикеле, о которой уже говорилось. Помещение фигур внутри ниши и на подходе к ней скорее соответствует живописной композиции, но расположение фигур на разных пространственных уровнях трансформирует группу в пластическое единство с определенной связью между фигурами. Таким образом, группа Верроккьо объединяет в себе элементы живописно-оптической и пространственно-пластической композиции.

Этот же способ выбрал и Микеланджело в скульптуре «Пьета», предназначенной для его собственного надгробия (около 1550–1555, Музей собора, Флоренция). Группа, состоящая из четырех фигур, композиционно выстроена, как картина, при этом единственная «правильная» точка обзора – фронтальная. В то же время группа обладает огромным пластическим богатством и экспрессией. В данном случае нас прежде всего интересует проблема пространственной композиции. Центром является фигура мертвого Христа. Она выдвинута вперед, фронтально к зрителю. Обе фигуры скорбящих женщин играют второстепенную роль, но фигура Никодима, возвышающегося над Христом, имеет важное композиционное и образное значение. Скульптор придал ему свои собственные черты. В этом «Оплакивании» воплощена мистическая идея «симпатии», эмоционального опыта сопереживания мучениям Христа. Таким образом, Никодим становится важным, если не равным Христу, персонажем. Это объясняет, почему его фигура возвышается: она венчает композицию и завершает ее как в смысле идеи, так и в смысле формы.

Сцены борьбы демонстрируют изобилие возможностей в построении скульптурных групп. Около 1475 года Антонио Поллайоло создает бронзовую

Микеланджело
Пьета
Около 1550–1555
Мрамор
Музей собора,
Флоренция





Антонио Поллайоло
Геракл и Антей
Около 1475
Бронза
Национальный
музей Барджелло,
Флоренция

ся только для фронтального осмотра, послужила отправной точкой для скульптурных групп, требующих обхода. Первым, кто использовал этот опыт, стал Микеланджело. Две композиции свидетельствуют об удачных попытках создать группы сражающихся – «Самсон и филистимлянин» и «Геркулес и Какус». Обе группы демонстрируют принцип круглой скульптуры с четкой и законченной пространственной композицией. Это особенно наглядно видно в *bozzetto*, небольших авторских подготовительных моделях, в которых проявляется изначальный замысел скульптора. Сам сюжет диктует взаимоотношения между двумя фигурами: один – победитель, другой – побежденный. Но в отличие от группы «Гений Победы», где жертва становится пьедесталом для героя, здесь обе фигуры равны в своем действии. Микеланджело удалось использовать возможности пластической и пространственной композиции. Дальнейшие попытки его младших современников сделали композицию таких групп более сложной и запутанной, подчиненной требованиям *figura serpentinata*. Иными словами, они обратили открытие великого мастера в формальный прием.

группу «Геракл и Антей». Возможно, моделью в данном случае послужила античная статуэтка, монета или камень. В любом случае, мастер реализовал здесь принцип контрапоста, популярный в эпоху Кватроченто. Контрапост проявляется в теме сражения – протагонисты уравнивают друг друга: с одной стороны, Геракл крепко стоит на земле, в то время как Антей поднят им в воздух, а с другой – их тела изгибаются назад. Композиция кажется лабильной, но ориентация на центральную «ось» придает ей устойчивость, типичную для ренессансной группы.

Эта работа Поллайоло имела большой успех: ее копировали и варьировали на протяжении всего XVI века (и не только в Италии).

В 1506 году в результате археологических раскопок была найдена статуя Лаокоона, что дало импульс для поиска новых композиционных решений в скульптурных группах. Интересно, что эта античная скульптура с ее «живописной», плоской композицией, предназначавшей-

В послеантичную эпоху именно в Италии произошло возрождение круглой скульптуры в обеих ее формах – в виде статуи и в виде скульптурной группы. В эпоху Возрождения эти две формы круглой скульптуры получили блестящее развитие. Эти выдающиеся достижения итальянской скульптуры могут быть объяснены врожденным чувством пластики, свойственным итальянцам. Однако это объяснение не будет полным. Главную роль здесь сыграло реализованное стремление отразить

Реальность, приблизиться к Природе. Мы чувствуем это в произведениях искусства, это подтверждается теоретиками, особенно Альберти, Леонардо да Винчи и Вазари.

Развитие индивидуализма в эпоху Возрождения дало стимул к эмансипации скульптуры от здания: по мере того как индивидуальность выходит из рамок социальной иерархии и завоевывает независимость, человеческая фигура утрачивает подчиненность архитектуре и превращается в статую *in pieno tondo*. И не в последнюю очередь пример античности послужил мощной поддержкой итальянским мастерам, работавшим над созданием *statua*.

Италия стала местом рождения круглой скульптуры Нового времени, и художники других стран лишь усвоили достижения итальянцев.

БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ М.Я. ЛИБМАНА с 1989 по 2010 год

1989

Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Erfahrungen einer komplexen Kunstforschung // Stil und Epoche. Periodisierungsfragen / Hg. F. Möbius, H. Scieurie. – Dresden: Verlag der Kuns, 1989 (Fundus-Bücher 118/119) – S. 357–364.

«Die Sieben Schmerzen Mariae» – ein wenig bekanntes Bild im Puschkin-Museum, Moskau // Acta Historiae Artium. № 34. 1989. – S. 95–98.

1990

Немецкий художник эпохи Возрождения в социальной структуре его времени // Советское искусствознание'26. – М.: Советский художник, 1990. – С. 272–284.

Художник и книга: Беседа с Вернером Клемке // Книга'61. – М.: Советский художник, 1990. – С. 81–84.

1991

Очерки немецкого искусства Позднего Средневековья и эпохи Возрождения. – М.: Советский художник, 1991. – 208 с.

Скульптура в художественной культуре эпохи Возрождения // Из истории зарубежного искусства. Випперовские чтения–1988. – М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1991. – С. 43–51.

Позднее Средневековье и начало Нового времени. Опыт комплексного исследования // Мировая культура. Традиции и современность. – М.: Наука, 1991. – С. 223–228.

1992

Паломбо Давид // Краткая еврейская энциклопедия: в 11 т. – Иерусалим: Еврейский университет; Общество по исследованию еврейских общин, 1976–2005. – Т. 6, 1992. Ст. 297–298.

Die Heiligland-Karte Lucas Cranach des Älteren. Ein Kunstgeschichtlicher Bericht // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. № 45. 1992. – S. 195–199.

Немецкий пейзажный рисунок эпохи Дюрера: От топографической съемки до фантастического ландшафта // Природа в культуре Возрождения. – М.: Наука, 1992. – С. 137–152.

1993

A Lucretia from the Cranach Workshop // The Israel Museum Journal. № 11. 1993, Spring. – Pp. 17–24.

1994

Рапопорт Натан; Рембрандт ван Рейн; Рубин Реувен; Рыбак Иссахар Бер; Сегал Лазарь; Сима Мирон; Симон Иоханан // Краткая еврейская энциклопедия: в 11 т. – Иерусалим: Еврейский университет; Общество по исследованию еврейских общин, 1976–2005. – Т. 7, 1994.

Три портрета В.А. Жуковского работы Герхарда фон Рейтерна // Россия – Германия. Контакты и взаимовлияния. XVIII–XX век. – М.: ГТГ, 1994. – С. 85–91.

1995

Бараш Моше; Бергнер Иосел // Краткая еврейская энциклопедия: в 11 т. – Иерусалим: Еврейский университет; Общество по исследованию еврейских общин, 1976–2005. – Дополнение II, 1995.

1996

Сойер Мозес; Сойер Рафаэль; Тихо Анна; Ури Лессер // Краткая еврейская энциклопедия в 11 т. – Иерусалим: Еврейский университет; Общество по исследованию еврейских общин, 1976–2005. – Т. 8, 1996.

1997

Drawings by Ludwig Meidner in the Israel Museum // The Israel Museum Journal. № 15. 1997, Summer. – Pp. 57–66.

The Social Image of the Artist in the Renaissance. Jerusalem: Bialik Institute, 1997 (на иврите).

Индивидуум, характер и тип в портретной живописи Позднего Возрождения // Культура Возрождения XVI века. – М.: Наука, 1997. – С. 229–237.

1999

Фольклор визуальный еврейский; Хайне Томас Теодор; Хартфилд Джон; Хаузер Арнольд; Хундертвассер Фриденсрайх; Цадкин Осип // Краткая еврейская энциклопедия в 11 т. – Иерусалим: Еврейский университет; Общество по исследованию еврейских общин, 1976–2005. – Т. 9, 1999.

Художник и его взаимоотношения с городскими властями в эпоху Возрождения // Культура Возрождения и власть. – М.: Наука, 1999. – С. 145–151.

2000

Lucas Cranach the Elder. Lot and his Daughters. – Landscape of the Bible // The Israel Museum Journal. 2000. № 2. – Pp. 50–51.

2001

Шан Бен; Шац Борис; Штейнхардт Якоб; Штрук Герман; Элкан Бенно; Эпстайн Джейкоб // Краткая еврейская энциклопедия в 11 т. – Иерусалим: Еврейский университет; Общество по исследованию еврейских общин, 1976–2005. – Т. 10, 2001.

2003

Дикер-Брандайс Фридл; Леви Рудольф; Майднер Людвиг; Нуссбаум Феликс; Орлик Эмиль; Пикар Бернар // Краткая еврейская энциклопедия в 11 т. – Иерусалим: Еврейский университет; Общество по исследованию еврейских общин, 1976–2005. – Дополнение III, 2003.

Миرون Сима // Русское еврейство в зарубежье. Т. 5 (10). Иерусалим, 2003. – С. 167–178.

2005

Die «russischen» Skizzen A. Menzel's // Deutschland, Russland und das Baltikum. – Köln: Böhlau, 2005. – S. 143–153.

2009

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Немецкий, австрийский и швейцарский рисунок XV–XX веков: каталог-резоне. В 2 т. – М.: Голден-Би, 2009 (Главный консультант).

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Собрание живописи. Германия, Австрия, Швейцария. XV–XX века. Дания, Исландия, Норвегия, Финляндия, Швеция. XVIII–XX века: Каталог. – М.: Красная площадь, 2009 (Главный консультант).

2010

Italian Sculpture of the Renaissance: A morphology. – Jerusalem: Bialik Institute, 2010 (на иврите).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абель Карл Фридрих – 275
Аванци Якопо – 20, 159
Август III, курфюрст Саксонский, король Польский – 296, 297, 299, 301, 314–317, 319, 349
Август, герцог Брауншвейг-Люнебург-Вольфенбюттельский – 208
Августин Блаженный – 141–143
Аверинцев Сергей Сегеевич – 133, 140
Аверроэс Ибн Рушд – 90, 91
Авогадро Джованни Баттиста – 168
Аврелиан Луций Домиций – 355, 357
Агриппа Генрих – 143
Адлер Гвидо – 250
Азам Космас Дамиан – 240, 241
Азам Эгид Квирин – 238–241
Александр Македонский – 300, 301, 303, 308, 309, 317, 318, 341, 348, 355, 360
Александр I, российский император – 331, 333
Алпатов Михаил Владимирович – 14, 16
Альбани Франческо – 342, 344
Альбачини Карло – 341
Альберт Великий – 28
Альберталь Ханс – 236
Альберти Леон Баттиста – 82, 110, 112–113, 392
Альбоин, король лангобардов – 284, 285, 287–289
Альгазен (Ибн аль-Хайсам) – 112, 113
Альгаротти Бономо – 319
Альгаротти Франческо – 295, 296, 298–301, 303, 305–307, 311–318, 321–323
Альгаротти-Корниани – 319
Альперс Светлана – 323
Альтдорфер Альбрехт – 23, 33
Альткирхо да Дзевиио – 20, 158, 159
Амвросий Медиоланский – 248
Амигоны Якопо – 300
Ангальт-Дессау Фридрих Франц фон – 179
Ангиари Антонио – 122
Анджолини Гаспаро – 269,
Андре Эдуар – 321
Андреа дель Кастаньо – 391
Андреа дель Сарто – 327
Андросов Сергей Олегович – 20, 325
Андьял Андреас – 48
Анисимов Юлиан Павлович – 351
Анна Датская – 187
Анна Иоанновна, российская императрица – 296
Анна Леопольдовна Мекленбургская – 296
Анна Ягеллонка, королева Польская, великая княгиня Литовская – 319
Анталь Фридрих – 21
Антелами Бенедетто – 394
Антон Ульрих, герцог Брауншвейг-Вольфенбюттельский – 191, 199
Антон Ульрих, герцог Брауншвейг-Люнебургский, отец малолетнего императора Иоанна VI Антоновича – 296
Антонелло да Мессина – 26
Антоний (Марк Антоний) 315–318, 325, 326, 330, 331, 339, 340, 348, 350, 351, 353, 359, 361, 362
Антонио д'Авиньоне – 98
Антонио из Бергамо – 98
Антонова Ирина Александровна – 14
Аппий Клавдий Цек – 164
Арган Джулио Карло – 311
Аретино Пьетро – 295, 306
Ариосто Лудовико – 274
Аристотель – 90, 91, 112, 133
Армстронг Лилиан – 99, 102
Арнольфо ди Камбио – 394
Артавазд II, царь Армении Великой – 318
Артемьева Ирина Сергеевна – 318, 330, 337
Аубин Герман – 43
Бадиа Карло Агостино – 253, 256
Баксандалл Майкл – 323
Балестра Антонио – 355
Балтимор лорд (Кальверт Чарльз) – 296
Бальдунг Ханс (Грин) – 24, 33
Бамбини Николо – 357, 358
Банвиль Теодор де – 379
Банкьери Адриано – 283
Баратти Катарина – 291
Бараш Моше – 8, 9, 420
Барбаро Альморо – 355, 356
Барбаро Даниэле – 170
Барбаро Маркантонио – 170
Барбери Франческо – 95

- Барбье Патрик – 302
 Бароччи Федерико – 327
 Бастилья Анна – 291
 Баткин Леонид Михайлович – 120
 Батони Помпео – 343
 Баттини Анна Лиза – 286
 Бах Иоганн Кристиан – 274–281
 Бах Иоганн Себастьян – 19, 256
 Бебель Генрих – 36
 Бёблингер Маттеус – 218
 Безсонов Сергей Васильевич – 336–338, 341, 345, 346, 351
 Белла Стефано делла – 316
 Беллини Джованни – 134
 Беллини Леонардо – 82
 Беллуко Ф. – 160
 Бенали Бернардино (Беналиус Бернардинус) – 102–104
 Бенедетти Джованни Баттиста – 113
 Бенеш Отто – 18, 24, 135
 Бенуа Александр Николаевич – 323
 Беолько Анджеоло (Рудзанте) – 169
 Бер Франц – 237, 242
 Бергнер Иосел – 420
 Бердслей Обри Винсент – 363, 365, 366, 368, 369, 371–383
 Бережная Надежда Леонидовна – 341, 342
 Бёрлингтон лорд (Ричард Бойль) – 296, 300
 Бернар (Бернард) Клервосский – 28
 Бернаскони Антония – 275
 Бернгард Саксен-Веймарский – 209
 Бернини Джованни Лоренцо – 239, 405
 Бернулли Иоганн – 334
 Бертали Антонио – 249
 Бергати Джованни – 273
 Бергольдо ди Джованни – 397
 Бертони Фердинандо – 270–273,
 Беттинелли Саверио – 297, 322
 Бетховен Людвиг ван – 270
 Бибер Генрих Игнац фон – 264
 Биндер Георг – 180
 Биндер Мориц Юлиус – 207
 Бираго Пьетро Джованни – 99–101
 Бодлер Шарль – 377, 378
 Боккаччо Джованни – 157, 165, 318
 Больман Роберт – 189, 207
 Бонавентура (Джованни Фиданца) – 18
 Бондарко Николай Александрович – 175
 Бордон Бенедетто – 82
 Бордони Фаустина – 297
 Боссан Филипп – 247
 Ботарелли Джован Гуальберто – 274
 Ботвинник Михаил Моисеевич – 15
 Боттичелли Сандро (Алессандро ди Мариано Филиппеппи) – 26
 Бош Пауль – 173
 Браманте Донато – 130, 232
 Броаспини Гаспаре Скуаро деи (Гаспаре да Верона) – 165
 Бродель Фернан – 47
 Броссано Франческуоло да – 159, 167
 Броссано Элетта да – 159
 Броше Гюнтер – 251
 Брунеллески, Филиппо – 20, 26, 32, 119
 Бруни Франческо – 162
 Бруно Джордано – 190, 199
 Бруно, герцог Саксонский – 201
 Бруноны, династия – 201
 Брюль Генрих – 313–316
 Буавен Рене – 145, 148, 149
 Букстехуде Дитрих – 254
 Бульчёва Ангелина Александровна – 247
 Бурначини Джованни – 258
 Бурначини Лудовико Оттавио – 258, 260
 Бурхардт Якоб – 16
 Бушардон Эдм – 341, 351
 Буше Франсуа – 300, 313, 343
 Бэкон Роджер – 112
 Бюде Гийом – 145
 Бюде Дрё – 69, 70
 Бюлер Курт – 79
 Бюргер Фриц – 24
 Бялостоцкий Ян – 18, 19, 36–39, 45, 50

Вааген Густав – 345
 Вазари Джорджо – 109, 391, 404, 406, 418
 Вайдхаас Герман – 48
 Валленштейн Альбрехт – 186, 206, 209
 Вальдедзокко Пьетро Паоло – 161, 167
 Вальтер Анджеоло – 18
 Вальтурио Роберто – 96–98, 105
 Ван Дейк Антонис – 206
 Варано да Камерино Джулия – 133
 Варбург Аби – 16, 41
 Варшавская Мария Яковлевна – 20
 Васильева Елена Викторовна – 297, 302
 Васильченко Анастасия Олеговна – 344
 Ватто Жан Антуан – 368, 371, 372, 377, 378, 382
 Веджвуд Сесили Вероника – 192, 195
 Вейден Рогир ван дер – 26, 64, 66, 69–73, 76
 Вейрер Штефан – 229
 Векерлин Георг Родольф – 200, 202
 Веласкес Диего – 259

- Вельфлин Генрих – 16, 24, 41
 Вельфы, династия – 187, 188, 195, 201, 208
 Вельчинская Инна Леонидовна – 23
 Вендрамин Андреа – 411
 Вендрамин Джованни – 83
 Вергилий (Публий Вергилий Марон) – 103, 104, 156, 304, 316
 Верлен Поль Мари – 378, 380, 383
 Веронезе (Паоло Кальяри) – 295, 298, 299, 304–315, 319, 321–323, 329–341, 350
 Верроккьо Андреа дель – 397, 400, 401, 407, 412, 416
 Вивальди Антонио – 302
 Виже-Лебрен Луиза Элизабет – 344,
 Вилланова Антонио Мария да – 83
 Виль Таддео – 287
 Вильгельм V, герцог Баварии – 232
 Винкельман Иоганн Иоахим – 306
 Винчи Леонардо – 280
 Виньола (Джакомо Бароцци) – 231–234
 Виппер Борис Робертович – 14–17, 23, 48
 Виппер Мария Николаевна – 14
 Виринага Хармен – 206
 Вискарди Джованни – 239, 241
 Висконти Джан Галеаццо – 100
 Виссер Класс – 196
 Витело – 112
 Виттельсбахи, баварская правящая династия – 222, 229
 Виц Конрад – 26
 Волер Пьер Жак – 341, 342, 362
 Вольтер (Аруэ) Франсуа-Мари – 46, 296
 Воронин Владимир – 36
 Воронцов Михаил Илларионович – 296, 325
 Воррингер Вильгельм – 16
 Ворст Роберт – 206
 Всеволожская Светлана Николаевна – 20

 Габричевский Александр Георгиевич – 16
 Габсбурги, династия – 175
 Гайденко Пиам Павловна – 117, 133
 Гайдн Йозеф – 246
 Гален – 112, 147
 Галли-Бибиена Франческо – 258
 Галло Агостино – 168
 Галуппи Бальдассаре – 272, 287, 289, 320
 Гандольфи Гаэтано – 333–336
 Гаспаре да Верона – см. Броаспини
 Гаспаре
 Гаспари Антонио – 355,
 Гаспаров Борис Михайлович – 51
 Гауэ Иоганн Фридрих – 193
 Гваданьи Гаэтано – 269, 273–276
 Гварди Джакомо – 302
 Гварди Джованни Антонио – 316
 Гварди Чечилия – 302, 315
 Гварини Гварино – 238, 245
 Гверчино (Джованни Франческо Барбьери) – 327
 Гвидобальдо Фельтро, герцог Урбинский – 107
 Гвидобальдо II делла Ровере – 133
 Гезекиль Георг Кристоф – 179
 Гейн Якоб де – 189
 Гендель Георг Фридрих – 270, 274, 300, 303
 Генрих Юлиус, герцог Брауншвейг-Вольфенбюттельский – 187, 188, 190
 Генрих II, король Франции – 147, 148, 151
 Генрих III Лев, герцог Саксонский и Баварский – 187, 188
 Генрих III, король Франции – 318–321
 Генрих IV, король Франции 192
 Гераклит Эфесский – 116–117, 134, 139
 Герн Шарль де – 337
 Герстенберг Клаус – 42
 Гесиод – 163
 Гесслер В. – 351
 Гефестион – 309
 Гиберти Лоренцо – 389, 393, 395, 409, 410
 Гийом Жан – 150, 152
 Гильдебранд Адольф фон – 16
 Гиппократ – 46
 Глас Эшер Ганс Конрад фом – 172, 175–177
 Глащенков Георгий Александрович – 333
 Глюк Кристоф Виллибальд – 268–281
 Гней Помпей 303, 304, 306, 315, 322
 Гнепхёйс Виллем – 180
 Гогенцоллерн-Ансбах Альбрехт фон – 38
 Гойя Франсиско – 320
 Голицын Николай Алексеевич – 337
 Гольбейн Ганс Младший – 24, 151
 Гольдони Карло – 282–284, 286, 290–294, 320
 Гомбрих Эрнст – 130
 Гомер – 139, 300, 304, 305
 Гонзага Элеонора – 249
 Гонкур Жюль де – 377
 Гонкур Эдмон де – 377
 Горитц Иоганн – 131
 Готтхарт-Нитхарт Матис (Грюневальд) – 33
 Готье Теофиль – 377

- Гофф Барбара – 52
 Грабарь Игорь Эммануилович – 328, 348
 Гращенков Виктор Николаевич – 35, 121
 Грейвс Роберт – 138
 Грефлингер Георг – 202
 Греч (Залеман) Алексей Николаевич – 346
 Гречаная Елена Павловна – 301
 Григорий XI, папа римский – 162
 Грильпарцер Франц – 254
 Грим Якоб – 226
 Гримальди Джозеф (Джузеппе) – 367, 368
 Гримальди Джозеф мл. – 367, 368
 Гримани Альба – 356
 Гримм Герман Германович – 333
 Гроде Герхарт де – 29
 Грундиг Ганс – 18
 Грундиг Леа – 18
 Губер Андрей Александрович – 16
 Гульд Сесил – 308, 310
 Гульельми Пьетро Алессандро – 274, 275
 Гус Гуго ван дер – 26
 Гутенберг Иоганн – 80
 Гуттен Ульрих фон – 142
 Гюисманс Жорис Карл – 376, 377, 379, 383
- Давен Леон – 145
 ДаКоста Кауфманн Томас – 48
 Данте Алигьери – 102, 155
 Даре Жак – 73
 Дарий III, персидский царь – 308, 309, 318, 355, 360
 Дворжак Макс – 16, 18, 121
 Дебюро Жан-Батист-Гаспар – 364, 369, 370, 373, 382
 Дега Эдгар – 20
 Делогу Джузеппе – 19
 Делорм Филибер – 147
 Делф Виллем – 207, 208
 Демидова Мария Александровна – 145
 Деспот Адриан – 369, 373
 Деций Гай Мессий Квинт – 164
 Джамболонья (Джованни да Болонья) – 341, 405, 412, 413
 Джентиле да Фабриано – 20
 Джерольд Уолтер – 366
 Джироламо да Кремона – 83, 90, 91
 Джованелли Антонио – 315
 Джованелли семья – 315
 Джованни ди Николо – 96–98, 105
 Джонс Иниго – 300
 Джонс Луиза – 368, 371, 377–380
 Джордано Лука – 298, 343
- Джорджоне (Джорджо да Кастель-франко) – 27, 126, 132, 133, 137
 Джотто да Бондоне – 32, 115
 Джустинелли Джузеппе – 274
 Дзанки Антонио – 355
 Дзанотти Джампьеро – 321, 322
 Дзаротто Антонио – 99–101
 Дзелотти Джованни Баттиста – 315
 Дзено Апостола – 286
 Дзенобио Альвизе – 356
 Дзордзи, семья – 97
 Дзулиан Джироламо – 161
 Ди Джон – 204
 Дикер-Брандайс Фридл – 421
 Динценхофер Килиан Игнац – 239
 Динценхофер Кристоф – 239
 Диоген Синопский – 341, 348
 Диоклетиан, римский император – 314
 Дионисий Ареопагит – 152
 Дойхер Батт Иоаким – 172, 175, 176
 Доменикино (Доменико Дзампьеро) – 306, 343, 344
 Домье Оноре Виктор – 370
 Дона Фридрих – 194, 200
 Донателло (Дonato ди Никколо ди Бетто Барди) – 15, 20, 26, 27, 113, 119, 391, 392, 394–397
 Донати Ламберто – 92
 Донди делл'Оролоджо Джованни – 165
 Доорт Якоб ван – 188, 189, 208
 Доротья, сестра герцога Христиана Брауншвейг-Вольфенбюттельского – 188
 Доусон Эрнест Кристофер – 379, 380
 Драги Антонио – 251, 256, 257, 259
 Дрейден Джон – 300
 Дросте-Хюльсхофф Аннетта фон – 198
 Дуайен Габриэль Франсуа – 337, 338
 Дуглас Альфред – 374
 Дукко Корнелио – 168
 Дураццо Джакомо – 269, 273
 Луччо ди Буонинсенья – 69
 Дюрер Альбрехт – 23, 24, 27, 31–33, 134, 392, 420
- Евгений Савойский, принц – 247
 Евклид – 112
 Евреинов Николай Николаевич – 365
 Еврипид – 51–63
 Екатерина II, российская императрица – 337
 Елизавета I Английская – 188, 198, 199, 204, 210

- Елизавета Богемская (Стюарт), принцесса Англии, пфальцграфиня Рейнская, королева Богемии («Зимняя королева») – 188, 193, 197–199, 203–205, 209
 Елизавета Датская, герцогиня Брауншвейг-Вольфенбюттельская – 187
 Елизавета Петровна, российская императрица – 330, 344
 Елизавета, жена императора Франца Иосифа – 266
 Елизавета, сестра герцога Христиана Брауншвейг-Вольфенбюттельского – 188
 Еремин П.Ю. – 351
- Жуковский Василий Андреевич** – 420
- Зайдель Беате** – 13
 Зайферт Герберт – 260
 Зайцева Наталья Владимировна – 346
 Закслъ Фриц – 134
 Згура Владимир Васильевич – 346
 Зедельмайр Ханс – 323
 Зенобия, царица Пальмиры 355–357
 Зернер Анри – 148
 Зива Амишай Мейзельс – 387
 Золя Эмиль – 376, 377
 Зоммер-Матис Андреа – 252, 266
- Иванова В.И.** – 337
 Изак Генрик – 249
 Изергина Антонина Николаевна – 23
 Имер Джузеппе – 283
 Имери Тед – 282
 Иоганн Георг I, курфюрст Саксонии – 210
 Иоганн из Кёльна – 93
 Иосиф I, император Священной Римской империи – 250, 255, 256, 267
 Ипполит – 116
 Иссельбург Петр – 199, 201
- Йейтс Франсис Амалия** – 188, 199, 203, 204
 Йенсон Никола – 81, 86–88, 90, 92, 94, 99
 Йоммелли Никколо – 272, 279, 280
 Йорг Аберлин – 223, 227
 Йорг Хэнслин Младший – 223
 Йорг Хэнслин Старший – 223
- Кабассоль Филипп де** – 156
 Кавалли Пьетро Франческо – 301
 Кагарлицкий Юлий Иосифович – 368
 Казаков Яков Александрович – 331, 337
 Кальдерон де ла Барка Педро – 252
 Кальцабиджи Раньери – 268–270, 272–274, 277, 280, 281
 Кампани Джованни Антонио – 127, 128, 130, 134
 Кампаспа – 303
 Кампен Робер – 64, 67, 69, 73
 Каналь Винченцо да – 297, 356
 Каниджани Элетта – 155
 Кантемир Антиох Дмитриевич – 296
 Кантор Анатолий Михайлович – 14
 Капказа Маттео (Маттео де Парма) – 102–104
 Каптерева Татьяна Павловна – 14
 Караваджо Микеланджело Меризи да – 297, 298
 Каратолли Франческо – 288
 Кардуччи Алессандро – 266
 Карестини Джованни – 301
 Карл Вильгельм Фердинанд, герцог Брауншвейгский – 208
 Карл V, император Священной Римской империи, король Испании (как Карл I) – 261
 Карл VI, император Священной Римской империи, король Чехии – 255, 267
 Карловска-Камцова Алисия – 47
 Карпаччо Витторе – 308, 314
 Каррара Джакомо да – 157, 159, 168
 Каррара Франческо Старший да – 157, 159, 160, 167
 Кастельфранки-Векас Лиана – 20
 Кастильоне Бальдассаре – 205, 210
 Кастильоне Бенедетто – 312, 313, 323
 Катон Марк Порций – 161, 164
 Кацпржак Евгения Ивановна – 80
 Кваренги Джакомо – 331–333
 Квинт Фабий Максим – 358
 Квинтилиан Марк Фабий – 81
 Келлер Харальд – 46
 Кёплин Дитер – 138
 Килеан Вольфганг – 201
 Кир Великий, персидский царь – 164
 Кириллина Лариса Валентиновна – 268, 278, 303
 Кирюшина Людмила Николаевна – 336, 337
 Киселева Людмила Ильинична – 80, 84, 95
 Кислых Галина Семеновна – 178
 Клавдий (Тиберий Клавдий Цезарь Август Германик), римский император – 131, 337

- Кларк Кенетт – 120
 Клемке Вернер – 18, 419
 Клеопатра (Клеопатра VII Филопатор),
 царица Египта – 145, 152, 304, 315, 316,
 318, 325–327, 330, 331, 333, 336, 339,
 340, 342, 344–346, 348–351, 353, 354,
 356, 359–362
 Климент V, папа римский – 155
 Климент VII, папа римский – 131
 Климов Ростислав Борисович – 14
 Клулас Иван – 148
 Кнепфли Альфред – 46
 Кноллер Мартин – 245
 Кокки Джоаккино – 283, 291
 Колонна Джованни – 156
 Колонна Франческо – 127, 128, 131, 134,
 144
 Колоччи Анджело – 131
 Колпинский Юрий Дмитриевич – 17
 Колтеллини Марко – 296
 Комито Терри – 131
 Кондаков Сергей Никодимович – 340
 Конколо Бернардо – 329
 Конколо Доменико Джакомо – 329
 Конколо Пьетро – 326, 328–331, 354
 Константин, римский император – 233
 Контарини, семья – 318, 319
 Конти Франческо – 253
 Копелянская Наталья Георгиевна – 386
 Корделлина Карло – 307, 312
 Кордова Гонсало де – 202
 Кориолан Гней (Гай) Марций – 357
 Корнаро (Корнер), патрицианский род
 Венеции – 355
 Корнаро Альвизе – 168, 169
 Корнер (Корнаро) Лукреция – 319
 Корреджо Антонио да (Антонио Алле-
 гри) – 327
 Корреджо Аццо да – 156
 Котельникова Татьяна Михайловна – 23,
 142, 245
 Крайевич Альберто – 307, 330
 Крамер Зимперт – 242
 Крапах Лукас Старший – 9, 14, 31, 126,
 135–138, 141–143
 Краснобаева Марина Дмитриевна – 335,
 337–345
 Крафт Адам – 226
 Кремер Фриц – 18
 Креспиди Джузеппе Мария – 23
 Крети Донато – 300
 Кривелло Фабрицио – 71
 Кристиан III, король Дании – 38
 Кроче Джулио Чезаре – 283, 284
 Крюссоль Луи де – 64–66, 72
 Кузен Старший Жан – 126, 150–153
 Кузнецов Юрий Иванович – 20
 Купеда Донато – 257
 Куражо Луи – 20
 Курдыбайло Дмитрий Сергеевич – 139
 Куртейль Никола де – 343
 Курц Отто – 127, 137, 143
 Кутюр Тома – 370
 Куццони Франческа – 304
 Кэрролл Льюис (Чарльз Лютвидж Дод-
 жсон) – 373
 Ла Мотт Фуке Фридрих де – 186
 Лаватер Иоганн Каспар – 179
 Ладзарини Грегорио – 297, 298, 356
 Лазарев Виктор Никитич – 12, 14, 16, 19,
 82, 121, 122
 Лазарева Арина Владимировна – 186
 Лазаревский Иван Иванович – 346
 Лакруа Шарль Франсуа (Лакруа из Мар-
 селя) – 341
 Ламберти Никколо – 395, 406–409
 Ланджетти Джованни Баттиста – 316
 Ландино Кристофоро – 99–101, 103, 104
 Ларионов Алексей Олегович – 183
 Латилла Газetano – 289
 Лаудер Рональд – 189
 Лафорг Жюль – 377, 378
 Лебедев Н.Н. – 350
 Лев X, папа римский – 131, 152
 Леви Майкл – 301
 Леви Рудольф – 421
 Левинсон-Лессинг Владимир Франце-
 вич – 23, 349
 Легран Поль – 370
 Легренци Джованни – 301
 Лео Леонардо – 280, 288
 Леонардо да Винчи – 27, 112, 119, 120,
 392, 414, 415, 418
 Леопольд I, император Священной Рим-
 ской империи, король Венгрии, король
 Чехии – 246–267
 Либман Елена Михайловна – 386
 Либман Михаил Яковлевич – 12–34, 35,
 36, 48, 50, 126, 135, 144, 171, 212, 222
 Ливий Тит – 93, 94, 159
 Лимбург, братья – 74
 Линдмейер Даниэль Младший – 178
 Линник Ирина Владимировна – 20

- Лиотар Жан-Этьен – 296
 Лодоли Карло – 305
 Ломаццо Джанпаоло – 404
 Ломбардо Туллио – 411
 Лопато Марина Николаевна – 24
 Лоренцо Монако – 20
 Лоррен (Желле) Клод – 327
 Лосев Алексей Федорович – 110, 116, 117, 119
 Лотто Лоренцо – 138
 Лукиан – 372
 Лусцин Гай Фабриций – 161
 Луцкер Павел Валерьевич – 283, 286
 Люблинский Владимир Сергеевич – 95
 Людовик XIV, король Франции – 195, 247, 259, 260, 263
 Люлли Жан-Батист – 263
 Лютер Мартин – 142
- Маджо Винченцо – 168
 Мазаччо – 20, 27, 391
 Майднер Людвиг – 421
 Майер-Майнчель Аннализе – 18
 Майнтен Иоганн – 93
 Майтани Лоренцо – 395
 Макари Джакомо – 283
 Макдаугалл Элизабет Блэр – 127, 143
 Маковский Сергей Константинович – 381
 Макробий Амвросий Феодосий – 139–141
 Максим Валерий – 93
 Малевич Казимир Северинович – 115
 Маль Эмиль – 40
 Мандер Карел ван – 191
 Мансфельд Эрнст фон – 197, 209
 Мантенья Андреа – 26
 Мануций Альд – 127
 Манцу Джакомо – 18
 Манчини Бартоломео – 300
 Маргарита Тереза Испанская, испанская королева – 251, 252, 259–263, 265, 266
 Мариани Канова Джордана – 79
 Марианна Австрийская, испанская королева – 259
 Марино Джованни Баттиста – 311
 Мария Терезия Австрийская, эрцгерцогиня Австрии, королева Богемии и Венгрии – 259,
 Марк Аврелий – 248
 Маркова Виктория Эммануиловна – 335, 343
 Маркус Ситтикус – 257
- Мармион Симон – 66, 76
 Мартини Симоне – 156
 Масленникова Е.В. – 348
 Мастер Бедфордского герцога – 74
 Мастер Дрезденского молитвенника – 68
 Мастер Жана Ролена – 74
 Мастер Коэтиви – 64, 66, 70, 76, 77
 Мастер Плиния Пико дела Мирандолы (Мастер Пико) – 102–104
 Мастер Пугти – 86, 88, 89
 Мастер Св. Лаврентия – 75
 Мастер Семи Добродетелей – 83
 Мастер Спиц – 69
 Мастер Часослова Жака де Рамбюра – 75, 76
 Матильда, герцогиня Саксонии и Баварии – 188
 Маттео де Парма – см. Капказа Маттео
 Маттиелли Лоренцо – 313
 Матусова Екатерина Дмитриевна – 386
 Маффеи Шипионе – 316
 Маццони Гвидо – 415
 Машо Гильом де – 250
 Медичи – 391, 401
 Медичи Козимо – 396
 Мейт Конрад – 24
 Мекенем Израэль ван – 31
 Мемлинг Ханс – 74
 Менгоцци Колонна Джироламо – 303, 317, 320–322, 359
 Метастазιο Пьетро – 272, 286, 297
 Микеланджело Буонарроти – 12, 143, 232, 391, 401–404
 Милан Пьер – 145, 148, 149
 Минато Николо – 251, 257
 Миревельт Михиль ван – 185, 191, 192, 205–209
 Мирон Сима – 421
 Миронов Н.В. – 139
 Митенс Даниель – 203, 205, 209
 Михайлов Александр Викторович – 254, 298
 Мозер Лукас – 26
 Мокульский Стефан Стефанович – 293
 Молок Дмитрий Юрьевич – 150
 Молок Николай Юрьевич – 313
 Монако (Монего) Пьетро – 329
 Монесио Джан Пьетро – 251
 Монограммист ES – 26, 31
 Монтеверди Клаудио – 301
 Монтескье Шарль де – 46
 Монфокон Бернард де – 316, 322
 Монье Жан Лоран – 344

- Морасси Антонио – 306, 319
 Морган Пирпонт – 90, 91, 94, 102
 Морелсе Паулюс – 190–192, 206, 208, 209
 Мориджи Пьетро – 274
 Мориц Оранский, штатгальтер
 Соединенных провинций – 189, 207
 Москони Джованни Антонио – 356
 Моцарт Вольфганг Амадей – 270, 273, 323
 Мошков (Машков) Евстафей (Евстифей,
 Евтихий) Васильевич – 340
 Мукаржовский Ян – 323
 Мульчер Ганс – 26
 Мураро Микеланджело – 167
 Муратова Ксения Михайловна – 136
 Мурер Йос – 179, 181–183
 Мурер Кристоф – 178–184
 Мутезиус Штефан – 44
 Муций Сцевола Гай – 311, 355, 358
 Мысливечек Йозеф – 275, 276
 Мэллори Томас – 365
 Мюллер Теодор – 18, 28
- Назарова Екатерина Михайловна – 264**
 Нанни ди Банко – 390, 395, 398, 406, 407,
 410, 415, 416
 Недович Дмитрий Саввович – 117
 Неклюдова Мария Сергеевна – 195
 Нелли Франческо – 161–163
 Немилов Александр Николаевич – 20,
 23, 24, 32, 33
 Нерваль Жерар де – 377
 Нерон, римский император – 248
 Нессельштраус Цецилия Генриховна – 23
 Никко Фазоло Джуста – 110, 122
 Никогосян Мариам Николаевна – 23, 318,
 362
 Николай (Иоханнес) де Верона – см.
 Джованни ди Николао
 Николай Кузанский – 115
 Никольский Борис Михайлович – 51, 130,
 150
 Никомед, царь Вифинии – 129
 Ницше Фридрих – 150
 Нов Лаура де – 156, 157
 Нойман Бальтазар – 238, 239, 244, 245
 Нойман Игнац – 245
 Нокс Джордж – 328, 330, 331, 334, 359, 360
 Нотке Бернт – 30, 32
 Нумений – 139, 140
 Нуссбаум Феликс – 421
 Нушелер Генрих – 176, 178, 183
 Ньютон Исаак – 296
- Овидий – 199, 304**
 Октавиан Август, римский император –
 313, 314
 Оланда Франческо де – 130
 Оливье Жан – 153
 Оливьери Пьетро Паоло – 231
 Ольшки Лео – 79
 Оранская династия – 185, 189, 191, 193–
 195, 207, 209
 Ориген Александрийский – 148, 152
 Орлик Эмиль – 421
 Ортолани Джузеппе – 286, 287, 292, 293
- Паац Вальтер – 28**
 Павлов Петр Петрович – 346
 Пагани Паоло – 351
 Пазетти Карло – 266
 Пакс Амброзиус – 207
 Паллавицино Карло – 301
 Палладио Андреа (Андреа делла
 Гондола) – 169, 300, 305, 320
 Паломба Антонио – 283, 291
 Паломбо Давид – 419
 Паннартц Арнольд – 80, 92
 Паннини Джованни Паоло – 300
 Панофская Дора – 151, 154
 Панофский Эрвин – 16, 18, 20, 21, 113,
 132, 133, 143, 151, 154
 Парацельс – 135
 Паренцо Пьетро ди – 155
 Парлер Генрих Старший – 219–221, 223–
 225, 227
 Парлер Петер – 221, 227
 Пассе Виллем де – 195
 Пассе Симон де – 195
 Пасти Маттео де – 98, 99
 Пахер Михаэль – 30–32
 Певзнер Николаус – 39
 Пеллегрини Джованни Антонио – 297,
 311, 315
 Пенц Георг – 24
 Петр I, российский император – 258
 Петракко Герардо – 155, 156
 Петрарка Джованни – 156
 Петрарка Франческа – 156
 Петрарка Франческо – 95, 155–170
 Петров Валерий Валентинович – 133
 Петров Петр Николаевич – 340
 Петрова Майя Станиславовна – 139–141
 Пехт Отто – 20
 Пизанелло (Антонио Пизано) – 120
 Пизани Винченцо Себастьяно – 319

- Пизани Витторе – 318
 Пизани Кьяра – 318
 Пизани семья – 308, 321, 322
 Пизано Андреа – 395
 Пизано Джованни – 394, 398, 409
 Пикар Бернар – 421
 Пикеринг Вильям – 189
 Пико делла Мирандола Джованни – 139
 Пико делла Мирандола Джованни Франческо – 130
 Пиньони Симоне – 335
 Пипер Пауль – 42
 Писковая Татьяна Александровна – 334
 Питтони Джованни Паоло – 300
 Пифагор Самосский – 117
 Платон – 122, 128, 131, 133, 140, 142, 143, 145, 154
 Плиний Старший (Гай Плиний Секунд) – 87–89
 Плотин – 133, 140, 142
 Плотин – 133, 140, 142, 144, 154
 Плутарх – 46, 137–140, 315
 Полибий – 46
 Поликлет 117–118
 Поллайоло Антонио – 96, 302, 397, 401, 416, 417
 Половцев Александр Александрович – 326
 Польетти Александр – 256
 Польц Марсилиус – 225
 Помпоний Гаврик – 393
 Понте Джулия да – 170
 Порпора Никола Антонио – 280
 Порсена Ларт, царь этрусского города Клузия – 355
 Портер Джейн – 186
 Порфирий – 110, 132, 139, 141
 Пракситель – 129
 Приматиччо Франческо – 145, 149
 Прокопьев Андрей Юрьевич – 210
 Псевдо-Аристотель – 117
 Птолемей XII Авлет, царь Египта – 248
 Пуатье Диана де – 147, 148
 Пуиг-и-Кадафалк Хосеп – 41
 Пуссен Никола – 300, 306, 311, 313, 315, 323, 327
 Пушкин Александр Сергеевич – 8, 9, 12–14, 23, 150, 172, 178, 299, 316, 343, 351, 419, 421
 Пьер из Монтрейля – 217
 Пьеро делла Франческа – 26, 106–125
 Пьяцетта Джованни Баттиста – 300, 356
 Пюви де Шаванн Пьер Сесиль – 377
 Рабинович Елена Георгиевна – 302
 Рабле Франсуа – 144
 Равестейн Ян ван – 192, 193, 208,
 Раджи Джованни – 332
 Рази Франческо – 257
 Рапопорт Натан – 420
 Расторгуев Алексей Леонидович – 305
 Ратцель Фридрих – 40
 Рафаэль (Рафаэлло Санти) – 27, 306, 327, 392
 Редиг де Кампос Диоклеттио – 19
 Реймерс Генрих фон – 333–336, 341
 Рейтерн Герхард фон – 420
 Рембрандт Харменс ван Рейн – 312, 420
 Рен Кристофер – 300
 Рени Гвидо – 327, 343
 Риббентроп Иоахим фон – 13
 Ригль Алоиз – 16
 Ридольфи Карло – 305
 Ризенер Анри Франсуа – 344
 Рименшнайдер Тильман – 30, 31
 Ринк, Готфрид – 263
 Ристорини Джованни Баттиста – 274
 Рихтер Александр – 296
 Ричард Львиное Сердце, король Англии – 188
 Риччи Марко – 315
 Риччи Себастьяно – 297, 298, 311, 349, 355
 Ровере Джулиано делла, кардинал Сан-Клементе – см. Юлий II
 Роза Сальватор – 313, 323
 Розендаль Эрих – 209
 Роллан Ромен – 300
 Ролленхаген Габриель – 200
 Ромбауэр Иоганн (Янош) – 343, 344
 Роосвал Йонни – 41
 Росси Доменико – 316
 Россо Фьорентино – 149
 Ротенберг Евсей Иосифович – 14, 15, 35, 64, 313
 Рубенс Питер Пауль – 313
 Рубин Реувен – 420
 Рудольф, герцог Брауншвейг-Вольфен-бюттельский – 188, 190
 Рудольф II, император Священной Римской империи – 187
 Румнев Александр Александрович – 369, 370
 Рупп्रेхт Бернхард – 214
 Русборн (Бореалис) Марк – 140
 Руст Джакомо – 294
 Рыбак Иссахар Бер – 420

- Савинская Любовь Юрьевна – 326–328, 331, 337, 340–343
 Савонарола Джироламо – 130
 Сад Донасьен Альфонс Франсуа де – 376
 Саккини Антонио – 294
 Сальвини Роберто – 19
 Салютати Колюччо – 165
 Сандерс Херкулес – 207
 Санди Томмазо – 357
 Сансовино Андреа – 414
 Сансовино Якопо – 404, 412
 Санти Джованни – 120, 125
 Санчес Джованни Феличе – 251
 Сартори Клаудио – 287
 Сбарра Франческо – 260
 Свенхейм Конрад – 80, 92
 Светоний (Гай Светоний Транквилл) – 81
 Свидерская Марина Ильинична – 12, 51, 118
 Свирида Инесса Ильинична – 50
 Свобода Карл Мария – 48
 Себастьяно Дель Пьомбо (Себастьяно Лучиани) – 340
 Северцева Ольга Сергеевна – 16
 Сегал Лазарь – 420
 Сельва Антонио – 319
 Сельфридж-Филд Элен – 292
 Семенова И.Г. – 337
 Сенезино (Франческо Бернарди) – 301, 304
 Сергеенко Мария Ефимовна – 142, 143
 Сидни Филип – 193, 198
 Сидоров Алексей Алексеевич – 23
 Сима Мирон – 420
 Симеони Габриэле – 163, 164
 Симон Иоханан – 420
 Симонетта Джованни – 99–101
 Симонс Артур Уильям – 376, 383
 Скавронская, Екатерина Васильевна – 344
 Скайарио Джованни – 331
 Смирнова Ирина Алексеевна – 14, 82
 Смит Сидни – 363, 365, 366, 368
 Смит Уильям – 393
 Снодграсс Крис – 365
 Сойер Мозес – 420
 Сойер Рафаэль – 420
 Соколов Михаил Николаевич – 128
 Соколова Наталья Николаевна – 139
 Соннек Оскар Джордж – 291, 292
 Софокл – 58, 59
 Софонисба – 311
 Спира Винделино (Винделин) да – 80, 81, 93, 94
 Спира Джованни (Иоганн) да – 80
 Стампиля Сильвио – 257
 Старнина Герардо – 20
 Степанов Александр Александрович – 346
 Стерлинг Шарль – 20
 Столбова Елена Игоревна – 340
 Стори Роберт – 364, 369
 Страбон – 46
 Страда Дзаноби да – 163
 Стржиговский Йозеф – 40–42
 Стрижаков Василий Яковлевич – 337
 Стюарт Генри, принц Уэльский – 188, 189, 208
 Сузо Генрих – 29
 Сустрис Фридрих – 234
 Сфорца Баттиста, герцогиня Урбинская – 120–121
 Сфорца Галеаццо Мария – 101
 Сфорца Джан Галеаццо – 101
 Сфорца Лодовико (Моро) – 100–102
 Сфорца Франческо – 99, 100
 Сципион Африканский (Сципион Публий Корнелий Старший) – 156, 308, 310–312, 314, 355, 360
 Сципион Эмилиан – 139, 150
 Сэпман Наталья С. – 178
 Сюблейра Пьер Гюбер – 343
 Тавернье Жан – 72
 Талалай Михаил Григорьевич – 296
 Таль Михаил Нехемьевич – 15
 Тананаева Лариса Ивановна – 36
 Тарсиа Бартоломео – 331
 Тасси Никколо – 294
 Таулер Иоганн – 29
 Тахо-Годи Аза Алибековна – 132, 139, 141
 Тези Виттория – 316
 Тендуччи Фердинандо – 275, 276
 Тенкала Джованни Пьетро – 258
 Тилли Иоганн Церклас – 197, 209
 Тинтельнот Ханс – 44
 Тинторетто (Якопо Робусти) – 298, 299
 Тиссен-Борнемиса Ханс – 135, 137, 141
 Тит Ливий – 159
 Тихо Анна – 420
 Тициан Вечеллио – 126, 132–134, 295, 298, 299, 304, 330, 333–336
 Томас Ян – 251
 Томашевский Анджей – 47

- Торрезани Андреа – 90, 91
 Трэтта Томмазо – 272, 273
 Траян, римский император – 130, 131
 Тревизан Бернард – 137
 Трипель Александр – 341
 Трубецкой Сергей Николаевич – 110, 139, 143
 Тумб Михаэль – 237, 242
 Тьеполо Джованни Баттиста (Джамбаттиста) – 295, 297–300, 302–304, 306–312, 314–324, 325–327, 329–346, 348–354, 356–362
 Тьеполо Джованни Доменико – 348, 349
 Тюилье Жак – 19
- Уайльд Оскар** 374
 Ульман Эрнст – 18
 Ульрих из Энзингена – 218
 Урбан V, римский папа – 162
 Урбан VI, римский папа – 162
 Ури Лессер – 420
 Уссе Арсен – 277
 Устери Иоганн Мартин – 178, 179
 Уччелло Паоло – 119, 124
 Ушакова Нина Михайловна – 334
- Файст Петер** – 18
 Фальк Тильман – 137
 Фальконетто Джованни Мария – 169
 Фаринелли (Карло Броски) – 301, 316
 Фацио Бартоломео – 121
 Февр Люсьен – 47
 Федерико III да Монтефельтро, герцог Урбинский – 119, 121
 Федерико Дженнаро Антонио – 288, 290, 291
 Федоров-Давыдов Алексей Александрович – 14
 Феличиано Феличе – 95
 Фельтро Гвидобальдо – 109
 Фердинанд I, герцог Пармский – 169
 Фердинанд III, император Священной Римской империи, король Венгрии, король Чехии – 249
 Феррари Антонио Феличе – 358
 Ферраринус Михаэль Фабрициус – 127, 128
 Феррацци Мария Луиза – 286
 Фидлер Конрад – 16
 Филд Джудит Вероника – 112, 118–119
 Филипп Добрый, герцог Бургундский – 72
- Филипп Клевский – 76
 Филипп IV, король Испании, король Португалии и Алгарве (как Филипп III) – 259
 Филолай из Кротона – 110
 Фичино Марсилио – 119–120, 132, 140
 Фишер Иоганн Михаэль – 239–243
 Флетнер Петер – 24
 Флорис Корнелис – 38
 Флуршюц Ханс – 225
 Фойхтмайр Иоганн Михаэль – 241
 Фонте Франческо делла – 128
 Фрагонар Жан Оноре – 313
 Франке Пауль – 190
 Франкль Пауль – 42
 Франко дей Русси – 83, 94
 Франциск Ассизский – 28, 32, 212
 Франциск I, король Франции – 144–150, 152
 Франческо да Сангалло – 414
 Фрей Дагоберт – 39, 41, 43–45, 47
 Фридрих I Барбаросса, император Священной Римской империи – 187
 Фридрих I, герцог Шлезвиг-Гольштейнский – 38
 Фридрих II Великий, король Пруссии – 296, 324
 Фридрих III Мудрый, курфюрст Саксонский – 135
 Фридрих V, пфальцграф Рейнский, курфюрст Пфальцский, король Богемии – 188, 193, 203, 204
 Фридрих Ульрих, герцог Брауншвейг-Вольфенбюттельский – 188–190, 208
 Фробен Иоганн – 151
 Фролова О.М. – 351
 Фронтиус Сикст Юлиус – 131
 Фруджони Карло Инноченцо – 297
 Фуггеры, семья – 230
 Фуке Жан – 26, 66, 392
 Фукс Иоганн Йозеф – 153, 256
 Фурины Франческо – 333–335
- Хайне Томас Теодор** – 420
 Хайнцельман Конрад – 226
 Хаккерт Якоб Филипп – 340–342, 362
 Халецкий Оскар – 49
 Хан Ульрих – 97
 Ханлон-Ли – 378
 Хансман Вильфрид – 238
 Хартфилд Джон – 420
 Хассе Иоганн Адольф – 280, 297, 301, 316, 324

- Хассингер Хуго – 40
 Хаузер Арнольд – 420
 Хаусхерр Райнер – 46
 Хауттман Макс – 233
 Хедвиг-София, сестра герцога Христиана Брауншвейг-Вольфенбюттельского – 188, 189
 Хемпель Эберхард – 242
 Хиллегарт Паулюс ван – 194, 195
 Хильдегарда Бингенская – 248
 Хонтхорст Геррит ван – 335
 Хохлов Юрий Николаевич – 35
 Христиан IV, король Дании – 190
 Христиан, герцог Брауншвейг-Вольфенбюттельский, епископ Хальберштадтский – 185–210
 Хундертвассер Фриденсрайх – 420
- Цадкин Осип** – 420
 Цайнер Лукас – 175
 Царлино Джозеффо – 311
 Цезарь Гай Юлий – 81, 303, 304, 306, 315, 322
 Целлер Эдуард Готтлоб – 116
 Цельс Авл Корнелий – 151
 Циани Марко Антонио – 253
 Циани Пьетро Антонио – 253, 256
 Циммерман Доминикус – 243–245
 Циммерман Иоганн Баптист – 244
 Цинцендорф, Карл фон – 269, 270
 Цинциннат Луций Квинкций – 358
 Цицерон Марк Туллий – 81, 99, 131, 139, 157, 162, 164
 Цуккалли Энрико – 239
 Цуккарелли Франческо – 300
 Цункер Ханс – 225
- Чампи Винченцо Легренцио** – 283, 286–290, 294
 Чегодаев Андрей Дмитриевич – 15, 35
 Челести Андреа – 297, 298
 Челлини Бенвенуто – 145–149, 153, 390, 404
 Чести Пьетро Антонио – 251, 256, 259, 260, 262
 Чижевский Дмитрий Иванович – 48
 Чуффаньи Бернардо – 406
 Чьянчио Валентина – 304
- Шаврина Н.А.** – 331, 337
 Шаде Вернер – 137
 Шан Бен – 421
- Шарнова Елена Борисовна – 335–338, 341, 343, 344
 Шастель Андре – 19
 Шац Борис – 421
 Шейб Ханс – 227
 Шеридан Ричард Бринсли – 363, 365, 368
 Шестаков Вячеслав Павлович – 296
 Шидловская Евгения Вячеславовна – 23, 78, 84, 86, 386
 Шимов Ярослав Владимирович – 247
 Шичалин Юрий Анатольевич – 133
 Шликевич Елена Андреевна – 173, 183
 Шлоссер Алоиз – 20
 Шлоссер Юлиус фон – 20
 Шмарзов Август – 24
 Шмельцер Иоганн Генрих – 251, 256, 264, 266
 Шмидт Джемс Альфредович – 23
 Шмидт Карл – 262
 Шмит Федор – 41
 Шмуцер Иоганн – 237
 Шонгауэр Мартин – 26, 31
 Шпенглер Освальд – 303
 Шпет Густав Густавович – 16
 Шпиглер Франц Йозеф – 241
 Шпрюнгли Ганс Иоганн – 183
 Штауфены, династия – 187
 Штейнхардт Якоб – 421
 Штетхаймер Ханс – 222–225, 237
 Штиглиц Александр Людвигович фон – 326
 Штimmer Тобиас – 171, 178, 182
 Шторгебеккер Клаус – 196
 Штосс Фейт – 30, 32, 226
 Штригель Бернард – 31
 Штрук Герман – 421
 Шютц Генрих – 253, 254
- Щедрин Иван Михайлович** – 337
 Щелкунов Михаил Ильич – 80
- Эбнер Вольфганг** – 249, 250, 256
 Эбнер Маркус – 256
 Эзелер Николаус Младший – 228, 229
 Эзелер Николаус Старший – 228, 229
 Эйк Ян ван – 24, 64, 74, 392
 Экк Йоханнес ван дер – 207
 Эксле Отто Герхард – 188
 Элкан Бенно – 421
 Энгельберг Буркхард – 218, 219, 229
 Энгельберг Ханс – 229
 Энник Леон – 379

- Эпстайн Джейкоб – 421
 Эразм Роттердамский – 142, 152, 153
 Эрмансдорф Фридрих Вильгельм фон – 179
 Эрни Ганс – 18
 Эрнст Казимир, граф Нассау-Дитц, штатгальтер Фрисландии – 189, 190
 Эрнст Сергей Ростиславович – 339
 Эрхарт Грегор – 30, 32
 Эрхарт Стефан – 30, 32
 Эсте Альфонсо д', герцог Феррары, Модены и Реджио – 134
 Эсте Борсо д', маркграф Феррары – 85, 94
 Эсте Ипполито II д' – 132
 Эстувиль Жан д' – 71
 Эсхил – 61
 Этамп Анна де Писслё д' – 147
 Эшер фом Глас Ганс Конрад – 172, 175–177
 Эшер Якоб – 175
- Ю**валова Елена Петровна – 35
 Юлий II, римский папа – 128, 131, 402, 403
 Юлиус, герцог Брауншвейг-Вольфенбютельский – 190
 Юнг Карл Густав – 138, 141, 143, 147, 148
 Юранек Кристиан – 187, 198, 202, 203, 209
 Юсупов Борис Николаевич – 342
 Юсупов Николай Борисович – 325–329, 331–343, 354, 356, 359–362
 Юсупов, граф Сумароков-Эльстон Феликс Феликсович – 345
 Юсуповы 345–349, 351
- Я**йленко Евгений Валерьевич – 132
 Яков I, король Англии – 187, 188, 205
 Якопо да Фабриано – 92
 Якопо делла Кверча – 389, 409
 Ямвлих – 110
 Ян III Собеский, король польский, великий князь литовский – 247
 Янссен Пауль – 191
 Яремич Степан Петрович – 347, 348,
- Aack Johannes van der – 207
 Adler Guido – 250
 Aikema Bernard – 356, 358
 Akkerman Nadine – 199
 Alberti Leon Battista – 82
 Alexander Jonathan James Graham – 79, 80, 86, 87
 Algarotti Francesco – 296, 297, 299, 301, 304–307, 313, 322, 323
 Alpers Svetlana – 323
 Angelini Sergio – 333
 Angyal Andreas – 48
 Anton-Ulrich von Braunschweig – 187
 Ariani Marco – 130
 Armstrong Lillian – 79, 81–84, 86–90, 92–94, 98, 99, 102, 104
 Artemieva Irina – 330, 332
 Aswarischtsch Boris – 345
 Aubin Hermann – 44
 Avril François – 69, 74, 75
 Azzi Visentini Margherita – 170
- B**ach Johann (John) Christian – 274, 275
 Bambini Niccolo – 358
 Banker James – 122
 Barberi Francesco – 95
 Barlow Shirley – 55
 Bartholomai Albert Friedrich – 319
 Battisti Eugenio – 111
 Baxandall Michael – 323
 Bayer Andrea – 356
 Beard Ch.R. – 188, 189, 208
 Beardsley Aubrey – 365, 366, 374
 Beltramini Guido – 164
 Bensi Paolo – 329
 Bepler Jill – 189
 Bertelli Carlo – 122, 124, 125
 Bertoni Ferdinando – 270
 Bettagno Alessandro – 355
 Bettinelli Saverio – 297
 Białostocki Jan – 36–39, 45, 49
 Birago Giovanni Pietro – 101
 Boesch Paul – 173
 Bohlmann Robert – 189, 207
 Bollati Milva – 82
 Borean Linda – 328
 Bowersock Glen W. – 54
 Braudel Fernand – 47
 Brinkmann Bodo – 68
 Brosche Günter – 251
 Budé Guillaume – 145
 Bühler Curt F. – 79
 Burger Konrad – 81
 Burke Peter – 37
 Burkert Walter – 54
 Burns Howard – 164
- Calvesi Maurizio – 122
 Campin Robert – 65

- Cardini Franco – 97
 Cardon Bert – 65
 Cassidy Brian – 329
 Castellani Carlo – 81
 Castelnuovo Enrico – 47
 Cattelan Paolo – 270, 273
 Ceccanti Melania – 120
 Cecchini Isabella – 328
 Cellini Benvenuto – 146
 Centanni Monica – 359
 Cesti Antonio – 262
 Checa Cremades Fernando – 252
 Christian d. J. von
 Braunschweig-Lüneburg – 187, 189, 196,
 200, 202, 206, 207, 209
 Christiansen Keith – 329, 358, 361
 Ciampi Vincenzo Legrenzio – 291, 292
 Ciancio Valentina – 304
 Cizevsky (Čiževsky) Dmitry – 48
 Clark Gregory – 69
 Clark Kenneth – 107, 120
 Colonna Francesco – 130
 Comito Terry – 131, 132
 Conticelli V. – 359
 Corbett Margery – 86
 Cornaro Alvise – 168, 169
 Craievich Alberto – 307, 330
 Cranach des Älteren Lucas – 9, 137, 419,
 420
 Crang Mike – 44
 Crespi Giuseppe Maria – 23
 Cripps-Day Francis Henry – 188, 189, 208
 Croce Giulio Cesare – 284
 Croll Gerhard – 269
 Croll Renate – 269
 Crosato Larcher Luciana – 168

Da Canal Vincenzo – 356
 DaCosta Kaufmann Thomas – 49
 Daly Davis Margaret – 109, 124
 Deburau Jean-Gaspard – 369, 373
 Delaissé Léon Marie-Joseph – 76
 Delbianco Paola – 97
 Derek G. – 44
 Desobry Jean – 75
 Despot Adriane – 369, 373
 Dittmann Lorenz – 41
 Donati Lamberto – 92, 95
 Durazzo Giacomo – 270

Elizabeth Stuart, Queen of Bohemia – 203
 Emery Ted – 282

 Ernst Serge – 339
 Essling Victor Masséna prince d' – 94
 Evans Mark – 101

Falk Tilman – 137
 Farquhar James Douglas – 80
 Favilla Massimo – 359
 Ferdinand III – 250
 Ferrari Antonio Felice – 358
 Field J.V. – 106, 107, 109, 110, 112, 113, 119,
 122
 Fiocco Giuseppe – 168
 Frankl Paul – 42
 Frey Dagobert – 39, 43–47
 Frigo Gian Franco – 296
 Frugoni Carlo Innocenzo – 297

Gabriele Mino – 130
 Galdi A. – 124
 Gallo Agostino – 168
 Gamboni Dario – 47
 Garas Klára – 312
 Gärtner Heinz – 275
 Gasparrini Leporace Tullia – 81
 Gemin Massimo – 308
 Gerstenberg Kurt – 42
 Gerulaitis Leonardas Vytautas – 81
 Giesicke Barbara – 178–180, 184
 Gilbert Bennett – 102
 Gluck Christoph Willibald Ritter von – 269,
 270
 Goff Barbara – 52
 Goldoni Carlo – 282, 284, 286
 Gombrich Ernst H. – 130, 131
 Gould Cecil – 308
 Gransinigh Vania – 357
 Green Mary Anne Everett – 197
 Grodecki Catherine – 146, 147, 150
 Guillaume Jean – 150, 153
 Guthrie William P. – 206

Halecki Oskar – 49
 Hamel Christopher de – 74
 Hansmann Wilfried – 238
 Harms Wolfgang – 196
 Harries Karsten – 214
 Hassinger Hugo – 40
 Hausherr Reiner – 46
 Hauttmann Max – 233
 Helfferich Tryntje – 195
 Helmbold W.C. – 58
 Hempel Eberhard – 214, 242

- Henkel Artur – 200
 Herman Nicholas – 90
 Hind Arthur M. – 104, 195
 Hindman Sandra – 80
 Hirsch Rudolf – 81
 Hofmann Mara – 65
 Hollstein Friedrich Wilhelm – 195, 199
 Hope Charles – 133
 Huss Frank – 256, 258
- Janssen Paul** – 192
 Jerrold Douglas – 366
 Johann Bernoulli – 334
 Johnson Alfred Forbes – 84
 Jones Louisa E. – 368, 377–380
 Joseph I – 250, 256, 258
 Juranek Christian – 187, 193, 198, 202, 203, 209
- Karl VI** – 256, 258
 Karłowska-Kamzowa Alicja – 47
 Karp Hans-Jürgen – 37
 Keller-Escher Carl – 175
 Knoepfli Albert – 46
 Knox Bernard M.W. – 54, 59
 Knox George – 328, 330, 331, 334, 355–360
 Köchel Ludwig, Ritter von – 255
 Koeplin Dieter – 137
 König Eberhard – 65
 Köster Hans – 40
 Kurz Otto – 127, 137
- Labuda Adam** – 37, 44
 Larsson Lars Olof – 41
 Lavin Marilyn Aronberg – 107, 122
 Lazzarini Gregorio – 356
 Lenz Christian – 311
 Leopold I – 250–253, 260, 266
 Levey Michael – 301, 313
 Liebman Michael – 23, 33, 36, 171, 386
 Longhi Roberto – 121
 Lowry Martin – 81
 Lugt Frits – 195
- MacDougall Elisabeth Blair** – 127, 128, 131
 Maćzak Antoni – 37
 Maestro di Pico – 104
 Maetzke Anna Maria – 115
 Magani Fabrizio – 316
 Mallè Luigi – 82
 Marcon Susy – 92
 Margarita Teresa – 252, 266
 Mariani Canova Giordana – 79, 86, 90
- Mariuz Adriano – 358, 359
 Marrow James H. – 66
 Martinelli Pedrocco Elisabetta – 359
 Mason Stefania – 328
 Mauquoy-Hendrickx Marie – 206
 Meidner Ludwig – 420
 Meijer Bert W. – 121
 Meiss Millard – 85
 Menzel Adolph von – 421
 Möbius Friedrich – 36, 419
 Morassi Antonio – 306, 319, 339
 Moreelse Paulus – 187
 Muraro Michelangelo – 155
 Murer Christoph – 178
 Musurillo Herbert – 58
 Muthesius Stefan – 40, 44
- Nicco Fasola Giusta** – 110, 122
 Norton Michael – 195
- Olschki Leo S.** – 79, 81
 Ortolani Giuseppe – 284, 286, 293
- Pacht Otto** – 86
 Padel Ruth – 62
 Page Janet K. – 253
 Palladio Andrea – 164
 Panofsky Dora – 144, 151
 Panofsky Erwin – 144, 151
 Parente James A. – 180
 Pavanello Giuseppe – 316, 331, 357
 Pedrocco Filippo – 302, 308, 316, 318, 359
 Pellegrini Antonio – 316
 Petrarca Francesco – 159, 162, 164, 165
 Pevsner Nikolaus – 39
 Pieper Paul – 40, 41
 Piero della Francesca – 106, 107, 109–115,
 119–121, 124
 Pignatti Terisio – 359
 Piljvskij Vladimir – 333
 Plotzek Joachim – 73
 Pollard Alfred William – 92
 Posse Hans – 316
 Pressouyre Sylvia – 147, 150
 Puig i Cadafalch Josep – 41
 Puppi Lionello – 329
 Putnam Michael – 54
- Quarenghi Giacomo** – 332, 333
- Ratzel Friedrich** – 40
 Reimers Heinrich von – 333

- Reinhart E. – 178
 Reynaud Nicole – 69, 74, 75
 Reynolds Catherine – 65
 Rhodes Dennis E. – 81
 Ridolfi Carlo – 305
 Robert Haas – 270
 Robert Karl – 40
 Robertson Michael – 263
 Roosval Johnny – 41
 Rugolo Ruggero – 359
 Ruoss Mylène – 178–180, 184
- S**
 Samsonowicz Henryk – 37
 Sandart Joachim von – 178
 Sartori Claudio – 274, 287
 Saxl Friedrich (Fritz) – 134
 Schmidt Karl – 262
 Schnitzler Rudolf – 253
 Scholderer Victor – 81
 Schone Albrecht – 200
 Schumacher Hans – 304
 Scurie Helga – 36, 419
 Sedlmayr Hans – 324
 Segal Ch.P. – 54, 62
 Seifert Herbert – 253, 258–260
 Selfridge-Field Eleanor – 282, 293
 Seymour Slive – 191, 192, 208
 Sheridan Richard Brinsley – 366
 Smeyers Maurits – 65
 Smith Christine – 124
 Smith Sydney – 366
Smith William – 393
 Snodgrass Chris – 365
 Sommer-Mathis Andrea – 252, 266
 Sonneck Oscar – 291, 292
 Sorci Alessandra – 111
 Spengler Franz – 180, 182
 Stamm Lieselotte – 47
 Stimmer Tobias – 171
 Storey Robert F. – 364, 369
 Strzygowski Josef – 41
- T**
 Taplin Oliver – 51, 57
 Tarrant Dorothy – 58
 Terry Charles Sanford – 274
- T**
 Thompson Wendy – 80
 Thorp Nigel – 83
 Thorpe James – 76
 Thrift Nigel – 44
 Tiepolo Giovanni Battista – 296, 302, 308,
 311, 319, 323, 328–330, 332, 334, 339,
 356–360
 Tintelnot Hans – 44
 Tomaszewski Andrzej – 47
 Ton D. – 357
 Tuttle Virginia – 174
- U**
 Updike Daniel Berkeley – 84
- V**
 Van Dyck Antoine – 206
 Vanwijnsberghe Dominique – 72
 Vasilyeva Elena – 296
 Venturini Maria Teresa – 102, 103
 Verona Johannes Nicolai de – 97
 Veronese Paolo – 308, 311, 329
 Viper Boris – 48
- W**
 Waagen Gustav Friedrich – 345
 Warburton Ernest – 275, 276
 Wartmann Wilhelm – 185
 Watanabe-O’Kelly Helen – 267
 Watson Rowan – 73
 Weckherlin Georg Rudolf – 200
 Wehinger Brunhilde – 296, 304
 Weideger Paula – 189
 Weidhaas Hermann – 48
 Weskamp Albert – 200
 Whistler Catherine – 329
 Wieck Roger S. – 66
 Wiel Taddeo – 287
 Wilde Oscar – 374
 Woods-Marsden Joanna – 121
- Y**
 Youssouppoff Nicolas – 327, 335, 342
- Z**
 Zanella Vanni – 333
 Zeitlin Froma I. – 62
 Zerner Henri – 145, 148
 Zöhl Caroline – 65
 Zuffi Stefano – 126

НАШИ АВТОРЫ

ВАСИЛЬЕВА ЕЛЕНА ВИКТОРОВНА – искусствовед, научный сотрудник отдела рукописей ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва.

E-mail: elena.vasileva@list.ru

ВИНОГРАДОВА АННА ГЕРМАНОВНА – научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания, Москва.

E-mail: bluegarden@yandex.ru

ГЕРАСИМОВА АННА АЛЕКСАНДРОВНА – искусствовед, сотрудник отдела оружия Государственного исторического музея, соискатель сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания, Москва.

E-mail: gerasimov.anna@gmail.com

ДЕМИДОВА МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института, Москва.

E-mail: mardemidova@yandex.ru

ДМИТРИЕВА МАРИНА ЭРИХОВНА – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Института истории и культуры Восточно-Центральной Европы (GWZO) в Лейпциге.

E-mail: marina.dmitrieva@leibniz-gwzo.de

ЗОЛотова ЕКАТЕРИНА ЮРЬЕВНА – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания, Москва.

E-mail: ezolotova@mail.ru

ИГОШИНА ЕКАТЕРИНА ПЕТРОВНА – кандидат искусствоведения, заведующая Научной библиотекой ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва.

E-mail: ekaterina.igoshina@arts-museum.ru

КИРИЛЛИНА ЛАРИСА ВАЛЕНТИНОВНА – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания, Москва.

E-mail: larissa_kir@mail.ru

КОТЕЛЬНИКОВА ТАТЬЯНА МИХАЙЛОВНА – научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания; лектор Центра исторической реконструкции «Аустрвегр / Восточный путь», Москва.

E-mail: kotelntatyana@yandex.ru

ЛОПАТИНА ОКСАНА ВАСИЛЬЕВНА – научный сотрудник отдела искусства старых мастеров ГМИИ имени А.С. Пушкина, хранитель фонда западноевропейского стекла и керамики, Москва.

E-mail: oxana@lopatina.ru

ЛУЦКЕР ПАВЕЛ ВАЛЕРЬЕВИЧ – доктор искусствоведения, старший научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания; доцент Кафедры музыкально-прикладного искусства РАМ им. Гнесиных, Москва.

E-mail: lspriv@mail.ru

НИКОГОСЯН МАРИАМ НИКОЛАЕВНА – доцент Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Факультет гуманитарных наук / Школа исторических наук), Москва.

E-mail: mnikogosyan@hse.ru

НИКОЛЬСКИЙ БОРИС МИХАЙЛОВИЧ – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Школы актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС, старший научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания, Москва.

E-mail: borisnikolsky@gmail.com

СВИДЕРСКАЯ МАРИНА ИЛЬИНИЧНА – доктор искусствоведения, зав. сектором классического искусства Запада Государственного института искусствознания; профессор кафедры Истории и теории мировой культуры (ИТМК) философского ф-та МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва.

E-mail: misvid@yandex.ru

СУСИДКО ИРИНА ПЕТРОВНА – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания; заведующая кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки им. Гнесиных, профессор, Москва.

E-mail: lspriv@mail.ru

ШИДЛОВСКАЯ ЕВГЕНИЯ ВЯЧЕСЛАВОВНА – кандидат искусствоведения, заместитель главного редактора журнала «Искусствознание», старший научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания, Москва.

E-mail: jenya.shidlovskaya@gmail.com

ЩЕРБАКОВА НАТАЛЬЯ ВАДИМОВНА – искусствовед, окончила аспирантуру в Государственном институте искусствознания (сектор классического искусства Запада), Москва.

E-mail: shcherbakova_n88@mail.ru

Научное издание

ОТ КЛАССИЧЕСКОЙ АНТИЧНОСТИ ДО МОДЕРНА

Сборник статей сектора
классического искусства Запада

ПОСВЯЩАЕТСЯ ПАМЯТИ
МИХАИЛА ЯКОВЛЕВИЧА ЛИБМАНА
(1920–2010)

Редактор
Н.А. БОРИСОВСКАЯ
Корректор
Г.А. МЕЩЕРЯКОВА
Оформление:
И.Б. ТРОФИМОВ
Компьютерная верстка:
Н.В. МЕЛКОВА

Подписано в печать 14.03.2018
Формат 70×100¹/₁₆
Уч.-изд.л. 35,75. Усл.-печ. л. 35,0
Гарнитура PT Serif Pro
Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5