

АЛЕКСАНДР
СТЕПАНОВ



ИСКУССТВО
ЭПОХИ
ВОЗРОЖДЕНИЯ



НИДЕРЛАНДЫ
ГЕРМАНИЯ · ФРАНЦИЯ
ИСПАНИЯ · АНГЛИЯ



НОВАЯ
ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА

АЗБУКА-КЛАССИКА

А. В. СТЕПАНОВ

ИСКУССТВО
ЭПОХИ
ВОЗРОЖДЕНИЯ

НИДЕРЛАНДЫ
ГЕРМАНИЯ
ФРАНЦИЯ
ИСПАНИЯ
АНГЛИЯ

НОВАЯ
ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА

ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО

ДРЕВНИЙ ВОСТОК

ДРЕВНЯЯ ГРЕЦИЯ

ДРЕВНИЙ РИМ

СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

ВИЗАНТИЯ

ДРЕВНЯЯ РУСЬ

ВОЗРОЖДЕНИЕ

НОВОЕ ВРЕМЯ

БАРОККО

РОКОКО

ЕВРОПЕЙСКИЙ КЛАССИЦИЗМ

ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО

XIX ВЕКА

ИМПРЕССИОНИЗМ

МОДЕРНИЗМ

ПОСТМОДЕРНИЗМ

АЛЕКСАНДР
СТЕПАНОВ

ИСКУССТВО
ЭПОХИ
ВОЗРОЖДЕНИЯ

НИДЕРЛАНДЫ
ГЕРМАНИЯ
ФРАНЦИЯ
ИСПАНИЯ
АНГЛИЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА
«АЗБУКА-КЛАССИКА»
2009

УДК 7.0
ББК 85.1
С 79

Серия «НОВАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА»

Автор проекта доктор искусствоведения С. М. ДАНИЭЛЬ

Авторский коллектив серии:

Л. И. АКИМОВА, доктор искусствоведения
Е. Ю. АНДРЕЕВА, доктор философских наук
М. Ю. ГЕРМАН, доктор искусствоведения
С. М. ДАНИЭЛЬ, доктор искусствоведения
Г. С. КОЛПАКОВА, кандидат искусствоведения
В. Г. ЛИСОВСКИЙ, доктор искусствоведения
Ц. Г. НЕССЕЛЬШТРАУС, кандидат искусствоведения
А. Л. ПУНИН, доктор искусствоведения
В. И. РАЗДОЛЬСКАЯ, кандидат искусствоведения
В. А. СЕМЕНОВ, кандидат исторических наук
А. В. СТЕПАНОВ, кандидат искусствоведения
А. К. ЯКИМОВИЧ, доктор искусствоведения

Оформление обложки В. В. ПОЖИДАЕВА

Макет Л. Н. КИСЕЛЕВОЙ, В. Г. ЛОШКАРЕВОЙ

Подбор иллюстраций А. В. СТЕПАНОВА, Т. С. РАДЮКИНОЙ

Подготовка иллюстраций А. Е. ВАСИЛЬЕВА, В. А. МАКАРОВА
Е. В. МИШИНОЙ, Д. В. КАБАКОВА

Работа утверждена на Ученом совете Российского института
истории искусств

ISBN 978-5-9985-0167-8

© А. Степанов, текст, состав иллюстраций, 2009

© Издательская Группа «Азбука-классика», 2009

Новый проект издательства «Азбука-классика» — история мирового изобразительного искусства и архитектуры. Издание осуществляется в сотрудничестве с петербургскими и московскими искусствоведами, признанными специалистами в избранных областях. Тома новой серии, идентичные по основным параметрам, удобны в обращении, превосходно иллюстрированы, снабжены справочным аппаратом. Оригинальность концепции, положенной в основу издания, можно свести к следующим принципиальным моментам.

Каждый том принадлежит перу одного автора. Предполагается относительная свобода авторской интерпретации художественных явлений и событий — в противоположность нивелирующим тенденциям, еще недавно определявшим характер отечественных изданий такого рода. Иными словами, авторский коллектив, включающий ученых трех поколений, в значительно меньшей степени связан условиями предварительного договора о том, как следует мыслить историю искусства. Если противоречия существуют, не надо делать вид, будто их нет, — такая позиция плодотворнее любого искусственно созданного согласия. Каждая книга серии обладает выраженной индивидуальностью. Следовательно, читателю предстоит стать не слушателем хора, но свидетелем и в известной мере участником диалога.

«Распределение» авторов по эпохам не мешает им в отдельных случаях пересекаться в историческом времени, ибо стили, течения, школы, мастера и произведения искусства воздействуют не только в пределах однажды отпущенного им жизненного срока, но и на значительной временной дистанции.

По существу, это первая систематическая история искусства, издаваемая в новейшее время, с учетом пересмотренных и вновь установленных фактов, при использовании богатейших материалов и концепций, накопленных и разработанных мировым искусствоведением.

Адресованные непосредственно изучающим историю искусства, книги новой серии могут быть востребованы и самым широким кругом читателей.

Автор проекта
С. М. ДАНИЭЛЬ

*Светлой памяти
Николая Николаевича Никулина –
моего дорогого учителя*

НИДЕРЛАНДСКОЕ ИСКУССТВО



В нидерландском искусстве XV–XVI столетий главное место занимает живопись. Произведений скульптуры сохранилось очень мало. Во время иконоборческих бунтов 1566 и 1578 годов кальвинисты особенно рьяно уничтожали статуи святых. Натуральная телесность ярко раскрашенных, чуть ли не живых истуканов приводила ненавистников «римского идолопоклонства» в неистовую ярость.

Но, думается, живопись господствовала в Нидерландах и до этой катастрофы. Главной ее соперницей была здесь не словесность, как в Италии, а музыка — искусство, в котором нидерландцы шли впереди всей Европы. Доминирование музыки в их жизни — симптом, помогающий нам понять их живопись (ил. 1, 2).

В отличие от литературы, музыка ничего не познает, не ищет истины, не может лгать. Она не решает задач обучения и воспитания человека, постоянно встающих перед литературой. Музыка — искусство не интеллектуальное, а чувственное. Она доводит людей до самозабвенного упоения или создает медитативное настроение (ил. 3).

Вот и к живописи нидерландцы относились как к искусству, питающему их чувственность, побуждающему их к внезапным переходам от жизни деятельной к жизни созерцательной и обратно. Можно ли найти более яркую иллюстрацию этой взрывоопасной эмоциональности, чем иконоборческий экстаз антверпенского кальвиниста, еще вчера благоговейно замиравшего перед алтарными образами, которые сегодня он рубит топором и бросает в костер (ил. 4)?

Отношение к нидерландской живописи, господствовавшее на родине Возрождения, в Италии, ясно выражено в беседе Микеланджело со своим учеником Франциско де Ольянда, состоявшейся в Риме около 1538 года в церкви Сан-Сильвестро на Монте-Кавалло. В интересующем нас аспекте не так уж важно, действительно ли Франциско записал речь Микеланджело или сочинил его высказывания, против публикации которых боготворимый учитель не возражал¹.

«Фламандская живопись, — неспешно начал маэстро, — в большинстве случаев больше говорит сердцу благочестивого человека, чем любая картина итальянской школы. Итальянская живопись не вызовет у него слез, фламандская же, наоборот, вызовет их много.



1. Поющие ангелы. Створка «Гентского алтаря» Яна ван Эйка. 1432

2. Музыцирующие ангелы. Створка «Гентского алтаря» Яна ван Эйка. 1432

Однако не столько из-за ее выразительной силы и добротности, сколько из-за благочестивых чувств самих молящихся».

Во главу угла ставится в первую очередь вопрос не о самих картинах, а о том, кому они нравятся. Главный критерий, по которому Микеланджело судит о публике, — степень ее благочестия. Нет соответствия между достоинством картины и силой ее переживания, ибо благочестивая чувствительность заставляет людей лить слезы при виде живописи, которая сама по себе посредственна. Слезы мешают видеть истинное искусство. Нидерландская живопись — нечто вроде психотропного средства, к которому тянутся люди, обделенные способностью видеть высшую красоту.

«Женщинам она нравится, особенно очень старым и очень молодым, а также монахам и монахиням и некоторым дворянам, которым не хватает чувствительности к подлинной гармонии».

Неужто и с благородными господами случаются такие ляпсусы? Если так, то исключениями лишь подтверждается правило: лучше всех разбираются в искусстве знатные и не слишком благочестивые господа. Они-то хорошо видят, где есть «подлинная гармония» и где



3. Католическая месса в кафедральном соборе Антверпена во 2-й пол. XVI в.

ее нет. Подготовлена почва для прямого выпада против нидерландских живописцев.

«Во Фландрии пишут картины собственно для того, чтобы дать глазу иллюзию вещей, которые нравятся и о которых нельзя сказать ничего дурного, как святые и пророки. Пишут они также платья, архитектурный орнамент, зеленые луга, тенистые деревья, реки, мосты и то, что они называют пейзажами, и при них множество оживленно движущихся фигур, рассеянных тут и там. И хотя это глазу некоторых кажется привлекательным, но поистине этому не хватает подлинного искусства, правильной меры и правильных отношений, так же как и выбора и ясного распределения в пространстве, и, в конце концов, даже самого нерва

и субстанции, хотя я не хочу отрицать, что в других местах пишут хуже, чем во Фландрии. И я порицаю фламандскую живопись не за то, что она насквозь плоха, но за то, что она слишком много вещей стремится хорошо сделать (в то время как и каждая в отдельности достаточно велика и трудна), так что ни одна из них не доводится до совершенства».

Как видим, в Италии картины пишут не для того, чтобы имитировать внешний облик предметов. Достоинство итальянской живописи не в том, что изображено, а в том, как сделана картина. Навивные северяне воображают, будто усердное воспроизведение бесчисленных вещей, наблюдаемых в жизни, требует от художника мастерства и издумчивости? Они ошибаются. Опыт итальянских художников показывает: если в живописи и есть «нерв», то только благодаря тому, что вместо смиренной имитации форм природы, которая трогает людей убогих, итальянцы умеют отделить существенное от второстепенного. В итальянской живописи есть «субстанция», потому что Микеланджело и его соотечественники создают свои произведения на основе универсальных закономерностей мироздания.

Спohватившись, что он чуть было не подарил фламандской живописи преимущество в благочестии, Микеланджело повышает пафос: «Лишь произведения, возникающие в Италии, заслуживают быть названы подлинными произведениями искусства. Поэтому мы и истинную живопись называем итальянской, так же как мы дали бы ей имя другой страны, если бы она там создавалась такой совершенной. Ничего более благородного и угодного Богу, чем эта подлинная живопись, у нас на земле не существует. В подлинно просвещенных людях ничто не пробуждает такого благочестия, ничто их



4. Иконоборческий бунт кальвинистов 20 августа 1566 г.

так не облагораживает, как это с трудом завоеванное земное совершенство, которое близко стоит к божественному и почти ему равняется. Хорошая картина есть собственно не что иное, как отблеск совершенства Божьих творений и подражание его живописанию, и в конечном итоге это музыка и мелодия, которую благородный дух, и только он может лишь с большим трудом почувствовать»².

Оказывается, истинное благочестие заключается не в том, чтобы умиляться радостям Девы Марии или сострадать Спасителю, а в восхождении от совершенства живописи к совершенству мастерства самого Творца. Способны на это лишь просвещенные люди, умеющие ценить единственно угодную Богу живопись — итальянскую. Где же можно было встретиться с этими светочами просвещения? Разумеется, при дворах и в кружках высокородных интеллектуалов.

Голосом Микеланджело автор внушает читателю, что быть итальянским, то бишь истинно ренессансным, — это прерогатива искусства, которое дарит благородным господам зрелища, преисполненные гармонии и божественного величия. Повышенная интонация пассажа, в котором предпринята попытка связать достоинства итальянской живописи с благочестием, выдает неуверенность собеседников в убедительности собственных рассуждений. Конец разговора убеждает скорее в том, что «нерв», на котором играет ренессансное искусство, — вовсе не благочестие, а рафинированный вкус просвещенной знати. Если знать удовлетворена, то доволен и художник. С практикой Микеланджело эта концепция не вяжется, зато она достоверна как выражение общераспространенной ренессансной нормы: ведь беседа опубликована не одиноким гением, а третьестепенным художником, каковые всегда и везде составляют подавляющее большинство.

Противопоставив чувственному, мистически-медитативному характеру нидерландской живописи искусство итальянское, основанное на разумном выборе существенного, Франциско сблизил работу ренессансного мастера с работой ваятеля над глыбой камня. В суждениях, вложенных в уста Микеланджело, звучит старинная тема морального превосходства скульптуры над живописью. Пытаясь заодно отнять у северян и первенство в музыке (только итальянская картина есть истинная «музыка и мелодия!»), Франциско де Ольянда свидетельствует, что в его время живопись нидерландцев и в самом деле представлялась чем-то родственным музыке (ил. 5).

Упомянув о благочестии и чувствительности тех, кому нравилась нидерландская живопись, ученик Микеланджело близко подошел к объяснению ее своеобразия. Но он заблуждался, думая, что имитировать внешний облик предметов было пределом мечтаний нидерландских мастеров. Он принял за цель то, что на самом деле было для них средством.

Целью их живописи было восхождение от чувственного к мистическому созерцанию сверхчувственного. Мистик не опирается ни на литургические, ни на канонические тексты, он не оглядывается ни на сложившиеся теологические представления, ни на готовые словесные формулировки. Потребность нидерландцев XV столетия в непосредственном мистическом созерцании предметов веры — симптом усиления персонального начала в их духовной жизни. Их религиозному воображению мало верить в Бога — хочется видеть Его воочию.

Донаторы на нидерландских картинах созерцают Мадонну, словно являющуюся им во плоти, на расстоянии вытянутой руки, так что у зрителя не оставалось сомнений в подлинности этого чуда. Нидерландцы первыми включили мотивы видений св. Бригитты в иконографию Благовещения, Рождества, Трона милосердия. В их гравюрах впервые появилось и приобрело широкую популярность изображение видения св. Григория. Они вернули к жизни полузабытые сюжеты — «Мистическое поклонение аглицу» и «Учреждение таинства евхаристии». Нидерландец Босх создавал завораживающие видения ада и рая, «сада наслаждений», земного мира в момент его сотворения Богом в космической бездне. В картинах нидерландца Брейгеля пейзажи — грандиозная мистерия природы; у них мало общего с пейзажным жанром как таковым.

Не надо думать, будто мистическое видение — это что-то призрачное, бесплотное. Свидетельства мистиков о видениях, коих они сподобились, будучи «в духе», поражают пронзительной чувственной достоверностью. Она не добывалась путем теоретических и логических процедур. Бог открывался мистiku-визионеру внезапно и захватывал все его существо. Нидерландские мастера первыми поняли, что их живопись только тогда сможет стать верным средством воспроизведения такого опыта, когда они в совершенстве овладеют изображением мельчайших подробностей самого видения и всей обстановки, окружавшей визионера в момент совершавшегося чуда.

Итальянский путь был для этого непригоден. Чтобы заслужить похвалу Микеланджело, нидерландским живописцам пришлось бы, перестав быть самими собой, подражать не столько милосердию, сколько творческой воле Бога. Пришлось бы строить картины мира со сверхчеловеческой мощью художественного преобразования, состязаться с итальянскими художниками за право первыми называться «творцами» и во всем, что бы они ни изображали, выявлять идею, структуру, закон функционирования. Пришлось бы им, прислушиваясь к советам Альберти, начинать работу над картиной с построения куска упорядоченного перспективой пространства и затем располагать в нем, как на подмостках, декорации и действующих лиц³. Пришлось бы вооружаться знаниями пропорций, оптики, перспективы, механики, анатомии и конструировать фигуры, как архитектурные сооружения, заботясь о соотношениях их объема, веса, устойчивости, но не увлекаясь воспроизведением поверхностных свойств — твердости или мягкости, прохладности или теплоты, гладкости или шершавости. Минувя оцущения, их живопись адресовалась бы в таком случае сразу же к представлениям и понятиям, то есть не к тому, что они видели, а к тому, что знали. Все частное, все конкретное они стали бы возводить, как их итальянские современники, к обобщенным, идеальным формам и типам. И тогда каждая изображенная ими фигура или вещь становилась бы идеальной моделью для всех фигур или вещей данного рода, и это совершенство она приобретала бы ценой утраты характерности и жизненности, так что ее уже невозможно было бы помыслить лучше, чем она есть.

Нет, нидерландский мастер не хотел навязывать свою волю земному миру, который был в его глазах оправдан и освящен тем, что Христос воплотился ради спасения этого грешного мира, в этот мир принес свое учение, здесь принял мученическую смерть. Нидерландец всматривался во все окружающее с благоговейным вниманием и писал так прилежно, что может показаться: не он овладевал вещами, а они им. Он остерегался вносить от себя обобщения, упрощения, акцентны или выводить категорические оценки. Не только прекрасное, не только возвышенное и трагическое, но и



5. Мультицирующие дамы. Ок. 1540 г.

ужасное, нелепое или смехотворное он изображал с созерцательной сдержанностью, «как бы с Луны», по выражению Эразма Роттердамского.

В благожелательном интересе нидерландцев к каждой жизненной мелочи проявлялась гордость за свою землю, ведь они своими руками создавали ее в борьбе с Северным морем. Как никакой другой народ христианского мира, они ценили комфорт своих жилищ и любили его изображать.

Скорее они описатели, чем повествователи. Изобразительное повествование — передача изменений, происходящих в течение времени. *Описываемый* же предмет — будь то человек, вещь, интерьер, пейзаж — рассматривается под знаком вечности. При слове «вечность» не обязательно думать о чем-то важном, возвышенном. В картинах нидерландцев вечна память об искупительной жертве Христа, вечен благодатный Божий мир, но вечны и злоба, гордыня, похоть, лень, обжорство, алчность, зависть, как вечны и адские мучения тех, кто предавался этим порокам. Между прочим, созерцательность — хорошая почва для иронии и юмора. *C'est la vie...* может быть, эта французская поговорка пришлась бы старинным нидерландским мастерам по нраву.

Но зритель-то смотрит на нидерландскую картину не из вечности. Он разглядывает ее медленно, незаметно для себя превращаясь в путника, подобного тем человечкам, которые вечно бредут куда-то в этих картинах. Это с ним, зрителем, происходят события — новые наблюдения, неожиданные открытия, мрачные или светлые переживания. Нидерландские живописцы не любят рассказывать, их картины безмолвны. Но рассказывать о том, что в них видишь, можно без конца.

Стараясь правдиво передавать очевидные, всем известные внешние свойства вещей, нидерландские мастера не задумывались ни об их внутреннем строении, ни о законах их функционирования, они не увлекались ни теорией пропорций, ни перспективой и не любопытствовали, как устроен человек внутри. Но, как ни удивительно, картины у них получались правдивее, чем у итальянцев, искусственных в математике, оптике, анатомии. Значит, вопреки убеждению большинства историков искусства, научные познания не так уж и нужны художнику для правдоподобия изображений?¹

Готическая церковная архитектура мало приспособлена для украшения фресками — в ней слишком мало глухих стен. Если в итальянском искусстве параллелью к алтарным картинам являлись стенные росписи, то для нидерландской станковой живописи существовала иная параллель: нидерландские мастера не знали равных в искусстве иллюстрирования рукописных часословов — предмета гордости французской и бургундской знати². Раскрывавшиеся, как двусторчатые складни, эти книжки с драгоценными оконцами-миниатюрами дарили своим владельцам ни с чем не сравнимое интимное удовольствие разглядывания сцен из Священной истории, деяний реальных или вымышленных героев или же трудов и дней

человеческих под покровительством различных планет. «Они хранятся всегда в тайнике, их заботливо оберегают от чужих рук, они скрыты под толстым, накрепко зашелкнутым переплетом. И расписаны они всегда для одного определенного лица, они носят его герб и его девиз, они служат его досугу и его молитвенному настроению. [...] Интимному назначению миниатюры, естественно, отвечает и самый характер ее рассказа: отсутствие яркого определенного действия и замена его настроением, созерцательным существованием — *stilleven* — вместо драматического повествования. [...] Погруженный в чтение, заказчик мерно перелистывает книгу; вот он поднимает голову от текста, слегка утомленный узорными буквами, и перед его глазами проносятся неясные образы прочитанного или пережитого, обрывки воспоминаний или чаяний, — из них-то и сумела миниатюра сплести бесхитростную канву»⁴. Думается, что опыт разглядывания миниатюр накладывал отпечаток и на восприятие крупных произведений: находясь в толпе перед «Гентским алтарем», знаток и ценитель миниатюр видел в живописи ван Эйка обращение скорее «ко мне», нежели «ко всем нам».

Итальянские мастера в станковой живописи до конца XV столетия применяли только темпера, как они называли любую краску, при изготовлении которой пигмент растворялся в воде, а в качестве связующего использовался чаще всего яичный желток. Краска, нанесенная тонкими мазками, сохла быстро. Теряя воду, она утрачивала прозрачность и давала плотный цвет с приятной матово-шелковистой поверхностью. То, что оставались видны следы мазков, итальянцев не смущало: работая всегда лишь кончиком кисти, они сводили этот дефект к минимуму⁵. Им и в голову не приходило, что при иной технике живопись могла бы объединять тона мягчайшими переходами и показывать, как поверхности постепенно растворяются в темноте или выходят из тени на свет. С такими задачами впервые столкнулись нидерландские мастера, когда их заказчикам захотелось видеть в алтарной живописи уютный комнатный полумрак, видеть воздух, который окутывает фигуры и вещи и сияет в окнах, открытых в безбрежную даль. Темпера для этого не годилась. И вот около 1420 года произошла тихая революция: нидерландские художники перешли на масляную живопись⁶.

Основой служили дубовые панели из склеенных или соединенных шпунтами досок толщиной до сантиметра⁷. Подготовительные операции оставались прежними: перед грунтовкой лицевую сторону панели выравнивали и проклеивали животным клеем; художник готовил грунт из смеси мела с клеем и наносил его несколькими толстыми слоями, затем покрывал грунт слоем свинцовых белил и переводил на высохший грунт подготовительный рисунок (ил. 6)⁸.

Главным техническим новшеством нидерландцев было построение живописи как системы слоев. Непрозрачной водяной краской цвета слоновой кости наносился подмалевок — обобщенные силуэты фигур и предметов, границы света и тени. Затем живописец брал краски, растертые на льняном, маковом или ореховом масле,

и, смешивая их с белилами до нужного тона, уточнял полупрозрачными мазками расположение масс, вырисовывал объемы и очертания складок тканей¹¹. После этого слоями темных прозрачных красок, без белил, он наводил тени и, наконец, выписывал детали переднего и дальнего планов. Живопись слой за слоем покрывалась лаком¹².

Благодаря тому, что масляная краска сохнет медленно, мастер мог работать неспешно, тщательно. Он наносил краску очень тонкими, совершенно гладкими слоями, делая почти неувидимыми для глаз постепенные переходы между соседними тонами, ибо «при работе кистью не получалось полос»¹³. Высохнув, слои красок и лака сплавлялись в блестящую твердую стекловидную массу, просвеченную насквозь прямым и отраженным от подмалевка светом. Лишь изредка блиснет бликом на фоне прозрачной глубины капля белой или светло-желтой краски, нанесенная в последний момент.

В темперной живописи, чтобы сделать тон ярче, надо добавить белил, которые ослабляют его насыщенность. Самыми насыщенными оказываются тона в тенях. Этот эффект не соответствует тому, как выглядят предметы в действительности. Работая же масляными красками, живописец мог увеличивать яркость тона, не применяя белил: наносить на те места, которые должны быть светлыми, более тонкий красочный слой, чтобы грунт из-под него просвечивал. В результате цвет приобретал наибольшую насыщенность в средних валерах — написанных не так многослойно, как тени, но и без большой



6. Живописец за работой. Фрагмент картины Рогера ван дер Вейдена «Св. Лука, рисующий Мадонну». Ок. 1435—1436 гг.

примеси белил. И в действительности цвет тоже кажется наиболее интенсивным при средней степени освещенности и утрачивает насыщенность, когда света слишком много или слишком мало. «Этот способ письма оживляет краски, и ничего большего при нем не требуется, кроме прилежания и любви, ибо масло делает колорит более мягким, нежным и деликатным, дает возможность легче, чем каким-либо другим способом, добиться цельности и манеры, именуемой сфумато», — читаем у Джорджо Вазари¹⁴. Рядом с темперой масляная живопись так же красочна, как мокрая галька рядом с сухой¹⁵. Благодаря своей новой технике нидерландцы научились создавать видимость световоздушной среды, в которой каждый предмет живет не сам по себе, а во взаимодействии с окружением, тем самым сохра-

няя в воображении зрителя возможность быть иным, чем он кажется в данный момент и в данном месте. Именно так воспринимаются предметы в обыденной жизни.

Мир нидерландских картин настолько похож на действительность, что у историков искусства, не говоря уж о неискушенном зрителе, возникает впечатление, будто нидерландские художники изображали куски действительности, попросту «проецируя» их на картинную плоскость с помощью различных приемов, включая и перспективу, в применении которой, однако, специалисты находят у них ошибки.

Такое представление о целях и методе работы нидерландских мастеров ошибочно. Их картины не имеют ничего общего с фрагментами действительности, которые мы видим в видоискателях фотоаппаратов. В работе нидерландских живописцев первично не впечатление от того или иного жизненного эпизода, а распределение силуэтов фигур и предметов в прямоугольнике картины. Изображения вещей здесь не вставляются по-итальянски в готовую перспективную коробку, которая могла бы существовать и без вещей, — напротив, пространство образуется вещами. Нидерландская картина не репродукция фрагмента действительности, а художественное построение, которое умело имитирует под действительность. В отличие от видоискателя, за рамкой которого остается все то, что в нее не уместится, нидерландская картина настолько же завершена в себе, насколько завершен скульптурный бюст: глядя на него, мы не думаем о нем как об обрубке человеческого тела. Поэтому не следует упрекать нидерландских мастеров в «наивных» неправильностях при использовании перспективы. Они пользовались ею как одним из средств имитации действительности и свободно нарушали ее в тех случаях, когда соблюдение ее правил грозило нежелательными пересечениями фигур и пустотами между силуэтами фигур и предметов¹⁶.

Итальянская живопись выигрывает, когда видишь картину целиком, вместе с рамой. Лучше держаться на некотором расстоянии от нее, ибо ее красота заключается не только в деталях, но и в пропорциях целого, в тектонике. Впечатление же от нидерландской картины не так сильно зависит от восприятия целого. Сначала она захватывает вас живостью красок, а по мере приближения к ней вы незаметно для себя погружаетесь в разглядывание деталей, так что образ целого присутствует у вас не перед глазами, а в памяти, и рама тут уже не нужна.

В нидерландских картинах есть и умопомрачительная роскошь, и трезвая будничная простота. Роскошь — от мира заказчиков. Это мир власти и богатства, тонкости в политике и дикости в действиях, неслыханной пышности и щедрости, своеволия и рыцарской чести. Это великолепные наряды и утонченное шегольство бургундской знати — разнузданной и грубой, бесстыдной и нечистоплотной, языческой в празднествах и, несмотря на это, богомольной. Это золото риз, доспехов и одежд, драгоценные камни, жемчуга и

бриллианты. Это отражение блистательной и ужасной придворной жизни, формы и нормы которой спешила перенять бюргерская элита — космополитическое купечество, городской патрициат.

Простота же — от мира создателей этих картин и всех тех, кого они изображали на улочках городов или оставляли невидимками за окнами теснящихся на заднем плане домиков. Это мир обыкновенных горожан с их любовью к созданной их трудом земле, с их словенной гордостью, с их благочестием и гнетущей боязнью перед кознями дьявола и насылаемой ведьмами порчей, с готовностью оказаться в любой момент жертвами чумы, пожара, наводнения, голода, с ужасом перед мирским правосудием и адскими мучениями и с горячей надеждой на вечное блаженство в раю¹⁷. В этом втором, малом мире «открытие мира и человека» происходило иначе, чем в Италии. Нидерландские мастера думали не столько о вселенском предназначении человека, пребывающего где-то между Богом и ангелами, и не о взаимоподобии микрокосма и макрокосма, сколько о месте человека в мире, ограниченном его практическим жизненным горизонтом, и о его индивидуальной ответственности за свою судьбу в этом мире. Если в XV столетии в мире заказчиков наступила «осень Средневековья», то мир исполнителей уже был овеян весной Нового времени.

Тем не менее ни заказчики нидерландских живописцев, ни сами художники еще не вышли из Средневековья. Это видно по низкому статусу ремесла живописцев. «Голландский Вазари» Карел ван Мандер рассказывает о затруднениях, с которыми столкнулся в 1568 году его учитель в искусстве живописи Питер Влерик, когда он перебрался с семьей в Турне — всего лишь день пути от своего родного города Куртре: «Ему стоило немалого труда добиться возможности свободно заниматься в Турне своим искусством, ибо там также была своя гильдия живописцев со старшинами и другими должностными лицами, с правом собственного суда в делах, касавшихся искусства или их гильдии, и никому не дозволялось по своему произволу писать картины или открывать мастерскую, если он не был тамошним уроженцем и не работал в течение нескольких лет под руководством какого-нибудь местного свободного художника. И эти ограничительные правила, установленные ими для устранения иностранцев, несмотря ни на какие их заслуги в искусстве, были почти одинаковы с теми, какие совсем неразумно существовали в Париже и других больших городах».

«О, какой же неблагоприятный нынешний век, — горестно восклицает ван Мандер, — если под давлением негодных пачкунов могут издавать в значительных городах такие позорные законы и недоброжелательные постановления, которые заставляют почти всюду, за исключением, может быть, только Рима, благоприятное искусство живописи организовываться в гильдии, наподобие всяких грубых ручных работ и ремесел, как ткацкое, меховое, плотницкое, кузнечное и подобные! В Брюгге, во Фландрии, живописцы не только образуют гильдию, но в нее включены даже шорники.

В Харлеме, где всегда было много выдающихся людей в нашем искусстве, в гильдию живописцев были включены котельщики, оловянные и старьевщики... дело дошло до того, что там почти уже не видят разницы между живописью и починкой башмаков, ткачеством и другими подобными работами, так как они по глупости и невежеству думают, что искусство живописи необходимо должно быть включено в гильдию и разрешение заниматься им там, где это еще можно, должно покупаться деньгами. Затем они считают необходимым и представление подобных работ, как то делают мебельщики, портные и другие ремесленники, ибо — что особенно звучит грубо — живопись также называется ремеслом»¹⁰.

Первый человек на этой земле

В начале XX века в архиве старейшего фландрского города Турне было обнаружено имя некоего Робера Кампена, впервые упомянутое в одном документе от 1406 года. Получив в 1410 году гражданство и должность «городского художника» (*«peintre ordinaire de la ville»*) в Турне, этот человек возглавил крупную мастерскую. В 1423 году он принял участие в восстании ремесленников против патрициата и стал членом одного из учрежденных ими советов. Они правили городом в течение пяти лет. В эти годы в учение к Кампену поступили Рогир ван дер Вейден и Жак Даре. Потом бунтовщики потерпели поражение, но это не отразилось ни на популярности Кампена как художника, ни на его авторитете как главы мастерской. Ван дер Вейден и Даре оставались у него в учениках до 1432 года, того самого, когда Кампен вошел в конфликт с властями, упорствуя в сожительстве с некой Лауренсией Полетт. Вынесенный ему приговор — паломничество в аббатство Сен-Жиль — был смягчен личным вмешательством герцогини Жакетты, правительницы Голландии, Брабанта и Эно. Робер Кампен благоденствовал в Турне до самой своей смерти (в 1444 году). Однако до сих пор не удалось найти ни его подписных произведений, ни документов, на основании которых можно было бы приписать ему какую-либо из известных картин.

Знатокам живописи «фламандских примитивов» давно не давали покоя три замечательные доски из Штеделевского художественного института во Франкфурте-на-Майне: гризайль «Троица» со «Св. Вероникой» на обороте (ил. 7, 8), стоящая «Мария с Младенцем» (ил. 9) и фрагмент «Распятия» со злым разбойником на кресте (ил. 10). Совершенно очевидно, что их автором был один и тот же художник. Но кто? Ошибочно предположив, что эти работы происходит из аббатства Флемаль близ Льежа, автора называли Флемальским мастером. На основании стилистического сходства подобрали еще несколько произведений, и когда в архиве Турне вдруг всплыло имя Робера Кампена, многие ученые пришли к мнению, что именно ему следует приписать все эти картины, ибо уже давно было



7. Робер Кампен. Троица. Ок. 1430—1432 гг.

8. Робер Кампен. Св. Вероника. Ок. 1430—1432 гг.

9. Робер Кампен. Мария с Младенцем. Ок. 1430—1432 гг.

замечено, что среди работ Рогира ван дер Вейдена есть вещи, по манере исполнения довольно близкие к произведениям Флемальского мастера.

Так картины без имени соединились с именем без картин. Таинственного родоначальника нидерландской школы живописи, старшего современника Яна ван Эйка и Мазаччо, именуют ныне и Флемальским мастером, и Робером Кампеном¹.

То, что его творчество было проигнорировано в последней трети XVI века патриотически настроенными историографами старонидерландского искусства, объясняется особым положением города Турне. Провинция Эно (по-нидерландски — Геннегау), одним из главных городов которой он является, населена валлонами, чей родной язык — французский. Враждебность между валлонами и населением бельгийских провинций, лежащих севернее, до сих пор то и дело вспыхивает с новой силой. В интересующую нас эпоху Турне, эта древняя столица Меровингов, был французским городом, по отношению к которому фламандское население временами бывало настроено враждебно не только из-за этнических различий, но и потому, что в делах церковных Фландрия находилась под властью епископа Турне, который, в свою очередь, подчинялся архиепископству Реймскому. Был даже период, когда жители Фландрии

пытались добиться у папы римского разрешения отложиться от Турне в качестве особого епископства². Неудивительно, что в глазах ван Мандера и его единомышленников Турне времен Кампена был совершенно чужим городом. Как бы ни был знаменит работавший в этом городе художник, он не имел шансов на признание в качестве основателя нидерландской школы живописи.

«Рождество» из Музея изящных искусств в Дижоне, которое относят к ранним, доэйковским работам Робера Кампена, — довольно крупная по тем временам картина (ил. 11)³. Все в этом произведении необычно для тех, кто знает, как изображали Рождество до Кампена.

Красновато-коричневый, серый и белый, оттененный голубым или розовато-лиловым, — эти тона вдыхаешь, стоя перед картиной, как холодный воздух рождественского вечера. Христос, маленький беспомощный головастик, лежит на холодной голой земле⁴, судорожно поджав ножки и бессмысленно шевеля ручонками. Младенец Христос любой итальянской картины показался бы рядом с этим тщедушным кусочком плоти настоящим Гераклом лет двух от роду. Кампен жертвует красотой воплотившегося Спасителя ради трогательной правды его очеловечивания. Благочестие тех, для кого написана эта картина, — не в любовании красотой дитяти, рожденного Девой Марией, а в сердечном порыве: защитить, укрыть, согреть Младенца, не дать прерваться жизни, затеплившейся, как огонек свечи, заслоняемый от ветра стариком Иосифом. Вот зачем Мария, Иосиф и повитухи окружают Иисуса с трех сторон, не оставляя зазора, а спереди оградой служит белая лента.

На ленте написаны слова, с которыми повитуха обращается к женщине по имени Саломея: «Дева родила сына». Та отвечает: «Уверую, когда проверю [девство ее]». В Протоэвангелии Иакова рассказано, что едва недоверчивая протянула палец, как рука ее стала «отниматься, как в огне», и она взмолила Бога снять с нее этот срам. Ангел летит к ней со спасительным советом: «Коснись Младенца — и исцелишься». Конец истории в Протоэвангелии таков: «И подошла Саломея, и взяла Младенца на руки, сказав: поклонись ему, ибо родился великий царь Израиля. И сразу же исцелилась»⁵.

10. Робер Кампен. Злой разбойник. Фрагмент алтарного образа «Распятие». Ок. 1430—1432 гг.





11. Робер Кампен. Рождество. Ол. 1425 г.

Мария, изумленно всплеснув руками, замерла на коленях перед «великим царем Израиля». Кампен был едва ли не первым, кто изобразил ее так, какую увидела ее св. Бригитта: «Когда пришло время ей родить... она опустилась на колени и стала молиться. Пока она так молилась, воздев руки, Младенец неожиданно родился в таком ярком сиянии, что оно полностью поглотило слабый свет свечи Иосифа»⁶.

Взгляд Младенца поднят к пастухам и к заходящему солнцу. Пастухи же от солища отвернулись, захваченные появлением нового светоча их жизни: солнце старого мира закатилось — солнце нового мира взошло!⁷ Лица у них совершенно разные, но в равной степени преисполненные благоговения. Старик мнет шапку, забыв снять рукавицы; молодой, оторвавшись от волюнки и приоткрыв рот, опирается на плечо старика, чтобы получше видеть Младенца. По

лицу третьего, обнявшего своих товарищей, ясно, что он прислушивается к разговору женщины, еще не видя Младенца.

Христос лежит перед входом в хлев. Ветхость хлипкого строения обостряет в нас сострадание к Младенцу, рожденному под таким ненадежным кровом. Это убогое сооружение — метафора нестяжательства, пример которого Иисус подаст своим последователям.

Хлев изображен в редкой для искусства XV века бифокальной перспективе. Это позволяет вплотную придвинуть стойку строения к краю картины. Демонстрируя феноменальное мастерство иллюзиониста, Кампен словно бы предлагает пощупать эту стойку, чтобы мы поверили в абсолютную правду всего, что он здесь представил.

Расположение стоек напоминает форму триптиха. Стенка хлева, в проломе которой видны бык и осел, и скат крыши, где примостились славящие Христа ангелы, — как бы левая створка. Главные персонажи — в центральной части. Повитухи — на правой створке. Пастухи в проеме двери — звено, которым Кампен связал начало христианской истории с ее будущим.

В пейзаже тоже различаются три части. Над животными — горы: образ первозданной природы⁸. Над Христом — город с собором и замок: образ церковной и светской власти. Над женщинами — дорога, которая вьется среди полей, увлекая взгляд к водной глади, расстилающейся до горизонта: образ вселенной, чьи дороги ждут христианских проповедников и пилигримов.

Этот небольшой пейзаж — нечто невиданное в европейской живописи. Сбросившие листву деревья, каждое со своим рисунком ветвей; длинные вечерние тени от деревьев и человеческих фигурок; разнообразие строения, на фасаде одного из которых можно, вооружившись увеличительным стеклом, разглядеть дверной проем с фигуркой хозяйки в нем; завод с неподвижной водой, в которой зеркально перевернуты крепостные стены, а по другую сторону моста — мягко серебрившаяся рябь залива и скользящий по ней парусник; гряды далеких гор, теряющиеся во влажном воздухе, и небо, слегка затянутое сияющими облаками, — все это изображено с такой радостью первооткрывателя, как если бы Робер был первым человеком на этой земле, которому Господь дал глаза и сказал: «Все, что видишь, тебе первому показываю. Бери кисть и краски, вот доска. Пиши».

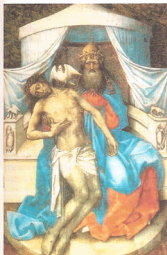
Средневековые художники связывали зрителя с предметом изображения посредством символов и определенных изобразительных условностей. Но нидерландская чувственность предъявляет свои права: возникает потребность созерцать алтарный образ или икону как картину, внутренний мир которой должен обладать эмпирической достоверностью. Перед живописцами встает совершенно новая задача: создавать иллюзию единства реального и изображенного пространств. А все божественное, все священное, что не может иметь физических эквивалентов, вытесняется в область скрытых значений предметов, присутствующих в минимо-реальном пространстве.

Замечательный образец такого рода живописи — эрмитажный диптих «Троица» и «Мадонна с Младенцем» Робера Кампена (ил. 12). Бросается в глаза прежде всего ряд деталей, значимость которых художник усилил их симметричностью относительно оси диптиха.

Одинаковы изгибы фигур Спасителя на левой створке и Младенца на правой. Обе фигуры окаймлены холодными тонами пелен, сияющих в окружении более или менее равновесных красно-синих силуэтов одежд Бога Отца и Марии. Одежды Марии расстилаются дугой, вторящей полукругию тронного постамента. Такой же дугой выгнута в обратную сторону спинка небесного трона. Концу набедренной повязки Спасителя симметричен отвесный край мафория Марии. Но на левой створке твердокаменные складки под раной и чашеподобной ладонью Спасителя воплощают смертную тяжесть, клонящую его вниз, а на правой вертикаль усиливает устремление Младенца ввысь и вперед. Из темной части картины Младенец стремится в светлую: позади горит во чреве каминя пламя, а впереди темнеют на свету латунные сосуды. Эти полюса симметричны аллегориям Синагоги и Церкви, которыми украшен трон Бога. Фигурка Церкви с потиром и гостией обращена к Спасителю, и этот мотив зеркален повороту кувшина носиком («лицом») к Младенцу. Дом на правой створке выглядывает из-за ставней как раз напротив лика Бога Отца, являющегося из-за раздвинутых занавесей балдахина. На высоте глаз Бога Отца угадывается на обеих створках горизонт, в зоне которого парят Св. Дух, изображенный в виде голубя, и каменный человечек, которым украшена консоль каминя. На одном уровне находятся плечо Спасителя и подоконник комнаты Марии. Каминная вытяжка сродни наверху «небесной скинии» Бога Отца. Полотенце над латунными сосудами своими складочками вторит складчатой драпировке «небесной скинии». Эти соответствия убеждают в том, что диптих был задуман как единое художественное целое, в рамках которого художнику надо было провести наглядную антитезу небесного и земного пространств.

Благодаря небольшим размерам диптиха, в «Троице» мы охватываем единым взглядом такие ракурсы сени, трона, пьедестала, которые, будь фигура Христа приближена к росту человека, пришлось бы воспринимать, глядя то вверх, то вниз, но не видя всего одновременно. Группа находится так близко к зрителю, что до нее можно было бы дотянуться, — однако, видя всю Троицу разом, мы чувствуем непреодолимую дистанцию между собой и небесным престолом. Соединив несовместимые эффекты ближнего и дальнего зренья, Флемальский мастер обособил Св. Троицу от пространственных отношений, которыми мы связаны с обычными вещами.

Комната Марии представлена в линейной перспективе с точкой схода там, где подразумеваемая линия горизонта пересекается с границей картины. Геометрическое построение в целом выполнено верно³. Фигуры Марии и Младенца притягивают внимание к себе, но по линиям перспективы наш взгляд скользит влево, к точке схода



12. Робер Кампен. Троица. Мадонна с Младенцем. Диптих. Ок. 1433—1435 гг.

да, связывающей земной мир Марии с небесным миром Троицы, благодаря чему правая часть диптиха ставится в зависимость от левой. Испытывая воздействие этих противонаправленных сил, наш взор не может свободно углубиться в иллюзорное пространство правой створки. Не отступив от правил перспективы, Кампен во имя художественного единства диптиха ослабил иллюзию трехмерности правой картины, предоставив нам самим выбирать между ощущениями глубинности и плоскостности, так же как в «Троице» он предлагает одновременно эффекты ближнего и дальнего зрения.

Характерны для Кампена совмещения контуров разноудаленных предметов. Занавесь «небесной скинии» подведена под голову Спасителя так, что возникает ассоциация с «Нерукотворным Спасом». Жест Спасителя кажется окаменевшим — так прочно предплечье покоится на троне, — на самом же деле это висящий локоть точно совмещен с углом трона. На правой створке диптиха щипец дома ооконтурен линиями оконной сетки. Край оконного проема выявлен изломом ставня. Локоток Младенца и левое запястье Марии очерчены одной линией, хотя в воображаемом пространстве они разведены. Словом, мастер сочетает формы так, чтобы не разрушать их наложениями: предпочитает примыкающие контуры пересекающимся, выявляет членения заслоненных предметов членениями предметов заслоняющих. Пространственная глубина, наперекор которой все формы остаются безупречно ясны

ми и целыми, становится условностью, которую мы готовы и принять, и отвергнуть.

Контрастные пространства «Троицы» и «Мадонны» едины по изобразительному методу, суть которого состоит в игре противоположными тенденциями воображения, в намеренном совмещении близости и дали, плоскостности и глубины.

Едва ли случайны геометрические соответствия между важнейшими точками и линиями обеих картин. Основа геометрической схемы левой створки — равносторонний треугольник (символ Троицы), основание которого лежит чуть ниже фигурок Церкви и Синагоги, а вершина совпадает с воображаемой вершиной скинии. Правый зрачок Бога Отца находится на оси этого треугольника; косые складки занавесей ложатся на его стороны. Точка схода его высот служит вершиной второму точно такому же треугольнику, который опирается на нижний край картины. Если мы наложим эту схему на правую створку, то обнаружим, что на эту же точку приходится обращенное к «Троице» ухо Марии.

Возникает искушение закрыть складень, чтобы, проникнув взглядом сквозь его расписанную под мрамор оборотную сторону, посмотреть, не являются ли все эти соответствия знаками еще более интимного родства двух картин. Смотреть надо от «Троицы» на «Мадонну», а не наоборот, потому что Троица символически выше Девы Марии. Поскольку зритель, как и Бог из «Троицы», глядит на Марию спереди, то в сцене у каминя левая и правая стороны сохраняют, соответственно, символику «низшего» и «высшего» начал; в «Троице» же, где все представлено в божественной перспективе, левое и правое символически меняются местами: левое — «высшее», правое — «низшее».

Полученная путем такого эксперимента картина (ил. 13) воспринимается как целостная композиция, кампеновское происхождение которой проявляется в многозначительных совпадениях разноудаленных форм, обесценивающих иллюзорную глубину пространства.

Рядом с Троицей появляется триада Бог Отец — Богоматерь — Младенец Христос. Богоматерь принимает тяжесть тела Спасителя, целуя руку Бога Отца. Спаситель касается икр Младенца, а тот притрагивается к стигме. Пеленой Спасителя Мария укрывает Младенца, движение которого подхватывается вереницей рук. Сень сливается с небосводом. На ставне, скрывавшем солнце, проявляется лик Бога Отца. Св. Дух влетает в окно. Синагога объята пламе-



13. Схема совмещения «Троицы» и «Мадонны» с Младенцем — в диптихе Робера Кампена

нем. Спаситель склоняется к сосудам, Его тернии вонзаются в девственную белизну полотна. Одежды Марии расстилаются по пьедесталу небесного трона.

В этих соответствиях, выятных заказчику диптиха, исполнителю заказа и, возможно, узкому кругу посвященных, есть и истовое благочестие, и произвол художественного воображения. Эта двойственность сближает живопись Кампена с мистическим религиозным переживанием. «Религиозная мысль старается присвоить все это себе, приспособить только что открытый мир к своим категориям, спиритуализовать его и заключить в схему неземных добродетелей [...]. Но в приватном плане эта живопись выражает индивидуализированную жизнь с ее подсознательными устремлениями»¹⁰.

Кампен не пренебрегает атрибутами Богородицы, связывающими ее с апокалипсическим образом «жены, облеченной в солнце»¹¹: двенадцатизвездный венец превращен в двойную нить перлов в ее прическе, а месяц в ногах выявляется при совмещении створок.

Символика камня проявляется, если сравнить сцену Благовещения «Алтара Мероде» (см. о нем далее) с копией-рельефом в Магдебурге¹², где камень превращен в темную каморку с романским оконцем, противопоставленную светлой готической нише с сакральными сосудами. Камень — образ ветхозаветного святилища¹³. Тенью, отброшенной от стойки каминного экрана вглубь, Кампен, возможно, хотел показать, что иудаизм так же меркнет в свете христианства, как огонь в камине бессилен перед светом, излучаемым в закрытом диптихе спереди, от триединого Бога, который есть «единственный истинный свет, освещающий всякого человека, грядущего в мир»¹⁴. Шатер Св. Троицы, осеняя в закрытом диптихе Марию, усиливает контраст между «Храмом Троицы» (эпитет Богородицы) и святилищем иудейским. Натюрморт с сосудами, оживляемый фигуркой Церкви с крестом в правой руке, воспринимается как метафора Крещения¹⁵. Следовательно, устремлением Младенца от камня к сосудам метафорически передан переход от Ветхого Завета к Новому.

Мафорий Марии, в западной иконографии традиционно синий, Кампен заменил красным, который изредка изображали в «Благовещениях» в связи с символизацией Св. Духа красным цветом. В складках ее платья еще не улеглось смятение, а в ее позе, в наклоне головы, в жесте правой руки уже чувствуется какое-то оцепенение, словно, вострепнувшись, Мария отстранилась от Младенца и замерла в настороженном внимании, центр которого — ее чуть приподнятое ухо — является важной точкой в геометрическом построении диптиха. Только один эпизод из жизни Марии мог побудить Кампена к созданию столь выразительного образа вслушивания — Благовещение. Евангелие дает повод для изображения непорочного зачатия без фигуры благовествующего Гавриила, но непременно со Св. Духом, который и появляется в окне Марии при закрытии диптиха.

Св. Дух в виде голубя, как посредник между образами Бога Отца, поднимающего на небесный трон Христа, и Мадонны с Младенцем,

есть на одной деревянной гравюре XV века, изображающей откровение св. Бригитты¹⁶. Не исключено, что именно это откровение св. Бригитты и дало основную идею заказчику диптиха.

Младенец окружен силуэтом Марии, как в иконографическом типе Благовещения с Иисусом во чреве Богоматери, поэтому его можно вообразить пребывающим с Марией и до, и после Рождества. То, что ее уста при закрытии диптиха прикасаются к руке Бога Отца, равносмысленно ответу Марии на благовестие: «Се, раба Господня; да будет Мне по слову твоему»¹⁷. Свет, помрачающий огонь в камине, — напоминание о том, что комната Марии в тот момент наполнилась необычайным сиянием.

Что значит странный жест Марии? По одной из версий, Она греет ладонь, чтобы не остудить Младенца прикосновением. Но как раз с бытовой точки зрения ее рука не должна быть холодна, если в комнате так тепло, что в ней можно держать распеленутого ребенка. По другой версии, Мария заслоняет Младенца от жаркого пламени. Но на то существовали экраны, известные по картинам того же Кампена. Остается предположить, что он изобразил камин без экрана, демонстративно оставив при этом экранную стойку, чтобы вложить в жест иной смысл. Именно так в некоторых «Благовещениях» Мария обращает правую ладонь к Библии, раскрытой на пророчестве Исайи, и точно так же в изображениях следующего евангельского эпизода Она иногда прикладывает ладонь к животу беременной Елизаветы. В закрытом диптихе жест Марии направлен в сторону Синагоги. Это намек на то, что ветхозаветное иудейство так же чревато христианством, как праведная, но неплодная Елизавета, жена иудейского священника, зачала в старости своей Иоанна Крестителя. Следовательно, подразумевается и дидактический смысл посещения Елизаветы Марией — примирение Нового Завета с Ветхим.

Когда сосуды, в сцене у каминна символизирующие чистоту Девы, в закрытом складке совмещаются с жертвенными мотивами «Тронцы», то они наводят на мысль об очищении, предшествующем принесению жертвы: Марии суждено пожертвовать собственным Сыном. В подтверждение этой мысли фигуры Марии и Спасителя слагаются в композицию Пьеты. Соединяется содержимое потира (в руке аллегорич. Церкви) и кувшина, и наше воображение устремляется к Голгофе: «Один из воинов копьём пронзил Ему ребра, и тотчас истекла кровь и вода»¹⁸. Таким образом, движение Младенца Христа слева направо знаменует возвышение Церкви ценой его жизни. Взглядом своим Он обращается к Отцу: «Вот, иду исполнить волю Твою, Боже»¹⁹, — и в «Тронце» ответный взор Бога Отца сулит Сыну воскресение, возвращение в небесный отчий дом.

В одном древнем папирусе, содержащем высказывания Иисуса Христа, читаем: «Разруби дерево, я — там; подними камень, и ты найдешь меня там». Кем бы ни был заказчик диптиха, он не мог знать это изречение²⁰. Но мистический смысл призыва воплощен Кампеном в совершенстве. Был взят кусок дерева. Непроницаемое

тело было разъято, и художник изнутри одухотворил, высветил его образами своей веры. А затем этот целостный мир был скрыт под оболочкой, имитирующей каменный монолит. Раскрывая, «раскалывая» монолит, приобщаются к тайне, но не угадывают ее до конца. Ибо, только закрывая створки диптиха, восстанавливают его действительное единство.

Но как быть живописцу с такими чудесными явлениями, которые требовалось представлять наглядно, не требуя от верующих труда по раскрытию значений?

Решение проблемы — показывать вмешательство божественного в человеческую жизнь в виде мистических откровений, данных тому или иному свидетелю: чудо происходит не со зрителем, но у зрителя есть возможность воспользоваться благодатью, коей сподобился свидетель, и созерцать то, что видел свидетель²¹. Пока крошечные фигурки донаторов или иных свидетелей в алтарных образах были не более чем их «визитными карточками», отличие картин от иконописных образов было неявным: мистическое видение казалось обращенным непосредственно к зрителю. Чтобы переадресовать видение свидетелям, надо было, во-первых, изображать их в единой перспективной системе со священными персонажами²² и, во-вторых, с документальной точностью воспроизводить облик свидетелей, чтобы тем самым убеждать зрителя в неповторимой конкретности чуда.

Впервые оба эти условия были выполнены Кампенем в дижонском «Рождестве». Пастухи здесь не просто традиционный иконографический мотив, но именно свидетели чуда, необходимые новому зрителю с его новыми требованиями к алтарным образам. Отсюда и характерность их лиц, и то, что им, в резком противоречии с традицией, предоставлен центр картины, то есть место, зеркально соотношенное со зрителем²³.

14. Робер Кампен (?). Алтарь Мероде. Триптих. Ок. 1440 г.



Другой способ решения этой проблемы продемонстрирован Робером Кампеном в «Алтаре Мероде»²⁴, находящемся в нью-йоркском Музее Метрополитен (ил. 14). Судя по гербам на окнах в сцене Благовещения, заказчиком триптиха был изображенный на левой створке Петер Ингельбрехтс, преуспевающий торговец шерстью и сукном. С ним рядом его жена. На правой створке представлен св. Иосиф.

До недавнего времени иконографически схожий вариант Благовещения, хранящийся в Королевских музеях изящных искусств в Брюсселе (ил. 15), считался копией «Алтаря Мероде». Теперь же ученые склонны полагать, что, напротив, этот алтарь частично скопирован учениками Кампена с брюссельской картины, вышедшей из его мастерской; при этом копиисты не стремились в точности следовать манере Кампена²⁵. Но у брюссельского «Благовещения» нет боковых створок. Поэтому, не вторгаясь в атрибуционную дискуссию, мы рассмотрим все-таки не брюссельскую картину, а триптих Мероде, в котором изображено не только мистическое видение, но и его свидетель-донатор.

Домики на боковых створках находятся на том же уровне, на каком оказались бы глаза донатора, если бы он выпрямился, поэтому золоченые рамы складня воспринимаются как обрамления проемов, соединяющих наше пространство с тем, что изображено художником. В том, что пространство триптиха едино, убеждает открытая дверь: ее проем виден слева в комнате Марии (гораздо лучше он виден в брюссельском варианте картины).

Однако эта дверь — не просто вход в комнату, но и символ откровения, которого сподобился донатор. Он созерцает Благовещение не физическим, а духовным взором и не вслед архангелу, а именно так, как видим эту сцену мы, то есть спереди.

Как и дижонское «Рождество», сцена Благовещения в «Алтаре Мероде» (ил. 16) задумана сначала на плоскости и лишь затем включена в воображаемое пространство. Стены, потолок, пол уходят вглубь с головокружительной скоростью. Освещение скорее разделяет предметы, чем погружает их в общую атмосферу.

Падающие тени, написанные, как при фотовспышке, удлинняют предметы отчетливыми темными контурами. Утрированные оптические эффекты обострены необыкновенной жесткостью форм, заставляющей вспомнить, что Кампен был едва ли не первым мастером, заменившим при изготовлении алтарных складней резные деревянные фигуры их живопис-



15. Робер Кампен (?). Благовещение. Ок. 1440 г. (?)



16. Робер Кампон (?). Благовещение. Средняя часть «Алтаря Мероде»

ной имитацией²⁶. Все эти странности не покажутся удачей живописца, если исходить из предположения, что он стремился достичь как можно более полной иллюзии пространственной глубины²⁷. Несомненно, он этого хотел, но одно желание сдерживалось другим: изображать предметы в таких ракурсах, при которых формы искажаются минимально²⁸.

Чтобы предметы среднего и дальнего планов не заслонялись передними, надо было взять высокую точку зрения. Но тогда уходил из поля зрения потолок, без которого комната не могла выглядеть добротным жилищем Марии²⁹. Следовательно, потолок надо было показать с иной, «нормальной» высоты. Такого же рода соображения — не позволить потерять форму ни круглому окошку, через которое влетает гомукулус Иисус, ни камину — заставили мастера представить боковые стены с двух разных точек зрения. Результатом его борьбы с издержками линейной перспективы было то, что все грани перспективной коробки стали видны очень хорошо, с тем, однако, отличием от обычного интерьера, что дальняя стена занимает в картине очень мало места. Чего же больше в этом интерьере — глубины или плоскостности? — недоумевают те историки

искусства, которым соблюдение перспективы дорожке художественного эффекта, задуманного мастером.

О том, как важно было Кампену соблюсти цельность форм, говорят совмещения контуров разноудаленных предметов. Задний край хламиды архангела лежит на линии, отделяющей пол от стены, а с другой стороны буриные складки аккуратно прилегают к складкам мафория Марии. Кисть руки Гавриила приподнята в приветствии, но может показаться, будто она лежит на столе, — так нарочито она совмещена с овалом столешницы. Контур круглого окна соприкасается с обломом консоли. Ребро оконного проема выявлено изломом ставня.

Озабоченность художника безупречностью форм вещей зачастую принимают за проявление пантеистического мировоззрения³⁰.

Однако думать так — значит забыть, что пантеизм для христианина — ересь, превращающая Бога на Страшном суде в объект приговора над самим собой. Маловероятно, чтобы столь опасные идеи могли проникнуть в алтарную живопись. Бога никоим образом не отождествляли с символизировавшими его вещами. Сохраняла силу дефиниция, сформулированная еще св. Фомой Аквинским: физические объекты суть «духовное под *метафорой* телесного»³¹.

Глядя на вазу с лилиями и не зная сотен символических прецедентов такого рода на других картинах того времени, мы видели бы в этом прелестном мотиве не более чем деталь натюрморта. Однако ваза с лилиями в комнате Девы Марии, как и белоснежное полотенце, суть символы ее целомудрия. Латунный сосуд для омовения — бытовой субститут «садового источника — колодезя живых вод» ветхозаветной «Песни песней»³². Подсвечник, держащий свечу, — символ Богородицы, подержавшей свое дитя; но можно обогатить это толкование свидетельством св. Бригитты о физическом свете, исчезнувшем в лучах света божественного: при появлении архангела свеча гаснет, испуская струйку дыма. Львы на подлокотниках скамьи вызывают в памяти престол Соломона³³ и восходят к традицион-

ному уподоблению Марии престолу Премудрости. Но Мадонна сидит не на скамье, а на полочке для ног: это иконографический тип «Мадонны смирения»³⁴.

Фигура св. Иосифа служила прежде поводом для иронических изображений неотесанного простофили-виллана. В сцену Благовещения его не допускали. Но в «Алтаре Мероде» ему воздана честь



17. Робер Кампен (?). Св. Иосиф. Правая створка «Алтара Мероде»

еще большая, чем в дижонском «Рождестве»: он занимает целую створку триптиха (ил. 17)! Возвышение св. Иосифа — одно из проявлений характерного для того времени интереса к человеческой, бытовой стороне боговоплощения. Св. Иосиф Обручник, отец Святого семейства, постепенно занимал в католическом культе место рядом с Девой Марией³⁰. Правая створка триптиха Мероде — гимн ремеслу, но опять-таки со скрытой символикой. Старый плотник пробуравливает отверстия в крышке для грелки, на которую ставили ноги. Но на верстаке и на откинутах прилавке стоят изготовленные им мышеловки. Это аллюзия на мысль св. Августина: «Смерть Христа означает победу над дьяволом, как если бы он проглотил приманку мышеловки. Он наслаждался смертью Христа, как палач. Но то, чем он наслаждался, привело его к собственной гибели. Крест Господа Бога стал мышеловкой для дьявола»³¹.

«Ему должны уступить и Фидий, и Апеллес»

Когда нидерландские художники-патриоты, следуя примеру Вазари¹, обратили пытливые взоры к истокам отечественной живописи, художественное прошлое страны впервые предстало перед ними в виде цельной картины, героин которой — старинные мастера — трудились, оказывается, не каждый сам по себе, но от поколения к поколению создавая славу отечественной школы. Лавры отца-основателя этой школы были единодушно присуждены Яну ван Эйку.

В оде на знаменитый «Гентский алтарь» живописец и поэт из Гента Лукас де Хере счел величайшей заслугой Яна ван Эйка то, «что он сумел проявить свое искусство в такое время и в такой стране, где не было ни одной картины, которая порадовала бы его глаза. [...] Где еще прежде слыхали о таком чуде, чтобы новое искусство возникло в столь совершенном виде?»² Ван Мандер, объясняя читателям, почему он открывает свой труд о знаменитых нидерландских и верхнегерманских живописцах биографиями братьев ван Эйк, писал: «Я не знаю, чтобы когда-либо в Верхней или Нижней Германии не только знали, а уж тем более упоминали о более ранних живописцах»³.

Трудно поверить, что никто из столь осведомленных в истории нидерландского искусства художников, какими были Лукас де Хере⁴, его ученик и друг Марк ван Варневейк⁵ и сам «голландский Вазари» ван Мандер (тоже побывавший в учениках у де Хере), — никто из них ничего не знал ни о братьях Лимбург из Неймегена, работавших при дворе герцога Беррийского, ни о придворных художниках герцогов Бургундских Анри Бельозе из Брабанта, Мельхиоре Брудерламе из Ипра и Жане Малуале (дяде братьев Лимбург) — об этих блистательных представителях интернациональной готики, которая, надо полагать, не вызывала отвращения и у самого Яна ван Эйка, работавшего в молодости в Гааге при дворе Иоанна IV Баварского.

Столь странную забывчивость нельзя объяснить только лишь уверенностью де Хере и его единомышленников в том, что именно Ян ван Эйк изобрел масляную живопись, и признанием превосходства его гения над предшественниками. Если бы причина заключалась только в этом, то было бы глупо не воспользоваться таким прекрасным риторическим приемом его прославления, как перечисление всех тех, кого он оставил позади. Очевидно, дело не обошлось без воздействия политических обстоятельств, в которых создавались первые ретроспективные обзоры нидерландского искусства. Патриотически воодушевленным читателям, как и самим сочинителям этих обзоров, очень хотелось видеть возникновение нидерландской школы живописи внезапно свершившимся чудом. И притом таким чудом, которое не было бы окрашено соприкосновением с чем-либо иностранным.

Хотя предшественники ван Эйка были уроженцами исконно нидерландских провинций, в глазах патриотической элиты XVI века их репутация была подпорчена тем, что все они прославили нидерландское искусство не на родной земле, а на чужбине — во Франции, где они работали в интернациональном придворном стиле. Вот почему никто из них не мог быть возведен на пьедестал родоначальника отечественного искусства.

Ян ван Эйк оказался вне конкуренции в роли отца нидерландской живописи не только в силу феноменального художественного дара и изобретательности, но и потому, что его можно было безоговорочно признать первым истинно нидерландским мастером как по происхождению, так и по тем местам, в которых он работал. Маасейк, где он родился, и Брюгге, где он жил с 1425 года и умер в 1441-м, суть две крайние точки оси восток-запад, покрывающей пространство, на котором в XV веке сосредоточились художественные силы страны: после ван Эйка в Брюгге работали Петрус Кристиус, Ханс Мемлинг и Герард Давид; в Генте — Хуго ван дер Гус; в Лувене — Дирк Баутс. Все они, кроме Мемлинга, были коренными нидерландцами: Кристиус явился откуда-то из Голландии, Баутс — из Харлема, ван дер Гус, может быть, из Зеландии, Давид — из Оудеватера.

«Чего при всех стараниях не было дано осуществить ни одаренным грекам, ни римлянам, ни другим народам, то осуществил знаменитый нидерландец из Камиттона (область в Нидерландах. — А. С.) Ян ван Эйк, родившийся в Маасейке, на прекрасной реке Маас, которая может теперь оспаривать пальму первенства у Арно, По и гордого Тибра, так как на ее берегу взойшло такое светило, что даже любящая искусство Италия, пораженная его блеском, принуждена была послать свою живопись во Фландрию, дабы она там была вскормлена молоком и другом матери», — начинает ван Ман-дер биографию Яна ван Эйка⁶.

А сам герой этого велемечивого панегирика иногда оставлял где-нибудь на не очень видном месте законченной им картины надпись: «Как я сумел». Какое смирение! Впрочем, если читать не «как я сумел», но «как Я сумел», то скромник окажется большим горде-

цом: попробуйте, дескать, суметь так, как сумел я. Смирение паче гордости.

Около 1424 года граф Голландии, Зеландии и Геннегау Иоанн IV Баварский поручил поступившему к нему на службу молодому живописцу Яну из Маасейка врисовать миниатюры в рукописный кодекс, который ныне называют Туринско-Миланским часословом⁷. Среди семи миниатюр, созданных Яном и сгоревших 25 января 1904 года при пожаре в Королевской библиотеке в Турине, самой замечательной была миниатюра «Плавание святых Юлиана и Марты» (ил. 18). Ныне она известна по черно-белому факсимиле, которое, к счастью, было издано за пару лет до туринской катастрофы, а также по описанию, сделанному одним знатоком старого нидерландского искусства, видевшим часослов своими глазами в 1903 году⁸.

В рамочке форматом 11 × 9 сантиметров художнику удалось уместить широчайший водный простор, наполненный вольным ветром, который гонит сильную волну и мчит к далекому берегу суденышки, отважно пустившиеся в плавание в столь беспокойный день.

У Кампена пейзаж всегда расстилается вдаль, стихии ведут себя смирно. А «Плавание святых Юлиана и Марты» изображено художником, словно одержимым духом беспокойства и риска. Но было бы ошибкой сразу сделать вывод, что таков Ян ван Эйк во всех своих произведениях. Таков не ван Эйк, а данный сюжет. У этого художника появилась способность, которой прежде в нидерландском искусстве не наблюдалось, — решительно менять выразительные средства в зависимости от темы произведения. В этом отношении Кампен, как и большинство других нидерландских мастеров XV столетия, однообразнее, чем Ян ван Эйк.

Невиданный ранее прием, примененный Яном в ход в «Плавании святых», — лишить зрителя воображаемой точки опоры под ногами. Край скалы исчезает, не дойдя до середины нижней кромки миниатюры, — и мы словно бы повисаем в воздухе. Так мог бы увидеть ширь реки разве что ангел — хотя бы тот, которого Господь послал следить за покаянными благодеяниями Юлиана Странноприимца. Ван Эйк заставляет не столько созерцать плавание святых, сколько горячо сочувствовать пловцам.



18. Ян ван Эйк (?). Плавание святых Юлиана и Марты. Окл. 1424 г.

Ключок земли с растущим на нем кустиком чертополоха дает масштаб для оценки величин и расстояний. Скала отвесно обрывается в воду; благодаря этому поверхность реки не опрокидывается вниз — она стелется вдаль. Уменьшающиеся по направлению к далекому берегу волны заменяют линии перспективы.

Самое большое расстояние здесь — по диагонали слева направо, к лесистым холмам, основание которых делит миниатюру в пропорции золотого сечения. Противоположная диагональ, идущая налево, — это трасса, по которой Юлиан и кормчий переднего судна направляют свои парусники к прибрежному городу. Движение справа налево в любом изображении кажется затрудненным. Поэтому на миниатюре ван Эйка мы хорошо ощущаем сопротивление воды, преодолеваемое парусниками силой ветра.

Среди волн нет двух одинаковых. Их гребни, опрокидываясь, вскипают пеной, которую мгновенно срыгает ветер. Ударяясь о борт, волны рассыпаются фонтанами брызг. Парусник глубоко вспахивает воду своим носом, и его корма в провале меж волн обнажается почти до киля. Ветер так силен, что на переднем судне парус убрали и на лодке Юлиана его тоже начинают опускать. В лодке справа, идущей против ветра, все вынуждены налегать на весла. Но как ни крепок ветер, как ни бурны волны, вдаль, под стенами города, поверхность реки кажется гладью, отражающей постройку. На темнеющей водной поверхности местами виднеются светлые полосы — следы выходящих из глубины потоков, с которыми ветру не справиться.

Холмы противоположного берега растворяются в воздухе: каждый знает по собственному опыту, что темные поверхности (здесь — холмы) по мере удаления светлеют, а светлые (здесь — вода) темнеют. В те годы итальянские художники все еще пребывали в противоречащем здравому смыслу теоретическом убеждении (выраженном в трактате Ченнино Ченнини), что все расположенное вдаль непременно темнее того, что находится поблизости.

Эта миниатюра — вовсе не зеркально-пассивное отражение какого-то определенного куса действительности. Она сочинена так, что мы воспринимаем жизнь стихий не только глазами, но и ушами, кожей, кожей всего тела. Молчит лишь вкус, да и то лишь потому, что на репродукции трудно различить виды растений, обосновавшихся на скале. Но стихии здесь — это только одна из сил, сталкивающихся между собой в захватывающем рассказе о плавании святых. Другая сила — преодолевающая все трудности отвага путешественников. Человек умнее, изобретательнее, ловчее природы: на миниатюре ван Эйка он достигает своей цели, находясь лишь под сочувственным наблюдением Бога, но не прибегая к его помощи. Только в последний момент мы замечаем, как нimb осеняет голову человека в лодке, пытающегося усмирить стихии крестным знаменем.

Миниатюры Яна ван Эйка производили столь сильное впечатление, что в одном старинном источнике о нем сказано как о мастере, «который первым изобрел искусство иллюстрировать»³.

В 1425 году Иоанн IV умер, и Ян ван Эйк перешел на службу к герцогу Филиппу Доброму. Официально он был принят на должность, которая называлась «varlet de chambre» — «камердинер»¹⁰. Завязав важные для него знакомства в Брюгге, Ян отправился в Лилль, где находился в то время двор Филиппа, и оставался там до 1429 года. В эти годы ему довелось выполнить несколько ответственных дипломатических поручений герцога. Он побывал в Валенсии, затем при дворе короля Португалии Иоанна I. Герцог собирался жениться и остановил свой выбор на дочери короля инфанте Изабелле, однако желал убедиться, что в ее облике нет изъянов, неподобающих будущей герцогине Бургундской. Портрет, привезенный из Португалии, удовлетворил жениха, и в начале 1430 года состоялась свадьба Филиппа Доброго и Изабеллы Португальской. А «камердинер» вернулся в Брюгге и занялся созданием собственной семьи.

Возможно, самым ранним произведением ван Эйка в должности герцогского камердинера был двустворчатый складень, на левой половине которого изображена Мадонна с Младенцем, стоящая в церкви (эта створка находится в берлинской Картинной галерее), а на правой, ныне утраченной, был представлен некий донатор в молитвенной позе¹¹.

19. Ян ван Эйк. Мадонна в церкви. Ок. 1425 г.

«Мадонна в церкви» (ил. 19) — маленькое произведение. В музее оно лежит в витрине под стеклом. Примечательно, что для одного из первых удачных экспериментов работы масляными красками Ян взял тему, справиться с которой в технике темперы было бы чрезвычайно трудно, если не сказать — вовсе невозможно: фигура в интерьере готической церкви, неярко освещенном лучами света, проникающими внутрь сквозь застекленные окна и через портал.

Если бы свет в картине был равномерно рассеянным, то мы его попросту не замечали бы. Но в темном ванэйковском храме этот золотистый свет — истинная благодать. Даже в самых ярких местах — на полу возле входа в церковь, на пеленке Младенца, в бликах короны — он не слепит. Он тепл и нежен. Особенно радует он там, где меньше всего ожидаешь его увидеть, — на полу церкви. Пара мягких бликов, побольше и поменьше, светится в такт двум главным персонажам и двум второстепенным — ангелу и дякону, стоя-



ним за алтарной преградой¹⁷. Эта преграда отделяет восточную часть храма. Значит, свет льется в церковь не с юга, а с севера? Но ведь солнце никогда не светит с севера. Что это — незнание элементарных основ физики или откровенное пренебрежение ими? Не то и не другое. Свет, играющий в этой картине столь важную роль, — не физической, а метафизической природы. Под свет дня замаскирован свет Божественный. Его источник — справа от Христа, чье распятие висит над алтарной преградой, и, стало быть, слева от нас¹⁸.

Частично читаемая надпись, вышитая золотом на подоле платья Марии, взята из благовещенского акафиста, составленного по книге Премудрости Соломона, где о Премудрости Божьей, «художнице всего», сказано так: «Она есть дух разумный, святой, едиnorodный, многочастный, тонкий, удобоподвижный, светлый, чистый, ясный, неврежденный, благолюбивый, скорый, неухватимый, благодетельный, человеколюбивый, твердый, непоколебимый, спокойный, беспечальный, всевидящий и проникающий все умные, чистые, тончайшие духи. Ибо премудрость подвижнее всякого движения, и по чистоте своей сквозь все проходит и проникает. Она есть дыхание силы Божией и чистое изливание славы Вседержителя, посему ничто оскверненное не войдет в нее. Она есть отблеск вечного света и чистое зеркало действия Божия и образ благодати Его. [...] Она прекраснее солнца и превосходнее сонма звезд: в сравнении со светом она выше; ибо день сменяется ночью, а премудрости не превосмогает злоба. Она быстро распространяется от одного конца до другого и все устрояет на пользу»¹⁹.

Можно ли было создать более убедительный, чем в картине ван Эйка, образ света, не укладывающегося в физический миропорядок, не затемняемого ночью и простирающегося над миром из конца в конец, чем солнце, светящее с севера и, следовательно, никогда не заходящее?²⁰

На Деве Марии просторный синий мафорий, широко расстилающийся по полу, и очень высоко подпоясанное, по тогдашней моде, красное платье, расшитое золотом и украшенное драгоценными камнями. Окутанная Божественным светом, держит Она на руках Христа, с готической грацией выгнув гибкий корпус. Изящная златовласая голова склоняется под восхитительной золотой короной, усыпанной жемчугом и самоцветами²¹. Живопись одерживает победу над искусством золотых дел мастеров, ибо перед нами не шедевр земного искусства, а корона Царицы Небесной²².

Фигура Марии так гармонично существует в окружающей среде, что не сразу замечаешь ее несообразность по отношению к величине церковного интерьера. Недоумение рассеивается, если вспомнить, что, согласно христианским мистическим представлениям, Христос, воплощаясь, вошел в Богоматерь, как во храм. Марию отождествляли с Храмом Троицы (*Templum Trinitatis*), Она олицетворяла христианскую Церковь²³. Неудивительно, что, представ перед духовным взором донатора, глядевшего на нее с утрачен-

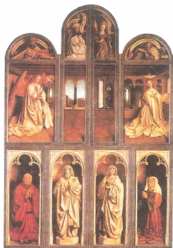
ной правой створки диптиха, Царица Небесная многократно превосходит своим ростом фигуры ангела и дьякона, выдержанные в обычном масштабе.

Но у ван Эйка были на то и художественные резоны. Представить фигуру Марии в человеческом масштабе — значило бы либо пожертвовать обширностью храмового пространства (тогда на створке диптиха, как на современном фотопортрете, уместилась бы в качестве фона лишь очень малая часть интерьера), либо, напротив, пожертвовать значительностью Марии в пользу пространственного эффекта (и тогда ее ничтожная фигурка затерялась бы у подножия грандиозных опор, не оставляя никакой возможности изобразить царственное великолепие ее короны и одежды). Представив Марию в церкви не как бытовую сценку, но как мистическое видение донатора, художник освободился от ограничений линейной перспективы и нашел безупречный компромисс между двумя противоположными требованиями, которые загноили бы менее изобретательный ум в тупик. Стоит обратить внимание не только на соразмерность фигуры Марии створке диптиха в целом, но и на ритмическое «эхо», каким отзываются на наклон ее головы дуги нервюр и полукруглое очертание створки, а также на то, как деликатно сопоставил ван Эйк S-образный изгиб фигуры Марии с вертикалями опоры, натянутыми, как струны, за ее спиной как раз на оси ее равновесия.

В нише алтарной преграды виден алтарь со статуей Мадонны с Младенцем между двумя горящими свечами — указание на Деву Марию как на Престол Господень. Любопытно, что статуя вовсе не обладает готической грацией, с какой изображена живая Мария. Тимпаны алтарной преграды украшены рельефами: слева — «Благовещение», справа — «Коронование Девы Марии», то есть моменты начала искупления первородного греха и возвышения Марии над всеми смертными. Распятие, утвержденное над алтарной преградой, отсылает воображение верующих к смерти Христа как залого искупления.

Начинал Ян ван Эйк как мастер небольших произведений. Но вечную славу создало ему величественное творение — алтарь в приходской церкви Св. Иоанна Крестителя, которая с 1540 года стала церковью аббатства св. Бавона и вскоре после 1559-го кафедральным собором города Гента.

В 1823 году на наружной раме «Гентского алтаря» (ил. 20) расчистили полустершуюся латинскую надпись: «Начал живописец Губерт ван Эйк, выше которого нет. Дело закончил Ян — в искусстве второй. Йодокус Вейдт оплатил мая шестого вас зовет посмотреть». Ряд букв складывается в хронограмму MCCCLXVVVVII — 1432. Итак, донатором запрестольного склади оказался один из самых богатых и влиятельных граждан Гента (через год после открытия алтаря Вейдт стал бургомистром). Алтарь установили в построенной Вейдтом капелле Св. Иоанна Богослова и освятили 6 мая 1432 года — в день мученичества этого святого. В тот день герцог Фи-



20. Ян ван Эйк. «Гентский алтарь» в закрытом виде.
1432

липп Добрый привез в Гент своего сына, чтобы крестить его в церкви Св. Иоанна. У Вейдта и его жены Элизабет Борлют не было детей. Некому было помолиться за них после их смерти. Поэтому они пожертвовали деньги на то, чтобы перед алтарем при их жизни и после смерти ежедневно совершалась заупокойная месса¹⁹.

Анализ техники исполнения «Гентского алтаря», предпринятый в процессе его реставрации в Центральной лаборатории бельгийских музеев в 1951–1952 годах, обнаружил во всех его частях приемы, характерные для произведений, безусловно принадлежащих кисти Яна ван Эйка. Выявленный реставраторами метод художника сводился в принципе к тому, чтобы изображать любой сюжет в подробностях, как бы с близкого расстояния, однако так, чтобы

благодаря тонкому балансу цветовых масс и единству освещения создавался гармоничный образ целого. Реставраторам принадлежало решающее слово в многолетних спорах о том, каково было участие каждого из братьев ван Эйк в создании «Гентского алтаря»: перед нами произведение одного художника — Яна ван Эйка²⁰.

Дюрер назвал «Гентский алтарь» «драгоценнейшей и превосходнейшей картиной»²¹. По мнению ван Мандера, это произведение считалось «совершенно необыкновенным и исключительным» потому, что в нем представлены в наилучшем виде шесть главных достоинств, какими только может обладать произведение живописи: «рисунок», «движение фигур», «блеск ума», «выдумка», «тщательность» и, наконец, «тонкость исполнения»²². «Рисунок» в контексте ван Мандера — это умение переносить замысел на плоскость картины. Говоря о «движении фигур», он имел в виду естественность группировок, поз и жестов. «Выдумка»²³ — это, скорее всего, оригинальность замысла в целом, тогда как «блеск ума»²⁴ — такая разработка частных замыслов, которая сообщает произведению смысловую прозрачность и логическую убедительность. «Тщательность» — это ясность форм, благодаря которой фигуры и предметы выглядят в картине как настоящие, а «тонкость исполнения» — ласкающая взор чистота, отделанность, гладкость, свойственные любой искусно сработанной и тонко отделанной вещи²⁵.

В «Гентском алтаре» «блеск ума» проявляется, например, в том, что «это произведение содержит целых триста тридцать лиц, и из

них нет ни одного, похожего на другое. Все эти лица выражают разнообразные аффекты: божественную отрешенность, любовь и благоговение»²⁶. «Тщательность» — в том, что «крупные травы написаны так, что их легко различить по видам; необыкновенно красиво и тонко выписаны и мелкие травы на лугу. Равным образом нетрудно, кажется, сосчитать волосы на головах людей и в гривах и хвостах лошадей: они написаны до такой степени раздельно и тонко, что все художники приходят от этого в изумление». В «тонкости исполнения» убеждает то, что «краски — синяя, алая и пурпурная — ничуть не изменились и настолько хороши, что кажутся совсем свежими»²⁷.

Алтарь направляет наши душевные способности в двух противоположных направлениях: память устремляется в прошлое, воображение — в будущее; начальной же точкой этих движений является «здесь и сейчас» самого ван Эйка. Как вся земная жизнь христианина есть пролог его вечной жизни, точно так все, что посетители собора видят на будничной стороне «Гентского алтаря», есть пролог откровений, до определенного момента скрытых внутри²⁸.

Когда створки закрыты, алтарь напоминает разрез дома, обитатели которого видны в перспективе: нижние фигуры даны почти в натуральную величину, остальные тем меньше, чем выше они расположены. Трехлопастные арки нижнего яруса поддерживают иллюзию однородности реального и изображенного пространств. Кроме ярких одежд донаторов, живых красок здесь мало, как в любом неярко освещенном интерьере. Ничто не препятствует тому, чтобы мы мысленно переместились в пространство, изображенное живописцем.

Фигуры донаторов, одетых в красное, изображены с осязательной достоверностью. Они словно только что опустились на колени перед статуями святых Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова. Изваяния, подобные статуям, украшавшим интерьеры нидерландских готических церквей (как, например, в церкви, изображенной ван Эйком в триптихе из Дрезденской картинной галереи, 1437), находятся в том же самом физическом пространстве, что и донаторы²⁹. Все остальное, что мы видим на створках алтаря, является предметом медитации Йодокуса и Элизабет.

Переведя взгляд выше, восходим к началу искупления — к Благовещению (ил. 21)³⁰. Чтобы объединить пространство этой сцены с реальным пространством, ван Эйк изобразил тени, отбрасываемые обрамлениями створок внутрь комнаты Марии. В этой просторной и уютной светлице (не сразу замечашь, что потолок слишком низок для персонажей) фигуры написаны, как ни странно, оттенками слоновой кости, будто художник думал представить не комнатную сцену, а имитацию статуй Гавриила и Марии³¹. Вероятно, ван Эйк не желал изображать чудо Благовещения на итальянский манер — как «сцену из жизни», полную стремительных движений и нескрываемых чувств. Ванэйковский архангел не врывается в комнату Марии и не дерзает приблизиться к ней. Нельзя даже утверждать с уверен-



21. Ян ван Эйк. Благовещение. Фрагмент «Гентского алтаря»

ностью, что она его видит. Скорее, она только слышит его слова — и тотчас поднимает покорный взор к Св. Духу, парящему над ее головой наподобие короны из слоновой кости. Позы аристократически спокойны, жесты сдержанны. В их застылой церемонности улавливаются отголоски бургундского куртуазного этикета. Исполняя заказ гентского бюргера, Ян ван Эйк не переставал быть герцогским «*varlet de chambre*». Понимая, что рано или поздно его господин увидит «Гентский алтарь», живописец подстраивался под этикет двора.

Конфигурация комнаты Марии такова, что на обращенном к городу фасаде должны быть видны два выступа по сторонам. Это напоминает двухбашенные ворота или фасад средневекового храма, в обlique которого присутствует аллюзия на небесные ворота. Эта комната находится как бы в западной части воображаемого храма³². В таком случае свет, падающий из окон, — это свет юго-западный, земной, вечерний, и освещает он не Небесный Иерусалим, а Назарет (по преданию, за окном изображен Гент). Блик, падающий на стену от романского (но с готическим переплетом) окна, воспроизводит только готические элементы без дополнения их до романского полукруга. Свет «очищает» готику от романики? В живописи ван Эйка это может означать переход от Ветхого Завета к Новому. Приветствие архангела («Радуйся, Благодатная! Господь с Тобою») читается слева направо, а ответ Марии («Се, раба Господня») — справа налево, как если бы он был написан на изнанке прозрачного стекла.

Ярусом выше алтарь переносит нас еще дальше в глубь времен — к пророчествам о пришествии Спасителя. Пророки и сивиллы могут видеть сцену Благовещения непосредственно — заглянув в нее сверху, тогда как нам эта сцена открывается лишь через молитву донаторов. Над архангелом Гавриилом изображен пророк Захария с приветствием: «Ликуй от радости, дщерь Сиона: се, Царь твой грядет»³⁴. Над Марией — пророк Михей с пророчеством: «Из тебя про-

изойдет Мне Тот, Который должен быть Владыкою в Израиле»³⁵. Над романским двойным окном — сивилла Эритрейская; на ее ленте начертаны стихи из «Энеиды», описывающие ее пророческое вдохновение: «Голос не так зазвенел, как у смертных, // Только лишь Бог на нее дохнул»³⁶. Над готической нишей с умывальником — сивилла Кумская со словами Блаженного Августина: «В будущем Царь высочайший придет, о чудо, во плоти»³⁷.

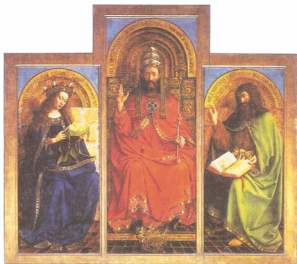
Теперь представьте себе воодушевление, охватывавшее в старину посетителей капеллы Вейдта, когда створки алтаря распахивались и открывалась лучезарная картина мира, очищенного от греха (ил. 22).

«Этот чарующий складень, или это необыкновенное произведение, открывали и показывали только знатным особам или тем, кто щедро давал сторожу на водку. Иногда его можно было видеть и во время больших праздников, но тогда здесь бывала такая давка, что подойти близко к картине не было почти никакой возможности, и такое множество всякого народа в течение всего дня заполняло капеллу, где она помещалась»³⁸.

Что заставляло любителей искусства, молодых и старых художников и простых прихожан толпиться около алтаря, «подобно тому, как летом падьке на сласти пчелы и мухи летают роями вокруг корзин с фигами и виноградом»?³⁹ Желание вновь и вновь приобщиться к чуду живописи ван Эйка, создавшего ярчайшие и вместе с тем общедоступные образы того, что некогда было дано увидеть воочию только св. Иоанну Богослову в завершающей фазе Открове-

22. Ян ван Эйк. «Гентский алтарь» в открытом виде





23. Ян ван Эйк. Бог Отец, Дева Мария, Иоанн Креститель. Фрагмент «Гентского алтаря»

ния: «...И смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет; ибо прежнее прошло». «И ночи не будет там, и не будут иметь нужды ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает их...»⁴⁰

Ван Эйк сделал все возможное, чтобы усилить контраст между будничным и праздничным обликом алтаря — между прологом Откровения и самим Откровением. В закрытом виде алтарь довольно сумрачен, он освещен снаружи ярче, нежели изнутри. Праздничные же картины так наполнены внутренним светом, что кажется, они сами освещают полумрак собора. Они поражают чистотой, силой и роскошью красок. Эти видения не предназначены для слияния с интерьером собора. Они противопоставлены действительности, как будущее противостоит настоящему, а вечное — временному. Поэтому художник выдержал своего рода «обратную перспективу»: верхние фигуры значительно превосходят рост человека, нижние же — намного мельче.

Несмотря на огромный размер, «Гентский алтарь» скорее грациозен, чем грандиозен. Этот эффект создается не только жизнерадостной красочностью, но и расчленением обширной плоскости на двенадцать симметрично составленных картин. Семь вертикальных панелей верхнего ряда, различающихся сюжетами, величинами фигур и ракурсами, утверждены на своеобразном цоколе — панораме земли, представленной на пяти панелях.

Над землей сияет небо. Но персонажи верхних картин пребывают за его пределами. Если бы ван Эйк нагромодил одно на другое два глубоких пространства — наднебесное на поднебесное, то декоративное единство алтаря было бы уничтожено. Но он сделал пять средних картин похожими на цветные рельефы. Взгляд скользит по их поверхности, восхищенный деталями лиц, одежда, вещей, но невозможно мысленно туда войти, найти там себе место. Неверующий остается перед верхними картинами лишь зрителем, отдающим себе отчет в несоединимости земного и наднебесного миров. Что же до Адама и Евы, чьи тела светлеют в темных нишах своей «тищательно выписанной и малопристойной наготой»²⁴, то они во всех отношениях представляют собой исключение, ибо демонстрируют восхождение от смертной жизни, отягощенной первородным грехом, к жизни вечной.

Фромантену пришло на ум назвать ансамбль образов верхнего яруса «полувизантийским»: «Бог Отец в сверкающей тиаре с испи-
дающей перевязью, в неподвижно торжественной позе, в священ-
нических одеждах является еще как бы

двойственным изображением божественной идеи, как она была представлена на земле в двух грозных ее воплощениях: империи и папстве»²⁵. «Богоматерь изображена в плаще с застежками и облегающем платье. Выпуклый лоб, вполне человеческий характер, лицо без той грации, какую Ян несколько лет спустя придает всем своим мадоннам. Иоанн Креститель ни типом, ни осанкой не напоминает ту социальную среду, откуда художник черпал свои образы. Это деклассированный человек, худой, долговязый, несколько болезненный, который, видимо, немало страдал, томился, голодал, что-то вроде бродяги» (ил. 23). Прародители — дикие волосатые существа, «которые вышли из неведомо каких первобытных лесов, ничуть не смущаясь своего безобразия» (ил. 24, 25)²⁶. «И однако, все это в своей наивной причудливости сильно, грубо и очень вышито. Линии здесь жесткие, живопись твердая, гладкая и плотная, цвет чистый, строгий, ровный, умеренно блестящий», — замечает Фромантен. Затем он переводит взгляд вниз (ил. 26).

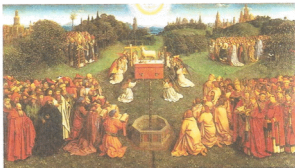
«Прошли века. Христос родился и умер. Искусление свершилось. Хотите знать, каким образом Ян ван Эйк — не как иллюстратор молитвенника, а как живописец — пла-



24. Ян ван Эйк.
Адам. Фрагмент
«Гентского алтаря»



25. Ян ван Эйк.
Ева. Фрагмент
«Гентского алтаря»



26. Ян ван Эйк. Мистическое поклонение агнцу. Фрагмент «Гентского алтаря»

стически передал это великое таинство? Обширный луг, весь испещренный весенними цветами. Впереди «Источник жизни»¹⁴. «Красивыми струями вода падает в мраморный бассейн. В центре — алтарь, покрытый пурпурной тканью; на алтаре — Белый агнец (из груди его струей бьет кровь в золотой потир. — А. С.). Вокруг гирлянда маленьких крылатых ангелов, которые почти все в белом, с немногими бледно-голубыми и розовато-серыми оттенками (передние ангелы воскуряют ладан и фимиам; те, что ближе к престолу, молятся; те, что за престолом, держат орудия страстей. — А. С.). Большое свободное пространство отделяет священный символ от всего остального. На лужайке нет ничего, кроме темной зелени густой травы с тысячами белых звезд полевых маргариток. На первом плане слева — коленопреклоненные пророки и большая группа стоящих людей. Тут и те, кто уверовал заранее и возвестил пришествие Христа, и язычники, ученые, философы, неверующие, начиная с античных бардов и до гентских бюргеров: густые бороды, курносые лица, надутые губы, совершенно живые физиономии. В этих двадцати фигурах — сжатый очерк духовной жизни до и после Христа. Те, кто еще сомневается, — колеблются в раздумье, те, кто отрицал, — смущены, пророки охвачены экстазом (фигура в белом — Вергилий, который, по мнению средневековых богословов, предсказал в четвертой эклоге «Буколик» рождение Спасителя; черноволосый человек в синем плаще, рядом с Вергилием, — Данте. — А. С.). Первый план справа, уравновешивающий эту группу в той нарочитой симметрии, без которой не было бы ни величия замысла, ни ритма в построении, занят двенадцатью коленопреклоненными апостолами и внушительной группой истинных служителей Евангелия — священников, аббатов, епископов и пап (первая фигура справа в этой группе — св. Ливин, патрон города Гента, он держит атрибут своего мученичества — щипцы с вырванным языком; левее — св. Стефан, несущий в подолу камни, которыми был побит. — А. С.). Безбородые, жирные, блед-

ные, спокойные, они все преклоняются в полном блаженстве, даже не глядя на агнца, уверенные в чуде. Они великолепны в своих красных одеждах, золотых ризах, золотых митрах, с золотыми посохами и штыками золотом эпитрахилими, в жемчугах, рубинах, изумрудах. Драгоценности сверкают и переливаются на пылающем пурпуре, любимом цвете ван Эйка. На третьем плане, далеко позади агнца, и на высоком холме, за которым открывается горизонт, — зеленый лес, апельсиновая роща, кусты роз и миртов в цветах и плодах. Отсюда, слева, выходит длинное шествие мучеников, а справа — шествие святых жен, с розами в волосах и с пальмовыми ветвями в руках. Они одеты в нежные цвета: в бледно-голубые, синие, розовые и лиловые (группу, основательно переписанную, возглавляют святые Агнесса, Варвара, Екатерина и Доротея. — А. С.). Мученики, по большей части епископы, — в синих облачениях. Нет ничего более изысканного, чем эффект двух отчетливо видимых вдаль торжественных процессий, выделяющихся пятнами светлой или темной лазури на строгом фоне священного леса. Это необычайно тонко, точно и живо. Еще дальше — более темная полоса холмов и затем — Иерусалим, изображенный в виде силуэта города или, вернее, колоколен, высоких башен и шпилей. А на последнем плане — далекие синие горы. Небо непорочно-чистое, как и подобает в такой момент, бледно-голубое, слегка подцвечено ультрамарином в зените. В небе — перламутровая белизна, утренняя прозрачность и поэтический символ прекрасной зари»⁶.

На двух левых створках изображены (слева направо) праведные судьи и воины Христовы во главе со святыми Мартином (или Виктором?), Георгием и Себастьяном (ил. 27). На двух правых



27. Ян ван Эйк. Праведные судьи и воины.

Фрагмент «Гентского алтаря»

28. Ян ван Эйк. Святые отшельники и пилигримы.

Фрагмент «Гентского алтаря»

створках — святые отшельники (среди них св. Антоний, Мария Магдалина, Мария Египетская; фигуры отшельниц написаны после ван Эйка) и святые пилигримы во главе со св. Христофором, за которым шествует св. Иаков с раковиной на шляпе (ил. 28)¹⁶.

Высокий горизонт панорамы «Поклонение агнцу», замкнутый городом, встающим, как мираж, соответствует той точке, с какой св. Иоанн Богослов увидел Небесный Иерусалим: «И пришел ко мне один из семи ангелов... И вознес меня в духе на великую и высокую гору и показал мне великий город»¹⁷. Горизонт на боковых створках понижается. Выпуклость земли — намек на обширнейшее (но не бесконечное) целое, центром которого является престол агнца. Еще одним указанием на то, что этот пейзаж надо воспринимать как метонимический образ всей обновленной земли, а не той или иной местности, является изображенная ван Эйком растительность: слева — привычная для европейцев средних широт, справа — субтропическая. Если принять это различие как указание на страны света — слева север, справа юг, — то нетрудно сообразить, что сцену поклонения нам предложено созерцать с запада (то есть так, как мы глядим на изображения Распятия; здесь оно представлено иносказательно — агнцем на алтаре и крестом, который рядом держит ангел). Золотистая атмосфера картины — это благодатный свет летнего вечера.

Сцена поклонения захватывает внимание сильнее, нежели верхний ярус. В какой-то мере это вызвано ее расположением на уровне глаз. Верхний ярус кажется из-за ракурса, в котором он воспринимается в действительности, не таким высоким, как на репродукциях. Но главная причина особой притягательности этой сцены в ее завораживающей стереоскопичности. Ван Эйк позволяет нам ощутить воздух за каждой группой фигур, за абрисами скал, кустарника, за кронами деревьев. Вспомним сказочные картины, возникающие перед нашими глазами, когда мы разглядываем через две отдельные линзы старинные снимки, сделанные с учетом бинокулярности зрения. Ян ван Эйк достигает аналогичного эффекта не только без каких бы то ни было оптических приспособлений, но даже без тех перспективистских приемов, которые, по убеждению итальянских мастеров, были бы для этого совершенно необходимы. Он использует более тонкое и безотказно действующее средство — пространственные иллюзии, которые возникают у наблюдателя, которому показывают расположенные рядом контрастные цветные пятна, например красный на фоне зеленого¹⁸.

Поклонение агнцу происходит в мире, физически не связанном с посторонним миром. Однако стереоскопичность этой сцены такова, что нам кажется, будто воздух, который там, в картине, отделяет друг от друга группы людей и формы пейзажа, не принадлежит только ей самой, но начинается прямо от стекла, которым она защищена. Вскоре перестаешь замечать и это стекло и, забыв себя, перемещаешься к «источнику жизни», становясь невидимкой, блуждающим по траве среди толп праведников независимо от того, вернешь



29. Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена. Ок. 1435 г.

ты или нет, порядочен ты или подл, и тем самым непосредственно чувствуя на себе возвышающее душу воздействие этой живописи.

Если искусство Средневековья вдохновлялось драматической борьбой добра и зла, то живопись Яна ван Эйка утверждает торжество добра как разлитой повсюду материальной красоты. Он первым понял, что нет лучшего средства изобразить рай и небесное блаженство, чем показать землю в ее прекраснейшем облике⁹⁹.

Такова земля и на картине, написанной им через несколько лет по заказу бургундского канцлера Николэ Ролена и вошедшей в историю искусства под этим именем — «Мадонна канцлера Ролена». Заказ был приурочен к Аррасскому договору о мире между Филиппом Добрым и Карлом VII, положившему конец длившейся шестнадцать лет войне бургундцев против Франции. Король полностью освободил герцога от ленной службы и отдал ему в залог ряд городов. Столь удачные для Филиппа Доброго переговоры вел Ролен. Он установил эту картину у себя на родине, в Отене, в семейной капелле Роленов в церкви Нотр-Дам-дю-Шастель (ил. 29)¹⁰⁰.

Канцлер велел изобразить себя в момент размышлений над Священным Писанием. В чудесном видении он зрит в некоем дворце

Марию, коронуемую ангелом, и Иисуса с державой, который благословляет его, Ролена. Канцлер удостоен этой аудиенции не по личной просьбе, но промыслом Божиим, и знаменует эта встреча не постоянный небесный патронаж рабу Божьему Никола, а высочайшую санкцию на конкретный политический акт. Поэтому на картине нет его заступника — св. Николая³¹.

Ролен пожелал, чтобы архитектура дворца напоминала о Св. Троице (ее символизирует трехпролетная аркада) и открывала бы вид на широко расстилающийся ландшафт с рекой в гористых берегах. Сам он захотел быть слева, Мадонна же с Младенцем должны находиться справа. Не надо видеть в этом знак его превосходства над Марией и Христом. От такой ошибки нас предостерегает распределение сюжетов в рельефном декоре карниза: над Роленом представлены сцены из Библии, напоминающие о возмездии за грехи, — изгнание из рая как возмездие за первородный грех; убийство Авеля Канном, возмездием за которое было бесплодие земли; грех Хама, возмездием за которое стало рабство хананеев; а над Марией — изображения правосудия Траяна (когда одна вдова потребовала от императора возмездия за смерть своего сына, убитого сыном Траяна, тот отдал ей собственного наследника).

Где происходит аудиенция — на земле или на небе? Разумеется, на небе, ибо великолепие дворца с колоннами из яшмы и агата, с рельефами, повествующими о правосудии и справедливом возмездии, с яркими витражами и разноцветным мраморным полом, как и присутствие крылатого «*varlet de chambre*» Царицы Небесной с умопомрачительно роскошной короной в руках, — все это выходит далеко за пределы возможного в человеческом мире.

Но почему в таком случае Ролен находится слева от нас, а Мадонна справа, как если бы и нам было дозволено присутствовать в этом чертоге? Есть только один верный ответ: небесный чертог представлен глазами самого Бога Отца, незримо присутствующего за спиной зрителя. Следовательно, простирающаяся вниз, за парапетом райского сада, долина с городом и рекой, уводящей наш взгляд к цепи гор, сверкающих глетчерами, — это земной пейзаж.

Насупив брови и крепко сжав губы, Никола Ролен уставился на Мадонну так, как если бы ее появление было вызвано целеустремленным напряжением его воли³². Разодетый в парчу и мех, этот выходец из низов, обладатель физиономии, «над отделкою которой натура недолго мудрила», суров и сосредоточен. Младенец с печальным лицом мудреца осеняет его крестным знамением. Мария, смиренно потупив взор, принимает торжественный облик *Kathedra Christi* — трона Христова. Все трое всецело сосредоточены на одной мысли, на которую намекают сюжеты рельефов.

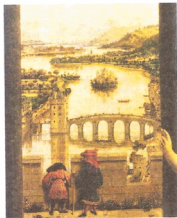
Но стоит подойти к картине поближе, как навеваемое главными персонами мрачно-торжественное настроение рассеивается благодаря красоте исполнения, неподражаемой прозрачности красок, сочетанию мечты, сквозящей в дымке полутеней, с кропотливым изображением тысячи восхитительных подробностей³³.

«Если кто-либо, привлекаемый любопытством, будет настолько неосторожен, что подойдет слишком близко, ну тогда все! Он останется в плену до тех пор, пока напряженное внимание его не ослабнет; его восхитит тонкость деталей; он будет разглядывать, завиток за завитком, корону Девы Марии, это словно притрезвившееся творение ювелирного искусства... цветок за цветком, лист за листом, все это изобилие фона; изумленный взор его откроет, между головкой Божественного Младенца и плечом Девы, в городе с острокопечными крышами домов и изящными колокольнями — громадный собор с многочисленными контрфорсами, широкую площадь, переизрезанную надвое лестницей, по которой поднимаются, сходят, бегут бесчисленные тонкие мазки кисти, которые суть не что иное, как живые фигурки; его взгляд обратится к мосту...»³⁴

Этот горбатый мост посредине картины, подхватывающий изгиб пальчиков Младенца и рифмующийся с аркадой лоджин, вновь и вновь перехватывает внимание во время наших путешествий по дальям «Мадонны канцлера Ролен». Приглядываясь к этому мосту, «на который, как на спину ослу, нагружены группы людей, толпящихся и сталкивающихся друг с другом»³⁵, мы обнаруживаем на нем высокий, в три человеческих роста, крест, водруженный на постаменте. Именно в этот крест вглядывается, опершись на парапет, человек в черном головном уборе. Его поза выдает любопытство и удивление, тогда как стоящий рядом человек в красном тюрбане любит не панорамой, а тем эффектом, который она производит на его соседа, как если бы он гордился этим зрелищем, будто собственным произведением (ил. 30). Линия взгляда того из них, кто вперил взор вдаль, будучи продолжена к переднему плану картины, совпадает с обрезом Библии, лежащей перед Роленом. Пара манипуляций с линейкой — и вы убеждаетесь в том, что крест на мосту является центром перспективы картины. Связывая все построение «Мадонны канцлера Ролен» с этим крестом, человек в черном тюрбане словно бы говорит каждому: «Смотрите, крест на мосту!»

Столь настойчивая демонстрация ничтожной, казалось бы, детали (высота креста в самой картине — 3 миллиметра) вызывает желание заглянуть в Аррасский трактат. Этот документ был отлично известен всем, на чье внимание рассчитывал Ролен, заказывая картину. Трактат начинается перечислением искупитель-

30. Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Ролен. Фрагмент



ных деяний за убийство герцога Иоанна Бесстрашного сторонника-ми дофина — будущего короля Франции Карла VII — на мосту Монтеро в 1419 году. «Возвести капеллу в церкви в Монтеро, где был первоначально погребен Иоанн и где на вечные времена должна будет звучать ежедневная заупокойная месса; основать картузианский монастырь в том же городе; установить крест на том самом мосту, где совершилось убийство» отслужить мессу в картузианской церкви в Дижоне, где покоились останки бургундских герцогов. И это всего-навсего часть означенных покаянных деяний — во искупление навлекшего позор преступления (честь Иоанна Бесстрашного была опозорена тем, что он погиб без покаяния. — А. С.), — свершения которых канцлер Ролен требовал от имени герцога. Ко всему упомянутому добавлялись также церкви с капеллами не только в Монтеро, но и в Риме, Генте, Дижоне, Париже, Сантьяго-де-Компостела и Иерусалиме, с высеченными на каменных плитах надписями, повествующими о самом происшествии. Потребность в отмщении, претворенная в столь пространную форму, — вот на что прежде всего следует обратить здесь внимание»³⁶.

Никола Ролен был советником Иоанна Бесстрашного и свидетелем его убийства. Три года спустя Филипп Добрый назначил его канцлером Бургундии. Жажда отмщения Карлу VII была одним из движителей многолетней политики Ролена. Его «Мадонна» — торжественный финал этой истории. Вот чем вызвана поразительная отрешенность Ролена, Христа и Марии от излучающего благоденствие пейзажа, открывающегося за аркадой дворцовой лоджии.

Мост в «Мадонне канцлера Ролена» — это мост Монтеро. Но не надо думать, что Ян ван Эйк был обязан точно воспроизвести его вид. В действительности мост мог неоднократно перестраиваться и меняться при этом до неузнаваемости, картина же должна была навеки сохранить память об искупительном деянии. Контекст подсказывал зрителю, независимо от того, видел ли он мост Монтеро своими глазами или только слышал о нем: вот тот самый мост и вот высокий новый крест на нем, поставленный в память об Иоанне Бесстрашном. Так же и правый берег реки с множеством церквей на нем — не столько изображение Монтеро, сколько собирательный образ всех тех капелл и церквей, которые должны были быть возведены согласно Аррасскому трактату³⁷.

Кто же те двое, что стоят у ограды, отделяющей небесный чертог от человеческого мира, который наконец-то, с помощью Божьей, был освобожден канцлером Роленом от необходимости ненавидеть и мстить? Осмелимся предположить, что тот, кто не сводит глаз с креста на мосту Монтеро, — это погибший герцог Иоанн, о котором думает Ролен, читая в Библии о возмездиях за грехи. А человек с посохом, повернувшись к нам весьма характерным профилем, — это сам старик Ролен (ему было тогда за шестьдесят), гордящийся написанным под его диктовку Аррасским трактатом.

В Брюгге, согласно сообщению ван Мандера о ван Эйке, «хранится, как дорогой сувенир, одно из произведений его искусной и

опытной руки»³⁸. Вероятно, исследователь имел в виду «Мадонну каноника ван дер Пале» (ил. 31)³⁹, которую знатоки старонидерландского искусства считают вершиной колористического мастерства ван Эйка. «Тональность картины строгая, приглушенная и богатая, удивительно гармоничная и сильная. Цвет струится в ней мощным потоком, краски целыны, мастерски составлены и еще более мастерски связаны с соседними при помощи тончайших валеров. [...] Золото чувствуется всюду — внизу и вверх. Когда оно не играет на поверхности, оно просвечивает из глубины. Оно — связь, основа,



31. Ян ван Эйк. Мадонна каноника ван дер Пале. 1436

явная или скрытая стихия этой богатейшей живописи»⁴⁰. Расставив фигуры полукругом на фоне аркады церковного деамбулатория, ван Эйк нашел прием, которым несколько лет спустя первым из итальянских живописцев воспользуется Доменико Венециано в «Алтаре св. Лючин». Нидерландский художник предвосхитил итальянские заалтарные образа типа *sacra conversazione*.

«Ян написал также масляными красками на маленькой доске мужчину и женщину, которые в знак согласия на брак подают друг другу правую руку, и их венчает соединяющая их верность», — читаем у ван Мандела⁴¹. Если он имел в виду находящийся ныне в лондонской Национальной галерее «Портрет четы Арнольфини», то допустил неточность: левая рука мужчины соединяется здесь с правой рукой женщины (ил. 32).

Первое документальное упоминание об этой картине — «Neproul le fin avec sa femme» («Эриуль Хитрый со своей женой») — находим в инвентарной описи коллекции Маргариты Австрийской



32. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. 1434

под 1516 годом⁶⁰. «Эриуль Хитрый» — так жители Брюгге переназначили на свой лад имя Джованни ди Арриго Арнольфини, длинноносого итальянца из Лукки, который поселился в их городе в 1420 году в качестве представителя торговой фирмы Марко Гвидекона⁶¹. Арнольфини был богатым и важным человеком. Сам герцог Филипп посвятил его в рыцари и удостоил звания камергера. Женится Эриуль Хитрый не на фламандской девушке, а на родившейся в Париже Джованне деи Ченами, дочери почтенного Гульельмо Ченами, переехавшего из Лукки в Париж в 1403 году⁶².

Поверхность этой небольшой картины кажется толстым прозрачным стеклом, наглухо отгораживающим изображен-

ную в ней комнату от шарканья шагов и шепота, наполняющих зал лондонской галереи. Кажется, что не краски, нанесенные кистью, а рассеянный светоносный воздух сам собой вырисовывает в зеленоватом сумраке маленькой спальни две неподвижно стоящие фигуры, мужскую и женскую. В центре — две сияющие руки. Мужчина не сжимает кисть женщины — он бережно поддерживает доверчиво открытую ладонку, ждущую теплого объятия его ладоней.

Руки здесь красноречивее, чем лица. Оба персонажа безмолвны. Но их немота — не физический изъяс и не выражение характеров. Безмолвие подобает важности изображенного момента, как и симметрия их фигур по отношению к разделявшей их пустоте, через которую они перекинули мостик. Отныне они существуют вместе.

Для их земной жизни обет взаимной верности был важнее венчания в церкви. Обряд, который мог совершаться без священника, требовал произнесения женихом и невестой слов торжественного обета, в подтверждение которого жених поднимал руку. «Иоханнес де Эйк был здесь 1434» — начертано на стене комнаты. Стало быть, перед нами не просто первый в истории станковой живописи супружеский портрет, но и свидетельство о браке за подписью художника. Ван Эйк вместе с другим свидетелем можно разглядеть в проеме двери, отраженном в выпуклом зеркале⁶³.

Фотография картины в инфракрасных лучах показала, что в ходе работы художник изменил положение пальцев и поворот руки Джованни. Первоначально она была обращена ладонью к зрителю

и пальцы были разведены; теперь же ладонь наведена, как излучатель, на чрево невесты, а чуть согнутые пальцы указывают на свечу, горящую средь бела дня в прекрасной люстре. Этот огонек — знак присутствия Бога⁶⁰ и выражение надежды на то, Ариольфини и Чезамми, объединившись, не останутся без потомства.

«Благословенна ты между женами», — утверждает жест мужчины. «Да будет мне по слову твоему», — отвечает жест женщины. Как если бы то были архангел Гавриил и Дева Мария. Роскошные одежды жениха и невесты, скроенные по последней моде, были бы неуместны в обыденной сцене. На женихе огромная шляпа и отороченный мехом плащ из пурпурного бархата. Сняв обувь, он тем самым дает понять, что переступил через важную черту в своей жизни⁶¹. На невесте двурогий головной убор с богатейшей плиссировкой; поверх голубого платья — отороченная горностаем зеленая мантия, в которую спереди вшит кусок собранной в сборку ткани, создающий иллюзию беременности.

За окном под бледным небом Фландрии зреют апельсины; апельсины и яблоки лежат на подоконнике и на сундуке, вызывая воспоминание об Эдеме. Джованни и Джованна должны позаботиться о продолжении рода взамен бессмертия, утраченного прародителями. Картина ван Эйка — не только свидетельство о браке, но и портрет-талисман, который должен служить исполнению супружеских планов и надежд⁶².

Ось симметрии «Четы Ариольфини» проходит по разделяющему их промежутку. На эту ось выведены элементы картины, находящиеся на разных расстояниях от передней кромки: люстра, подпись художника, зеркало, руки супругов, пара туфель в глубине и знак супружеской верности — собачка, похожая на поставленный углом мохнатый сундучок. Все они, за исключением подписи, расположены строго горизонтально, варьируют на разные лады пластический лейтмотив — острый или скрученный угол, образованный сомкнутыми руками жениха и невесты. Пространственные планы из-за этого настолько сближаются, что нетрудно вообразить и люстру, и зеркало, и кисти рук, и прочие осевые элементы картины существующими как бы в единой плоскости, как это бывает на иконах.

Особенно интересно, что на оси симметрии находится зеркало⁶³. Мало того что перед нами первый в истории живописи пример, когда зеркало изображено как элемент убранства жилой комнаты, благодаря которому художник включает в сюжет картины самого себя⁶⁴, — зеркало играет здесь еще и роль, аналогичную церковной проповеди. Оно украшено десятью медальонами величиной с копеечную монету, в каждом из которых представлена та или иная сцена страстей Христовых. Рассматривая их снизу по часовой стрелке, получаем замкнутый цикл: «Моление о чаше», «Взятие под стражу», «Христос перед Пилатом», «Бичевание», «Несение креста», «Распятие», «Снятие со креста», «Положение во гроб», «Сошествие во ад», «Воскресение». Отраженные в зеркале жених и невеста окружены сценами страданий и воскресения Спасителя, а эти сцены в плоско-

сти картины заключены между лицами и руками Джованни и Джованны. Так в супружеский портрет введена идея Фомы Кемпийского о подражании Христу в преодолении каждодневных трудностей, положенная в основу доктрины «нового благочестия»⁷¹. Можно ли было сделать это остроумнее, чем сделал ван Эйк?

Но этим не исчерпывается дидактика зеркала. Ван Эйк не случайно расположил медальоны так, чтобы наверху на оси зеркала оказался крест Распятия. Поскольку зеркало находится на оси симметрии картины, то с этой осью совпадает и врисованный в верхний медальон крест. Жених и невеста мыслят себя стоящими у Распятия. Помня же о том, что крест Господень был сделан из дерева, которое выросло из семени или отростка дерева познания добра и зла, Джованни и Джованна не могли забыть о прародителях, некогда согрешивших у этого дерева. Зеркало напоминает им, как и

всем, кто видит их портрет, что каждый поступок христианина есть выбор между добром и злом.

Йодокус Вейдт и Элизабет Борлют, канцлер Никола Ролен, каноник Жорж ван дер Пале, чета Арнольфини — все они предстают на картинах Яна ван Эйка включенными в тот или иной объемлющий сюжет. Их изображения в этих картинах нельзя отнести к жанру портрета в строгом смысле слова, потому что задача художника не сводилась здесь к созданию иллюзии присутствия того или иного человека. Портрет как таковой — это искусство показывать присутствие конкретного лица вне какого-либо сюжета.

Самым совершенным произведением Яна ван Эйка в этом жанре является «Портрет человека в тюрбане» (ил. 33), помещенный в лон-



33. Ян ван Эйк. Портрет человека в тюрбане. 1433

донской Национальной галереи рядом с «Четой Арнольфини». (На оригинальной раме сверху — любимое изречение Яна: «Как я сумел». Внизу надпись: «Иоханн де Эйк меня сделал, в лето Господне 1433, 21 октября».)

Ван Эйк оказался первым в истории живописи художником, который понял, что, для того чтобы изображенный человек казался живым, надо придать ракурсу и выражению его лица моментальный характер и создать впечатление, будто не только зритель видит модель, но и модель видит зрителя. Этим условиям отвечает только такое изображение, на котором лицо человека дано в трехчетвертном повороте, а его взгляд направлен на зрителя⁷². Рассогласован-

ность ракурса лица и направления взгляда мы воспринимаем как приостановленное мгновение в жизни модели, которое вот-вот перейдет в следующую фазу: бросив на нас взгляд, человек либо повернется к нам en face, либо отведет глаза в ту сторону, куда обращено его лицо.

Эффект этого открытия, ощутимый перед «Портретом человека в тюрбане», становится еще более впечатляющим, если сравнить работу ван Эйка с созданным почти одновременно произведением Флемальского мастера — «Портретом Робера де Масмина» из Музея Тиссен-Борнемиса в Мадриде (ил. 34)²⁵.

Оба портрета невелики. Но Кампен втиснул в тесную рамку лицо, изображенное в натуральную величину, тогда как на портрете ван Эйка лицо модели вдвое меньше натуры. Заполняя почти весь формат картины, лицо де Масмина не может стать центром композиции. А на картине ван Эйка вокруг лица модели так много места, что именно оно является центром. Концентрация внимания на лице нужна ван Эйку для того, чтобы эффект рассогласования ракурсов лица и зрачков сработал в полную силу.

Кампен передал объем головы де Масмина такой резкой светотенью, как будто свет и тени падают не на живое тело, а на камень. Особенно твердым и холодным кажется лоб с поблескивающими, словно выгравированными, морщинами. Художник изобразил не столько человека, сколько его изваяние в натуральную величину. И это неудивительно: Кампен раскрашивал церковные статуи и виртуозно работал в технике гризайля. А в портрете ван Эйка лицо не просто отражает свет — оно само светится, излучает тепло. Являясь источником света в картине, лицо еще сильнее притягивает к себе наше внимание. Но пока видишь этот портрет издали, из противоположного конца анфилады музейных залов, то идешь к нему, как к живому огоньку, — так горит и манит к себе великолепный красный тюрбан, а лицо кажется лишь золотистым пятнышком под этим пламенем. Такого равновесия декоративного и предметного начал, свойственного всякой полноценной картине, в портрете де Масмина нет.

Стремясь сделать переднюю часть лица как можно более рельефной, то есть думая скорее как скульптор, нежели как живописец, Кампен сосредоточил контрасты светотени на носу, около рта, вокруг глаз де Масмина. А световой акцент падает на висок, скулу, щеку, ухо и шею модели, то есть вовсе не туда, куда было направлено



34. Робер Кампен. Портрет Робера де Масмина (?). Ок. 1430 г.

внимание самого портретиста и куда в первую очередь смотрим мы. Контрастная светотень могла бы играть на лице де Масмина, если бы он располагался у окна. Но художник сделал фон почти белым, не позаботившись о световых рефlekсах, которые непременно появились бы слева при таком обилии света вокруг. Ван Эйк же, напротив, представил свою модель в темном пространстве и высветил переднюю часть лица, затенив висок и скулу. С легкой руки ван Эйка такая схема освещения станет общепринятой в европейской портретной живописи.

Заботой Кампена — и в этом с особой ясностью проявилась зависимость его живописи от скульптурной практики — было хорошенько уместить на портрете голову де Масмина, а не его лицо. Поэтому лицо сместилось влево и взгляд упирается в край картины. Это гасит энергию взгляда, и без того застывшего, как у манекена, ибо лицо и глаза де Масмина обращены в одну сторону. А у ван Эйка все отличия портрета от работы его старшего современника ведут к главной цели — к впечатлению, что модель не столько смотрит в нашу сторону, сколько бросает на нас взгляд, острый, как кончик клинка. Правым глазом этот человек, кажется, видит вас насквозь; взор левого удовлетворенно-насмешлив⁷⁴.

Ван Эйк изображает не постоянный вид лица, подобный рельефу местности, а мимическую игру. Прищур левого глаза, складочка у ближнего уголка рта не могут надолго задержаться на лице. Этот художник предлагает нам не протокольную запись рельефа лицевой части головы, так хорошо получившуюся у Кампена, а моментальный облик человека, который мы своим воображением волюны преобразовать в постоянный.

Насколько Флемальский мастер проявил себя в портрете де Масмина природненным скульптуром, настолько же Ян ван Эйк — от Бога живописец. Прикроем на секунду маленький белый треугольник между отворотами воротника — и цвет картины сразу поблекнет. Обращенное вниз сверкающее острие — это основание всего силуэта головы и тюрбана, вырастающих из этой точки все шире и шире, пока наконец наверху это расширение не вспыхивает протуберанцем пламени⁷⁵. Расширяющийся кверху силуэт, утвержденный на белом острие, — метафора, передающая волю и энергию этого человека лучше, чем какие-либо символические атрибуты «внутреннего мира», к помощи которых живописцы прибегали и до, и после ван Эйка.

Ян ван Эйк умер в Брюгге в 1441 году. Похоронили его в ограде церкви Св. Донациана. На следующий год останки художника перенесли внутрь церкви и прикрепили к колонне рядом с его могилой эпитафию:

«Здесь покоится славный необыкновенными добродетелями Иоани, в котором любовь к живописи была изумительна; он писал и дышавшие жизнью изображения людей, и землю с цветущими травами и прилагал свое искусство ко всему живому. Конечно, ему должны уступить и Фидий, и Аппеллес, даже Поликлет был ниже

его по искусству. Итак, называйте, называйте безжалостными парок, которые похитили у нас такого мужа. Пусть сопровождается слезами непоправимое дело, а ты моли Бога, чтобы он жил в небесах»³⁶.

Назад, к готике?

В 1452 году кардинал Николай Кузанский, инспектируя в качестве папского легата немецкие монастыри, посетил обитель бенедиктинцев в Тегернзее. Некоторое время спустя он прислал аббату этого монастыря «Трактат о видении Бога, или Книгу об иконе». «Если я, человек, собрался вести вас к божественному, — обращался он к бенедиктинской братии, — то это можно сделать только посредством уподоблений. Но среди человеческих произведений я не нашел более удачного для нашей цели образа Всевидящего, чем лик, тонким живописным искусством нарисованный так, что он будто бы смотрит на все вокруг». Кардинал дарил им эту икону: «Укрепите ее где-нибудь, скажем на северной стене, встаньте все на равном расстоянии от нее, взгляните — и каждый из вас убедится, что, с какого места на нее ни смотреть, она глядит как бы только на одного тебя». Он назвал еще несколько общезвестных изображений такого рода, в том числе картину «превосходного живописца Рогира в брюссельской ратуше»³⁷.

Рогир ван дер Вейден (или, по-французски, Роже де ла Пастюр) родился в Турне, поступил в 1427 году в мастерскую Кампена³⁸ и через пять лет был принят в гильдию живописцев этого города. То, что он по происхождению и по выучке был выходцем из Турне, сыграло роковую роль в отношении к нему художников-патриотов XVI столетия. Зная, что в середине XV века фламандские художественные мастерские являли собой поле битвы Рогира ван дер Вейдена с Яном ван Эйком и что победил тогда Рогир, они старались обеспечить истинному нидерландцу Яну реванш над чужаком Рогиром. Текст Карела ван Мандера о Рогире в семь раз короче, нежели о Яне, и в полтора раза короче, чем о Хуго ван дер Гусе. Более странного очерка удостоил он и Босха, уроженца Северного Брабанта.

Потом Рогир оказался единственным из крупных живописцев XV века, связавшим свою карьеру с Брюсселем, и это тоже не польстило ему в глазах де Хере, ван Варневейка и ван Мандера. Вероятно, столица бургундских герцогов представлялась им слишком офранцузенной³⁹. Ван Мандер сделал из Рогира двух разных живописцев, лишив того и другого французской почвы. Одного он назвал «Рогиром, живописцем из Брюгге», который якобы учился у Яна ван Эйка; второго — «Рогиром ван дер Вейденом, живописцем из Брюсселя», родившимся якобы во Фландрии и дожившим до XVI века⁴⁰, тогда как ныне достоверно известно, что Рогир ван дер Вейден умер в 1464 году.

Брюссель был родиной жены Рогира. Перебравшись туда в 1432 году, он три года спустя получил звание городского живописца и, судя по всему, более не покидал Брюсселя, если не считать паломничества в Рим в 1450 году (вероятно, тогда же Рогир посетил Флоренцию и Феррару). Поражавший современников «всевидящий лик» находился на одной из картин со сценами правосудия императора Траяна, написанных им для брюссельской ратуши⁵.

Ван Мандер рассказывает: «Как вечное о нем воспоминание в ратуше города Брюсселя хранятся четыре знаменитые его картины, представляющие сцены правосудия. Из них первое по достоинству место занимает превосходная и замечательная картина, где изображен старый большой отец, лежащий в постели и отсекающий голову преступному сыну. Необыкновенно метко передана здесь строгость отца, который, стиснув зубы, беспощадно совершает жестокий суд над своим собственным преступным детищем. Следующая картина показывает, как ради торжества правосудия некоему отцу и его сыну выкалывают по одному глазу. Остальные картины были подобного же содержания. Все с восхищением смотрели на эти картины»⁶.

Очевидно, публика была восхищена не только мастерством живописи, но и жестокостью изображенного. Такого рода впечатлениями была полна тогдашняя жизнь — но не живопись⁷. Неудивительно, что в память ван Мандера врезались в первую очередь эти картины, «не позволяющие брюссельскому суду сходить с прямого пути правосудия»⁸. Но Рогир в дальнейшем не возвращался к подобной тематике, характерной для бюргерского искусства. Все искусство Рогира — о другом.

В отличие от ван Эйка, который жил в Брюгге, но, как придворный художник, не зависел от цеха живописцев, Рогир, преуспевающий столичный мастер, работавший и по заказам двора⁹, мог только мечтать о таком привилегированном положении, каким пользовался его старший современник. Но близок локоток, да не укусишь. Восхищаясь изощренными формами жизненного уклада франко-бургундской аристократии, проникаясь ее ритуально-экзальтированным благочестием, Рогир ван дер Вейден всю жизнь стремился создавать такие произведения, которые могли бы служить достойным аккомпанементом к этому роскошному спектаклю. Никакому другому художнику XV века не удалось и близко подойти к совершенству, с каким Рогир осуществил эту программу.

«Рядом с ван Эйком Рогир кажется холодным и рассудочным. Он исходит из задачи, из темы, конструирует в рамках наработанной схемы, которую, однако, неожиданно оживляет своей богатой творческой фантазией. К натуре он относится избирательно и никогда не позволяет себе увлечься чуждыми ему случайностями. В сопоставлении с искусством ван Эйка, который черпает в бесконечности природы все новую и новую пищу, искусство Рогира всегда стилистически строго, соразмерно задаче конкретной картины и предстает бедным и однообразным. Ван Эйк — первооткрыватель

(тогда как Рогир — изобретатель), для него воздух, свет, светотень — нечто само собой разумеющееся, как и связи вещей в пространстве. Рогир komponует как скульптор, который, создавая рельеф, изолирует отдельные фигуры и группы согласно своей логике и добавляет к ним пейзажный фон»¹⁰.

Когда «*varlet de chambre*» ван Эйк писал «Мадонну канцлера Ролена», цеховой мастер ван дер Вейден трудился над картиной, прославившей ремесло живописи, — «Св. Лука, рисующий Мадонну» (ил. 35)¹¹.

Легенда об евангелисте Луке как первом художнике, запечатлевшем облик Богородицы, — византийского происхождения. Она возникла в VIII веке в период борьбы с иконоборцами¹². Легенда гласит, что Лука пожелал написать Мадонну с Младенцем, но никак не мог справиться с этой задачей. Господь помог ему, явившись в облике Младенца Иисуса на коленях у Девы Марии и «завершив образ нерукотворно»¹³. На Запад эта легенда проникла в последней четверти XII века. С XIV века память о св. Луке как о художнике стала всеобщей¹⁴. Гильдии живописцев объявляли его своим покровителем. Гильдия св. Луки непременно имела в местном соборе капеллу, алтарь которой украшался его образом. По преданию, Рогир ван дер Вейден написал «Св. Луку, рисующего Мадонну» по заказу брюссельской гильдии живописцев для их капеллы в соборе Св. Гудулы¹⁵.

На самом раннем сохранившемся византийском изображении св. Луки, пишущего Богородицу, мы видим самого святого, видим икону, над которой он трудится, но живого прообраза иконы там нет¹⁶. И это понятно: сюжет здесь — не «художник и его модель», а чудо запечатления образа Мадонны. Оттого что Рогир ван дер Вейден включил в свою картину Мадонну, суть сюжета не изменилась. Мадонна не «позирует» Луке, он созерцает ее «в духе», и рукой его водит сам Бог. Вот почему боговдохновенный взор святого направлен поверх ее головы. Мы видим то, что открылось взору духовидца. Такая схема знакома нам по произведениям Кампена и ван Эйка. Земной персонаж кажется находящимся в том же пространстве, что и небесный, потому что всецело захвачен открывшимся ему видением¹⁷.

Всякий, кто видел «Мадонну канцлера Ролена», не может не заметить сходства «Св. Луки» с этим произведением. Главные персонажи обеих картин — Мадонна с Младенцем и благоговейный со-



35. Рогир ван дер Вейден. Св. Лука, рисующий Мадонну. Ок. 1435—1436 гг.

зерцатель¹⁸. Масштаб их фигур одинаков. И здесь, и там они находятся в трехпролетной лоджии, открытой в садик, отгороженный зубчатым парапетом от широкого открытого пространства с извилистой рекой посередине и многочисленными постройками на берегах. Смотрищие вдаль фигуры у парапета — признак того, что сходство картин не случайно¹⁹.

Лука рисует Мадонну, будучи вознесен, как и Ролен, в небесный дворец²⁰. Но он находится не в левой, а в правой половине картины. Значит, Бога как ее главного невидимого зрителя надо мыслить пребывающим не позади нас, но глядящим изнутри картины, так что по правую руку от него оказывается не Лука, а Мадонна.

Лоджия, в сравнении с изображенной ван Эйком, — плоская и узкая. Ее убранство не говорит о Рогире как о художнике, сведущем в зодчестве. Это не архитектурное пространство, а декорация, лишь кажущаяся лоджией. Светотень здесь проще: интерьерного полумрака нет; холодноватые краски произительнее, чем у ван Эйка.

Позы Марии и Луки трудно определить: скорее это состояния перехода из одной позы в другую. Мария словно соскальзывает с подушек²¹. Глядя на Луку, не поймешь, опускается ли он на колени или, наоборот, приподнимается. Внизу их силуэты утоняют в складках, не дающих оценить степень устойчивости фигур. Они как будто не подвержены действию силы тяжести. Это и не движение как таковое, и не тот полный потенциального движения покой, который любили изображать античные и ренессансные скульпторы. Но Рогир и не стремился оправдывать придуманные им положения тел Марии и Луки какими-либо жизненными аналогиями. Ибо его целью было внушить зрителю мысль об исключительной одухотворенности Марии и св. Луки, сподобившегося благодати созерцать Богоматерь с Иисусом.

Своей бесплотностью и возвышенностью они напоминают готические изваяния. Но это вторичная, стилизованная готика — готика как форма выражения определенного смысла. Рогир — мастер не готический, а постготический. Средний и дальний планы картины населены у него фигурками, в которых нет ничего готического: сравните Мадонну и св. Луку со стоящими у парапета родителями Марии²² или с человеком, справляющим нужду у городской стены.

Ландшафт у Рогира не так глубок, как в «Мадонне канцлера Ролена». Горизонт и парапет располагаются выше, а фигуры близ парапета, как и объемы зданий вдали, крупнее, чем в картине ван Эйка. Формы ландшафта схематичны. Вода покрыта орнаментальными волнами, она непрозрачна и не дает отражений. Возникает впечатление, что Рогир писал не пейзаж, а изображение пейзажа на сценическом заднике. Не тратя сил на создание убедительного во всех деталях образа мира, он довольствовался более или менее правдоподобными декорациями.

Он поступал так не из-за недостатка мастерства, а потому, что стремился выразить высочайшую одухотворенность главных персонажей путем их противопоставления остальному тварному миру.



36. Рогир ван дер Вейден. Снятие со креста. Ок. 1437—1438 гг.

Это преимущество он выражал легкостью фигур, обеспечиваемой не силой мышц и не ловкостью движений, но энергией контуров, ритмом линий. Они связаны с землей не силой тяжести, но лишь той необходимой и достаточной степенью правдоподобия, какой должна обладать картина, чтобы не превратиться в орнамент, составленный из человеческих фигур²⁵.

Судя по числу повторений, картина брюссельского мастера была воспринята его собратьями по профессии как откровение: впервые темой живописи стала сама живопись как боговдохновенное ремесло. (Рогир со скрупулезной точностью запечатлел тогдашний способ рисования: вооружившись серебряным штифтом, Лука наносит изображение на листок бумаги или пергамента, под который подложена деревянная дощечка.) Наверное, именно эту картину имел в виду Дюрер, записав в дневнике в августе 1520 года: «Еще 2 штюбера я заплатил, чтобы мне показали картину св. Луки»²⁶. Сохранились ковры, повторяющие это произведение. Этот сюжет утратил популярность только в XVIII столетии вместе с распадом гильдий св. Луки²⁷.

Но самое знаменитое произведение Рогира ван дер Вейдена — мадридское «Снятие со креста» (ил. 36). Кажется, именно эту картину описывал ван Мандер: «В Луvene в церкви Богоматери, что за Стенами, также была картина Рогира „Снятие со креста“. Здесь были изображены два человека, стоявшие на двух лестницах и спускав-

шие вниз на холсте тело усопшего Христа, внизу стояли и принимали тело Иосиф Аримафейский и другие люди. Святые жены, сидевшие у подножия креста, казались очень растроганными и плакали; лишившуюся же чувств Богоматерь поддерживал стоявший за ней Иоанн. Это самое лучшее произведение Рогира»²⁶.

Этот алтарный образ был изготовлен около 1437–1438 года по заказу гильдии лувенских стрелков-арбалетчиков для их капеллы в церкви Богоматери-за-Стенами²⁷. В 1548 году, когда Мария Венгерская завершила строительство Шато-де-Бинш, она приобрела «Снятие со креста» для капеллы этого замка, предоставив в обмен лувенским арбалетчикам копию, исполненную Михилом Кокси, и орган стоимостью полторы тысячи гульденов в придачу. Через год она принимала в Шато-де-Бинш своего племянника, принца Филиппа. Входивший в его свиту испанский сановник вспоминал: «В капелле находилась картина, изображающая снятие со креста. Это была лучшая картина в замке и, безусловно, во всем мире. Ибо я видел в этой стране много превосходных картин, но ни одна не может сравниться с этой ни правдивостью изображения, ни благочестивостью. Таково мнение всех, кто ее видел». В 1554 году Шато-де-Бинш был сожжен французами, но картина Рогира к этому времени была перевезена в Монс. Спустя год, когда Мария Венгерская, передав Филиппу II правление Нидерландами, уехала в Испанию, она оставила эту картину в подарок племяннику. Около 1558 года он велел перевезти «Снятие со креста» в Испанию. Корабль, на борту которого она находилась, потонул, «однако картина была спасена благодаря тому, что хорошо была упакована, попортилась весьма незначительно: только немного распустился клей на стыке досок»²⁸. Через несколько лет Михил Кокси сделал с лувенской копии еще одну копию для охотничьего замка Эль-Пардо в Мадриде, ибо король пожелал перенести находившийся там оригинал Рогира в только что отстроенную церковь Эскориала. В инвентарных описях королевских собраний «Снятие со креста» впервые появляется в 1574 году²⁹.

Современники Рогира испытывали, должно быть, немалое изумление, видя этот алтарь впервые. Большие, в рост человека, фигуры — не скульптуры и не живописные подобию живых людей, но словно оживающие изваяния — сняли на золотом фоне чистыми и прозрачными, как эмаль, красками. Зрелище возвышенное и жутковатое³⁰ в своей застылости на едва различимой черте между одушевленными и неодушевленными явлениями, между жизнью и смертью.

Восхищение королевского сановника правдивостью картины надо отнести к разряду риторических похвал. Рогир вовсе не думал рассказывать о том, как снимали с креста Спасителя. Ничто из существенных условий правдивого изображения его не интересовало — ни жизненность поз и жестов тех, кто снимает с креста мертвое тело; ни убедительность облика и поведения тех, кто переживает трагедию; ни достоверность обстоятельства. Голгофа представлена полоской земли, за которой возвышается золотая стенка крота³¹. Поперечина креста настолько узка, что Христос мог бы

быть распят на нем только с поднятыми руками, и тогда Он доставал бы ногами до земли. Заставить зрителя не слушать голос рассудка — вот чего добивался Рогир, чтобы внушить мысль о том, что значение *этой* смерти совершенно особое³².

По замыслу Рогира, эта картина должна завораживать своей красотой. Тернии, перевитые на челе Христа, подобны короне. Его лицо, плотное, налитое, не назовешь аскетическим. Вместо бороды и усов, которые на картинах других мастеров удлинняют, уточняют овал лица и старят Христа лет на десять—двадцать, — густая жесткая щетина, обрамляющая полуоткрытые губы, за которыми виднеются белоснежные зубы. Струйки крови, стекавшие вниз и запекшиеся, пока Христос был пригвожден к кресту; полоска тончайшей ткани, красиво повязанная на бедрах; пелена, в которую принимают его Иосиф и Никодим³³, — все это оттеняет смертельную бледность Христа. Длинное узкое тело с разведенными в стороны руками и сомкнутыми ногами напоминает контуром форму арбалета.

Фигура Богоматери — эхо его тела. Зрелище смерти Сына — причина ее обморока, то есть полусмерти. Слезы на ее щеках заставляют снова перевести глаза на кровавые потеки на лбу и скулах ее Сына³⁴.

Люди, собравшиеся у подножия креста, одеты с такой роскошью, словно они явились на придворную церемонию. Струящиеся, низвергающиеся, растилающиеся по земле складки образуют глубокое прохладно-минорное созвучие красных, синих, голубых и зеленых тонов. Ни резких движений, ни напряжения сил. Господствует объединяющий всех плавный, тягучий ритм. Положение каждой отдельной фигуры неустойчиво, но все вместе они держатся орнаментальной взаимосвязью: неопределенные, незавершенные движения каждого перетекают в движения тех, кто находится рядом. Медленный танец? Упокоенное волнение? Реквием?³⁵ Что угодно, только не изображение того, что происходило тогда на вершине Голгофы. Аффекты — в прошлом. Буквальный смысл изображенного момента — смерть Христа — переведен из исторического плана в аналогический: Христос умер, смертию смерть поправ³⁶.

Через несколько лет после завершения работы над «Снятием со креста» Рогир принял заказ от Жана Шевро, епископа Турне³⁷, который был ближайшим, наряду с Роленом, советником герцога Филиппа. Его преосвященство пожелал подарить церкви Св. Ипполита у себя на родине, в Полиньи (в Бургундии), алтарную картину, иллюстрирующую учение Церкви о семи таинствах³⁸. Ныне картина Рогира ван дер Вейдена «Семь таинств» находится в антверпенском Королевском музее изящных искусств (ил. 37)³⁹.

По этому произведению хорошо видно, что когда Рогиру требовалось создать убедительную пространственную иллюзию, то он справлялся с этой задачей не хуже ван Эйка. Стало быть, характерный для большинства его произведений схематизм в изображении обстоятельств действия — это условность, определяемая пониманием темы картины.



37. Рогир ван дер Вейден. Семь таинств. Триптих. Ок. 1441 г.

Тематически антверпенская картина Рогира имеет нечто общее с берлинской «Мадонной в церкви» ван Эйка. Там Дева Мария, а здесь ее Сын символизируют собой Церковь. Одинакова и стоявшая перед обоими художниками задача: чтобы произведение вызвало должный отклик в душах верующих, надо как можно убедительнее представить интерьер церкви, в котором господствует грандиозное мистическое видение. Поэтому заказчик велит живописцу изобразить конкретный храм — строившуюся тогда в Брюсселе церковь Св. Гудулы, которая впоследствии будет переосвящена в собор Св. Михаила⁹⁰. Жана Шевро мы видим в левом нефу перед входом в среднюю капеллу: это епископ, завершающий миропомазанием таинство конфирмации, пройденное одним из мальчиков. Для всех, кому предстояло пройти конфирмацию, картина Рогира могла бы служить своего рода катехизисом.

Имитации позолоченных арок, сквозь которые открывается внутренний вид церкви, связаны с перспективным построением интерьера. Этот прием работает в принципе так же, как иллюзионистически изображенный каменный парапет в портретах ван Эйка: он убеждает вас в единстве реального и картинного пространств. Эффект безукоризненно выстроенной перспективы⁹¹ поддержан соотношениями красок: холодно-красный, синий и белый тона одежд евангельских персонажей окружены нюансами светло-серо-

го, играющими на каменных поверхностях, омытых жемчужным светом. Удивительно точно передан тон песчанника, из которого строились готические церкви франко-фламандских земель. Картина невелика, но качество живописи таково, что, подойди поближе, словно входишь внутрь церкви и дышишь воздухом, наполняющим ее огромное пространство.

У подножия Распятия св. Иоанн поддерживает падающую без чувств Богородицу. Три Марии опускаются на колени. Их лица экстатически отрешены, позы неустойчивы, жесты порывисты. Они переживают смерть Спасителя так остро, как если бы находились на Голгофе в то самое мгновение, когда Он испустил дух. А между тем вокруг них не лобное место близ стен Иерусалима, а христианский храм и не толпа тогдашних свидетелей, а благочестивые нидерландцы XV века. Евангельские персонажи настолько крупнее толпящихся в боковых неффах современников Рогира, что кажется, мы смотрим на этих последних с холма. Этого-то и добивался художник. С точки зрения тех, кто более тысячи лет назад стоял на Голгофе у подножия креста, эта брюссельская церковь — мистически прозреваемое в будущем осуществление завета Спасителя. Для тех же, кто присутствовал в этой церкви вместе с епископом Жаном Шевро, сцена у подножия Распятия — мистически прозреваемое в прошлом начало христианской Церкви.

В левом неффе свершаются таинства крещения, конфирмации и исповеди. Над входами в капеллы парят ангелы: над крещением — в белой хламиде, означающей невинность, над конфирмацией — в желтой (миропомазание?), над исповедью — в красной (кровь). В капеллах справа свершаются таинства священства, брака и соборования. Ангел священства — фиолетовый (цвет священства), ангел венчания — синий (верность), ангел соборования — черный (смерть)³⁸. Перед главным алтарем священник готовится к таинству евхаристии: он протягивает гостию к статуе Мадонны с Младенцем (ил. 38)³⁹. Маленький белый кружок гостии — смысловой центр «Семи таинств» — помещен на вершине равнобедренного треугольника, охватывающего группу у подножия креста. Над престолом парит ангел в золотисто-коричневой хламиде (надежда). У каждого ангела бандероль со свободным переложением той или иной библейской сентенции⁴⁰. Алтарь «Семи таинств» — метафора жизненного пути христианина от младенчества под ангелом белым



38. Рогир ван дер Вейден. Семь таинств. Фрагмент

до смерти под ангелом черным⁶. Каждое таинство — века приготовления к вечной жизни.

В 1443 году старый канцлер Никола Ролен, озабоченный своей посмертной репутацией, основал богадельню при монастырской обители в городке Боне, между Отенем и Дижоном⁶. Узнав о порыве великодушия бургундского канцлера, Людовик XI ехидно заметил, что, пустив по миру несчетное множество народу, Ролен, разумеется, заслужил право основать приют для нищих⁶. Hôtel-Dieu, монастырь-госпиталь Св. Иоанна Крестителя в Боне, отстроили с небывалым великолепием. Реставрировавший его



39. Рогира ван дер Вейден. Политих «Страшный суд» в раскрытом виде. Между 1446 и 1451 гг.

в середине XIX столетия Эжен Виолле-ле-Дюк признавался, что был бы счастлив лежать в его больничной палате.

В сумрачном торце этой огромной палаты, похожей на церковный неф, под высоко поднятыми открытыми стропилами, находится капелла. Над ее алтарем простирались крылья грандиозного полнитиха «Страшный суд» работы Рогира ван дер Вейдена (ил. 39). На закрытых створках большие лица зрели своих благодетелей — одетых в черное канцлера Ролена и его жену Пигонь де Сален⁶, преклонивших колени перед святыми целителями Себастьяном и Антонином (фигуры целителей и сцена Благовещения над ними выполнены в технике гризайля). Когда створки открывались, то выздоравливавшим и умиравшим являлось зрелище Страшного суда, напоминавшее рельефы в тимпанах храмовых порталов⁶. Им оставалось надеяться на особое снисхождение Христа к убогим и страдающим.

Заказав этот алтарный образ Рогиру ван дер Вейдену, канцлер Ролен дал понять, что после смерти Яна ван Эйка этот мастер является лучшим живописцем Бургундского герцогства.

Каким вышел бы этот сюжет, достанься он Яну? Наверное, в идейном отношении он был бы близок «Страшному суду», изображенному на створке складня, который до 1845 года, когда он был приобретен Императорским Эрмитажем, находился в собрании русского дипломата Д. П. Татищева, а ныне принадлежит нью-йорк-

скому Музею Метрополитен (ил. 40). «Вверху Царствие Небесное, сохраняющее строгий характер „этикета“, — изображение Византии, так мало вяжущееся с благодетелью Евангелия. Внизу нечто еще более „средневековое“ — расправа архангела Михаила с грешниками: какая-то свалка, под крыльями Смерти, человеческих тел и злобных чудовищ»³⁰. Только так, противопоставив строжайший порядок безобразнейшему хаосу, и мог представить Страшный суд живописец, чьим несравненным даром была способность прославлять благодетель тварного мира. «Страшный суд» ван Эйка — схема, в которой небеса и ад показаны не с мыслью о единстве картины, но как противоположности друг друга. Картина поделена пополам, и между верхним и нижним ее ярусами нет ничего общего. Такое решение исключает мысль о Страшном суде как о трагедии. Трагедия предполагает развитие событий, тогда как на створке «Татищевского диптиха» человечество сразу поделено на праведников и грешников. Получилось не описание Страшного суда, а его эмблема. Трагическое переживание вытесняется в душе зрителя интересом к адским чудовищам, в изображении которых ван Эйк проявил большую силу воображения³¹.

Совершенно иную картину видим мы у Роггера. Необъятное золотое облако с расплавленными краями простирается над голый потрескавшейся землей. Люди, воскресающие для Страшного суда, так малы по сравнению с Христом, Марией, Иоанном Крестителем, апостолами (Иуда Искариот заменен св. Павлом) и архангелом Михаилом, что невозможно отрешиться от впечатления, будто тех, кто выходит из могил, мы видим издали, а небожителей — вблизи. Кажется, огненное облако надвигается на нас и все меньше голубого неба остается над горизонтом. Выше цвет неба сгущается до темной синевы³².

Христос-судия опирается ногами на золотой шар, символизирующий его власть над миром³³. Радуга, на которой Он восседает, подобна арке, устоями которой служат сиденья Марии и Иоанна. Потрясенное движением архангела Михаила облако переливается розовыми, голубыми, белыми тонами. У архангела, как и у Христа, всевидящий взор, направленный на всех нас и ни на кого в отдельности. Облаченный в одежды дьякона, Михаил ступает вперед, легонько покачиваясь в такт чашам весов, которые держит изящным жестом, будучи совершенно беспристрастен в процедуре взвешивания добродетелей и грехов.



40. Ян ван Эйк и помощник. Страшный суд. Створка «Татищевского диптиха». Ок. 1435 г.



41. Роги ван дер Вейден. Страшный суд. Фрагмент

Но небесный синклит, судя по разнообразию выражений лиц и жестов, глубоко взволнован человеческими судьбами.

Чаша по левую руку от Христа перевешивает, но это нельзя воспринимать как знак того, что художник, заказчик или консультировавший их богослов были пессимистами. Сколь бы суровый нравственный приговор ни выносил истово верующий католик своим и чужим земным делам, он должен верить в справедливость Божьего суда и в жизнь вечную. Пессимизм может быть лишь тот, чья вера некрепка. Надежда никогда не оставляет верующего, и он должен желать спасения ближних, как своего собственного.

На подготовительном рисунке, выявленном снимками в инфракрасных лучах, чаши весов расположены зеркально по отношению к осуществленному варианту и стрелка весов указывает, соответственно, влево, а не вправо⁵⁴. Перемена ее направления вызвана, вероятно, не настроением художника, а его желанием достичь соответствия между положением чаши весов и количеством праведников и грешников, которое, в свою очередь, продиктовано изречением Христа: «Много званых, а мало избранных»⁵⁵.

Над правой от Христа чашей начертано слово «Virtutes» («Добродетели»), над левой — «Peccata» («Грехи»). Фигурки, стоящие на коленях на чашах весов, олицетворяют богоугодные и порочные дела одного и того же человека — того, что находится в данный момент под чашей с добродетелями, но, к ужасу своему, убеждается, что грехов в его земной жизни оказалось больше. Олицетворения противоположных сторон его души несколько отличаются своим видом не только друг от друга, но и от самого носителя этих свойств: символизируя его прошлое, они выглядят моложе его самого, успешного обрасти бородой; греховная сторона его натуры — черноволосяя и более темной карнации, чем благая (ил. 41).

Лики спасенных просветлены, тогда как лица проклятых искажены гримасами ужаса. Строение тел тех и других одинаково, но позы праведников благообразны, движения же грешников тем сумбурнее и судорожнее, чем ближе они к геенне огненной. Поразительна фигура спотыкнувшейся женщины в левом углу второй справа створки: несчастную увлекает в бездну человек, в последнем отчаянном усилии схвативший ее за волосы⁵⁶.

Тема Рогира — суд как таковой, а не исполнение приговоров⁵⁷. Раю, как и аду, отведено лишь по небольшой створке, и оба эти сю-

жета написаны в лаконичной и несколько небрежной манере, в какой мастер, по своему обыкновению, изображал обстоятельства действия. Кроме того, Рогир знал цену изобразительной магии: однажды нами увиденное уже никогда не поразит нас так сильно, как совершенно неведомое. Поэтому в его «Страшном суде» нет чертей. Прешники покорны своей участи, но и праведным не позволительно медлить с благодарственными молитвами: слева, на стыке створок, мужчина с мягкой настойчивостью торопит свою экзальтированную спутницу.

С 1459 года на средства Никола Ролена перед алтарным образом Рогира дважды в день читалась месса, в которой звучала молитва за спасение души основателей богадельни Св. Иоанна Крестителя³⁶.

Самый крупный алтарный образ, написанный ван дер Вейденом после «Страшного суда», — триптих для церкви Св. Колумбы в Кёльне (ил. 42). Заказчик явно хотел, чтобы его дар превзошел великолепием «Поклонение волхвов», написанное Стефаном Лохнером для кёльнской ратуши в 1440-х годах. Главный сюжет «Алтаря св. Колумбы» — тоже «Поклонение волхвов»³⁷.



42. Рогир ван дер Вейден. Алтарь св. Колумбы. Триптих. Ок. 1460 г.

Синий, винно-красный, лимонно-желтый, золотой тона играют на роскошных одеждах, на украшениях, на драгоценных дарах волхвов, перемежаясь холодным сиянием белых тканей и переливами беличьих и соболевых мехов. Утомившись этим безмерным великолепием, ваши глаза отдыхают на нежной зелени лугов, на белокаменных стенах вифлеемских домов, подвеченных где розоватыми, где зеленовато-голубыми оттенками, на бледно-голубом у горизонта небе. Следуя покатоости холма, вы обнаруживаете в долине хвост царской свиты и, присоединившись к этому экзотическому посольству, возвращаетесь к священнодействию, происходящему на переднем плане.

Взглянув вверх, вы видите рождественскую звезду, разгорающуюся в вечеряющей иссиня-черной выси среди прозрачных облачков, края которых посеребрены сиянием невидимой луны. Путевод-

ный знак волхвов остановился над руинами Давидова дворца. Две арки, вызывающие ассоциацию со скрижалями Моисеевыми, стоят посредине. Распятие, укрепленное между арками над Марией, Христом и старшим волхвом, благоговейно прильнувшим к ручонке Божественного Младенца, напоминает о смысле епифании: мы видим момент смены Ветхого Завета Новым. Полуразрушенные боковые стены отторгают место Богоявления от остального мира.

Изображая сцену поклонения волхвов, художники обычно помещали Марию с Младенцем слева или справа, отдавая большую часть картины волхвам и их свите. Асимметрия соответствовала характеру действия: пилигримы достигли цели долгого пути. Рогир же (очевидно, по желанию донатора) соединил этот сюжет с более

торжественной темой прославления, величания Богоматери как *Гиспожи*, как *Notre-Dame*⁶¹. Поэтому он сблизил смысловой центр картины — поклонение старшего волхва — с пространственным центром. Но что-то мешало ему точно выдержать симметрию. Распятие, Мария и Христос сдвинуты влево.

Причиной было другое желание хитроумного донатора: польстить Карлу, графу Шароле, как наследнику герцогства Бургундского. Филипп Добрый был уже пожилым человеком: пора было заручиться благорасположением молодого сеньора. Рогир предусмотрительный ход заказчика тоже был небесполезен. И вот они задумали включить в алтарный образ, предназначенный для установки в Кёльне, портрет будущего герцога Карла Смелого. Логично было представить его в образе младшего волхва, стоящего особняком, чтобы его фигура бросалась в глаза посетителям церкви. Такое решение позволило обыграть и едва уловимую нетронутость черт лица Карла: ведь младшего волхва изображали чернокожим. «Поклонение волхвов» стало посланием, адресант и адресат которого представлены по краям картины⁶².

Чтобы ни у кого не возникло желания обвинить заказчика в опасной претензии на равенство с Карлом Смелым, он, преклонивший колени, со смиренно отрешенным взглядом и четками в руках, затиснут в угол картины.

Заслоним фигуру младшего волхва — и тотчас расположение всех остальных фигур становится уравновешенным: все они располагаются на ветвях горизонтально положенной буквы «S», в точке перегиба которой находится Младенец. Но когда видишь картину целиком, то внимание раздвигается между Марией и графом Шароле. Чтобы восстановить нарушенное равновесие, Рогир поставил Иосифа на передний план и одел его во все красное.



43. Рогир ван дер Вейден.
Благовещение. Левая сторона
«Алтаря св. Колумбы»

Противопоставив фигуру графа Шароле всем остальным, надо было дать этому решению оправдание, вытекающее не столько из побуждений донатора, сколько из существа сюжета. Отстраненность и экстатически самоуглубленный взгляд графа не оставляют сомнений в том, что он пребывает одновременно и внутри, и вне изображенного события. С точки зрения зрителя, он один из волхвов; с точки же зрения персонажей картины, он сторонний свидетель. Сцена поклонения трактуется как мистическое видение графа Шароле. Чтобы он не казался слишком обособленным, Рогир поставил позади него стену и перебросил от нее арку, через которую входит на просцениум участники действия. Пространство же над стеной он заполнил фрагментом иерусалимского храма. (Основной объем храма решен в романском стиле, тогда как аркбутаны и контрфорсы — готические. Этот стилистический гибрид означает переход от Ветхого Завета к Новому. На фасаде видны статуи Моисея и Давида, а также какого-то пророка.)

Заказчик надеялся, что граф Шароле по достоинству оценит его верноподданнический порыв. А честолюбивому бургундскому наследнику, жаждавшему королевской власти, было приятно примерить на себя роль одного из царей земли и видеть, как он широким движением руки снимает перед Мадонной свою получальму-полукорону, чтобы принять из рук золотоудрого пажа, одетого во все белое, драгоценный сосуд с миром.

В «Благовещении» на левой створке алтаря (ил. 43) архангел Гавриил, кажется, не входит в узкую комнату Марии, а материализуется на наших глазах словно облако, принимающее человеческий облик. Прохладное сияние его одежды, на фоне которого сверкают безупречной белизной лилии Марии, Рогир противопоставил мрачной синеве ее мафория. Широко расстилающиеся складки мафория не позволяют понять, как стоит Мария. Неопределенность (если не сказать — невероятность) ее позы как нельзя лучше выражает смутение, вызванное в ее душе словами, идущими от уст архангела к ее уху: «Радуйся, благодатная!» Лицо Марии отнюдь не освещено радостью, да и Гавриил произносит свое приветствие с улыбкой Будды, не глядя на Марию. Художник постарался изгнать из сцены Благовещения все, что могло бы сблизить ее с обычной встречей двух лиц. Перед нами изображение чуда. Но, следуя традиции нидерландской живописи, Рогир не забыл ни о гвоздях на ставнях, ни о растяжках полого над постелью Марии, ни о занавесе у изголовья кровати, ни о резьбе на шпиньте, которая изображает сцену грехопадения и, та-



44. Рогир ван дер Вейден. Принесение во храм. Правая створка «Алтаря св. Колумбы»

ким образом, напоминает о том, что Марии уготована роль новой Евы, мистической невесты нового Адама — искупителя первородного греха.

Принесение во храм на правой створке триптиха (ил. 44) происходит в интерьере того же восьмигранного, как баптистерий, храма, который высится над фигурой Карла Смелого. Прекрасно передано волнение Симеона, который, как повествует св. Лука, пришел в храм «по вдохновению», ибо «ему было предсказано Духом Святым, что он не увидит смерти, доколе не увидит Христа». Не дожидаясь первосвященника, он спешит по ступенькам навстречу Марии и бережно принимает из ее рук Младенца Иисуса. Взор его открыт провидчески, и над Младенцем можно прочесть слова, с которыми Симеон обращается к Богу: «Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко, по слову Твоему, с миром»⁶².

Но самый запоминающийся персонаж этой сцены — золотоволосая служанка с великолепной косой, принесящая в корзинке горлиц — плату на содержание храма. Перегнув гибкий стан и выпятив живот, она приподнимает подол своего изумительного желто-зеленого платья и сжато-рассеянным взглядом глядит в сторону, машинально оценивая производимое этим жестом впечатление⁶³. Трудно было бы найти более сильный контраст самозабвенной отрешенности Марии и трепетной поспешности Симеона. У подола красавицы смиренно сидит лохматый белый пинчер; у столба храма понуро стоит нищий; в дверном проеме виднеется растворяющаяся в нидерландском тумане городская улица⁶⁴.

Помимо алтарных образов Рогир ван дер Вейден написал множество портретов. Большим спросом пользовались изобретенные им портативные портреты-диптихи. На правой створке такого диптиха он писал полуфигуру заказчика, который молится Мадонне с Младенцем, изображенным слева. Такой диптих был вещью магической. Он обеспечивал постоянное присутствие изображенной персоны перед Мадонной и Христом, что защищало владельца диптиха от происков дьявола и способствовало спасению его души. Створки этих портретов разрознены по разным музеям, так что их первоначальную принадлежность тому или иному диптиху определяют по следам петель и застежек и путем анализа древесины. Мадонны на портретах-диптихах Рогира бледнолики и печальны, даже если на губах у них играет робкая улыбка любви и нежности к Младенцу.

Рогир почти никогда не отступал от схемы портрета, которую практиковал его учитель: лицо изображается вполоборота, взгляд модели направлен мимо зрителя. Но он освещает лицо модели не сбоку, как делал Кампен, а спереди, по-ванзейковски. Это помогало Рогире избежать чрезмерной жесткости форм лица, которой страдали портреты Кампена. Глазам он умел придать более живое выражение. Поэтому зритель воспринимает направленный в сторону взгляд Рогировых моделей не как неумение художника оживить их глаза, но как проявление высокомерия изображенных персон. Это входит

ло в намерения Рогира. Для него, как и для его знатных заказчиков, было важно, чтобы портрет демонстрировал их высокое социальное положение, однако так, чтобы эта демонстрация не была вульгарной, навязчивой, какой она могла бы быть у патрициев, из кожи вон лезших, лишь бы казаться похожими на аристократов.

Лучший портрет Рогира — брюссельский «Портрет рыцаря ордена Золотого руна» (ил. 45). Считается, что на нем изображен Антуан Бургундский, внебрачный сын Филиппа Доброго, «великий бастард Бургундии», посвященный в рыцари Золотого руна в 1456 году, когда ему было около тридцати пяти лет⁶⁵. Он выглядит моложе своего возраста не только благодаря нежной матовой коже лица, на котором нет ни морщинки и будто никогда не вырастала борода. Молодость этого человека — в соединении чувственности рта с томительной устремленностью взгляда к какой-то цели, нам неясной, но, очевидно, захватывающей все существо этого человека. С таким лицом клянутся в верности — но лишь чистые, благородные души. Пальцы молодого человека нервно перебирают древко стрелы, следовательно, створки с изображением Мадонны не предполагалось. Стрела — атрибут, который с недавних пор связывают с тем, что с 1463 года Антуан возглавлял гильдию стрелков св. Себастьяна в Генте. Но портрет датируют примерно тремя годами ранее⁶⁶. Главное же возражение против такого истолкования стрелы состоит в том, что она кажется выпущенной в него самого, но принятой им как бы с благодарностью. Не говорит ли прижатая к сердцу стрела о некой даме, которой этот благородный рыцарь готов служить беззаветно, как вассал сеньору? Не является ли этот портрет куртуазным признанием в любви?

В 1464 году в Брюсселе и Турне служили особо торжественные мессы за упокой души живописца Рогира ван дер Вейдена. Судя по счетам, было израсходовано много свечей. Хочется верить, что они горели перед алтарной картиной Рогира «Св. Лука, рисующий Мадонну», находившейся в капелле св. Екатерины в брюссельской церкви Св. Гудулы⁶⁷.

Ван дер Вейден был великим изобретателем типовых схем, которые использовались его последователями в качестве художественных норм⁶⁸. Сам к тому не стремясь, он стал основателем новой традиции в нидерландской живописи. Но никакая иконографиче-



45. Рогир ван дер Вейден. Портрет рыцаря ордена Золотого руна. Ок. 1460 г.

ская схема не стала бы нормой, если бы она не была пригодна для оформления того или иного смысла, который искали в искусстве современники мастера. Они высоко ценили Рогира как живописца, умевшего сохранять и даже увеличивать дистанцию между картинами и жизнью в ту эпоху, когда многие другие мастера стремились завоевать одобрение, придерживаясь противоположной тактики — сводя к минимуму различия между жизненными впечатлениями и тем миром, который они изображали в своих картинах.

Смирный новатор

Брюгге долго оставался невосприимчив к патетической риторике Рогира ван дер Вейдена.

Около 1440 года там появился живописец лет тридцати, пришедший откуда-то из Голландии, хотя было известно, что по происхождению он брабантец. Звали его Петрусом Кристоусом¹. Вероятно, он помогал Яну ван Эйку в последние годы жизни мастера и доделал некоторые не завершенные им заказы².

Петрус не был учеником Яна. В сугубо техническом отношении его живопись не уступает ванэйковской. Но рядом с захватывающими зрелищами, созданными ван Эйком, его картины выглядят скромно, прозаично и на первый взгляд скучновато. «Кампену повезло с непосредственным последователем, ван дер Вейденом, чего нельзя сказать о ван Эйке. Ибо Кристоус, главный мастер в Брюгге между 1444 и 1472 годами, копировал ван Эйка в своей манере, многое при этом упуская и восполняя потери разве что наивным шармом» — вот далеко не самое жесткое суждение о творчестве этого мастера³.

Оценки такого рода несправедливы, поскольку основаны на предвзятом убеждении, будто Кристоус явился в Брюгге, чтобы стать вторым ван Эйком или даже более ван Эйком, чем сам ван Эйк, — и сплюховал. Его картины отнюдь не зеркала, в которых надо искать отражение совершенств живописи ван Эйка. У Петруса свое понимание задач живописи, своя интонация. В его картинах мы впервые соприкасаемся с духовной атмосферой Нидерландского Севера, удаленного от суеты и беспокойства Брюсселя, Брюгге, Гента.

Жизнь в северных провинциях основывалась на примате корпоративного начала над индивидуальным. «Братства общей жизни», взаимопомощь и ответственность каждого за общее благополучие, отношение к земле как к *нашему* достоянию — вот специфические особенности северонидерландского менталитета. В «новом благочестии» не было ничего общего с выспренней религиозностью бургундской и фламандско-брабантской аристократии. Назначение религиозной живописи в русле «нового благочестия» — нести верующим духовное утешение. Такая живопись не должна искушать зрителя ни восторгом созерцания красот мироздания, вызываемым картинами ван Эйка, ни возвышающим душу осознанием собствен-

ной исключительной одухотворенности, которое зритель испытывает перед произведениями Рогира. Она родственна проповеди Фомы Кемпийского: подальше от суеты, от чувственных искушений, от неосуществимых желаний; гляди на картину молча, сокрушайся сердечно о страданиях Христа, беседуй с ним безмолвно, молись. Равновесие аристократического и бюргерского начал, в целом характерное для нидерландского искусства XV века, разрешается у Кристоуса и других мастеров голландской выучки в пользу бюргерского. Не будучи так жизнеутрачено открыто навстречу миру, как у ван Эйка, но и не взыскав небесного, как у Рогира, их медитативное искусство ближе к небу именно потому, что оно смиренно припадает к земле.

Зримо это выражается в том, что голландские живописцы перемыслили стали изображать пространство не как часть мироздания, космоса, универсума, но как среду человеческого обитания, принадлежащую персонажам их картин. Среда, в отличие от пространства, упорядочивается не столько теми или иными не зависящими от человека закономерностями, сколько деятельностью, поведением ее обитателей. Среда — это часть пространства, выкошенная по мерке конкретного человека. Чтобы зритель это прочувствовал в полной мере, его надо снабдить *точкой зрения*, которая свяжет его с изображением и тем самым подтвердит персональную обусловленность той части пространства, которую он, и никто иной, видит в картине в данный момент. Именно этим, а не соображениями научной корректности, как было у итальянских живописцев, объясняется то, что у мастеров голландского происхождения раньше, чем у выходцев из южных провинций, появились картины с правильно построенной перспективой. Первым примером такого рода исследователи считают картину Петруса Кристоуса «Мадонна с Младенцем и святыми Иеронимом и Франциском», написанную в 1457 или 1458 году¹ — лет на тридцать позднее самых ранних образцов применения перспективы в итальянской живописи.

Упрекая Кристоуса в безжизненности его фигур, в отсутствии драматизма, упускают из виду оригинальность его пространственных схем. Как раз благодаря бесстрастности персонажей пространственные построения становятся у него главным выразительным средством, обеспечивающим его картинам загадочную притягательность. В своей заинтересованности художественными возможностями пространства при беспроblemном отношении к фигуративному аспекту живописи Кристоус проявляет себя последователем Яна ван Эйка, стойко противостоящим влиянию Рогира ван дер Вейдена.

В те годы, когда Рогир исполнял заказ канцлера Ролена для госпиталя в Боне, Петрус Кристоус писал по заказу некоего Ансельма из Брюгге большую картину «Оплакивание», находящуюся ныне в Королевских музеях изящных искусств в Брюсселе (ил. 46).

Формат этой картины необычно вытянут по горизонтали. Предполагать, что она была обрезана сверху, не приходится, ибо лишняя



46. Петрус Крисуc. Оплакивание. Ок. 1450 г.

полоса неба пошла бы во вред уравновешенному распределению фигур. Значит, формат был таким изначально. Крестус хорошо знал, что зрелище, простирающееся по горизонтали, располагает зрителя к созерцанию, способствует медитации. Именно такое настроение хотел он создать в душе каждого, кто будет стоять перед его картиной. Можно бесконечно всматриваться в эту длинную, лишь слегка волнующуюся линию горизонта и пологих брабантских холмов.

Но почему в этой широкой панораме крест расположен у самого края? Почему показана только нижняя его часть, а перекладина, судя по мощи основания, находится где-то очень высоко?

Этим приемом Петрус, во-первых, придал сцене прощания с телом Христа интимный характер: собравшимся хватило места с одной стороны у подножия креста. Во-вторых, сцена приобрела жизненную убедительность: близкие Христа спускаются по склону Голгофы к могиле, вырубленной в скале где-то внизу справа. И в-третьих, показав лишь малую часть креста, Крестус включил в картину необъятное подразумеваемое пространство, которое как минимум вчетверо обширнее изображенного, потому

что зритель непроизвольно присоединяет к панораме недостающую половину левее креста и воображает перекладину на очень большой высоте (ил. 47). Крест благодаря метонимическому приему Крестуса оказывается воистину вселенским крестом. Оплакивание обретает всемирно-исторический масштаб, что было бы невозможно пред-

47. Схема воображаемого пространства «Оплакивания» Петруса Крестуса



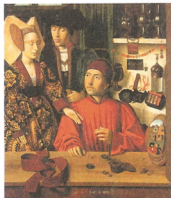
ставить с такой же ясностью никакими иными средствами. Грандиозность креста — этого орудия смерти — подчеркнута соседством его деревянного основания с трогательным деревцем, только что распустившим молодые листочки.

Благодаря эксцентрическому размещению вершины Голгофы главным динамическим мотивом картины стало соскальзывание тела Христа вниз, в смерть. Наклон в сторону невидимого гроба усилен расположением фигур Иосифа Аримафейского и Никодима и, соответственно, левого и правого края савана. Подкосившиеся ноги Марии, падающей в обморок, словно бы съезжают в ту же сторону. Рефреном погружению в смерть служат четыре водные поверхности, цепочка которых видна позади фигур: от небесно-светлого озера слева до черного омыта справа (эмоциональным воздействием этот прием аналогичен чередованию цветов ангельских одежд в «Семи таинствах» Рогира ван дер Вейдена).

Линия движения слева направо, из жизни в смерть, уравновешена другой линией, на концах которой изображены Мария Магдалина и донатор с женой. Сосуд Магдалины стоит между нею и Христом в напоминание о предстоящих заботах о теле усопшего. По извитой в мучительном повороте фигуре Магдалины видно, как трудно ей свыкнуться с мыслью о том, что это будет последняя услуга, которую она сможет оказать Спасителю. Пытаясь отвести взгляд от нестерпимого для нее зрелища мертвого тела Христа, она поворачивается в сторону черепа, не дающего ей отвлечься от мысли о неотвратимости смерти. И тогда ей остается одно — покаяние до конца дней. Если бы эта часть картины была отдельной створкой (схема триптиха проглядывает здесь с не меньшей ясностью, чем в дижонском «Рождестве» Робера Кампена), то получился бы самостоятельный сюжет — «Кающаяся Мария Магдалина».

Заказчик и его жена не глядят друг на друга. Но позами, поворотами голов и направленными взглядами супружеской пары Кристус выразил идущий от сердца к сердцу безмолвный разговор с Христом и о Христе, к какому призывал Фома Кемпийский. Посредние застыла лишившаяся чувств Дева Мария. Ее фигура, непомерно огромная и тяжелая, выражает безмерность обрушившегося на нее горя.

Тогда же Петрус Кристус написал картину «Св. Элигий» (ил. 48), которая, возможно, была заказана ему антверпенской корпораци-



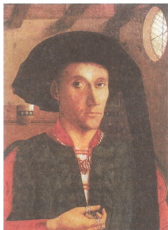
48. Петрус Кристус. Св. Элигий. 1449

ей золотых дел мастеров. Этот святой считался покровителем их ремесла³.

Лишь едва заметный нимб, окружающий двойной тонкой линией голову хозяина ювелирной лавки, выдает религиозное назначение этого произведения. Но не исключено, что нимб дописан позже. Если так, то перед нами самая ранняя сохранившаяся жанровая картина в европейском искусстве⁴. Молодая чета, одетая богато и модно, покупает у ювелира обручальное кольцо. Мы видим их стоящими перед прилавком, через который переброшен пояс (наряду с кольцом символ бракосочетания), провоцирующий оценить добротность ткани не только на глаз, но и на ощупь. Тактильное воображение, столь важное, когда имеешь дело с ювелирными изделиями, получает дополнительный импульс, когда замечаешь зарубки, оставленные на прилавке чьим-то ножом. К оконному проему как бы

случайно прислонено выпуклое зеркало. В нем отразились рукав св. Элигия, косяк окна, прилавок и стопка монет, мостовая и домики на противоположной стороне, а также двое прохожих: господин, одетый не менее изысканно, чем посетитель лавки, и сопровождающий его слуга-соколыничий. Кристус сделал все возможное, чтобы картина не только не отгораживалась от жизни, но и подчиняла бы себе окружающее пространство и время. Читая надпись под доской прилавка — «Петр. Кри[стус] меня исполнил в 1449 году», — почти невозможно не перенестись воображением в указанный год, на эту нидерландскую улочку и не отождествиться с отразившимися в зеркале прохожими. Ведь они тоже могут заинтересоваться выставленными напоказ драгоценностями и диговинами, образующими один из самых изысканных натюрмортов в нидерландском искусстве.

Перспектива построена с таким расчетом, чтобы точка схода линий находилась за левым краем картины. Зрителю, который захочет встать против этой точки, чтобы увидеть картину в соответствии с перспективной схемой, будет не хватать части интерьера, оставленного художником за рамой⁵. Этот прием воображаемого расширения пространства, в принципе аналогичный примененному Петрусом в брюссельском «Оплакивании», помогает живописцу подчеркнуть интимный характер сцены: для такого дела, как выбор обручального кольца, достаточно и уголка лавки. Жених обнимает



49. Петрус Кристус. Портрет Эдварда Гримстока. 1446

невесту за плечи — выражение сердечности, совершенно необыкновенное для искусства того времени. За окном, некоторые стеклышки которого надтреснуты, голубеет чистое небо — знак большого мира, из которого эти двое пришли к святому-ювелиру, намереваясь устроить свое частное счастье.

Еще одно изобретение Петруса Кристауса — портреты, представляющие модель не на абстрактном фоне, а в помещении. Этот прием, перенесенный им в жанр индивидуального портрета из ванзейковской «Четы Арнольфини», превращает фон в воздушную среду. Окружая модель воздухом, живописец смягчает контуры и достигает необыкновенной мягкости в изображении черт лица. Позади модели могут быть видны боковая и задняя стены комнаты и часть потолка, как в портрете Эдварда Гримстона (ил. 49), посетившего Нидерланды в 1445–1446 годах в качестве торгового агента английского короля Генриха VI. Более простой вариант — когда фоном является только задняя стена помещения. Таков портрет девочки из аристократического семейства, написанный брюггским мастером в последние годы жизни (ил. 50).

Это самый элегантный портрет в нидерландской живописи. Воздух в комнате теплый. Фигура же написана в прохладной, сдержанной гамме, которая так идет фарфоровому личику с капризно надутыми губами и надменным, недоверчивым взглядом. Оставаться холодной вопреки теплоту окружению — это уже характер.

Рама картины не прикасается к силуэту девочки по сторонам и, кажется, не поддерживает его снизу: он будто бы держится на острие угла, образованного отворотами горностаевого воротника. Тяжелый головной убор, охватывая подбородок широкой лентой, грозит опрокинуть изящную голову, но вопреки этому модель сохраняет безупречную вертикальность. Это тоже метафора характера: гордый вызов любому, кто осмелится перечить воле аристократки. Подводя итог иносказательной характеристике героини, Кристаус гасит напряжение длинной горизонталью, которую решительно проводит позади фигуры на половине высоты картины.

Трудно оторвать взгляд от едва уловимых переходов света и тени на нежной коже, от раскосых темно-карих глаз с голубоватыми белками, от мягких бледно-розовых губ, от исчезающе-прозрачной



50. Петрус Кристаус. Портрет девочки. Ок. 1470 г.

накидки на обнаженных плечах, от серебряного шитья на бархатно-черном головном уборе и от тройного ожерелья, серебряные ряды которого соединены между собой безукоризненно круглыми жемчужинами.

В доказательство того, что Кристус был посвящен во все тайны ванзейковской живописной техники, портрет девочки покрылся точно такими кракелюрами, как картины ван Эйка. Как ни странно, это не портит впечатления от созданного мастером образа. Напротив, трещинки придают красочному слою хрупкость, которая воспринимается как существенная особенность души этого загадочного существа, настроенно глядящего на нас из XV века.

Мера и порядок

Около 1448 года голландский живописец Дирк Баутс (полное его имя — Теодорих Ромбаутсоон) женился на жительнице Лувена Катарине ван дер Брюгхен. Покинув свой Харлем, он навсегда остался на родине жены. Катарина, которую земляки прозвали Меттен Гельде (Денежная), принесла ему солидное приданое и двух сыновей (оба впоследствии стали художниками, одного из них звали Дирком Баутсом Младшим). Через двадцать лет Катарина умерла. Дирк получил должность городского художника и взял в жены Элизабет, вдову мясника.

Баутс умер в Лувене в 1475 году. Через сто лет нидерландский живописец, поэт и ученый Доминик Лампсоннус посвятил ему стихи на латыни: «...сама Природа, мать вселенной, воспроизведенная в твоих изображениях, опасается, как бы ты не сделался равен ей по искусству»¹. Лампсоннус полагал, что до Тициана нидерландские живописцы держали первенство в области пейзажа². В его глазах главной заслугой Дирка Баутса было то, что этот художник вывел нидерландскую живопись на первое место в искусстве изображения природы. Правда, пейзажей как таковых Баутс не писал. Речь идет о средних и дальних планах его картин.

В свою очередь Карел ван Мандер хвалил Баутса за то, что «его картины сильно отличаются от резкой, угловатой и неприятной манеры современных мастеров»³. Эти слова заставляют вспомнить похвалу Вазари по адресу «перуджинца Пьетро», которому хватило «духа непосредственности» и «нежного единства колорита», чтобы преодолеть ту «сухую, жесткую и угловатую манеру», которой еще придерживались Пьеро делья Франческа, Андреа дель Кастаньо, Джованни Беллини, Боттичелли, Мантенья, Синьорелли и другие художники⁴. И точно так, как Вазари восхищался умением Корреджо писать волосы⁵, ван Мандер обращает внимание на то, что на единственной картине Баутса, которую он видел, «особенно красиво и тонко были выписаны волосы и бороды»⁶.

С одной стороны, пейзаж, с другой — волосы и бороды... Странное на первый взгляд сочетание. Однако установленные Ламп-

сонюсом и ван Мандером приоритеты живописи Баутса не так далеки друг от друга, как «в огороде бузина» и «в Киеве дядька». Деревья, роши и кусты — это «волосы» и «бороды» на лице земли, и, наоборот, наши волосы и бороды — это растительность в пейзажах наших лиц. И то и другое умеет хорошо изображать только такой художник, который порвал с резкой, угловатой манерой, — этаким нидерландский Перуджино.

То, что ван Манцер позаимствовал свою похвалу Баутсу из текста Вазари, определяющего значение Перуджино, наводит на мысль о еще одном качестве, которое «голландский Вазари» не обозначил эксплицитно, — о присущем Баутсу чувстве меры и порядка. Недаром он подчеркивает, что Баутс создавал «совершенные произведения» «за много лет до рождения Альбрехта Дюрера»⁷. А кого из художников Северной Европы, если не Дюрера, можно с полным правом назвать гением меры и порядка?

Главная трудность в изображении природы заключается в том, что в природе нет правильных форм⁸. То, что нидерландские мастера сочиняли свои картины, а не копировали действительность, не избавляло их от необходимости придавать сконструированному пейзажу ту степень случайности и неопределенности, которая обеспечивала ему правдоподобие. Однако хаос, даже если он правдив, оскорбляет глаз, ищущий в пейзаже благообразия. Чрезмерная же упорядоченность пейзажа бедна, скучна и неправдоподобна. Изображая природу, надо обладать особым чувством меры, балансируя между порядком и хаосом. Дирк обладал этим чувством, как никто. Заметим, наконец, что Вазари в пассаже, использованном ван Мандером, упоминает еще и о «нежном единстве колорита», которым отличалась живопись Перуджино. Это «нежное единство» и есть, собственно, то качество, благодаря которому в изображении пейзажа достигается баланс между порядком и хаосом.

Достаточно современному историку искусства заметить какое-либо сходство в произведениях данного мастера с кем-нибудь из современников или предшественников, как возникает гипотеза о заимствовании, будто бы художник был не способен ни самостоятельно выработать манеру, ни создать свой репертуар пластических мотивов — поз, жестов и прочего. Заметив, что картины молодого Баутса населены приземистыми большоголовыми фигурами со спокойно падающими складками одежд, а позднее появились более стройные и гибкие фигуры с небольшими головами и волнующимися, словно на ветру, складками, исследователи сделали вывод, что влияние Крестуса уступило в его творчестве влиянию ван дер Вейдена. Дирк Баутс оказывается этаким флюгером.

Чтобы подтвердить гипотезу о влиянии Крестуса, историкам искусства приходится выдумывать для Баутса поездки в Харлем или в Брюгге⁹. Оставим эти вымыслы на их совести. Серьезнее вопрос о влиянии ван дер Вейдена, ведь в Лувене находилось его знаменитое «Снятие со креста». Но именно это обстоятельство заставля-



51. Дирк Баутс. Тайнство Святого причастия. Полиптих. 1464—1467

ет думать не о восприимчивости Баутса к влияниям, а о его поразительном художественном своеволии — настолько непохоже его искусство на искусство ван дер Вейдена.

«Флюгером» можно стать, только если у тебя нет ни таланта, ни воли. Талант и воля — способности, резко очерчивающие тематический круг, в котором ты чувствуешь себя как рыба в воде, но вне которого ты далеко не так свободен. Нелепо работать в *своем* тематическом круге с помощью средств, выработанных другими мастерами для тематики, которая тебе чужда. У Баутса был *свой* тематический круг, для работы в котором не годились ни средства Кристоуса, ни средства ван дер Вейдена.

Бытие человека как присутствие в мире, которое можно охарактеризовать поговоркой «На все Господня воля». Благоустроенность этого обширного мира. Изменчивость состояний природы и их связь с человеческой жизнью. Таков круг тем Баутса.

Самая знаменитая его работа — полиптих¹⁰ «Тайнство Святого причастия», находящийся с момента его создания в лувенской церкви Св. Петра (ил. 51). В контракте, заключенном художником с местным братством Святого причастия в 1464 году, устанавливался гонорар в двести рейнских флоринов, определялись сюжеты и указывалось, что в вопросах иконографии исполнитель заказа должен был следовать советам двух профессоров теологии Лувенского университета; до завершения работы он обязывался не брать другие заказы. Через четыре года Баутс подтвердил распиской получение последней части гонорара¹¹.

Главная картина триптиха — «Тайная вечеря». На створках изображены ветхозаветные префигурации Тайной вечери: слева — «Встреча Авраама и Мельхиседека» и «Сбор манны», справа — «Сон Илии в пустыне» и «Приготовление иудейской пасхи»¹².

Программа полиптиха необычна для того времени. В «Тайной вечере» изображено не пророчество о предательстве, а учреждение таинства евхаристии: «И когда они ели, Иисус взял хлеб и, благословив, преломил и, раздавая ученикам, сказал: примите, ядите: сие есть Тело Мое. И взяв чашу и благодарив, подал им и сказал: пейте из нее все, ибо сие есть Кровь Моя...»¹³ Этот сюжет, знакомый раннехристианскому и византийскому искусству, позднее утратил популярность, но ко времени Баутса оказался востребован последователями Яна Гуса, которые требовали восстановления раннехристианского обычая причащения мирян не только гостией, но и вином. Поддерживали ли лувенские теологи это требование или были его противниками? Вероятнее второе: на картине Баутса чаша перед Христом пуста. Ученики, каждый по-своему, погружены в раздумье. Единственный из них, кто наделен мрачной энергией действия, — это Иуда, левый из двоих, сидящих впереди спиной к зрителю.

Изображенное Баутсом помещение напоминает не «горницу большую устланную» в частном доме, о которой сообщают евангелисты¹⁴, а зал заседаний в ратуше процветающего нидерландского города¹⁵. Если бы не древнего покрова одежды Христа и апостолов, то можно было бы подумать, что Баутс запечатлел заседание городского совета. Дело происходит при свете дня. Ничего тайного здесь нет. Двое людей, стоящие в комнате, еще двое, которые видны в проеме, одеты по моде 1460-х годов. Вероятно, это заказчики. Они внушают каждому, кто стоит перед тринтихом, что Лувен, в отличие от евангельского Иерусалима, — это город верных Христу, где Он и Его ученики могли бы собраться на Пасху не таясь. Мало того, в христианнейшем Лувене они стали бы самыми почтенными гражданами.

Свет не дает упустить из виду ни одной приметы бюргерского благополучия. Мы любуемся красотой оконных переплетов и тонкостью каменной резьбы в убранстве зала, теплым лоском отделанного под орех потолка и твердостью полированного мрамора колонны, сверканьем позолоченной люстры и добротностью деревянной мебели.

Специалисты давно обнаружили, что в этой картине Баутс на редкость аккуратно свел уходящие вдаль линии потолка и пола в одну точку. Она находится над полостью камина, на средней оси картины. Баутс представил сцену с высоты как бы невесомого, воспа-



52. Схема построения «Тайной вечери» Дирка Баутса

рившего к потолку зрителя (ил. 52). Это было вызвано необычным для традиционной иконографии расположением участников вечера: они сидят не в ряд, а вокруг стола. Замкнутая схема, в отличие от фризообразной, является пластическим выражением их единения. Точка зрения поднята, потому что иначе апостолы, сидящие к нам спиной, заслонили бы тех, что обращены к нам лицами.

Посредине стола Баутс поставил большое круглое блюдо — символ сплоченности участников вечера, а ниже нарисовал провисшее дугой полотенце. Получилась последовательность расширяющихся кругов: наверху гостия, ниже чаша, еще ниже блюдо, внизу полотенце.

Рассеянный в зале свет, это драгоценное завоевание Баутса-колориста, является камертоном для картин, отклоняющихся от полуденного состояния: «Сбор манны» — предрассветные сумерки, «Сов Илии» — утро. Никто не мог превзойти Баутса в передаче промежуточных, быстро меняющихся, ускользающих от точного воспроизведения состояний атмосферы при смене ночи — утром, вечера — ночью.

«Поутру лежала роса около стана; роса поднялась, и вот, на поверхности пустыни нечто мелкое, круповидное, мелкое, как иней

на земле» — так описана в Библии манна небесная, которую сыны Израилевы ели «сорок лет, доколе не пришли в землю обитаемую». «Она была, как кориандровое семя, белая, вкусом же как лепешка с медом». Бог поставил условие: собрав манну, надо было съедать ее до наступления утра. «Сбор манны» (ил. 53) — сцена ночная, предрассветная. Смысл ее, как поясняет сам Бог, — испытание способности еврейского народа к послушанию закону¹⁶.

...Над бесплодной землей занимается заря. В прорыве среди облаков, подрумяненных снизу лучами невидимого солнца, появляется силуэт Бога. Тем, кто еще не добрал свою норму, надо спешить, ибо с появлением солнца манна растает. Их жесты ладны, движения паль-

цев быстры и точны: нельзя упустить ни крупинки. Господь убеждается в законопослушности сынов Израилевых.

Слово «пустыня» обычно вызывает у нас представление о песчаной равнине с однообразными барханами, но Баутс изобразил местность, вздыбленную нагромождениями скал. Автор этих строк долгое время воображал, что странность этого пейзажа — всего



53. Дирк Баутс. Сбор манны. Створка полиптиха «Таинство Святого причастия»

лишь способ изображения страны, неведомой ни заказчикам, ни художнику¹⁷. Но фотография, привезенная знакомыми, побывавшими в тех местах¹⁸, все поставила на свои места. Пейзаж в «Сборе мань» Дирка Баутса не уступит достоверностью иллюстрации в журнале «National Geographic». Мы можем смело причислить его к типу, который Кеннет Кларк назвал «пейзажем реальности»¹⁹. Это обобщенный образ природы Синайского полуострова. Поскольку не существует документов, которые позволили бы предположить, что Баутс видел Синайскую пустыню своими глазами, остается допустить, что он основывался на рассказах паломников. Манну небесную он изобразил в виде прозрачных кубиков со стороны в полсантиметра. Этот мотив тоже не вымышлен Баутсом, а взят им из жизни. Таким бывает град.

На верхней правой створке триптиха представлен эпизод из Третьей книги Царств. Пророк Илия, истребив 450 пророков Ваала, бежал от мести царицы Иезавели в Аравийскую пустыню. Проскитавшись день, он в отчаянии стал просить у Бога смерти. Сон овладел им. «И вот, Ангел коснулся его и сказал ему: встань, ешь (и пей). И взглянул Илия, и вот, у изголовья его печеная лепешка и кувшин воды. Он поел и напился и опять заснул. И возвратился Ангел Господень во второй раз, коснулся его и сказал: встань, ешь (и пей), ибо дальняя дорога пред тобою. И встал он, поел и напился, и, подкрепившись тою пищею, шел сорок дней и сорок ночей до горы Божией Хорива»²⁰.

«Сон Илии» — едва ли не первая в истории искусства картина, в которой изображена обширная равнина, уводящая наш взгляд к длинной линии горизонта. В то время живописцы предпочитали заслонять горизонт горами, стенами городов, рощами, потому что открытую линию горизонта было трудно согласовать с господствовавшим религиозным представлением об иерархическом соотношении неба и земли как горней и дольней частей мироздания. Горы, деревья, высокие постройки были привычными символами тяготения всего земного к небу и благосклонности небес к земле. Мастерство Баутса в изображении природы позволило ему обойтись без этих простых и надежных средств передачи ее гармонического единства.

Пространственная глубина изображенной сцены воспринимается нами — но не самим пророком. Будучи погружен в сон, он не видит того, что видим мы. Состояние сна выражено простым приемом: тело Илии кажется расположенным позади и в то же время выше посоха, лежащего строго горизонтально на первом плане картины. Сам того не ведая, пророк как бы приподнимается во сне над землей, пребывая в том же самом ирреальном пространстве, в котором спускается к нему небесный посланец. Вместо можжевельового куста, под которым заснул Илия, мы видим стройное деревце, указывающее на приношение ангела — чашку с водой, прикрытую лепешкой. Благодаря трепещущей кроне дерева и крыльям ангела, которые тоже трудно вообразить неподвижными, верхняя часть картины становится легкой, воздушной. Красная одежда Илии и бе-



54. Дирк Баутс. Мужской портрет. 1462

лая одежда ангела соприкасаются, не накладываясь одна на другую. Невозможно понять, кто к нам ближе — ангел или пророк. При желании можно увидеть ангела и витающим в воздухе в ближнем слое пространства, и опустившимся на лужайку позади Илии. Так Баутс передал чудесность этого события.

Судя по тому, что в 1468 году Баутс получил должность городского живописца, дувенские теологи были удовлетворены его работой²¹.

В лондонской Национальной галерее находится мужской портрет работы Баутса, на котором он поставил дату «1462» (ил. 54). Это первый портрет, в который включен кусочек пейзажа за окном. Почему пейзаж вошел в жанр портрета так поздно, если уже Кампен изображал у открытого окна и Марию, и св. Иосифа, а у Яна ван Эйка мы видим на фоне пейзажа

профиль канцлера Ролена? Дело в том, что прежде природа допускалась в картину лишь в качестве части или модели Божественного мироздания. Допускать *такой* образ природы в портрет, считавшийся самым низким жанром, было бы профанацией религиозной идеи мироустройства. Чтобы появился портрет Баутса, должен был произойти существенный сдвиг в понимании взаимоотношений человека с природой. Великое новшество Баутса заключалось в том, что природа на этом портрете впервые предстала как среда обитания конкретного, *этого* человека.

Косая лента наезженной дороги с полоской травы посредине. Небольшое дерево, полускрытое косяком окна. Придорожная тропа. Холм и снова дерево. Залитая солнцем равнина с кронами, голубеющими в толще воздуха. Дальше все растворяется в летнем мареве. И над всем этим — шпиль церковной колокольни, каких в Нидерландах тысячи. Вот что такое среда. Как непохожа она на величественные панорамы ван Эйка!

Человек сидит у своего окна. Однако его открытый, ясный взор направлен не вдаль, а вверх. После того как ван Эйк ввел в обиход портреты со взглядом на зрителя, этот взор уже не архаизм кампеновского толка, а знак сосредоточенности на возвышенном. Руки, легкие руки человека умственного труда, могли бы держать сословный или профессиональный атрибут либо быть соединенными

в молитве. Но они лежат бездейственно. Человек глядит «в себя», в «Царство Божие, которое внутри нас». Поэтому пейзаж с церковью можно понимать и иносказательно — как метафору внутреннего мира изображенного человека. Речь идет не о психологической характеристике, а о знаках духовной, культурной, религиозной идентификации, по которым люди, исповедовавшие «новое благочестие», могли бы заключить: «Этот — наш».

Одевание с застежками на рукавах напоминает сутану, какую носили в быту духовные лица. Шапка — точно такая, как у одного из заказчиков лувенского триптиха. Возможно, портретируемый был близок к их кругу. Но кем бы он ни был, он не господин над природой, какими мнили себя люди итальянского Возрождения, а тот, кто осознает свою личную ответственность за положение дел в окружающей его части страны. Этот портрет — симптом возникновения личности. Личность возникла в Европе в 1462 году, в Нидерландах. Дирк Баутс был первым, кому удалось зафиксировать ее появление.

Ни тени мистики

Давно изболоченная во лжи легенда о Мемлинге слишком хороша, чтобы не напомнить ее еще раз. Ханс, беспутный малый из Брюгге, решил поискать счастья, записавшись наемником в войско Карла Смелого. Вскоре после гибели герцога, очень холодным январским вечером сестры госпиталя св. Иоанна в Брюгге услышали звон дверного колокольчика. У порога лежал без чувств молодой солдат, измученный и израненный. Очнувшись, он попросил крова и куска хлеба. Сестры приютили его. Благодаря сердечной заботе юной урсулистки наш герой пошел на поправку. Оправившись от усталости и ран, он решил отблагодарить своих спасительниц. В тиши их дворика он написал маленькие картины для украшения новой раки св. Урсулы, а затем подарил госпиталю большой триптих «Мистическое обручение св. Екатерины» и несколько складней размер поменьше. Эти произведения и сегодня находятся там же. Госпиталь стал Музеем Ханса Мемлинга.

Творчество Мемлинга неотделимо от легенд старого Брюгге. А между тем в документах он чаще именуется Хансом, а не Яном, потому что по происхождению он был немцем. «Августа 11 дня в Брюгге почил мастер Ханс Мемлинг, какового почитали искуснейшим и величайшим художником, какой в то время только и был во всем христианском мире. Уроженец Майнца, погребен в Брюгге», — записал в 1494 году нотариус церкви Св. Донатиана. В округе Майнца есть деревушка Мемлинген. Может быть, Мемлинг происходил оттуда?¹ Но по реестру граждан Брюгге, в котором он назван «Jan van Mimmelinghe ghebooren Zaleghenstadt», выходит, что родиной Мемлинга был Зелингенштадт, близ Ашаффенбурга².

В те годы Брюгге был очень богат и вовсе не походил на безлюдный, безмолвный, замшелый «старый Брюгге», который окружает

картины Мемлинга в романтическом воображении наших современников. Правда, пора создания фундаментального благополучия у граждан Брюгге к тому времени прошла. Они проживали богатство, добытое трудами предков. Жизнь текла сытая, безмятежная. События случались нечасто. В 1467 году в Брюгге умирает Филипп Добрый — город стенает и плачет. Год спустя Карл Смелый празднует здесь свадьбу с Маргаритой Йоркской — город переполнен варварской роскошью, бесконечно далекой от атмосферы тишины и святости, овевающей алтарный образ, созданный тогда Мемлингом для одного из именитых английских гостей (так называемый «Триптих Донна», речь о котором пойдет ниже). Проходит еще двадцать лет — граждане Брюгге проявляют ошеломляющую самоуверенность: они сажают за решетку Максимилиана Австрийского, для устрашения ставят напротив его окошка дыбу, а для утешения заключенного поручают Герарду Давиду расписать ставни этого окошка¹.

«Искусство всегда охотно ютится около богатства в надежде на щедрое вознаграждение», — заметит Карел ван Мандер⁴. Надежда была не напрасна: патриции не жалели денег на алтарные образы для церквей и на собственные портреты в назидание потомкам. Но осуществить эту надежду мог только тот мастер, который умел предугадать вкус публики и предложить ей такие произведения, в которых заказчики видели воплощение своих желаний. Имя «Брюгге» ныне отзывается именем «Мемлинг» потому, что этот мастер обладал тончайшей восприимчивостью к духовной атмосфере Брюгге.

Фромантен выводил искусство Мемлинга из искусства ван Эйка. «Кажется, что здесь мы имеем дело с современниками, до того тождественны их композиции, их метод, — писал он, сравнивая этих мастеров. — У ван Эйка крепче костяк, больше мускулов и крови. [...] Его наблюдения точнее, но и грубее, а кругозор уже. Он сильнее ощущает внешний облик вещей, а их окраску — ярче, интенсивнее. Палитра его отличается полнотой, изобилием и строгостью, отсутствующими у Мемлинга. Гамма ван Эйка более равномерна по своей силе, более выдержана в целом, и более искусно подобраны валеры. [...] В самой технике обоих не видно больших различий, но одно небольшое есть: везде, где Мемлинга одушевляет и волнует какое-нибудь чувство, он так же тверд, как и ван Эйк. Но когда интерес Мемлинга к предмету слабеет, особенно когда он пишет то, что меньше любит и ценит, то он оказывается слабее ван Эйка... Живой натуре он уделяет больше внимания, чем мертвой. Головы, руки, шея, перламутровость розоватой кожи — вот на чем он сосредоточивается и в чем он превосходит. [...] Ван Эйк смотрел глазами, Мемлинг начинает прозревать душой. Один мыслит хорошо и верно, другой мыслит как будто меньше, но зато сердце у него бьется совсем по-другому. [...] Один воспроизводил человеческие типы, не думая об идеале... другой, наблюдая природу, мечтает и... выбирает то, что ему кажется наиболее привлекательным и утонченным в человеке»⁵. Невыдержанность палитры, избирательный интерес

к изображаемым предметам, предпочтение, оказываемое живой натуре, одушевленность сюжетов, внимание ко всему привлекательному и утонченному в человеке — так и кажется, что, перечисляя эти отличия Мемлинга от ван Эйка, Фромантен думал не только о Мемлинге, но и о его брюссельском учителе Рогира ван дер Вейдене.

Начиная с Макса Фридлендера принято считать, что «в основе искусства Мемлинга лежит искусство Рогира»⁶. Однако от внимания величайшего знатока старинной нидерландской живописи не ускользали и различия их манер: «Мемлинг, склонный к хладнокровию и умозрительности, смягчает формы Рогира... Формы в его картинах струятся равномерно... и уплотняются под воздействием ничем не замутненного ощущения соразмерности и грации. [...] Любая попытка сформулировать впечатления от формального построения у Мемлинга не будет удовлетворительной. Именно отсутствие отличительных признаков и примечательно для его искусства»⁷. Соразмерность во всем, отсутствие характерных признаков, мягкость, равномерность, плотность форм, — кажется, что, отделяя Мемлинга от Рогира, Фридлендер посматривал на картины ван Эйка.

Иной точки зрения придерживался Эрвин Панофский: «То, что он, самый мягкий и безмятежный из всех учеников, испытал влияние учителя столь сурового, страстного и авторитарного, как Рогир ван дер Вейден, исключает самую возможность того, чтобы он превзошел своего учителя или смог бы конструктивно ассимилировать его достижения. С его стороны могло исходить только полное подчинение, помешавшее ему понять учителя. От Рогира ван дер Вейдена он взял все, кроме духа. От великой традиции ван Эйка, внушительные произведения которого окружали его со всех сторон, он воспринял только аксессуары: кружева и восточные ковры, панорамические ракурсы, образленные мраморными колоннами, капители с фигурными изображениями и выпуклые зеркала»⁸.

Не будем спорить, кому Мемлинг был обязан больше — ван Эйку или ван дер Вейдену. Интереснее понять, какую роль сыграл каждый из них в его творчестве.

Говорят, что иностранцы обычно знают грамматику языка местных жителей лучше самих местных жителей. Таков случай Мемлинга: этот немецкий художник овладел языком фламандской живописи лучше самих фламандцев. Если строение фигур, типаж, позы, жесты, складки одежд мы сопоставим со «словообразованием» и «морфологией», а приемы объединения этих мотивов в картине (группировку фигур и интервалы между ними, характер взаимодействия между персонажами) сопоставим с «синтаксисом», то тогда можно будет сказать, что «словообразование» и «морфологию» своих картин Мемлинг охотнее брал у Рогира, а «синтаксис» — у ван Эйка. К чему он остался невосприимчив, так это к их мистическому воодушевлению, которое привносит в их картины нечто большее, нежели индивидуальное переживание сюжета.

Он начал осваивать «грамматику» нидерландской живописи с уроков Рогира, то есть со «слов». Вероятно, он видел в Кёльне

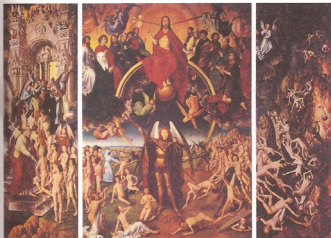
«Алтарь св. Колумбы» и это творение настолько поразило его, что ему захотелось учиться только у ван дер Вейдена. Он отправился в Брюссель и несколько лет работал в мастерской Рогира. Но к моменту смерти учителя Ханс понял, что стать вторым Рогиром ему не суждено, — слишком велико было несходство их темпераментов, их интересов. Очарованность Рогира ритуалами двора, его религиозная экзальтация, его страсть облекать сюжеты в эффектные формулы — все это было чуждо молодому мастеру. Немецкая душа Мемлинга требовала вместо пафоса — сентиментальности; вместо схем и формул — обстоятельного рассказа; вместо противопоставления человека природе — их гармонии; вместо гимнов — лирики. Ему надо было освободиться от деспотии придворного вкуса и обрести уверенность в том, что вкус своих заказчиков он сформирует сам. Только при этом условии живопись могла стать для него надежным источником благосостояния.

О возвращении на родину не могло быть и речи. А из нидерландских городов самым подходящим для него был Брюгге, славный благополучием и добропорядочностью своих граждан. Но там трудился старик Кристоус, который придерживался, сколько мог, системы ван Эйка. Чтобы перехватить первенство, у Мемлинга был только один путь — освоить «синтаксис» ван Эйка.

Ванэйковский «синтаксис» отличался от рогировского большим разнообразием и плотностью формальных и смысловых взаимосвязей внутри произведения. Благодаря этому каждая картина ван Эйка воспринималась как прекрасно устроенный, самодостаточный мир. Однако «словообразование» и «морфология» в художественной системе ван Эйка не обеспечивали его произведениям той душевной теплоты и мягкости, той интимности взаимоотношений и обоюдной отзывчивости персонажей, благодаря которым картина становится элементом комфорта. Произведения ван Эйка торжественны и молчаливы, они требуют от зрителя благоговения или ликования. А в Брюгге настали времена, когда от живописи стали ждать утешения, развлечения и красоты.

Мемлинг понял, что если он научится перелагать «слова» Рогира «синтаксисом» Яна, то успех в этом городе будет ему обеспечен. И он эту программу осуществил. Он заговорил безупречно правильным и благозвучным, нежели у Яна и Рогира, взятым по отдельности. Через пятнадцать лет после появления в Брюгге Ханс Мемлинг числился среди богатейших граждан этого города.

Права гражданина в Брюгге он получил в 1465 году (через полгода после смерти Рогира ван дер Вейдена). Спустя всего лишь год Анджело Тани, бывший управляющий брюггским филиалом банка Медиччи, доверил ему написать алтарный образ «Страшный суд» для капеллы, которую Тани выстроил близ Флоренции, в Бадии, у подножия Фьезоле, по случаю своего бракосочетания с Катериной Танальи⁹. Этот престижный заказ вряд ли достался бы молодому немцу, столь недавно появившемуся в Брюгге, если бы какими-то ис-



55. Ханс Мемлинг. Триптих «Страшный суд» в раскрытом виде. 1466—1467

полненными к тому времени работами он не убедил разбирающихся в живописи людей, что не Крестус, а именно он, Мемлинг, является истинным продолжателем дела Яна ван Эйка. В 1467 году триптих «Страшный суд» был готов (ил. 55), о чем свидетельствует надпись в центральной его части — на гробовой доске левее фигуры архангела Михаила. Вскоре авторство Мемлинга было забыто, и до 1843 года триптих считался произведением ван Эйка.

Но этот триптих не имеет ничего общего со «Страшным судом», написанным ван Эйком на створке «Татищевского диптиха». У ван Эйка получилась эмблема Страшного суда, а Мемлинг создал рассказ, полный захватывающих подробностей.

Однако и с полиптихом Рогира в Боне «Страшный суд» Мемлинга имеет мало общего. Хотя фигуры Марии, Иоанна Крестителя и, в особенности, Христа напоминают о «Страшном суде» Рогира; хотя, так же как у Рогира, небожители, восседающие на фоне золотого сияния, изображены в большем масштабе, нежели выходящие из могил люди; хотя над этими последними господствует архангел с весами, — все эти аналогии, вероятно, были продиктованы заказчиком. Не ими определялся художественный замысел Мемлинга. Триптих должен *интересовать* каждого, кто его увидит, — вот какова была цель художника⁵⁰.

При взгляде на «Страшный суд» Рогира не возникает мысли о месте, в котором вершится суд. А у Мемлинга равнина под синезеленоватым небом, зеленеющая слева и бесплодная справа, уходит к высоко поднятому горизонту, где в прозрачном свете зачина-



56. Хайс Мемлинг. Страшный суд. Фрагмент



57. Хайс Мемлинг. Страшный суд. Фрагмент

ющего утра поблескивает вода. Это напоминание о долине Иосафата, в которой провидел место Страшного суда пророк Иоиля: «Толпы, толпы в долине суда!»¹¹

Впервые в нидерландском искусстве мы видим такое множество обнаженных тел. Но нагота делает людей похожими друг на друга — все они у Мемлинга «до хрупкости стройны»¹². И вот, чтобы избежать однообразия, он, вопреки иконографической традиции, выдержанной Рогиром, изображает людей молодых и старых, толстых и тонких и даже включает в толпу осужденных одного мавра. Он старается охарактеризовать каждого позой и выражением лица, выделяющим его среди окружающих. Участь некоторых еще не решена. Удастся ли человеку, вцепившемуся в землю ногтями, вырваться от грешника, которого унесит черт? Отнимет ли ангел у демона его добычу? Художник заставляет нас переживать судьбу каждого персонажа в отдельности (ил. 56, 57).

Архангел здесь, в отличие от Рогирова архангела, не священник, а прекрасный рыцарь в золотых латах. Изящно изогнув стройный сверкающий стан, он взвешивает достоинства людей не со сверхчеловеческим бесстрашием, а участвуя в исполнении приговора: он попирает жезлом грехи¹³.

Мемлинг готов материализовать все на свете. У ван дер Вейдена архангел взвешивал не людей, а олицетворения добродетелей и пороков одной души; Мемлинг же изображает на весах самих воскресших во плоти людей. Его архангел «отделяет овец от козлов»¹⁴. Человек на чаше греха — двойник проклятого, которого черт уносит в ад. Но перевешивает чаша добродетелей, на которой находится не кто иной, как Томмазо Портинари¹⁵.

Земная сфера в ногах Христа, которую Рогир изолировал от физического взаимодействия с окружением, превратилась у Мемлин-

га в золотой шар, в выпуклости которого отражаются трубящие ангелы. Так же написаны доспехи архангела: в его кирасе отразилась и «долина суда» с толпами восставших из могил, и весы, и карающий жезл.

Рогир представил вход в рай в виде портала маленькой пустой капеллы, у порога которой одинокий ангел встречает горстку праведников. А Мемлинг показывает не только ворота, похожие на портал готического собора⁵⁶, но и многоярусное торжество. Толпа праведников поднимается по хрустальной лестнице, висящей над бездной. Апостол Петр приветствует их, ангелы раздают им одежды и возвращают им атрибуты прижизненного священнического ранга: вот митра архиепископа, вот шляпа кардинала, а впереди всех — папская тиара. На террасах величественного здания поют и музицируют ангелы⁵⁷; один из них осыпает праведников цветами.

Проклятые, увлекаемые демонами, падают в ад. Языки пламени пробиваются сквозь скалы с такой силой, что возникает образ огненной реки, мчащей грешников вдаль. Появляется желание повернуть створку на 90 градусов и разглядывать ад, как панораму. Но нелепость демонов не позволяет нам вообразить преисподнюю в ее потусторонней грандиозности, описанной Данте. Ад был бы страшнее вовсе без демонов либо если бы демоны походили на палачей, как в «Последних днях человечества» Луки Синьорелли. У Мемлинга же получилась лишь щекочущая нервы сказка.

В стремлении не столько заставить зрителей содрогнуться от ужаса, сколько привлечь их к разглядыванию картины, у Мемлинга был предшественник — немецкий живописец Стефан Лохнер, работавший поколением раньше его в Кёльне. Живя в этом городе,

56. Стефан Лохнер. Страшный суд. Ок. 1435 г.



Мемлинг мог основательно изучить «Страшный суд», написанный Лохнером около 1435 года, вероятно, для зала заседаний кёльнской ратуши (ил. 58).

Если не говорить о различиях в стиле, то самое заметное отклонение «Страшного суда» Мемлинга от кёльнского прецедента — это присутствие апостолов и архангела. Но эти персонажи, вероятно, введены в картину по требованию заказчика. Для раскрытия же хода мысли самого Мемлинга важнее не различия, а родство его триптиха с произведением кёльнского мастера. Формат триптиха Мемлинга выдержан в тех же пропорциях, что и картина Лохнера. Начертите оба формата в одном размере и совместите их. Вы увидите, что границы створок Мемлинга совпадут с границами между раем, судом и адом на картине Лохнера. У Лохнера, а не у Роггера увидел Мемлинг толпу, теснящуюся в долине Иосафата. У Лохнера он увидел людей разного возраста и комплекции и многообразных монстров. У Лохнера увидел он борьбу ангелов и демонов за человеческие души. Еще явственнее сходство райской сцены у обоих художников. И хотя ад каждый из них представил по-своему, указанных соответствий достаточно, чтобы утверждать, что именно картина кёльнского мастера помогла Мемлингу преодолеть влияние Роггера. Не упустив из виду ни малейшей подробности, которая могла бы быть интересна зрителю, Мемлинг создал произведение, принадлежащее не столько нидерландской, сколько немецкой традиции, в которой огромная роль отводилась изобразительному рассказу, соединяющему сказку с драмой¹⁸. Мемлинг достиг своей цели, выхолостив из темы Страшного суда мистическое содержание.

По-видимому, такой «Страшный суд» пришелся по сердцу брюггским ценителям живописи. На следующий год после завершения работы над ним, когда в Брюгге на свадьбу Карла Смелого пожаловал брат невесты английский король Эдуард IV, одному из людей его свиты, сэру Джону Донну, захотевшему заказать в Нидерландах алтарный образ, посоветовали обратиться не к кому иному, как к Хансу Мемлингу¹⁹. «Триптих Донна» (ил. 59) стал триумфом молодого немецкого живописца. Петрус Кристиус как конкурент перестал для него существовать.

«Страшному суду» Мемлинга не суждено было достичь флорентийской земли. Весной 1473 года триптих погрузили на английский галеон «Св. Томас», зафрахтованный Томмазо Портинари в брюггском порту Слейс для отправки в Италию ценных товаров. Шла война между Англией и ганзейскими городами, в число которых входил Данциг. С данцигской каравеллы, курсировавшей у нидерландского побережья под командой Пауля Бенекке, заметили вышедший в море английский галеон и пустились в погоню. Немцы настигли «Св. Томаса» у берега Англии и взяли его на abordаж. Среди захваченных тканей, шляп и фламандских ковров каперы обнаружили большой складень. Вернувшись в Данциг, капитан Бенекке передал складень судовладельцам Зидингхузену, Фаландту и Нидерхоффу, а те пожертвовали его местной церкви Девы Марии.

На следующий год влиятельный дипломат Адорнес, друг Портинари, безуспешно пытался заполучить триптих назад. Не помогла и грозная булла, направленная Сикстом IV в 1478 году против городского совета Данинга. Алтарь находится в Данинге — нынешнем Гданьске — до сих пор²⁰.

Старинная легенда о Мемлинге с самого начала окружила его творчество женскими образами. Через четыре столетия эту тему вдохновенно развил Фромантен. Мемлинг «создает — особенно в женских образах — некие избранные существа, неведомые до него и исчезнувшие после него. Перед нами женщины, но женщины, увиденные в том облике, в каком любит их его нежное сердце, преданное грации, благородству и красоте. Из этого небывалого женского образа он создает реальное существо и вместе с тем символ. Он ничего не прикрашивает, но замечает то, чего не видел еще никто. Он пишет женщину такой потому, что видит ее прелесть, ее



59. Ханс Мемлинг. «Триптих Донка» в раскрытом виде. 1468

обаяние, ее сердце. Он украшает ее физически и морально. Рисуя ее прекрасное лицо, он показывает и ее нежную душу. Его прилежание, его талант, тщательность его техники служат здесь лишь проявлением трогательного внимания и уважения к женщине со стороны художника»²¹. Двадцатый век примечал к этой медоточивой картине каплю дегтя: «Его зачаровывает красота лиц моделей, похожая на красоту цветка: кажется, через день она может завянуть и исчезнуть»²². Но когда вы видите пятерых сыновей и одиннадцать дочерей бургомистра и казначея Брюгге Виллема Мореля на створках заказанного им триптиха (ил. 60) или семерых сыновей и дюжину дочерей брюггского торговца пряностями Якоба Флорейнса на луврском алтарном образе, носящем его имя, то при мысли об их женах у вас в голове скорее возникнет метафора конвейерного производства, чем поговорка «Не тронь меня — завяну я». Стандартное умиление на лицах и в жестах мамаш и их потомства характеризует



60. Ханс Мемлинг. «Триптих Мореля» в раскрытом виде. 1484

не женщину — предмет неустанной мысли историков искусства, но лишь найденную художником форму выражения благочестия. Я не удивился бы, если бы в архивах Брюгге нашелся документ, который свидетельствовал бы, что по картинам Мемлинга женщины из уважаемых семейств учились вести себя в церкви.

Другое дело — образы святых дев. Образ Девы Марии с Младенцем Иисусом мы встречаем у Мемлинга и в сюжетах Рождества и поклонения волхвов, и во введенных им в нидерландское искусство сценах отдыха на пути в Египет²⁵ и обручения св. Екатерины, и вне повествовательных сцен. Мария кормит дитя, или играет с ним, или просто обнимает его; Она сидит или стоит, изображена в рост или погрудно, под открытым небом или в интерьере. Рядом присутствуют то ангелы, то донаторы, то святые, а то и все они вместе, но

61. Ханс Мемлинг. Мадонна в лугах. Ок. 1470 г.



может и не быть никого. Но каковы бы ни были эти картины, Дева Мария у Мемлинга всегда одна и та же, почти неотличимая от других святых дев. Она очень молода. У нее продолговатое бледное лицо с высоким выпуклым лбом, длинным носом, небольшим подбородком и маленьким ярким ртом с сочной нижней губой, напоминающей лепесток розы. Расчесанные на пробор волосы падают золотистыми волнами на покатые плечи. Тип Марии — наиболее ярко выраженная готическая реминисценция в искусстве Мемлинга, который во всем остальном (если не говорить об архитектурных деталях в его картинах) не придерживался готических форм. Именно благодаря умышленному стилистическому несовпадению Мадонны с окружением так удачно пе-

редавал Мемлинг их состояние «не от мира сего». Обычно голова Марии чуть склонена, глаза полуприкрыты. Безучастная ко всему, что происходит вокруг, Она пребывает в тихой задумчивости, тогда как простодушный Младенец радостно откликается на любые попытки развлечь его.

Одна маленькая картина такого рода, «Мадонна в лугах», находится в музее Прадо в Мадриде (ил. 61). Хотя размер рамки слишком мал, чтобы впустить нас в райский мир Мадонны, все-таки совершенно непроницаемой преграды не чувствуешь. Чистый, ласковый, недвижный воздух, смирение, покой. Мария совсем еще девочка — узкоплечая, тоненькая, простодушная. У нее невидящий взгляд и грустная полуулыбка. Мы смотрим на нее чуть сверху, как если бы подошли к ней по дугу. Она держит Иисуса у правой руки, его силуэт выходит за контур ее фигуры, и Младенец оказывается в центре нашего внимания. Мемлинг находит прелестную бытовую мотивировку для трагического символа: Иисус тянется к яблоку⁶²; ангел умилен его смышленостью, тогда как другой ангел самозабвенно играет на виоле. Ни ван Эйк, ни Рогир не вводили в картины ангелов, развлекающих Иисуса и Марию. Это немецкий сентиментально-сказочный мотив, который был известен уже Мастеру Франке и Стефану Лохнеру.

Решение темы в аристократическом духе — «Мадонна на троне с Младенцем, ангелом и донатором» из триптиха в Художественно-историческом музее в Вене (ил. 62)⁶³. Донатору, как в свое время канцлеру Ролену, было угодно преклонить колена перед Мадонной в небесном дворце, адали от земного мира. На троне, в обрамлении великолепной арки, Мария сидит торжественно, как подобает владычице небесного дворца, но взгляд ее потуплен. Иконографическую роль «престола мудрости» она выполняет со смиренным усердием, не смея шелохнуться, словно желая быть не более чем атрибутом Христа. Как и в «Мадонне в лугах», не она, а ее резвый Младенец в центре внимания. Ангел, которому вручены и яблоко, и виола, чтобы освободить место для донатора по другую сторону от трона, похож на хорошо вышколенного пажа. Навверху кипит работа, выдающая североитальянский вкус донатора: путти развешивают гирлянды плодов⁶⁴. Одетый в черное платье, оттеняющее бледность его прекрасного лица, донатор не смотрит на объект своего поклонения, но взор его та-

62. Ханс Мемлинг. Мадонна на троне с Младенцем, ангелом и донатором. Средняя часть триптиха. Ок. 1485 г.



ков, что мы понимаем: он видит перед собой то же, что и мы. В отличие от райского пейзажа «Мадонны в лугах», здесь на дальнем плане выявлены, по контрасту с небесным чертогом, рукотворные мотивы — шаткий мостик и замок, похожий на древнюю цитадель графов Фландрских в Генте.

Вершина искусства Мемлинга — большой триптих «Мистическое обручение св. Екатерины», созданный им для госпиталя св. Иоанна в Брюгге²⁷.

На будничной стороне этого алтарного образа изображены под сенью готических табернаклей коленопреклоненные попечители госпиталя Якоб де Кенинг и Антоний Зегерс и начальницы госпиталя Агнес Каземброт и Клара ван Хюльзен — со своими покровителями Иаковом и Антонием, Агнессой и Кларой. Господствуют белый, серый, коричневый, черный тона. Виртуозно переданная светотень создает видимость объемных фигур, застывших, как в «живой картине». Все здесь аскетично, безмолвно (ил. 63).

Тем неожиданнее роскошь, ждущая вас внутри складня (ил. 64). Посредине — сцена из жития св. Екатерины Александрийской, давшая название всему триптиху. Екатерина молилась перед образом Девы Марии с Младенцем, как вдруг Христос повернулся к ней и, наклонившись, надел на ее палец кольцо. Мистическое обручение святой девы мыслилось как ее духовное бракосочетание с Богом²⁸.

Предоставим в последний раз слово Эжену Фромантену, тоньше всех чувствовавшему очарование этой картины. «Богоматерь — в центре композиции, на возвышении, где она восседает на престоле. По правую руку от нее — Иоанн Креститель²⁹ и св. Екатерина со своим символическим колесом³⁰; налево — св. Варвара...³¹ На втором плане — Иоанн Евангелист³² и два ангела в священническом одеянии. [...] Св. Екатерина одета в длинное узкое платье со



63. Ханс Мемлинг. Триптих «Мистическое обручение св. Екатерины» в закрытом виде. 1479

платьем, расшитое золотыми узорами по черному фону, с малиновыми бархатными рукавами и обтягивающим, низко вырезанным корсажем. Маленькая золотая диадема с драгоценными камнями охватывает ее выпуклый лоб. Прозрачная, как вода, вуаль прибавляет к белизне лица бледность воздушной ткани. Нет ничего изысканнее этого тонкого детского и женственного лица, окаймленного убором из драгоценностей и газа; никогда художник, влюбленный в женские руки, не писал ничего более совершенного по жесту, рисунку и изгибу, чем эта округлая, точеная и длинная перламутровая ру-

ка с протянутым к обручальному кольцу пальцем. Св. Варвара сидит. У нее твердая осанка, красивая, прямо поставленная голова, прямая шея, затылок с гладко и высоко зачесанными волосами; губы сжаты в мистическом выражении, под опущенными прекрасными, чистыми веками угадывается взгляд, внимательно устремленный в часослов, переплетенный в синий шелк. Под узким корсажем ее зеленого платья обрисовывается грудь. Гранатовый плащ облегает ее фигуру широкими, очень живописными, искусно расписанными складками. [...] Посмотрите лишь на форму, на совершенство рисунка, на естественность и простоту жестов, на ясный цвет лиц, атласную бархатистость и мягкость кожи, на единство ее тона; присмотритесь к красочному богатству одежд, к их верному и характерному покрою — и вы можете подумать, что это сама природа, воспринятая глазом, удивительно восприимчивым и правдивым. [...] Та же светотень, что у ван Эйка, только по-новому тонкая, более точно подмечены интервалы между светом и полутенью. В целом это — произведение менее энергичное, но более нежное»⁵⁵.

Донаторы попросили художника представить на боковых створках в высшей степени драматичные сцены: слева — «Усекновение главы св. Иоанна Крестителя», справа — «Откровение св. Иоанна



64. Ханс Мемлинг. Триптих «Мистическое обручение св. Екатерины» в открытом виде

Богослова». Как десятью годами раньше, Мемлингу и на этот раз удалось создать гармоничное произведение, в котором все то, что в Евангелии призвано устрашать, превратилось в интересное и красивое зрелище. Главную роль играет цветовое созвучие картин. Распределением цвета достигнута ясно воспринимаемая субординация сюжетов: «Обручение св. Екатерины» не теряется в соседстве с боковыми картинами. Благодаря златотканному занавесу, на фоне которого ангелы держат корону Царицы Небесной, а также стройным фигурам двух Иоаннов и великолепным колоннам «Мистическое обручение св. Екатерины» словно наполняется гулом органичных



65. Ханс Мемлинг. Усекновение главы св. Иоанна Крестителя. Левая створка триптиха «Мистическое обручение св. Екатерины»

труб, могучее благозвучие которого ничто не может заглушить. На втором плане Мемлинг перекинул смысловые мостовики от «Обручения» к боковым картинам: Иоанна Крестителя ведут влево, в направлении темницы, изображенной на левой створке, а Иоанна Богослова — вправо, к судну, готовому уйти в море, омывающее остров Патмос.

Линия горизонта на боковых створках находится на той же высоте, что и в центральной части. Это сделано не для того, чтобы охватить все три картины единым пространством. Мемлинг хотел, чтобы полоса неба слева, посредине и справа была одинаковой ширины. А чтобы небесные явления, без которых невозможно обойтись в панораме Апокалипсиса, не нарушили равновесия, он поместил над сценой казни св. Иоанна Крестителя полуфигуру Бога в золотом сиянии.

Представим, что св. Иоанн Креститель и схватившие его люди перешли на левую створку триптиха и оказались в дверном проеме темницы позади фигуры Саломеи (ил. 65). Мы увидим, что эта группа не приблизится к переднему плану, а, наоборот, удалится — настолько резок разрыв между ближними и дальними фигурами на этой створке. Еще заметнее пространственный

разрыв на правой створке: Иоанн Богослов наблюдает апокалипсические знамения словно бы с вершины горы.

Чрезвычайно сложной задачей было изобразить сцену «Откровение св. Иоанна Богослова» (ил. 66). Множество эпизодов Откровения, которые в тогдашней изобразительной продукции показывались порознь³⁴, здесь надо было объединить в пространстве одной картины.

Мемлинг вышел из затруднения, расположив фигуру евангелиста, записывающего Откровение, лицом навстречу видениям, надвигающимся на него сверху. Видения подчинены двум различным перспективам. Одна ведет по диагонали от св. Иоанна к сидящему на престоле и к агнцу³⁵. Связующими звеньями являются два ангела — кадящий перед жертвенником и призывающий раскрыть книгу, к которой тянется агнец³⁶.

В другой перспективе, уводящей взгляд к морскому горизонту, разворачиваются видения, следовавшие за снятием печатей и звуча-

нием ангельских труб. Они отделены от скал Патмоса страшной бездной, на поверхности которой, черной и лоснящейся, как нефтяное озеро, смутно отражаются радуга, дым фимиамов и силуэты всадников. Мы видим этих всадников и адскую пасть, изрыгнувшую последнего из них, солнце, «мрачное, как власяница», и луну, которая «сделалась, как кровь», падающие звезды и людей, прячущихся в пещерах и ущельях, а в выси, на краю радуги, — ангелов с трубами¹⁷. А затем видим все, что происходило, когда ангелы вострубили: град и огонь, горящие деревья и траву, низвержение огненной горы в море, звезду «полюнь», падающую на источники, и другую звезду, с ключом от «кладеза бездны», выход саранчи, конное войско от Евфрата, ангела на ногах, «как столпы огненные», жену, «облеченную в солнце», которую преследует красный дракон, войну Михаила против дракона и выход из моря зверя с семью головами и десятью рогами¹⁸. Но живопись Мемлинга, изображающая ужасные предзнаменования гибели грешного человечества, — легкая, яркая, веселая.

Через десять лет после того, как Ханс Мемлинг вывел на раме триптиха «Мистическое обручение св. Екатерины»: «OPVS IOHANNIS HEMLING ANNO M CCCC LXXIX» («Произведение Иоганна Мемлинга 1479 года»)¹⁹, духовенство и граждане Брюгге собрались в госпитале св. Иоанна на торжественную церемонию положения мощей св. Урсулы в новую раку, украшенную живописью прославленного мастера. Это событие было приурочено к дню св. Урсулы — 28 октября.

Рака св. Урсулы, по сей день находящаяся в бывшем госпитале св. Иоанна, — это позолоченный дубовый ларец, похожий на готическую капеллу с двускатной крышей (ил. 67), расписанный, по словам ван Мандера, «довольно маленькими, но исполненными с таким совершенством фигурами, что госпиталью взамен его много раз предлагали такой же ларь из чистого серебра». Это прекрасное произведение открывалось в дни больших праздников²⁰.

Мемлингу принадлежат восемь маленьких картин, которыми украшены стенки раки, и шесть медальонов на крышке (на двух медальонах — св. Урсула с девами и сцена коронования Марии, на остальных — музицирующие ангелы). На одной из торцевых сторон



66. Ханс Мемлинг. Откровение св. Иоанна Богослова. Правая створка триптиха «Мистическое обручение св. Екатерины»

мы видим св. Урсулу, которая покрывает мантией дев; на другой — Мадонну с Младенцем и коленопреклоненных монахинь, заказчиц раки. Урсула и Мария стоят в готическом интерьере, написанном с такой силой иллюзии, что, кажется, интерьер просматривается насквозь, как в макете здания. На продольных стенках, оформленных в виде аркад, — по три сцены из легенды о св. Урсуле. Небесно-голубой фон под золотым кружевом резьбы так удачно имитирует воздух, что рака кажется ажурным, почти невесомым игрушечным домиком.

За год до того, как в Брюгге освятили это чудесное творение, в далекой Венеции живописец Витторе Карпаччо заключил договор с тамошним братством св. Урсулы на создание цикла «историй» на эту же тему. В картинах, написанных на холстах высотой около трех метров, Карпаччо сосредоточил внимание прежде всего на событиях, предшествовавших паломничеству Урсулы в Рим: «Приезд



67. Ханс Мемлинг. Рака св. Урсулы. 1489

английских послов к королю Бретани», «Отъезд английских послов», «Возвращение послов в Англию», «Прощание с родителями и отъезд нареченных». Эти сцены больше рассказывают о венецианцах — народе мореплавателей, политиков и дипломатов, любителей роскоши и экзотики, нежели о добродетельной северной принцессе. «Сон св. Урсулы» — эпизод, в котором героине легенды предсказывается гибель, — перемещен венецианским живописцем поближе к трагической развязке⁶⁷.

Для заказчиков же Мемлинга главным было показать твердость св. Урсулы в вере. Не удостоив вниманием светские эпизоды, предшествовавшие паломничеству, он начал

сразу с прибытия дев в Кёльн. Тут он блеснул знанием этого города. Недостроенный Кёльнский собор, церкви Большого Мартина и Св. Северина изображены с документальной точностью. За городскими воротами виден дом, большие окна которого похожи на диптих: в окнах представлено, как Урсуле снится ангел, предвещающий ей близкую мученическую смерть. Продолжение паломничества воспринимается как подвиг Урсулы во имя веры.

После Кёльна — высадка в Базеле, вид которого Мемлинг выдумал, но так, что он не уступает убедительностью виду Кёльна. На стыке со следующей сценой видны Альпы, которые предстоит перейти Урсуле и ее спутникам. Третий эпизод — Рим: Урсула получа-



68. Ханс Мемлинг. Прибытие св. Урсулы в Кёльн. Прибытие в Базель. Папа Кириак благословляет св. Урсулу. Роспись раки св. Урсулы

ет благословение папы Кириака, а ее жених принимает крещение вместе с другими новообращенными в крестальной купели (ил. 68).

Повествование переходит на противоположную стенку раки. В сцене отплытия из Базеля, население которого девы обратили в христианство, мы видим, что вместе с Урсолой отправляются вниз по Рейну и католические прелаты во главе с папой. Пятый и шестой эпизоды представлены как одна сцена, разворачивающаяся на фоне панорамы Кёльна, к которой добавлена церковь Св. Куниберта. Гунны истребляют дев и Святых Отцов, не дав им ступить на берег. Урсуле оказана особая честь: ее подводят к гостеприимно распахнутому шатру, из которого выходит Атилл, дородный владыка в чалме и красном халате. Восхищенный красотой молодой христианки, он, приложив руку к сердцу, предлагает ей разделить с ним ложе. Урсула отворачивается с жестом отвращения. Офицер Атилла натягивает лук, нацелив стрелу в сердце девы (ил. 69).

Рассказ, состоящий из отдельных сцен, течет плавно, без разрывов и скачков благодаря тому, что Мемлинг выдержал единую

69. Ханс Мемлинг. Отплытие св. Урсулы из Базеля. Мученичество св. Урсулы. Роспись раки св. Урсулы



линию горизонта и тонко разработал ритм повествования. На обеих сторонах раки в двух секциях видны корабли, а в третьей — сцена на суше. Самое большое сооружение в первой части повествования — храм; он с самого начала воспринимается как цель паломничества. На другой стороне аналогичную роль, но с противоположным ценностным смыслом играют шатры гуинов. На ступенях храма мы видели верховного понтифика, а здесь, перед раскрытой полостью шатра, хозяином положения оказывается предводитель кочевых орд. Размер фигур переднего плана варьируется в волнообразной последовательности: в первом, третьем и пятом эпизодах фигуры крупнее, нежели во втором и четвертом. Последний, важнейший эпизод вырывается из этого ритма: фигуры Урсулы и убийц показаны крупным планом. Все построено разумно и убедительно, однако самый жестокий эпизод — истребление христиан — представлен Мемлингом так деликатно, что, не зная легенды, мы не смогли бы по этой картинке догадаться о чудовищном размахе учиненного варварами побоища.

Более трети из дошедших до нас произведений Мемлинга — портреты. Помимо изображений донаторов на алтарных картинах, у него насчитывается около сорока произведений этого жанра. «Мемлинг, несомненно, был популярнейшим портретистом богатого купечества и обладал качествами, благодаря которым ван Дейк, Гейнсборо и другие светские портретисты иных времен достигали вершин успеха. Художник отнюдь не задавался целью так или иначе польстить модели: согласно своей натуре Мемлинг смягчал любые проявления крайности, предосудительности и в каждом случае — формально и по существу — создавал образы, неизменно нравящиеся и хранящие в себе нечто от благочестия и осмотрительности самого мастера, — писал Фридендер. — Привычки и профессиональные признаки портретируемого скрывают от посторонних глаз его личностные свойства. [...] Мягкое, равномерное и последовательное развитие всех форм на плоскости достигается в большей мере путем умелого использования линейных конструкций, нежели за счет контрастов светлых и темных частей композиции. С особым чувством и тщательностью изображены волосы, чаще всего обрамляющие голову пышной копной. По овалу лица, внутри и за пределами его контуров, на лбу и висках, курчавые и мягкие, они уложены в извилистые пряди, которые спадают вниз отдельными нитями, переданными во всей их красоте»⁴⁷.

Мемлинг первым стал изображать модель на фоне пейзажа, который открывается в большом проеме, обрамленном каменными колоннами, либо расстилается во всю ширь картины⁴⁸. В его время ландшафты с натуры еще не рисовали⁴⁹. Портреты с пейзажным фоном Мемлинг писал в мастерской, используя натурный набросок с модели и свободно сочиняя все остальное. Пейзажный фон служил косвенной характеристикой изображаемой персоны (ил. 70). Но почему Мемлинг избрал для этого природный ландшафт, а не городской вид? Может быть, у граждан Брюгге и у итальянцев, заказы-

вавших ему портреты, пробудилась любовь к природе?

Не будем приписывать людям XV столетия наши чувства. Хотя у Мемлинга, как немного ранее у Баутса, пейзаж в портрете становится воображаемой средой обитания человека, все же образ природы как творения Бога отнюдь не выветрился из сознания его современников. Человек в нерукотворном окружении воспринимался как часть богозданного универсума. Он оставался как бы наедине с Богом. Если бы фоном портрета был город, то это затемняло бы религиозный подтекст портрета.

Мемлинг любил дать своим моделям побольше голубого неба над головой и зелени на уровне плеч. В сочетании с медным цветом мужских лиц и розоватой бледностью женских это обогащало декоративное достоинство его портретов. Пейзаж в портретах Мемлинга не имеет среднего плана. Панорама, расстилающаяся позади изображенного человека, выглядит как при взгляде с холма. Земля ласкает взор пригорками, дужайками и долинами, рощами и смиренно отражающими небо водоемами. Изредка встречаются постройки. Светлый простор располагает к тому, чтобы писать лицо без контрастов, в рассеянном освещении, как нельзя лучше подходящем для передачи поверхностных нюансов. Повышая или понижая уровень горизонта, Мемлинг дозирует в портрете количество голубизны и зелени. Изображая молодых людей, он норовит провести горизонт ниже, чем в портретах людей старых. Над этими последними неба остается меньше, общий цветовой тонус снижается, они словно бы принимают к земле.

Город в качестве фона мало пригоден для создания таких эффектов. Если представить человека на фоне ближних зданий, то они, скорее всего, заслонят небо. Света в картине будет мало. Почти неизбежным станет контрастное освещение лица. Кристаллическую структуру тесно сомкнутых зданий трудно согласовать с мягкими очертаниями человеческого силуэта. Будучи же отодвинута идаль, городская панорама вынуждает зрителя *узнавать* город. Но портретист не хочет отвлекать внимание от изображенной персоны.

Помимо одиночных и супружеских парных портретов, Мемлинг писал диптихи по схеме ван дер Вейдена — с Мадонной и Младенцем на левой створке и портретом на правой. Все они ныне разъедине-



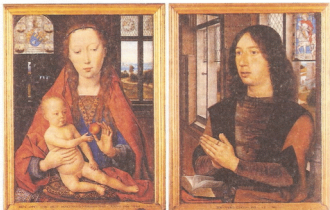
70. Ханс Мемлинг. Портрет молодого человека. Ок. 1475 г.

ны, за исключением одного, находящегося в Музее Ханса Мемлинга в Брюгге. Это так называемый «Диптих Ньювенхове» (ил. 71).

В отличие от аналогичных диптихов Рогир, Мемлинг изобразил Мадонну фронтально. Ее треугольный силуэт полностью охватывает фигурку Младенца, поэтому главным персонажем является здесь не Иисус, а Мария. Как всегда грациозная и нежная, Она на этот раз преисполнена значительности. Тонкие золотые лучи окружают ее голову, украшенную легким венцом из бриллиантов и перлов. Прозрачный, как воздух, платок охватывает ее шею. Вырез платья оторочен золотым шитьем с сапфирами, рубинами и жемчужинами. Едва заметная пеленка смягчает соприкосновение нежной кожи Младенца с парчовой подушкой, с красным мафорием Марии и ее ворсистым синим платьем. Подушка отбрасывает тень на откос позолоченной рамы, краешек мафория ложится на раму картины. Рама с надписью «Это произведение заказал исполнить Мартин ван Ньювенхове в 1487 году» воспринимается как грань подоконника, у которого сидит Мария. Итак, левая створка диптиха — это вид комнаты через окно.

В выпуклом зеркале за спиной Марии, символизирующем в данном контексте ее чистоту, отражаются два силуэта. Слева — силуэт Марии, сидящей перед тем самым окном, в котором вы ее видите. Справа — силуэт заказчика на фоне другого окна, у которого он стоит на коленях на правой створке диптиха. Равкурс, в котором он изображен, указывает, что вы должны смотреть на него, стоя перед Мадонной, так что если бы Она могла подняться и отойти в сторону, то вы увидели бы в зеркале собственное отражение. Таким образом, Мадонна и заказчик представлены в комнате с тремя парами окон.

71. Ханс Мемлинг. Диптих Ньювенхове. 1487





72. Ханс Мемлинг. Портреты Томмазо Портинари и Марии Барончелли. Ок. 1470 г.

два передних окна суть створки диптиха; два боковых — за спиной Мартина; два дальних — позади Мадонны.

Мартин ван Ньювенхове находится в земном мире, тогда как Мадонна, по идее, является ему в мистическом видении. Однако Мемлинг последовательно превращает мистические явления в физические: зеркало соединяет Марию и донатора в едином земном пространстве. Чтобы избавить нас от сомнений на этот счет, художник кладет Библию Мартина на край плаща Марии. Мадонна в «Диптихе Ньювенхове» находится не на небесах. Она — высокая гостья аристократического дома, украшенного знаками благородного происхождения его обитателя (в окнах изображены слева герб заказчика с девизом «Il y a cause» — «Есть причина», справа святые Георгий и Христофор; в витраже позади ван Ньювенхове — св. Мартин и нищий).

Надпись на правой створке сообщает, что Мартину ван Ньювенхове здесь двадцать три года. Через пять лет этот знатный юноша, один из регентов госпиталя св. Иоанна, станет членом городского совета; еще через пять — бургомистром Брюгге; скончается он в 1500 году, всего тридцати семи лет от роду. В окне позади Мартина видны пешеходный мост и башня (Poeder-toren) района Брюгге Minnewater. Род Ньювенхове имел особое отношение к этой части города. Мартин был братом мужа Анны Ньювенхове (в девичестве Blasere). В эпитафии умершей в 1480 году Анны изображены на заднем плане те же объекты.

Мемлинг с бесподобной тонкостью написал этот пейзаж. Кажется, что влажный воздух проникает в комнату, шевелит шевелюру

Мартина ван Ньюенхове и страницы роскошной книги. Слегка приоткрытые губы молодого рыцаря неслышно шепчут молитву. Взор выражает беззаветную верность Мадонне.

Театр мира

Томмазо ди Фолько Портинари, с 1464 года управлявший банкирским домом Медичи в Брюгге, недурно разбирался в живописи. Маленький триптих в честь своей женитьбы на Марии Барончелли он заказал Хансу Мемлингу (ил. 72)¹. Но когда Портинари решил пожертвовать монументальный алтарный образ флорентийской церкви Св. Эгидия при флорентийском госпитале Санта-Мария Нуова, он, невзирая на популярность Мемлинга, обратился к другому мастеру — Хуго ван дер Гусу из Гента².

Различия их манер он ясно увидел в 1468 году, когда в Брюгге для украшения города в честь свадьбы Карла Смелого и Маргариты Йоркской были привезены мастера из разных городов. Хуго был в их числе³.

Томмазо убедился, что Мемлинг — не лучший в Нидерландах специалист по крупным картинам. У этого немца алтарные складки выходили похожими на грандиозные миниатюры, как это получилось со «Страшным судом», написанным по заказу Анджело Тани. Конечно,

в храме с цветными стеклами вместо стен такая картина, погруженная в трепещущую красочную полумглу, становится сверкающей драгоценностью, от которой глаз не отвести. Но хороша ли будет живопись Мемлинга в тосканской церкви, в которую сквозь небольшие окна врывается слепящий свет? Нет, Томмазо не повторит ошибку Анджело. Хуго из Гента — вот кто напишет большую алтарную картину, которая не потеряется в итальянской светотени и выдержит соседство с фресками!

Верным выбором заказчик прославил свое имя: триптих, созданный Хуго ван дер Гусом, во-

шел в историю искусства как «Алтарь Портинари». В 1478 году он был перевезен во Флоренцию, ныне находится в галерее Уффици.

Посетителям музея не видна сцена Благовещения, изображенная гризайлью на будничной стороне створок (ил. 73). Судя по репродукциям, она должна была производить сильное впечатление. Имитацию скульптуры ван дер Гус оставил в стороне, как слишком простую задачу. Он дает сеанс магического оживления скульптуры



73. Хуго ван дер Гус. «Алтарь Портинари» в закрытом виде. 1476—1478



74. Хуго ван дер Гус. Рождество. Средняя часть «Алтаря Портинари»

живописью¹. Архангел Гавриил выглядит как актер, загримированный во все белое. Его бурное движение кажется затрудненным в поле смиренной святости, излучаемой Марией. Едва ли можно было удачнее выразить ее целомудрие.

Но вот створки раскрыты. Мы оказываемся перед сценой Рождества (ил. 74). Два впечатления возникают тотчас же: непреложная достоверность зрелища и его отчужденность от нас².

«Огромные размеры алтаря, соответствующие флорентинским нормам³, превосходят все размеры, принятые на Севере, — писал Фридендер. — Отдельные фигуры и группы выстроены не параллельно картинной плоскости и не внутри ее, а, напротив, стремительно расходятся из глубины и сталкиваются в глубине, узлом этих взаимосвязей становится беззащитное тело младенца Христа, объект всеобщего поклонения. [...] Восприятие Гуса ориентировано на световые рефлекс, враждебные выявлению формы. [...] Серые прозрачные тона чаще всего создают живую игру скользящего света, главным образом на обнаженных участках человеческого тела, что создает впечатление материальности, — лица, локальные по цвету, особенно богаты такими нюансами»⁴.

Не считаясь ни с традиционными схемами расположения фигур, ни с привычкой зрителей видеть сцену в равномерно-ясном освещении, ни с желанием верующих усматривать святость и благочестие в благообразии персонажей, — иными словами, отринув богатейший опыт живописной риторики, Хуго написал «Рождество»

так, будто видел эту сцену где-то близ собственного дома. Можно подумать, что воображение ему понадобилось только для изображения цветов на переднем плане⁸ и ангелов, которые выглядят в сравнении с игривыми ангелами Мемлинга маленькими взрослыми с такими скорбными лицами, как будто они, не успев порадоваться рождению Спасителя, уже готовы его оплакивать.

Под ясным ступющим небом декабрьского вечера, среди спущающихся теней, все окутывается вуалью печали — черными и синими, коричневыми и серыми, голубыми и белыми тонами с холодными рефлексам. Торжественно и трагически звучат удары красного. Гамма ван дер Гуса заставляет вас застыть, как в гипнозе. Под ласковым небом Тосканы «Рождество», написанное гентским мастером, кажется происходящим на далекой северной окраине мира.

На Марию, пастухов и витающих в воздухе ангелов мы смотрим снизу вверх. На св. Иосифа, Младенца и нижнюю группу ангелов, напротив, сверху вниз. Оттого что обе иллюзии действуют синхронно, кажется, что пространство этой картины — не инертная трехмерность, а поле сил, заставляющих ближние фигуры сжиматься, а более удаленные вырастать на наших глазах. Этим усилено чувство несовместимости изображенной сцены с обыденным жизненным опытом.

Забота ван дер Гуса об отстранении зрителя от представленной сцены не имеет прецедентов в европейской живописи. Зачем ему это понадобилось? Не рисковал ли он тем самым ослабить воздействие своего произведения? Не разумнее ли было бы пойти традиционным путем?

Один ответ лежит на поверхности: особенности характера, которые впоследствии привели его к психическому срыву, делали для него невозможным следование сложившимся стереотипам, даже если бы он этого хотел. Но есть другая, менее очевидная причина тех затруднений, которые он сам себе создал.

Картина Хуго — своего рода спектакль. И натуральный размер фигур, и форсированная перспектива, и гладкая площадка, на которой происходит действие, — все сближает «Рождество» с мистерией, с театрализованным⁹ действием на библейский сюжет.

Именно потому, что действо разыгрывается с невиданной доселе убедительностью, ван дер Гусу и понадобилось противопоставить «сценическое» пространство «зрительскому». Только так можно было настроить зрителей на восприятие картины как рождественской мистерии. Сколько бы ни говорили историки театра об отсутствии в средневековых зрелищах привычных нам четких границ между



75. Хуго ван дер Гус. Левая створка
«Алтаря Портнаре»

исполнителями и зрителями, эта неотчетливость могла быть зафиксирована только на фоне само собой разумеющейся нетождественности спектакля и жизни¹⁰.

Хуго подчинил аналогии с мистернальным зрелищем не только отношение зрителя к картине, но и взаимоотношения ее персонажей. Центр всеобщего внимания — излучающий неземное сияние Младенец. Мария¹¹ и ангелы суть зрители этого чуда. Колонна (символизирующая Церковь, «краеугольным камнем» которой предстоит стать Христу) и стойка хлева отделяют их от св. Иосифа и пастухов — зрителей мистерии. В свою очередь, все персонажи «Рождества» — участники зрелища, созерцаемого семьей Портинари. Взятый же целиком, «Алтарь Портинари» — рождественская мистерия, поставленная Хуго ван дер Гусом для всех зрителей картины.

Самое драматичное звено этой многослойной конструкции — пастухи. Недаром Хуго постарался создать впечатление, будто эти трое, не вмещаясь в перспективу, с каждым мгновением становятся больше, чем они есть. Они запечатлены в миг приостановленного порыва, с трудом выдерживая приличествующую их низкому происхождению дистанцию, которая должна отделять их от Младенца. Тем не менее в вандергусовской иерархии зрителей пастухи — главные. Само по себе это не так уж удивительно, если вспомнить дижонское «Рождество» Робера Кампена, позволившего неотесанной деревенщине топтаться в центре картины. Но если Кампен наделил этих детей природы характерной внешностью только потому, что сделать их всех на одно лицо значило бы ослабить правдоподобие картины, то ван дер Гуса каждый из них занимает как отдельный человек, и все трое они образуют особый сюжет, чрезвычайно важный для понимания смысла Рождества. Просветлением их лиц от верхнего к нижнему и последовательным изменением поз от остолебенения к молитве Хуго показывает пробуждение в людях веры в спасение души. Молодой пастух, возвышающийся за спинами своих товарищей, — самый дикий. Христа он еще не видит. Его лицо застыло в гримасе ужаса, ибо он встретился взглядом с дьяволом, притаившимся на противоположной стороне сцены, в темноте над головами вола и осла, — едва различимы сверкающие глаза, клыкастая пасть и когтистая лапа врага рода человеческого¹². Этот пастух еще не освобожден от власти дьявола. Второй пастух глядит на Младенца как на чудо и словно бы учится молитве у старшего. А тот уже просветлен осознанием священного смысла события.



76. Хуго ван дер Гус. Правая створка «Алтаря Портинари»

На холме справа ангел сообщает пастухам благую весть. Ближе, у калитки, видны повитухи, присутствовавшие при родах. Древнее каменное здание, замыкающее сцену посредине, — дворец Давида, что обозначено изображением арфы в тимпане над дверью.

На левой створке алтаря представлены гигантские фигуры святых Фомы и Антония в роли покровителей Томмазо Портинари и двух его маленьких сыновей, Антонио и Пиджелло. На правой — столь же величественные святые Мария Магдалина и Маргарита, покровительствующие жене заказчика и их дочке Маргарите¹³. Направлением взглядов и цветом одежд (святые Антоний и Магдалина — в холодных тонах, Фома и Маргарита — в красных) Хуго направляет нас к центру триптиха.

Левая створка (ил. 75) соединена со сценой Рождества аркой. Томмазо стоит на коленях перед раскрытой дверью точно так же, как Петер Ингельбрехтс в «Алтаре Мероде» Кампена. «Мужская половина» складня — мир холода и камня: поросшая лишайником кладка древней арки, далее нагромождение скал, вдали замок и скалистый хребет, как глыба льда. Мы видим св. Иосифа, направляющегося с Марией в Вифлеем. Не решаясь ехать верхом по скалистой гряде, Мария спешилась, и св. Иосиф бережно поддерживает тяжело ступающую беременную жену. Над ними простирается студеное небо.

Правая створка (ил. 76) — «женская половина» складня. Небо здесь теплое. Каменная основа земли укрыта мягкими волнами холмов. Трое великолепных всадников неспешно движутся издалека. Это волхвы. Их свита тянется по дороге, петляющей среди холмов. Селяне высыпают из рощи поглазеть на диковинный кортеж. Герольд остановился перед падающим на колени убогим стариком, указывающим путь туда, где родился чудесный Младенец. Деревья покровительственно простирают над людьми свои кроны. Их черное кружево — женственное украшение земли — приближает небо к людям. Кроны обнажены, но в их нежных ветвях столько жизни, что мы понимаем: праведным душам спасение обещано так же твердо, как всем прочим — грядущая весна. В столь умиротворенном окружении даже дракон, попираемый св. Маргаритой¹⁴, скорее смешон, чем страшен.

Первым в европейском искусстве Хуго соотнес характер пейзажа с мужским и женским началом, если не считать робкой попытки, предпринятой несколькими годами ранее Пьеро дела Франческа в парном портрете графа Федерико да Монтефельтро и его жены.

Не ясно, раньше или позже «Алтаря Портинари» создал Хуго ван дер Гус другое грандиозное произведение — «Поклонение волхвов», находящееся в Картинной галерее в Берлине и называемое иначе «Алтарем Монфорте» (ил. 77)¹⁵.

Идея мистерии как прототипа алтарной картины выражена здесь еще откровеннее, чем в «Алтаре Портинари». Горизонт, определяемый точкой схода линий каменной кладки, взят с таким расчетом, чтобы зритель видел фигуры снизу, как если бы они нахо-



77. Хуго ван дер Гуса. Поклонение волхвов. Средняя часть «Алтаря Монфорте». Ок. 1470 г.

длились на подмостках. Однако коленопреклоненные волхвы и св. Иосиф представлены с более высокой точки зрения, благодаря чему становится очень хорошо видна сценическая площадка. На ее безукоризненно чистой глади ясно вырисовываются объемы фигур и предметов. Освещение, как всегда у ван дер Гуса, резкое, но на этот раз теплого тона, дает плотные падающие тени. Фигуры, ткани, вещи кажутся близкими, выпуклыми, материальными. Символический смысл глыбы (Христос как «краеугольный камень» Церкви), положенной на передний план наподобие предмета из театрального реквизита, отступает в сознании художника на второй план перед желанием подарить зрителю аккорд тактильных ощущений: грубость и холод камня, гладкость и прохлада полированного металла, тепло и мягкость меха¹⁶.

Некоторые исследователи сочиняют не находящую документального подтверждения гипотезу о поездке Хуго в Италию — иначе они не понимают, каким образом в «Алтаре Монфорте» могли появиться такие выпуклые фигуры, столь непринужденно размещенные в пространстве и притом отлично уравновешивающие друг друга. Этой гипотезой им хочется объяснить и профильные изображения некоторых персонажей, и костюмы итальянского кроя в свите волхвов, виднеющейся вдаль у левого края картины¹⁷. Другие ученые не нуждаются в таком объяснении новшеств у ван дер Гуса¹⁸. Мы присоединяемся к этим последним. Кажущиеся «итальянскими» принципы построения картины и отдельных деталей были задолго до ван дер Гуса апробированы ван Эйком; что же касается итальянской моды, то ее можно было видеть и на улицах нидерландских городов.

Идея Хуго ван дер Гуса о создании таких картин на сюжеты Священной истории, которые не уступали бы силой воздействия мис-



78. Хуго ван дер Гус. Рождество. Ок. 1480 г.

териям, наиболее последовательно воплощена в берлинском «Рождестве», датировка которого тоже неясна (ил. 78)¹⁵.

Сцену Рождества открывают, раздвинув занавес, ветхозаветные пророки. Их лица изображены морщинами, взоры вдохновенны, жесты повелительны. Величина этих полуфигур, приближающаяся к натуральной, кажется ужасающей рядом с вдвое меньшими фигурами действующих лиц. «С помощью театральных средств, опасных для живописи, постоянная в искусстве Нидерландов тема приобретает многозначительность и пафос, изображение дистанцировано от смотрящей на него толпы. [...] Мария словно невидимой стеной ограждена от всего остального человечества, подверженного нужде и страданиям. Иосиф смиренно совершает молитву перед Младенцем. Юные ангелы, несколько однообразной красотой похожие друг на друга, плотно, голова к голове, заполняют все свободное пространство... Цвета распределяются строго рационально и воздействуют как музыкальное сопровождение к повествованию. В правой и левой частях с фигурами пророков преобладают плотные и огненно-яркие цвета. [...] Центральная группа, наоборот, вся погружена в холодную гамму небесных цветов, белого и голубого, с легкими оттенками фиолетового». Ничто так не демонстрирует необычность этого произведения для своего времени, как заблуждение одного крупного немецкого искусствоведа, который в 1903 году, когда «Рождество» перевезли из Мадрида в Берлин, высказал уверенность, что оно написано в XVI веке¹⁶.

На этот раз Хуго не ограничился аналогиями с религиозной драмой — он наглядно воспроизвел театральную сцену с задником, отделяющим действие от всего, что находится позади, с проемами по сторонам и с занавесом. Однако в проемах виднеется не Гент, а сельский зимний ландшафт, принятый в иконографии Рождества и поклонения Младенцу, а в роли зазывал выступают пророки. Следовательно, перед нами отнюдь не бытовая картина, запечатлевшая мистерию, которую играли в Генте в рождественские дни такого-то года. Это произведение наводит на мысль, что вся Священная история представлялась ван дер Гусу как грандиозная драма, сценарием

для которой являются ветхозаветные пророчества, возвещавшие волю Господа.

Изображенный на берлинской картине эпизод — один из главных актов этой драмы. Здесь все актеры: и Бог, «выступающий в роли» Младенца, и Мария, «представляющая» непорочное зачатие и роды, и св. Иосиф, «исполняющий роль» ее мужа.

Свою особую роль играют и пастухи. Двое из них бесцеремонно вторгаются в сцену, где все преисполнено благоговейной тишины. Хуго иронически подчеркивает ролевой характер их поведения тем, что они даже не видят Младенца. Они утрируют зрительские повадки, пародируют зрительство как таковое. Двое других славят Господа: один аккомпанирует мистерии Рождества игрой на флейте, его товарищ дирижирует²¹.

Каждый христианин, проповедует ван дер Гус, да воспримет Евангелие как «сценарий» для нравственного обоснования своих поступков. Вероятно, Хуго писал «Рождество» в качестве послушника августинского монастыря Родендале, находившегося в лесу возле Брюсселя. Эта обитель, в которую ван дер Гус поступил в 1478 году и где оставался последние четыре года своей жизни, была одним из очагов «нового благочестия». Неудивительно, что, живя в этом монастыре, Хуго создал картину, моральный призыв которой близок идее Фомы Кемпийского о «подражании Христу».

«Мы располагаем сведениями о пребывании мастера в монастыре из частной хроники, написанной неким Гаспаром Оффхейсом, который в тот период, когда туда пришел ван дер Гус, был послушником монастыря. В повествовании Оффхейса Гус выглядит знаменитостью, поставленной вопреки монастырскому уставу в исключительные условия: он никогда не отказывался ни от занятий искусством, ни от мирских утех. Художника посещали высокие правители (в их числе эрцгерцог Максимилиан, впоследствии — король Макс), он охотно предавался питью вина и часто был подвержен приступам меланхолии, доходящей до бредовых идей о том, что якобы над ним с рождения висит проклятие»²². Увы, анамнез ван дер Гуса, записанный Оффхейсом, слово в слово воспроизводит текст трактата XIII столетия и оставляет нас в неведении о причине меланхолии, охватившей Хуго после паломничества в Кёльн в 1481 году. Через год душевное заболевание свело его в могилу²³.

Маленький Герард

Герард — основатель госпиталя св. Иоанна Милостивого в Иерусалиме — мечтал о том, чтобы в тех местах, где скапливались путники в Святую землю и где они садились на корабли, оказывалась бы помощь слабым, больным и бедным¹. Филантропы, продолжившие его начинание, называли себя иоаннитами, или братьями-госпитальерами св. Иоанна. Они не были монахами, но приносили обеты бедности, целомудрия и послушания. Орден иоаннитов — свобод-

ное братство «слуг бедных», коих они называли своими «господами». Членами братства были врачи, хозяйственный и служебный персонал больницы и гостиниц, а также рыцари, охранявшие госпиталь в Иерусалиме, и огромная армия «коллекторов» — собирателей милостыни, которую охотно давали христиане взамен собственного странствия в Святую землю и за молитвы, перепоручавшиеся иоаннитам в Иерусалиме. Поначалу открытое и демократическое, братство во второй половине XIII века прониклось аристократическим духом. Прежнее одеяние — черную, серую или коричневую мантию из грубого сукна, с белым четырехконечным крестом — рыцари-иоанниты сменили на черный кафтан и красную мантию с белым крестом с раздвоенными концами, который позднее стали называть мальтийским².



79. Гертген тот Синт Янс.
Сожжение останков Иоанна Крестителя. 1484

Мы видим рыцарей ордена св. Иоанна на картине, написанной по заказу этого братства в голландском городе Харлеме по случаю великого события: в 1484 году они приобрели у султана Баязета мощи своего патрона, св. Иоанна, — часть его кисти и руку, — которые прежде находились у турок³. Эта картина, «Сожжение останков Иоанна Крестителя» (ил. 79), прежде была внешней стороной правой створки главного алтаря в церкви харлемских иоаннитов (на оборотной стороне написано: «Оплакивание Христа», на средней доске было изображено Распятие). По сообщению ван Мандера, складать погиб во время религиозных смут или во время осады Харлема. Картины уцелевшей створки были разъединены; во времена ван Мандера они находились «у командора в большой зале нового дома»⁴.

Живописец, которому иоанниты доверили этот крупный заказ, жил в их обители, хотя и не являлся членом ордена. Он был учеником Альберта ван Оуватера, искусного в изображении «лиц, рук, ног, одежд, а также пейзажей»⁵, — единственного из мастеров голландского происхождения, который, пройдя выучку во Фландрии, вернулся в Голландию и основал в Харлеме мастерскую, где молодые художники осваивали новейшие приемы фламандской живописи⁶.

Как ни удивительно, исполнителя заказа харлемских иоаннитов тоже звали Герардом. Жизнь этого маленького человечка настолько тесно слилась с деятельностью братства, что он получил прозвище Гертген тот Синт Янс — Маленький Герард из Братства Святого Иоанна. Родом он был из голландского города Лейдена⁷. Произве-

дений его сохранилось мало, потому что во второй половине XVI века кальвинисты особенно рьяно уничтожали церковное искусство в северных провинциях, где всю жизнь работал Гертген.

«Сожжение останков Иоанна Крестителя» — самая прославленная его вещь. На первом плане мы видим Юлиана Отступника и его свиту, изображенных в виде турок. По приказу императора кости святого выгребают из саркофага и сваливают в костер. Для нидерландского искусства необычна омерзительная внешность, какой наделены здесь язычники. Это объясняется спецификой заказа: иоанниты попросили Гертгена включить в картину портреты главных членов братства. Если бы он сделал нечестивцев более или менее благообразными на вид, то это мешало бы нам мгновенно отличить христиан от язычников.

Иоанниты распределены группами на косой линии, которая уводит наш взгляд вглубь. У раскрытого саркофага представлена сцена нахождения костей св. Иоанна. Двенадцать изображенных здесь иоаннитов — первый групповой портрет в голландском искусстве⁸. «Они спокойно стоят компактной группой и совершенно изолированы один от другого. Даже причастность к спасению останков святого не связывает их. Для Гертгена еще не существует основной проблемы группового портрета, решение которой через столетие потребовало столько усилий от голландских художников, — проблемы создания образа единого коллектива, охваченного одними мыслями, чувствами, интересами, единым делом. Гертген наивно и просто соединяет вместе несколько индивидуальных портретов»⁹. Дело, однако, не в наивности художника, а в том, что он стремился создать эффект совместного *присутствия* членов той или иной корпорации — эффект, который более оживленным поведением персонажей был бы ослаблен, ибо тогда групповой портрет превратился бы в повествование о персонажах, представленных во всей полноте их индивидуальных различий и взаимоотношений¹⁰.

Следующие эпизоды — перенесение спасенных костей святого к городу, из которого выходит шествие в честь обретения мощей. В верхней части картины, слева, показаны самые ранние моменты легенды: похороны тела св. Иоанна Крестителя и погребение его головы. Такое множество эпизодов требовало высокого горизонта. Скалы и деревья обрамляют отдельные сцены, участники которых «не замечают» событий, происходящих



80. Гертген тот Синт Янс, Рождество. Ок. 1480 г.

будто бы рядом, ибо на самом деле эти события относятся к различным моментам времени¹¹.

Кисти Гертгена принадлежит чудесное маленькое «Рождество» — первый ноктюрн в нидерландской живописи (ил. 80).

Лица и полуфигуры, выступающие из темноты, — мотив, тысячу раз повторявшийся в нидерландских портретах. Гертген первым догадался перенести источник света из внешнего, внекартинного пространства внутрь картины. Этот светоч — Младенец Иисус. У предшественников Гертгена Младенец распространяет вокруг себя разве что золотые или соломенные лучики. Здесь же его тельце сияет мистическим светом, озаряющим Марию, ангелов, отодвинутого в полутьму Иосифа и едва заметных вола и осла. Все взоры сосредоточены на Младенце — и зрителю предложено включиться в благоговейное созерцание явившегося Спасителя, мысленно встав рядом с ангелом. В окружении слабо вырисовывающихся стен и кровли небо кажется непроглядной бездной. Тем ярче сияют вдали огонек пастушеского костра и более яркий свет бестелесного ангела, озаряющего склон холма¹².

Гертген открыл в европейской живописи тему сентиментального. Ее предвосхищением было «Рождество» Мастера Франке в гамбургском алтаре св. Фомы Бекета. После Гертгена ее забудут, но через полстолетия она снова войдет в живопись благодаря Корреджо.

Ближе к концу жизни Гертген тот Синт Янс создал небольшую картину «Иоанн Креститель в пустыне» — самое проникновенное в европейской живописи изображение этого святого, далеко опережающее свое время выразившейся в этом произведении печалью самого художника (ил. 81).

До Гертгена никому еще не удалось написать картину, на которой земля казалась бы такой, как здесь, — близкой и милой, со всеми ее буторками и ложбинками, сверкающим ручьем, ласкающими глаза цветами и травами, кущами, нежными деревьями и рощами. На ней и над ней течет тихая жизнь оленей и кроликов, птиц и бабочек. Это не пустыня, а рай земной. Земля у Гертгена получилась такой благостно-гармоничной не только благодаря изумительной передаче солнечного света, но также потому, что он первым из живописцев Европы добился объединения пе-

81. Гертген тот Синт Янс. Иоанн Креститель в пустыне. Ок. 1485—1490 гг.



реднего и дальних планов пространства, не жертвуя промежуточными планами. Решающую роль в этом играют косые линии и плоскости — зигзагообразная ложбина левее Иоанна и три дерева за его спиной, сопоставимые в этом отношении с тремя группами иоаннитов в большой венской картине.

Силуэт Иоанна вырастает, как холмик, из брошенного на передний план изумрудно-зеленого плаща и красновато-коричневой власницы. Меланхолически подперев голову рукой, широко раскрытыми глазами глядит перед собой этот неловко скроенный человек с большими костлявыми руками и косолапыми ступнями — и ничто его не радует. Источник его горестного недоумения — не благость мира, а размышления об агнице, о трогательном светлом пятнышке, окруженном беспечностью растительного и животного существования. Почему в безгрешном мире, созданном Господом, оказывается необходимой кровавая искупительная жертва? — вот о чем думает Иоанн Предтеча.

Зритель лучше самого Иоанна знает о его близкой гибели. Постройки, виднеющиеся в солнечном мареве далеко за лесистыми холмами, не делают природу более совершенной. Это Иерусалим, где царствует жестокий Ирод. Гертген предлагает каждому, кто разглядывает его картину (а глядеть в столь маленькое окошко лучше всего в одиночку), тематику для медитации, подобающей братьям харлемской общины иоаннитов.

Не предчувствовал ли Маленький Герард, создавая этот образ, приближение собственной смерти? Он умер около 1490 года, не достигнув и тридцати лет.

Конец традиции

В Музее Грзуинге в Брюгге висят рядом две большие мрачные картины, выполненные твердой рукой мастера, который, видимо, хорошо знал искусство Ханса Мемлинга, но, в отличие от него, не был расположен развлекать зрителей живописью. Крепко сбитые мужские фигуры, невозмутимые лица, глубокие цвета добротных одежд, среди которых много восхитительно написанных черных тканей, жесткая светотень, спокойные горизонталы и вертикали каменных и кирпичных стен. Среди действующих лиц нет женщин (если не считать одной, украдкой выглядывающей из эркера на дальнем плане правой картины).

Эти картины — разъединенные створки диптиха, выполненного в 1498 году брюггским живописцем Герардом Давидом для зала заседаний местной ратуши. Они прославляют справедливость персидского царя Камбиза¹. Судью Сизамна, уличенного во взяточничестве, хватают по приказу царя и заживо освежевывают.

Арест Сизамна (ил. 82) происходит в лоджии, из которой открывается панорама площади, напоминающей вид в Брюгге (над входом в здание левее лоджии — гербы Фландрии и Брюгге). Камбиз, окру-



82. Герард Давид. Арест Сизамна. 1498

83. Герард Давид. Казнь Сизамна. 1498

женный свитой², обвиняет судью, перечисляя по пальцам его преступления. Над фигурой Камбиза, под навесом крыльца, показано вручение взятки. Перспектива, безукоризненно вычерченная с помощью орнамента плиток пола, статуэтки путти с гирляндами и особенно два «античных» медальона, изображающие аллегорично Изобилия и сдирание кожи с Марсия³, — свидетельства проникновения итальянских идей и образов в нидерландское искусство.

Сцена казни Сизамна (ил. 83) предвосхищает «Урок анатомии доктора Тюльпа» Рембрандта. Разница в том, что на картине Рембрандта доктор препарирует труп и на лицах господ студентов играет живейший интерес, а на картине Давида палачи не спеша режут живого человека, оскалившего зубы от боли, тогда как у людей Камбиза ни один мускул на лице не дрогнет.

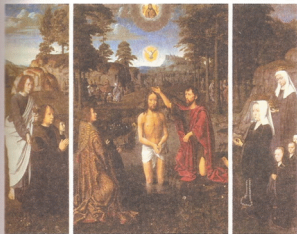
Может быть, Давид не сумел передать чувства свидетелей кровавой казни? Такой упрек был бы несправедлив. Этот мастер расчетливо дозировал эмоции своих персонажей. Казнь сановника по приказу царя — акт, требовавший от свидетелей внешнего бесстрастия, что бы ни происходило в их душах. Зрители картины не должны забывать, что любое проявление сочувствия к жертве могло быть приравнено царем-деспотом к преступлению, заслуживающему такой же казни. Этот смысл с особенной остротой выражен в сценке на втором плане: в лоджии, где только что находился Сизамн, вершит суд его сын, назначенный на судейский пост Камбизом; с невозмутимым видом сидит он в кресле отца, а на спинке кресла висит снятая с отца кожа.

Голландец Герард Давид переехал в Брюгге в 1484 году уже опытным мастером и был принят в местную гильдию живописцев (с 1501 года он — декан гильдии). После смерти Ханса Мемлинга он

стал ведущим художником города. Брюгге в это время уступил торгово-финансовое первенство Антверпену, и если он все же сохранял репутацию крупного художественного центра, то в этом была немалая заслуга Давида. Брюгерам старой закваски, людям не слишком подвижной души, нравились его тщательно отделанные торжественные алтарные образы, выполненные в традиции ван Эйка и Мемлинга. Не отвлекая взгляд избыточными подробностями, не давая воображению удаляться от темы, эти картины вызвали настроение благочестивой сосредоточенности.

Самое совершенное произведение Герарда Давида — так называемый «Триптих Тромпа»⁴. Внутри представлено Крещение Христа — сюжет, который позволил Давиду проявить в полную силу свой редкостный дар в изображении природы (ил. 84).

Обнаженный Иисус, человек хрупкого сложения, стоит в прозрачных струях Иордана, отрешенно глядя вперед и молитвенно сложив руки. От его коленей расходятся по воде круги, постепенно теряющиеся в легкой ряби. Травянистые берега усыпаны цветами. Невысокие скалы, похожие на руинированные стены циклопической кладки, окаймляют долину реки, простирающуюся на все три



84. Герард Давид. Триптих Тромпа. Ок. 1505 г.

створки. Стволы деревьев подобны колоннадам. Густые тенистые кроны уходят вверх, за раму картины. Голубизна неба спускается в вышине, оттенки сверкающие контуры кучевых облаков. Все озарено неярким, но таким чистым светом, что, стоя перед картиной, ощущаешь свежесть утра. Смысл Крещения как очищения Божьей благодатью передан в высшей степени проникновенно.

Иоанн Креститель в роскошном алом плаще и ангел в парчовом облачении, усыпанном драгоценными камнями, опустились на колени. Их благоговейно-торжественное настроение передается семье донатора — казначею Брюгге Яну де Тромпу с сыном, за которыми стоит Иоанн Евангелист, и первой жене донатора с дочерьми под покровительством св. Елизаветы Венгерской.

У подножия деревьев видны две группы людей. Слева Иоанн Креститель проповедует; справа он же указывает ученикам на Христа, который приближается со стороны города, замыкающего долину.

Герард Давид — последний значительный мастер, работавший в Брюгге. Несмотря на успех мастерской, в которой он руководил таким множеством учеников, подражателей и копистов, что его позднее творчество растворяется в их продукции, под конец жизни он, вероятно, почувствовал ухудшение конъюнктуры в этом городе: почти всю иностранную клиентуру Брюгге переманил к себе Антверпен. Что еще могло бы побудить Герарда Давида на старости лет (в 1515 году) записаться в антверпенскую гильдию св. Луки?

Жизнь в Антверпене была более подвижной, более свободной, более космополитичной, более открытой к новому, нежели в Брюгге. Давид твердо рассчитывал на то, что антверпенской публике придется по вкусу итальянские мотивы, которые он первым среди нидерландских мастеров стал вводить в свою живопись, — и не ошибся. Но для успеха в Антверпене этого было мало. Его живописи не хватало динамики в построении картин, в цвете, в облике и поведении персонажей, наконец, в том отклике, который картина вызывает в душе зрителя. В Антверпене перекрещивались самые разнообразные художественные направления, однако творческое родство с ван дер Вейденом и ван дер Гусом ценили здесь выше, нежели близость к традиции ван Эйка и Мемлинга. Давиду пришлось вернуться в Брюгге (в 1521-м). Вскоре он умер и был совершенно забыт, хотя его последователи, работавшие как для местных заказчиков, так и на экспорт, поставили на поток его стиль и выработанные им формы, лишь усиливая сентиментальность, заметную в его поздних работах⁹.

Теодицея в красках

В 1572 году вдова Иеронима Кока — антверпенского офортиста, печатника и основателя всемирно известного книгоиздательства «Под четырьмя ветрами» — выпустила гравированные «Портреты нескольких знаменитых живописцев Нижней Германии» с хвалебными эпиграммами, сочиненными по этому случаю Домиником Лампсионусом. Были там среди прочих портреты Иеронима Босха и Питера Брейгеля Старшего. Первого поэт вопрошал: «Что означает, Иероним Босх, этот твой вид, выражающий ужас, и эта бледность уст? Уж не видишь ли ты летающих призраков подземного царства? Я думаю, тебе были открыты и бездна алчного Плутона, и

жизнища ада, если ты мог так хорошо написать твоей рукой то, что сокрыто в самых недрах преисподней». А о недавно умершем Брейгеле Лампсониус спрашивал: «Кто этот новый на земле Иероним Босх, умеющий и кистью, и пером с таким искусством подражать игривым мыслям учителя, что даже иногда превосходит и его самого?»¹

Вид Босха выражает ужас, но мысли его игривы? Если так, то и ужас Босха наигранный? Сведя в одной строке греческий Аид с христианским адом, Лампсониус намекал просвещенным покупателям портрета Босха на пародийно-гротескный характер картин этого живописца: уж кто-кто, а такие любители искусства знали, что в древности «бездна алчного Плутона» уже открылась однажды игривому посетителю, который, вернувшись к смертным, иронически поведал о ней в «Диалогах в царстве мертвых». Звали этого шутника Лукрианом².

Самый ранний текст о картинах Босха относится примерно к 1556 году. Испанский дворянин дон Фелипе де Гевара, много лет проживший в Брюсселе и владевший картинами Босха «Излечение камня глупости», «Семь смертных грехов» и «Воз сена», пишет в своих «Комментариях о живописи» об охватившей «простых людей и тех, кто стоит выше», моде на все чудовищное и сверхъестественное в живописи. Его возмущают такие охотники за картинами аль Боско (имя Босха по-испански), которые думают о нем как о создателе монстров и химер, не понимая, что он изображал их только тогда, когда ему надо было представить ад, но что даже в таких картинах он создавал «сочетания восхитительных вещей». То, что Босх выполнял «с благоразумием и достоинством», его подражатели делают теперь «без всякой сдержанности и рассудительности», рисуя только «чудовищ и разнообразные фантазии»³.

Дон Фелипе имел в виду популярное в его время нидерландское увлечение: множество живописцев работали на забаву публике «под Босха» или изготавливали с фальшивыми подписями копии с его картин, которые затем коптили в печи, чтобы придать им вид старой живописи. Это был ходкий товар, и предприимчивый Иероним Кок приступил к тиражированию фантазий Босха в гравюрах. В 1556 году он попросил молодого Питера Брейгеля изобразить притчу на тему алчности «Большие рыбы поедают малых»⁴, а затем поручил Питеру ван дер Хейдену перевести рисунок Брейгеля в резцовую гравюру и пометить ее подписью: «Хиеронимус Бос инвенитор». С этой подписью она и пошла в продажу.

Но дон Фелипе не был одинок в своем отношении к Босху. Для Лодовико Гвиччардини Босх — «благороднейший и изумительнейший создатель вещей фантастических и причудливых»⁵.

Босх изображал страшное, Босх изображал смешное, живопись Босха восхитительна, — все эти три точки зрения налицо и у Карела ван Мандера. «Кто бы был в состоянии рассказать о всех тех бродивших в голове Иеронима Босха удивительных и странных мыслях, которые он передавал с помощью кисти, и о тех привидениях

и адских чудовищах, которые часто скорее пугали (вариант перевода — «отталкивали»), — А. С. f, чем усаждали смотретьшего! [...] Манера его письма была энергична, точна и красива. Свои произведения он часто писал одним ударом кисти, и все-таки картины его были очень красивы и краски не изменялись. Так же как и другие старые мастера, он имел привычку рисовать фигуры на белом грунте доски, а затем покрывать их легким телесным тоном, оставляя в некоторых местах грунт непокрытым». Ван Мандер описывает «Бегство в Египет» Босха, где все «выглядело необыкновенно забавно и смешно». О картине, на которой был представлен ад, ван Мандер пишет: «Удивительно, каких только причудливых чудовищ здесь нет и как прекрасно и верно он сумел передать жар, пламя и дым». Лишь в одном из вариантов «Несения креста», «против своего обыкновения, он выказал более серьезности»⁷.

Ван Мандер сообщал, что картины Босха есть в Эскориале, «где они пользуются большим почетом». Важность этого указания становится понятной, если мы примем во внимание, что после смерти Филиппа II, относившегося к картинам Босха с огромным пристрастием и свозившего в Эскориал все доступные ему произведения мастера⁸, в Испании зазвучали голоса, утверждавшие, будто картины этого художника «тронуны тленом ереси»⁹. На следующий год после выхода в свет книги ван Мандера хранитель библиотеки Эскориала, ученый, писатель и музыкант фра Хосе де Сигуэнса, в свое время составивший для Филиппа II подробную опись картин королевского собрания, положил конец толкам о еретичестве эль Боско, которые затрагивали посмертную репутацию католичейшего короля Филиппа II: «Неверно, будто живопись Босха нелепа и еретична, как это считают многие. Иначе Филипп II не потерпел бы ее у себя в Эскориале. Произведения Босха — источник мудрости и художественного мастерства. Это сатира на все греховное»¹⁰.

В полном согласии с богословской апологией Босха, осуществленной фра Хосе де Сигуэнсой, Лопе де Вега усматривал в произведениях Босха «основы морализирующей философии». Тех, кто еще осмеливался сомневаться в истинном благочестии Босха, высмеял Франсиско де Кеведо: сброшенный по их наветам в ад как атеист, эль Боско заявляет дьяволу: «Я никогда не думал, что бывают настоящие демоны». Современники Веласкеса относились к картинам Босха как к игре художественного воображения, называя их «*entretenes*» — «закусками». В начале XVIII века «испанский Вазари» Антонио Паломиньо писал об «изысканных и экстравагантных грезах Босха». Только под влиянием французского вкуса испанские писатели станут судить о Босхе строже. Возобладает авторитет де Сигуэнсы: Босх — обличитель грехов¹¹.

О том, что Босх вызовет особую неприязнь у французов, можно было догадаться еще до того, как прозвучали их первые суждения об этом художнике. Дело не только в несовпадении вкусов, но и в высокомерном отношении французов к северным соседям, которых они презирали как неотесанных провинциалов. Для Жана-Ба-

тиста Фелибена, хранителя художественных собраний Людовика XIV, Босх — всего лишь автор гротесков и смехотворных персонажей. Профессор Академической школы в Руане Жан-Батист Декан, издавший в середине XVIII века обширный труд о художниках Северной Европы, удивлялся тому, что картины старого нидерландца, «воспринимавшего лишь чудовищное и жуткое», все еще ценятся.

Босх — плохой художник, ибо он находил удовольствие в изображении отвратительных монстров, причудливых фантазий и странностей, — под таким приговором охотно подписалось бы и большинство французских авторов эпохи Просвещения¹². Они старались не напрасно: о Босхе забыли до середины XIX столетия.

Но настали времена, когда в его искусстве начали ценить как раз то, за что ненавидели его просветители. Правда, в отличие от старинных любителей живописи, теперь полюбили не столько красоту его картин, сколько мастерство в изображении призрачного, дьявольского, ужасного: таким способом Босх, по глубокому убеждению романтиков, надеялся пробудить набожность. «С меланхолическим умом он видел бренность всего человеческого; лишняя жизнь роскошных одежд, он показывал таящиеся в ней ужасы; он сорвал с нее шелковую маску и вверг зрителя в оцепенение перед лицом мертвеца, скрывавшегося за ней», — писал в 1845 году Альфред Миссель, сравнивая Босха с Данте и Мильтоном¹³. В те же годы впервые пошла в ход совершенно новая тема — «патология» Босха. Его картины стали вызывать интерес у декадентов как плод болезненного воображения гения.

На рубеже XIX и XX веков Босх снова привлекает к себе внимание своих соотечественников. Здравомыслящие бельгийцы не упиваются мрачными мотивами его творчества. Им по-прежнему по душе его юмор, источник которого они видят в доброжелательном чувстве комического. Крупнейший знаток «фламандских примитивов» Жорж Юлен ван Лоо полагал, что дидактика Босха, которая казалась человеку XX века причудливой, была понятна большинству современников художника. Босх преобразовал религиозное искусство, до того холодное и каноничное, вдохнув в свои произведения народную жизнь, а в религиозной жизни народа «страх перед дьяволом не исключал потребности в смехе над ним», — писал Морис Метерлиник¹⁴. Эту мысль развил Йохан Хейзинга: «Есть одна область, где насмешка вторгается в серьезное с особой причудливостью. Это мрачная сфера верований в нечистую силу. Хотя представления о дьяволе непосредственно коренятся в сильном, глубоком страхе, неизменно питавшем подобного рода фантазии, наивное воображение и здесь творит образы, окрашенные по-детски пестро и ярко; они делаются столь обыденными, что порою их более никто не боится. Дьявол выступает как комический персонаж, и не только в литературе: даже в ужасающей серьезности процессов над ведьмами свита Сатаны нередко представлена в манере Иеронима Босха и серые отблески адского пламени сочетаются с непристойными звуками грубого театрального фарса»¹⁵.

Позднее эти взгляды лягут в основу работ голландского ученого Дирка Бакса: Босх — моралист, саркастический проповедник, пугающий грешников пламенем ада, но он не пессимист; он обожает эксцентричность; он, несомненно, верит в Бога; эротизм у него не чувственный, а символический; он порицает пороки, но они ему интересны; он не неврастеник, не шизофреник, не эротоман, не садист; в метаниях духа он сохраняет холодную ясность мысли; его обращение к демоническому, магии, символике не означает, что он признавал существование ведьм; Босх близок к риторам¹⁶; та же рассудочность, увлечение загадками, непостоянство, эротическая символика, моральная назидательность; многие сцены и детали его картин опираются на общеизвестные в его время пословицы, поговорки, каламбуры¹⁷.

Застарелая французская неприязнь к Босху, не выветрившаяся вплоть до начала XX века, проявлялась в стремлении банализовать его творчество. Жан Лафон утверждал, что Босх, этот суеверный мистик, подверженный приступам страха и ярости, временами склонный к грубому остроумию, — фигура для своего времени ординарная; его жестокость — явление времени, не имевшего понятия о гуманности; в его произведениях нет никаких тайн; комизм или ирония у него не самоцель, ибо он всего лишь моралист¹⁸.

Французские писатели и ученые рубежа XIX и XX веков охотно смаковали тему босховской «патологии»: работавший среди людей, охваченных неизбывным страхом, привычных к кострам и казням, Босх был жертвой кошмарных галлюцинаций; его экзальтация болезненна; его ужас перед адом неподделен¹⁹. Поколение спустя именно такого Босха поднимут на щит сюрреалисты: ему, воплотившему «бредовое мировоззрение конца Средневековья, исполненное волшебства и чертовщины», они отведут специальный раздел на знаменитой нью-йоркской выставке 1936–1937 годов²⁰. В 1960 году появится монография, автор которой будет доказывать, что образы Босха суть результат галлюцинаций, вызванных применением наркотиков²¹. Через пять лет будет защищена диссертация на соискание степени доктора медицинских наук на тему «Психопатология фантастики в работах Босха»; автор применит к средней части триптиха «Сад земных наслаждений» фрейдистскую модель сублимации либидо²².

В поле зрения немецкоязычных ученых живопись Босха находилась с конца XIX столетия. В 1898 году сотрудник венского Художественно-исторического музея Герман Доллмайр предложил искать ключ к произведениям Босха в современных ему текстах²³, тем самым переместив фигуру Босха из широкого бюргерского контекста в круг интеллектуалов его времени. Хотел Доллмайр того или нет, но он открыл путь к иконологической эзотерике в исследованиях о Босхе, способствовавшей мистификации его творчества в массовой культуре XX века. Вскоре на этом пути возникнут интерпретации картин Босха в терминах алхимии, астрологии, черной магии.

Другой представитель венской школы истории искусства, Шарль де Тольнай, определил французов в подходе к Босху с фрейдистскими ключами. «Предвосхищая психоанализ, он (Босх. — А. С.) использует всю остроту своего изощренного ума, чтобы извлечь из памяти фантастические символы, способные поразить зрителя. [...] Специфическое значение, которым он наделяет их, проявляется только в контексте главной темы художника, которую можно обозначить как „страшный сон человеческого существования“. [...] Босх создал поражающий воображение мир подавленных желаний, — утверждал де Тольнай. — Одновременно увлеченный радостями плоти и искусства аскетизма, слишком верующий, чтобы впасть в ересь, но и обладающий слишком ясным зрением, чтобы не увидеть недостатки духовенства и греховность мира, замороженный красотой и чудесами природы и не желающий признать их божественную или человеческую ценность, следующий принципу *docta ignorantia* (ученого незнания. — *Прим. перев.*), Босх обнажил противоречия своего века и сделал их объектом художественного творчества»²⁴. Используя идеи де Тольная как инструмент диагностики недугов современной цивилизации, Ханс Зедльмайр указал на Босха как на первого в череде художников, запечатлевших «глубинный опыт мира, который отрекся от Бога» и выразивших «богооставленность этой земли»²⁵.

В почти необъятной «босхиаде» XX столетия²⁶ заметное место заняли труды немецкого историка искусства Вильгельма Френгера. Начиная с 1947 года он публиковал исследования, в которых развивал гипотезу о причастности Босха к секте адамитов, или братьев и сестер свободного духа. Уверовав, что на них снизошел Св. Дух, адамиты хотели жить в состоянии райского блаженства, в безгрешной любви, в коей пребывали Адам и Ева до грехопадения. На своих тайных собраниях они раздевались догола и предавались промискуитету²⁷. Подавляющее большинство исследователей отвергло гипотезу Френгера, так как не осталось никаких следов существования секты адамитов при жизни Босха: последнее упоминание о ее деятельности в Нидерландах относится к 1411 году.

Нынче заметна усталость от избытка интерпретаций творчества Босха. Кажется, историки искусства готовы вернуться к суждению дона Фелипе де Гевары. «Какой бы эрудицией ни блистали ученые в дискуссиях, работы Босха продолжают доставлять наслаждение обыкновенным посетителям музеев, которые просто любят искусство, — читаем мы в одном из новейших солидных трудов о старом нидерландском мастере. — Можно со спокойной совестью игнорировать труды иконологов. Любитель искусства имеет право отвлечься от исторической информации и пережить творение художника чисто эстетически. [...] Босх прежде всего — прирожденный художник»²⁸.

Последнее надо понимать буквально: отец и дед Иеронима Босха были живописцами. Фамилия Босха — ван Акен (вероятно, ван Акены были родом из немецкого города Аахена). Босх — прозвище, образованное им самим от имени родного города — Хертогенбоса.

В наши дни это очаровательный захолустный городок на юге Голландии, в тридцати километрах от границы с Бельгией. А во времена Босха его город был одним из четырех крупнейших в Брабанте наряду с Брюсселем, Антверпеном и Лувеном. Именно здесь построен величайший в Нидерландах романский храм — собор Св. Иоанна, который с 1419 по 1520 год перестраивали в стиле пламенеющей готики, украшая его резными фигурами людей и химер, некоторые из которых напоминают монстров Босха. Город Босха бойко торговал с европейскими странами. Особенно высоко ценились местные органы и колокола. Здесь никогда не было ни университета, ни герцогской, ни епископской резиденции. Зато существовала знаменитая латинская школа и соперничали между собой пять риторских камер. Великое множество монастырских обителей и аббатств было сосредоточено в Хертогенбосе и окрестностях. Бюргеры, воодушевленные идеями «нового благочестия», организовывали все новые и новые общины. Через десять лет после смерти Босха каждый девятнадцатый житель Хертогенбоса принадлежал к той или иной религиозной конгрегации. Ничего хотя бы близкого к этому не наблюдалось ни в одном другом нидерландском городе. Экономическое соперничество духовных и мирских общин было неизбежным, и это вызывало известную враждебность горожан к духовенству²⁹.

Ван Акены были состоятельными людьми. Когда Иерониму было лет двенадцать, отец купил на главной городской площади каменный дом с садом. В последние годы жизни Босха за этим домом присматривали две служанки. Босх получал ренту от другого дома и торговал земельными участками. Его жена, богатая патрицианка, владела поместьем близ Хертогенбоса³⁰.

В XIV веке хертогенбосские клирики и миряне основали братство Богоматери, которое разрослось в богатую общину. У них была своя капелла в соборе Св. Иоанна, где находилась их главная святыня — образ Девы Марии. Люди не только со всего севера Нидерландов, но и из Вестфалии считали за честь состоять в этом братстве. Многие родственники Босха числились в нем и постоянно выполняли разного рода работы по поручению братства. Отец Иеронима состоял при общине кем-то вроде художественного консультанта.

В 1480 году братство Богоматери заключило первый договор с «Хиеронимусом-живописцем». Впоследствии он исполнил множество их заказов. В 1486 году его имя появилось в списке 354 членов братства³¹. Иероним был ортодоксальным католиком и образцовым христианином. Доход от сдачи в аренду одного из принадлежавших ему участков шел на раздачу милостыни. В его доме неоднократно происходили собрания членов братства Богоматери. Однажды на традиционной трапезе он за свой счет попотчевал их лебединым мясом. В Хертогенбосе его называли «именитым мастером»³². В 1504 году Филипп Красивый, сын Максимилиана I, ставший в том году королем Испании, заказал «Иерониму ван Акену, по прозвищу Босх» алтарный триптих, средняя часть которого изображала

Страшный суд, а боковые створки — рай и ад. В год смерти Босха в инвентарной описи дочери императора Маргариты Австрийской упоминается его картина «Св. Антоний»³³.

Благодаря трудам историков мы теперь твердо знаем, что Босх был благочестивым католиком. Он жил открыто, на широкую ногу. Он пользовался безупречной репутацией среди людей своего круга и, более того, привлек к себе внимание взыскательнейших любителей живописи в лице Габсбургов. С такой фигурой не совместимы предположения ни о Босхе — еретике, ни о Босхе — суеверном, истеричном и безжалостном моралисте, ни о Босхе — адепте безграничной сексуальности, ни о Босхе — виртуальном пациенте психоаналитического кабинета, ни о Босхе — магистре оккультных наук, ни о Босхе — субъективисте, спекулировавшем на неразрешимости противоречий своего времени, ни о Босхе — ловце галлюцинаций, ни о Босхе — почетном профессоре сюрреалистических кошмаров. Эти толки, во многом исключаящие друг друга, схожи, пожалуй, лишь в одном: они противопоставляют художника социальному окружению, превращают его в одинокого маргинала, в романтического гения. Авторы этих гипотез, каждый по-своему, модернизируют старого мастера: «Уже ни в коей мере не Рафаэль и даже не Леонардо да Винчи, но Иероним Босх осмысливается как фигурная вежа раннесовременного рубежа», — энтузиастически пишет наш современник³⁴. Соревнуясь друг с другом в оригинальности мнений, они не считают ни с тем, что Босх, как любой другой художник его времени, работал на заказ и, стало быть, во многом следовал выдумкам и пожеланиям своих клиентов³⁵; ни с тем, что в XVI—XVII веках картины Босха были общепонятны, — иначе они не были бы столь популярны. Амбициозные интерпретаторы используют творчество Босха в качестве зеркала модных современных идей. Их гипотезы говорят о них самих больше, нежели об их жертве.

Манеру Босха с непревзойденным мастерством описал Макс Фридлендер, озабоченный тем, чтобы любители искусства, сталкиваясь с произведениями Босха, не только поражались его выдумкам, но и размышляли об особенностях его рисунка и живописи. «Объемные формы человеческого тела и индивидуальные черты безразличны Босху, он совершенно не обеспокоен иллюзией правдоподобия, требующей длительных штудий. В его построениях человеческая фигура имеет ценность, если она выразительна по контурам либо как звено в цепи последовательного развертывания зрительных рядов. [...] Босх компоует как чеканщик рельефов или медалей, он апплицирует формы на плоскость и уточняет отдельные детали до такой степени, что они становятся прозрачными. Наиболее существенное приобретает декоративные силуэты. [...] Скользящий рисунок, направленный к цели кратчайшим путем, придает картинам Босха неземную легкость. Мастера привлекают худощавые чресла, тонкие прутья и ветки, высохшие стволы деревьев; острые как нож, подобные терновым кустам, колючие, как тусообразные формы наполняют плоскость копошащимся движе-

нием. Линии и мазки нанесены отрывисто, пастозно, рассыпями и сеткой предпочтительно светлым на темном, в соотношениях, которые доведены до эффекта вздутия живописных масс. Декоративно-орнаментальное единство композиции достигается с помощью светлых мазков поверх темных цветовых плоскостей. Гармонии мерцающих холодных тонов, особенно в светлых частях композиции, скорее повышают декоративное качество живописи, нежели напоминают о естественной природе. Основные объемы человеческой фигуры, которые представляются подвижными и грациозными, схвачены уверенно. [...] Поклонение природе, погружающее творца в ремесленную рутину, чуждо присущему ему методу формообразования. Фантастика Босха порывает с естественными законами, с иронией разрушая преграды между человеком и животным, рукотворным изделием и продуктом природы. [...] Складки одежды будто спрессованы и выглядят не написанными, а нарисованными. Линии — нечеткие, прерывистые, но не вялые — не загромождают рисунок, наложены в меру изящно, лаконично выявляя в изображенных мотивах наиболее существенное. [...] По сути, живопись Босха является преимущественно плоскостно-декоративной»⁶⁶.

Большинство специалистов насчитывает около сорока сохранившихся работ Босха, тогда как критически настроенные признают бесспорными только шестнадцать. Четыре из них сосредоточены в музее Прадо в Мадриде: «Извлечение камня глупости», «Семь смертных грехов», триптих «Сад земных наслаждений» и триптих «Поклонение волхвов». В испанских коллекциях находятся еще три работы: в Эскориале — триптих «Воз сена» и тоңдо «Венчание тернием»; в столичном Дворце Реаль — «Несение креста». В лиссабонском Национальном музее старого искусства хранится триптих «Искушение св. Антония». Триптихи с изображением святых отшельников и св. Юлии находятся во Дворце дождей в Венеции. Музей Бойманс — ван Бейнинген в Роттердаме обладает картинами «Св. Христофор» и «Бродяга». Венской Академии изобразительных искусств принадлежит триптих «Страшный суд»; Картинной галерее в Берлине — «Иоанн Евангелист на острове Патмосе»; гентскому Музею изящных искусств — «Несение креста»; Принстонскому университету в США — «Христос перед Пилатом».

Произведения Босха не поддаются точной датировке. Большинство исследователей принимает периодизацию его творчества, предложенную Шарлем де Тольнаем: ранний период — 1475–1480, средний — 1480–1510, поздний — 1510–1516 годы⁶⁷.

К ранним работам Иеронима Босха относят «Извлечение камня глупости» — маленькую картинку, приобретенную в 1570 году Филиппом II у вдовы и сына донна Фелипе де Гевары (ил. 85).

В круге изображены четыре человека, расположившиеся у круглого стола, поставленного на травянистом холмике посреди обширной безлюдной низины. Человек с железной воронкой на голове делает скальпелем надрез на темени дородного старика, привязанного полотенцем к креслу. Хирург сосредоточен; лицо пациента пе-

рекошено гримасой боли. Из надреза высовывается тюльпан; другой такой же цветок лежит на столе. За операцией наблюдают монах и женщина в платке бегинни. Монах, выражающий восхищение успехом операции, — сообщник хирурга. Его задача — управлять вниманием свидетельницы. Ему это удается: подперев голову рукой, она угрюмо уставилась на темя пациента. Возможно, она уже прошла такую же операцию — не ее ли тюльпан лежит на столе? На голове у нее покоится толстая застегнутая книга — пародия на мудрость. Мошенники заработают на кувшин вина, красующийся в самом центре, — на то им и воронка. Недаром эту картину видели в 1524 году висевшей в доме епископа Утрехтского не в приемной и не в кабинете, а в столовой⁸⁶.

Округлость и небольшой размер делают дощечку Босха похожей на зеркало, какими нидерландцы любили украшать свои комнаты. То, что это сходство не случайно, видно по вогнутости земной поверхности. Так изгибается плоскость в выпуклом зеркальном отражении. Крутое зеркало — это не только «зерцало мира», но и образ повторяемости, вращения на месте, подобного вращению крыльев мельницы, виднеющейся вдаль⁸⁷.

На раме выведено красивой готической вязью фламандское двустишие: «Meester snijt die Keye ras / Myne name js Lubbert das» («Мастер вырезает камни / Мое имя Любберт»). Стишок связывает картинку Босха со смешной историей об олухе Любберте, который отправился вырезать себе «шишку глупости». Люббертом станешь и ты, говорит Босх зрителю, если доверчиво откроешь свой кошелек шарлатану, который при свидетелях извлечет из твоей головы «камень глупости»⁸⁸. Что касается судьбы обманщиков, то один ее вариант обозначен виселицей и колесом на жерди, виднеющимися левее головы хирурга. Впрочем, до такого финала им еще далеко.

Босх изображает дураков и пройдох с иронией, но без злобы, без сарказма. Легкость его мысли и интонации проявляется в манере письма — мягкой и гладкой, как эмаль. Монотонная пустынная ширь брабантской равнины — живописное открытие Босха — отделена от серо-голубого неба горами. Действие, разыгрывающееся в центре всемирного амфитеатра, вторгается в мировое благообразие забавным диссонансом. Красный, синий, белый тона и блеск



86. Иероним Босх. Извлечение камня глупости. Ок. 1475—1480 гг.

серебристо-серого металла будят мир от дремоты, придавая картинке задорный, жизнерадостный вид.

Вопреки мнению большинства ученых, схематичность фигур здесь вовсе не от недостатка мастерства. Босх делает их таковыми, действуя, как сценограф, который использует контраст фона и фигур, чтобы придать зрелищу выразительность. Схематизм помогает анекдотически утрировать позы, жесты, мимику. Предметы символического реквизита, что бы они ни значили, так и лезут в глаза. Все характеристики и атрибуты предельно выпуклы и заострены. Перед нами не житейская сценка, а специально устроенное зрелище, миниатюра «из жизни», представленная на потеху публике бродячими комедиантами⁴¹.

Но художник перенес представление с городской площади в центр мира, превратил в публику нас самих — и вот уморительная сценка становится аллегорией. Глупость необъятна и бесконечна; дурак надеется на помощь от плута, плут охотится за дураком — так было от века и пребудет впредь до Судного дня. Кто же в таком случае зритель? Разумеется, это сам ироничный умница Босх и все мы, умники и ироники, стоящие за его спиной. Что бы мы делали, не будь на свете дураков? Такова «похвала глупости», провозглашаемая Босхом. Любителям эзотерики, блуждающим в море иконологических интерпретаций, можно порекомендовать это произведение как профилактическое средство от чрезмерной доверчивости⁴².

В королевской спальне в Эскориале висела доска с изображениями семи смертных грехов и четырех Последних вещей (ил. 86), купленная Филиппом II у наследников де Гевары. Король больше всего любил эту работу Босха⁴³. Созерцанием ее Филипп начинал и заканчивал каждый свой день.

Когда-то эта картина была столешницей. По замыслу неизвестного нам заказчика, поручившего Босху создать своего рода пособие для благочестивых размышлений, «зерцалом мира» является здесь всевидящее око самого Бога. Он изображен в образе Христа в самом центре, на месте зрачка. Восстав из гроба, Спаситель показывает свои раны. Под фигурой Христа написано: «Берегись, берегись, Бог видит». На внешнем кольце изображены семь сценок по числу смертных грехов. Внизу и наверху на лентах приведены выдержки из предсмертной песни Моисея. Внизу: «Сокрою лице Мое от них (и) увижу, какой будет конец их». Наверху: «Ибо они народ, потерявший рассудок, и нет в них смысла. О, если бы они рассудили, подумали о сем, уразумели, что с ними будет!»⁴⁴

Очередностью этих цитат указана последовательность разглядывания сценок. Начинать надо с нижней, самой большой, — с «Гнева». Особое место Гнева среди прочих грехов — знак того, что заказчик считал этот грех тяжчайшим. Но было бы грешно изображать Гнев гневно; гневом Гнев не убьешь; убить Гнев можно только смехом, — таков, вероятно, был ход мысли Босха. Невозможно смотреть серьезно на драку двоих озверевших вилланов на прелестной дужайке близ таверны «У льва». Стол, за которым они пили, опро-



86. Иероним Босх. Семь смертных грехов. Ок. 1475—1480 гг.

кинут, табуретка нахлобучена на голову одного из соперников. Ошеломленный этой атакой, он рычит и тянется за мечом, путаясь в складках плаща, а его противник, скинув плащ и выставив кушину, как щит, выхватил кривой зазубренный клинок. Женщина, которой кто-то из них подарил туфли в знак брачного предложения, предпочитает шустрого — и она-то, конечно, его усмирят. Над проигравшим виден в отдалении флажок со львом, над победителем осел высовывает голову из стойла. Первый могуч, «аки лев рыкающий», но он туп, он упускает добычу. Второй ее забирает, но и он дурак, ибо не понимает, что женщина превратит его во вьючного осла.

Следуя далее слева направо, переходим к изображениям Тщеславия, Сладострастия, Лени, Обжорства, Корыстолюбия и Зависти. Босх не показывает жизнь такой, какова она есть, а устраивает забавный спектакль, превращая ту или иную жизненную ситуацию в утрированную, зато исчерпывающе ясную формулу той или иной человеческой слабости. Все это подается с беззлобной иронией. Колесо жизни крутится безостановочно, подобно поворотной сцене, развлекая людей понимающих и милосердных комическим зрелищем личин глупости. Ни ярко-голубое небо над оливково-зеленой или охристой землей, ни любовно выписанные домики, интерьеры и предметы обихода, ни мелькание пестрых одежд — ничто здесь не отзывается на устрашающие интонации песни Моисея⁶⁶. Очевидно,

изображать грехи «народа, потерявшего рассудок» доставляло Босху примерно такое же удовольствие, как наблюдать веселых головастиков в весенней дорожной луже.

Этого нельзя сказать о четырех Последних вещах — смерти, Страшном суде, аде и рае, — изображенных в меньших крутах. Если бы удалось доказать, что Босх работал над этим заказом в то время, когда у него уже были ученики, то кому-то из них можно было бы приписать эти топорно выполненные спенки. В круте ада каждый

грех снабжен надписью. Тело гневного разрубают, как тушу в мясной лавке; тщеславной кокетке придется посмотреться в зеркало, когда на ее обнаженное лоно вскарабкалась огромная жаба; на постель сладострастников, окрашенную в цвет пламени, избралась тварь, напоминающая ящера; ленивого расплוצивают на наковальне; обжору собираются накормить ящерицей, жабой, змеей; корыстолюбцев варят в котле с расплавленными монетами; завистливых рвут собаки¹⁶. Авторы, пишущие о Босхе, используют эту картину как путеводитель по изображениям ада в триптихах Босха, в первую очередь в «Возе сена», вероятно первом из больших произведений, относящихся к среднему периоду его творчества.

«Воз сена» существует в двух почти одинаковых вариантах — в Эскориале и в Прадо. Оба принадлежали

Филиппу II¹⁷. До того как оказаться в собрании испанского короля, какой-то из них находился у дона Фелипе де Гевары.

На будничной стороне триптиха изображен бредущий по тропе старый тощий оборванец (ил. 87)¹⁸. Весь свой скерб он тащит в коробе за спиной. Отбиваясь клюкой от злобной собачонки, он глядит на птиц, клюющих пададь, и не замечает, что мостик, на который он вот-вот ступит, надломлен. Но, слава богу, старик не попался в руки грабителям, обобравшим до нитки другого путника. Хорошо бы прилечь, вытянуть усталые ноги. Но на удобном месте, под деревом, уселся пастух-волынник, а на лужок брошена подстилка, на которую сейчас упадут разгоряченные танцем любовники. Нет старому бродяге ни покоя, ни отдыха.

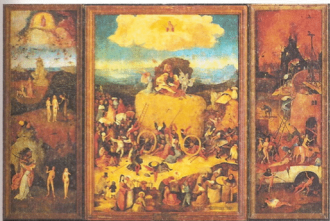
Земля похожа на колесо: это амфитеатр с холмом на месте втулки, отмеченном виселицей. Тропа бежит вдоль края холмов, образующих чашу амфитеатра. Старик бредет по круту. Не так ли и каждый из нас ходит по жизни крутами, то подвергаясь смертельной опасности, то радуясь случайной любви? До виселицы далеко, но —



87. Иероним Босх (?). Триптих «Воз сена» в закрытом виде. Ок. 1490—1495 гг.

от сумы и от тюрьмы не зарекайся! Если тропа выведет бродягу к возу сена, то не ринется ли и он в потасовку?

Створки распахиваются, открывая грандиозную панораму, какой не бывало еще в европейской живописи (ил. 88). Солнечный ландшафт, окутанный голубой дымкой, построен так же, как на внешних створках. Воз движется по кромке плато, окаймляющего гигантской чашей долину с излучиной широкой реки. Эта огромная дуга повторена дутовым движением процессии.



88. Иероним Босх. Триптих «Воз сена» в открытом виде

Де Сигуэнса рассматривал «Воз сена» как иллюстрацию к размышлениям пророка Исаяи и царя Давида: «Всякая плоть — трава, и вся красота ее как цвет полевой. Засыхает трава, увядает цвет, когда дунет на него дуновение Господа: так и народ — трава»; «Дни человека как трава; как цвет полевой, так он цветет. Пройдет над ним ветер, и нет его»⁶⁹. Он видел в этом триптихе предостережение от алчности, жажды земных благ и славы⁷⁰.

Знал ли библиотекарь Эскориала нидерландскую песню о том, как Бог сложил, подобно копне сена, все, что есть на свете хорошего, предназначив эту груду добра на общее благо? Известна ли была ему фламандская пословица «Мир — это стог сена, и каждый выдергивает из него сколько может»?⁷¹ Ветхий Завет и фламандская народная мудрость согласны в признании тщеты всяческой суеты. Но если в глазах пророка Исаяи и царя Давида «сеном» был народ в сравнении с Богом, то для Босха и его соотечественников «сено» — не народ, а только то, что этот народ старается урвать. Сено — товар дешевый; фламандское слово «hooi» означало одновременно и «сено», и «ничто», а выражение «ответти сена» значило «высмеять»

или «обмануть». Вероятно, из грехов, указанных де Сингуэнсой, Босх имел в виду прежде всего алчность вместе с сопутствующим ей жестокими разочарованиями⁵².

Проехав середину картины, медово-золотистая масса сена клонится к правому краю. Но этому противодействуют резко прочерченные линии лестниц и вил. Они выправляют траекторию движения, создавая впечатление, что дышло повернется так, чтобы не прерывалось движение по гребню мирового амфитеатра. Таково же назначение подъема почвы у правого угла.

Мерное движение тех, кто везет и сопровождает воз, напоминает карусель. Воз тянут существа, несущие на шесте отрубленную женскую голову. Обычно их принимают за звероподобных демонов. На самом деле это ряженные карнавального маскарада. Старинные писатели замечали, что демоны Босха — зачастую всего лишь люди в театральных костюмах. Босх использовал впечатления от постановок «Воза сена» — одного из популярных сюжетов тогдашнего театра⁵³.

Позади воза, вслед за папой римским, похожим на Александра VI, и императором, неспешно, с подобающим достоинством движется под имперским штандартом кавалькада сильных мира сего: король, князья, епископы, дворяне. Элита не участвует в растаскивании блага, но — из великодушия или из гордыни? — не препятствует непотребству простого люда.

Крестьяне и горожане, клирики и монахини вырывают золотистые пучки и остервенело дерутся за сено. Их фигурки «порхают» вокруг золотой массы сена простыми, живыми и радостными мазками карминового, розового, голубого и серого⁵⁴. Есть и среди них такие, кто не кидается в безобразную свалку. Например, семья у левого края картины: отец спит, прислонив голову к ногам жены, а она, держа на коленях спеленутое дитя, сложила руки в молитве. Люди на переднем плане тоже заняты кто чем, не вовлекаясь в безумную потасовку: маленький поводырь удивленно остановился перед открывшейся картиной; цыганка-гадалка предсказывает судьбу нарядной даме, к юбке которой жметесь малыш в распашонке; другая женщина подмывает ребенка; вот чей-то вертел с убитой травой кабаньей головой над костром; вот шарлатан-лекарь с пучком соломы в кошелье, устроившись под знаком горящего сердца и саламандры и выложив напоказ свой диплом, нащупывает зуб во рту пациента; рядом шут, с которым заигрывает монахиня из тех, у кого сена вдоволь; а вот и тучный аббат, поднимающий стакан за блага, которыми Господь наделяет тех, кто ему неустанно служит⁵⁵.

От всех обособились едущие наверху молодые любовники. Они устроились у густого куста, придающего сцене идиллический характер. Шум, доносящийся снизу, не достигает их ушей. Изысканно одетый юноша щиплет струны лютни, девушка держит ноты, ей что-то поясняет третий персонаж. Целующаяся парочка видом попроще утопает в гуще куста, из-за которого за влюбленными подглядывает еще один человек. Не он ли поднял на шесте кувшин, сим-

вол соития? Слева от всех них ангел, преклонив колени и прижав руки к груди, обращается с мольбой к Христу, появившемуся на фоне окруженного облаками солнца — там, где Он будет восседать в день Страшного суда. Справа пляшет под собственную дудку «амур похоти»⁵⁶ — голубой демон с крыльями бабочки и павилиным пером на хвосте.

Главная картина благодаря вертикальному формату выглядит между боковыми створками как миниатюра, украшенная маргинальным орнаментом⁵⁷. Слева изображен рай. В небе размырывается прелюдия к сотворению человека — низвержение восставших ангелов. Превращаясь в гибриды насекомых, птиц и пресмыкающихся, мятежники падают в море или на пустынный берег за пределами рая⁵⁸. Рядом с фонтаном жизни Бог творит Еву. Она поддается искушениям змея. Ангел с огненным мечом изгоняет прародителей из рая.

По контрасту с сочной зеленью райского сада, на правой створке адское пекло переливается всевозможными оттенками пламени, дыма, раскаленного железа, тлеющего и обугленного дерева. Босх стремится убедить зрителя, что ад — это не такая область, где правит «бог зла», якобы равносильный всеблагому христианскому Богу. Для благочестивого христианина «бога зла» не существует. Зло — это лишь недостача добра. Поэтому ад — не равносильное добру *бытие*, а нечто близкое к *небытию*: бессмысленная хаотическая деятельность, всеобщая неустойчивость, необратимая изменчивость, распад.

Отвергая традицию ван дер Вейдена, Баутса и Мемлинга, которым преисподняя представлялась в виде вулканического нагромождения скал, омываемого огненными потоками, Босх возвращается к немецкому прецеденту — к преисподней в «Страшном суде» Стефана Лохнера, изобразившего ее в виде горящей, разваливающейся на наших глазах крепости. Рукотворные формы позволяют представить эфемерность демонического мира выразительнее, нежели формы природные.

На фоне багрового неба темнеют силуэты пылающих и чающих руин⁵⁹. У их подножия души грешников барахтаются в огненном озере. Ближе к нам мятежные ангелы, полулюди-полурептилии, сокружают башню (на ней сидит зимородок — олицетворение тщеславия), предназначенную, по мнению фра Хосе де Сигуэнсы, для тех, кто входит в ад. Она возводится из «навек погубленных душ», тогда как здание церкви состоит из «живых камней» — душ благочестивых христиан⁶⁰. На первом плане — мост, по которому должны пройти грешники. Все это сооружено наспех, кое-как, косо и криво, потому что в преисподней Босха не знают ни будущего, ни вечности. Здесь существует только настоящий момент.

В чем состояли грехи изображенных здесь мучеников, можно попытаться узнать по аналогии с наказаниями, которые Босх изобразил в адском круге своей столешницы. Предоставим это развлечение читателю⁶¹.

Босх и его заказчик не утверждают, что все человечество кончит адом. Они смотрят на своих ближних глазами христиан, не теряющих надежды на спасение. Господь рассудит всех сообразно с их делами. Покуда не наступит конец света, иронически констатирует Босх, будет крутиться карусель добродетельных и порочных поступков.

Но грешно отчаиваться: высоко над возом сена Христос, вместо того чтобы вершить суд, смиренно склоняет голову и показывает свои раны в знак отпущения грехов⁶².

На первый взгляд наше понимание идеи триптиха невозможно согласовать с давно замеченным приемом, при помощи которого Босх связал водино среднюю часть с правой створкой: группа монстров, ведущих грешника к вратам ада, кажется частью упряжки, въехавшей сюда прямо из средней части. Однако эта сцена вовсе не означает, что вслед за несчастным в ад отправится все человечество. Ибо рай и ад — это не исходный и конечный пункты необратимого движения, а две возможности, постоянно присутствующие в жизни христианина, в его нравственном самосознании. В начале жизненного пути у всех одинаковые шансы заслужить вечное блаженство или вечные муки. Босх верит, что каждый поступок есть результат свободного выбора на развилках путей между раем и адом.

Итак, рай на левой створке «Воза сена» — и это будет справедливо по отношению ко всем аналогично построенным триптихам Босха — является не только местом первородного греха и изгнания прародителей, но и иносказательным образом «земли обетованной», ожидающей праведников после второго пришествия. Но почему же Босх не изобразил рай в виде Небесного Иерусалима? Ответ прост: потому что в таком случае возникали бы неуместные иконографические ассоциации со Страшным судом.

Тогда возникает другой вопрос: почему в триптихе «Страшный суд» из венской Академии изобразительных искусств рай тоже представлен в виде Эдема? Вероятно, именно потому, что клиенты Босха знали, что Эдем на левой створке его триптихов — это всегда «земля обетованная». В качестве последнего аргумента укажем на маленькую, но важную деталь венского триптиха. У левого края средней картины можно разглядеть ангела, который поспешно уводит праведника за пределы картины — в направлении Эдема, изображенного на левой створке. Заметив беглецов, демон целится в них из лука. Ангел ведет Божьего избранника к спасению, в рай.



89. Иероним Босх. Триптих «Страшный суд» в закрытом виде. Ок. 1505—1510 гг.

Венский «Страшный суд» поражает необычностью замысла. Современники Босха привыкли к тому, что за будничными створками алтарных образов, написанными гризайлью или в иной сдержанной гамме, скрывается красочное изображение главного сюжета. Но, стоя перед гризайльными изображениями святых Иакова



90. Иероним Босх. Триптих «Страшный суд» в открытом виде

Старшего и Бавона (ил. 89), вы не догадываетесь, что, когда створки раскроются, вам покажется, будто вас подвесили над мрачной бездной, которая почти неотличима от ада, изображенного на правой створке. Разве что демоны в аду крупнее, нежели мелкая нечисть, бесчинствующая на берегах темной реки (ил. 90).

Почему долина Иосафата, где должен происходить Страшный суд, отдана силам тьмы? Что кроется за этим замыслом — прихоть ли Филиппа Красивого, близость ли 1505 года, на который предсказатели перенесли конец света, не происшедший, вопреки ожиданиям, пятью годами ранее? А может быть, перед нами вовсе не земля, а чистилище, наполненное душами тех, кто ждал здесь последнего суда?⁹⁰ Пожалуй, последнее объяснение ближе к истине.

Босх создал картину, преисполненную мрачной красоты. Жуткие дальние планы вызывают ассоциацию с эпизодом из хроники Шателлена: «Неожиданно замечает он вдали проблеск света, к которому хочет приблизиться; он теряет его из виду, вновь находит и в конце концов подходит к нему вплотную. Но чем более он к нему приближался, тем более казалось это пугающим и страшным, ибо огонь исходил из небольшого холма, чуть ли не из тысячи мест, с густым дымом; и вряд ли в тот час подумать можно было об этом

что иное, нежели что это огонь Чистилища, сожигающий чью-то душу, либо злая проделка врага рода человеческого». Остановившись, герой этого приключения — а им был не кто иной, как сам герцог Филипп Добрый, — внезапно вспоминает, что обычно утлежки жгут утоль в таких местах⁶⁴.

Чем дальше всматриваешься в эту панораму, тем больше находишь в ней поразительных деталей, которые могли бы послужить основанием для обвинения Босха в садизме, если бы эти детали были даны нам только в словесном описании. Но в изобразительном отношении они настолько абсурдны и невероятны, что их невозможно воспринимать серьезно, как выражение некой реальности. Абсурд, наблюдаемый со стороны, вообще не бывает страшен. Он может быть нелеп, забавен, смешон, интересен, но не трагичен.

Надо ли оценивать этот эффект как неудачу Босха или, напротив, как его достижение? Верно только второе. В отличие от предшественников, которые старались придавать чертям более или менее правдоподобные звериные черты, Босх составляет агрегаты из частей людей, животных, рыб, птиц, насекомых, растений и рукотворных изделий, нарочитая искусственность которых убеждает зрителя в том, что их единственное постоянное свойство состоит в обреченности к непрерывному распаду и новым сочетаниям⁶⁵.

Чтобы лишиться адскую нечисть бытийной самостоятельности, Босх вырабатывает совершенно новую живописную технику, с блеском продемонстрированную в «Страшном суде»: используя метод *alla prima*, он все более дематериализует фигурки демонов, превращает их в фантомы, поблескивающие и светящиеся холодными огоньками в окружающей их темноте. Свечение фигурок имеет прямое отношение к природе падших ангелов, населивших преисподнюю: Венеру, «утреннюю звезду», которая ассоциировалась с «князем тьмы» Люцифером, иначе называли Светоносцем (фосфором). Сообщники Люцифера — это те, что фосфоресцируют во мраке. Сумбурная активность этих нелепых существ лишает преисподнюю бытийной основательности и целесообразности, превращая ее в смехотворную пародию на глупый человеческий мир⁶⁶. Современники Босха понимали это лучше большинства нынешних интерпретаторов.

Но ведь самое ужасное здесь не демоны, а их жертвы, — возразят нам.

Когда мы слышим слова «жертва», «мученик», то в сознании возникают образы людей, способных чувствовать то, что чувствуем мы, и потому вызывающих у нас сострадание, злорадство или иные чувства. Но присмотримся к тому, как Босх изображает мучеников. Их тела, их жесты, мимика настолько элементарны, что, глядя на них, мы погружаемся в мир, где никто не может воспринимать ничего относящегося к душевной жизни. Эта опрощающая манера особенно бросается в глаза при сравнении с тем, как глубоко прочувствован у Босха пейзаж, как индивидуальна у него каждая вещь — все эти вертела, кухонные ножи, ложки, сковородки, дуршлаги, по-

варешки, половинки, котлы, бочки, корзины, горшки, зернотерки, каминные решетки, а также разного рода оружие, доспехи и музыкальные инструменты. Фигурки грешников испытывают физические воздействия, но у них нет признаков психики. Это не люди, не жертвы, не мученики, а «пиктограммы» определенных действий, но не состояний. Они не реагируют на боль. Глухонемые, бессловесные комочки бессознательной жизни, они не могут страдать. Они ничего не знают друг о друге. Их существование напоминает броуновское движение. Глядя на грешников Босха, невозможно ни ужасаться их участи, ни сострадать им. Да он и сам относился к ним не более участливо, чем Эразм Роттердамский, сравнивший человечество со стаей недолговечных тварей — мух или комаров⁶⁵. Если бы намерением Босха было вызвать у зрителей страх, то он не мог бы избрать худшие средства.

Но он преследовал иную цель: показать, что самый жалкий удел — не мучения, а бесконечное бессмысленное существование.

Иероним Босх развивает оригинальную версию теодицеи. Наибольшее зло заключено не в демонах, нелепых и нежизнеспособных, а в тех людях, которые позволяют себе стать их легкой добычей. Жизнь во грехе ведет человека к духовному оскудению, к деградации человеческой природы. От человека остается только безликая оболочка, только «пиктограмма», отличающая его от других существ. Приспешники Люцифера сильны не собственной силой, а человеческой слабостью. Каждому человеку изначально даны разум и воля, необходимые и достаточные для выбора добродетельного или порочного пути. Следовательно, каждый лично ответствен за собственное спасение. Отсюда духовно-профилактический оптимизм Босха: в нашей воле строить свою жизнь так, чтобы крепость нашего духа не смогли одолеть легионы тьмы⁶⁶.

Но даже в «Страшном суде», самой серьезной из своих живописных проповедей, Босх не теряет чувства юмора. Чтобы убедиться в этом, достаточно бросить взгляд на танцы, устроенные влюбленными в распутницу демонами на крыше примитивного строения, напоминающего навес, собранный из бетонных плит. Ирония — лучшая профилактика зла.

С иконографией Страшного суда косвенно связан самый большой и в наши дни наиболее широко известный из триптихов Босха — «Сад земных наслаждений», находящийся в Прадо. Воспроизведения его центральной части встречаются на интернетных сайтах и страницах популярных журналов и книг не реже, чем репродукции «Моны Лизы» или «Ночного дозора».

Возможно, это та самая картина Босха, которую итальянец дон Антонио де Беатис видел в 1517 году в брюссельском дворце страстного коллекционера произведений искусства герцога Генриха III Нассауского: на ней были изображены нагие люди, негры, птицы, ягоды и прочее. Во второй половине XVI века триптих находился в коллекции приора ордена св. Иакова дон Фернандо, побочного сына герцога Альбы. После смерти дон Фернандо триптих приобрел



91. Иероним Босх. Триптих «Сад земных наслаждений» в закрытом виде. Ок. 1510 г.

рел Филипп II, в 1593 году приказавший перенести его в Эскориал.

На внешней стороне створок Босх написал в приглушенных зеленовато-серых тонах прозрачную сферу, висящую в темном мировом пространстве (ил. 91). Она светится, ибо Бог уже отделил свет от тьмы. Внутри сферы твердь отделяется от воды. Ни одного живого существа нет еще в мире, кроме Бога Отца — едва заметной фигурки в верхнем левом углу. На створках — цитаты из Псалтыри: «Он сказал, — и сделалось» (Пс. 32: 9); «Он повелел, — и сотворились» (Пс. 148: 5). «Сотворились» и свет, и морские воды, и небеса с грозно клубящимися облаками, и земля,

на кромке которой вырастают диковинные растительно-минеральные формы, и «горы и все холмы, деревья плодоносные и все кедры». Так выглядела земля на третий день Творения.

Историки искусства любят говорить о «космических» пейзажах Патинира и Брейгеля, Дюрера и Альтдорфера. Но если мы не хотим забыть истинный смысл слова «космический», то надо признать: в XVI веке был создан только один такой пейзаж — вид земли на будничной стороне триптиха «Сад земных наслаждений».

Контраст этого влажного, туманного видения с многокрасочными картинами, открывающимися внутри триптиха (ил. 92), превосходит любые ожидания. В центре — жизнерадостные, сочные краски с оттенками голубого, бледно-розового и оливково-зеленого, на фоне которых сияют жемчужно-белые тела и изредка таинственно темнеют черные (ил. 93); слева — весенняя свежесть; справа — зеленовато-серые, иссиня-багровые тона с отливом в фиолетовый.

«Представим на минуту, что Ева не вкусила бы от древа познания. Никакие доводы лукавого не достигли бы цели. Удержавшись от соблазна, прародители не совершили бы грехопадения. Их потомство не заслуживало бы наказания ни за упоение земными наслаждениями, ни за разнузданность страстей. Жгучее пламя — по крайней мере, в преисподней — превратилось бы в приятное тепло, так что никто не опасался бы погубить свою душу. Земная жизнь была бы блаженнее жизни в раю, если людям не удавалось бы придумывать какие-то устрашающие сценарии. Триптих Иеронима Босха „Сад земных наслаждений“ с его фантастическими сценами и загадочными образами говорит нам как раз о таком существовании»⁹⁹.

«Слева мы видим мир в райском состоянии, в каком он пребывал в момент создания Адама и Евы... Но „поведение некоторых животных заставляет воспринимать эту идиллию скептически, — пре-



92. Иероним Босх. Триптих «Сад земных наслаждений» в открытом виде

достерегает Ханс Бельтинг, — сова, излюбленный таинственный ночной персонаж босховского мира, нарушает безмятежность картины». Справа, разумеется, ад. Дьявольская бездна с камерами пыток и побоищами, с пламенем и льдом. Даже музыкальные инструменты превращены в орудия мучений. На клавиатуре ала задействованы все регистры»⁷⁰.

«Центральная картина — кишачий человеческий муравейник. Босх изображает разнузданные развлечения на райском „острове посредине нигде“, как назвал его Бельтинг. Нигде? Именно так: изображенный Босхом мир чувственных радостей невозможно вообразить ни на христианских небесах, ни на погрязшей в грехе земле. Наш взор блуждает по изысканно-красочному, жизнерадостному ландшафту среди толп нагих мужчин и женщин; куда ни глянь — всюду безудержная похоть; здесь и там купальщики и купальщицы, не скрывающие своих сексуальных намерений. Люди летают на птицах, на рыбах, на фантастических существах; другие циркулируют вокруг фонтана. Кто-то лакомится ягодами, кто-то выглядывает из гигантских плодов, кто-то прячется в раковинах или в странных, будто бы живых, прозрачных капсулах. Глядя на эту беспечную и прихотливую возню, чувствуешь какую-то растерянность. Невозможно понять последовательность осмотра этой панорамы. Мы можем переходить лишь от одной безумно-прекрасной и причудливой сцены — к другой. Нет никакого ключа к прочтению этой карты, и всякая попытка выявить на ней линию повествования будет напрасной. Тем не менее череда образов захватывает нас. Озадаченные тайнописью Босха, мы понимаем одно: он обожал изображать небылицы»⁷¹.

Буквально о каждой изображенной здесь детали — человеческих фигурах, животных, птицах, рыбах, насекомых, цветах, фруктах, ягодах, минералах — можно сказать со ссылкой на тот или иной ис-



93. Иероним Босх. Средняя часть триптиха «Сад земных наслаждений»

точник: «Это символизирует *то-то*». Как правило, таких значений бывает несколько. Истолковывать картину, исходя из необъятного словаря символов, бессмысленно не только из-за того, что значения часто исключают друг друга, но и потому, что смысл художественного целого не бывает равен сумме смыслов деталей. Точкой опоры должна быть та или иная гипотеза о целом. Что же касается отдельных значений, то может оказаться, что художник просто не знал или вовсе не имел в виду те значения, которые видит в картине знаток символической культуры⁷³.

Фра Хосе де Сигуэнса в инвентарной описи Эскориала назвал «Сад земных наслаждений» «картиной о переменчивости мира»⁷⁴. Центральная панель являет, по его мнению, собирательный образ земной жизни человечества, погрязшего в плотском грехе и забывшего о первозданной красоте утраченного рая. Фра Хосе не сомневался, что то же самое увидит в ней и любой другой зритель, иначе не предложил бы размножить ее в копиях с целью «воспитания души»⁷⁵. Похоже, однако, что в данном случае де Сигуэнса, стремясь

оградить Босха от обвинений в ереси, принял желаемое за действительное. Мы не сомневаемся, что в «Саду земных наслаждений» не было ничего еретического. Но не верится, что лишь для того, чтобы изобразить человечество, погрязшее в плотском грехе, Босху понадобилось написать такую красивую картину.

Но другая идея фра Хосе, высказанная по поводу творчества Босха в целом, имеет, на наш взгляд, прямое отношение к замыслу «Сада земных наслаждений», даже если сам фра Хосе и не имел этого в виду: «Различие между картинами этого художника и картинами всех остальных заключается в том, что остальные стремятся изобразить человека таким, каким он выглядит снаружи, в то время как один лишь он имел достаточно мужества изобразить человека изнутри»⁷¹.

Человек изнутри... Эту формулу нельзя отнести ни к левой, ни к правой створке, где рай и ад изображены как объективно данные полюсы человеческого бытия. Но по отношению к центральной части триптиха она справедлива. Неизвестно, как называл триптих сам Босх. «Сад земных наслаждений» — позднее название, затемняющее суть дела. Ибо — тут мы ухватываемся, как за путеводную нить, за формулу де Сигуэнсы — картина изображает не что-либо где-либо когда-либо объективно существующее, но лишь мечты или идеи, которые существовали только в сознании людей, но оказывали определяющее воздействие на их жизнь и судьбу. Босх изобразил не «земные наслаждения», а представления о блаженстве. У разных людей они различны, но у всех они связаны не с земным, а с неким виртуальным миром. Для современников Босха это был мир посмертный, загробный, потусторонний.

В свое время Макс Фридлендер высказал неудовлетворенность тем, что «нагромождение равноценных по форме элементов» наносит ущерб композиционной цельности главной картины триптиха Босха⁷². И правда, перед нами не столько картина, сколько орнамент⁷³, «яркий ковер, по которому разбросано множество цветов»⁷⁴. Но это впечатление возникает не оттого, что живописцу якобы не хватило композиционного мастерства. Босх «громоздил равноценные по форме элементы» намеренно, ибо уже сама по себе орнаментальность есть знак того, что перед нами не изображение действительности, а зримое воплощение неких фантазий. Отсутствие композиционной цельности — признак того, что «Сад земных наслаждений» (мы используем это название только в силу сложившейся традиции) изображает людей не «снаружи», а «изнутри». Босх предлагает нам заглянуть в их мысли.

То, что их мечты сосредоточены на блаженстве, выражено сияющими, нежными, ликующими красками картины.

На то, что их представления о блаженстве не связаны с земной жизнью, указывает их возраст: среди них нет ни старых, ни пожилых, ни юных, ни детей. Это мужчины и женщины во цвете лет. Есть только один сюжет, который требует всеобщей наготы и именно такого возрастного ограничения, — это Страшный суд. Босх изо-

бразил мечты людей, знающих, что в Судный день все они, независимо от возраста, в каком наступила смерть каждого из них, облечутся плотью в возрасте умершего Христа. Все они друг другу «ровесники», как братья и сестры, все суть дети Предвечного Отца.

То, что виртуальным пространством, куда они проецируют свои мечты о блаженстве, является преображенная в их сознании земля, видно по обильному украшению сада сферическими, зонтичными, трубчатыми, роговидными и прочими растительно-минеральными образованиями и агрегатами. Для того и представлена на внешней стороне триптиха панорама земли на третий день Творения, чтобы зритель соотнес затен сада с первичными формами жизни на земле и таким образом убедился бы, что реликты первых дней Творения воссозданы в потустороннем саду самим Господом⁷⁹. Босх изобразил их не для того, чтобы блеснуть богатством воображения, но лишь затем, чтобы продемонстрировать неограниченность или, если угодно, даже избыточность формотворческой потенции Бога в сознании всех, кто верит в возможность посмертного блаженства⁸⁰.

Прав был Ханс Бельтинг, говоря о «нигде»: «Сад земных наслаждений» — это совокупность утопических мечтаний разных людей о посмертном блаженстве. Каковы же эти представления?

Для одних блаженство — это пребывание в безмятежном, созерцательном, грациозном совершенстве, которое кто-то предпочитает испытывать в одиночестве, кто-то вдвоем, кто-то в обществе близких людей. Другие грезят о блаженстве как о свободном, ловком, веселом движении по земле, в воде, в воздухе — в танцах ли, в смешных забавах и выходах, в верховой езде, в охоте или в игре с животными. Иные мечтают только о том, чтобы непрерывно лакомиться райскими ягодами и фруктами. Для четвертых предел блаженства — в эросе: кому-то достаточно и того, чтобы не отдаляться от любимого человека, другим не достичь блаженства без ласк, а кто-то — особенно те, что облюбовали сферическое нутро фонтана, высящегося в центре озера⁸¹, — не представляет себе блаженства без плотской любви.

Таковы люди «изнутри». Показывая, что их мысли неизмеримо многообразнее их облика, Босх по-прежнему твердо стоит на своем принципе теодицеи: твои поступки определяются твоими идеями; будешь ли ты вкушать вечное блаженство, зависит от того, с кем из изображенных здесь мечтателей ты себя отождествишь. Не сваливай ответственность за свою душу на силы зла. Не ада, не наказания бойся, а греха в самом себе страшись. Гони прочь несправедливые мечтания, ибо они развратят и ослабят твою душу и сделают тебя легкой добычей ада.

С кого же Иероним Босх предлагает брать пример? Только с тех, кто в своих мечтах о посмертном блаженстве хочет быть похожим на Адама и Еву, изображенных на левой створке триптиха, где Бог представлен инициатором первого на земле брачного союза. Не случайно на этот раз Босх не показал грехопадение⁸². Праведным

только такие представления о блаженстве, в которых нет места импульсам, способным вызвать беспокойство, тревогу, раздражение, страдание, зависть, желание отстоять или вернуть утраченное, конфликт, насилие, унижение, господство одного над другим... Истинное блаженство не может привести человека к познанию зла, не может заставить его стыдиться своих поступков.

Предъявляя к людям высокие нравственные требования, Иероним Босх не обманывался насчет их способности совершать ответственные поступки. Он смотрел на них с иронией и юмором, но не менее иронично относился и к вере в неодолимое могущество зла. Возможно, ему была знакома старинная мистическая традиция, берущая начало от Скота Эригены, согласно которой посмертное существование одинаково для всех, но грешники воспринимают присутствие Бога как ад, а праведники как рай. А может быть, он своим умом пришел к аналогичному выводу.

У него, как у Эразма, взгляд «с луны», холодок и отстраненность, ясный разум. Ироник вообще-то должен гнать подальше мысли как об исчезновении предмета своей иронии, так и о его радикальном усовершенствовании. Ироник в принципе заинтересован в неизменности существующего порядка вещей: да пребудет мир таким, каким он был от века. Бытие для ироника есть замкнутый круг, орнамент на канве времени.

Ироническое отношение к миру не патетично. Пафос возникает в других ситуациях: либо когда наличный порядок вещей настолько дорог человеку, что он с тревогой ловит малейшие симптомы его изменения или разрушения; либо, наоборот, когда этот порядок так не нравится, что хочется во что бы то ни стало изменить его, хотя бы в мечтах. И то и другое было знакомо художникам итальянского Высокого Возрождения. Но не Босху. Он позволял себе иронизировать даже над искупительной миссией Христа: мальчик с вертушкой на обороте венского «Несения креста» — знак того, что естественный ход вещей вовлекает в единый процесс и сверхъестественное событие на Голгофе⁵³. Должно быть, Босх полагал, что госпожа Глупость и впредь будет править миром и что человечество никогда не станет безгрешным. Но он был слишком умен и насмешлив, чтобы сделаться от этого мизантропом или впасть в отчаяние. Напротив, такая перспектива вполне устраивала его. Под ироническим взглядом Босха мир теряет бытийную основательность⁵⁴.

Вне иронии у него оставалась только *живопись* как таковая. Как царь Мидас, Босх превращал в драгоценность все, к чему ни прикасался. Вспомним мысль св. Бонавентуры: чисто художественная ценность изображения не имеет ничего общего с красотой изображаемого; можно прекрасно изобразить и дьявола — в этом случае изображаемое гнусно, а художественная форма прекрасна⁵⁵. Ад, порождаемый свободным и весьма рациональным воображением Босха, давал ему неисчерпаемые возможности для «сочетания восхитительных вещей». Он извлекал из зрелищ ада, как, впрочем,

и из картин рая, эффекты цвета и света, до него неведомые. Как адские, так и райские мотивы питали единственную, но всепожирающую страсть Иеронима Босха — страсть к живописи.

«Сначала я был грубым Циклопом»

В те годы, когда Герард Давид без успеха пытал счастья в Антверпене, там взойшла звезда Квентина Массейса, который был лет на пятнадцать его моложе.

Квентин был родом из Лувена. Сын кузнеца, он пошел было по стопам отца, но вскоре жизнь его переменилась. «Он влюбился в одну прелестную, красивую девушку, за которую и посватался, причем ему был соперником какой-то живописец, — рассказывает ван Мандер. — Девушке больше нравился Квентин, но ей неприятно было его грубое ремесло, и потому она как-то высказала пожелание, чтобы кузнец стал живописцем, а живописец кузнецом. Поняв намек, Квентин, побуждаемый сильной любовью, бросил свой кузнечный молот и, взявши кисти, с большим увлечением и надеждой на счастливый исход кинулся в объятия живописи, чтоб порадовать свое любящее сердце и завоевать красавицу». Вот почему Доминик Лампсонус в стихах под гравированным портретом Массейса говорит от его имени: «Сначала я был грубым Циклопом...»¹

В списках живописцев Антверпена имя Массейса появилось в 1491 году, через пять лет после его женитьбы. Местная школа живописи была настолько провинциальна, что два года спустя, решив украсить капеллу своей гильдии фресками, антверпенские живописцы обратились к услугам Коллина де Котера из Брюсселя, посредственного последователя ван дер Вейдена и ван дер Гуса. Но через полтора десятка лет об антверпенской школе, возглавляемой Массейсом, знали уже во всей Европе.

По-видимому, женившись, Квентин не сразу забросил свой молот: ему приписывают готическую сень с фигуркой римского легионера Брабо² наверху, воздвигнутую над фонтаном воле собора Богоматери Антверпенской, — железное кружево рядом с водяным и каменным³.

Наиболее значительные творения Квентина Массейса — алтарь св. Анны и алтарь «Оплакивание Христа». Именно в такой последовательности они вышли из его мастерской. Но историки искусства, которым хочется представить правильную эволюцию Массейса от готики к ренессансу, предпочитают рассматривать их в обратном порядке, потому что первое из этих произведений меньше связано с предшествующей традицией, нежели второе⁴.

«Триптих св. Анны», выполненный между 1507 и 1509 годами по заказу лувенского братства св. Анны для капеллы в церкви Св. Петра, находится ныне в Брюсселе, в Королевских музеях изящных искусств. Размах створок триптиха в раскрытом виде — более четырех метров.

Главная картина триптиха — «Святая родня» (ил. 94). Этот сюжет, характерный для искусства Северной Европы, просуществовал недолго: с начала XV века до 1563 года, когда он был запрещен Тридентским собором. В нем проявлялась потребность благочестивых бюргеров видеть в Святом семействе и в родине Девы Марии и Иисуса уютно-бытовой, очеловеченный прообраз их собственных многочисленных семей. Центральной фигурой сюжета является св. Анна — мать Марии, бабушка Иисуса⁵. Согласно «Золотой легенде», она трижды была замужем (за Иоакимом, Клеопой и Саломом), от каждого мужа родила по девочке, и всем им было дано одно и то же имя: Мария. В свою очередь, все они вышли замуж и произвели потомство.

Массейс расположил Святую родню в почти орнаментальном порядке на фоне трехпролетной лоджии с полуциркульными сводами и куполом⁶. Фигуры даны в натуральную величину. У подножия трона слева сидит Мария Клеопова с Иаковом Младшим, Иосифом Справедливым, Симоном и Иудой (не Искарриотом), справа — Мария Саломова с Иаковом Старшим и Иоанном Евангелистом. Обе группы выглядят очень живо: меньшие детки рассматривают яркие картинки (книга на коленях самого маленького перевернута вверх тормашками); те, что постарше, прилежно читают; подростки дарят своим матушкам цветы — и обе с горделивой нежностью принимают эти знаки любви. Глядя на этих женщин с их многочисленным потомством, невольно вспоминаешь, что в 1507 году, когда Квентин начал работу над картиной, он похоронил жену, оставившую ему двух детей, а спустя год женился на другой и имел во втором браке еще десять детей. Посредине широкого мраморного трона восседают Дева Мария с Младенцем Иисусом на коленях и св. Анна. Мария безучастна, Анна подносит внуку виноградную гроздь. Он протягивает ладошку, но внимание его сосредоточено на щепле, сидящем на пальце другой его руки. По сторонам и позади трона стоят погруженные в благочестивые раздумья мужчины.

Фигуры распределены на плоскости картины так, что можно охватить полукругом женщин вместе с детьми, оставив мужчин на горизонтали, а можно, следуя членениям лоджии, выделить три



94. Квентин Массейс. Святая родня. Средняя часть «Триптиха св. Анны». 1507—1509



95. Квентин Массейс. Оплакивание. Триптих. 1509—1511

триады: в центре Деву Марию с Иисусом и Анной, по сторонам — по две мужских и одной женской фигуре. Ритуальную торжественность алтарного образа, закрепленную почти орнаментальной отвлеченностью построения, не разрушают ни различия планов, ни мастерски построенная перспектива лодки, ни открывающийся в ее пролетах патетический альпийский пейзаж, окутанный голубым солнечным воздухом. Этот вид похож на дальние планы картин Леонардо, кумира Квентина (предполагают, что между 1500 и 1507 годами Массейс совершил путешествие в Северную Италию и, стало быть, мог видеть в Милане произведения Леонардо). Впрочем, у Квентина не только даль, но вся картина написана, не в пример Леонардо, прозрачно и легко.

На левой створке Иоаким, взойдя на гору, получает ангельское благовестие. Фигура падающего на колени Иоакима, очаровательный щенок у его ног, горный пейзаж — «все очень натуралистично, но одновременно с этим ощущается воздушная легкость и ласкающая нежность в моделировке предметов»⁷. Окутанные светом и воздухом, они играют дополнительными тонами: например, зеленая хламида ангела в тених делается малиновой. На правой створке изображена сцена смерти св. Анны: угол узкой спальни, кровать под балдахином, на ней фигура умирающей в сильном ракурсе, как в «Смерти Марии» ван дер Гуса. Мария и мальчик Христос стараются облегчить предсмертные страдания св. Анны. Все погружено в умиротворяющую теплую атмосферу, контрастирующую с драматичной сценой, представленной на внешних сторонах створок: Иоаким и Анна жертвуют иерусалимскому храму треть своего имущества, но первосвященник отвергает их жертву.

Успех «Триптиха св. Анны» был таков, что спустя год после начала этой работы Квентин получил заказ на другой большой триптих — на этот раз от антверпенского цеха столяров. Эта работа, законченная им к 1511 году, ныне находится в Антверпене

в Королевском музее изящных искусств. Размах створок раскрытого триптиха составляет более пяти метров (ил. 95).

В «Оплакивании», средней картине триптиха, фигуры больше натуральной величины. Неопытного живописца, изображающего фигуры такого размера, подстерегают две опасности: стремясь к правдоподобию, он будет усердно накладывать тени — и получит фигуры свинцовой тяжести; стремясь избежать тяжести, он будет аккуратно раскрашивать избыточные поверхности — и получит вместо живых фигур распластанные силуэты. Но недаром юность Массейса прошла в Лувене, где он видел мастерски написанные картины с очень крупными фигурами — «Снятие со креста» ван дер Вейдена и «Правосудие Оттона» Баутса. «Здесь все предметы издали кажутся исполненными чрезвычайно тонко, чисто и отчетливо, хотя вблизи они довольно грубы. Но дело в том, что эта картина и написана с таким именно расчетом, чтоб только издали казаться исполненной очень старательно», — заметил ван Мандер⁸. Мазки у Квентина, изящные и трепетные, не то чтобы совсем открыты, но и не спланы⁹. Благодаря этому при взгляде издали нам кажется, что изображенные им фигуры и предметы не просто присутствуют, а излучают энергию. С помощью этого приема Квентин сумел благополучно пройти между Сциллой правдоподобию и Харибдой декоративизма.

Антверпенское «Оплакивание» Массейса преисполнено торжественной скорби. Краски неяркие, но и не глухие, с преобладанием светлых холодных тонов, пульсирующих переливами под эмалевидной поверхностью¹⁰. Тело Христа, застывшее в последней судороге, вытянутое дугою на два метра, с головой, натужно дернувшейся в сторону, — потрясающий образ мученической смерти. Как нельзя более уместна при этом плавная волна абриса створок. Скорь присутствующих, по словам ван Мандера, выражена «во всех ее степенях»¹¹. В глубине у правого края таинственно мерцает освещенная свечой могила, вырубленная в скале. Голгофа с тремя крестами так резко отделена от переднего плана, что воспринимается скорее как мысль самих скорбящих, чем как изображение места действия¹².

Фигуры на створках мельче, благодаря чему представленные на них сцены четко отделены от «Оплакивания». Слева — «Пир Ирода». Сладострастие танца Саломеи Квентин передал не только вызывающе грациозной позой принцессы, выражающей ее полнейшее безразличие к только что совершившемуся кровавому преступлению, но и знойным сочетанием красного, фиолетового, алого, оранжевого, розового и золотистого тонов. Это зрелище, одновременно обворожительное и отталкивающее, могло произвести сильное впечатление на Лукаса Кранаха, если створка была готова к лету 1508 года, когда он посетил Антверпен с дипломатическим поручением Фридриха Мудрого Саксонского. Справа — выдержанное в тлеющих тонах «Мученичество Иоанна Богослова». Фигуры палачей, шевелящих огонь под котлом с кипящим маслом, в котором стоит нагой св. Иоанн, скрюченны суетливым усердием; лица мучи-



96. Клеентик Массейс. Меньяла с женой. 1514

телей полны карикатурного злорадства.

«Филипп II, большой любитель искусства, очень желал приобрести эту картину и отправить ее в Испанию, но какие деньги он ни предлагал за нее, все его предложения отклонялись с пристойной вежливостью, — сообщает ван Мандер. — Во времена иконоборства произведение это из-за его высоких достоинств было скрыто от толпы неистовых фанатиков... Наконец, в 1577 году, во время последних смут, столяры, которым оно принадлежало, продали его; но благодаря ревностным стараниям

Мартина де Веса магистрат расторгнул продажу и сам купил его за 1500 гульденов, чтобы город Антверпен не лишился такого необыкновенного сокровища живописного искусства. На эти деньги члены названного цеха купили для своих надобностей дом»¹⁵.

Богатая торговая жизнь Антверпена, крупные биржевые сделки и растущие банковские обороты создали особую профессию весовщиков-менял, в обязанности которых входила проверка полновесности монет. В 1514 году Массейс запечатлел этот новый, никому не дававший покоя тип делового человека в картине «Меньяла с женой» (ил. 96). Некогда она принадлежала Рубенсу; ныне находится в Лувре.

Атмосфера этой картины вся состоит «из переходов, из нежных, производных тонов, льнущих и податливых». «Мягкое, приветливое sfumato невольно сблизило человека с предметом — и вот фигуры тесно наклоняются друг к другу, внимательно следя за общим делом, шелестят листы книги и позвякивают монеты, падая на весы»¹⁶.

От картины веет теплом, достатком, привычкой к четкой честной работе, к опрятности и аккуратности во всем. Не сводя глаз со стрелки весов, на которых проверяется достоинство монеты, меняла подается корпусом к жене, словно предлагая ей подтвердить безупречность проделанной им процедуры. Жена, переворачивая страницу молитвенника, в котором открылась миниатюра, изображающая Мадонну с Младенцем и с книгой, наклонилась ему навстречу и бросает задумчивый взгляд на весы. Они понимают друг друга без слов. Их жизнь течет в согласованном ритме, выраженном и обоюдосердечным наклоном, и пересечением взглядов в точке, важной для них обоих, и точными движениями проворных пальцев. Занятия их различны, но забота одна: «Не делайте неправ-

ды в суде, в мере, в весе и в измерении»¹⁵. Таков моральный кодекс строителей капитализма, имеющий два основания: Священное Писание и финансы. У них нелегкая задача — войти в Царство Небесное не путем бегства от всего земного, а благодаря добросовестному выполнению земных обязанностей. Они рискуют перед лицом вечности несравненно больше, нежели те, кого благочестие гонит подальше от больших городов. Но они твердо уповают на завет Христа: «Отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу»¹⁶.

Картина полна намеками на надежду избежать греха. На полке лежит апельсин — напоминание о древе познания добра и зла. С полки свисают четки — атрибут благочестия. За женщиной виднеется погасшая свеча: ее огонь не нужен при свете дня, омывающим супругов благодатным золотистым светом¹⁷, тогда как в дверном проеме видны слуги — старуха и молодой человек, — разговор которых в комнате с оазисом, наполненным ночной тьмой, отнюдь не кажется благочестивым. Кучка серебряных монет на столе заставляет вспомнить о сребрениках Иуды. Весы — аллюзия на орудие архангела Михаила в день Страшного суда. Хрустальный кубок — символ непорочности. Жемчут — аллюзия на Евангелие: «Подобно Царство Небесное купцу, ищущему хороших жемчужин»¹⁸. Стекланный графин на верхней полке отражает небо. В зеркале отражается земля: через окно с крестовидным переплетом, расположенное на высоте второго этажа, видны церковь и городской дом.

Еще одна грань таланта «антверпенского Протеза» — его портреты. Самые оригинальные из них — парные портреты Эразма Роттердамского (ил. 97) и Петра Эгидия (ил. 98), или «Диптих дружбы», заказанный ими в дар Томасу Мору в 1517 году, когда началась Реформация. Интеллектуал за работой — сюжет, сопоставимый с изображениями св. Иеронима в келье. Но в этом новом сюжете нет



97. Квентин Массейс.
Портрет Эразма Роттердамского. 1517
98. Квентин Массейс.
Портрет Петра Эгидия. 1517

нического сказочного, что обычно приносилось в образ св. Иеронима — мудрого старца-волшебника, приручившего льва. Стоя за конторкой, учитель Эразм, муж во цвете духовных сил, пишет своему антверпенскому ученику и другу Эгидию то самое письмо, которое тот, преисполненный благодарности, уже держит в руке. Обе картины выдержаны в глуховатой коричневой гамме, благодаря которой ощущаешь и тишину научных занятий, и безмолвное взаимопонимание посвященных.

Судьба умило распорядилась этими картинами, разведя их в разные концы Европы. Находясь в римском палаццо Барберини, где размещено собрание Национальной галереи, мы вместе с Эразмом вызываем в памяти черты Эгидия; гостя в замке Лонгфорд, Уилтшир, где хранится коллекция графа Реднора, вспоминаем благодаря Эгидию черты Эразма. А на горизонте маячит фигура Томаса Мора, назвавшего Квентина «воссоздателем искусства древних»¹⁹.

Полосатое пространство

«В воскресенье перед неделей св. Креста пригласил меня мастер Иоаким, хороший пейзажист, на свою свадьбу и оказал мне большой почет», — записал в своем дневнике Альбрехт Дюрер, находясь в Антверпене весной 1521 года¹. Это первый известный по письменным источникам случай употребления слова «пейзажист» («Landschaftsmaler») в Германии и Нидерландах². Новое слово понадобилось Дюреру затем, чтобы подчеркнуть необычность дара Иоахима Патинира — антверпенского живописца, с которым великий немецкий художник сблизился в Нидерландах более, чем с кем-либо другим.

«Мастер Иоаким» тоже был чужаком в Антверпене. Его родина — городок Динан в бельгийских Арденнах. Домики там теснятся узкой полосой между берегом Мааса и восьмидесятиметровой известняковой скалой, которая почти отвесно поднимается к цитадели, построенной тысячу лет назад. На половине высоты есть в этой скале доисторическая пещера, приспособленная древними римлянами под святилище Дианы. Изваянные водой и ветром причудливые каменные формы с провалами и полостями, населенными в воображении местных жителей духами и демонами, — таков ландшафт этих мест, породивший благодаря Патиниру новый жанр в европейской живописи — пейзаж. Речь идет не о пейзажных далях, которыми изобилует нидерландская живопись со времен Кампена и ван Эйка, а о пейзаже как обособленном жанре.

Все пейзажи Патинира оживлены фигурками библейских или античных персонажей, которые, кажется, были нужны ему только затем, чтобы его пейзажи различались названиями: «Бегство в Египет», «Св. Иероним», «Пейзаж с Хароном» и так далее. Зачастую фигурки вписывал в картину Патинира какой-нибудь другой мастер, например его большой друг Массейс³. В свою очередь Иоаким ино-

гда писал пейзажные фоны в картинах своих приятелей. С такой узкой художественной специализацией мы встречаемся впервые.

Кого Патинир неизменно писал сам, так это маленького человечка, удовлетворяющего естественные потребности где-нибудь в таком укромном уголке пейзажа, что его «приходится иногда искать долго, как сову в произведениях Хендрика мет де Блеса». Своеобразие этого авторского знака, эквивалентного в глазах покупателей картин Патинира его автопортрету, не должно нас удивлять: по словам ван Мандела, Патинир «был человеком грубым, предавался пьянству и целые дни просиживал в трактирах, проматывая заработанные деньги, пока нужда не заставляла его снова браться за свои прибыльные кисти»⁴.

Всего лишь девять лет отделяют 1515 год — дату вступления этого задиристого провинциала в гильдию живописцев Антверпена — от года его смерти. За это время он успел создать множество пейзажей, которые приписывают ему с большей или меньшей вероятностью, хотя надежно атрибутированы немногие. Возникший уже при жизни Патинира (и притом не только в Нидерландах) спрос на его картины совпал по времени с появлением нового городского развлечения: вошло в моду подниматься на самые высокие башни единственно ради того, чтобы любоваться даями с высоты птичьего полета⁵. Вместе с тем успех Патинира — симптом того, что у публики, разбиравшейся в живописи, пробудилась тяга к экзотике. Ведь таких видов, как у Патинира, нет нигде, кроме как в его родных местах. Впрочем, хотя пейзажи Патинира и восходят к его воспоминаниям о родине, он никогда не изображал конкретных мест.

Он заботился больше о ясности картины, чем о конкретности вида. Созданная им система изображения пейзажа надолго удержалась в европейской живописи. «С неслыханными до той поры спокойствием и ясностью [он] простирает пейзаж отдельными, следующими одна за другой полосами». Передний план обычно написан в коричневой гамме, средний — зелеными тонами, дальний — голубыми. «Это полосатое пространство не есть вспомогательное средство для изображения глубины: глаз просто радуется следованию слоев. Это единственная форма, в которой эпоха наслаждалась красотой пространства»⁶. Заметим, что художник, предпочитающий такое построение картины, должен быть заинтересован в том, чтобы абрис каждого слоя был достаточно выразителен. Любовь публики к экзотике зазвучала в унисон с чувством живописца-декоративиста⁷.

Но если коричневый — цвет земли, а голубой — цвет неба, то дальний и передний планы соотносятся иерархически как «верх» и «низ», и взгляд, устремленный к горизонту картины, становится метафорой взора горé. Стало быть, пейзажи Патинира имеют не только декоративный, но и метафизический смысл.

Для Патинира, как и для ван Эйка, пейзаж — всегда часть мироздания. Но у него другая оптика. Темные тона переднего плана создают впечатление, будто вы глядите из-под навеса, из лодки, из пещеры. Это напоминает вид сцены из зрительного зала. Разумеет-



99. Иохим Патинир. Пейзаж с Хароном. Ок. 1521 г.

ся, никаких таких залов во времена Патинира не существовало. Тем не менее трудно отрешиться от мысли, что Патинир воспользовался идеей ван дер Гуса о спектакле как прототипе картины, но применил ее весьма своеобразно: не к Священной истории, а к природе. Пейзаж Патинира — это не столько изображение мироздания в его независимом от человека бытии, сколько мир как зрелище, словно для того и созданный, чтобы быть предметом созерцания и переживания.

Мадридский «Пейзаж с Хароном», написанный Патиниром, когда он подружился с Дюрером (ил. 99), — пример того, что даже преисподнюю можно превратить в зрелище, доставляющее удовольствие каждому, кто окажется на воображаемой смотровой площадке. Расстилающаяся внизу панорама нельзя считать изображением христианского ада: в аду нет ни разделения на элизиум и Тартар, ни лады Харона, ни Цербера. Но это и не античный Аид, ибо в Аиде нет ангелов. Благодаря смешению античной мифологии с христианской иконографией реалии Аида и ада превращаются в экзотический антураж и внимание зрителя устремляется на созерцание пейзажа как художественно упорядоченного целого. Небо и земля, свет и тьма, холод и жар, блаженство и мучение — благодаря продуманному соединению этих противоположностей пейзаж приобретает драматизм и, поскольку Харон держит курс на Тартар, пробуждает печаль. Но было бы натяжкой трактовать «Пейзаж с Хароном» как дидактическое изображение типа *memento mori*. Он написан не ради отягощения зрителя мыслью о быстротечности жизни, но ради удовольствия. Печаль этого зрелища — минор экзотической мелодии.

К тому времени, когда Альбрехт Дюрер посетил Нидерланды, в жизни крупнейших городов страны — промышленного Брюсселя и торгово-финансового Антверпена — прочно утвердились новые ценностные приоритеты: деловой успех, космополитизм и гуманистическая образованность.

Старая живописная традиция, представленная брюггской школой, зиждилась на благочестии и местном патриотизме заказчиков. Картины Герарда Давида и его последователей служили превосходным инструментом благочестивой медитации, но эти мастера не выработали художественных средств для утверждения новых ценностей и удовлетворения запросов новых людей — авангарда общеевропейской республики предпринимателей и ученых.

Квентин Массейс в портретах и бытовом жанре решал эти задачи лучше, чем брюггские живописцы. Но он был слишком деликатным мастером, чтобы оказаться своим среди сограждан, окрыленных деловыми и научными успехами. При всей оригинальности своего дара, он испытывал глубокий пиетет перед художниками поколения ван дер Вейдена и Баутса. Его изысканные произведения не звучали в унисон новому стилю жизни. Восходящие к Леонардо новшества Квентина — грация и сердечность мадонн, sfumato, мреющие в голубой дали альпийские вершины — не могли сильно увлечь его грубоватых молодых современников, не умевших медитировать перед картинами. Чтобы живопись взяла их за живое, ее надо было реформировать более радикально.

Но в каком направлении? Художественные вкусы ремесленной и торгово-финансовой элит, в отличие от религиозных убеждений этих людей, не отличались определенностью. Они и сами-то толком не знали, какое искусство им нужно. Времени для выработки собственной художественной политики у них не было. Единственное, на что они были способны в этой области, — выбирать из наличного.

Как во времена ван Эйка, эстетическая инициатива оказалась в руках просвещенной аристократии, не испытывавшей недостатка ни во времени, ни в деньгах, ни в сведениях о новейших тенденциях в художественном оформлении всех сторон жизни. И, как во времена ван Эйка, двигателем этой инициативы стал придворный живописец, мастер, независимый от цеха, человек, которого можно было бы упрекнуть в чем угодно, только не в бюргерской ограниченности и, однако же, имевший немалый опыт работы в самой богатой и передовой гильдии живописцев — но теперь уже не брюггской, а антверпенской. Речь идет о Яне Гюссарте.

Гюссарт первым понял, что старик Массейс не достиг истинной цели всякого художника, который отправляется в Италию: он не достиг Рима. Ибо единственным художественным языком, созвучным новому стилю жизни с его деловым пафосом, космополитизмом и гуманистической ученостью, является современное ему, Гюс-

сарту, римское искусство. Чтобы влить молодое вино в старые мехи нидерландского искусства, надо учиться не у Леонардо, а у Рафаэля и Микеланджело.

Гюссарту стало ясно, что если он и его собратья по ремеслу будут работать по старинке, то, чего доброго, итальянцы отнимут у них самые доходные места. Реальность такой угрозы была налицо: Маргарита Австрийская приняла на должность придворного художника венецианца Якопо де Барбари — живописца, поэта и музыканта, который резал гравюры с обнаженными фигурами античных божеств, являвшими красоту правильных пропорций¹.

Существовал единственный способ не допустить расширения опасной конкуренции: не удовлетворяясь благоволением поэтов, ученых, риториков и университетских профессоров, нидерландским художникам надо было самим становиться знатоками античных мифов и истории, быть в курсе вопросов, волнующих просвещенную элиту, и смело утверждать своим искусством гуманистические ценности, как бы далеки ни были они от освященных временем традиций.

Нидерландским «романистам», как называют теперь Гюссарта и его единомышленников, предстояло освоить три составные части флорентийско-римского художественного красноречия. Во-первых, выникнуть в принципы, правила и практические достижения своих итальянских современников в изображении пространств и тел. Для этого надо было совершенствовать рисунок, изучать перспективу, анатомию, пропорции, наблюдать позы и движения человека. И все это не для приближения к натуре, а ради красоты и значительности человека как существа одухотворенного и разумного. Во-вторых, предстояло выучить правила построения красивых и выразительных композиций, уделяя особое внимание объединяющим свойствам линий, уравниванию масс, способам концентрации внимания зрителя на узловых моментах и умению распределять все элементы произведения с точки зрения его законченности и гармонии. В-третьих — и чем дальше, тем больше, — романисты хотели научиться создавать образы сверхчеловеческой, богоподобной мощи и размаха, коими поражал и восхищал их божественный Микеланджело².

Жажда обретения римского красноречия находила источники вдохновения не только в станцах Рафаэля и в Сикстинской капелле, но и в гравюрах, которые можно было изучать, не выезжая в Рим. Как раз в те годы, когда Гюссарт оказался в Риме, началась эра репродукционной гравюры. Еще до того, как Рафаэль вручил Маркантонио Раймонди монопольное право на воспроизведение своих работ, этот гений мимикрии копировал гравюры Дюрера и продавал их как подлинники. В 1508 году он напечатал гравюру «Марс, Венера и Купидон» — образцовый пример того, как надо комбинировать свое из чужих источников: пейзажный фон взят из гравюры Дюрера «Геркулес», тела Марса и Венеры воспроизводят впечатления от Бельведерского торса и Венеры Феликс из ватиканского собрания

антиков, а Купидон подозрительно похож на «Путто» Веррокьо, правда без дельфина³.

Программа романизации нидерландского искусства, самими романистами нигде не зафиксированная письменно, но ясно выраженная в произведениях, совершенно риторична как по намерениям, так и по результатам. Напрашивается аналогия с тремя составными частями риторической категории «*elocutio*» (придание речи необходимой стилистической формы). Убедительно передавать пространство и рисовать красивые тела — значит владеть «правильной речью»; уметь строить красивые композиции — значит владеть «ясностью выражения»; создавать патетические образы на картинах большого формата — значит владеть «пышностью слога».

Нидерландский романизм оказался явлением противоречивым и многоликим. Изобразительная риторика Высокого Возрождения, которая и на родной-то почве недолго обеспечивала людям мнимое спасение в искусстве от жизненных катастроф, в Нидерландах никак не могла прийти в гармоническое согласие с их собственным национальным характером — бережливостью и упрямством, любовью к мелочам и уюту, гордым смирением, взрывной разнузданностью и ироническим складом ума.

Госсарта часто называют «Мабюзе», ибо он родился в городке Мобеж во франкоязычной провинции Эно. С 1503 года он числился в антверпенской гильдии, но через четыре года вышел из нее, поступив на службу к адмиралу Филиппу Бургундскому, bastardу герцога Филиппа Доброго. В 1508 году император Максимилиан I поручил этому обходительному и умному вельможе, знатоку и собирателю антиков, провести в Ватикане переговоры с Юлием II. Адмирал включил в свою свиту двоих художников — Якопо де Барбари и Мабюзе.

В Риме Мабюзе было велено делать зарисовки с античных статуй (в венецианской Академии художеств сохранился его рисунок со скульптуры «Гермафродит»). Вернувшись на родину в 1509 году, художник продолжал работать в резиденции своего господина близ Мидделбурга, временами наезжая в Брюссель для выполнения важных заказов. В 1517 году Филипп Бургундский стал епископом Утрехтским, и Мабюзе последовал за ним в Утрехт. После смерти Филиппа в 1524 году художник нашел нового покровителя в лице Адольфа Бургундского, адмирала Зеландии, и жил в его резиденции в Мидделбурге.

По свидетельству Вазари, Мабюзе был «первым, пересадившим из Италии во Фландрию истинный способ изображения историй с большим количеством обнаженных фигур, а также и изображения поэзий»⁴. Но изучение антиков не сразу сказалось в его манере. В течение некоторого времени «пламенеющая» готика и классика сосуществовали в его творчестве, и лишь постепенно вторая возобладала. Похоже, решающим импульсом оказалось знакомство Мабюзе с гравюрами Дюрера.



100. Ян Госсарт. Св. Лука, рисующий Мадонну. Ок. 1515 г.

Около 1515 года гильдия живописцев Мехелена, решивших украсить свою капеллу большим алтарным образом св. Луки, рисующего Мадонну, обратилась с этим заказом не к Якопо де Барбари, а к Мабюзе. Что бы ни было причиной выбора гильдии — докатившаяся ли до Мехелена слава Мабюзе, занятость ли или недомогание любимца Маргариты Австрийской, — для Госсарта это был уникальный повод выступить с живописным манифестом романизма: пусть этот алтарный образ станет воплощением нового понимания смысла и задач живописи. То, что картина предназначалась для города, в котором находилась резиденция правительницы, усиливало авторитетность госсартовского послания соотечественникам (ил. 100).

Забора о «правильности речи» проявляется здесь в том, что Мадонна и св. Лука изображены в палатце, выстроенном с безукоризненным соблюдением правил перспективы и светотени. По контрасту с жесткими архитектурными формами фигуры Марии, Младенца и св. Луки кажутся полными жизни. Мария — прекрасно сложенная дева с гордо поднятой головой и чистым овалом лица. Потупленный взор выгодно оттеняет ее чувственную прелесть. Ее обнаженная грудь кружится идеальной полусферой не где-то около плеча, как на картинах ван Эйка или Мемлинга, а там, где ей и положено быть. Жест, каким Она показывает Младенцу цветок, не лишен кокетства перед красавцем-художником, которому Она позирует. Младенец крепок, как маленький Геракл. Св. Лука сидит, не принужденно положив ногу на ногу, — поза, которую раньше решились бы придать только властителю или судье. Он располагается не в одной плоскости с Мадонной, как в «Св. Луке» ван дер Вейдена, а чуть подальше, благодаря чему ракурсу его лица совершенно естествен: чтобы видеть Марию, он должен повернуться к нам в три четверти.

«Ясность выражения» тоже на высоте. Арка дворца сопряжена с выгибом обрамления картины. Массы уравновешены. Точка схода перспективы смещена влево; это оживляет вид, но не в ущерб равновесию, ибо сохранено расслоение воображаемого пространства параллельными плоскостями. Архитектурные кулисы, выходящие позади Марии и св. Луки, концентрируют наше внимание на дальней арке, которая обрамляет залитый светом двор с Источником жизни посредине и готическим храмом в глубине, представ-

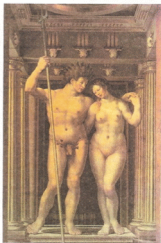
ленным в разрезе. Хотя архитектура сложна, чередование планов позволяет ориентироваться в ней без труда.

О «пышности слога» художник позаботился даже сверх меры. Дворец грандиозен. Великолепная арка, оформляющая интервал между Мадонной и св. Лукой, придает сеансу рисования чрезвычайную торжественность. Архитектура обильно украшена фигурным и орнаментальным декором, местами имитирующим драгоценные камни и золото.

Смысл предания о возникновении первой христианской иконы отчасти поглощен роскошью зрелища. Наше внимание распыляется на множество по-нидерландски выделанных мелочей, будь то квазиаллигаторская статуэтка «Мальчик с гусем» у левого края картины или лежащие рядом со св. Лукой отточенные угольные стержни и птичье перо для смахивания угольной пыли с рисунка.

Работая над этим алтарным образом, Мабузе одновременно трудился вместе с Якопо де Барбари над серией мифологических картин, которыми Филипп Бургундский пожелал украсить свой замок под Мидделбургом. В 1516 году Якопо умер, и Госсарт завершал работу один. Заказчик считал своим покровителем Нептуна, поэтому весьма вероятно, что берлинская картина «Нептун и Амфитрита», датированная самим Госсартом 1516 годом (ил. 101), входила в эту серию.

Намерения реформатора выражены здесь еще решительнее. Мощные фигуры божеств — первые идеализированные ню в нидерландском искусстве — стоят в портике, в котором скомбинированы элементы различных ордеров. Упреки в практической невозможности такой архитектуры некорректны, ибо перед нами не увраж из учебника по архитектуре, а воображаемый дворец Нептуна. Точка схода ортогоналей находится низко, на уровне коленей Нептуна и Амфитриты. Это придает их фигурам богоподобную величавость. Невозмутимо, как изваяния, красуются они на мраморном постаменте. Тела написаны безукоризненно гладко, с нежнейшими переливами холодных полутеней. Крутящиеся архитектурные детали поблескивают, будто выточенные из металла. Все словно бы заключено в прозрачный безвоздушный параллелепипед, в огромный кристалл океанской воды. Тщательно выписанные волосы, глаза, губы, грудные железы — все эти тонкие и яркие эротические подробности, которыми жи-



101. Ян Госсарт. Нептун и Амфитрита. 1516

вые тела отличаются от статуй, только усиливают ирреальность зрелища. Букрании, украшающие архитрав портика, придают картине потустороннюю таинственность.

Если, как полагает большинство специалистов, основным прототипом фигур Нептуна и Амфитриты послужила гравюра Дюрера «Адам и Ева»³, то надо воздать должное силе воображения Яна Госсарта, сумевшего вернуть антикизирующие образы Дюрера из библейского контекста в тот самый изначальный, античный, из которого Дюрер их извлек.

Неудивительно, что Дюрер в Нидерландах проявил особое любопытство к искусству Госсарта. Ван Мандер с гордостью сообщает, что знаменитый немецкий художник проделал немалый путь от Антверпена до Мидделбурга (между ними около ста пятидесяти километров, включая плавание морем) лишь затем, чтобы увидеть в местном аббатстве самое прославленное произведение нидерландца — огромную алтарную картину «Снятие со креста». Это произведение вместе с церковью сгорело от удара молнии в 1568 году, «что было весьма горестной утратой для искусства»⁴. По словам ван Мандера, Дюрер расхваливал мидделбургский шедевр Мабюзе⁵. Однако высказанное Дюрером восхищение было вежливым притворством. В своем дневнике он записал: «Иоганн де Абюз сделал в аббатстве картину, не столь хорошую по рисунку, как по краскам»⁶. «Nit so gut im Hauptstreichen als im Gemal» можно перевести резче: «Не так сильна в изобретении, как в исполнении».

Но было бы несправедливо распространять суждение Дюрера на «Нептуна и Амфитриту». Рискнем предположить, что Дюрер слышал об этой «поэзии» или даже видел ее, что он был возмущен беспардонным заимствованием, но вместе с тем осознал: произведение нидерландца наделено мифологической мощью, какой не доставало дюреровской гравюре. Тайная неприязнь немецкого мастера к Мабюзе могла быть подогрета тем, что тот прослыл среди соотечественников гулякой праздным, большую часть времени проводящим в кабаках за попойками и драками⁷, а Дюрер, вероятно, полагал, что без труда не вынешь и рыбки из пруда.

В отличие от Массейса, Мабюзе был не столько исследователем, сколько экспериментатором и изобретателем⁸. В «Неизвестном шедевре» Бальзака дух Мабюзе, переселившийся в живописца Френхофера, побуждает его к поиску художественного абсолюта и учит, что главное в искусстве — не копировать природу, а «выражать» ее, то есть суметь заставить ее «показать себя совершенно нагой, в своей истинной сути». Прием Бальзака остроумен: ведь и реальный Госсарт говорил своими произведениями от имени вселившихся в него духов Высокого Возрождения.

Госсарту удалось восстановить престиж нидерландского искусства. В 1515 году Маргарита Австрийская поручила молодому брюссельскому художнику Баренту ван Орлею сделать портреты шес-

ти детей Филиппа Красивого (в их числе будущего императора Карла V¹¹), предназначенных в дар королю Дании. Угадав в Баренте дар декоратора, она вскоре назначила его инспектором над ткачами, выполнявшими ответственный заказ Льва X, который решил украсить Сикстинскую капеллу шпалерами по картонам Рафаэля «Деяния Христа и апостолов» (эти картоны с 1514 по 1519 год находились в Брюсселе). В 1518 году Барент стал ее придворным живописцем. Когда Дюрер разезжал по Нидерландам, ван Орлей был уже очень важной персоной в Брюсселе. Дюрер упоминает в дневнике званый обед у ван Орлея, на котором присутствовали казначей Маргариты Австрийской, гофмейстер императора Карла V и казначей церкви Св. Гудулы¹².

Самая оригинальная из алтарных картин ван Орлея — триптих «Добродетель терпения», созданный им по заказу правительницы в 1521 году. На внешней стороне створок представлена притча о богаче и нищем Лазаре. Внутри изображены несчастья, которыми Сатана испытывает ветхозаветного праведника Иова: на левой створке — похищение стад Иова, на правой показано, как Иова, пораженного проказой, навещали друзья¹³.

На средней доске представлена гибель детей Иова (ил. 102): когда семеро его сыновей и три дочери пируют в доме старшего из братьев, «большой ветер пришел от пустыни и охватил четыре угла дома, и дом упал на отроков, и они умерли»¹⁴.

Достаточно беглого взгляда на это произведение, чтобы почувствовать, что картоны Рафаэля должны были взволновать ван Орлея сильнее, чем гравюры с его картин, а готовые шпалеры — еще сильнее, нежели картоны.

Сложные ракурсы и силуэты фигур, гонимых ураганом к передней кромке картины; обильно украшенные пилоны длинного дворцового зала, которые, вопреки перспективному сокращению, кажутся принадлежащими одной плоскости, ибо все они изображены в равномерном освещении, отчетливо, без эффектов воздушной перспективы; падающие или уже рухнувшие наземь куски колонн и каменных плит, прорезывающие пространство в разных направлениях; кишущая демонами туча, спускающаяся сверху, как занавес; общий коричневый тон картины, похожий на пожелтевшую от времени ткань, в которую там и сям вкраплены теплыми и холодными кусками цвета небо, одежда, аксессуары, посуда, — все это, вместе



102. Барент ван Орлей, Гибель детей Иова. Средняя часть триптиха «Добродетель терпения», 1521

изятое, до странности напоминает шпалеру. Проповедь о добродетели терпения уступила место изысканному плоскостному зрелищу.

Современники прозвали ван Орлея «нидерландским Рафаэлем», ибо «для принцессы Маргариты, императора и других высокопоставленных особ он нарисовал и написал красками много превосходных картонов для гобеленов, в исполнении которых выказал редкое искусство. За эти работы ему платили очень щедро. Для императора он исполнял различные охоты, причем на заднем плане изображал леса и виды окрестностей Брюсселя, где обыкновенно происходили императорские охоты. Император и другие принцы и принцессы были воспроизведены здесь с натуры, и все это потом было выткано дорогим способом, как гобелены»¹⁵.

В 1532 году Барент ван Орлей получил должность придворного живописца Марии Венгерской, которая перенесла резиденцию в Брюссель. С этого времени он занимался почти исключительно картонами для шпалер и витражей¹⁶. Он стал художником нового типа, с антрепренерским уклоном, поскольку ни в ткачестве, ни в витражном деле он не был мастером в старом узкоремесленном значении этого слова. Возникшее с его легкой руки разделение труда между «сочинителем» и «исполнителями» в следующем поколении войдет в практику живописных мастерских и скажется в упадке живописной техники. Но за их грехи ван Орлей не отвечает. Против своего девиза «Elx syne tyt» («Всему свое время») он не погрешил.

Зрелищу не нужны слова

Сопоставим два текста. Первый — из Библии: «И пролил Господь на Содом и Гоморру дождем серу и огонь от Господа с неба, и испроверг города сии, и всю окрестность сию, и всех жителей городов сих, и произрастения земли. Жена же Лотова отянула сзади его, и стала соляным столпом. [...] И жил (Лот. — А. С.) в пещере, и с ним две дочери его. И сказала старшая младшей: отец наш стар, и нет человека на земле, который вошел бы к нам по обычаю всей земли; итак напоим отца нашего вином, и переспим с ним, и восставим от отца нашего племени. И напоили отца своего вином в ту ночь; и вошла старшая и спала с отцом своим; а он не знал, когда она легла и когда встала. На другой день старшая сказала младшей: вот, я спала вчера с отцом моим; напоим его вином и в эту ночь; и ты войди, спи с ним, и восставим от отца нашего племени. И напоили отца своего вином и в эту ночь; и вошла младшая и спала с ним; и он не знал, когда она легла и когда встала. И сделались обе дочери Лотвы беременными от отца своего»¹.

Второй текст однажды прозвучал в Сорбонне: «На берегу моря поставлен шатер, а перед ним сидит Лот в своих доспехах, с бородой изумительного рыжего цвета; он смотрит на то, как вокруг прохаживаются его дочери, — смотрит такими глазами, как будто присутствует на пирушке публичных девок... можно подумать, что у них

никогда не было иной цели, помимо желания очаровать своего отца, послужить ему игрушкой или орудием. [...] В левом углу картины, немного в глубине, вздымается головокружительной высоты черная башня, у подножия которой громоздятся скалы, вздымаются заросли, пролегают извилистые дороги... Одна из этих дорог в определенный момент отделяется от того нагромождения скал, сквозь которое она пробиралась, пересекает мост, — и в конце концов приемлет луч того тревожного света, что берет свое начало посреди облаков и беспорядочно освещает собой всю местность. Море... предстает до крайности спокойным, если соотнести его с тем клубком огня, что вскипает в уголке неба. Получается так, что под градом частиц искусственного света, под ночной бомбардировкой звезд, взрывов, солнечных разрядов мы вдруг видим, как в этом галлюцинирующем свете, рельефно выступая на фоне ночи, глазам нашим предстают определенные детали пейзажа: деревья, башня, горы, дома, чье освещение и появление остаются в нашем сознании неразрывно связанными с идеей этого звучащего разлома; и нельзя яснее выразить это подчинение различных аспектов пейзажа огню, явившемуся с неба, нежели сказав: даже обладая собственным светом, они, несмотря на это, остаются тесно связанными с этим огнем, оставаясь как бы его отдаленными отражениями, как бы живыми метками, порожденными тут только для того, чтобы он мог проявить всю свою разрушительную силу. Впрочем, в том способе, каким живописец изобразил этот огонь, есть нечто пугающе энергичное и тревожное, — тут есть как бы некая стихия, еще подвижная и пребывающая в действии, но остановленная в своем выражении. [...] Этот огонь (а никто не станет отрицать того ощущения разумности и злобности, которое от него исходит), благодаря самому своему неистовству, служит для сознания противовесом вещественной и тяжелой прочности всего остального. [...] Язычок земли... оставляет довольно места для небольшой бухты, где, по всей видимости, произошло необычайное морское бедствие. Корабли, переломившиеся пополам, не сумевшие даже пойти ко дну, опираются на поверхность моря, как на подпорки, позволяя расползаться во все стороны выданным с корнем мачтам и искореженному рангуту. [...] Мы покривили бы душой, сказав, что идеи, порождаемые этим холстом, вполне ясны. Но во всяком случае, они наделены таким величием, от которого давно уже отучила нас живопись, умеющая лишь живописать, — иначе говоря, вся живопись последних нескольких столетий»².

Текст из Книги Бытия послужил около 1520 года сюжетом для небольшой картины молодого нидерландского живописца Лукаса ван Лейдена «Лот с дочерьми», находящейся в Лувре (ил. 103). Второй текст посвящен этой картине. Он взят из лекции французского театрального режиссера Антонена Арто, которая в машинописной записи была озаглавлена «Живопись».

Описание Арто не вполне совпадает с тем, что видим мы. Скорее всего, Арто описывал картину по памяти: сверяться с репро-



103. Лукас ван Лейден. Лот с дочерьми. Ок. 1520 г.

дукцией значило бы гасить творческое воодушевление. Одна за другой в его воображении возникают темы сексуальности, становления, рока, хаоса, чудесного, равновесия, наконец, тема бессилия слов. Арто превозносит «в высшей степени материальную и анархичную картину» Лукаса ван Лейдена как пример бесполезности слов в зрелищных искусствах. «Эта картина и есть все, чем должен стать театр, коль скоро он сумеет заговорить присутствующим ему языком», — утверждает он³.

Идержки этой своеобразной интерпретации окупаются тем, что, вопреки убеждению знатоков творчества лейденского мастера, режиссер-сюрреалист увидел в его юношеской картине не мастерство повествования⁴, а нечто иное, действующее на зрителя

гораздо сильнее: феноменальную способность этого художника создавать образы, магически вовлекающие вас в суть тем, волновавших его самого.

Нельзя сказать, что такой способ воздействия вовсе не был знаком нидерландским живописцам до Лукаса ван Лейдена. Медитативная живопись XV столетия, нацеленная на восхождение от чувственного к сверхчувственному, обладала умением загипнотизировать зрителя мистическим видением, усыпить все его способности, кроме одной — способности созерцать это видение, стоящее перед ним во всей полноте истины, добра и красоты. Но Лукас в лучших своих работах не предлагает вам готовых смыслов. Есть в них нечто недосказанное, загадочное. Как показал Арто, они втягивают вас в работу по угадыванию формообразующей мысли художника. Они устроены так, что вы вольны и не заметить их. Но вам не удалось пройти мимо, значит, магия Лукаса начала действовать — и тогда вы уже не уйдете, пока не обсудите вместе с ним какие-то вещи, важные для вас обоих.

Кеннету Кларку, например, было бы интересно обсудить с автором «Лота с дочерьми» свою мысль о том, что «иконографию создают эстетические устремления, а не наоборот», ибо он был убежден, что популярность этого безыравного сюжета во времена Лукаса ван Лейдена была вызвана «широкими возможностями, которые он открывал для использования самых сильных световых эффектов»⁵.

Автопортрет, написанный Лукасом около 1514 года (ил. 104), — одно из тех его произведений, которые наделены энергией вовлечения зрителя в высшей степени. Не зная, когда он создан, можно разве что по одежде художника догадаться, что перед нами картина XVI столетия. Щегольской черный берет и белоснежная плиссированная сорочка — знаки того, что Лукас, как любой другой мастер той поры, дорожил причастностью к добропорядочному бюргерству родного города. Однако суть этого портрета в ином. Лукас не ищет способов осчастливить потомство своим мемориальным образом. Этот автопортрет, первый в северонидерландской живописи, написан художником для себя. Беглость исполнения для того времени необыкновенная⁶. Сидя перед вами вполоборота, человек внезапно бросает на вас взгляд — и все, что вы сможете сказать о нем, вмещается в этот единственный миг встречи ваших глаз. Глядя на лицо, написанное рыжевато-коричневыми тонами, с ответами от красного фона, — смышенное, скуластое, со вздернутым носом и слегка вывороченными ноздрями, большим, низко очерченным ртом, толстой нижней губой и маленьким подбородком, — вы находитесь под гипнотическим воздействием глубоко посаженных темных глаз. Лукаво поднятые углы рта и озорные складки берета, под которыми словно бы скрываются рожки сатира, не дают вам сразу осознать, насколько этот взгляд серьезен. Есть в нем некая шутовская мудрость. Этот человек существует между двумя пожизненными амплуа: с одной стороны, сословная благопристойность, с другой — способность осмеять любые ее основания. Кажется, его ум всегда свободен, всегда глядит со стороны на любой предмет, всегда занят вопросом: «Что это такое, что я вот сейчас изображаю?» Как будто ни у одного сюжета, за который он берется, нет ни устоявшейся формы, ни заранее определенного смысла. Автопортрет Луки Лейденского — вопрос к себе самому и к вам: каким надо быть художнику? Скорее он разрушает, чем закрепляет в вашем сознании идеальный образ, запечатленный ван дер Вейденом и Госсартом в картинах, изображающих другого Луку — патрона живописцев.

Дюрер, который мечтал познакомиться с лейденским мастером, увидев его в Антверпене в 1521 году, «так изумился, что у него пресекся голос и остановилось дыхание (так сильно он был поражен малым ростом Луки по сравнению с его великим и славным именем), но потом он сердечно его обнял»⁷. Сохранился

104. Лукас ван Лейден. Автопортрет. Ок. 1514 г.



портрет Лукаса, рисованный гостем из Нюрнберга. Сравните его с автопортретом Лукаса, и вы увидите, что немецкий мастер, из лучших побуждений польстив нидерландскому коллеге, сделал его облик стандартно-благообразным.

Познакомившись с Лукасом по автопортрету, вы уже не окажетесь в полной растерянности перед его новшествами. «Библейские и евангельские темы он трактовал с необычайной свободой, не заботясь о соблюдении установившихся традиций. По самой сути своего творчества он был далек от узкорелигиозной интерпретации сюжетов. Библия была книгой, в которой содержались интересные, живые занимательные рассказы, а не религиозные догмы. Именно поэтому он так часто обращался к Ветхому Завету, в противоположность своим современникам, которые предпочитали Евангелие»⁵. Последний тезис примем с оговоркой: сюжеты произведений (если не говорить о рисунке и гравюре) определялись не художником, а заказчиками. Заказывая Лукасу картину на любой ветхозаветный сюжет, они могли быть уверены, что у этого живописца она получится интереснее, чем у любого другого.

Лукас любил показать момент события, предшествующий кульминации, когда все, кажется, еще может сложиться иначе. Главный мотив иногда не без труда отыскивается где-то вдали, тогда как внимание перехватывают околичности, выведенные на передний план.

Благодаря своему дару выявлять в общеизвестных сюжетах новые тематические перспективы Лукас стал в голландской гравюре величайшим предшественником другого уроженца Лейдена — Рембрандта. Сын живописца, «он еще девятилетним мальчиком выпускал в свет превосходно и тонко исполненные на меди гравюры собственного измышления»⁶.

В гравюрах Лукас еще более свободен, чем в живописных произведениях, ибо гравюры делались в основном не на заказ. Судя по отсутствию подготовительных рисунков, Лукас работал прямо на медной доске. Нанеся тонким резцом контурный рисунок, он затем прорабатывал его штриховкой. В ранний период контуры в его гравюрах не такие жесткие и энергичные, как у Дюрера. Штрихи короткие, осторожные, меняющие глубину и размер, направление и начертание в зависимости от изображаемого объекта. Тона получались нежные, тени плавно переходили одна в другую. Такая техника позволяла ему с редкостной убедительностью передавать свойства любых предметов: шероховатость коры, гладкость доспехов, плотность или легкость и прозрачность тканей, мягкость волос или меха.

К оттилкам Лукас относился крайне строго. Чтобы сообщить светотени мягкость и глубину, он использовал краску матового оттенка. Он «не выпустил из рук ни одной гравюры, на которой замечал хотя бы ничтожнейший недостаток или самое маленькое пятнышко». По свидетельству его дочери, оттилки, вышедшие из печати с какими-либо недостатками, он безжалостно сжигал целыми кипами. Гравюры Лукаса ценились высоко уже при его жизни:

лучшие большие листы шли по золотому гильдену за штуку¹⁰. До наших дней дошло 174 исполненные им гравюры на меди¹¹.

«В 1510 году, когда ему было шестнадцать лет от роду, он вырезал чудную и необыкновенно привлекательную гравюру „Се человек“, — сообщает ван Мандер. — Если вы всмотритесь в эту гравюру, вас, без сомнения, чрезмерно поразит, что мальчик такого возраста мог обладать столь богатой фантазией, каковую он выказал в композиции, в разнообразии фигур, в изображении одежд различных народов, а равно и в изображении великолепных современных зданий»¹².

Эта гравюра (ил. 105)¹³ поражает колоссальным размером и поистине картинной обстоятельностью, с какой Лукас представил обширное пространство, населенное едва ли не сотней персонажей. Изображенная в центре башня — лейденская тюрьма Гравестен.



105. Лукас ван Лейден. Се человек. 1510

Стало быть, жители Иерусалима евангельских времен отождествляются с соотечественниками и современниками художника.

Свидетелем изображенного события становишься как бы мимоходом, словно не зная заранее, что увидишь на площади. А видишь первым делом толпу, возбужденно теснящуюся у барьера, огораживающего тюремный подиум. Не сразу поймешь причину их возбуждения. Если бы точка зрения не была приподнята над землей на уровень цоколя ратуши, то нам и вовсе не удалось бы увидеть, о ком это они кричат: «Да будет распят!.. Кровь Его на нас и на детях наших»¹⁴. Любопытство заставляет нас задержаться.

Впрочем, открывающий сюда вид так хорош, что глаза разбегаются. Куда ни глянь — всюду чудные градации серебристо-серых тонов, особенно тонко играющих у правого края, где далекие горы

светлеют под мрачневущим небом. Рядом с тюремной башней виднеется шпиль замка, находящегося, вероятно, по другую сторону городской стены. Ниже — ширококупольное здание, напоминающее иерусалимский храм «Алтаря св. Колумбы» ван дер Вейдена. Цоколь ратуши украшен дивным резным бордюром, изображающим плоды и стебли, среди которых запутался крохотный путто. А вот, внизу, и живые путти, не понимающие смысла воплей о крови.

Многое тут можно увидеть, прежде чем, подняв глаза на уровень воздетых рук, заинтересуешься группой фигур на помосте. Тучный, богато одетый человек в чалме и с длинной тростью указывает направо — и только в этот момент осознаешь, что причиной нарастающего смутнения является обессиленно согнувшийся бородастый узник со связанными руками, на голову которого надет венец из терна, а на плечи накинута багряница...

Лукас ван Лейден сделал все возможное, чтобы сделать непривычным многократно изображавшийся до него эпизод Евангелия и превратить зрителя в чужака, в стороннего наблюдателя, чье воображаемое поведение заранее не предзадано. Автоматизм восприятия разрушен ради того, чтобы

разглядывание гравюры увенчалось актом нравственного выбора. Под видом обстоятельного повествования нам задан лишь один, но крайне существенный вопрос: с кем мы — с этим жалким узником или со всеми остальными, среди которых нет ни одного, кто сочувствовал бы ему? Красотами и подробностями восхитительной панорамы художник намеренно затягивает пробуждение в нас нравственного чувства: чем труднее дается нам ответ на



106. Лукас ван Лейден. Молочница. 1510

поставленный художником вопрос, тем выше цена нравственному выбору. Шестнадцатилетний художник надеется, что не все лейденцы уподобятся жителям евангельского Иерусалима. По меньшей мере есть среди них один, Лукас, для кого изображение этого события перестало быть изобразительной риторикой¹⁵.

«В том же году он вырезал очень красивую и тонкую гравюру, изображавшую крестьянина, крестьянку и трех коров» (ил. 106)¹⁶. Эта гравюра (ее нынешнее название — «Молочница») — самое раннее в европейском искусстве изображение крестьянской жизни вне связи с каким-либо объемлющим циклом наподобие изображений времен года или стихий.

Бросается в глаза контраст между мужской и женской сторонами этой сценки. На стороне парня все сухо, жестко и уныло: высокий пенёк с ободранной корой и круто выставленным суком, иссохшее дерево с поникшей веткой, калитка загона, стена сарая,

длинный посох. На стороне крестьянки, напротив, все сочно, гибко и энергично. Хотя ствол большого дерева и превратился в сплошное дупло, он красиво вторит мощному изгибу тела женщины, а дальше и выше густая листва затеняет здоровые стволы, образуя красивый узор на фоне неба. Посмотрите на гравюру через зеркало — и вы увидите, как важно было для Лукаса, чтобы центром притяжения внимания была здесь именно женщина. Предлагаая взглянуть на «деревенскую деву-соседку» глазами тупого увальня, Лукас заранее предполагает, что у многих это не получится. В этом то и заключается его замысел. Срабатывает в принципе тот же эффект, что и в гравюре «Се человек»: мы невольно осуществляем выбор, но на сей раз не нравственный, а эстетический — выбор между грубым и тонким отношением к женской красоте. Ибо если мы не хотим отождествлять себя со скотиной-вилланом, то мы иронически отстраняемся от него и тем самым возвышаемся в собственных глазах. Лукас хочет, чтобы похоть уступила место способности любоваться красотой движений женского тела. «В фигуре крестьянки, поднявшейся на ноги после доения коров, ясно видна онемелость или усталость, причиненная продолжительным сидением. Это превосходное произведение пользуется очень большим спросом у покупателей», — писал ван Мандер¹⁷. Как видим, нидерландские любители гравюр, в отличие от иконологов, предполагающих, что эта гравюра является аллегорией то ли Сладострастия¹⁸, то ли Земли как благой первостихии¹⁹, адекватно воспринимали эстетическое послание Лукаса.

Но не только этим была обеспечена популярность «Молочницы». Гравюра необыкновенно хороша ясностью построения и сочностью бархатистых тонов, распределенных по поверхности так, что весь лист играет разнообразием фактур и словно бы излучает энергию.

Среди «совершенно выдающихся» гравюр лейденского мастера ван Мандер назвал «Мирские радости Магдалины» — большую гравюру, созданную в 1519 году (ил. 107)²⁰. «История мирской жизни Марии Магдалины, рассказанная в „Золотой легенде“, в XV–XVI веках чаще фигурировала в мистериях, песнях, проповедях, чем в изобразительном искусстве. Как и во многих других случаях, художник дал первое воплощение сюжета в станковом искусстве. Композиция листа со свободно расположенными группами персонажей, предающихся веселью и любовным утехам, напоминает изображение „садов любви“ в гравюрах конца XV — начала XVI века»²¹.

Тональная гамма этой гравюры необыкновенно нежна. Весь «сад любви» погружен в благодатную полутьму, созданную кронами деревьев, сомкнувшимися где-то наверху, как шатер. Напротив, широкий залитый солнцем луг, на котором травят оленя, воспринимается как пространство предельного напряжения сил, жестокости и крови. А ведь охота — это старинная метафора любовного преследования. Не хотел ли Лукас сопоставить две довольно типичные фазы любви — нежное начало с жестоким концом? Как бы то ни было, но



107. Лукас ван Лейден. Мирские радости Магдалины. 1519

присутствие шута, благословляющего (левой рукой!) блаженствующих любовников, может восприниматься как намек на опасности, подстерегающие рабов любви.

Персонажей здесь так много, что Магдалину, появляющуюся трижды, Лукас решил в двух случаях выделить нимбом. На переднем плане она плавно движется в танце с кавалером под звуки барабана и флейты. Во второй раз мы видим ее скачущей верхом вслед оленю, настигаемому собаками. Но нам предстоит еще отыскать у верхнего края ее крошечную фигурку, поднимаемую ангелами в небеса.

В отличие от гравюры «Се человек» здесь нет среднего плана, который мог бы обеспечить плавный переход от «сада любви» к лугу. Очевидно, пространственная непрерывность изображения отнюдь не была для Лукаса ни самоценным, ни обязательным свойством. В данном случае она могла бы быть достигнута только ценой утраты более важного качества — ясности изображения.

Стремление Лукаса к ясности говорит о том, что в его художественной натуре была заложена восприимчивость к тем воздействиям, которыми питался нидерландский романтизм. В гравюре такими источниками были Дюрер и Раймонди. Однако дар Лукаса был шире каких-либо стилистических рамок. Хотя легенда о его кончине — а это случилось в 1533 году — закрепляет его имя среди последователей классического искусства²², вхождение в романтизм далось ему с большими потерями, чем Гюссарту или ван Орлею, ван Скорелу или ван Хемскерку, и в отличие от этих мастеров не привело к бес-

спорным шедеврам²⁵. Возьмем, к примеру, превосходный лист 1530 года «Лот с дочерьми» (ил. 108)²⁶. Роскошная эротическая сцена, какой мог бы позавидовать сам Джулио Романо, не обладает тематической поливалентностью и глубиной, которая так поразила Антонена Арто в луврской картине на этот сюжет²⁷.

Ван Мандер считал наилучшим из произведений Лукаса алтарный триптих «Исцеление иерихонского слепца» — «одно из последних или даже самое последнее произведение, которое этот знаменитый мастер написал масляными красками». Ныне это произведение находится в Эрмитаже (ил. 109)²⁸.

«Когда выходил Он из Иерихона с учениками Своими и множеством народа, Вартимей, сын Тимеев, слепой сидел у дороги, прося милостыни. Услышав, что это Иисус Назорей, он начал кричать и говорить: Иисус, Сын Давидов! Помилуй меня. Многие заставляли его молчать; но он еще более стал кричать: Сын Давидов! Помилуй меня. Иисус остановился и велел его позвать. Зовут слепого и говорят ему: не бойся, вставай, зовет тебя. Он сбросил с себя верхнюю одежду, встал и пришел к Иисусу. Отвечая ему, Иисус спросил: чего ты хочешь от Меня? Слепой сказал Ему: Учитель! Чтобы мне прозреть. Иисус сказал ему: иди, вера твоя спасла тебя. И он тотчас прозрел и пошел за Иисусом по дороге»²⁹.

Благодаря заказу, сделанному, как предполагают, Якобом Флорисоном ван Монфортом для лейденского городского госпиталя, евангельский сюжет об исцелении слепца, который широко распространится в голландской живописи XVII века, впервые введен здесь в нидерландское искусство.

Очевидно, в глазах Лукаса ван Лейдена этот эпизод был не только моральным поучением. Евангелисты не уделили ни малейшего внимания тому, что испытал исцеленный Вартимей помимо благодарности Иисусу, — и непредубежденный читатель не может не удивиться этому. Представьте себе, что



108. Лукас ван Лейден. Лот с дочерьми. 1530

вы, много лет прожив в слепоте, впервые увидели все то, что до этого момента окружало вас лишь в форме касаний, ударов, звуков и запахов. Внезапно открывшееся вам зрелище мира должно потрясти вас если не красотой, превосходящей все ваши ожидания, и не безобразием, глубоко вас уязвляющим, то уж во всяком случае многообразием форм и красок. Вот это-то многообразие мира, показываемое так, как если бы ни сам Лукас, ни его предшественники никогда еще ничего подобного не видели, и является темой картины. Эта тема тесно сопряжена с другой: первооткрывателем



109. Лукас ван Лейден. Исцеление нерихонского слепца. Триптих. 1531

мира во всем его зримом многообразии является не кто иной, как живописец, который точно так открывает глаза своим современникам, как Иисус исцелил Вартимея. С этой точки зрения представляется правдоподобным предположение о том, что художник включил в картину автопортрет (человек в красной шляпе левее Христа, на втором плане)²⁸. Он и здесь остается верным своему методу, показывая Вартимея не прозревшим, а за миг до того, как случится чудо.

Предоставим слово Карелу ван Мандеру, чья точность в описании этой картины подтверждена в наше время фотографиями в ультрафиолетовых лучах²⁹, а суждения о ее живописных достоинствах подтверждают нашу гипотезу о том, что эта картина есть прославление живописи: «Все здесь исполнено очень хорошо, и краски кажутся совсем свежими, и манера живописи мягкая, приятная, и композиция весьма удачная. [...] Мы видим здесь множество людей в различных позах, чрезвычайно изумленных чудесным событием... Нагие части тел и лица представляют большое разнообразие и написаны приятно и ярко. Все фигуры представлены в различающихся друг от друга одеждах, а головы украшены разнообразными причудливыми чалмами, шляпами и головными покрывалами. В образе Христа удивительно правдиво переданы неподдельная простота, милосердная кротость, смирение и сердечное желание оказать слепому благодеяние возвращением ему зрения. В слепом, которого привел сюда сын, очень верно подмечена привычка незрячих выставлять вперед руку для ощупывания. Пейзаж красивый и светлый³⁰, вдали видны деревья и кустарники, написанные так хорошо, что едва ли можно где-нибудь встретить подобные, так как они заставляют вас думать, что вы действительно находитесь в полях на чистом воздухе и что вы видите перед собою настоящую природу. Позади, среди пейзажа, как продолжение главной истории картины в уменьшенном изображении — рассказывается о том, как Христос ищет плоды на бесплодной смоковнице.

Множество домов и других построек, разбросанных в отдалении, очень оживляют пейзаж». Ван Мандер приводит анонимный сонет, прославляющий художественные достоинства склада, где есть такие слова: «Слепой получил свой свет от Света, а через этого слепого Лука дарит свет слепой кисти живописцев, дабы они не сбились с верного пути». Ван Мандер завершает свой панегирик следующей мыслью: «Кажется, что он (Лукас. — А. С.) хотел высказать здесь свое необычайное мастерство в искусстве для того, чтобы украсить и удивить мир и обессмертить свое имя»³¹.

Этот тщедушный человек был потрясающе великодушен и щедр. После свадьбы он отправился с женой в путешествие на собственном судне, решив навестить живописцев Зеландии, Фландрии и Брабанта. «Приехав в Мидделбург, он с наслаждением любовался работами трудолюбивого и искусного Яна Мабызе, который жил в то время там и писал много разных картин. Здесь Лука Лейденский задал в честь Мабызе и других художников пир, стоивший шестьдесят гульденов. Точно так же он поступал и в других городах, а именно в Генте, Мехелене и Антверпене, где каждый раз трапезил на угощение художников по шестидесяти гульденов. Его всюду сопровождал вышеупомянутый Ян Мабызе, величаво и важно разгуливавший в золотой парчовой одежде, между тем как Лука носил кафтан из желтого шелкового камлота, который на солнце блестел так же, как золото»³². Вернувшись домой, он сожалел не об истраченных деньгах, а лишь о том, «что потерял тогда много времени на пиры и увеселения, какие обыкновенно бывают в этих случаях у богатых и благородных людей»³³.

Джорджо Вазари свидетельствует, что Лукас ван Лейден был обязан своей славой более гравюрам, нежели живописи. Он пишет, что Дюрер застал во Фландрии «соперника, который уже приступил к изготовлению многих тончайших гравюр, соревнуясь в этом с Альбрехтом»³⁴. Это был Лука из Голландии, который хотя и не владел рисунком так, как владел им Альбрехт, тем не менее во многом не уступал ему в умении пользоваться резцом». Среди двадцати семи гравюр Лукаса, упоминаемых Вазари, есть «Лот с дочерьми» и «Се человек». «Композиции историй Луки очень выразительны и выполнены с такой ясностью и до такой степени лишены всякой путаницы, что и в самом деле кажется, что изображаемые им события и не могли произойти иначе, — писал мессер Джорджо. — К тому же в композициях этих в большей степени соблюдены законы искусства, чем у Альбрехта. Мало того, по ним видно, что, гравирова свои произведения, он проявлял большую сообразительность, тщательно все обдумывал, ибо у него все постепенно удаляющиеся предметы изображены всё с меньшим нажимом резца, теряясь вдали, так же как они и в природе постепенно теряются для глаза, смотрящего на них издали. Принимая это во внимание, он и изображал их дымчатыми и настолько нежными, что и в цвете этого иначе не изобразишь. Эти его наблюдения открыли глаза многим живописцам»³⁵.

Когда Мабюзе переехал в Утрехт, в ученики к нему поступил молодой Ян ван Скорел¹, уже приобщившийся к ремеслу живописца в Харлеме и Амстердаме. В Утрехте он пробыл недолго из-за беспутного нрава учителя, но, похоже, Мабюзе успел внушить ему мечту об Италии. Ян отправился в путешествие. Через Кёльн, Шпейер, Страсбург, Базель и Нюрнберг (где он, возможно, брал уроки у Дюрера) он к весне 1520 года добрался до Венеции. А через несколько месяцев присоединился к паломникам, направлявшимся в Иерусалим. Во время путешествия он делал путевые зарисовки (которые потом использовал в своих картинах) и писал портреты спутников. Вскоре после его возвращения в Венецию новоизбранный папа,



110. Ян ван Скорел. Иерусалимские паломники. 1527—1528

уроженец Утрехта Адриан VI, вызвал ван Скорела в Рим и назначил его преемником Рафаэля на посту хранителя античной скульптуры Бельведера. У голландского художника появилась беспрецедентная возможность рисовать антики, копировать Рафаэля и Микеланджело, изучать архитектуру. Однако понтификат Адриана VI был недолог, и в 1524 году ван Скорел вернулся в Утрехт, где получил место каноника церкви Св. Марии.

Скорелу принадлежит честь создания жанра группового портрета: между 1525 и 1528 годами он написал по меньшей мере пять портретов иерусалимских паломников². На том, что написан в Харлеме по заказу местных рыцарей-иоаннитов (ил. 110), изображены в натуральную величину двенадцать — по числу апостолов — участников паломничества ко Гробу Господню. Выстроившись попарно — впереди старики, позади молодые, — они справа налево проходят перед нами за неким барьером. У каждого вместо мушкета, взятого «на плечо!», — по пальмовому листу. Дисциплинарное единообразие нарушено едва заметными поворотами лиц и глаз. Над каждым участником этого парада, между острями пальмовых листьев, размещены в равномерном порядке их персональные гербы. В верхнем левом углу служитель держит перед иоаннитами изображение храма Гроба Господня.

Вернувшись из Харлема в Утрехт, Ян взял в свой дом Агату ван Схонховен. Свидетельством их любви является ее портрет в римской галерее Дориа-Памфили (ил. 111). Чуть скуластая, большеглазая, со вздернутым кончиком носа и яркими губами, Агата сияет смущенно-нежной улыбкой из-под пронзительно-белого, туго накрахмаленного платка с тщательно проглаженной упругой складочкой на темени и длинными острыми концами, которые топорщатся на груди. Так и веет от нее опрятностью и сноровкой. Судя по жесту утрехтской «донны велаты», под сердцем она носит ребенка — первого из шестерых, которых родит жизнерадостному канонику. Интимный характер портрета был подчеркнут первоначально полукруглым завершением, которое на заказных портретах того времени уже вышло из моды³.



111. Ян ван Скорел.
Портрет Агаты ван Схонховен. 1529

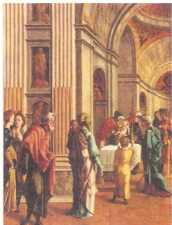
Истиво относясь к искусству, Ян не считал себя профессиональным живописцем. На одной из ранних картин он подписался как «любитель искусства живописи»⁴. Несколько величественных алтарных образов, исполненных им по церковным поручениям, погибло от рук иконоборцев в 1566 году. Сохранились картины, не предназначенные для церквей.

Ван Скорела прославили пейзажи на средних и дальних планах его картин. Как у Джорджоне и Пальмы Старшего, его пейзаж — не фон, а среда, в которой живут персонажи. Пейзаж у него неотделим от темы произведения, которая вызывает не только к раздумью, но и к эмоциональному отклику зрителя⁵. Лучшая из картин такого рода — «Мария Магдалина» из амстердамского Рейксмузеума (ил. 112).

112. Ян ван Скорел. Мария Магдалина. 1529



Ее называют «северной Моей Лизой», хотя горизонтальный формат сближает эту картину скорее с поздними мадоннами Джованни Беллини. Под распустившим молодые листочки деревом сидит, осторожно скосив на нас карие глаза и



113. Ян ван Скорел. Принесение во храм.
Ок. 1528—1530 гг.

придерживая на коленях тяжелую шаль, молодая женщина, одетая в роскошное зеленое, украшенное жемчугом платье. На небе ни облачка, но краски картины не знойные. Белизна рубашки доносит прохладу из голубеющей дали. Высокий чистый лоб, спокойный взор, сомкнутые уста — ничто не говорит о пороке. Но слева злобеще нависает голая скала, справа торчит тухлый пень. Эти мертвые распадающиеся формы придают картине аллегорический смысл. Только драгоценный сосуд позволяет нам отождествить эту женщину с Магдалиной, а не с олицетворением весны⁶. И все же ассоциация с весной, быть может, подразумевалась художником: раскаяние — весна праведной жизни.

Другая сильная сторона искусства ван Скорела — знание и по-

нимание классической архитектуры. В «Принесении во храм» (ил. 113), написанном в конце 1520-х годов, мы впервые в нидерландском искусстве видим изображение церковного интерьера в духе Браманте. От мощных пилястр переднего плана взгляд уходит вглубь перекрытого цилиндрическими сводами нефа, который вмещается в картину лишь наполовину, — прием, создающий впечатление огромного пространства. Свободно расставленные фигуры своими пропорциями, драпировками и статью похожи на статуи.

Живописец-каноник из Утрехта пользовался расположением нидерландских вельмож и европейских государей. Франциск I приглашал его ко двору, обещая очень большой оклад, но ван Скорел почтительно отклонил предложение. Филипп II увез в Испанию большую часть его картин. Густав I Ваза просил его порекомендовать архитектора, и ван Скорел вместе с зодчим послал шведскому королю картину, изображавшую Богоматерь. К 1550 году ван Скорел был настолько знаменит, что ему доверили реставрацию «Гентского алтаря».

Но утрехтский каноник прославился не только как живописец. Он был инженером, архитектором, антикваром, «музыкантом и поэтом, или ритором, и сочинял много остроумных и забавных пьес, припевов и маленьких песенок, выказывал большое искусство в стрельбе из лука и превосходно владел латинским, итальянским, французским и немецким языками». Словом, то был первый ренессансный *l'uomo universale* среди нидерландских художников⁷.

Когда ван Скорел работал в Харлеме, к нему в ученикиnapросился Мартин, сын хлебопашца из голландской деревни Хемскерк. Мартину ван Хемскерку было уже под тридцать, он был лишь на три года моложе ван Скорела и уже научился кое-чему у живописцев Харлема и Дельфта. Великовозрастный ученик работал столь прилежно и до такой степени усвоил манеру учителя, что вскоре их произведения — особенно портреты — едва можно было различить.

Превосходный пример мастерства молодого Мартина — «Семейный портрет» (ил. 114). Холодно-ватый свет напоминает манеру ван Скорела, но беспокойство персонажей, разнообразие ракурсов, четкость очертаний, резкая светотень, а главное, слишком уж очевидное стремление ошеломить зрителя виртуозностью говорят о том, что эту картину написал его ученик.

Молодые родители и трое детишек в возрасте от года до пяти изображены с таким сангвиническим напором, словно задачей живописца было создать плакат, прославляющий образ жизни голландского бюргерства. Фигуры взяты в натуральную величину. Силуэт отца семейства возвышается за столом так, как если бы сам художник был подростком; однако стол показан сверху. В натуре такое сочетание ракурсов было бы невозможно, если бы вы наблюдали сцену в качестве ее непосредственного участника. Эта иллюзия поддержана жестом отца: он поднимает бокал, по-голландски взяв его за краешек основания, при этом лицо его источает любезность и губы, кажется, не успели сомкнуться после адресованного вам тоста. Поразительно, что при таком плотном контакте между действующим лицом и зрителем никаких примет конкретной обстановки тут нет: позади только небо с сияющими облаками, вторящими своими массами силуэту сидящих за столом. Можно подумать, что застолье происходит на небесах.

Портретная живопись еще не знала столь живой взаимосвязи между персонажами. Старшие дети балуются и хохочут; отец положил руку на плечо девочки; мальчик, непринужденно опершись на стол, оборачивается не к сестричке, а к золотоволосому бутузу, сидящему на коленях у матери. Теребя перевязь, украшающую четки, малыш тянется к груди. Мать — самое смиренное существо в этой бойкой компании: она вся — забота о малыше, словно новая Дева Мария.



114. Мартин ван Хемскерк. Семейный портрет. Ок. 1530 г.

Несмотря на превосходную передачу форм и фактур разнообразных предметов, равномерно разложенных на скатерти, между ними не возникает убедительных пространственных взаимосвязей, потому что озабоченный евхаристической символикой⁸ ван Хемскерк, как веком ранее Флемальский мастер, избегает пересечений контуров. Их обособленное друг от друга существование доведено до парадокса: кувшин несет на боку отражение оконного переплета, которое вошло вместе с ним в картину, где нет ни стен, ни потолка, ни окон.

И все-таки перед нами не просто набор всего того, чему положено быть на столе, но ансамбль, объединенный ситуативными отношениями. Отец держит за ножку бокал — мать ласкает ножку младенца: не следует ли из этого, что вам предложено выпить за здоровье младшего сына? Сопровождаемый тостом бокал заставляет обратить внимание на серебряную дощечку на передней кромке стола, предназначенную невидимому зрителю. Детишек развеселило, что их меньшей брат не замечает сходства четок с вишнями.

Глядя на «Семейный портрет» ван Хемскерка, трудно не поверить слухам, что ван Скорел, «опасаясь, как бы не померкла его слава, удалил от себя своего ученика, по-видимому, из зависти в нему»⁹.

Даже если это так, ван Скорел передал Мартину итальянский вирус, в свое время воспринятый им от Мабюзэ: ван Хемскерк тоже решил ехать в Италию. Перед отъездом в Рим он преподнес гильдии живописцев Харлема для их капеллы в церкви Св. Бавона роскошный прощальный подарок — алтарную картину «Св. Лука, пишущий Мадонну» (ил. 115). Сюжету, за который до него брались Рогир ван дер Вейден и Ян Госсарт, он придал необыкновенно помпезный вид. Ван Мандер, удостоивший эту вещь пространного описания, отметил, что св. Лука пишет Марию «с натуры»; заметил, что вся сцена видна снизу; обратил внимание на жесткость очертаний; похвалил фигуру Марии за красоту движения и восхитился тем, как исполнена материя «в индийском вкусе», спускающаяся с ее коленей. На обманчиво написанном картеллино он прочитал: «Эта картина была подарена на память Мартином Хемскерком. Он написал ее в

115. Мартин ван Хемскерк. Св. Лука, пишущий Мадонну. 1532



честь св. Луки и этим показал свое внимание к сотоварищам. Мы денно и нощно благодарим его за щедрый дар, который находится здесь перед нами, и со всем усердием молим Бога, чтоб он не оставлял его своими милостями. Окончена она 23 мая 1532 года»¹⁰. Ван Мандер утверждает, что Мартин был трусоват, бережлив и любостяжатебен. Но, как видим, излишней скромностью он не страдал.

«Св. Лука» ван Хемскерка отличается от вариантов, созданных его предшественниками, прежде всего тем, что здесь нет архитектурного убранства. А ведь по сообщению ван Мандера, он был хорошим архитектором. Этим Мартин напоминает Микеланджело, который вскоре станет его кумиром¹¹. Сцена похожа на высоко расположенный горельеф, несущая плоскость которого заменена неким пространством. Неопределенность этого пространства — единственный момент, заставляющий вспомнить, что, согласно преданию, св. Лука не писал Марию «с натуры». Однако легенда о нерукотворном происхождении образа тут же опровергается мотивом прославления св. Луки как художника, создавшего образ Девы Марии собственными силами: на создаваемую им икону падают тени от кисти и муштабеля¹²; мало того, святой разглядывает Деву Марию и Иисуса через очки.

В Риме Мартин времени попусту не терял «и не губил его в попойках и других подобных развлечениях со своими соотечественниками, нидерландцами, а усиленно срисовывал античные статуи и произведения Микеланджело. Он рисовал также руины, различные украшения и всякого рода красивые античные предметы»¹³. Памятниками четырех-

летнего пребывания Мартина в Риме являются два альбома зарисовок, которые ныне рассматриваются как бесценные документы по истории архитектуры, а также автопортрет художника, исполненный много лет спустя, в 1553 году (ил. 116)¹⁴.

Автопортрет составлен из двух разнородных, по-разному освещенных частей: погрудного изображения собственной персоны в размер оригинала, в резком повороте к зрителю, и изображения руины Колизея, которую он сам зарисовывает, сидя на куске мраморного антаблемента. Обращаясь к молодежи с высоты личного опыта, знаменитый харлемский художник демонстрирует исток своего мастерства и преемственности: «Будьте, дети мои, усердны в изучении антиков — и вы станете, как я»¹⁵.

Мартин ван Хемскерк недаром включил в свой герб изображение обнаженной крылатой руки, держащей перо или кисть: он был от природы очень прилежен и постоянно много работал. По словам ван Мандера, этот «всеведущий и на все способный мастер» чуть не весь мир наполнил своими творениями. Хотя значительное число его алтарных картин было уничтожено иконоборцами, эта потеря отчасти восполняется гравюрами с его произведений, оказавшими влияние на многих художников¹⁶. Вазари



116. Мартин ван Хемскерк. Автопортрет. 1553

отозвался о ван Хемскерке кратко, но уважительно: «Хороший мастер фигур и пейзажей, создавший во Фландрии много картин и много рисунков для гравюр на меди»¹⁷.

В золотых цепях

Квентин Массейс, Ян Госсарт, Барент ван Орлей, Лукас ван Лейден, Ян ван Скорел, Мартин ван Хемскерк — все они время от времени писали портреты, но никто из них не считал портрет серьезным искусством, ради которого стоило бы изучать по гравюрам произведения итальянских корифеев или ехать в Рим. Однако с современной точки зрения художественное достоинство их портретов подчас выше, нежели качество основной продукции — алтарных и мифологических картин. Есть некая ирония истории в том, что живописцы XVI столетия недооценивали свои возможности и достижения как раз в тех жанрах — не только в портрете, но и в пейзаже, и в бытовой живописи, и в натюрморте, — в которых нидерландский художественный темперамент выражался наиболее свободно¹.

Первым, кто преодолел традиционное пренебрежение к портрету и сделал в этом жанре головокружительную карьеру, был Антонис Мор ван Дасхорт, утрехтский ученик ван Скорела, известный также как Антонио Мора (испанский вариант имени).

Его дар портретиста — открытие епископа Аррасского Антуана де Гранвеллы, чей портрет Мор написал в 1549 году, сразу по переезде из Антверпена в Брюссель (ил. 117). В Брюсселе находился портрет епископа, созданный годом ранее Тицианом². Схема портрета работы Мора очень близка к тициановской. Нет сомнений, что этот портрет был задуман заказчиком как испытание мастерства Антониса. Вероятно, Карл V или принц Филипп просили епископа, большого знатока искусства, найти



117. Антонис Мор. Портрет епископа Антуана де Гранвеллы. 1549

мастера на должность придворного художника, который мог бы писать парадные портреты в манере Тициана. По ходатайству де Гранвеллы Антониса принимают на службу к императору, и он начинает разъезжать от двора ко двору как главный портретист Европы.

В Риме Мор пишет портреты будущего императора Максимилиана II и его жены. В Лиссабоне — невесту принца Филиппа и

портреты королевской четы. В Лондоне по случаю бракосочетания Филиппа и сорокалетней Марии Тюдор Антонис создает знаменитый портрет королевы (ил. 118)¹: «Кропавая Мэри» сидит вполоборота в кресле, обитом красным бархатом, и держит алую гвоздику — знак обручения, — глядя на зрителя с вымученной приветливостью. На пальце у нее кольцо, подаренное Филиппом II. За этот портрет королева платит Антонису сто фунтов стерлингов, дарит ему золотую цепь, назначает годовое жалованье сто фунтов и посвящает «Энтони» в рыцари. Новоиспеченный рыцарь изготавливает копии головы королевы с этого портрета и раздаривает их высокопоставленным лицам в Лондоне и Брюсселе. За одну из них, преподнесенную императору, он получает тысячу гульденов².

После заключения Като-Камбрезийского мира Мор едет в Испанию. Окруженный высокими почестями и находясь в дружеских отношениях с Филиппом II, он пишет портреты короля и знатных особ, но через год уезжает в родной Утрехт, ибо инквизиция заподозрила, что он склоняет Филиппа II к терпимости в нидерландских делах. Король шлет ему письма с приглашением вернуться ко двору, но художник уклоняется. Герцог Альба, явившись в Нидерланды, прячет письма короля и, зачислив Антониса в свой штат, заставляет его писать с натуры всех своих любовниц. В качестве вознаграждения герцог устраивает зятю художника на место сборщика податей, приносившее огромные доходы. Переехав в 1568 году в Антверпен, Антонис Мор зажил очень широко; нередко он приезжал в Брюссель в сопровождении многочисленной конной свиты.

В чем секрет его ошеломляющего успеха?

«Он удивительно умел обольщать глаз зрителя своими красками, так как обладал способностью до того близко подходить во всем к природе, что это вызывало изумление», — переписал ван Мандер из «Жизнеописаний» Вазари³. И верно, в техническом отношении живопись Антониса Мора выше всего, что мог бы сделать любой нидерландский мастер, который осмелился бы соперничать с ним в области портрета, будь то Виллем Кей, его племянник Адриан Томас Кей или Франс Поурбус Старший (все трое работали в Антверпене). Нет равных Мору в умении соединить нидерландскую тщательность и плавность письма с венецианским богатством цвета и валеров. Очень тонко выписывая детали, он не сводит общий



118. Антонис Мор. Портрет Марии Тюдор. 1554



119. Антонис Мор. Портрет герцога Альба. 1549
120. Антонис Мор. Портрет принца
Вильгельма Оранского. Ок. 1555—1556 гг.
121. Антонис Мор. Портрет
Маргариты Пармской. Ок. 1562 г.

эффект к их педантичному перечислению или к наслаждению иллюзорно переданными поверхностями. Объемы в его портретах окутаны деликатной игрой светотени, которая смягчает отчетливость рисунка и приближает их восприятие к восприятию реальных объектов. Открытые части тела он писал более живыми тонами, чем та коричневатая гамма, которой довольствовались его современники⁶. Но этих объяснений успеха его живописи еще недостаточно.

Двор Габсбургов, при котором благодаря рекомендации де Гранвеллы расцвел талант Мора, был средой, в которой идея имперского достоинства постоянно требовала наглядных подтверждений. К тому моменту, когда там появился Мор, испанцы благодаря портретам Тициана поняли, что ни слово, ни музыка не могут сравниться

ся с живописью в прославлении коронованных особ и их приближенных. Однако Тициан жил слишком далеко и был загружен заказами Филиппа II на религиозные картины и «поззии». Появление при испанском дворе статного и красноречивого живописца, умевшего подражать Тициану и готового писать только портреты, пришлось как нельзя более кстати.

Но самая важная причина успеха Мора в том, что стиль его портретов идеально вписался в этикет испанского двора. На портрете де Гранвеллы кисти Тициана, сыгравшем столь важную роль в карьере Антониса, стоящая модель изображена в натуральную величину и силуэт ее срезан рамой на уровне пальцев опущенной руки. Эта схема стала канонической в парадных портретах Мора.

Как? на чем? в какой обуви стоит модель? — вся эта скучная проза попросту перестает существовать. Ясной и твердой опорой фигуре, данной в полоборота, служит реальная вещь — рама, а не иллюзорное изображение пола. Рука не просто опущена: касаясь рамы, она укрепляет силуэт. Пространство картины обособляется от зрителя. Воображаемая возможность взаимодействия между моделью и зрителем пресекается. Модель становится предметом чистого созерцания. Она как бы приподнимается на невидимых котурниках. Такой портрет энергично возносит изображенную персону над жизнью. Дополним эту схему высокомерным поворотом лица к зрителю с выражением невозмутимой величавости, скупостью жестов, немногочисленностью аксессуаров и сдержанностью цвета — и портрет превращается из документа в монумент. Таким подобает быть королю, властвующему половиной мира. Таковы на портретах Мора епископ де Гранвелла, герцог Альба (ил. 119), принц Вильгельм Оранский (ил. 120), Маргарита Пармская (ил. 121). Нынешнего зрителя, которому нет дела до старинных этикетных условностей, их недоверчивая замкнутость интригует, побуждая его подыскивать психологические легенды для каждого из этих вершинителей судеб тогдашнего мира.

Автопортретом 1558 года (ил. 122) Мора, кажется, хочет подтвердить истинность известного суждения Леонардо о преимуществах профессии живописца. Схема соответствует вышеописанному канону, но фигура немного смещена влево, чтобы дать место мольберту, на котором стоит подготовленная к живописи доска. К ней припилен картеллино с греческим (!) дифирамбом Лампониуса: «О боже, чье это изображение? Лучшего из живописцев, того, кто,



122. Антонис Мора. Автопортрет. 1558

превосходя Апеллеса, художников древних и современных, изобразил себя, глядя в зеркало из металла. О благородный художник! Моро изображен тут! Подожди, он заговорит!»⁷ Благородный художник собирается писать ваш портрет. Он одет так, словно явился к вам в королевские покои. В левой руке зажаты палитра и кисти. Он оглядывает вас внимательным и вежливым взором. Правая рука медлит взять кисть.

Этот тонкий штрих имеет прямое отношение к методу его работы. Ван Мандер рассказывает, что, когда Антонио Моро решил написать портрет знаменитого нумизмата Губерта Голца, он не раз заставлял того приходить к нему по утрам, но, не приступая к делу, отпускал после хорошего завтрака домой. Наконец при очередной встрече он «не более как в час или вообще в самое короткое время сделал его портрет, который был удивительно хорошо написан и очень похож, потому что в его уме уже раньше успели запечатлеться истинные черты лица Голца»⁸.

Вечери амстердамских стрелков

Созданным Антонисом Мором образам сильных мира сего противостоят в нидерландской портретной живописи XVI века голландские групповые портреты стрелков, добровольно объединявшихся в корпорации гражданской самообороны. От исполнителей таких картин не требовалось ничего большего, кроме соединения на одной доске некоторого числа индивидуальных портретов, лишь бы каждый персонаж был похож на самого себя. Прототипами портретов стрелковых корпораций были изображения иоаннитов на картинах Гертгена тот Сент Янса и Яна ван Скорела. Это неудивительно: купцов и ремесленников, готовых в минуту опасности взяться за арбалеты, аркебузы и мушкеты, в этическом плане сближал с госпитальерами принцип братской солидарности во имя защиты ближних. Глядя на портреты отцов и дедов, потомки должны были брать пример с тех, кто самоотверженно защищал родной город. Большинство этих крупноформатных картин по сей день темнеет на стенах бывших постоялых дворов, где проходили собрания стрелков.

Первый такой портрет написал в 1529 году амстердамский живописец Дирк Якобс, друг Яна ван Скорела. Когда Дирку было лет двенадцать, а Яну на пять лет больше, Ян учился в Амстердаме у отца Дирка, Якоба Корнелисса ван Остзанена. Портрет амстердамских стрелков, написанный Дирком Якобсом в 1532 году (ил. 123), составлен из семнадцати поясных и погрудных изображений членов корпорации. Будучи представлены в натуральную величину, они размещены на доске⁹ в три яруса, заполняя почти всю ее поверхность. Все, кроме капитана корпорации, одеты одинаково: черные береты, красные с синим плащи, белые рубашки. На плаще человека на первом плане вышит орлиный коготь — знак корпора-

ции². Стоящие впереди сжимают стволы мушкетов. Ракурсы лиц различны. Но каждый персонаж выглядит так, как если бы он существовал один на один со зрителем. Нацеленное вовне внимание исключает взаимодействие между ними, если не считать едва заметных жестов: один стрелок держит руку на темени стоящего впереди, двое других положили руку на плечо своих соседей.

По мнению Алоиза Ригля, в разобщенности фигур и отсутствии движения выразилась демократичность голландского общества того времени³. Если бы это

было так, то нам пришлось бы признать демократичным окружение Лодовико III Гонзага и Сикста IV — героев групповых портретов Мантеньи и Мелотто да Форли. Причина разобщенности фигур заключается не в общественном укладе, а в том, что в рамках портрета как репрезентативного жанра не предполагалось ни психологического, ни телесного взаимодействия персонажей. Любой тогдашний групповой портрет отчасти схож с итальянским «священным собеседованием» с той разницей, что средоточие совместной медитации — Дева Мария или Христос — остается вне картины. Чтобы побудить персонажи к взаимодействию, пришлось бы ввести в групповой портрет тот или иной объединяющий житейский момент, то есть сделать шаг от изображения репрезентативного к повествующему и тем самым сблизить групповой портрет с бытовым жанром. Это произойдет в голландском групповом портрете XVII столетия.

Но вернемся к амстердамским стрелкам Дирка Якобса. Фигура их капитана сразу бросается в глаза не только благодаря его расположению в центре и сверканию его кирасы, но и в силу своего рода обратной перспективы: он очень мал рядом со своими подчиненными. Зато он — единственный, кто держит мушкет обеими руками. Ствол его мушкета придает картине отдаленное сходство с изображением дерева, ветви которого украшены, как зрелыми плодами, портретами стрелков. Это сходство поддержано тем, что и в среднем, и в верхнем ярусах наиболее низко расположенное лицо находится на оси картины.

Древообразная схема вызывает позитивные ассоциации: дерево — это прочность и гибкость, это иерархический порядок и слаженность частей, это способность обновлять утраченную листву. Не связана ли с этими замечательными свойствами красивая ландшафтная панорама в духе ван Скорела, замыкающая даль портрета? Ведь стрелки защищают в первую очередь свой город, а не стра-



123. Дирк Якобс. Групповой портрет корпорации амстердамских стрелков. 1532

ну, так что было бы, кажется, уместнее изобразить позади них городские стены. Однако в таком случае портрету недоставало бы бодрости и оптимизма.

Военные упражнения сменялись у стрелков совместными трапезами — ритуальным единением братьев по оружию, символика которого восходила к раннехристианской обрядности. Поднимая бокалы с вином, скандируя: «Все мы вместе пьем вино, / И все в борьбе мы заодно»⁴, — стрелки магически причащались к благородному общему делу⁵.

Такова тема другого портрета корпорации амстердамских стрелков, написанного Дирком на старости лет (ил. 124). В руке у одного участника трапезы бокал, второй держит кружку, третий чашу с эмблемой — парой перекрещивающихся мушкетов. Серебряные сосуды наполнены вином. Четверо стрелков держат мушкеты, как на



124. Дирк Якобс. Групповой портрет корпорации амстердамских стрелков. 1561

предыдущем портрете. На этот раз Дирк разместил фигуры свободнее и связал их с окружением, изобразив тех, что стоят позади, в перспективном сокращении и поставив барьер между фигурами и пейзажем. Ничего разгульного в этой выпивке нет. Лица серьезные, жесты сдержанны. Красочная гамма этого портрета мягче. Но под пристальными взглядами стрелков, как под дулами мушкетов, чувствуешь, что можно быть либо их соратником, либо врагом; третьего не дано.

Пейзаж тревожен, и это понятно. Идет 1561 год: испанские войска только что покинули Нидерланды, но слишком долго оттягивал это решение Филипп II. Граф Эгмонт и принц Оранский вышли из Государственного совета, не желая подчиняться его фактическому наместнику — кардиналу де Гранвелле. В стране стремительно нарастает политический кризис. Ответственность за его исход лежит на таких людях, каких изобразил Дирк Якобс. Эти бюргеры — творцы Нидерландской революции.

Представив амстердамских стрелков за братской выпивкой, Дирк Якобс сблизил групповой портрет с другим жанром, к тому времени обособившимся в нидерландской живописи, — с бытовой картиной, выдающимся мастером которой был Питер Артсен по прозвищу Питер Длинный.

Питер Длинный — антипод Антонио Моро. Это юродивый, расшатывавший своими чудачествами нормы поведения товарищей по профессии. Избрав поприщем не Амстердам, откуда он был родом и где людей, интересовавшихся искусством, было мало, а Антверпен¹, где каждый его шаг был на виду у разборчивой публики, он предлагает ей (если оставить в скобках работу по церковным заказам) не библейские и не античные сюжеты, а писанные с натуры кухни со всякого рода припасами, посудой и снедь. Будучи потомственным горожанином, он любит изображать хохочущих, горлающих, приплясывающих пьяных мужиков и баб и среди них самого себя — длинного, нескладного, туповатого верзилу-заводилу. Наперекор стремлению собратьев по ремеслу выбиться в люди и выглядеть цивильно Питер продает свои произведения за бесценок и испытывает удовольствие от своего облика: он прост и мужиковат — «никто и подумать не мог бы, что это был великий художник»².

Между тем его мастерство поражает современников: «Нагие части тел и многое другое нередко были написаны с одного удара кисти и исполнены так решительно, что издали производили необыкновенно величественное впечатление, ибо должны были быть видимыми на некотором расстоянии. Я не думаю, чтобы можно было где-либо увидеть более сильное и мужественное владение кистью»³. Не зная, что этот пассаж ван Мандера посвящен именно Артсену, было бы невозможно предположить, что речь идет о художнике, писавшем низменные сюжеты, которые, по мнению его современников, вовсе не требовали такой высокой маэстрии. Однако то, что воспринималось ими как несоразмерность целей и средств, входило в творческую программу Питера Длинного, провозглашенную проницанием по отношению к романистам⁴.

Экстравагантность Питера не нанесла ущерба его профессиональной репутации (не повредила и репутации троих его сыновей, тоже занимавшихся искусством), потому что при его жизни среди любителей и знатоков искусства возник быстро растущий спрос на экзотику. Экзотика человеческой мысли — Босх, экзотика денег — Массейс, экзотика ландшафтов — Патинир, экзотика Вест-Индии — Мостарт... И вот появился художник, вступивший в живопись экзотику нидерландского простонародья. Бытовой жанр и созревший в его оболочке натюрморт создавались Артсеном благодаря ширившемуся спросу у городской образованной публики, которой пришлось по вкусу его кухни, его мясные лавки, его крестьянские гулянки с похотливыми танцами под гнусавое заывание волюнки вокруг разбросанных по полу яиц и перьев лука-порея — вся эта то-

порная и смачная мужицкая тематика, вязкость которой Питер усиливал мужественной манерой своего письма.

Венский вариант картины «Христос в доме Марфы и Марии», написанный Артсеном в 1552 году (ил. 125), состоит как бы из двух сцен, соединенных по принципу, разработанному Лукасом ван Лейденом: средоточие сюжета занимает лишь малую часть в глубине картинного пространства.

Первый план занят беспорядочным нагромождением всевозможных предметов, съедобных и несъедобных, практичных и просто красивых, относящихся к деловой жизни и к домашнему быту.



125. Питер Артсен. Христос в доме Марфы и Марии. 1552

У рачительных хозяев лежать бы им в разных местах: в леднике, в буфете, в комод, в ящиках бюро или письменного стола, на кухонном и обеденном столах, на тумбочках и полках. Здесь же все свалено в кучу, все находится так близко от наших глаз и рук и взято в таких ракурсах, как если бы обитателем этого помещения был не человек, а небольшое животное, которое может разгуливать по столу и придвинутому к

нему шкафчику с полураскрытой дверцей, которое все вынюхивает, всюду заглядывает и до всего может добраться. Скажем, кошка. Ее глазами Питер обводит всю эту груды и прицеливается к самой лакомой части — к бараньей задней ножке, господствующей над всем и соединяющей первую картину со второй. Ибо кончик кости находится точь-в-точь над центром второй картины, где изображена беседа Иисуса с Марией и Марфой.

В отличие от пастозно написанного натюрморта, дальний план изображен «в манере легкого, бравурного, почти эскизного *non-finito*»⁵. На камине, украшенном многогрудыми гермами, которые символизируют отвергнутые Христом плодородие и изобилие, написано по-голландски: «*Maria heeft wtuercoren dat beste deel*» («Мария же избрала благую часть»). Это цитата из Евангелия от Луки: «...пришел Он в одно селение; здесь женщина, именем Марфа, приняла Его в дом свой; У ней была сестра, именем Мария, которая села у ног Иисуса и слушала слово Его. Марфа же заболталась о большом угощении, и подошедши сказала: Господи! Или Тебе нужды нет, что сестра моя одну меня оставила служить? Скажи ей, чтобы помогла мне. Иисус же сказал ей в ответ: Марфа! Марфа! Ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно; Мария же избрала благую часть, которая не отнимется у нее»⁶.

Натюрморт на переднем плане — это и есть то «многое», чем озабочена Марфа, желая щедро угостить Иисуса. Эта тема близка к теме «*Vanitas*» — бренности земных благ, недостойных внимания тех, кто озабочен спасением души. «Благая часть», избранная

Марией, соотносена с кулинарной «благой частью» — бараньей ножкой, неудержимо притягивающей тех, кто ради земного благополучия готов продать душу дьяволу, которого, кстати, живописцы иногда изображали в виде кошки.

Искупительная жертва Христа представлена здесь не только символически — гвоздикой и крестоцветом, но и ассоциативно — воспоминанием об «агнце Божьем» при виде освежеванной ножки ягненка. А евхаристический смысл картины представлен вполне традиционно — сосудами для вина и хлебами.

Около 1556 года, оставив в Антверпене верного продолжателя начатого дела в лице Иоахима Бекелара, племянника своей жены, Питер Артсен навсегда вернулся в Амстердам. Здесь он создал знаменитую «Кухарку» (ил. 126).

Подобно гордо поднявшему голову изваянию, высится изображенная в натуральную величину могучая тетка с объемистыми выпуклостями на всех нужных местах. Пародия на портреты Моро и одновременно на классическую статую прозрачна: кухарка стоит перед очагом, украшенным дорическим антаблементом и фигурным фронтоном. Вспоминается замечание ван Мандера о «маскарадном» облике персонажей Артсена⁷. Мощная волнота связывает очаг с витальными формами снеди, посуды и самой хозяйки. Занавес подчеркивает торжественность магического акта, к которому все готово: вот-вот начнется преобразование сырой материи посредством стихии Огня⁸. Окровавленные руки богини кухонного очага находятся в таком положении, будто она стоит с мушкетом наперевес. На самом деле одной рукой она держит вертел с наизланными на него цыпленком, уткой и ножкой ягненка; в другой руке у нее шумовка. К ее ногам, как пенек к мраморному изваянию, приставлена табуретка. На табуретке — редька, кухонный нож и корзинка, в которой лежат капуста, ошпанный цыпленок и яблоко.

Войдя в роль героического обжоры, этакое нидерландского Гаргантюа, Питер Длинный бросает своим современникам насмешливый вызов, дразня их аппетит и испытывая способность к улавливанию метаморфоз неодушевленного и одушевленного, мертвого и живого, к осмыслению мирового круговорота стихий, субстанций и веществ. Питер предлагает им хотя бы ненадол-

126. Питер Артсен. Кухарка. 1559





127. Питер Бругел. Мясная лавка. 1551

до кальвинистских погромов церквей изобразил «Бегство в Египет» в виде крошечной сценки, едва заметной сквозь нутро лавки мясника в просвете между окороком, свиной головой, колбасами и рыбой (ил. 127). — Артсен мог быть втайне противником икон. Но он и тут оставил нам парадокс: после того как неистовствующая толпа крестьян-кальвинистов изрубила топорами его алтарную картину «Распятие» в тот самый момент, когда ее выносили из церкви, чтобы передать выкупившей ее госпоже Зонневельдт из Алкмара, Питер Длинный, подвергая себя большой опасности, неоднократно схлестывался в жарких спорах с врагами искусства¹⁰.

Искушение живописью

Питера Брейгеля, прозванного по иронии судьбы «Мужицким» (его называют также Старшим в отличие от его сына, Питера Брейгеля Младшего), можно считать земляком Босха: деревушка Брейгел, из которой он, по сведениям ван Мандера, происходил, находится в тридцати километрах юго-восточнее Хертогенбоса¹. Сходство манеры и мотивов живописи обоих мастеров дало современникам основание считать Брейгеля новым Босхом: и тот и другой казались юмористами. Обращаясь к портрету покойного Брейгеля, Лампсонius подмечал к бочке меда ложку дегтя: «Будь высок духом, Питер, как ты высок в искусстве, ибо шутками — и своими, и старого учителя (Босха. — А. С.) — и полным остроумия родом живописи ты всюду и у всех снискал такую славу, которая не уступает славе никакого другого живописца»². Дескать, мастерства тебе не занимать и остряк ты отменный, но достаточно ли высок твой дух, чтобы заслужить вечное блаженство? В книге ван Мандера путнику Брейгелю отведено столько же места, сколько Питеру Артсену, то есть вдвое меньше, чем ван Хемскерку или ван Скорелу, и втрое меньше, чем Лукасу ван Лейдену.

Предполагают, что Брейгель учился живописи в Антверпене у художника-итальяниста, переводчика трактата Серлио об архитектуре и издателя Питера Кука ван Алста³. В 1551 году Брейгель вступил

го сделаться поэтами и, согнав со лба морщины нравственной озабоченности, взглянуть на мироздание как на грандиозную кухню. Сравним эту позицию с воззрением ван дер Гуса — и мы увидим, что созерцание Истории как тотального театра вытесняется натурфилософским любопытством к Природе⁴.

Казалось бы, родоначальник бытового жанра и натюрморта, который за полтора десятка лет

в местную гильдию живописцев. Он ревностно изучал произведения Босха и сам писал картины с «бесовщиной и разными смешными сценами», почему многие и называли его Питером Шутником.

В 1552 году он отправился через Францию в Италию, добрался до самой Сицилии, затем работал в Риме с миниатюристом Джулио Кловием. Во время путешествия через Альпы он нарисовал множество видов с натуры.

По возвращении в Антверпен основным источником существования была для Брейгеля работа на знаменитого издателя, гравера и торговца эстампами Иеронима Кока, который заказывал ему рисунки для гравированных религиозно-моральных аллегорий и пейзажей, питавших любопытство публики к дальним странам. И на то, и на другое спрос был громадный. В 1563 году Питер женился на восемнадцатилетней дочери Кука ван Алста, и молодые переехали в Брюссель. С этого момента он целиком посвятил себя живописи и в течение шести лет, которые ему оставалось прожить, создал тридцать самых известных своих картин (всего до нас дошло около сорока пяти его живописных работ). «Брейгель был человек спокойный и рассудительный: говорил он мало, но в обществе очень любил проделки, иногда попутать и посторонних людей, и своих собственных подмастерьев разными вымышлявшимися им привидениями и шумом» — вот и весь портрет Брейгеля у ван Мандера¹.

В живописи Питер проявил себя художником, твердо державшимся раз и навсегда усвоенных принципов.

Одного из них мы уже коснулись — это приверженность архаической традиции, завещанной Босхом². Подобно Босху, Брейгель был специалистом по изображению «бесовщины» и «смешных сцен» и никогда не писал портретов. Его объединяет с Босхом умение составить картину из красочных пятен, принципиально отличая от пластического видения корифеев римской школы и романтистов. Как и Босх, Брейгель владел живописной стихией в диапазоне от локального тона до почти импрессионистической манеры, от плотного письма почти сухой кистью до прозрачных лессировок, сквозь которые местами просвечивает светлый подмалевок³. Но в отличие от Босха Брейгель не писал алтарных образов⁴ и у него нет картин с изображениями райских или адских видений⁵.

Второй принципиально важный момент — особый взгляд Брейгеля на взаимоотношения человека и природы. До Брейгеля в нидерландской живописи господствовал человек. Брейгель же сделал природу госпожой над человеком, ничтожным и невзрачным. Обладая поражающим современников видением природы и даром ее художественного воссоздания, он изображал ее не как фон или декорацию для человеческой деятельности, но как универсум, живущий независимо от людей.

Третий принцип Брейгеля — тот самый, из-за которого он получил свое прозвище: героями большинства его картин являются мужики. Со своим приятелем, богатым купцом из Нюрнберга Гансом Франкертом, он часто хаживал на деревенские ярмарки или свадьбы



128. Питер Брейгель Старший. Художник и знаток.
Ок. 1565—1568 гг.

бы. «Они являлись на свадьбы переодетыми крестьянами и, выдавая себя за родственников либо жениха, либо невесты, подносили, как и все другие, подарки. Здесь Брейгелю доставляло большое удовольствие следить за теми безыскусными приемами крестьян в еде, питье, танцах, в прыганье, ухаживании за женщинами и других забавах, которые он так красиво и смешно воспроизводил»⁷. Узнаем повадку Брейгеля, уже знакомую нам по упомянутым ван Мандером розыгрышам: он подглядывает исподтишка за людьми, возбужденными алкоголем и похотью. Вот почему большинство фигур на его рисунках с натуры повернуты к нам спиной.

Картин, на которых пастухи, земледельцы и охотники изображены в деле, у него мало. И уж вовсе нет сюжетов из жизни господ, будь то городской патрициат, дворянство, аристократия или высшее духовенство. А ведь именно к этим крутам принадлежали его заказчики и друзья. Лишь изредка, где этого требовал традиционный сюжет, мы видим какого-нибудь легендарного правителя со свитой, военачальника с отрядом солдат.

В большинстве произведений Брейгеля господствует утрумая или саркастическая интонация. Манифестом Брейгелевой мизантропии¹⁰ считается его знаменитый рисунок «Художник и знаток» (ил. 128). Это название вряд ли идет от самого Брейгеля. Идентификация человека в очках как «знатока» — симптом самоуничтожения знатоков искусства перед творцами, почва для которого возникла в Италии не ранее рубежа XVI и XVII столетий, когда неоплатонические умы обывали творческий замысел проявлением присутствия Бога в художнике. Это создавало дистанцию между художником и зрителем, затрудняло понимание художественного замысла. Тут-то и появились «*conoscitori*» — «знатоки», соперничавшие друг с другом за прерогативу истинного суждения об искусстве. Их преклонение перед художниками достигло апогея в эпоху романтизма. Может быть, романтики и называли человека в очках «знатоком»?

Но кем бы ни считали его современные историки искусства — знатоком¹¹, критиком¹², покупателем¹³, любителем искусства¹⁴ или просто зрителем¹⁵, — они единодушны в его моральном порицании. Одним претят его тщеславный облик и самодовольство¹⁶, другие упрекают его в непонимании искусства¹⁷, третьи вменяют ему в вину бездушное и торгашеское отношение к миру¹⁸, некоторые видят в нем хищного кушца — потребителя искусства¹⁹, есть и такие, кто усматривает в этой фигуре олицетворение глупости как удела толпы²⁰.

Каждый обвинитель отождествляет свою гипотезу с замыслом Брейгеля, но все они едины в признании якобы само собой разумеющегося антагонизма между человеком с кистью и человеком в очках. Первый, безусловно, хорош, поэтому второй подпадает под презумпцию виновности. Игнорируется все, что может быть истолковано в поведении очкастого негодяя как выражение искренней, адекватной, нравственно здоровой реакции на работу живописца. Улики, на которых строится обвинение, — очки и кошелек.

Очки непременно принимаются за символ духовной слепоты, хотя авторы, пустившие в ход аналогию между брейгелевским очкариком и вором в картине Босха «Шарлатан»²¹, незаметно для себя выбивают почву изпод собственных ног. Ведь для босховского вора очки — камуфляж, знак причастности к достойному сословию грамотеев, писак и книжников. Почему бы и к очкам брейгелевского персонажа не отнести лишь как к атрибуту учености? Потому, что это снимет с него презумпцию виновности и заставит современных исследователей отказаться от застарелой романтической привычки играть на противопоставлении одухотворенности художественного творчества и бездуховности рационального знания.

На кошелек очкарика указывают по привычке как на улику его моральной ущербности, не замечая, что нелепо уличать его в двух пороках сразу — и в слепоте к искусству, и в потребительском отношении к нему. Выходит, он платит за то, цена чему в его глазах ничтожна? Не логичнее ли выбрать что-то одно: либо он видит, что перед ним шедевр, и хватается за кошелек, либо не видит и тогда о кошельке не вспоминает? Может быть, торгаш задешево покупает шедевр, чтобы нажиться на перепродаже? Тогда обвинителям надо таки признать, что у него отменный вкус, и привести доказательства его алчных намерений. Но таковых нет.

По копиям этого рисунка²² видно, что Брейгель и живописца снабдил кошельком, причем разместил его не справа, как было принято его носить, а слева, чтобы заострить на нем внимание. Стало быть, если сделка между персонажами состоится, то деньги перетекут из кошелька человека в очках в кошелек художника. Но и это обстоятельство вменяется в вину первому из них: «Художественно и этически ангажированный живописец вынужден продавать свои работы тем, кто не понимает искусства и все на свете оценивает только в деньгах», — резонерствует по этому поводу современный исследователь²³. Такая ситуация в наше время тривиальна. Но это-то и мешает нам принять его вывод. Ныне ангажированность бывает художнику тягостна, потому что он живет в обществе, в котором самоценность личности давно стала нормой. А в XVI веке нормой, губительной для нарождавшегося творческого «Я», была зависимость от цеха, гильдии, корпорации. Чтобы утвердить себя, надо было найти щедрого покровителя, который ценил бы твою манеру. Таковыми людьми были для Брейгеля нидерландец Клас Йонгелинк, немец Ганс Франкерт, француз Антуан де Гранвелла. Издеваться над ними было бы низко и глупо. И если бы рисунок был пасквилем на

людей в очках и с кошельками, то разве у них была бы охота заказывать и приобретать его копии?

Присмотримся к лицу человека в очках. Его гримаса характерна для мгновений, когда недоумение разрешается у зрителя первым проблеском понимания. Рука его машинально тянется к кошельку. Но не пусто ли там? Ведь он одет нищенски в сравнении с господами, заказывавшими картины Брейгелем²⁴.

Давно было высказано предположение, что художник на венском рисунке — иронический автопортрет Брейгеля²⁵. Отвергая эту идентификацию из-за несходства изображенной персоны с известным гравированным портретом Брейгеля, изданным в 1572 году вдовой Иеронима Кока, мы считаем заслуживающей внимания мысль о Брейгелевой иронии. Люди, забывающие, как они выглядят со стороны, часто бывают смешны. Судя по брюссельскому этю-

ду «Зевающий»²⁶ Брейгель питал острое любопытство к эффектам неподконтрольной мимики. Вероятно, «Художник и знаток» — дань этому увлечению. Подсмотрев, как забавно преобразается лицо в момент творческого самозабвения, Брейгель сделал шарж на художника, «кого волосы подняты в беспорядке», а затем пририсовал за его спиной пример не менее забавной сосредоточенности на внешнем объекте. Фигуры и аксессуары могли появиться позднее, чтобы придать изображению двух шаржированных лиц сюжетную мотивировку. Эта версия согласуется с предположени-



129. Питер Брейгель Старший. Мизантроп. 1568

ем, что голова и фигура художника нарисованы Брейгелем по-разному, в разных ракурсах²⁷.

Спору нет, человек с кистью — вдохновенный художник. Но называть человека в очках «критиком» или «покупателем, ангажирующим художника», — значит подменить замысел Брейгеля банальными суждениями о современной ситуации в искусстве. Не правильное ли видеть в нем заурядного, но благожелательного зрителя?²⁸

Читателю, которому для снятия с Брейгеля подозрения в мизантропии этих соображений покажется мало, я предлагаю взглянуть на одну из последних картин художника — тондо «Мизантроп» (ил. 129). Старик в облачении, напоминающем монашеское, жалуется на жизнь: «Поскольку мир так несправедлив, я ишу траур». Он не замечает ни шипов, рассыпанных на его пути, ни заключенного в прозрачный пузырь (символ мирского бытия) оборванца, срезающего у него кошелек. Вдали пастух пасет стадо. В соотношении с делом крестьянина претензия мизантропа ко всему миру выглядит

жалким лицемерием человека, который под маской оскорбленного достоинства снимает с себя ответственность за происходящее вокруг. Велика ли вероятность безапелляционного приговора мизантропам со стороны художника, который сам был бы мизантропом?

В отличие от Босха, глядевшего на все человечество как бы с луны, Брейгель чрезвычайно разборчив в нравственных оценках. Сарказм вызывает у него лишь простонародье, причем только праздное. Иоахим Патинир прятал эту породу людей в укромные уголки своих пейзажей, а у Брейгеля они повывезали из укрытий и собирались в толпы. Теперь им море по колено.

Мы не удивляемся, вновь и вновь встречая крестьян на картинах Артсена: удовлетворяя спрос на экзотику, Питер Длинный с удовольствием писал тех, в ком чувствовал нечто родственное самому себе. Иное дело Питер Мужичкий. Не странно ли — изображать снова и снова то сословие, к которому ты, мягко говоря, не испытываешь симпатии? Еще более странно видеть мужичьи сюжеты Брейгеля, соотнося их с его благоговейным отношением к природе. Разве крестьяне не дети природы? Но вместо того чтобы любить их заодно с природой, он хочет убедить нас, что они не соль, а сор земли.

Манера писать пятнами цвета для того, кажется, и перенята им у Босха, чтобы изображать бессмысленно суетящиеся толпы. Небольшие размеры фигур и открытый мазок усиливают эффект беспорядочной толкотни. Тела похожи на мучные кули. Головы напоминают мячи. Вместо лиц блины из дубленой кожи. Глаза — крутые дырочки. Ничто в этих существах не напоминает прародителей человеческого рода, созданных по образу и подобию Божию. Иногда они отличаются друг от друга цветом и силуэтом одежды, как бы неотделимой от тела, чаще — движениями. Неподвижны среди них только обывающиеся, упившиеся и мертвые³⁰.

Разве можно заподозрить в них душевную или духовную жизнь? Они живут только инстинктами и импульсами. Это не люди, а человекообразные предметы, чей мир «складывается из одних только предметных свойств, из углов и закрутлений, из плоскостей и масс»³⁰. Но в отличие от добротных вещей, исправно служащих человеку, это какие-то взбесившиеся предметы, забывшие свое предназначение. Аналогия этим человеко-вещам в искусстве самого Брейгеля — «Война сундуков и копилков» (ил. 130). «Насколько человек у Брейгеля обращается в предмет, настолько же и вещи у него получают какие-то человеческие или животные признаки, какой-то характер, темперамент,

130. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля. Война сундуков и копилков. 1568



индивидуальные отличия, которых раньше у них никогда не бывало. [...] Художник нашел присущие только вещам движения и повороты, настоящую предметную мимику, слепую ярость вещей»³¹. «Война сундуков и копилок» появилась уже после того, как плебс продемонстрировал в 1566 году, что такое его слепая ярость. В сравнении с ней «ярость вещей» — мелкая возня в чулане.

Как объяснить преданность Брейгеля этой теме? Неужели он не стремился к более высоким целям, нежели успех у публики, наученной Артсеном находить удовольствие в низком жанре? Неужели ради того, чтобы прослыть Питером-шутником, поставщиком картин, без которых, как без спеший, не могли обойтись гурманы от живописи, этот подхалим издевался над крестьянами, детьми природы, втайне симпатизируя им? Неужели Франкерт, постоянный заказчик Брейгеля, был для него подопытным кроликом, по реакциям которого он заключал, понравится ли почтенной публике тот или иной пикантный мотив?

«Почему бы и нет? — ответит циник. — Почему не допустить, что Брейгель и в самом деле изготовлял злобные карикатуры на крестьян только потому, что этот жанр пользовался успехом, и по ходу дела использовал приятеля в шкурных интересах? Не боги горшки обжигают».

С циником нам соглашаться не хочется. А ведь придется, если мы не найдем другого объяснения картинам Брейгеля, создавшим ему репутацию шутника. Попробуем объяснить их, исходя из положения, которое примем как бесспорную истину: Брейгель был глубоко религиозным человеком. Каков в таком случае мог быть ход его мыслей?

Если так, то он должен был верить в совершенство мира, сотворенного Богом, но ему было чрезвычайно трудно смириться с бесформенностью и бессмыслицей в жизни людей. Вероятно, ему была понятна и близка теодицея Босха: поскольку Бог создал человека как венец творения, то никто и ничто, кроме человека, даже сам Сатана (ибо Сатана лишь искушитель, провокатор), не может нести ответственность за несовершенство жизни. Ответственность лежит не на Сатане, а на попустительствующих ему людях, у которых, в отличие от Сатаны, есть нравственный выбор. Несовершенство жизни — великая вина самих людей, извращение задуманного Богом предназначения человека, порча человеческой породы.

В природе замысел Бога не претерпел извращения. Природа осталась чистым, неискаженным зеркалом, в котором можно созерцать Бога. Человек же перестал быть таким зеркалом. Чем дальше отстоит человек от природы, тем несовершеннее жизнь. Брейгелю была близка мысль Эразма Роттердамского: «Величайшие счастливы — те, кто... исполняет веления одной природы; ведь природа никогда не заблуждается, разве только мы сами попытаемся перешагнуть за положенные человеческой доле границы»³².

Брейгель понимал, что человек отклоняется от природы не в индивидуальном телесном существовании. В его время отдельный

человек представлялся микрокосмом, состоящим из огня, воздуха, воды и земли, и в таком качестве неотделимым от макрокосма — природы. Отклонение от природы он видел не в индивидуальной, а в общественной жизни людей. А эта жизнь у различных сословий разная⁵³.

В отличие от людей XXI века, воображающих, будто к природе близок тот, кто живет у нее под боком, для Брейгеля критерием близости между любыми вещами в мире было их взаимное подобие⁵⁴. Близки к природе только те люди, которые выработали этикет и регламент, подражая правилам, положенным Богом в основу мироздания. Далеки от природы те, кто не способен выработать такой регулятивный механизм⁵⁵.

Придворное общество Брейгель видел как модель космоса: в любой момент здесь каждый знает свое место, свои права и обязанности, свою роль. Спускаясь по ступеням сословной лестницы в самые низы, взгляд Брейгеля погружался в бесформенность. Апогей бесформенности — деревенский праздник.

Порчу человечества, вызванную отходом от природы, Брейгель понимал этически, а не физически. Безликость, безобразие мужиков на картинах мастера — это не протокол этнолога⁵⁶, а гротескный образ духовной деградации, которая, по его убеждению, грозит людям, когда они впадают в космологическое беспамятство⁵⁷.

Но у крестьян Брейгеля есть шанс вернуться к божественному предназначению человека. Этот шанс — труд. Только в труде крестьянин подобен природе, ибо сельский труд — это подчинение ее законам, правилам, ритмам. Когда Брейгель переходит от изображения детских игр, ярмарки, свадьбы или других праздников к будням сеятелей, пахарей и жнецов, пастухов, рыбаков и охотников, сарказм из его картин исчезает. Почему же у Брейгеля мало картин, представляющих простонародье позитивно?

По-видимому, он мыслил свое творчество как акт христианского милосердия по отношению к малым сим, извращающим божественное предназначение человека. В своем омерзительном разгуле они воображают, что им море по колено. Видели бы они себя со стороны! Они не способны ни к осознанию, ни тем более к осуждению своего греха. Следовательно, они не готовы к покаянию. Но им можно помочь картинами, которые изображают их деградацию отстраненно, с беспощадной откровенностью, даже гиперболически. Живопись Брейгеля адресована Богу как покаянная исповедь от имени этих бессловесных существ. Своими картинами Брейгель надеется хотя бы отчасти искупить их грех.

Труд же, во-первых, не смешон — а ведь Брейгель, как мы уже предполагали, не имел ничего против того, чтобы прослыть шутником. Большого ему от публики и не требовалось: было бы на что прожить. А во-вторых, труд, в отличие от греха, не требует искупления. Трудом человек оправдан. Трудом он искупает отрыв от природы. В трудовом единении с природой крестьяне не нуждались бы в Брейгеле как заступнике перед Богом: они были бы добродетельны.

Если такой ход мыслей действительно имел место, то он мог возникнуть только в голове человека, глубоко проникнутого идеей подражания Христу и вместе с тем на редкость гордого. Спаситель, искупивший первородный грех ценой своей жизни, должен был глубоко страдать, видя, во что превратились потомки Адама и Евы в нидерландских деревнях и мелких городках. И Брейгель страдает вместе с Ним. И вот, подобно Христофору, взваливает он на свои плечи тяжесть их грехов, превращая свое искусство в искупительную исповедь от их имени.

Сарказм, с каким Брейгель изображал простонародье, не был данью моде. Он был искренним и не противоречил преклонению художника перед природой, ибо его сословная этика имела космологическое основание. Отвращение к праздному плебсу было укоренено в глубокой религиозности Брейгеля, в последовательном рационализме его мышления, в его горделивом милосердии³⁸.

Прожив в Италии около двух лет, Брейгель будто и не видел там ни произведений Рафаэля, ни антиков. «Сосуд ничего не принимает в себя не потому, что закрыт, а потому, что переполнен»³⁹. Сосуд Брейгеля был переполнен впечатлениями от Альп — шедевров, созданных не людьми, а Богом. «Про него говорили, что он, находясь в Альпах, глотал все горы и скалы, а потом, вернувшись домой, стал извергать их из себя на полотно и доски»⁴⁰. Если бы речь шла о фонах картин в духе Босха или о пейзажах в духе Патинира, то современникам Брейгеля вряд ли пришла бы в голову эта метафора. Подчеркивается не оптическая, а органическая связь между художником и пейзажем: прежде чем возродиться на картинах, горы исчезают в утробе исполнителя. Брейгель не просто созерцает панораму с той или иной отстраненной точки зрения, как Патинир. Он чувствует ландшафт нутром, охватывает его всесторонне.

Брейгеля интересовали не отдельные вершины, а горные гряды, края, хребты и цепи в их связи с реками и долинами. Поэтому почти все эти рисунки — а их сохранилось около полусотни — горизонтального формата (чаще всего размером 24 × 36 сантиметров). Он рисовал пером, коричневой тушью, на листах нынче слегка пожелтевшей бумаги. Рисовал нежно и тщательно, но без равномерной отчетливости, характерной для нидерландских рисунков XV столетия. Штрихи нигде не сливаются в пятна. Небо всюду с облаками; местами они даже темнее гор, вырисовывающихся светлыми массами. Но благодаря тому, что и на небе, и на земле, и на воде — всюду оставлено много нетронутого белого, возникает впечатление, что все озарено солнечным светом, трепещущим в струях горного воздуха.

Свет, выявляющий формы ландшафта, избавляет Брейгеля от необходимости прибегать к расслоению пейзажа на планы⁴¹. Ландшафт прочувствован и изображен как цельное тело, формы которого в каждом новом рисунке неповторимы, ибо Брейгель изо-

бражает его с разных сторон, в разных ракурсах¹². Передние планы отсутствуют: тело земли более или менее равноудалено от нас.

В окружении необъятного ландшафта люди и домашние животные, чьи микроскопические фигурки встречаются там и сям, уравнены между собой. Иногда видны постройки, монастыри, целые города, но они лишь подчеркивают особенности строения горных массивов. Было бы, однако, неверно сделать из этого вывод об упоении Брейгеля идеей о ничтожестве человека перед лицом вселенной¹³. Только благодаря человеческой способности созерцать мир и размышлять о его единстве природа являет себя во всем своем величии. Без человека, создающего ее художественные образы, она себя не видит, она слепа.

На одном рисунке виден человек, любующийся, сидя на скамье, речной долиной (ил. 131). На другом под скалой примостился рисовальщик, за работой которого наблюдает какой-то человек (ил. 132)¹⁴. Оба эти рисунка, как и большинство других, построены по схеме, которая уже до Брейгеля стала типичной для изображения пути: в углу виден холм, от скрытого подножия которого простирается вдаль долина, замкнутая горной грядой¹⁵.

Когда Брейгель привез из Италии свои рисунки, в нем увидели художника, готового расширить репертуар удовольствий для любителей итальянских красот. Он получил заказы на две картины: «Вид Неаполя» и «Падение Икара».

В маленьком «Виде Неаполя» (ил. 133) город — лишь узкая полоска, зажатая между двух огней: морским сражением¹⁶ и извержением Везувия. Брейгель оправдал ожидания: публика почувствовала родство этого патетического описания с четырех первоэлементах с модными итальянскими пейзажами.

Что же касается «Падения Икара» (ил. 134), то здесь чаяния ценителей были обмануты (во всяком случае, после этой картины никто более не обращался к Брейгелю с заказами на модные античные сюжеты): живописец коварно воспользовался историей Икара как поводом для того, чтобы выразить свое презрение к романтистам. Это единственная картина, в которой Брейгель снизошел до косвенной полемики с ними¹⁷. Как и прежде, он просто шел своим



131. Питер Брейгель Старший. Альпийский пейзаж. 1553

132. Питер Брейгель Старший. Альпийский пейзаж с рисовальщиком. Между 1553 и 1555 гг.



133. Питер Брейгель Старший. Вид Неаполя. 1568

путем. Это не ему, а нам, глядящим издалека, кажется, что он, как Христофор, идет поперек течения.

*...Каждый, увидевший их, рыбак ли с дрожащей удочкой,
Или с дубиной пастух, иль пахарь, на плуге принадлежащий, —
Все столбенели и их, проносившихся вально по небу,
За нежных принимали богов... —*

рассказывает Овидий о бегстве хитроумного афинского художника Дедала вместе с сыном Икаром с Крита¹⁰.

Главным «действующим лицом» Брейгель сделал Солнце. Ведь именно оно погубило Икара, растопив воск его крыльев. Даже подойдя к картине вплотную, невозможно отказаться от впечатления, что ее поверхность полупрозрачна, как воск, растапливаемый с изнанки золотым диском, поднимающимся над изумрудным морем. Во всей мировой живописи нет другой картины с подобным свечением изнутри. Вода написана так, что видишь не поверхность картины, а теплую прозрачную морскую бездну, которая и манит, и страшит. Каким-то чудом Брейгелю удалось угадать краски Эгейского моря.

Как в «Пейзаже с Хароном» Патинира, обширная водная гладь обрамлена берегами. Но у Брейгеля она не похожа на прорытый людьми канал. Альпы убедили его в том, что в природе симметрии не бывает. Вместо патинировского пейзажа, напоминающего триптих, в котором берега играют роль боковых створок, Брейгель строит картину так, что основные линии идут в диагональном направлении. Поэтому здесь нет и трехслойной перспективы Патинира. Такая схема, родственная пространственному построению «Плавания Юлиана и Марты» ван Эйка, более правдоподобна.

От альпийских рисунков самого Брейгеля «Падение Икара» отличается тем, что здесь есть крупный первый план. Возьмите изображение вспашки, заслонив остальные три четверти картины, —

и вы убедитесь, что оно могло бы быть отдельной картиной⁴⁹. Пахарь — эталон реальности для всего окружающего мира. А для него самого реальны только лемех, отваливающий на сторону пласты жирной земли, и хлыст, которым он попускает лошадь. Он настолько сосредоточен на своем, что ему и дела нет ни до полета Икара, ни до катастрофы. Чем дальше от земледельца, тем ирреальнее, фантастичнее выглядит мир. Плут и великолепный корабль — тоже своего рода плут, бородящийся море, — все равно что настоящая вещь рядом с изящной игрушкой. Пахарь уверенно шагает по твердой земле, а Икар падает в море вверх тормашками, как кукла. Изображенную так гибель Икара невозможно воспринять как трагедию. Единственная классически прекрасная пара ног во всем искусстве Брейгеля — среди брызг и перьев? Эффект комический, несовместимый с попытками истолкования картины в духе философского пессимизма.



134. Питер Брейгель Старший. Падение Икара, Ок. 1558 г.

Почему Брейгель так безжалостен к мальчику, оказавшемуся жертвой своей восторженности? Ключ к ответу — в географии этого ландшафта⁵⁰. Остров, лежащий в море чуть правее солнечного диска, — Крит. Дедал похоронил сына на Икарин, следовательно, на первом плане у нас этот остров. Тогда далекая гористая страна, розовеющая на горизонте справа, — Ливия, а мыс правее корабля — это, вероятно, Делос или Парос. Мы смотрим с севера — оттуда, куда направлялись беглецы. Пахарь, пастух, рыбак, аттическая куропатка, в которую Афина превратила племянника Дедала⁵¹, — это приметы их родины, обыденные и конкретные. А плавающаяся, как воск, даль — это экзотика, страна фантазий, откуда они бежали.

Италия для Брейгеля — такая же далекая и прекрасная, но постылая чужбина, как Крит для Дедала. Нидерланды — родина



135. Питер Брейгель Старший. Пословицы. 1559

Брейгеля, столь же желанная, как Греция для Дедала. Возвращение Брейгеля на родину подобно бегству Дедала. В ряду этих метафор аполлоническая красота ног Икара — не насмешка ли над романистами?³⁰ Настоячивый рефрен Дедала: «Полетишь серединой пространства!.. Посередине лети!» — приобретает смысл морализующего указания на меру, золотую середину, здравый смысл. Вот вам экзальтированный летун — и вот вспахивающий свою делянку земледелец. Смотрите, как ловко, словно пританцовывая, ведет он свой плуг!³¹ Это пример художникам, раздумывающим на перепутье между отечественным и итальянским искусством.

В патриотическом выпаде против италоманов угадывается житейское кредо Брейгеля. Мир прекрасен, и каждый из нас может быть в нем счастливым, если только не отходит от предназначения, данного ему природой. Иди за плугом, присматривай за стадом, уди рыбу, карабкайся на рею... Да мало ли на свете дел, в каких ты можешь найти себя? Но не пытайся насилловать собственную природу, не стремись оторваться от земли, не теряй почву под ногами. Не забывай: человек — двуногое без перьев. Иначе ласковое солнышко сыграет с тобой злую шутку.

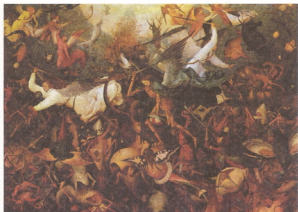
Многие разделяли позицию Брейгеля. На гравюре 1559 года, где изображен воз сена, с которого каждый человек стремится урвать побольше, мы обнаруживаем рядом с солнцем падающую крылатую фигурку с пучком сена в руке. Ниже подпись: «Тот, кто хочет слишком высоко летать, тот сам себе создает угрозу». Ван Мандер упоминает аллегорическую картину младшего современника Брейгеля, на которой Живопись пишет историю Икара и Дедала «в наизидание художникам, чтобы они воздерживались от высокомерия»³⁴.



136. Питер Брейгель Старший. Битва Масленицы и Поста. 1559

137. Питер Брейгель Старший. Детские игры. 1560

После «Падения Икара» Брейгель пишет три большие картины, в которых дает волю своему высочайшему милосердию по отношению к простонародью: «Пословицы» (ил. 135), «Битву Масленицы и Поста» (ил. 136) и «Детские игры» (ил. 137). На всех трех горизонт поднят под верхний обрез доски; по земле разбросано множество мелких, бессмысленно толкущихся фигурок.



138. Питер Брейгель Старший, Падение ангелов. 1562

139. Питер Брейгель Старший, Безумная Грета. Ок. 1562 г.

Но в 1562 году народная тематика внезапно исчезает из его творчества. Картины последнего года антверпенского периода — «Падение ангелов» (ил. 138), «Безумная Грета» (ил. 139), «Триумф смерти» (ил. 140), «Самоубийство Саула» (ил. 141) — свидетельствуют о взрыве спроса на босхианскую тематику, но с несравненно более мрачным взглядом на жизнь, нежели у старого хертогенбосского мудреца. На прощание с Антверпеном Брейгель написал маленькую



140. Питер Брейгель Старший. Триумф смерти. Ок. 1562 г.

и бесконечно грустную картинку «Обезьяны» (ил. 142) — аллегория на тему неизбежных последствий скупости и расточительности.

Ван Мандер объяснял переезд Брейгеля в Брюссель властью его тещи⁶⁵. Но нельзя исключить и сугубо профессиональных причин переезда. В Антверпене насчитывалось тогда 360 живописцев и скульпторов — по одному на 250 горожан, много больше, чем в любом ином городе страны. Избыток предложения грозил падением спроса на их услуги. Это ставило их в зависимость от малейших колебаний художественной моды. По-видимому, такое положение тяготило Брейгеля. Что-то подсказывало ему, что в аристократическом Брюсселе мужицкая тематика вызовет больший интерес. Во всяком случае вблизи двора вкусы были устойчивее, нежели в горнице мировой торгово-финансовой лихорадки. И действительно, в Брюсселе Питер вновь обрел себя.

Изображения пахаря, пастуха и рыбака в «Падении Икара» оказались первыми шагами Брейгеля на пути к «Месяцам» — пяти картинам середины 1560-х годов, которыми он прославил будни нидерландских крестьян: «Хмурый день», «Сенокос», «Жатва», «Возвращение стада», «Охотники на снегу» (в середине XVII века они находились в коллекции эрцгерцога Леопольда Вильгельма, затем перешли по наследству в императорское собрание в Вене, где их осталось три).

В качестве их гипотетического заказчика называют иногда Класа Йонгелинка, антверпенского коммерсанта и финансиста, владевшего шестнадцатью картинами Брейгеля⁶⁶. Среди них в одном документе, помеченном 22 февраля 1565 года, названы «Вавилонская башня», «Несение креста» и «Двенадцать месяцев». Исследо-



141. Питер Брейгель Старший. Самоубийство Саула. 1562

вателей интригует возможность связать с этим документом пять сохранившихся картин. Их тематическое и стилистическое единство, а также одинаковый размер наводят некоторых ученых на предположение, что в особняке Йонгелинка могла иметься комната, в которой над декоративными панелями шел фриз из примкнутых одна к другой картин Брейгеля³⁷. На цикл из двенадцати таких больших картин³⁸ у Брейгеля должно было бы уйти года два. Выходит, он работал над ними с 1563 года? Однако по стилю их трудно датировать ранее чем 1565 годом. Учитывая это обстоятельство, но не отказываясь от включения пяти картин в цикл «Двенадцать месяцев» Йонгелинка, другие ученые — и их большинство — утверждают, что картин было шесть: по одной на пару месяцев³⁹. Таким образом, предполагаемый срок работы Брейгеля над циклом сокращается. Но почему бы не допустить, что картин было именно пять и на них были изображены не определенные месяцы, а состояния природы: начало весны, раннее лето, разгар лета, осень, глубокая зима?⁴⁰

142. Питер Брейгель Старший. Обезьяны. 1562



Только на первый взгляд все эти картины изображают природу Нидерландов. На самом деле в «Хмуром дне», «Возвращении стада» и «Охотниках на снегу» Брейгель соединил панорамы родной земли с альпийскими горными цепями. Это вселенские ландшафты. И люди в них, как бы ни были они похожи на брабантских крестьян, — это крестьянский люд как таковой.

Рассмотрим серию «Месяцы», начиная с весны — с «Хмурого дня» (ил. 143). В те времена год начинали в марте. Поэтому Брейгель в этой картине связал круговорот природы с религиозным календарем, изобразив карнавальный канун Великого поста. В таком случае последней будет у нас картина зимы — «Охотники на снегу». (Конечно, нельзя утверждать, что Брейгель работал над серией именно в такой последовательности.) Природа пройдет перед нами во всех своих состояниях — от момента весеннего пробуждения до зимнего сна. Гамма первой картины — черно-коричневая, второй — зеленая, третьей — желтая, четвертой — охристая, пятой — бело-черная. «Начало предполагает конец, и конец вновь полагает начало из себя самого»⁶¹.

...Хмурый день на исходе. Тяжелая низкая туча надвигается с моря. Ветер рвет в клочья ее край, раскачивает голые деревья. Все погружается в мрак. Озаренные призрачным лунным светом горы окутаны снежным саваном; ветер поднимает буран выше башен неприступного замка. Море неистовствует. Прорванная дамба, затопленные жилища, суда, выброшенные на берег или затонувшие в устье реки, до краев наполненном морской водой. К тому, что весеннее пробуждение природы болезненно, жители Северного моря привычны, но лишь в жизни, а не в живописи. «Хмурый день» — самый тревожный пейзаж в мировом искусстве.

Для живописца переход от зимы к весне — это столкновение луно-холодных тонов неба и гор с теплыми тонами почвы и построек; это сопротивление солнца мраку. Заходящее дневное светило пробует позолотить утасажившими лучами то солому на крышах, то мешки с зерном на повозках, то песчаный склон холма, то стволы деревьев. Неожиданно ярко оно отражается белым щипцом дома и желтыми, красными, синими пятнами крестьянских одежд.

Показанные сверху, люди кажутся раскоряченными коротышками. Одни заготавливают ивовые ветви для изгородей, корзин, метел. Другие латают крышу. Но большинство гуляет. Горному замку, страшному, как жилище Снежной королевы, противопоставлен уютный домик, из трубы которого вырывается дымок, цветом неотличимый от снежных вихрей. Сидя на его пороге, мужичок с пьяной сосредоточенностью насаживает на палку метлу. Подвыпившая пара лакомится вафлями под взглядом мальчика с бузажной короной на голове, которому они поручили нести фонарь. Снизу, от таверны «Под рождественской звездой», донеслись звуки виолы. Пусть хоть весь мир рухнет, но стоит зазвучать музыке — и ноги несут людей в пляс⁶². «Потоп», учиненный мужиком у стены таверны, сопоставлен с наводнением, прорвавшим плотину в противоположном углу картины. Карнавальное веселье поселян санкционировано весенним непотребством самой госпожи Природы, поэтому здесь Брейгель относится к пьяной голи добродушно.

Привлекательность этой шершавой живописи, столь далекой от красоты по-итальянски, заключается прежде всего в огромном заряде жизненной энергии, который она передает вам через широ-



143. Питер Брейгель Старший.
Хмурый день. 1565



144. Питер Брейгель Старший.
Сенокос. Ок. 1565 г.



145. Питер Брейгель Старший.
Жатва. 1565

ко распределенные конфликты холодных и теплых тонов, через контрасты темноты и всплеск цвета, через противопоставления компактных масс и ритмически разнообразных линий или их пустоток. Брейгель не хочет строить мнимые объемистые тела и разъединять их мнимыми пустотами. Все близкое кажется здесь отодвинутым от вас, а все далекое, наоборот, придвинутое, чтобы, не теряя, где это нужно художнику, иллюзорных эффектов, ладно улежась на плоскости картины. Предмет и изображающее его пятно краски, предмет и мазок, предмет и линия совпадают. Поэтому предмет не умерщвлен изображением, как лист в гербарии. Он живет энергией движений кисти. Разглядывая картину в упор, вы видите, что ни куртка крестьянина, ни его штаны, ни платье его жены, ни стена их хижины, ни соломенная крыша, ни кора дерева, ни поверхность земли, ни морская или речная волна, ни скалы, ни тучи — ничто не скрывает следов работы кистью. Там, где просвечивает подмалевок, нет равномерной окраски. Не довольствуясь пульсирующей прозрачного цвета, Брейгель наносит, в зависимости от свойств предметов и их роли в картине, сухие мазки разной формы, величины и фактуры и вводит местами темные контуры. Рядом с его бурной живописью даже поздний Тициан кажется холодноватым мэтром картинности.

«Сенокос» (ил. 144)¹⁰ — самая бодрая картина «Месяцев». Верный своему обыкновению, Брейгель предлагает взглянуть на все, что делается вокруг, немного сверху. Проселочная дорога ныряет к невидимой подошве холма, откуда во всю ширь картины простирается огромное пространство луга, желтеющего щетиной скошенной травы. Этот луг, медленно спускающийся к долине реки; сама река, блестящая голубой сталью извивов; далекий, как мираж, город с мостом, напоминающим римский акведук; синяя полоска моря, упирающаяся в горизонт; ручей, тайком пробирающийся краем луга в тенистой складке земли; увенчанная исполинскими скалами гора, на отлогости которой, как на ладони, разместилась деревушка с церковью; облачка, тающие над скалами; птицы и еще темноватое в зените небо — все блаженствует в косых лучах солнца.

Видно, что будет жара, но солнце еще не поднялось высоко. В такую пору оно не жжет, не томит жаждой, а придает крепость и упорство в работе. Крестьяне сплывают по дороге. Мимо дорожного столба с крестом, в котором стоит фигурка Девы Марии с Иисусом на руках, мимо вереницы людей, несущих на головах корзины с фруктами, мимо всадницы в широкой круглой шляпе, чья лошадь тащит волокушу с неподъемными корзинами, — мимо этого маскарада, славящего благосклонность Бога и Природы к человеку, бойко шагают старуха и молодка с граблями на плече. Их обгоняет, торопясь донести оттягивающий руку глиняный кувшин, крестьянка средних лет. Ей жарко; она сняла соломенную шляпу, украшенную алым цветком. Эти кувшины и шляпа — чистое дело Ван Гог.

Скоро в поле завтрак? Парень, сидящий в тени под кустом, отбивает косы. Он так поглощен своим делом, что не замечает движу-

щуюся на него живую аллегорияу трех возрастов. С другой стороны панораму замыкает высокий дуб, чьи свежие листочки местами поблескивают на солнце. А на дугу еще шестнадцать душ сгребают остатки сена в стога и подают его на воз. Каждая фигурка — пиктограмма определенного действия.

Сюжетным многообразием, содержательностью далекого и близкого, богатством взаимоотношений между персонажами, а главное, способностью художника преобразить жизненные впечатления в грандиозную мистерию природы эта картина, как и другие Брейгелевы «Месяцы», превосходит любой шедевр на сельскую тему, созданный в XIX—XX веках.

Вот «Жатва» (ил. 145). От золотой полосы пшеницы, вобравшей в себя весь жар лета, пышет, как из плавильной печи. Безоблачное небо и далекое море, замершее в неподвижном мареве, выгорели от зноя. В воздухе ни птички. Вечереет. Под раскидистой грушей расположилась на отдых группа крестьян.

Пожухшая рыжевато-коричневая листва отбрасывает лишь тень тени. И все-таки им хорошо — восьмерым, усевшимся на снопы вокруг разостланной на земле белой скатерти. Ловкими движениями ножа режут они хлеб и сыр, хлеблют деревянными ложками тюрю, выпивают ее остатки через край и закусывают краяхами с творогом. По рукам идет глиняный кувшин, к которому они прикладываются по очереди, высоко поднимая его над головой. В центре внимания сидящая к нам спиной молодка в желтой блузке, темно-зеленой юбке и широченной соломенной шляпе, оставляющей открытыми только кусочек щеки и тонкую шею, с опрятным белым передником на коленях. У нее широкие плечи, осиная талия и величественный зад. Это самая красивая девушка во всей живописи Брейгеля.

И есть еще девятый. Богатырского сложения парень растянулся с солнечной стороны дерева, положив под изголовье красную жилетку. Его поза с рукой, заведенной под затылок, и широко раскинутыми ногами выражает блаженное изнеможение. Потеряв счет времени, он скосил глаза на выдающиеся формы красотики в желтом. Манеры у крестьян Брейгеля точь-в-точь такие, как на гравюре «Жатва» немецкого анонима из крута Ганса Зебальда Бехам⁶¹. Чего у Брейгеля нет, так это облачка, в котором немец изобразил мечту мужика, отхлебывающего из кувшина: прекрасная молодая особа держит в одной руке цветок, в другой бокал, демонстрируя преобразяющее действие любви даже на столь грубые натуры. Очевидно, Брейгель рассчитывал на то, что его зрители окажутся догадливей тех, кому предназначалась безыскусная немецкая гравюра, тем более что не ему одному в Нидерландах она могла быть известна.

Девятеро отдыхают, но работа не прерывается. Какой-то человек влезает на грушу по лестнице, трясет ветви и собирает опавшие фрукты. Трое жнецов, двигаясь под горку, подрезают крутую стену недокошенного жнивья; из-под косы вылетают перепелки. Пшени-

ца ложится ровными рядами, и идущие следом вяжут ее в снопы. Сокращая золотой остров, навстречу нашим жнецам движутся в горку другие. По меже сюда несут воду, туда — снопы. А за деревней, на соседнем холме, колосится еще нетронутое поле.

В «Возвращении стада» (ил. 146) неподвижность природы иная, чем в «Жатве». Обессиленное солнце светит, но не греет. Воздух совершенно прозрачен. Сиротливая синь небес скрадывается рядами свинцовых, спускающихся до черноты туч, погружающих землю в тень. Листья почти вся опала, но местами еще висит на деревьях ржавой ветошью. Река затягивается ледком, в котором отражается скалистый берег. Самое отрадное место — виноградник, рдеющий на покатом прибрежном холме, — отделено лишь небольшим овражком от лобного места с его ужасными приметами — виселицей с телом повешенного и колесами на высоких шестах.



146. Питер Брейгель Старший. Возвращение стада. 1565

Стадо коров — неповоротливо-покорная масса небрежно брошенных белых, черных, рыжих, коричневых пятен. Втапывая в грязь опавшие листья, они, преодолевая инерцию взгляда зрителя, тянутся в деревню. Вот уж миновали середину картины. Розовато-белая с черными пятнами шархнула от нас, слава богу, в нужном направлении. Пастух чувствительным тычком подгоняет рыжую. За ними тащится на низкорослой пегой лошаденке зябко кутающийся в плащ владелец стада в сопровождении трех пастухов.

Сочетанием красок и шершавостью фактуры эта картина родственна «Хмурому дню». Но в ней много света. Изумительна роща перед входом в деревню. На первый взгляд кажется, что в ней все застыло. Но, приглядываясь внимательнее, обнаруживаешь, что

стволы и ветви состоят из прозрачных, переливающихся, мерцающих, искрящихся капелек и крупинок краски, благодаря которым чувствуется в этих деревьях прощальный трепет жизни.

А в сцене «Охотники на снегу» (ил. 147) деревья спят. Превратив каждое в тончайшей работы скульптуру из древесины и льда, Брейгель расставил их — три большие и одну малую — как столбы храма. Охотники со своей сворой беззвучно проходят под их нервюрами по чистому снегу, на котором еще никто не успел протоптать тропинку. Это придает их движению необыкновенную важность.



147. Питер Брейгель Старший. Охотники на снегу. 1565

В этой картине нет солнца, нет теней. Уснувшая природа укрыта двойным покровом: пасмурным небом, цвет которого почти неотличим от зеленовато-серого льда на застывших прудах, и только что выпавшим снегом, превратившим землю в единственный источник света в этом мире. Начинается оттепель, надвигаются сумерки. Три стихии — земля, вода и воздух — дополняются пламенем костра⁶⁵, разложенного у входа в трактир для копчения свиного окорока (эта забота — атрибут зимнего сезона в средневековых календарных циклах). Снег на козырьке над дверью тает, превращаясь в сосульки. На вывеске изображен человечек, опустившийся на колени перед оленем. Это св. Губерт, покровитель охотников.

Охотник, идущий впереди, начав спускаться с холма, осторожно нащупывает землю пружинистыми шажками. Идущий следом шагает свободнее, ощущая под ногами запорошенную тропу. Ближайший к нам ступает по снежной целине широко, впереважку. Свора

семенит позади, заполнив угол картины орнаментом из гибких тел и загнутых хвостов. В противоположном углу с ними перекликаются иные округлости: обледеневшее колесо мельницы и арки кирпичного моста. Там, где положено стоять зрителю, Брейгель написал припорошенные снегом желтые веточки барбариса, которые, кажется, можно погладить рукой. Кроны ветел, растущих в низине по обочинам дорог, нежны, как вуаль грибной плесени⁶⁵.

Плоскость, закрепленная веревницей деревьев и пересекающая долину наискось, объединяет движение охотников и птиц к точке у подножия гор. Прекрасная сорока подхватывает ваш взгляд на лету. Вдали, по перемышке между прудами, тащится в том же направлении воз, запряженный парой лошадей. Медленный шаг — езда — полет. От этого сопоставления шаг охотников кажется еще более натруженным. А по сторонам — вокруг пламени и на льду — идет иная жизнь, таинственная и беззаботная. Не пройдет и минуты, и под деревьями останутся только следы...⁶⁷

Середину XVI столетия историки Европы называют «малым ледниковым периодом». Нам трудно представить низовья Шельды, Мааса и Рейна покрытыми льдом, но в ту эпоху редко случалось, чтобы эти огромные реки не замерзали зимой. Досузные горожане, как благородные особы, так и простолюдины, выходили повеселиться на лед. Бег на коньках и фигурное катание, игры, похожие на хоккей, и подледный лов рыбы — все это дошло до нашего времени из Нидерландов XVI века.

Художница-зима, мастерица придавать с помощью снега необыкновенную нежность горизонтально-округлым формам и усиливать четкостью силуэтов энергичность всего вертикального и подвижного, увлекала Брейгеля своими затеями. Судя по тому, что около 1566 года у него появились одна за другой несколько «снежно-ледяных» картин, публика признала в нем непревзойденного мастера этой полуграфической темы. Питер Брейгель Мужичий, Брейгель Шутник стал на время Питером Зимним, создателем новой разновидности пейзажа, которой предстояло большое будущее в голландской живописи следующего столетия⁶⁸.

Когда проходишь залами собрания Дельпор в брюссельских Королевских музеях, обнаруживаешь в одной из комнат небольшую картину, излучающую ласковое сияние. Это брейгелевский «Зимний пейзаж с ловушкой для птиц» (ил. 148).

Изображен кроткий денек на грани оттепели. Солнца нет, но ровно затянутое небо кажется мягким пологом, пропускающим теплый влажный свет цвета постного сахара. Обитатели зимнего рая беззаботно и бездумно скользят по льду, теплomu, как топленое молоко, и их блаженство передается нам. Но в середине картины их силуэты почти незаметно переходят в фигурки птиц. Неужели птицы, суетящиеся вокруг корма, — иносказательное изображение людей?⁶⁹ Они не замечают, что в любой момент их может прихлопнуть снятое с петель дверное полотно, опертое на шаткий колышек с веревкой, ведущей к крохотному оконцу. Кто сей невидимый хитрец?



148. Питер Брейгель Старший.
Зимний пейзаж
с ледяной для птиц.
1565



149. Питер Брейгель Старший.
Перелесы
в Вифлееме. 1566



150. Питер Брейгель Старший.
Избиение младенцев.
Ок. 1566 г.

Во всяком случае ловит он их отнюдь не в лоно Католической церкви, дремотно выглядывающей из-за деревьев над заснеженными крышами домов.

Рельефно написанные ветви образуют стереоскопическую иллюзию, нарушая правило живописного боитона, предписывающего художникам всех времен и народов избегать прорывов картинной плоскости. Вспоминаем, что этой «дурной привычкой» страдал и ван Эйк.

После «Охотников на снегу» и «Зимнего пейзажа с ловушкой для птиц» Брейгель отважился написать две большие снежные библейские картины — «Перепись в Вифлееме» и «Избиение младенцев». Перенос событий Священной истории в окружающую художника действительность давно стал привычным приемом религиозной живописи. Но никто до Брейгеля не решался провести этот прием настолько последовательно, чтобы изобразить заснеженный Вифлеем.

«В те дни вышло от кесаря Августа повеление сделать перепись по всей земле. [...] И пошли все записываться, каждый в свой город. Пошел также и Иосиф из Галилеи, из города Назарета, в Иудею, в город Давидов, называемый Вифлеем, потому что он был из дома и рода Давидова, записаться с Мариною, обрученную ему женою, которая была беременна»²⁰. В нидерландской живописи до Брейгеля этот сюжет отсутствовал. Он написал картину, в которой можно без усталости любоваться разнообразными снежными формами, коними природа укрыла землю и все рукотворное на ней (ил. 149). Особенно хороши бочонки со свежим пивом. Переписчики устроились на постоялом дворе «Под зеленым венком», вывесив табличку с двойным орлом Габсбургов. Кажется, они никогда не смогут пересчитать это население, которое от мала до велика пребывает в непрестанном броуновском движении²¹. Красное солнце зависло в ветвях. Темнеет холодный жемчуг неба. За приоткрытой дверью таверны уютно затеплился свет очага. Никому нет дела до пожилого плотника, жена которого, закутанная в синий плащ, едет за ним на ослике (плащ Марии — единственный символический атрибут, которым она выделена среди окружающих).

«Ирод, увидев себя осмеянным волхвами, весьма разгневался и послал избить всех младенцев в Вифлееме и во всех пределах его, от двух лет и ниже»²². На истоптанном снегу, под беспросветно унылым зеленовато-коричневым небом Брейгелевого «Избиения младенцев» (ил. 150)²³ преступление солдат Ирода теряет связь с евангельскими реалиями, превращаясь в аллегория массового детоубийства. И хладнокровная работа убийц, и отчаяние, горе, напрасная надежда и мольба родителей — все показано с ужасающим прозаизмом. Снег вокруг тел зарезанных малышей — такой жестокости искусство еще не знало.

Ван Манделер сообщает об «Избиении младенцев» как о картине со сценами, очень живо воспроизводящими действительность: крестьянская семья молит кровожадного солдата, готового убить вырванного у них ребенка, пощадить его; мать лишается чувств от

отчаяния²⁴. С точки зрения романистов, исторической живописи не пристало изображать подобные мотивы. Разве Рафаэль снизошел бы до изображения крестьян, умоляющих солдата не убивать их дитятку? Стал бы он изображать солдат, один из которых вышибает калитку ударом ноги, а другой, подставив бочку, влезает в дом через окно? Осквернил бы трагедию изображением брачного танца пса и сучки?²⁵ Брейгель же превзошел себя в снижении жанра. В левом углу картины вы видите крестьянку, которая пытается уберечь от настигающего ее всадника поросенка точно такого размера, как ковы младенцы — жертвы Ирода. Можно понять отношение Брейгеля к мародеру, для которого что младенца зарезать, что поросенка забить — все едино. Но что было на уме у художника?²⁶



151. Питер Брейгель Старший. Крестьянская свадьба. 1568

«Крестьянскую свадьбу» (ил. 151) Брейгель написал, используя впечатления от своих экспедиций с Франкертом. Но одно дело наблюдать экзотический крестьянский мир, начинавшийся за воротами Брюсселя, и совсем другое — изображать его. Пока Питер сидел в сторонке на таких вот трапезах, он, должно быть, испытывал удивление, неприязнь и презрительную жалость к убогим сим²⁷. Но он не был бы художником, если бы, работая над картиной, не чувствовал горячей благодарности Богу за то, что Господь словно специально для живописцев терпит эту породу людей. Эти красные носы и щеки, тупо таращащиеся глаза и разинутые губастые рты, эти головы, слившиеся с опрокидываемыми в утробу кувшинами, эти красные, голубые, желтые, лиловые куртки, белые чепцы, которые свисают сзади на полспины, и рубахи навывпуск над разноцветными рейтузами, эта посуда различных оттенков обожженной глины, эта давка в дверях, учиненная зеваками и охотниками до да-

ровой жратвы... Где еще вы увидите такое? Помножьте эти прелести на гнусавое завывание волынок.

Свадьбу играют на гумне, наполовину заполненном необмолоченным хлебом. Жених, красномордый пучеглазый парень в зелено-серой куртке с рукавами-пуфами, уписывает последнюю ложку каши, демонстрируя опустошенную тарелку. От переднего угла стола ему передает следующую. Натуральное обжорство или ритуальная доблесть? То и другое вместе. Отделенная от него болтливыми свахами, сидит под венцом, как идол с улыбкой Будды, толстощекая румяная невеста. Правее невесты — родители жениха, левее жениха — родители невесты. Седой старик в кресле — хозяин дома⁷⁹. Поглаживая кушину, он сидит смиренно: ясно, что все здесь под каблуком его холерической половины. Между свекровью и невесткой лед, между тестем и зятем лад. Что же до тещи, то она, по-видимому, всюду в своей тарелке.

Чтобы зритель в полной мере ощутил радость живописца, Брейгель усадил на пол облизывающую палец девчонку в надвинутой на глаза красной кепке с павлиньим пером, а к краю картины притиснул углом стола дворянина, одетого по-испански в черное с белым, — вероятно, местного землевладельца⁸⁰. Дескать, сравнивайте, господа, живописное раздолье крестьянского мира с графической скудостью вашего собственного!

Не будем спрашивать, каким образом внутренность гумна вдруг наполнилась светом так, что каждая деталь предстала в натуральной окраске, невысветленной и незатененной. Ведь живопись — это не жизнь, а ее рукотворный образ. Равномерно мощная красочность картины благодаря тому и достигнута, что живописец исключил естественные соотношения света и тени. В натуральном помещении было бы невозможно сделать фотографию или снять фильм с этой свадьбой, не утратив ни глубины цвета, ни ясности деталей.

«Крестьянский танец» (ил. 152), написанный тогда же на доске точно такого же размера, правомерно рассматривать как вторую часть диптиха о нравах крестьян. Брейгель изобразил празднование начала кермессы — деревенской ярмарки⁸¹.

Две пары танцуют на деревенской улице под звуки волынки. К ним присоединяется третья. Неистовство пляски передано с непревзойденной мощью. Все шестеро изображены в моментальных и совершенно различных позах. Мы и видим-то каждую пару лишь мгновение, ибо должны представить, как быстро они перемещаются относительно друг друга. Близ центра картины лицо толстухи сию секунду будет скрыто ухарским профилем сухощавого старика, который, подбоченясь, удалым мелким шажком вбежал справа, таща за собой тяжело скачущую партнершу. А ее фигура в салоне, раздувшемся колоколом, с откинутыми назад полами с желтым подбоем, тотчас скроет от нас молодого подскакивающего мужика в красных штанах. Неуклюжие прыжки и топот, рты, судорожно хватающие воздух, — в этом вихре люди превращаются в ритмично движущиеся ноги, руки, корпуса и головы, утрачивая что-либо ду-



152. Питер Брейгель Старший. Крестьянский танец, 1568

шевное, не говоря уж о духовном. «Красная вывеска перекликается с красными штанами крестьянина, зеленые штаны музыканта — с зеленой лужайкой, белый чепец женщины — с белыми чулками играющего на волынке, и всюду, как галки, мелькают черные башмаки, войлочные шапки, сумки, жилетки»⁵¹.

А небо безмятежно вечереет, и в неподвижном воздухе не дрогнет ни листочек. Вдали кротко вырисовывается силуэт церковки, а к стволу дуба прищиплен образок Одигитрии, под которым чьей-то благочестивой рукой — возможно, одной из пляшущих крестьянок — подвешен кувшинчик с букетом свежих цветов.

Персонажи картины объединены в пары; в каждой из них проявляются различные свойства человеческой натуры. С забубенного волыничника не сводит глаз пьяный любитель музыки, не выпускающий, однако, очередного кувшина пива, который он готов осушить с музыкантом. Девочка показывает, как надо танцевать, малышке, доверчиво вложившей в ее руку свою пухлую ладошку; на рукаве у меньшей болтается бубенчик. За столом спорят так энергично, что, того гляди, начнется мордобой. Хохолет во всю глотку слепой, к которому прильнула сзади подруга. Парочка целуется. Мужик привлекает из таверны на улицу упирающуюся тетку, с которой хочет пуститься в пляс.

Посредине картины оставлен промежуток. Воспользовавшись им, поднимите взгляд к центру. Там, у забора, вы обнаружите ряженого-дурака в красно-золотистом балахоне, в капюшоне с ушками. Он приветственно машет вам рукой, поздравляя вас с открытием: здесь правит бал не народ и не народная культура, а олицетворяемая этим дураком народная глупость. Брейгель остается верен идее, более откровенно выраженной в рисунке 1559 года «Ярмарка в Хо-



153. Питер Брейгель Старший. Ярмарка в Хобокене. 1569

бокене» (ил. 153). У нижнего края рисунка виден дурак в таком же одеянии, как в «Крестьянском танце», ведущий за руки детей. Рядом написано: «Глупость ведет людей». Как и на венской картине, люди на рисунке — исключительно простонародье.

А теперь, не отклоняясь от этой вертикали, опустите взгляд. Вы заметите на гладкой земле соломинку, на которую наступил лхой старик-плясун. Вместе с другой соломинкой она образует крест. Тот, кто увидит в этих тонких золотистых линиях только указание на бифокальную перспективу картины, может быть доволен своей проицательностью. Но если глупость — не просто недостаток ума, а смертный грех, то ее последствия не так безобидны, как может нам показаться. В глазах Брейгеля глупость — попрание божественного предназначения человека. Это подтверждается не только бездейственностью церкви и иконы, но и соломенным крестиком, который крестьяне топчут в неистовом танце⁸².

Полагают, что сюжет одной из последних картин Брейгеля — «Слепые» (ил. 154)⁸³ — восходит к высказыванию Христа об иерусалимских книжниках и фарисеях: «Они слепые вожди слепых; а если слепой ведет слепого, то оба упадут в яму»⁸⁴. В XX столетии большинство историков искусства и рядовых зрителей воспринимало эту картину как произведение трагического жанра⁸⁵.

Христос имел в виду духовную слепоту своих противников. Брейгель же создал ужасающе убедительные образы слепоты буквальной. Направив движение вереницы по диагонали, которая упирается в тонуший музыкальный инструмент, он вызвал эффект непрерывности движения и неизбежности его завершения: упавшая поперек пути фигура первого указывает место, где будет лежать последний. Не альпийские ли впечатления навели Брейгеля на мысль

представить на фоне безмятежного брабантского пейзажа внезапный лавиноподобный обвал? Ускорение падения, сопровождаемого ломаной линией посохов и волнами развевающихся одежд, передано так убедительно, как если бы нам показывали замедленную киносъемку катастрофы. Самый страшный из слепых не тот, что уже упал, а второй, падающий и увлекающий за собой третьего, который теряет равновесие.

Брейгель сделал их не только слепыми, но и немыми: иначе они могли бы предупредить друг друга хотя бы криком. Немота падающих выражена необычной для Брейгеля приглушенностью тонов⁹⁰.



154. Питер Брейгель Старший. Слепые. 1568

Ни заказчик, ни исполнитель не хотели дать слепым ни малейшего шанса избежать падения. Картина отнюдь не вызвала к состраданию зрителей. Перед нами памфлет, направленный против новых «книжников и фарисеев» — кальвинистов, отвергающих христиан от Католической церкви, от призывного зова ее колоколов. Недаром вместе с первым свалившимся в пруд⁹¹ погружается в воду его лира⁹², звучание которой увело с торного пути всю вереницу. Картина, пророчествующая о падении монструозных бродяг, могла вызывать у правоверных католиков только злорадство. Не в благодарность ли за это произведение муниципалитет Брюсселя решением от 18 января 1569 года освободил дом Брейгеля от постоя испанских солдат?

Где нет сострадания, там нет трагедии. Но предположим на минуту, что, выполняя этот заказ, Брейгель не думал ни об изречении Христа, ни о религиозном кризисе в Нидерландах. Допустим, сюжет картины исчерпывался только тем, что мы видим на ней без домыслов. Но и в этом случае образованные современники художника не могли бы переживать эту картину как произведение трагического жанра. Ибо они помнили Аристотелево определение тра-

гедии, а иных у них не было: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному»; она очищает страсти «путем сострадания и страха»; в ней надо изображать тех, кто «впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастии, каковы, например, Эдип, Фиест и выдающиеся мужи из подобных родов»; важнейшее требование к характерам трагедии — «чтобы они были *благородны*»; «так как трагедия есть изображение людей лучших, то должно подражать хорошим портретистам», изображающим людей более красивыми⁵⁹.

Оставим наше допущение в стороне. Ведь и заказчик Брейгеля, и сам он, несомненно, понимали эту картину в актуальном религиозном контексте. «Слепые», как упорствующие в грехе, должны были вызывать только отторжение. Но упорствовать в грехе — это не трагедия, а проявление порочности.

Слепцы Брейгеля неудержимо валятся в пруд. Побарахтавшись в затхлой водичке, вывалявшись в иле и тине, они выкарабкаются на берег, отделавшись испугом или ушибом, и это мелкое происшествие, каких в их жизни немало, не изменит ни судьбы их, ни облика. Изображенный Брейгелем эпизод мог восприниматься только как комический. Ибо, по Аристотелю, «комедия... есть подражание худшим людям, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное»⁶⁰.

Но нынче не те времена. Реформация волнует разве что историков, а буржуазный гуманизм и предпринятые в последние два столетия бесчеловечные попытки его искоренения сделали нас более чувствительными к несчастью любого существа. Принадлежа своему времени, мы не можем и не должны отвергать, как заведомо неадекватные, интерпретации «Слепых» Брейгеля в трагическом ключе. Произведение искусства — нечто большее, чем документ эпохи. Не будучи в состоянии смотреть на слепых без жалости, мы невольно задаемся вопросом о невидимом свидетеле мелкого происшествия, случившегося на окраине нидерландской деревни, — то есть о нас самих, — и тогда нас оторопь берет от невозможности предотвратить несчастье. А это уже трагедия⁶¹.

«Выхватила ли его смерть от нас в расцвете жизни, думая на основании его необычайного мастерства в искусстве, что он был старше, или же Природа боялась, что его гений подражания возбудит презрение к ней, я сказать не могу», — писал знаменитый нидерландский географ и картограф Абрахам Ортелиус в эпитафии, посвященной его другу Питеру Брейгелю Старшему, умершему в 1569 году. Эту мысль надо понимать в духе устремлений самого Ортелиуса — составителя первого современного атласа «Театр земного шара», до появления коего в свет Брейгель не дожил нескольких меся-

цев. Эпиграф к своему труду Ортелиус взял из Цицерона: «Животные рождаются ради людей, лошадь — для того, чтобы на ней ездить, вол — для пахоты, собака — для охоты и охраны. Сам же человек рожден, чтобы созерцать мир, размышлять и действовать в соответствии с этим»⁹². По мысли Ортелиуса, подражать природе в соревновании с ней — значит следовать зову своего гения так же неукоснительно, как природа следует своим законам. Если природа и боялась гения Брейгеля, то потому, что для него «созерцать мир, размышлять и действовать в соответствии с этим» — значило творить новое, не копируя творения природы.

В отличие от мага Леонардо, пленника идеи совершенства Микеланджело, мускетера Рафаэля, мудреца и мифотворца Тициана, Брейгель был художником-философом — единственным в XVI столетии и первым в западноевропейском искусстве. До Брейгеля природа время от времени ставила перед художниками интересные и важные для их искусства задачи, но они не задумывались всерьез о взаимоотношениях человека и природы. Брейгель первым поставил проблему отчуждения человека от природы. Твердо держась христианской веры, он пришел к выводам, далеким как от страха средневековых горожан перед природой, так и от ренессансного гуманистического высокомерия по отношению к ней. Его картины убеждают в том, что труд человека на земле, в согласии с жизнью природы, — это не кара за первородный грех, но, напротив, великое нравственное благо. В этом Брейгель гораздо ближе и понятнее нам, людям XXI столетия, нежели своим современникам.

НЕМЕЦКОЕ ИСКУССТВО



Если при мысли о католическом юге Европы напрашиваются на язык такие эпитеты, как «старый», «ритуализованный», «цивилизованный», «публичный», «артистичный», «беспечный», «блестящий», «остроумный», «легкий», «сангвинический», «конкретный», «пластичный», то, переведя умственный взор на германский север, которому предстояло в XVI столетии стать наполовину протестантским, невольно противопоставляешь этим качествам иной ряд: север выглядит «ювенильным», «искренним», «любопытным», «замкнутым», «усердным», «озабоченным», «хмурым», «глубокомысленным», «болезненным», «сентиментальным», «мечтательным», «неловким»¹.

В XV–XVI столетиях немцы представлялись итальянцам и нидерландцам народом молодым и незрелым, этакими детьми природы. Немецкие феодалы и сами охотно подтрунивали над собой, стилизуясь под «диких людей» — древнегерманских родичей сатиров и нимф, сказочных обитателей непроходимых лесных чащоб. Сплошь обросшие волосами или листвою, «дикие люди» — излюбленный мотив геральдики, свадебных шкатулок, шпалер, орнаментов, игральных карт — проникли даже на страницы украшенных миниатюрами Библий. У «диких» свои короли и придворные, они обожают охоту и турниры и напропалую флиртуют со своими волосатыми дамами, передразнивая куртуазных рыцарей бургундского двора. Наделенные сверхчеловеческим могуществом, воинственные и похотливые, ни в чем не знающие удержу «дикие люди» — это слегка ироничный автопортрет немецкой знати и подражавшего ей городского патрициата². В их подтрунивании над собой заметно, с одной стороны, гуманизирующее влияние университетов, появившихся в Германии в XIV столетии, а с другой — нарциссическое нежелание расставаться с этой ролью. Даже не будучи дикими по натуре или воспитанию, немецкие князья и рыцари культивировали дикость как стиль поведения.

Уж если воображение людей знатных и образованных увлечено блуждало в дебрях дохристианской демонологии, то что сказать о неграмотной пастве немецких священников? Она коснела в плену анимистических верований и магических суеверий. Не случайно

Иннокентий VIII, издавший печально известную буллу «*Summis desiderantes*», открывшую общеевропейскую охоту на ведьм, оправдывал этот акт тревожными вестями из Германии: «С великой скорбью осведомились мы, что в некоторых частях Германии... весьма многие особы как мужского, так и женского пола, не заботясь о собственном спасении, отвернулись от католической веры, имеют греховные половые связи с демонами, принимающими облик мужчин и женщин, и своими колдовскими действиями, песнями, заклинаниями и другими внушающими ужас и отвращение волшебными средствами наводят порчу, губят рождаемое женщинами, приплод животных, плоды земли, виноградники и плодовые сады, а также мужчин, домашних и других животных, виноградные лозы, фруктовые деревья, луга, посевы и урожай».

Результат выступления папы оказался противоположен ожидаемому: стоило Церкви публично признать достоверность связей между людьми и демонами, как спрос на колдовские услуги возрос чрезвычайно. Особы, бравшиеся погубить урожай соседа или вызвать выкидыш у его жены, стали получать за это деньги, ранее немыслимые. Именно в Германии санкционированная папским Римом вера в демонов и в возможность сговора с ними повлекла за собой издание «Молота против ведьм» — обстоятельнейшего практического руководства по выявлению и искоренению ведовства. С таким же усердием, с каким немцы практиковали магическое сотрудничество с духами и демонами, они приступили к борьбе против них. Пропорционально росту спроса на колдовство росло число доносов на ведьм. Выявленных инквизицией приспешниц дьявола сжигали на кострах.

Истовость немцев в любых делах, доходившая порой до безоглядного самопожертвования или крайней жестокости, была одним из проявлений немецкого житейского идеализма. «Немцы чудной народ! Они сверх меры отягощают себе жизнь глубокомыслием и идеями, которые повсюду ищут и повсюду суют», — сказал на старости лет Гёте¹. Видимо, этот народ, добавим мы, не умел или не очень хотел отделять идеи от жизни. Относясь к идеям как к магическим жизненным силам, немец мечтал о немедленном внедрении воодушевлявших его идей в жизнь, служил идеям вопреки сопротивлению жизненных обстоятельств и зачастую оправдывал верностью идеям личную безответственность за последствия своих действий.

Способность продуцировать идеи была у немцев сильнее желания обрабатывать их. Пространством обработки идей могло бы быть, помимо индивидуального сознания, некое подобие греческой агоры или римского форума либо виртуальная «республика ученых» — мечта Эразма Роттердамского. Но в Германии не существовало ни того ни другого. Каждый сидел в своем углу, отгороженном этническими, хозяйственными, административными перегородками, и тпился убедить соседей в своем превосходстве, втайне сам не будучи в нем уверен.

В чем у немцев действительно не было недостатка, так это в харизматических энтузиастах, спешивших разрядить свой идейный потенциал в самой гуще жизни. Идеи, нетерпеливо внедряемые в жизнь людьми, не желающими отличать мнимое от действительного, производят эффект взорвавшейся бомбы. Социальные перегородки деформируются, жизнь то и дело выходит из устоявшегося, предсказуемого русла. Используемые в качестве орудий магической практики идеи стирают старые жизненные нормы и противоречия и поляризуют жизнь по-новому. Цепь причин и следствий, напряжение в которой создается брошенными в жизнь идеями, снова замыкается на людях, которые опять-таки продуцируют идеи, неосмотрительно бросая их в жизнь, и так без конца...

Формирующийся в таких условиях национальный характер не может не быть импульсивным и противоречивым. Медоточивая сентиментальность сочеталась у немцев с агрессивностью, наивная жизнерадостность перемежалась с томительным унынием. И все-таки ядром национального характера оставалось рыцарское усердие. Менялись лишь цели, на которые этот народ направлял свое неослабное рвение.

Существовала и другая движущая сила немецкого усердия — глубоко укорененное в индивидуальных душах чувство семейной, корпоративной, сословной, государственной зависимости, воспринимавшейся не как обуза личной свободы, но как добродетель¹. Даже император Священной Римской империи германской нации был, по сути, выборным лицом, отправлявшим свои обязанности под корпоративным надзором князей-электоров. Только в немецкой голове могла возникнуть идея свободы как осознанной необходимости, и вызревала она задолго до XIX столетия, когда наконец получила философическое выражение.

Удивительно ли, что из мистической идеи «подражания Христу», из которой в Нидерландах выросло «новое благочестие» с его «братствами общей жизни», немцы первыми сделали крайние выводы, затеяв ни много ни мало Реформацию христианской Церкви и препоручив защиту Реформации светской власти князей? Надо ли удивляться тому, что протестанты-немцы первыми начали уничтожать в церквях статуи и живописные образы, притом что Лютер не одобрял чрезмерного усердия новообращенных?

Каким же могло быть искусство у этих истовых людей, не обладавших ни виртуозным артистизмом и здравым смыслом итальянцев, ни способностью нидерландцев с равной объективностью созерцать земной мир и мистические видения? Зная немецкий характер, можно, еще не увидев ни одного их произведения, предугадать, что в них самым непосредственным образом запечатлелось воздействие всевозможных идей, обуревавших как заказчиков, так и исполнителей, к чему бы эти идеи ни относились — к назначению произведения, к соотношению художественного образа и действительности, к характеристике персонажей, к изображению действия, к передаче сверхчувственного и чудесного, к пропорции

истины, добра и красоты. Можно быть заведомо уверенным, что немецкое искусство было мощным, дисгармоничным, внедряющимся в душу зрителя и что оно обладало сильным иммунитетом против какой бы то ни было нормы, идет ли речь о стиле или о художественном методе⁵.

Немецкое художественное творение вы узнаете с первого взгляда по пронзительности эмоционального импульса, не оставляющего места ни познающей работе разума, к которой располагают итальянские произведения флорентийско-римского круга, ни наслаждению, какое дарит вам венецианская живопись, ни созерцательной сосредоточенности, которую обеспечивают нидерландские картины. Слагаемые этого воздействия различны: тут и преобладание всего подвижного, деятельного, конфликтного в ущерб уравновешенному и неизменному; и ошеломляющая сила красок, над которыми немецкий живописец ворожит, как алхимик; и беспокойство линий и форм, и загадочная игра светотени, и душераздирающие сцены страданий, и сказочная наивность утешительных сюжетов, и многообразие лиц и гримас, напоминающих средневековые bestiarii.

Первые алтарные образа появились в Германии, как и в других странах, в XIII столетии в результате изменений в церковном ритуале, когда священник стал располагаться не за престолом, а перед ним — спиной к пастве, лицом к возвышавшемуся над престолом складью с резными изображениями. Прежде в Германии существовали миниатюра и монументальная живопись (главным образом, витражи). Миниатюра обеспечивала персональный контакт зрителя с изображением, однако не была общедоступна. Витраж, напротив, видели многие. Но никто ведь не шел в храм затем, чтобы, запрокинув голову, вникать в смысловые тонкости сложносоставных стеклянных картин, описание и объяснение которых требует от современных исследователей огромной эрудиции и больших усилий⁶, тем более что и видеть-то витраж можно было только при свете дня. Алтарная живопись соединила достоинства общедоступности и персональности восприятия изображений. В церкви появился новый центр притяжения внимания — картина с собственным иллюзорным пространством, требовавшая от зрителя присутствия в некой наиболее удобной для созерцания точке.

Однако главной областью немецкого искусства алтарные полиптихи стали лишь в XV веке⁷ благодаря сочетанию нескольких причин. Распространению алтарной живописи способствовал выход художников из строительных артелей и их объединение в городские цехи или гильдии: обособляясь в своем ремесле, художники становились полноправными бюргерами⁸. Стали возможны постоянные деловые контакты между городскими живописцами и массовым заказчиком в лице богатого бюргерства, заинтересованного в демонстративном поддержании индивидуального и корпоративного благочестия, которым в какой-то мере искупался грех обогащения. Заказы на большие полиптихи, дарившиеся церквям (в неко-

торых стояло до дюжины алтарей), на моленные образа для домашних капелл, на портативные складни, которыми можно было пользоваться во время поездок, — благодаря всем этим проявлениям благочестия живописцы неустанно совершенствовали свое мастерство. В свою очередь Церковь, идя навстречу потребности верующих в мистическом контакте с Богом, расширяла круг дозволенных сюжетов и предоставляла художникам все больше самостоятельности в их изображении. Алтарная живопись отвечала и благочестию, и амбициям, и финансовым возможностям немецкого бюргерства.

Немецкая придворная и аристократическая культура уступала богатством, роскошью, блеском, масштабом влияния брюссельскому двору бургундских герцогов, папскому двору в Риме, дворам Медичи во Флоренции, д'Эсте в Ферраре, Гонзага в Мантуе. «Знать здесь одичала и тяготела к насилию, а бюргерство, хоть и притесняемое со всех сторон, все же имело доступ к получению разнообразных жизненных удовольствий». Ядром городского патрициата было купечество, процветавшее прежде всего в городах, связанных с внешними рынками⁹. Поэтому в XV столетии самые яркие явления немецкого искусства наблюдаются преимущественно на окраинах тогдашней Германии: на севере (в Гамбурге и Любеке), на западе (в Кёльне), на юго-западе (в Эльзасе, Швейцарии, Швабии), на юге (в Баварии и Тироле), на юго-востоке (в Вене). Исключением из этого правила был только Нюрнберг, выросший на перекрестке путей к Средиземному и Северному морям. XVI столетие мало что изменит в этой географии. Единственным отклонением окажется деятельность Лукаса Кранаха в Виттенберге.

Большой спрос бюргерства на религиозную живопись способствовал разделению художественного труда. Появились подмастерья, писавшие только пейзажи или фоны или только драпировки. Мастер же, выступавший в роли организатора работы, не всегда был сильнейшим художником мастерской. Подпись мастера может стоять под произведением, в работе над которым он не участвовал. Это вынуждало взыскательных заказчиков указывать, какую часть работы мастер должен выполнить собственноручно: например, изображение главных фигур первого плана или хотя бы только их голов или рук («Fleisch»). Защиты прав исполнителя, за редкими исключениями, не существовало: в любой момент заказчик мог попросить другого живописца внести в готовую картину изменения.

В 1432 году мастер, назвавшийся живописцем Лукасом Мозером из Роттвейля, вывел золотыми буквами на обрамлении изготовленного им алтаря: «Кричи, искусство, кричи и жалуйся: никто тебя теперь не домогается. Увы, это так»¹⁰. Иметь в виду «искусство вообще» он не мог — в сознании его современников такой абстракции еще не существовало. Стало быть, речь идет лишь о *его* искусстве — о живописи. Только у немцев живопись в самом деле могла «кричать» и «жаловаться», тогда как у итальянцев она обращалась к зрителям по всем правилам искусства красноречия, а у нидерландцев

говорила тихим голосом, к которому надо было прислушиваться. Но откуда такой пессимизм? Может быть, ламентация Мозера — из традиционного жанра отпеваний живописи, какие слышатся в Европе вот уже лет шестьсот? Но нет, он не пытался стяжать славу пророка. Пессимизм его был вызван тем, что на немецком древе искусства бурно разрастались две ветви, грозившие оттеснить искусство живописи в тень: резной деревянный алтарь и новейшее немецкое изобретение — гравюра.

Начиная с 30-х годов XV века деревянная скульптура занимала все более значительное место в убранстве немецких церковных алтарей¹¹. Казалось, экспансии резчиков не было предела. Лукасу Мозеру не довелось дожить до конца XV столетия, когда живопись снова вернет себе роль главного церковного искусства и благодаря великим художникам дюреровского поколения достигнет апогея — увыв, ненадолго, ибо Реформация положит ей конец.

Конструкцию, короб и орнаментальные украшения резного алтаря изготовлял (обычно из ели) столяр, который чаще всего брал подряд на все работы и в таком случае считался автором произведения. Статуи и рельефы выполнял (чаще всего из липы) резчик, а раскрашивал их *Fachmaler*, чье ремесло отличали от профессии *Tafelmaler*'а — мастера, расписывавшего створки складня («Tafel» в тогдашнем словоупотреблении — «алтарь»). Размеры складней для главных церковных алтарей иногда были громадны — до десяти и более метров в ширину и высоту.

Надо было дожидаться церковного праздника, когда створки алтаря распахивались во всю ширь перед людьми, пришедшими к мессе, и открывали потрясающее зрелище: фигуры во вздымающихся драпировках, ярко раскрашенные, обильно позолоченные, толпятся, бурно жестикуют, как живые, в тесном для них коробе под умопомрачительным ажурным балдахином, сплетенным из золотых готических арок и растительных побегов. Все колеблется, переливается многоцветными волнами, уходит в тень, вспыхивает золотыми искрами в неровном свете свечей. Действа, происходящие в немецких резных алтарях, более всего напоминают литургические спектакли, ставившиеся на церковных папертях и городских площадях. Воспринимались они не интеллектом в рамках определенных эстетических норм, как было бы естественно относиться к итальянским алтарным картинам, и не в созерцательной отрешенности, как требовала того нидерландская живопись. Немецкий резной алтарь — это драма, воспринимаемая непосредственно и горячо, как сама жизнь¹². Магической способностью втянуть зрителя в действие он превосходил живопись. Но силу эмоционального воздействия резного алтаря можно ощутить в полной мере, только находясь в церкви.

А гравюра на дереве (ксилография), это быстрое в изготовлении и дешевое искусство, изобретенное немцами в самом конце XIV века, сделала религиозные образы доступными в каждом доме, в любом месте, в любой момент.



155. Изготовление гравюры на дереве
156. Печатный пресс. 1520

Над ксилографией трудились живописец, резчик (*Formschneider*, а в начальный период — столяр и типограф) и печатник. Живописец наносил рисунок либо непосредственно на загрунтованную доску грушевого дерева, либо на бумагу, с которой рисунок переносили на доску. Резчик удалял ножом все те места, которые на отпечатке останутся пустыми, то есть превращал линии рисунка в перегородки между углублениями. На эти перегородки печатник накапывал валиком маслянистую темную краску и с помощью пресса делал оттиски на бумаге, числом до тысячи (ил. 155, 156). Степень их близости к первоначальному рисунку зависела от тщательности резьбы, имевшей свои пределы: слишком тонкие перегородки быстро ломались, а в слишком узкие промежутки затекала краска. Ксилография была лучше приспособлена для схематических изображений, чем для воспроизведения подробностей. Она не располагала зрителя с смакованием нюансов и тонких красок. Но ее сжатая, энергичная речь усваивалась мгновенно и глубоко. Благодаря абстрагированности линейных образов от реальных жизненных впечатлений художники могли создавать образительные эквиваленты фантазий и видений, иными способами невыразимых.

Со своего появления ксилография стала самым популярным, народным искусством.

Первые ксилографические изображения — это короли, дамы и валеты на игральные карты, лубочные иконки Христа, Девы Марии и святых — помощников в бедах, а также сатирические листовки. Фигуры крупные и неповоротливые, задний план почти всегда пуст. Зачастую эти гравюры раскрашены акварелью (ил. 157). Чем меньше на них штриховки, изображающей тени, тем больше напоминают они маленькие витражи. Ксилографы следующих поколений старались обрасить каркас гравюры плотью. Стали изображать тени короткими прямыми параллельными штрихами. Там, где есть тени, появляются крутящиеся объемы и возникает иллюзия пространственной глубины (ил. 158). Потребность в раскраске отпала. Когда Иоганн Гутенберг в середине XV столетия изобрел книгопечатание, ксилография оказалась незаменимым средством ил-

люстрирования книг, ведь шрифтовой набор тоже представляет собой выпуклый рельеф. В набор вставляли в нужных местах гравированные блоки и печатали текст вместе с иллюстрациями.

Но что было толку изощряться рисовальщику, если под ножом резчика пропало все, что могло бы порадовать любителей тонко вырисованных контуров и нежно переливающихся оттенков? Неудивительно, что наброски для резчиков делали далеко не самые изощренные мастера рисунка. Людей знатных, богатых и образованных, чьи книжные полки прогибались под тяжестью искусно иллюстрированных рукописных Библий, часословов, житий святых, богословских трудов, сочинений античных авторов, легенд о деяниях героев древности, хроник, рыцарских поэм и романов, bestiариев, энциклопедий, трактатов по философии, астрономии, алхимии, медицине, ботанике, праву, юриспруденции, риторике, баллистике, военному делу, геральдике и прочим наукам, — таких людей не удовлетворяли картинки, штампованные с деревянных досок.

И вот около 1430 года благодаря усовершенствованию прессы появляется, опять-таки в Германии, новый вид искусства — гравюра на меди. Эта техника позволяла получать несколько десятков высококачественных оттисков, не уступающих изысканностью книжным миниатюрам.



157. Неизвестный немецкий мастер. Отдых на пути в Египет. Ок. 1410 г.

158. Эволюция стиля в гравюре на дереве: а) 1410—1420 гг.; б) 1465—1470 гг.; в) 1494 г. (один из первых опытов Альбрехта Дюрера в ксилографии)

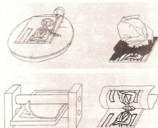


Гравюра на меди считается труднейшим из искусств. У гравера должны быть очень сильные, твердые, гибкие руки и необыкновенно острое зрение. Можно быть отличным рисовальщиком или живописцем, но оставаться беспомощным в гравировальном ремесле. Недаром первое поколение граверов в большинстве своем составляли ювелиры, владевшие приемами резьбы по металлу и камню³³. Гравюру на меди иначе называют резцовой гравюрой, потому что основной инструмент гравера — это резец (*Grabsstichel*), трех- или четырехгранный стальной стержень длиной 10–12 сантиметров с заточенным наискось концом. Работают граверы на маленьких пластинках, ибо медь и сама-то по себе недешева, а для гравюры годится только хорошо выкованная, совершенно плоская и зеркально отполированная дощечка. Она уже сама по себе драгоценность. Покрыв ее копотью и положив на кожаную подушечку, мастер берет резец, охватив его грибовидную рукоятку ладонью, и ведет по меди линию, другой рукой поворачивая пластинку навстречу резцу. Сначала он наносит легкие контуры, затем наводит штриховкой тени, наконец, углубляет некоторые линии. Поблескивающий медью рисунок на пластинке — негатив будущего изображения. С помощью тампона мастер покрывает нагретую пластинку густой типографской

краской и стирает ее ветошью, а потом ладонью. Краска остается только в бороздках и царапинах, проделанных резцом. Приложив к пластинке увлажненный лист бумаги, прокатывают его под прессом. Бумага вдавливается в бороздки и принимает на себя краску (ил. 159). Остается высушить отпечаток — и эстамп готов. Повернув его к свету так, чтобы лучи стались по поверхности листа, можно заметить углубление, оттиснутое пластинкой. Линии и штрихи похожи на поблескивающую темную паутину, натянутую над поверхностью.

В результате многократных стираний краски и прокатываний под прессом гравировка спланивается. Легкие теневые штрихи исчезают. Остаются только контуры. Вся прелесть резцовой гравюры пропадает. Сотый отпечаток — бледная тень первого.

Гравюры, исполненные золотых дел мастерами, с самого начала отличались от гравюр живописцев, заинтересовавшихся новой техникой. Ювелир привык решительно орудовать резцом: без глубокой гравировки украшение постепенно стирается с поверхности изделия. Он и гравюру резал с сильным нажимом, и любил применять насечку точками, кружочками, крестиками. Стремясь к орнаментальной ясности, он не был склонен к воспроизведению сложных зримых отношений, связывающих между собой предметы и явления действительного мира, будь то тени, сияние или блики.



159. Изготовление гравюры на меди

Но как раз это-то и занимало живописца. Для него любой предмет — часть окружающего мира. Сменив кисть на резец, живописец, подражая миниатюристу, старался сделать гравюру оконцем в изображаемый мир. В лучших гравюрах, исполненных живописцами, контурные линии тонки и гибки, тени легки, как стежки в искуснейшей вышивке гладью. Своим быстрым расцветом гравюра на меди была обязана в большей степени живописцам, нежели ювелирам (ил. 160). Всего лишь через восемьдесят лет после возникновения этого искусства Альбрехт Дюрер довел его до совершенства, не преувоздленного и поныне.



160. Эволюция стиля в гравюре резцом: а) 1440—1450 гг.; б) 1455—1460 гг.; в) 1480—1490 гг. (одна из поздних гравюр Маттина Шонгауэра)

Религиозная тематика преобладала и в резцовой гравюре. Но, унаследовав от своей старшей сестры, миниатюры, широту кругозора и особенный интерес ко всему, что выходило за рамки религиозной тематики, резцовая гравюра чаще других видов искусства обращалась к нравоучительным и бытовым мотивам, к историческим сюжетам и к античной мифологии. (Львиную долю изображений составляли также гербы, орнаменты, фигурные алфавиты, коллекционные игральные карты.) Это искусство ценили любители изящного и забавного — государи, гуманисты, поэты, ученые. В отличие от живописца или скульптора, гравер обычно работал независимо от заказа, по собственному побуждению. Напечатав некоторое количество эстампов, он выставлял их на продажу. Так рождался художественный рынок. Охотой на шедевры резцовой гравюры подогревалась страсть к собиранию художественных коллекций.

Довольно скоро обнаружилось, что в этой черно-белой технике удобно изображать скульптуру — не только воображаемую, но и существующие памятники. В свою очередь скульпторы увидели в тонко моделирующих форму резцовых гравюрах образцы для подражания¹⁴. Лукасу Мозеру было о чем задуматься под обаянием натиска этих искусств¹⁵.

Эстампы, напечатанные с деревянных досок и медных пластинок, открыли новую эпоху в восприятии произведений искусства.

С одной стороны, такое изображение, будь оно на отдельном листе или в книге, чаще всего разглядывают в одиночку. Такой обращенностью к индивидуальному восприятию прежде отличались только предметы роскоши: складни из слоновой кости или эмали, шкатулки, миниатюры, ювелирные изделия. С другой стороны, гравюра, особенно вырезанная на дереве, благодаря множеству оттисков оказывалась знакома многим людям. Для каждого из них она была *одним и тем же* изображением в отличие от адания, статуи, произведения монументальной или алтарной живописи, которые выглядят до неузнаваемости различно в зависимости от расстояния, ракурса, освещения. Гравюра одновременно и унифицировала художественный опыт всех тех, кто ее видел, и дифференцировала их восприятие, ведь различия суждений по поводу *одного и того же* предмета выявляются резче, чем в тех случаях, когда предмет не идентичен самому себе.

Тем самым гравюра объединяла людей — но не путем их возвращения в средневековую «соброрность», а благодаря формированию новой, индивидуалистической культуры, которую мы теперь называем буржуазной. В силу специфики ее восприятия гравюра как нельзя лучше соответствовала требованиям религиозных реформаторов, настаивавших на необходимости личного прочтения Священного Писания каждым верующим. Неудивительно, что с самого начала Реформации гравюра на дереве стала мощным орудием наглядной антикатолической пропаганды, направленной, в частности, против украшения церквей живописью и скульптурой.

«Здесь нам следует попрощаться с немецким искусством, — писал Якоб Буркхардт об эпохе Реформации, — которое, кажется, именно тогда было захвачено восторженным энтузиазмом в преддверии предначертанного ему апогея. Все знаменитые художники, начиная с Дюрера, стояли за Реформацию, и это имеет, возможно, под собой то основание, что они ненавидели высший клир, который растрачивал свои безмерные дотации на что угодно, но только не на закладку алтарных произведений. Реформация лишила искусство не только его основных объектов, но и истинной наивности... Все выглядело так, как если бы грекам в эпоху высшего расцвета их искусства запретили изображать их мифы и оставили в нем только портрет, рассказ, жанровую картину. [...] Ко всему добавилось и открытое уничтожение икон во многих регионах»¹⁶.

Никому не нужное искусство

Вопреки печальному предчувствию Лукаса Мозера, для нынешних любителей и знатоков старинной немецкой живописи большое счастье видеть его складень (ил. 161), который по сей день украшает главный алтарь маленькой приходской церкви Св. Марии Магдалины в местечке Тифенброин, недалеко от Пфорцхайма, в земле Баден-Вюртемберг. Произведение Мозера настолько далеко выхо-

дит за рамки обычной художественной продукции своего времени, что некоторые ученые ищут объяснения этой аномалии в гипотезах о стороннем влиянии (например, Робера Кампена) или вовсе отрицают немецкое происхождение «Тифенброинского алтаря»¹.

Этот складень называют также «Алтарем св. Магдалины», ибо на будничной его стороне посетители церкви видят сцены из жития святой. Наверху — сцена, объединяющая два евангельских эпизода с ее участием: Христос в доме Симона Фарисея и в доме воскрешенного Лазаря². Ниже три эпизода из легенды Иакова Воратинского: слева — чудо спасения Марии Магдалины и ее единомышленников, обреченных на гибель в Средиземном море, посередине — их прибытие в Марсель, справа — чудо последнего причастия Магдалины. На предделе изображены полуфигуры Христа и дев, разумных и неразумных; в углах пределлы видны гербы заказчиков. Марсельская сцена написана на двух узких створках; раскрыв их, мы увидим в коробе ярко раскрашенную и позолоченную статую Магдалины, возносимой ангелами, а по сторонам — фигуры Марфы и Лазаря, написанные на изнанке створок.

Изумляет соединение торжественной симметричности и тяжелой красочности — здесь много золота, красных, синих, белых, черных тонов — с увлекательным повествованием, которое перебивает иератическую декоративность алтаря и притягивает внимание к множеству очаровательных деталей, придающих истории св. Марии Магдалины необыкновенно трогательную интонацию. Так мог работать только немец.

Неведомые заказчики проявили поразительное отсутствие пие-тета, попросив Лукаса написать наверху (где скорее ожидаешь увидеть Христа и ангелов) бытовую сценку, в которой лишь нимбы, не очень заметные на золотом фоне, сообщают об особой значительности персонажей. «Золотой тон неба сообщает всему нежную вечернюю ноту»³. Увитая виноградом пергола помогает нам представить трапезу на воздухе в уютном дворике с импровизированным столом, поставленным наискосок на козлах. Бадья с прохладительными напитками заставляет ощутить остывающий жар уходящего дня. Мужчины важно беседуют, женщины пребывают в бессловесном движении — истово покаянном у Магдалины, грациозно-услужливым у хлопотливой Марфы. Магдалина оmyвает ноги Христа слезами, отирает волосами, целует их и умащает миром «из нарда



161. Лукас Мозер. Тифенброинский алтарь. 1432

чистого, драгоценного». Христос говорит Симону: «Прощаются грехи ее многие за то, что она возлюбила много». Рядом с Христом и Симоном сидят Лазарь (с нимбом) и Иуда Искариот, который недовольно шепчет на ухо Лазарю: «Для чего бы не продать это миро за триста динариев и не раздать нищим?» Предметы на столе представлены в непринужденном беспорядке, местами соприкасаясь друг с другом. Рука Христа вторгается в этот натюрморт, отбрасывая на скатерть тень и частично заслоняя сосуд. Рука Симона, указывающего на Марию, изображена в ракурсе, требовавшем от художника уверенного мастерства. Левый угол заполнен прикорнувшей лавреткой, поза которой, вторя позе Магдалины, усиливает тему смиренной верности — главную в этом евангельском эпизоде.

Вертикальные элементы каркаса алтаря сами собой предлагали развернуть рассказ в виде ряда примыкающих друг к другу клейм. Но, используя эту возможность, живописец демонстративно нарушил границы кадров: марсельский мыс вдается в море, волны плещутся у ступеней набережной, а храм примыкает к графскому дворцу. И Средиземное море, и Марсель, языческий правитель которого оказал гостеприимство изгнанникам, и кафедральный собор в Экс-ан-Провансе, куда ангелы доставили Магдалину по воздуху после ее многолетнего покаяния в пустыне, чтобы она могла получить последнее причастие из рук епископа Максимиана, — все эти пространства переходят одно в другое, хоть и меняя качества, но не прерываясь.

Таким же непрерывным и качественно неоднородным является пространство в сцене поклонения агницу в «Гентском алтаре», освященном в том же году, что и алтарь в Тифенбронне. Однако у ван Эйка группы праведников, симметричные одна другой, стекаются к расположенному посредине престолу, поэтому там не возникает сомнения, что все они представлены в один и тот же момент. Остановленное ван Эйком время есть вечность. Пространственность главной сцены «Гентского алтаря» не противоречит величественной иерархии целого.

Иное дело у Мозера. Здесь пространственное единство воспринимается как эквивалент времени, текущего непрерывно, хотя сцена в соборе отделена от картины плаванья святых многими годами. Время течет слева направо, и нам удобно воспринимать историю Магдалины именно в такой последовательности, беспрепятственно переходя из одной зоны пространства в другую. Нам хочется удерживать в поле зрения ось симметрии и одновременно двигаться по горизонтали. Иератическая торжественность сопротивляется житейской повествовательности — и обе выигрывают в борьбе друг с другом.

Нас отрывают от благодушного созерцания вечерней трапезы, чтобы заставить пережить смертельную опасность плаванья в открытом море на утлом плоту. Затем предлагают словно бы украдкой увидеть чудом уцелевших изгнанников, погруженных в глубокий сон. Их незащищенность внушает тревогу: им еще не дозволено вой-

ти в город, над которым на шпилье далекого замка красуется языческий полумесяц; решается их судьба — они же, обессиленные, спят беспорядно. Магдалины нет среди них, мы ее ищем и находим далеко наверху, в спальне графа, где она обращается к графине с просьбой приютить гонимых за веру. Наконец мы становимся свидетелями чуда Магдалины, предшествовавшего ее вознесению на небо. Мастерство Мозера не в том, какие избраны эпизоды — это было решено заказчиками, — а в эмоциональных контрастах, которыми противопоставлены и связаны между собой эти сцены, образующие взволнованное повествование.

Вот Магдалина и Марфа с их братом Лазарем и епископами Максимином и Кедониусом плывут в открытом море «без руля и без ветрил». В отличие от «Плавания Юлиана и Марфы» ван Эйка мы смотрим на святых сверху вниз, а даль видим взглядом, движущимся по горизонтали, как если бы Земля имела форму гигантской бочки, лежащей на боку. Если бы Мозер не включил эпизоды своего рассказа в непрерывное пространство, то можно было бы принять левое панно за первую в европейской живописи картину, в которой зритель лишен твердой опоры под ногами. На такое новшество не решился даже ван Эйк. В отличие от ванейковских грозно бушующих валов, у Мозера ближняя вода — светящиеся жилки на прозрачной ряби, как в тазу, пронизанном до дна солнечными лучами; но вдали пузатые корабли с раздутыми парусами тяжело зарываются в подернутую зелено-серебряной зыбью пелену⁴. Мозер не хочет знать ванейковской воздушной перспективы: силуэты неприветливого архипелага⁵ по мере удаления темнеют, вода же, наоборот, светлеет, превращаясь у горизонта в расплавленное серебро. Дальний план получается контрастнее ближнего. Благодаря этому земля выглядит особенно мрачной, чужой, какой она и должна была показаться несчастным путникам, не ведающим, куда их принесло по воле волн. «Лодка получилась довольно странной формы, к тому же непонятно, как в ней смогли уместиться пять человек», — пишет современный автор⁶. Но это не лодка, а плот. И странно было бы видеть в изображенном плавании какую-либо «естественность», какое-либо удобство: как раз теснота и помогает осознать в полной мере чудесность спасения святых. Их сплоченные нимбы прозрачны для человеческих фигур и непроницаемы для всего неодушевленного.

Враждебная человеку морская стихия противопоставлена марсельским мотивам. Надо вообразить, что свет здесь не солнечный, а лунный, — тогда становится понятной холодно-тусклая красочная гамма алтаря. На самом берегу — безрадостное голое дерево, а за городской стеной — каштан с сочной листвой. На стойке, выведенной вперед, как в дионском «Рождестве» Кампена, и даже не уместающейся в картине, видны каждый деревянный глазок, каждая трещинка. Можно угадать конструкцию навеса и убедиться в сохранности всех черепиц, образующих крестообразный орнамент. Можно пересчитать камни стены и уцепиться взглядом за кольцо

для лодок, удвоенное четкой тенью на стене. Надежность всех этих на совесть сработанных вещей действует успокоительно.

Ничего не подозревающий властитель спит в своем дворце, положив руку под голову. В это время его жене видится во сне, как перед внезапно откинутым пологом появляется женщина, взывающая к ее милосердию, — вот графиня в страхе и благоговении, забыв о своей наготе, молитвенно складывает руки перед прекрасной просительницей.

Портал собора, изображенного на правой панели, увенчан распятием, а его ближняя опора украшена статуями, которые наш современник может принять за иллюстрацию к теории эволюции: внизу — обезьяна, над ней гигант с тяжелыми цепями, а его попирает Дева Мария с Младенцем Иисусом на руках. Это и в самом деле эволюция, но не биологическая, а нравственная. В глубине церковного интерьера виден служака, дремлющий прислонившись к столбу. Разнообразные мотивы сна и сновидения введены Лукасом Мозером с двойной целью: дабы показать, что плавание по открытому морю было для Магдалины и ее близких бессонным кошмаром, и дабы убедить приходящих к алтарю тифенброннской церкви, что миром правит Бог, управляющий судьбами людей через благие чудеса.

О природе вещей

Вселенский собор, открывшийся в Базеле в июле 1431 года, отовсюду притягивал в этот город людей всевозможных профессий, обслуживавших многочисленных участников собора. Среди немецких ремесленников, подавшихся в Базель в надежде получить заказ, был живописец Конрад Виц, земляк Лукаса Мозера из Роттвейля¹. В 1434 году он вступил в базельскую гильдию живописцев, в 1435-м получил гражданство и женился на племяннице местного художника, в 1443-м купил дом. Через три года его жена стала вдовой.

Между 1435 и 1437 годами Конрад исполнил темперой огромный полиптих «Зерцало искупления человечества». Полагают, что это был дар каноника Генриха фон Румерсхейма для главного алтаря базельской семинарии св. Петра². Программа алтаря восходит к популярному дидактическому сочинению XIV столетия «Зерцало человеческого спасения»³.

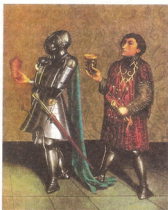
В центре алтаря располагалось «Рождество», или «Поклонение волхвов», ныне утраченное. На створках было шестнадцать картин, из коих сохранились двенадцать. Большая их часть находится в Публичной художественной галерее Базеля. Это ангел из «Благовещения», «Св. Варфоломей», аллегории Церкви и Синагоги с наружной стороны створок и четыре истории с внутренней стороны: «Антипатр перед Цезарем», «Есфирь перед Артаксерксом», «Авраам и Мелхиседек», «Воины приносят питье Давиду» (ил. 162). В Городском музее Дижона есть панель из этого алтаря, на внешней стороне которой изображен св. Августин, а на внутренней — импе-

ратор Август и Тибуртинская сивилла. Еще одна картина внешней стороны алтаря — «Соломон и царица Савская» — находится в Картинной галерее в Берлине.

...Однажды знойным летом, когда филистимляне захватили родной город Давида Вифлеем, вынудив его скрываться в пещере, «захотел Давид пить и сказал: кто напоит меня водою из колодезя Вифлеемского, что у ворот? Тогда трое этих храбрых пробились сквозь стан Филистимский и почерпнули воды из колодезя Вифлеемского, что у ворот, и взяли и принесли Давиду. Но он не захотел пить ее и вылил ее во славу Господа и сказал: сохрани меня Господь, чтобы я сделал это! Не кровь ли это людей, ходивших с опасностью собственной жизни?»⁴

На изображение трех воинов, подносящих Давиду воду, добытую у врат Вифлеема, современники Вица смотрели как на префигурацию поклонения волхвов. Эта сцена заняла у Вица две панели. Слева Авесса, первый из троицы отважных, упав на колено, протягивает великолепный сосуд Давиду, чей отказ пить передан недвусмысленными жестом и мимикой (мы должны вспомнить слова, произнесенные им в тот момент).

По замыслу заказчика Виц представил Давида в образе императора Сигизмунда I, под чьим давлением папа Евгений IV был вынужден открыть Базельский собор. Императора побудила к этому неудача организованного им в 1431 году Крестового похода против еретиков-гуситов. Заявив, что причиной поражения немецких крестоносцев является порча Церкви, он потребовал немедленной ее реформы в «главе и членах». Съехавшиеся на собор радикальные реформаторы настаивали к тому же на введении причащения для мирян под обоими видами — хлебом и вином⁵. Они черпали силу в поддержке императора, считавшего, что ввиду гуситской опасности папа должен уступить Базелю. Фон Румерсхейм не разделял их убеждений. Задуманное им «Зерцало искупления человечества» было призвано реабилитировать разбитых гуситами крестоносцев как праведных воинов и подтвердить правоту Римско-католической церкви в вопросе о причащении. Отказ царя Давида пить воду, которую он сравнил с кровью самопожертвования, — укор императору: негоже Сигизмунду поддерживать тех, кто жаждет причащаться вином как пресуществленной кровью Христовой.



162. Конрад Виц. Воины приносят питье Давиду. Створка алтаря «Зерцало искупления человечества». Ок. 1435 г.

На правой панели мы видим доблестных Завада и Ванею. Они ждут своей очереди, чтобы подать воду Давиду. Виц выставил их перед золотым парчовым занавесом, на котором начертаны их имена, так чтобы ничто не мешало зрителю оценить его мастерство в передаче вещественности фигур. Человечески-душевное Вица не интересует. Лицо первого воина скрыто забралом, но если бы мы и увидели его, то вряд ли оно сильно отличалось бы от лица второго воина, будто выточенного из дерева, с глазами из драгоценных камней¹. Движения героев механически-угловаты, как у роботов. Они будто и родились такими. Все человеческое в них овеществлено, зато все вещественное выглядит совершенно подлинно. Стальные доспехи отполированы, как зеркала, отражающие все, что достигает их поверхности. Зеленовато-голубой плащ Завада с салатанными прорезами от ударов стрел и копий волочится по полу; Ванея наступает на него, не считая нужным укорачивать свой всегда одинаковый шаг. Вспомнить, что фамилия художника Witz означает по-немецки «остроумие», «шутка», «острота». Трещины в плитах под ногами воинов делают пол поистине каменным, ведь только материальное может изнашиваться. Фигуры, всецело подчиняющиеся воле своего властелина, расставлены, как на шахматной доске. Они отбрасывают резкие тени вглубь сцены. Не давая теням подняться на занавес, Виц погружает их в темноту, похожую на зазор между полом и занавесом. Если занавес поднимется, то за ним, наверное, откроется «Поклонение волхвов»?

Через несколько лет епископ Франсуа де Мез заказал Конраду Вицу алтарь для украшения капеллы Богоматери Маккавейской в кафедральном соборе Св. Петра в Женеве. Это произведение, завершенное Вицем в 1444 году, называют «Женевским алтарем», или «Алтарем св. Петра». Его центральная часть утрачена. Створки находятся в Музее искусства и истории в Женеве. Когда они были закрыты, посетители капеллы видели слева картину, объединяющую сюжеты «Хождения по водам» и «Чудесного улова рыбы»

163. Конрад Виц. Хождение по водам и чудесный улов рыбы. Створка-Алтаря св. Петра, 1444



(ил. 163), а справа — «Освобождение Петра из темницы». При открытых створках слева оказывалось «Поклонение волхвов», а справа картина, изображающая донатора, которого св. Петр представляет Деве Марии и Младенцу Иисусу. Небо на будничных картинах живописное, а на праздничных золотое. Живопись, особенно лица, повреждена иконоборцами в 1529 году. Но осталась почти нетронутой самая знаменитая немецкая картина XV столетия — та, на ко-

торой мы дважды видим св. Петра в чудесных событиях, происшедших на Генисаретском озере: в лодке и в воде⁶.

Евангелист Матфей рассказывает, что Петр, увидев Христа, идущего по воде, сказал ему: «Повели мне придти к Тебе по воде. Он же сказал: иди. И вышед из лодки, Петр пошел по воде, чтобы подойти к Иисусу; но, видя сильный ветер, испугался и, начав утонать, закричал: Господи! Спаси меня. Иисус тотчас простер руку, поддерживал его и говорит ему: маловерный! Зачем ты усомнился? И когда вошли они в лодку, ветер утих. Бывшие же в лодке подошли, поклонились Ему и сказали: истинно Ты Сын Божий».

Поразительно в картине Конрада Вица прежде всего то, что он превратил Генисаретское озеро в Женевское. Справа возвышается стена женевской гавани, за ней свайные жилища. Над панорамой господствует пик Мольт, вдаль сверкает птешер Монблана. Любопытный человек убеждался, глядя на эту картину, в универсальном смысле евангельских событий: Спаситель не покинул людей, Он присутствует во всех жизненных ситуациях, сходных с евангельскими. Идея подражания Христу получала таким образом дополнительный импульс.

Изобразить Женевское озеро так, чтобы его можно было узнать с первого взгляда, — по тем временам в высшей степени экстравагантная задача. Как будто для Вица равно ничего не значили ни традиция показа обширных пространств с помощью высоко поднятого горизонта, ни правила замены рощ — деревьями, гор — скалами, ни приемы обратной перспективы при изображении зданий, ни теории, предписывавшие изображать отдаленные предметы более темными, нежели близко расположенные, ни символическая перспектива, с помощью которой положено было противопоставлять главные персонажи второстепенным. Это было неслыханно смело — довериться только собственным глазам. А ведь глаза во все времена видят мир одинаково. Вот и получился первый в мировой живописи пейзаж, который вполне отвечает и нашему видению. Любопытный турист может отыскать на Женевском озере место, с которого увидит противоположный берег именно таким, каким изобразил его Виц. Между тем картина выстроена строго: лица Христа и Петра расположены на линии, уходящей в нижний левый угол; параллельно ей, в верхний правый угол, уходит линия, на которой находятся вершины белой башни и горы Мольт; боковина этой башни делит картину по ширине в отношении золотого сечения.

Вторая поразительная особенность этой картины — то, как написана вода. В отличие от ее изображения в туринском «Плаваньи Юлиана и Марты» и в «Тифенбройском алтаре», здесь зритель не приподнят над водой, а словно бы сам ощущает под ногами предательскую зыбкость стихии, на которой так уверенно стоит Христос. И волнистая поверхность воды, и ее обманчивая способность застыть зеркалом, переворачивающим предметы, и ее прозрачность, позволяющая видеть дно, — все эти свойства стихии впервые соединены на картине вместе. Фигуру Христа в красной мантии, свя-

щейся в окружении приглушенных тонов воды, Виц поставил точно под пиком Моль, который своим чудовищным весом, кажется, заставляет прогнуться землю. Чтобы достичь такого эффекта, художник несколько изменил очертания этой горы, сделав ее более массивной и компактной, похожей на исполинскую каменную глыбу. Тем острее воспринимается чудо хождения во водам: вода держит Христа тверже, нежели земная твердь держит гору.

Виц тонко передал юмористический оттенок в счастливом финале наивной попытки Петра повторить чудо: Петр (в переводе с греческого — «камень») собирается камнем пойти ко дну — и вот Виц погружает его в воду точь-в-точь на оси белокаменной башни, неизбежно высящейся на берегу. Ажурный нимб Христа, накладываясь на линию берега, словно удерживает его на месте. Создается впечатление, что Спаситель не спешит на помощь барахтающемуся Петру. В этот отчаянный для утопающего миг фигура Христа с рукой, едва выпростанной из мантии, выражает лишь назидательный упрек: «Маловерный! Зачем ты усомнился?» Безмятежное водное зеркало позади Христа отличается от волнения, которое Он видит перед собой, так же сильно, как осмысленность Божественной деятельности отличается от человеческой суеты. Позади Христа — вертикали построек и отражений, а позади лодки с рыбаками — плавно стелющиеся земные горизонталь.

Человечки, что-то делающие на противоположном берегу, куда-то стремящиеся, пребывают как вне Священной истории, так и вне величественных ритмов природы, которая остается тождественной себе вопреки их суете. Эти человечки — персонажи светской истории. На штандарте переднего всадника сияет белый крест на красном поле — знамя Савойи⁹, владения герцога Амедея VIII, покровителя Базельского вселенского собора. В 1440 году вместо временно отстраненного от папского престола Евгения IV герцог был провозглашен папой, приняв имя Феликса V^{то}. Епископ Франсуа де Мез был его сторонником.

Завершив работу над «Алтарем св. Петра», живописец оставил на нем надпись: «Это произведение написал мастер Конрад Разумный из Базиле. 1444». «Sapientis» («Разумный») — латинизированная форма фамилии Виц. Как видим, мастер из Базеля знал себе цену.

Господин присяжный эксперт

Если Лукасу Мозеру довелось поработать в Ульме, то он мог повстречаться там с Гансом Мульчером, высекавшим каменные статуи для фасадов ульмской ратуши и собора. Этот Мульчер очень гордился своим происхождением из Рейхенхофена, местечка, расположенного в области Альгау, на полпути из Ульма на юг, к Боденскому озеру. Его земляки с незапамятных времен официально признавались свободными людьми, в сословном отношении равными низшему дворянству. Ганс имел право на гражданство в любом имперском

городе, притом на льготных условиях. Он выбрал цветущий и богатый Ульм и в 1427 году стал его гражданином, не внося платы, не нуждаясь в свидетелях, которые гарантировали бы его добропорядочность, и будучи на всю жизнь свободен от налогов. Специально для него магистрат создал должность «присяжного эксперта». В тот момент рейхенхофенскому баловню судьбы было от роду лет двадцать пять.

Таких почестей в столь раннем возрасте не знал даже Рафаэль, который в свои двадцать пять должен был еще убедить Юлия II в исключительности своего дарования. Ганс сохранял должность присяжного эксперта в течение сорока лет, до дня смерти. Подчиняясь только Малому совету города, он надзирал за работами соборной артели, контролировал качество изделий цеховых мастеров и налаживал их отношения с чиновниками муниципалитета. Но и сам трудился не покладая рук, являлся хозяином процветающей мастерской и домовладельцем. Магистрат был заинтересован в его богатстве и самостоятельности: этим гарантировались его неподкупность и верность интересам города. Заказчиками Мультчера были ульмские патриции, аристократы, а также богатые общины, находившиеся подчас очень далеко от Ульма. Скульптуры для собора он исполнял по частным заказам богатых дарителей, не снисходя до просьб рядовых бюргеров и тем самым не отнимая кусок хлеба у менее удачливых коллег.

Привилегированное положение позволяло ему вести себя свободно, не считаясь с местными художественными традициями. Довольно быстро он пришел к «сценической» концепции резного створчатого алтаря, которая станет принципиальной основой немецкого алтарного искусства¹. К сожалению, самые значительные алтарные комплексы Мультчера либо погибли от рук иконоборцев, либо дошли до нас во фрагментах. Сохранились, например, большие статуи Девы Марии — Царицы Небесной с Иисусом на руках, стоявшие в алтарях, изготовленных его мастерской для приходских церквей в Ландсберге и Штерцинге². И та и другая были окружены фигурами святых.

Ландсбергская Мадонна (ил. 164)³ величава, задумчива, замкнута в себе. Легкий S-образный изгиб облегчает ее тяжеловатый силуэт, увенчанный массивной короной. Благодаря глубоким, свободно свисающим, как бы колеблемым воздухом складкам светло-серого с синим подбоем плаща, играющим богатой светотенью, фигура наполняется потенциальным движением. Крутоголовый Младенец слегка придерживает рукой державу, положение которой на его округлой коленке неустойчиво. Ухватившись за край материнского

164. Ганс Мультчер.
Ландсбергская Мадонна. 1437



птаца. Он, кажется, пробует сделать в воздухе первый шаг. Переkreщенные ножки и склоненная набок голова придают его фигурке грациозную игривость. Мария, не теряя царственной сдержанности, следит за ним с едва заметным умилением.

Судя по ульмским документам, в которых Мультчер назван то «Bildmacher», то «Tafelmacher», то «Tafelmeister», он был и живописцем. Возможно, «Ландсбергскому алтарю» принадлежали створки в берлинской Картинной галерее, которые по давней традиции значатся как «Вурцахский алтарь»⁴. Этих створок восемь. На четырех из них изображены эпизоды из жизни Девы Марии: «Рождество», «Поклонение волхвов», «Сошествие Св. Духа», «Успение Марии». На четырех других — сцены страстей Господних: «Моление о чаше», «Несение креста», «Христос перед Пилатом» и «Воскресение». На нижней кромке «Успения Марии» можно прочитать: «Проси Бога за Ганса Мультчера из Рейхенхофена, бюргера в Ульме, сделавшего это произведение, когда шел 1437 год»⁵.

Среди ученых нет согласия в вопросе о том, был ли Мультчер исполнителем живописи «Вурцахского алтаря» или же поименован в надписи как руководитель мастерской. Определенно можно утверждать лишь то, что в этом произведении обнаруживаются манеры разных мастеров и что они имеют немало общего с манерой Мультчера-резчика, хотя и не воспроизводят ее буквально.

Нет единого мнения и о первоначальном расположении картины. Если створки принадлежали алтарю из Ландсберга, то праздничными были сцены из жизни Марии. Но есть другая гипотеза: берлинские створки были частями алтаря в монастыре Св. Духа в Меммингене⁶, в коробе которого стояло Распятие. В таком случае праздничными были сцены страстей. К мысли, что картины из жизни Марии находились на внешних сторонах створок, склоняет исследователей и архитектоника этих картин. Нижние сцены — «Сошествие Св. Духа» и «Успение Марии» — представлены в глубоких тесных помещениях, отделенных от нас аркадами, опирающимися на тонкие колонны. Золотой фон светится только в небольших окошках, которыми прорезаны стены. Над этими темными картинами, как над цокольным этажом, воздвигнуты площадки для сцен «Рождество» и «Поклонение волхвов». Они представлены в таком ракурсе, как могли бы видеть их зрители литургического спектакля, находившиеся близ подмостков. Сцены же страстей не обладают архитектурной связностью; к тому же на их золотом фоне заметен почти исчезнувший белый узор, характерный для украшения внутренних панелей алтарей.

Кем бы ни был художник «Вурцахского алтаря» — для удобства назовем его Мультчером, — он был привержен сценическому принципу изображения эпизодов Священного Писания. Рождество и поклонение волхвов представлены под одним и тем же навесом, воздвигнутым на руине Давидова дворца, а реквизит в нишах меняется с переходом от одного эпизода к другому. В сцене Рождества в одной нише находятся корзинка с хлебом и кувшин (евхаристические



165. Ганс Мульчер. Рождество. Створка «Вурцахского алтаря». Ок. 1437 г.

166. Ганс Мульчер. Поклонение волхвов. Створка «Вурцахского алтаря». Ок. 1437 г.

символы), в другой — книги (символизирующие, вероятно, переход от Ветхого Завета к Новому). В «Поклонении волхвов» книги присоединились к кувшину, переставленному теперь на полку, а во второй нише освободилось место для сосудов и подсвечника.

Сценическое начало господствует и в построении отдельных картин. Место рождения Младенца (ил. 165) огорожено дощатым забором, за которым теснятся зрители. Юноша протягивает руку, едва не касаясь затылка Иосифа, указывая на происходящее в эту минуту в противоположном углу сцены: Дева Мария изумленно смотрит на прелестное и уже аккуратно запеленутое дитя, к которому, раздув ноздри, принюхивается вол. В «Поклонении волхвов» (ил. 166) стойка навеса, которую в предыдущей сцене мы видели справа, передвинулась к середине. В пестрой толпе впервые в европейской живописи появляется истинно театральное диво — волх-мавр. Свиту царей Востока Мульчер превращает в толпу любопытных: чего стоит хотя бы тот, что выглядывает из-под мантии мавра! Позади Иосифа, поспешающего к жене и сыну с полной снеди сковородой (которую он, чтобы сохранить теплой, заботливо прикрывает рукой), теперь висит занавеска, отделяющая этот эпизод от предыдущего.

Картины страстей не столь откровенно сценичны, хотя и здесь несение креста показано так, как если бы актеры шествовали по сцене, напоминающей современный поворотный круг, компенсируя ее недостаточную вместительность длительностью шествия.

Главное для Мульчера — драматизм действия. Не развлекая зрителей видами вдаль, он сосредоточивает внимание на действующих лицах, на их жестах и мимике, на предметном реквизите. Истинный скульптор, Мульчер придает каждой форме выпуклость, твердость, определенную фактуру и окраску, чтобы заставить нас не

только видеть, но и мысленно ощупывать все изображенное. Атмосферные эффекты, волновавшие Мозера, его не интересуют. Его живопись стирает разницу между одушевленными и неодушевленными предметами.

Лицо для Мультчера — вещь среди вещей, но все-таки это самая интересная для него вещь. Как у всякой вещи, у физиономии есть свое назначение: быть знаком равнодушия или любопытства, благоговения или злобы, ясного или смутного сознания, господства или покорности, насилия или страдания. В живописи, как и в скульптуре, у Мультчера мало красивых лиц. Высокий социальный статус его заказчиков не позволяет видеть в этом проявление любви к простонародью. И не надо думать, будто простой народ непременно уродливее господ. Красивые лица не интересовали Мультчера из-за ограниченности их выразительных возможностей. Зато его коллекция характерных типов и уродов бесподобна¹. По-видимому, такое отношение к человеческому лицу вообще характерно не столько для живописцев, сколько для скульпторов, учитывающих, что статуи обычно разглядывают с большего расстояния, чем картины.

Самая трудная задача для такого вещественника, каким был Мультчер, — изобразить чудо. Ибо чудо — это отмена закономерностей материального мира.

«Воскресение» «Вурцахского алтаря» дает нам уникальную возможность увидеть, как он справлялся с такой задачей (ил. 167). Расположив саркофаг поперек направления нашего взгляда, указателем коему служат торчащие ножны стражника², Мультчер создал препону, перехватывающую наше внимание. Саркофаг здесь — не пустая емкость, а опора для подъема Христа³. В отличие от большинства художников, изображавших крышку саркофага в момент Воскресения сдвинутой, Мультчер показывает, как Христос поднимается сквозь массивную мраморную плиту, не прилагая к этому ни малейшего усилия и не нанося



167. Ханс Мультчер. Воскресение.
Створка «Вурцахского алтаря». Ок. 1437 г.

ущерба заведомо непроницаемому предмету. Глядя на эту картину, всякий убеждался воочию, что рожденный Девой был способен покинуть закрытую гробницу.

Горячий винно-красный цвет Иисусова плаща, бледно-розовый мрамор и почти такое же тело Христа, густые зеленые и красные тона одежд и стальные доспехи мучительно скорченных стражников, сраженных сном на ювелирно выписанной траве близ вздымающейся справа каменной волны, — все это представлено с почти осязательной убедительностью, не вызывающей сомнения в том,

что невероятное явление Спасителя, пронизывающего мрамор, как воздух, — это не наша галлюцинация, а реальное событие. Пространственная иллюзия, созданная положением у кромки картины копьем, диагональю саркофага и изгородью, окружающей лужайку с крошечными деревьями, нужна Мультчеру только в пределах этой изгороди; позади — абстрактный золотой фон. Тем сильнее ощущаешь замкнутость этого мирка и уникальность чудесного события, свидетелями которого делает нас Ханс Мультчер.

Великое изумление Дюрера

Автор вышедшей в Кёльне в 1609 году книги «Великолепие немецкой нации» рассказывает, что, когда Альбрехт Дюрер, направляясь в Нидерланды, посетил славный город Кёльн, ему показали там одну великолепную, необыкновенно красивую картину и спросили, что он о ней думает. «Дюрер от великого изумления едва мог высказать свое мнение о ней. Тогда господа сказали ему: этот человек умер здесь в приюте (желая тайно уколоть Дюрера, как бы говоря: что бы вы, бедные мечтатели, ни воображали о своем искусстве, вам приходится вести такую жалкую жизнь). О, отвечал Дюрер, это прославит вас навеки; какая великая честь, если вечно будут рассказывать, как презрительно и недостойно отзывались вы о человеке, благодаря которому могли бы приобрести славное имя»¹.

Вероятно, это происшествие имел в виду Дюрер, записав в дневнике осенью 1520 года: «Я дал 3 вейспфеннига и еще 2 вейспфеннига за то, что мне показали картину, написанную мастером Стефаном в Кёльне»². Мастер Стефан — это Стефан Лохнер. А картина, потрившая Дюрера, — скорее всего триптих «Поклонение волхвов», написанный Стефаном для капеллы св. Марии в кёльской ратуше³.

Стефан прибыл в Кёльн из Мерсбурга, что на Боденском озере. По-видимому, ведущим мастером в Кёльне он стал благодаря тому, что обучился живописи в Нидерландах. Впервые он упомянут в документах в 1442 году в связи с выплатой гонорара за декорации, выполненные по случаю визита в город императора Фридриха III. В 1447 и 1450 годах его избирали в городской совет от гильдии живописцев Кёльна. До истечения срока этой должности, длившегося от Рождества до Рождества, мастер стал жертвой эпидемии чумы.

Лохнер не остался в долгу перед нидерландским искусством. Мы знаем, сколь многим был обязан Ханс Мемлинг его «Страшному суду»: умение кёльского мастера соединить сказку с драмой помогло Мемлингу противостоять влиянию Рогира ван Вейдена и создать оригинальную версию этой темы. Сам Рогир не избежал заочного соревнования со Стефаном, будучи вынужден по требованию заказчика использовать в «Алтаре св. Колумбы» симметричную схему Лохнера «Поклонения волхвов».

Можно понять изумление Дюрера, когда, налюбовавшись сценой Благовещения на будничной стороне склада, выдержанной в пер-



168. Стефан Лохнер. Поклонение волхвов. Внутренний вид «Алтаря патронов Кёльна». 1443

ламутровых тонах на фоне золотого парчового занавеса, он вручил зрителю еще два вейспеннига, и блистательное творение мастера Стефана раскрылось перед ним во всю ширь (ил. 168). Изумрудные, ультрамариновые, винно-красные тона в сопровождении коричневатых, ярко-розовых, голубовато-белых, багровых оттенков звучат на золотом фоне как ликующее мажорное тутти во славу Девы Марии, ее Сына и святых мучеников, благодаря которым Кёльн стал твердыней католичества в Германии и Нидерландах⁴. Фигуры изображены почти в натуральную величину. Старшие волхвы благоговейно преклонили колени по сторонам от Девы Марии, младший стоит по левую руку от нее. Мария восседает на невидимом троне на фоне поддерживаемого ангелами парчового занавеса, затканного райскими цветами. Эта торжественная сцена — средняя часть триптиха, который принято называть «Алтарем патронов Кёльна», ибо на левой створке представлена св. Урсула с девами, а на правой — св. Герон со своей когортой⁵. Заседания городского совета Кёльна прешествовал молебен перед этим алтарем.

Что за место избрал Стефан в «Поклонении волхвов»? Здесь нет вифлеемских примет. Усыпанный цветами луг и золотое небо над ним, осененное ажурным переплетением золотых веток, — метафизическое пространство, где сходятся небо с землей. В строе выпуклых фигур, теснящихся между передней кромкой травяного ковра и золотым фоном⁶, большинство исследователей видит запоздалую дань художника интернациональной готике⁷. На наш взгляд, построение картины вызвано не столько следованием стилистической традиции, сколько попыткой имитировать мистическое видение. Мария увенчана короной Царицы Небесной. Волхвы поклоня-

ются Иисусу, и Он с милостивой важностью благословляет их, но госпожой положения является здесь Богородица. Этим Лохнерово «Поклонение волхвов» отдаленно напоминает итальянские алтарные образа типа «Маэста», которые возносят воображение зрителя на небеса.

Своим мистическим характером триптих Лохнера родственен нидерландской живописи. Да и где еще было появиться такой картине, как не в Кёльне — пограничном центре Нижней и Верхней Германии? Однако мистика этого произведения не та, что у нидерландцев. Она очень эмоциональна. Происшествие с Дюрером показывает, что для чувствительной немецкой души «Поклонение волхвов» Лохнера не было предметом объективного созерцания, которое могло бы сопровождаться анализом впечатлений. Остолбевание и немота — именно на такую реакцию гостей и рассчитывали члены кёльнского совета, вверяя свой заказ Лохнеру.

Осмелимся предположить, что, если бы Дюрер (который, как видно из того же анекдота, за словом в карман не лез), преодолев великое изумление перед картиной Лохнера, все-таки заставил себя сказать, чем же именно она его потрясла, он указал бы на два несовместимых вроде бы качества: на ее величавую торжественность и трогательную нежность.

Торжественность — это и грандиозный размер триптиха, и мощный цветовой аккорд, в котором сверкает чистое золото и сияет настоящий ультрамарин, и иератическая симметрия, в которой выстроились по сторонам от Царицы Небесной, под развевающимися знаменами, свита царей Востока и сонмы христианских дев и воинов, и бесподобно написанные одеяния из парчи, шелка, бархата, с украшениями из золота и драгоценных камней, и блеск оружия и доспехов.

А нежность — это лица Марии и Иисуса, лица Урсулы, ее дев и ангелов, написанные так, будто кисть мастера к ним не прикасалась. Хочется сказать об этом словами Вазари, выразившего свое восхищение дуврским «Коронованием Марии» фра Беато Анджелико, современника Лохнера: это произведение кажется «творением руки святого или ангела, подобного тем, что изображены на картине»⁸.

Юность, детство, младенчество как изобразительные метафоры одухотворенности Девы Марии, Младенца Иисуса, святых и ангелов были знакомы немецкому искусству и раньше. Чтобы убедиться в этом, достаточно бросить взгляд на «Крумловскую Мадонну» (ил. 169), на «Мадонну с цветками вики» кёльнского Мастера св. Вероники (ил. 170) или на «Райский садик» Верхнерейнского анонима (ил. 171).

Лохнер, чьи изысканные персонажи, остающиеся вечными детьми, трогательны даже в куртуазной об-

169. Неизвестный мастер из Южной Богемии. Крумловская Мадонна. Окл. 1400 г.





170. Мастер св. Вероники. Мадонна с цветками вики. Ок. 1400 г.



171. Веронерейский аноним. Райский садик. Ок. 1410 г.

становке, сохранил эту традицию в Кёльне, самом аристократичном городе тогдашней Германии. Глядя на них, забываешь и свой возраст, и жизненный опыт и незаметно перемещаешься душой в то время, когда ты и сам был невинным дитятей, вызывающим у взрослых улыбку умиления. Картины Лохнера сообщают зрителю сладостное душевное волнение и томление по утраченному блаженству — этакую райскую ностальгию.

Типаж в «Поклонении Младенцу» тот же, что и на других картинах Лохнера (ил. 172). Младенец Иисус и ангелочки — крутлолицые, с легкими, как пух, золотистыми или русыми кудряшками, глазиньками и деликатными пухлыми ртами. Это маленькие духи света⁹, телесные лишь настолько, насколько это необходимо, чтобы можно было их узреть. Дева Мария у Стефана обычно совсем еще девочка, светловолосая, хрупкая, с узкими покатыми плечами и плоской грудью. У нее овальное лицо с очень высоким, широким лбом и острым подбородком, почти безбровое, с изящным тонким носом. Воор ее потуплен, а на невинных губах можно угадать глубоко спрятанное умиление прелестью Младенца¹⁰.

Думается, что эта эстетика, превращенная в этику, образовалась в творчестве Лохнера под влиянием мистических сочинений знаменитого проповедника-доминиканца XIV столетия Генриха Сузо. «Книжечка вечной мудрости», написанная Сузо по-немецки, соперничала в популярности с сочинением Фомы Кемпийского «О подражании Христу». В Кёльне ее, должно быть, знали хорошо: Сузо прожил здесь несколько лет, будучи учеником Мейстера Экхарта.

В религиозности Генриха Сузо есть такая же нарочитая наивность, какую мы видим в картинах Лохнера. Когда Генрих ел яблоко, он разрезал его на четыре дольки: три из них съедал во имя Св. Троицы, четвертую же ел «в любви, с коею Божия Небесная Матерь ясти давала яблочко милому своему дитятке Иисусу», и поэтому съедал он ее с кожурой, ибо малые дети едят яблоки неочи-

шенными. В течение нескольких дней после Рождества — пока Младенец Иисус был еще слишком мал, чтобы есть яблоки, — четвертую дольку он не ел вовсе, принося ее в жертву Деве Марии, дабы через Мать яблоко досталось и Сыну. В мистическом видении ему выпало на долю отведать молока от груди Марии. Отождествляя ее с Премудростью, он видел Деву парящей на облачном троне: «Она блистала, как утренняя звезда, и сияла, как раскаленное солнце; венцом ее была вечность, одеянием ее — блаженство, речью ее — сладость, станом ее — предел всяческого желания: она была далекой и близкой, вознесенной горей и спустившейся долу; она была перед очами — и все же скрытой; она давала подойти к себе — и никто не мог коснуться ее»¹¹.

Из всех образов Девы Марии, созданных живописцами в XV веке, ближе всех к этому идеалу была Царица Небесная, изображенная на «Алтаре патронов Кёльна» Лохнером. Единственным мастером, в котором богатые кёльнские заказчики видели достойного соперника Стефана, был Рогир ван дер Вейден. Но можем ли мы утверждать, что своим «Алтарем св. Колумбы» Рогир превзошел Стефана? Мы бесконечно любимся «Поклонением Младенцу», созданным великим нидерландцем, однако рядом с небесным видением немецкого мастера оно кажется земным.

И напротив, в сравнении с живописью таких бескомпромиссных новаторов, какими проявили себя Мозер, Виц и Мультер, ван дер Вейден представляется художником не от мира сего. Вот эта-то роль золотой середины между полярными крайностями немецкого искусства и обеспечила живописи Рогира необыкновенную притягательность в глазах немецких заказчиков и живописцев второй половины XV столетия. Росту влияния Рогира способствовало и то, что в 1469–1477 годах пограничными прирейнскими землями фактически владел герцог Бургундский Карл Смелый.

Расплатой за безмерное увлечение немецких художников искусством Рогира ван дер Вейдена была утрата самобытности. Немецким мастерам этого времени не хватает ясного, непредвзятого взгляда на мир, недостает оригинальности. Идеал утонченной красоты входит у них в противоречие с подлинно великим смыслом религиозных сюжетов. Отныне красота — это грациозное телосложение, это каскады складок, прихотливо вздымающихся, опадающих и стелющихся по земле, это тонкие руки с длинными гибкими паль-



172. Стефан Лохнер. Поклонение Младенцу. Окл. 1445 г.

цами и едва касающиеся земли узкие острые стопы. Архангел Михаил, низвергая Сатану, лишь играет копьем; св. Иаков держит свой атрибут — палку, которой ему разможили голову, — двумя пальцами, отставив мизинец; св. Павел проворно поспешает, балансируя Евангелием, которое он перелистывает на ходу. Вдохновение пророков, воодушевление Иоанна Предтечи, истовость апостолов — все эти проявления духовной жизни превращаются в лицедейство. Правдивость оборачивается тривияльностью, ибо художники не находят лучшего способа казаться правдивыми, чем насыщать изображения разнообразными обыденными мотивами. Не упускают из поля зрения ни единой прожилки и при этом не дают понятия о строении тел. Формы предметов теряются в разнообразии фактур, в иллюзиях блеска и сверкания. Художники гордятся умелым воспроизведением всевозможных деталей, но утомляют взор зрителя мелкими ритмами линий, игрой раздробленных поверхностей. Их рисунок более утончен, чем у предшественников, и движения передаются живее, однако виртуозам этого поколения далеко до величавости старого немецкого искусства. Благородная сдержанность художественных средств теперь столь же редка, как и сильный темперамент¹².

Кисть, резец, игла

«Как к чистым родникам негоже относиться пренебрежительно, хотя они и не столь обильны, как питаемые ими многоводные потоки, точно так недостойным было бы делом, если бы хвала превосходному художнику Мартину Шону была заглушена славой мастеров, о которых шла речь впереди. Он осчастливил Кольмар, в котором жил, и всюду звали его Прекрасным Мартином; он же, несомненно превосходя всех своих предшественников в рисунке, живописи и гравировании на меди, по прирожденной скромности охотно воздавал им славу как своим учителям. Он был в близкой дружбе с Пьетро Перуджино, и нередко радовали они друг друга, обмениваясь рисунками, и многое друг у друга заимствовали, что хорошо видно по проявленному в их произведениях пониманию искусства. И в этом была большая польза, ибо подобно тому, как Италия благодарит знаменитую художественную школу своего Пьетро Перуджино, из которой вышел Рафаэль Урбинский, достигший благодаря ей совершенства в благородном искусстве живописи, точно так и Германия, тогда еще довольно бедная искусством, обязана своим обогащением этому художнику. Хотя и мало чего можно видеть из исполненного его искусной рукой, однако и немногие сохранившиеся его произведения, как, например, целомудренный образ Марии, преисполненное печали „Несение креста“, изумительное „Поклонение волхвов“ или почти безупречное „Искушение св. Антония“ (которое принимался копировать юный Микеланджело, да так и не сумел подняться вровень с подлинником), — все они свидетельствуют

о том, сколь превосходным мастером композиции и рисунка был этот художник. Так что справедливо будет вписать его имя в книгу вечности, несмотря на то, что уже в 1486 году его достославной руке суждено было остановиться после удара в сердце, нанесенного ему ненасытной Смертью как раз в тот момент, когда Альбрехт Дюрер готов был направиться к нему, дабы у него учиться искусству»¹.

Мартин Шон, о котором идет здесь речь, — не кто иной, как живописец и гравер по меди Мартин Шонгауэр из эльзасского города Кольмара на Верхнем Рейне, умерший не в 1486, а в 1491 году. А цитату мы взяли из сочинения художника и знатока искусств, директора первой немецкой Академии в Нюрнберге Иоахима фон Зандарта «Немецкая Академия зодчества, ваяния и живописи»².

Чтобы восполнить крайнюю скудость сведений о Шонгауэре и вписать его в панораму европейского искусства, фон Зандарт сочинил легенду о дружбе Шонгауэра с Перуджино, исходя из тонко почувствованного им сходства в искусстве этих мастеров: оба они привлекают глубоким благочестием образов и проникновенной передачей событий Священной истории. Получалась стройная концепция: благодаря Шонгауэру итальянский флюид проник в немецкое искусство и, таким образом, общим корнем всего наиболее достойного, чем могли гордиться обе разделенные Альпами национальные школы, оказывалось искусство Перуджино. Как Перуджино породил Рафаэля, так Шонгауэр породил «немецкого Рафаэля» Дюрера и всю немецкую «академию изящных искусств»³.

Предки Мартина Шонгауэра происходили из баварской деревни Шонгау, расположенной километрах в шестидесяти южнее Аугсбурга. Однако его слава как автора прекрасных произведений была столь велика, что по созвучию фамилии «Schongauert» с прилагательным «schön» («прекрасный») современники переименовали имя мастера в «Martin Schön» — «Прекрасный Мартин»⁴.

Вспоминая созданный Мартином образ Марии, фон Зандарт, вероятно, имел в виду прославленный алтарный образ Шонгауэра «Мадонна в беседке из роз», на обороте которого художник поставил дату: «1473» (ил. 173)⁵. Это его единственное датированное произведение.

С начала XV столетия в верхнерейнской и кельнской живописи встречаются изображения увенчанной короной Девы Марии, сидящей с Младенцем Иисусом перед живой изгородью из роз или в увитой розами беседке в окружении музицирующих ангелов или святых дев (ил. 174). Две метафоры сошлись в этом образе: роза — символ Марии и огражденный сад (hortus conclusus) из Песни песней Соломона — символ ее девства⁶. К концу столетия, когда этот образ приобрел дополнительный смысл по ассоциации с молитвой, названной Розарием⁷, возник новый иконографический тип — Мадонна Розария (Rosenkranzmadonna) — изображение Девы Марии, коронуемой ангелами и окруженной, наподобие мадонны, венцом из пятнадцати стилизованных роз, между которыми расположены медальоны со сценами из жизни Марии.



173. Мартин Шонгауэр. Мадонна
в беседке из роз. 1473

И Мадонна в беседке из роз, и Мадонна Розария соединяли интимную эмоциональность с молитвенно-медитативной практичностью. Зная наизусть самые важные молитвы, набожные, но неграмотные или не владеющие латынью миряне могли совершать перед этими образами суточный цикл молитв, который был признан полноценной заменой более сложной молитвенной практики, обязательной для образованных⁸.

Вероятно, доминиканцы, пользовавшиеся в Кольмаре большим авторитетом, поручили Шонгауэру написать образ Мадонны, который стал переходным звеном от традиционного типа Мадонны в беседке из роз к еще не сформировавшемуся на тот момент типу Мадонны Розария. Короны на голове Марии еще нет; святых дев тоже нет; музицирующие ангелы появились только на изготов-

ленной позднее, в начале XVI века, раме. В 1474 году кельнский доминиканец Якоб Шпренгер учредит первое братство четок, и Мария будет провозглашена «Королевой Розария». Заказанный Шонгауэру алтарный образ — важная веха на пути ордена св. Доминика к этому событию.

Когда видишь картину Шонгауэра пламенеющей в глубине сумрачного церковного интерьера золотом фона и красно-синезелеными тонами одежд Марии и ангелов, то она кажется ликующе-торжественной. При взгляде же с небольшого расстояния это впечатление вытесняется иными чувствами. Эмоциональный подъем иссякает в высшей точке — там, где величественный силуэт Царицы Небесной увенчан золотым нимбом. Мария не смотрит вперед, как подобало бы ее надмирному достоинству. Что еще удивительнее, она не склоняется к обнимающему ее Иисусу. Она отворачивается от него. Этот мотив доносит до нас печаль Марии лучше, чем сколь угодно непосредственные проявления материнской любви и нежности, которые, разумеется, требовали бы наклона к Младенцу. Если бы Шонгауэр предпочел такой вариант, то нам было бы ясно: сколь ни печальны раздумья Марии о том, что ему предстоит, — умиление тем, каков Он сейчас, смягчает ее тревогу. Но горестным поворотом ее прекрасного лица⁹ мастер сумел передать невыносимость мысли о страданиях, которые суждено пережить ее ненаглядному Сыну.

В сугубо формальном отношении можно было бы увидеть в этом наклоне головы примечательное стилистическое подобие склонен-

ной голове св. Себастьяна на картине, написанной в том же году Боттичелли¹⁰. Однако эта аналогия обнажает глубочайшее различие между нарциссически-томной грацией боттичеллиевского святого, похожего на увядающий цветок, и сердечностью образа Марии, созданного немецким мастером. Шонгауэру удастся приобщить своих зрителей к тайнам Розария. Созерцая его картину издали, мы настраиваемся на радость Девы Марии и Христа. Становясь рядом с Марией, проникаемся их скорбью. Но эта скорбь не переходит в отчаяние: великолепная корона, которую держат над головой Марии парящие ангелы, означает вечную славу Богородицы и ее Сына.

Как ни прекрасна «Мадонна в беседке из роз», а наибольшую славу принесли Шонгауэру его гравюры на меди. Он был первым крупным гравером, вышедшим не из среды ювелиров, а из круга живописцев; он также первый в Германии гравер, чье имя и место деятельности нам известны. До нас дошло 115 гравированных Шонгауэром сюжетов. Недаром Иоахим фон Зандарт пишет о нем в разделе своей книги, посвященном не живописи, а гравюре. Упоминаемые Зандартом «Несение креста», «Поклонение волхвов», «Исхождение св. Антония» — работы Шонгауэра в этой технике. Его гравюры сохранились в беспрецедентно больших тиражах, до семидесяти экземпляров, при этом среди них нет ни одного раскрашенного листа, — столь велик был спрос на них, так тщательно их берегли, ничем не нарушая их изысканную линейную красоту.

Меняя силу нажима резца на пластинку и заставляя тем самым пульсировать толщину линий, Шонгауэр создавал видимость приближения и удаления контуров фигур. Никто не умел с таким наслаждением, как он, вырисовывать выгнутую спину льва, хищные когти грифона, развевающийся в руках святого свиток или проследить извивы стеблей, листьев, завитков реальных и фантастических растений. Все в его гравюрах наделено движением. Часто не вещь определяет форму линии, а линия определяет своим движением форму вещи. Но, быть может, самое замечательное в его гравюрах — светотень. Его предшественники накладывали тени короткими прямыми штришками. Шонгауэр же стал покрывать уходящие в тень поверхности длинными гибкими штрихами, каждый из которых, утолщаясь в темных местах и сходя на нет в полутенях, обрисовывает выпуклый или вогнутый рельеф. Его гравюры излучают энергию светотеневых взаимодействий, чудесным образом возникающих у вас на глазах благодаря



174. Стефан Лохнер. Мадонна в беседке из роз. Ок. 1450 г.

безупречно рассчитанному соотношению абстрактных элементов — темных штрихов и светлых интервалов. Не рискуя впасть в преувеличение, можно смело утверждать, что Шонгауэр создал интернациональный художественный язык резцовой гравюры — тогдашнюю графическую «латынь».

В 1505 году эльзасский патриот Якоб Вимпфелинг в книге «Извлечения из немецкой истории» с гордостью упоминал Шонгауэра как мастера, чьи работы известны «в Италии, Испании, Франции, Британии и других местах мира»¹¹. Одним из произведений кольмарского мастера, доставивших ему европейскую славу, была гравюра «Искушение св. Антония» (ил. 175). Судя по стилю и по начертанию монограммы Шонгауэра, гравюра появилась на свет в первой половине 1470-х годов¹².

Самый драматичный эпизод из жизни основателя монашества, описанный в «Житии св. Антония» его другом св. Афанасием и в «Золотой легенде» Иаковом Вор-
гинским, встречался в немецком искусстве и до Шонгауэра. Тради-

ционным было решение Мастера E. S., крупнейшего европейского гравера, работавшего между 1450 и 1470 годами в области Верхнего Рейна: на утраченной ныне гравюре он изобразил святого, который стоит в пламени (антоновом огне), не обращая внимания на демонов, угрожающих ему со всех сторон¹³. Средневековый тип демона, чаще всего встречающийся в скульптурном убранстве соборов и в миниатюрах, — низкорослый человекоподобный уродец с когтями, хвостом, иногда с крыльями летучей мыши.

Задумав нарушить эти традиции, притом в гравюре, которая окажется самой большой из всех, созданных к тому времени в Германии¹⁴, молодой кольмарский мастер — Мартину было тогда не



175. Мартин Шонгауэр. Искушение св. Антония. Между 1470 и 1475 гг.

более двадцати пяти лет — проявил тонкое понимание умонстроения своих современников и изощренную изобретательность в сочетании с феноменальной самонадеянностью. Последнее обстоятельство наводит на мысль, что Шонгауэр выполнил гравюру для заказчика, который гарантировал ему сбыт тиража независимо от трактовки сюжета, а может быть, и сам потребовал отойти от традиции. Не исходил ли этот заказ от попечителей госпиталя антонитов в Изенгейме?¹⁵

Бешено вращающийся клубок монстров окружил, опутал святого, приподнял его над землей. Волосатые и голые, перепончатые и чешуйчатые, иглокожие и пупырчатые, рогатые и крылатые, с плавниками и лапами, с осьминожьими присосками и птичьими когтями, хвостатые и носатые, с острыми клювами и зубастыми пальцами, извивающиеся и дергающиеся, они размахивают палками и дубинами, вцепляются в волосы Антония, тянут в разные стороны его рясу, хватают его за руки, вырывают посох. Нет конца их злобным усилиям сковать волю отшельника ужасом, довести его до безумия, заставить отречься от веры, растерзать, уничтожить. И сколько их? От них рябит в глазах, и надо сильно сосредоточиться, чтобы обнаружить, что сатанинского отродья тут не легион, а всего лишь девять особей.

А седобородый старец в длинной рясе и тяжело развевающимся плаще не защищается, не вырывается, не вызывает о помощи. Он выдерживает нападение ангелов Сатаны так, как если бы они лишь докучали ему своей возней, мешая сосредоточиться на мысли о спасении души. Нахмуренный лоб, потупленный взор, сомкнутые губы — все говорит о том, что напавшие на него бесы не то чтобы вовсе не существуют, но являются скорее наказанием, которым Сатана пытается сбить подвижника с праведного пути. Недаром св. Антоний кажется не стоящим, а словно шагающим в воздухе. Контраст между яростью демонов и самообладанием отшельника таков, что чем внимательнее всматриваешься в гравюру, тем глубже убеждаешься в тишине усилий посланцев Сатаны. «Все святые перешли множество смущений и искушений, и тем восходили в силу», — говорил Фома Кемпийский¹⁶. Не потому ли у Антония нет нимба, что иметь нимб — уже априорное превосходство¹⁷, а Шонгауэр хотел показать святого в такой момент, когда тот только еще «восходил» в святость? Не для того ли внизу изображена скала, чтобы убедительнее показать: как ни бьются бесы, как ни пытаются они оторвать отшельника от опоры, приподнять его удастся, прилагая самые отчаянные усилия, лишь на миг и только на аршин. Мысленно уберем эту скалу — изображение превратится в уравновешенный орнамент. Скала вносит асимметрию, создает импульс кручения, благодаря которому мы воспринимаем увиденное как образ вращательного движения, притом не на абстрактно-светлой поверхности листа, а в воздухе, толща которого передана горизонтальной насечкой. Вращательный импульс подхвачен парой монстров по сторонам: левый, напоминающий морского конька¹⁸, извиваясь, поднимается, тогда как правый, с рыбьим туловищем, тянет вниз. Вращение по часовой стрелке мы дополняем в воображении неизбежным возвращением Антония на землю. Посмотрите на гравюру через зеркало — и вы увидите, как эти монстры поменяются ролями (первый будет тянуть вниз, второй начнет подниматься), но вращение сохранит прежнее направление; старец повиснет над бездной, и демон, опрокинувшийся мордой вниз, натянет его паллиум с гораздо большей силой. Изобразив скалу не слева, а

справа, Шонгауэр избежал эффекта, который внушал бы сомнение в превосходстве святого над бесами.

Эта гравюра пользовалась феноменальным успехом. До наших дней дошло около шестидесяти ее оттисков; когда-то их было больше. Сила внушения этого произведения была такова, что фламандский переводчик «Жития св. Антония» писал, в соответствии с гравюрой Шонгауэра, но вопреки тексту св. Афанасия, что демонами якобы подняли св. Антония в воздух¹⁹. Шонгауэр сменил Мастера Е. S. в качестве всеевропейского лидера в искусстве гравирования на меди.

Похоже, еще при его жизни эта гравюра достигла Флоренции. Джорджо Вазари рассказывает, что Микеланджело, которому в тот момент было лет пятнадцать, срисовал гравированный лист немца Мартина пером «в манере дотоле неизвестной» и раскрасил копию красками, «причем для того, чтобы воспроизвести причудливый вид некоторых чертей, он покупал рыб с чешуей необычной расцветки и таким образом обнаружил в этой работе такое мастерство, что приобрел и уважение, и известность»²⁰. Если верить Вазари — а ему мы поверим скорее, нежели фон Зандрарту, сообщавшему о неудаче Микеланджело-копниста, — то именно с этого рисунка и началась истинная слава Буонарроти. Сравним вращающийся клубок чудищ на гравюре молодого немецкого мастера с гирляндами человеческих тел в «Страшном суде» на стене Сикстинской капеллы — и мы поймем, что впечатление от работы Шонгауэра запечатлелось в памяти Микеланджело на всю жизнь.

Около 1475 года Мартин Шонгауэр создал гравюру, вошедшую в историю искусства под названием «Большое Несение креста» (ил. 176)²¹. Среди гравюр, созданных к тому времени в Европе, эта — самая большая и во всех отношениях наиболее сложная.

То, что «Большое Несение креста» — отдельное произведение вне какого-либо цикла страстей Христовых, свидетельствует о проникновении в Германию учения Фомы Кемпийского. «Кто хочет идти за Мною, отвергнись себя и возьми крест свой и следуй за Мною», — вспоминал Фома Кемпийский слова Иисуса²². «В кресте спасение, в кресте жизнь, в кресте защита от врагов, в кресте излияние сладости небесной, в кресте укрепление мысли, в кресте радость духовная, в кресте верховная добродетель, в кресте совершение святости. Кроме креста нет для души спасения, нет надежды на вечную жизнь. Возьми же крест свой и последуй за Иисусом, и вступишь в живот вечный. Он пошел пред тобою и понес Свой крест и на кресте за тебя умер, для того чтоб и ты понес свой крест и восхотел бы умереть на кресте: если с Ним на кресте умрешь, с ним также и жить будешь. [...] Если с любовию несешь крест, он понесет тебя и приведет тебя к желанному концу, то есть туда, где будет конец страданию: здесь же нет ему конца. Если неохотно несешь, бремя себе творишь и более отягощаешь себя самого, а терпеть все-таки придется. [...] Вся жизнь Христа была крест и мученичество; а ты себе ищешь покоя и радости? Обманываешься ты, обманываешься,



176. Мартин Шонгауэр. Большое Несение креста. Ок. 1475 г.

когда иного ищешь, как бы не терпеть скорби, ибо вся эта смертная жизнь исполнена бедствий и крестами обставлена, и часто чем успешнее кто поднялся на духовную высоту, тем тому тяжелее крест достается, потому что в умножении любви возрастает и скорь изгнания. [...] Итак определи себя, яко добрый и верный раб Христов, в духе мужества носить крест, на нем же Господь твой любви ради за тебя распялся»³³.

Для истово верующих владеть психотехникой подражания Христу было не менее важно, чем иметь ясное представление о нравственной цели своей жизни. Паломников-христиан в Святой земле воодушевлял опыт медитации и молитв в тех местах, где происходили последние события земной жизни Спасителя. Под влиянием «Размышлений о жизни Христа» — самого значительного и популярного сочинения в жанре мистической медитации, автором которого считали св. Бонавентуру, — сформировался образ Крестного пути (Via Crucis), или Пути скорби (Via Dolorosa), с четырнадцатью «остановками креста» (stationes), посещение которых стало обязательным для пилигримов, достигших Иерусалима. Местонахождение римской претории времен Пилата; начало крестного пути; место, где Христос упал под тяжестью креста; место, на котором встретила Его Дева Мария; место, на котором Симону Кирияейнину велели помочь осужденному³⁴; где отерла лицо Спасителя Вероника; где упал Он во второй раз; место за воротами Иерусалима; наконец, место его третьего падения, — это девять первых «остановок креста»; остальные пять находятся в церкви Гроба Господня. Паломники-францисканцы в Иерусалиме во время

Великого поста каждую пятницу проходили Путем скорби с тяжкими деревянными крестами на плечах²⁵.

После 1453 года, когда посещение Святой земли стало для немущих и незнатных людей проблематичным, в кругах североитальянских францисканцев возникла идея о воссоздании *Via Dolorosa* со всеми *stationes* в виде специальных паломнических комплексов на территории Италии — *Sacri Monti*. В немецких и нидерландских городах с 70-х годов XV столетия аналогичное предназначение выполняли маршруты, отмеченные скульптурными изображениями «остановок креста». Участие в шествиях с остановками и медитативными молитвами перед *stationes* служили заменой паломничества в Святую землю.

Мартин Шонгауэр в «Большом Несении креста» изобразил третье падение Христа. В неисчислимой толпе, разглядывать которую можно было бы без конца, сразу бросаются в глаза огромная фигура Спасителя и его похожий на Нерукотворный образ лик без нымба. Шествие, направляющееся из ворот залитого солнцем Иерусалима к покрытой мраком Голгофе, образует полукруг, как если бы оно располагалось на краю поворотного круга. Заминка происходит в ближайшей к нам точке этой дуги. Место, на котором Христос упал на колени, — это граница между ровной и бугристой частями дороги, между долиной и холмами, между ясной половиной неба и половиной, затянутой тучами. Над этой точкой громоздится черная скала. Она давит своей массой на громадный крест, под тяжестью которого изнемогает Спаситель. Кажется, что продолжать свой скорбный путь Он уже не в силах, но мы знаем, что Иисус все-таки поднимется с коленей, дабы влечь крест ради еще большего страдания. Не так уж далеко до вершины Голгофы, но в самой плоскости листа — от правого края до левого — Христос преодолел лишь половину расстояния, и это усиливает впечатление изнурительной трудности *Via Dolorosa*. Чтобы убедиться, насколько важен был для Шонгауэра мотив движения, замирающего на пределе человеческих сил, посмотрите на гравюру через зеркало. Вы заметите, что темп движения возрастет. Так выглядело изображение на медной пластине.

Ушедших вперед, среди которых видны фигуры приговоренных к распятию разбойников, — меньше, нежели тех, что напирают сзади. Первая группа изображена в светлых тонах под темным небом и без контрастов, тогда как во второй группе, напротив, тон местами сгущается до черноты и все переливается и сверкает мощными контрастами под безмятежным небом. Возникает впечатление растущего напряжения, которое в конце концов сдвинет шествие с мертвой точки.

В зазор перед фигурой Христа вставлены примечательные персонажи: ближе всех к нам — алой мальчишка с палкой и собакой; далее тупые исполнители казни, один из которых, вместо того чтобы приподнять крест, ухватился за ворот Христовой багряницы, а другой из всех сил натянул опоясывающую Христа веревку; чуть в сто-

роне — скорбная Вероника, к которой пристает какой-то негодяй. В отдаленной расселине, откуда можно видеть шествующих, сгрудились верные Христу Дева Мария, Магдалина, Иоанн и еще три человека. Скала заслонила от них Спасителя; они лишь видят, что шествие почему-то приостановилось, и это доводит их напряжение до предела: упал ли Христос без чувств? или, быть может, Пилат отменил приговор? Наверху, над обрывом, виднеются воины, первыми пришедшие на место казни.

В «Большом Несении креста» нет двух одинаковых физиономий, одинаковых фигур, одинаковых поводов²⁶. Разнообразие, достигнутое Шонгауэром в этой гравюре, ошеломляет. А между тем давно уже замечено, что реальное число персонажей здесь не столь велико, как может показаться с первого взгляда. Этот эффект возникает благодаря особенностям художественного языка Шонгауэра, которые поклонниками классического стиля воспринимаются не без раздражения²⁷.

Мартин Шонгауэр был одинаково силен как в создании репрезентативных образов, так и в искусстве изобразительного повествования²⁸. Особенным успехом пользовались двенадцать гравюр цикла «Страсти Христовы» (ил. 177)²⁹. Их копировали по всей Европе, от Франции и Нидерландов до Польши и Венгрии, в различных графических техниках, в живописи и скульптуре, в витражах и шпалерах, во много раз чаще, нежели произведения любого другого немецкого художника додюреровской эпохи. До нашего времени дошло около 30 полных комплектов гравюр, а отдельные сюжеты сохранились в количестве 50—60 оттисков³⁰.

Причина столь широкой популярности этого цикла заключалась в том, что Шонгауэру первому из европейских художников удалось поднять выразительные возможности тиражируемого искусства на уровень живописи. В этом отношении с ним не мог соперничать даже Мантенья. Гравюры Шонгауэра восхищали современников не только выпуклостью форм и сочностью тона, но и неисчерпаемым разнообразием персонажей, объединенных живым взаимодействием. В прежние времена убедительные изображения сцен из Священного Писания можно было видеть разве что



177. Мартин Шонгауэр. Взятие под стражу. Лист 2 из цикла «Страсти Христовы». Ок. 1480 г.

в церквах и на страницах роскошных манускриптов. А размножавшиеся с помощью пресса гравированные «картины» Шонгауэра

проникали не только в мастерские художников, но и в бюргерские дома, подготавливая почву для великого искусства XVI столетия. Нам бывает нелегко отыскать главный мотив среди фигур, плотно населяющих его листы. Но немецкого зрителя, ценившего правду выше совершенства, это не смущало: ведь и сама жизнь предстает перед нами отнюдь не в рафинированных формах.

В 1489 году Шонгауэр прибыл в Брейзах, расположенный в 20 километрах восточнее Кольмара³¹, чтобы приступить к исполнению стеной росписи «Страшный суд» в соборе Св. Стефана. До фрески Микеланджело в Сикстинской капелле это была крупнейшая фигуративная композиция в Европе. Росписи Шонгауэра в западной части собора, забеленные в 1766 году, были вновь раскрыты через полтора века³². Над западным входом, под круглым окном, находится колоссальная фигура Христа, сидящего на радуге; слева и справа стоят Дева Мария, Иоанн Креститель и сонмы блаженных. По сторонам от входа изображены мертвые, встающие из могил; на южной стене — блаженные, а вокруг северной двери — проклятые. Росписи собора Св. Стефана еще не были завершены, когда эпидемия чумы оборвала жизнь Мартина Шонгауэра.

* * *

Чеканные эстампы Шонгауэра выглядят особенно эффектно рядом с работами его загадочного современника, оставившего восемьдесят гравюр небольшого формата, хранящиеся в Кабинете гравюр Рейксмузеума в Амстердаме, и еще девять в других собраниях. Мы не знаем ни имени этого художника, условно названного Мастером Амстердамского кабинета, ни дат его жизни и творчества, ни его учителей, ни мест его деятельности, ни того, кем были его покровители или заказчики. Нет твердой уверенности даже в том, следует ли относить его творчество именно к немецкой, а не к нидерландской школе. Более определенно специалисты очерчивают географический ареал его деятельности: район Гейдельберга и Майнца³³.

К его гравюрам на основании стилистических аналогий присоединяют несколько картин, а также ряд рисунков пером на страницах Домашней книги, находящейся в замке Вольфегг (в 30 километрах севернее Боденского озера) в собрании графов фон Вальдбург-Вольфегг. Домашняя книга — это рукописный иллюстрированный альманах, который вели хозяева замка во второй половине 1470-х годов³⁴. Чего только нет в этой книге! Аллегории месяцев, любовные, турнирные, охотничьи и батальные сцены, денежные счета, записи кулинарных рецептов и приворотных зелий, чертежи инструментов и артиллерийских орудий, схемы инженерных устройств, изображения гербов. Словом, все, что могло занимать ум немецкого феодала и его близких. Автора лучших рисунков — астрологических изображений семи планет — историки искусства назвали Мастером Домашней книги. Мастер Амстердамского кабинета и Мастер Домашней книги — одно и то же лицо³⁵.

Есть у него картина, на которой изображена любовная пара (ил. 178). Юноша и девушка отделены от нас парпетом. Они элегантны, румяны, нежно-эротичны и, судя по аккорду белого, красного, глуховато-синего и золотого тонов, совершенно счастливы. Потупив взор, девушка в высоком тюрбане под сеткой из маленьких золотых солнечных дисков вручает кавалеру знак своей верности, Schnürlein. Так называется красная бахромчатая кисть, вставленная в золотой обруч, усыпанный жемчугом и украшенный розой с сапфиром. Юноша, не сводя с девушки глаз и обняв ее, принимает подарок. Весело извиваются на черном фоне белые ленты с каллиграфически выписанным четверостишием. Над девушкой читаем: «Она отнюдь не презирала вас, / Для которого сделала Schnürlein». Над юношей: «И справедливо она это сделала, / Ибо я тоже дал ей кое-что [взамен]»³⁶. «Кое-что» — дикая роза из его венка. Образованную лентами арку венчает герб, но установить имена влюбленных не удастся³⁷. Да и стоит ли задаваться таким вопросом? Перед нами портрет, превращенный в аллегория любовного согласия.



178. Мастер Домашней книги. Любовная пара. 1479

Картина изумляет наивно-откровенной чувственностью. Она говорит о плотской любви без скрытых намерений, без околичностей, без лицемерия. Дидактики в ней нет ни на йоту. Невозможно представить, чтобы она была заказана людьми, способными прислушаться к призывам Фомы Кемпийского умереть на кресте вместе с Христом. Это произведение из того мира, в котором вели домашние книги и коллекционировали светские гравюры Мастер Амстердамского кабинета.

Его гравюры не имеют аналогий в европейской графике. Они сделаны в изобретенной им технике сухой иглы. Художник рисует на металлической пластинке стальным острием. Образуются царапины с заусеницами (барбами) по краям. Чем сильнее нажмем иглы, тем больше барбов. Предшественники Мастера Домашней книги эпизодически пользовались иглой, но они счищали барбы и получали оттиски, почти неотличимые от робко выполненной гравюры резцом. Мастер Домашней книги барбы оставлял. Краска не только заполняла царапины, но и застревала на металлической бахrome. Линии на оттиске получались сочные, местами расплывчатые. Но барбы изнашиваются очень быстро, потому что иглой рисуют не на

медных, а на мягких оловянных пластинках. Высококачественных оттисков получается каких-нибудь две-три штуки (из 89 известных на сегодняшний день гравюр Мастера Домашней книги 78 — уники).

Предпочтение, оказанное этой технике гравером, говорит о его увлечении непредсказуемыми тональными эффектами и о стремлении работать спонтанно, не заботясь ни о безупречной отделке деталей, ни о красоте штриха, ни о количестве оттисков, — короче, о неприятии системы Шонгауэра. Последний гравировал, воплощая образы, заранее складывавшиеся у него в голове. А Мастер Домашней книги будто и не знал заранее, что у него получится, зато признавал за предметом изображения и за техническими средствами право на самостоятельную художественную жизнь. Нет у него ни чистых, плавно изгибающихся длинных линий, ни ритмической пульсации форм. Мелкие пересекающиеся царапины дают то прерывистые и туманные, то бархатистые контуры и тени, которые воспринимаются нами как будто не только глазами, но и на ощупь. Его эстампы кажутся шероховатыми.

Но «незнание», «неуверенность» Мастера Домашней книги — мнимые. На самом деле перед нами виртуоз высочайшего уровня, которому скучно быть только виртуозом, тем более что образцы этого достоинства широко представлены гравюрами Шонгауэра. Вот он и изобретает технику, которая позволяет симулировать отсутствие мастерства, имитировать непредвзятость и непосредственность подхода к любому сюжету и в любой момент отклониться от первоначального замысла.

Светские сюжеты встречаются у него чаще, нежели у любого другого художника того времени. «Герб с аллегорией покорного супруга», «Женщина с детьми, держащая герб», «Кувыркающиеся младенцы», «Любовная пара», «Выезд на охоту», «Знатный охотник с соколом, собаками и псарем», «Охотники с собакой», «Охота на оленя», «Старый бульдог», «Три юноши, дама и шут за игрой в карты», «Любовный треугольник», «Юноша и Смерть», «Аристотель и Филлида», «Турнир дивих», «Борющиеся крестьяне», «Два монаха», «Турецкий всадник» — вот неполный перечень светских сюжетов Мастера Домашней книги. Заметно господство мотивов, связанных с охотой — куртуазно осмысленной метафорой любовного домогательства. Даже ветхозаветные «Идолопоклонство Соломона» и «Самсон и Далила» превращаются в притчи о мужчинах, потерявших голову под действием женских чар. Несравненно меньшее место занимает тема, в которой наш мастер, однако, не знал равных, — дети. Далее — пародийные единоборства. Наконец, дань постоянной военной угрозе с Востока.

Из того, что светская тематика, в отличие от религиозной, не имеет строгих иконографических предписаний, Мастер Домашней книги извлекает выгоду: словно бы не зная, как изображается тот или иной сюжет, он «не уверен» и в технике изображения. Априорного начала в его гравюрах — минимум. Перевешивает любопытство к миру. Манера рисовать как бы вслепую, осязательная форма, при-

дает сценкам Мастера Домашней книги необыкновенно живую, теплую интонацию: в каждой гравюре он обращается к зрителю так, как если бы только и думал о нем, единственном. Элитарная тематика его описов и их приватный характер находят объяснение в гипотезе о том, что Мастер Домашней книги гравировал светские сюжеты для аристократов, учившихся в Гейдельберге. Его гравюры дарили коллекционерам утешительную уверенность в неповторимости их собраний.

Только те, кто хоть что-то знал об античных философах, могли оценить по достоинству гравюру Мастера Домашней книги «Аристотель и Филлида» (ил. 179)³⁹. Аристотель в «Никомаховой этике» советовал своему сыну «во всем остерегаться удовольствия и того, что его доставляет, потому что об этих вещах мы судим крайне пристрастно. А значит, именно то, что испытали к Елене старейшины [троянского] народа, и нам надо испытать к удовольствию и при всех обстоятельствах повторять их речи, ибо если мы сможем, как они, отдалить от себя удовольствие, то меньше будем совершать проступки»⁴⁰. Троянские старейшины в «Илиаде»

*...лишь только узрели идущую к башне Елену,
Тихие между собой говорили крылатые речи:
«Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и Ахейцы
Брань за такую жеку и беды столь долгие терпят:
Истинно, вечным богиням она красотою подобна!
Но, и столько прекрасная, пусть возвратится в отчизну:
Пусть удалится от нас и от чад нам любезных погибей!»⁴¹*

Помнилось знатокам Аристотеля и другое его рассуждение: «Удовольствия — это препятствия для рассудительности, причем препятствие тем большее, чем больше сами удовольствия, как, например, удовольствие от любовных утех, ведь, предаваясь им, никто, пожалуй, не способен что-нибудь понять умом»⁴². То, что сообщал о жизни Аристотеля Диоген Лаэртский, наводило на мысль: Стагирит на собственном опыте знал затмение рассудка под воздействием любви. Ведь когда он влюбился в будущую мать Никомаха, она была наложницей одного тирана, и, когда тот согласился отдать ее, Аристотель «от радости стал приносить смертной женщине такие жертвы, какие афиняне приносят элевсинской Деметре»⁴³. С этой темой была связана мысль Аристотеля, что «самому любить лучше, чем быть любимым: любить — это некое действие, достав-



179. Мастер Домашней книги. Аристотель и Филлида. Между 1475 и 1480 гг.

ляющее наслаждение, и благо, а быть любимым не вызывает в предмете любви никакой деятельности»¹⁵.

По канве перекочевавшей на Запад арабской сказки о шахе, мудром визири и рабыне¹⁶ университетская братия сочинила ехидную историю о том, как Аристотель, озабоченный чрезмерным увлечением Александра красавицей Филлидой (другой вариант — Кампаспой), предупредил его, что женщины способны довести до гибели даже очень сильных мужчин. Кобылица молодая была взбешена. Она разожгла в философе неуголимую страсть и в знак своего торжества прокатилась на нем верхом¹⁷.

Перебирая растопыренными руками, закусив удила и тряся бородой, всклокоченный Стагирит передвигается на карачках под прелестной молодой наездницей, которая сидит на нем амазонкой и поигрывает изумом. Аристотеля Мастер Домашней книги одел доктором богословия, а Филлиду нарядил по последней бургундской моде. Складки их длинных одежд свиваются в бурную массу — столкновение страсти и злорадства. Но волнение не поднимается выше черты, над которой высится голова Филлиды. Невинная улыбка прелестницы уверяет всех и каждого, что она тут ни при чем: дело ли рабыни перечить причудам господ?

Судя по крутой форме гравюры, она была задумана как украшение, которое при желании можно было бы воспроизвести красками на стекле¹⁸ либо выгнать. Будучи расцвечена и включена в комплекс подобных изображений, такая сценка вряд ли могла бы побудить кого-либо обсуждать ее художественные достоинства. Иное дело гравюра. Ею любуются в одиночку, ее с гордостью показывают гостю. Здесь каждая мелочь имеет значение: и то, что посрамление философа происходит за изгородью, как в загоне для животных; и каменистость земли, по которой, не чувствуя боли, ползет проворный мудрец; и то, что даже кустики травы, пробивающиеся у из-

городи, не говоря уж о стройных деревцах, выказывают своим стремлением вверх большую суверенную волю, нежели престарелый раб страсти; и, наконец, то, что деревца соотнесены с сорняком так же, как двое свидетелей (в которых с равной вероятностью можно видеть Александра и его отца Филиппа или гейдельбергских студента и профессора) соотнесены с самим Аристотелем, обеспечивая картинке динамическое и смысловое равновесие, центром коего является мстительная красотка.

Большинство греческих философов относило физические наслаждения к низшим удовольствиям, приравнивая их к упоению, которое

180. Мастер Домашней книги.
Старый бульдог. Ок. 1485 г.



испытывает человек, заболевший чесоткой, от почесывания пораженных участков кожи. Человек, не справляющийся с низменными влечениями, переступает границу, отделяющую его от животных. Мастер Домашней книги создал аллегорично такого самозабвенного наслаждения — гравюру «Старый бульдог» (ил. 180).

Комок мускулов наполняет маленький листок, создавая впечатление, будто мы находимся совсем рядом с этим псом и смотрим на него не сверху, а сбоку. Оттого он кажется очень крупным и сильным. Художник показывает весомо, грубо, зримо и лоснящуюся шкуру, и страшные когти, и половые органы самца. В точно схваченной нелепой позе (насколько приятнее выглядел бы он, если бы поднялся с земли или вытянулся во весь рост!) животное становится похоже на обезьяну, пародию на человека. Чтобы дотянуться до зудящего загривка, пес скрючился, и мы видим его морду в таком ракурсе, в каком она бывает видна, когда собака тычется носом в наши колени. Это придает животному трогательность — и вот мы уже с сочувствием глядим на сосредоточенно сморщенный лоб и маленькие глазки, в которых нет никакого помысла, кроме одного-единственного — вычесать блоху из-за уха. Пес работает лапой в самозабвении.

Приблизить человека к «братьям нашим меньшим» — особая страсть Мастера Домашней книги: Аристотеля он превратил в безответного конягу Филлиды, к чешущемуся псу заставляет чуть ли не подползать на брюхе. Вот и в «Святом семействе» (ил. 181)¹⁷ он предлагает нам мысленно припасть к земле и попробовать включиться в игру, затеянную стариком Иосифом. Спрятавшись за углом каменной скамьи, Иосиф с живейшим любопытством наблюдает за Младенцем Иисусом, который силится достать невесть откуда прикатившееся яблочко — и не может этого сделать, потому что ноги его еще не держат. А у Иосифа наготове другое яблоко.

Мастер освободил эту сцену от малейших признаков изобразительной риторики, которая непременно была бы пущена в ход иным художником, который постарался бы придать своему произведению значительность, подобающую месту Святого семейства в Священной истории. Поведение взрослого и ребенка сведено к простым и непосредственным проявлениям душевности.

Однако у него хватило такта, чтобы не растворить в сладкой сентиментальности настроение Марии. Возвышаясь над старым и малым, Мария не отпускает от себя Иисуса, но и не сгибается вслед его движению, не помогает ему дотянуться до яблока. Она следит за



181. Мастер Домашней книги. Святое семейство. Ок. 1495 г.

игрой, и по губам ее скользит грустная улыбка, как если бы ей стал ясен замысел Мастера Домашней книги, включившего ее в столь необычную сцену. Эти яблоки напоминают ей о плодах древа познания добра и зла и, стало быть, о собственной роли как новой Евы и роли Иисуса как нового Адама. Шипы на розах — знак дорогой цены, которую им придется заплатить за эти роли.

Житейское и священное, мгновенное и вечное соединены в этой гравюре с восхитительной непринужденностью. Под стать изяществу мысли и легкость исполнения. Передний план мастер выгравировал очень энергично, не счищая барбы, тогда как пейзаж по ту сторону садовой ограды — едва намеченные стремительными прикосновениями иглы контуры города и гор, отделяющих небо от обширной глади воды. Полная света даль, контрастируя с сочными тонами переднего плана, кажется ослепительной. Окружив нимб Марии морем света, Мастер Домашней книги заставляет воспринимать этот свет как излучение самого нимба. Два потока света — из глубины и от зрителя — сталкиваются, как в «Благовещении» из «Гентского алтаря», но не в темном интерьере, а под открытым небом. Марии грустно — а все вокруг нее излучает радость ничем не омраченного младенчества Христа.

По ту сторону Альп

«Альпы шетняют свою черную стену скал, свои башни и разбитые бастионы, подобные развалинам крепостной ограды, разгромленной пушками, свои извилины, откуда струятся бледные дыммы, и свой зубчатый снежный венец»¹. Так выглядят Альпы из окрестностей Вероны, где катит свои волны стремительная Биджке. Углубившись по ее берегу в горную извилину, вы через несколько часов быстрой езды достигнете городка Брунико, расположенного в южнотирольской долине Валь-Пустериа. С незапамятных времен здесь скрещивались горные дороги между немецкими, итальянскими и австрийскими землями.

Здесь находилась мастерская скульптора и живописца Михаэля Пахера, изготовлявшего алтарные складни по заказам, стекавшим к нему из Тироля, Верхней Австрии, Тренто. Гражданином Брунико (по-немецки — Брунек) и хозяином мастерской на правах свободного мастера² Михаэль стал около 1467 года.

По заказу аббата Бенедикта Экка из Мондзее Михаэль создал в 1477–1481 годах грандиознейшее произведение южнонемецкого церковного искусства XV века — заалтарный образ для паломнической церкви Девы Марии в местечке Санкт-Вольфганг, что в 30 километрах восточнее Зальцбурга. Это сооружение — один из немногих немецких складней того времени, дошедших до нас *in situ* в первоначальном виде.

Санкт-Вольфганг, расположенный на берегу пронзительно-синего озера, обрамленного снежными пиками, был тогда третьим по

посещаемости центром паломничества после Рима и Сант-Яго. Бенедикт Экк сделал все от него зависящее, чтобы поддержать высокую репутацию этого места в памяти благочестивых почитателей св. Вольфганга⁵.

Специально для нового алтаря к церкви пристроили хоры, освещенные тремя высокими готическими окнами, похожими на распахнутый триптих. Увенчанный ажурным готическим табернаклем алтарь, высота которого превышает одиннадцать метров⁶, совпадает с контуром среднего окна. Облаченные в латы святые воины Георгий и Флориан, изваянные по сторонам, словно бы приготовились возвестить момент, когда распахнутся будничные створки алтаря со сценами из жизни св. Вольфганга⁷ и паломникам будут явлены картины, посвященные Христу⁸. Знамена воинов своими симметричными наклонами связывают створки алтаря с боковыми окнами хоров.

В закрытом виде створки выглядят наподобие прямоугольного окна (ил. 182). Пространственная иллюзия каждой сцены настолько убедительна, что зрителю, вопреки здравому смыслу, кажется, будто он видит позади крестовидного переплета единое пространство. Вспоминается прием украшения стен в церкви дельи Эремитани в Падуе, где стены капеллы Оветари, расписанные Пиццоло и Мантеньей, тоже были превращены в подобие огромных окон. Как там мнимый переплет с гирляндами, так здесь золоченая резьба воспринимается как реальность, по контрасту с которой живописные «истории» на створках уходят в даль прошлого, в житие св. Вольфганга⁹.

В праздничные дни распахивалась пара створок, закрывающих огромный короб, — и пришедшие в церковь оказывались перед не-

182. Михаэль Пахер. Алтарь церкви в Санкт-Вольфганге в закрытом виде. 1477—1481

183. Михаэль Пахер. Алтарь церкви в Санкт-Вольфганге в открытом виде



бесным чертогом Бога Отца, окруженного поющими и трубящими ангелами (ил. 183). Ажурная готическая сень словно бы поднялась в тот самый момент, когда увенчанная короной юная Дева Мария, стоя на коленях, принимает благословение Бога и перед сенью появляется Св. Дух в виде парящего голубя⁸. Небесное зрелище представлено полнообъемными деревянными фигурами, сочно раскрашенными, в позолоченных одеждах. Слева и справа с надменными лицами сановников, посторонившихся перед выходом государя, застыли святые Вольфганг и Бенедикт с епископскими посохами в руках (ил. 184)⁹.

На изнанке створок, закрывавших короб, написаны сцены «Рождество», «Принесение во храм», «Сретение» и «Успение Марии»¹⁰. Над коробом висит Распятие, у подножия которого стоят Мария и Иоанн Евангелист. Левее и чуть ниже Марии архангел Михаил взвешивает на весах добродетели и грехи; симметричную позицию занимает Иоанн Креститель. Ярусом выше — «Благовещение»; еще выше виден Бог, дарующий посетителям церкви отеческое благо-

словение.

В живописи алтаря преобладают интерьерные сцены. Мы видим их в убедительной перспективе с низкой точки зрения, так что верхняя часть большинства картин занята изображениями готических сводов. На сводах, как на гранях кристаллов, играет свет, входящий в картины справа, из южного окна церкви. Передние планы картин фланкированы крупными фигурами, тогда как размеры остальных стремительно сокращаются по мере движения взгляда вглубь картины. Иллюзия трехмерности усилена резкой све-



184. Михаил Пахер. «Коронование Марии» в коробе алтаря церкви в Санкт-Вольфганге

тотеню, ракурсами фигур и присутствием статистов, которые выглядывают из-за опор или пересекают вдаль поле зрения. По единому признанию историков искусства, эта живопись не имеет немецких precedентов, но близка к манере Мантеньи.

Живопись Пахера архитектурночна, а резьбу алтаря, фигуры которого, выступая на свет из-под кружевных балдахинов и башенок, блистают латами и переливаются бурными складками позолоченных одежд, можно назвать люминаристской. Игра бликов, мерцаний, рефлексов, которыми скульптура отзывается на тончайшие колебания освещения и на малейшие перемещения зрителя, завораживает, вытесняя из сознания все, что сообщает зрелищу пространственную определенность.

Резкое стилистическое различие живописи и скульптуры алтаря озадачивает историков искусства. «Эмансипация картины в алтарном комплексе к этому времени настолько продвинулась, что трудно было связать живопись со скульптурой. Она шла своим направлением, во многом обгоняя развитие скульптуры и тяготясь своим подчиненным местом в структуре алтаря» — вот типичный выход из затруднительного положения¹¹.

Но на наш взгляд, живопись Пахера не «обгоняет» скульптуру. Двустильность алтаря — не то, чего художник не сумел избежать, но, наоборот, эффект, к которому он стремился. Алтарь был задуман как своего рода окно, открывающееся по будням в земной мир св. Вольфганга, а по праздникам — в небесный мир Девы Марии. Что было для Экка и Пахера неприемлемо, так это полностью живописный или целиком скульптурный алтарь. В будничном состоянии живописные створки обрамлены резьбой; в праздничные дни, наоборот, скульптурная сцена предстает в обрамлении живописных изображений. Стилистическое различие живописи и скульптуры усилено ради обострения контраста между будничным и праздничным состоянием алтаря. Его создатели стремились к тому, чтобы видение коронования Марии вводило истово верующего паломника в мистический транс.

Если бы Пахер представил средствами живописи небесную часть литургической программы алтаря, а средствами скульптуры — повествования о св. Вольфганге, Христе и Деве Марии, то зрелище получилось бы нелепое: все надмирное каменело бы, как в фантазиях Монтеня о Древнем Риме, а все земное пламенело бы золотом готики. Пахер поступил наоборот, и его решение оказалось наилучшим из возможных.

Чудо, выполненное из дерева

Единственный случай, когда Джорджо Вазари признал произведение, выполненное чужестранцем, лучше всего созданного в соответствующей технике итальянскими мастерами, — это статуя св. Роха в церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции. Рассуждая о том, как выполняются фигуры из дерева, он писал: «Хотя иностранцы и не обладают тем совершенным рисунком, какой в произведениях своих обнаруживают итальянцы, тем не менее и они работали и продолжают работать так, что доводят свои произведения до поразительной тонкости, как это можно видеть по творению или, лучше сказать, по чуду, выполненному из дерева рукой французского мастера Янни. Проживая в городе Флоренции, которую избрал своей родиной, он в отношении рисунка, который всегда любил, перенимал итальянскую манеру так, что, применяя опыт, которым он обладал в обработке дерева, выполнил из липы фигуру св. Роха в естественную величину, причем тончайшей резьбой выполнил ткани, его одевающие, такими мягкими и ажурными, а складки такими гиб-

кими и так прекрасно расположенными, что более чудесной вещи и не увидишь. Подобным же образом и голову, бороду, руки и ноги этого святого он выполнил с таким совершенством, что заслужил и будет заслуживать всегда от всех людей похвалу бесконечную. И более того, дабы превосходство художника можно было видеть во всех ее частях, фигура эта хранится и поныне в Нунциате, во Флоренции, под кафедрой, без какого-либо покрыва из красок или живописи, но украшенная лишь цветом самого дерева; с той тщательностью и совершенством, какие придал ей мастер Янни, эта фигура прекрасна превыше всех, какие только можно видеть вырезанными из дерева»¹.

Французским мастером Янни мессер Джорджо назвал нюрнбергского мастера Фейта Штосса. Статуя «Св. Рох» (ил. 185), вырезанная им между 1513 и 1516 годами, по-прежнему стоит в той же церкви.

Ко времени создания статуи Штосс был стар. В сравнении с творениями его молодости фигура св. Роха может показаться «успокоенной»², хотя этого никак не скажешь, если сопоставить ее с произведениями тогдашних итальянских мастеров. Силы вот-вот оставят

святого. Не поднимая век, приоткрыв рот, с которого, кажется, срывается стон, Рох мучительным усилием руки указывает на бедро, где появляется зловещий знак смерти — черное пятно, которое превратится в язву.

Когда св. Рох, заразившийся от зачумленных, за которыми он ухаживал, но милостью Божьей спасенный от смерти, вернулся на родину, в Монпелье, он был так истощен болезнью, что земляки его не узнали и заточили в тюрьму, где он и умер. Работая над статуей, Штосс, вероятно, был охвачен мыслями о невзгодах собственной жизни. Когда-то он был знаменит и богат. Но в 1503–1506 годах произошла в его делах катастрофа. Богач превратился в нищего; почтенный гражданин — в преступника, смертную казнь которому заменили клеймами на щеках; свободный житель имперского города оказался в тюрьме;

и, хотя благодаря покаянию его выпустили на волю, он до конца своих дней, даже приумножив личное богатство, не избавился от репутации «нечестивого бюргера», «помешанного крикуна»³.

Имя Штосса впервые всплывает в одной нюрнбергской записи в том самом году, когда далеко на юге, в тирольском городке Санкт-Вольфганг, пристроили хоры к церкви Девы Марии для алтаря Михая Пахера. Из этого документа явствует, что мастер Фейт Штосс отказывается от нюрнбергского гражданства: он уезжает в польский город Краков, чтобы изготовить по заказу тамошней немецкой общины главный заалтарный образ для базилики Вознесения Девы Марии — Мариашког костела. Две с лишним тысячи гуль-



185. Фейт Штосс. Св. Рох.
Ок. 1513—1516 гг.

денов для выплаты гонорара были собраны гражданами Кракова заранее, что делало этот заказ необыкновенно привлекательным для предприимчивого Штосса. Работа, которую он вел с перерывами, была закончена через двенадцать лет, в 1489 году⁴.

Складень Штосса стоил того: он превосходит размерами и величием все дошедшие до наших дней алтарные полиптихи готической эпохи⁵. Высота его почти тринадцать метров; ширина с распахнутыми крыльями — около одиннадцати. Как и алтарь в Санкт-Вольфганге, он имеет две пары створок, пределлу и надстройку. Но живописи как таковой здесь нет. Весь алтарь вырезан из дерева (конструкция и панели — из лиственницы, рельефы створок — из дуба, фигуры в коробе — из липы). Это объясняется не спецификой дарования Штосса — он владел и скульптурой, и живописью, был превосходным гравером на меди, — а различием программ алтарей в Санкт-Вольфганге и Кракове. Последний не связан с преданием о местном святом, так что Штоссу не пришлось решать задачу художественного противопоставления эпизодов, имеющих локальное и общехристианское значение. Все сцены посвящены здесь Марии и Христу.

На будничной стороне створок изображения вырисовываются на голубом, усеянном звездами фоне, прикрытом сверху золочеными пологам (ил. 186). Голубой цвет символизирует Божественную истину, а золото — небесный свет и вечность. Поскольку своды базилики тоже имитируют звездное небо, да и в раскраске опор церкви много голубого, то алтарь в целом — а охватить его единым взглядом можно только от входа — кажется густым интерьерно-воздухом, растворяющимся в радужном сиянии трех колоссальных готических окон с их пестрыми витражами. Свет перестает слепить, только когда вы подходите ближе. Алтарь превращается в стену, покрытую раскрашенными барельефами. Теперь вы можете рассмотреть подробности, для чего не мешает иметь при себе бинокль.

Преобладают изображения скорбей Марии. Рассматривая рельефы от створки к створке, вы видите слева «Изгнание Иоакима из храма», «Рождение Марии», «Введение во храм»; затем «Сретение», «Двенадцатилетнего Христа и книжников», «Взятие под стражу»; далее «Распятие», «Снятие со креста», «Положение во гроб»; наконец, «Сошествие во ад», «Жен-мироносиц у Гроба Господня» и «Явление Христа Марии Магдалине». Перед вашими глазами, кажется, проходит вся Германия конца XV века: священники, бюргеры, солдаты, дворяне, крестьяне...

Для Пахера и мастеров предшествовавших поколений алтарная скульптура была неотделима от убранства храма. Фигуры в их алтарях находятся не в иллюзорном, а в реальном пространстве. Чтобы они не казались разрозненными, мастер стремился сводить промежутки к минимуму. Нынешний зритель, знающий сюжеты хуже, чем человек XV века, и потому заинтересованный в исчерпывающей ясности изображения, склонен видеть в этой манере симптомы клаустрофобии.



186. Фейт Штесс. Главный алтарь
Марицкого костела в Кракове
в закрытом виде. 1477—1489

187. Фейт Штесс. Главный алтарь
Марицкого костела в Кракове
в открытом виде

Штосс наперекор этой традиции делает не рельефы в строгом смысле слова, а выпуклые картины. Каждый эпизод разворачивается в особом пространстве, минимую глубину которого он усиливает косыми ракурсами архитектурных сооружений и предметов обстановки, рисунком пола, абрисом оград или холмов, красочностью одежд и, не в последней степени, изображением неба под ажурными пологам.

Во время праздничных богослужений посетителям Марицкого костела открывался важнейший сюжет литургической программы алтаря — «Вознесение Марии» (ил. 187). Тогда проявлялась смысловая связь между «Деревом Иессеевым» в предделе и «Коронованием Марии», представленным наверху, под готическим балдахином⁶, «Успение» и «Вознесение», изображенные в коробе, воспринимались как этапы восхождения Марии к Богу.

Однако большая часть короба отведена не «Вознесению», во имя которого освящен Марицкий костел, а, как ни странно, «Успению Марии» (ил. 188). Возможно, тому были сугубо церковные причины. Но нас интересует художественный эффект этого решения. Занять весь короб сценой вознесения можно было бы только двумя способами: либо так, как это делает поколением позже Тильман Рименшнейдер⁷ в алтаре церкви в Креглингене, либо по еще более поздней схеме Тициановой «Ассунты». Рименшнейдер изобразит первый момент вознесения, поэтому посредине сцены, на месте успения, останется зияющий провал — след тела Марии, покидающей земное пространство (ил. 189). Тициан

представит Марию уже на небесах и устремит на нее внимание всех апостолов; убедительность апофеоза будет достигнута в большой степени благодаря тому, что некоторые из них обратятся спиной к зрителю. Очевидно, создателей краковского алтаря не устраивали ни зияние посредине сцены, ни такие фигуры, которые стояли бы спиной к нефу церкви. Вот они и предпочли успение. К тому же заинтересованность в предельной убедительности сцены подтолкнула их выбрать успение как такое событие, присутствуя при котором апостолы могли сохранять видимость контакта со зрителями. И у Рименшнейдера, и у Тициана апостолы, всецело погруженные в

мистическое созерцание возносящейся Марии, будут в меньшей степени связаны с посетителями церкви, нежели апостолы Штосса, внимание которых сосредоточено преимущественно на земном прологе вознесения⁸.

Огромный короб узок для двенадцати мужских фигур высотой полтора человеческого роста. Они теснятся в три ряда. Переливающиеся, подобно языкам пламени, складки одежд; разнообразные повороты лиц и направления взоров; полуоткрытые рты; жесты кулаков людей, словно не отдающих себе отчета в том, что на них смотрят со стороны, — все говорит об охватившем их смятении, в котором вы волны улавливать оттенки просветления, надежды, изумления. Поразителен контраст между бурным волнением гигантов и смиренной девичьей фигуркой, опускающейся среди них на колени⁹. Мария безропотно расстается с земной жизнью, и некоторые из апостолов уже видят Ее на небе рядом с Христом.

«Успение» Фейта Штосса напрашивается на сравнение с разыгранной актерами «живой картиной», которое не покажется произвольным, если вспомнить о литургических драмах, исполнявшихся клиром в ходе католического богослужения¹⁰. Торжественность момента передана не столько размером фигур, масштаб которых соответствует грандиозности церковного пространства, сколько ритмом их воображаемого движения. Мария склонилась влево, тогда как поддерживающий ее апостол подался вправо и в такт ему качнулись Петр и Иоанн. Двое других апостолов, на втором плане, склонили головы в противоположную сторону. Раскачивание успокоено парами апостолов, которые фланкируют сцену, будучи поглощены зрелищем вознесшей Марии. Фигуры второго плана, чьи профили возвышаются над остальными, суть всплески охватившей всех эмоциональной волны; одновременно они ограничивают круг, в центре которого находятся Христос и Мария. Апостол, который, склонившись, заламывает руки над умирающей Марией, — посредник между успением и вознесением.

В техническом отношении алтарь Штосса представляет собой искусную комбинацию минимостей, имитирующих действительность. Фигуры «Успения» кажутся нам трехмерными, а ведь на са-



188. Фейт Штосс. Успение Марии. Короб главного алтаря Мариацкого костела в Кранове

189. Тильман Рихенштейндер. Вознесение Марии. Короб алтаря кладбищенской церкви в Креллингене. Окл. 1505—1510 гг.

мом деле таковы только фигуры Марии и пяти передних апостолов, тогда как у остальных совершенно плоская изнанка. Фигуры второго и третьего планов, которые можно видеть лишь частично, не касаются основания короба: они прикреплены к его задней стенке. Иллюзионист-виртуоз Штосс, в отличие от Пахера, стремился не обострять, а, напротив, сглаживать различия между изображением в коробе и на крыльях алтаря. Фанфарное звучание¹¹ шлифованного золота и чистых красного, синего, зеленого тонов на фоне голубого звездного неба отзывается в раскраске резных картин на створках, где изображены радости Марии: слева — «Благовещение», «Рождество», «Сретение», справа — «Воскресение», «Вознесение Христа», «Сошествие Св. Духа». Эти рельефы и венчающие их готические решетки выступают из плоскости доски гораздо энергичнее, чем в изображениях скорбей Богоматери. Этот эффект усилен благодаря тому, что фон в некоторых сценах — расписной. В «Благовещении» фигуры наложены на живописное изображение комнаты Марии, так что у нас создается впечатление, будто они отделены от поверхности доски слоем воздуха. Такое же впечатление производит сцена «Сошествия Св. Духа».

Но было бы ошибкой отождествлять иллюзионизм Штосса с натурализмом. Кто бы взялся характеризовать всю живописность его драпировок по объективным критериям познания природы? — риторически спрашивал Генрих Вельфлин¹². Разумеется, драпировки Штосса не являются фиксацией наблюдений над движением тканей в потоках воздуха. «Живописно-пламенеющая пластика» Штосса является «живым выявлением настоящей действительности»¹³. Настоящая действительность — это не эмпирически наблюдаемая повседневность, а метафизический мир, доступный человеческому духу только в откровении.

Взгляните в «Успении» на руки Девы Марии и поддерживающего Ее апостола. Руки Марии не имеют никаких индивидуальных примет, ничего характерного. Это аллегория смиренного целомудрия. Руки же апостола вырезаны художником с оглядкой не на анатомию, а на ритмы древесных крон, на нервюры пламенеющей готики, на умные и ладные действия людей, строящих свою жизнь буквально собственными руками. Это аллегория мужества. Две эти пары рук столь определенны в своей смысловой противоположности благодаря тому, что они объединены одним художественным принципом: в их формах выражение типически-родового полностью господствует над натуралистически-случайным, неповторимым.

Уж если многоопытному Вазари «Св. Рох» Штосса казался чудом, то трудно и представить, какое сильное впечатление производил на несравненно менее искушенных современников Штосса его краков-ский алтарь. Мы ведь понимаем, что слово «чудо» у Вазари нельзя воспринимать буквально: это у него высшая похвала мастерству. Но людям, среди которых жил Фейт Штосс, вероятно, было трудно поверить, что «Успение Марии» — работа искусного ремесленника. Должно быть, им казалось, что Богородица является им воочию.

В Венгрии существовала деревенька Эйтас¹. «Ajtó» по-венгерски означает «дверь». Один выходец из Эйтаса, выучившись на ювелира, поселился в Юриберге. Подписывался он «Tüger», ибо «Tür» — «дверь» по-немецки. Двенадцать лет проработал он у золотых дел мастера Холпера, и, когда ему исполнилось сорок, хозяин женил его на своей красивой проворной пятнадцатилетней дочке. В 1468 году у них родился первый ребенок, а в 1492-м последний, восемнадцатый. Отец вносил в книгу записи об их появлении на свет. Под номером третьим можно прочесть: «Также в 1471 году после Рождества Христова в шестом часу в день св. Пруденция во вторник на неделе св. Креста² родила мне моя жена Барбара моего второго сына, коему крестным отцом был Антон Кобергер³ и назвал его в честь меня Альбрехтом»⁴.

Став знаменитым художником, Альбрехт Дюрер Младший включил в свой герб изображение двери (ил. 190). Эта дверь не только ребус. Облако и три ступени, пропорция проема, форма и угол раскрытия створок — все соотносится с третьим листом «Апокалипсиса» Дюрера⁵, иллюстрирующим эпизод Откровения св. Иоанна Богослова, который начинается словами: «После сего я взглянул, и вот, дверь отверста на небе...» (ил. 191)⁶. Прозрачная аналогия внушала современникам Дюрера, что ему милостью Божьей дано совершить восхождение в сферы, простым смертным недоступные.

Второго художника с таким самоощущением в тогдашней Европе не найти. Но Альбрехт оценивал свой дар адекватно. Неведомые его предшественникам художественные миры открывались ему не только в заоблачных высях, но и на грешной земле.

Если говорить не о собственной творческой мощи Дюрера, а только о той прививке, которой была обязана ему немецкая художественная культура, то тогда главной его заслугой надо признать открытие итальянского ренессансного искусства.

Немецкие художники, в отличие от итальянцев, не располагали античным наследием. Образованным соотечественникам Дюрера античность была знакома не по памятникам искусства, а по латинской словесности, изучавшейся в составе дисциплин университетского «тривия»: по Цицерону учились риторике; с помощью переведенных на латынь трактатов Аристотеля овладевали диалектикой; упражняясь в стихотворных подражаниях Овидию, осваивали грамматику. Особенно важной фигурой был Овидий: его «Метаморфозы» служили руководством по античной мифологии, элэгии и по-



190. Альбрехт Дюрер.
Герб Альбрехта Дюрера. 1523

слания воспитывали чувства и манеры, «Лекарство от любви» — наставляло в нравственности⁷. Таков был культурный кругозор просвещенных заказчиков произведений искусства, но не художников.

Зато те и другие вполне понимали друг друга в своей истовой религиозности и в национальном чванстве — чувствах и умонастроениях, препятствовавших увлечению античностью. Немецкие гуманисты помнили, что князь германского племени херусков Арминий, уничтожив в Тевтобургском лесу легионы Вара, положи-

жил конец владычеству римлян между Рейном и Эльбой. Они не забывали, что Тацит противопоставлял своим развращенным соотечественникам физически крепких и морально здоровых германцев. Они гордились тем, что Энео Сильвио Пикколомини, секретарь императора Фридриха III, утверждал, что ни в одной стране нет таких богатых и красивых городов, как в Германии. Дюреру было шестнадцать лет, когда кайзер самолично явился в Нюрнберг, чтобы увенчать лаврами поэта Конрада Целтиса за оду «К Аполлону, изобретателю искусства поэзии, чтобы он с лирой пришел от итальянцев к германцам».

В своем искусстве, в письмах и «памятных книжках», в свидетельствах знавших его людей Дюрер предстает истовым христианином и патриотом Нюрнберга — имперского города, о котором Пикколомини писал, что иные иноземные властелины

могли бы почитать себя счастливыми, если бы они жили как нюрнбергские бюргеры среднего достатка. Казалось бы, у нашего героя должен был выработаться надежный иммунитет против итальянских соблазнов. Но у этого образцового христианина и патриота было две ахиллесовы пятки: ненасытная жажда знаний, которая на всю жизнь близко свела его с выдающимся гуманистом Виллибальдом Пиркгеймером (по признанию Максимилиана I, ученым мужем Империи), и феноменальная чувствительность ко всему воспринимаемому глазами. Роль стрелы Париса в данном случае сыграли гравюры Андреа Мантеньи — этого истового римлянина в душе. Гравюры Мантеньи пробудили в душе Альбрехта нечто неодолжимо созвучное воле итальянца к крупной энергичной форме, к продуманному отбору и расположению каждой детали в ясно устроенном целом.

Он принялся копировать их пером и с каждой попыткой все глубже увязал в убеждении, что альфа и омега мастерства — это умение нарисовать красивое человеческое тело, свободно действующее в пространстве, построенном по правилам перспективы. Но как ни старался он неукоснительно следовать образцу, у него в контурах вместо твердых линий Мантеньи получались пульсирующие



191. Альбрехт Дюрер. Поклонение Господу.
Лист 3 из цикла «Апокалипсис».
1496—1498

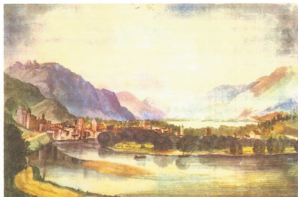
очертания. Для итальянца контур — это граница между телом и пустотой, всецело определяемая строением тела, у Альбрехта же контуры начинали жить собственной жизнью, а жесткая однообразная штриховка гравюр превращалась на его рисунках в штрихи, лежащие по форме и сплетающиеся в гибкую светоудавливающую сетку, которая то сгущалась, то исчезала, так что тела казались упругими, подвижными, а пустота наполнялась светом и воздухом. Альбрехтовы копии утрачивали ясность, присущую итальянским оригиналам⁸.

Эти опыты убедили его в том, что, оставаясь дома, он не сможет овладеть новым художественным методом. Надо было во что бы то ни стало ехать в Италию. Повод подвернулся сам собой: в августе 1494 года в Нюрнберге разразилась эпидемия чумы (к концу года население города сократилось на треть). Устроив молодую жену у родных подальше от зачумленного города и заперев только что открытую мастерскую, Альбрехт ринулся в Венецию.

Хотя гипотеза об этом путешествии Дюрера за Альпы документально не подтверждена, современные историки искусства принимают ее единодушно. Косвенных подтверждений предостаточно. В 1506 году он писал из Венеции Пиркгеймеру: «Вещи, что так понравились мне одиннадцать лет назад, теперь мне больше не нравятся». В 1508 году Кристоф Шейрль в «Книжечке в похвалу Германии» сообщал: «Когда недавно он (Дюрер. — А. С.) вновь прибыл в Италию, художники Венеции и Болоньи приветствовали его, отчасти при моем посредстве, в качестве переводчика, как второго Апеллеса»⁹. Не прибегая к этой гипотезе, не объяснить, откуда у Альбрехта взялось полтора десятка исполненных явно до 1505 года акварелей с альпийскими видами, а также заимствования из итальянской живописи, изображения венецианских модниц и натурные штудии таких диких, как омар и краб, не говоря уже о великолепных горных и морских панорамах в «Апокалипсисе».

Почему он направился именно в Венецию? Нюрнбергское купечество было крепко связано с венецианским. Почта шла из Нюрнберга до Венеции не более десяти дней. Очевидно, Дюрер обзавелся рекомендациями влиятельных нюрнбержцев, которые помогли ему устроиться в Венеции, где немецкие купцы имели свое представительство — знаменитый *Fondaco dei Tedeschi* у моста Риальто. Венеция привлекала молодого художника размахом издательской деятельности: здесь, как ранее в Базеле¹⁰, он рассчитывал заработать в качестве иллюстратора. Полагают, что Дюрер прибыл в Венецию в середине октября 1494 года и уехал оттуда летом следующего года. Зимой перевал Бреннер, эти врата между севером и югом Европы, был слишком опасен.

Преодолев перевал и оставив в стороне Брунек, Альбрехт спустился к Больцано, откуда было рукой подать до долины Адидже. Наступил момент, когда за крутой излучиной реки показался Тренто¹¹. За ним светились в жемчужном тумане склоны итальянских Альп. Там начинались владения Венецианской республики.



192. Альбрехт Дюрер. Вид Тренто с севера. 1495

Вид Тренто (ил. 192) Дюрер запечатлел на обратном пути, глядя назад, в сторону Италии. В акварели, тронутой гуашью, соединились первое и последнее впечатления от этой страны. Он пишет бегло, широкими мазками, чтобы успеть запечатлеть волшебство превращения ночи в день, когда туман, вуалировавший зеркало реки, поднимается и тает, а горы, голубовато-зеленые в тени, озаряются аметистово-фиолетовыми и розоватыми отблесками еще невидимого солнца. Доведется ли ему еще хоть раз увидеть это чудо? Нет в окрестностях Нюрнберга ни таких гор, ни таких рек. Надо схватить ускользающую красоту, не распыляя внимание на подробности¹².

Дюрер восхищен и красотой природы, и разумом обустроивающих ее людей. Ему удастся выразить сугубо личное чувство, немецкому искусству того времени вовсе не знакомое, а в искусстве итальянском имевшее единственный прецедент — «Тосканский пейзаж» Леонардо да Винчи 1473 года¹³. Оба художника молоды, оба не могут оторвать глаз от реки, убегаящей адаль, в будущее, в неизвестность... То, что Тренто лежит на границе венецианских земель, позволяет видеть в акварели Дюрера момент художественной автобиографии первого немецкого художника, превращающего события личной жизни в тему искусства. Прощай, Италия!

Знакомство с венецианской живописью оставило в душе Альбрехта сложные, противоречивые впечатления. Уроки Мантеньи подтвердились картинами Джованни Беллини и Карпаччо. Итальянцы видят красоту человеческого тела в правильных пропорциях, в обобщенных контурах, в округлости и полноте объемов. Умело комбинируя эти качества, скорее скульптурные, нежели живописные, они выстраивают пространственные взаимоотношения между фигурами с помощью перспективы. В линейной прорисовке их живо-

пись показалась бы жесткой, как скульптурный рельеф. Но венецианцы оживляют ее, умея передать состояние атмосферы. Тело живописи — рисунок, душа ее — колорит. Самое же восхитительное открытие Альбрехта заключалось в том, что колорит может зазвучать в унисон с настроением художника. «Вид Тренто» — благодарность венецианской школе за это открытие.

Но безмятежность итальянского искусства казалась ему странной, непонятной, почти отталкивающей. Ибо не было в венецианской живописи ни покаянного признания несовершенства человека, ни страха перед Богом, ни алкания вечного блаженства. Близился 1500 год, отовсюду слышались пророчества о скором конце света, а эти белокурые островитяне, говорившие о себе, что прежде всего они венецианцы, а потом уже христиане, заказывали и писали такие картины, как будто единственное, к чему должен стремиться христианин в преддверии Страшного суда, — это наслаждение быстротекущими радостями земной жизни. Альбрехта смутило и их пристрастие к удовольствиям, и их искусство, столь привлекательное при взгляде издали. Легкость и красота венецианской живописи показались богобоязненному северянину греховными, опасными. За этими прелестями маячило античное язычество.

Работая по возвращении в Нюрнберг на заказ — например, выполняя росписи в доме Зебальда Шрейера на Замковой горе, — Альбрехт по причуде хозяина мог лучше любого другого нюрнбержца изобразить и Орфея, и Аполлона с музами, и Амфиона, и семерых греческих мудрецов и под каждой фигурой вывести антиквой латинскую эпиграмму Целтыса¹⁴.

Иное дело гравюры на меди, которые он делал, не дожидаясь ничьих поручений, не следуя ничьим указаниям. В гравюре на редкий тогда сюжет о блудном сыне он изобразил в образе кающегося грешника самого себя (ил. 193)¹⁵. Блаженный Иероним, из всех церковных писателей наиболее чтимый Альбрехтом, пояснял, что свиньи, которых пасет молодой повеса, суть демоны, а их пища — это безбожные стихи, мирское суетное и блеск пустых речей. Всего этого в обольстительной Венеции было предостаточно. В «Четырех ведьмах» (ил. 194)¹⁶ Дюрер своевольно обыграл античный мотив трех граций: бьющее из-под пола пламя, выглядывающий из пламени дьявол и валяющиеся на полу человеческие кости придают сцене зловещий характер. В «Сне доктора» (ил. 195)¹⁷ он изобразил Венеру в виде оживающего античного изваяния, обладающего губительной властью.

Был у него и личный счет к венецианцам. Он помнил, что стоило ему появиться в Базеле, как его дар иллюстратора был

193. Альбрехт Дюрер. Блудный сын. 1496





194. Альбрехт Дюрер. Четыре ведьмы. 1497

195. Альбрехт Дюрер. Сон доктора. Ок. 1497—1498 гг.

замечен и оценен по достоинству. Венецианским же типографам манера Дюрера не приглянулась¹⁸. Как знать, не отнесся ли бы он к гедонизму венецианцев снисходительнее, если бы они признали его дар? Овладевший им антивенецианский, антиклассический демон жаждал реванша. «Героическое варварство»¹⁹, родившее Дюрера с неуживчивым Мантьей, побуждало его к какому-то грандиозному свершению. Он искал тему для большого произведения, «которого ему никто не заказывал, но от которого избавиться его тоже никто не мог»²⁰.

Темой, пробудившей в 1496 году великий порыв воображения Дюрера, стало Откровение св. Иоанна. Разглядывая ярко раскрашенные ксилографические картинки в Библии, напечатанной Кобергером²¹, он видел, как далеки они от грандиозности видений св. Иоанна, от его неистового красноречия. Это укрепляло молодого художника в уверенности, что тема найдена удачно: он сможет работать лучше!

Самоуверенность перемежалась сомнениями. Посильную ли задачу взваливает он на свои плечи? Образы Откровения чисто словесные, а словами можно выразить не только обычное, но и чудесное, не только видимое, но и слышимое. Но легко ли нарисовать очи, как пламень огненный, семь звезд в деснице, меч, выходящий из уст, или дать зрителю представление о голосе, подобном «шуму вод многих»? А если ему с помощью Божьей и удастся создать нечто

равносильное образам Откровения, то каким станет соотношение текста и иллюстраций? Как уберечь читателя от раздвоения внимания между словами и образами? Как обеспечить совместимость читательского воображения с картинами, напечатанными в книге? Очевидно, подобные соображения и привели иллюстраторов первопечатных изданий Библии к контурным гравюрам, которые после раскраски напоминали миниатюры древних рукописей.

И вдруг Дюрера осенило. Он не будет располагать иллюстрации на одной странице с текстом. Он поступит так же, как миниатюрист, некогда расписавший рукопись Откровения, хранящуюся в бамбергском монастыре Св. Стефана. Говорили, что ее подарил этой обители император Генрих II²⁰. Некоторые страницы там целиком заняты иллюстрацией, на других только текст.

Он живо представил себе, чем будет его «Апокалипсис». Огромный, не вмещающийся в поле зрения формат. Гравюры на всю страницу, без текста. Соответствующий текст на обороте. На каждом развороте слева будет находиться текст, справа — эстамп. Держа большую книгу на расстоянии, удобном для перелистывания, можно будет читать ее, не обращая внимания на гравюры, а можно разглядывать гравюры, не перебивая это занятие чтением. Переворачивая страницу, сначала видишь правую сторону очередного разворота, и если гравюра увлечет тебя, то тогда ты устремись к следующей правой, и они сомкнутся в цепь видений, в умообразную панораму. Но и слово св. Иоанна не претерпит ущерба. Набранное красивым крупным шрифтом, оно орнаментальной красотой не уступит противлежащей гравюре. И никакой красочности: только черное на белом.

Существует предположение, что круг сюжетов «Апокалипсиса» был определен Альбрехтом в содружестве с неким гуманистом, который участвовал и в разработке программы Библии Кобергера²¹. У них получился такой план: лист 1 — «Мучение Иоанна Евангелиста» (по «Золотой легенде»²²); лист 2 — «Семь светильников» (Откр. 1: 10–20); лист 3 — «Поклонение Господу» (Откр. 4); лист 4 — «Четыре всадника» (Откр. 6: 1–8); лист 5 — «Огненный дождь» (Откр. 6: 9–17); лист 6 — «Клеймение праведников» (Откр. 7: 1–3); лист 7 — «Семь трубящих ангелов» (Откр. 8); лист 8 — «Четыре ангела-мстителя» (Откр. 9: 13–21); лист 9 — «Иоанн, глотающий книгу» (Откр. 10); лист 10 — «Жена, облеченная в солнце, и семиглавый дракон» (Откр. 12: 1–5); лист 11 — «Битва архангела Михаила с драконом» (Откр. 12: 7–12); лист 12 — «Семиглавый зверь и зверь с рогами агнца» (Откр. 13); лист 13 — «Гимн избранных на небесах» (Откр. 14: 1–5)²³; лист 14 — «Вавилонская блудница» (Откр. 17: 18; 19: 11–16)²⁴; лист 15 — «Небесный Иерусалим» (Откр. 20: 1–3; 21: 9–27).

В то время лучшие в Нюрнберге деревянные гравюры выходили из рук резчиков мастерской Михаэля Вольгемута²⁵ — учителя Дюрера. Именно Вольгемуту заказал Кобергер гравюры для «Всемирной хроники» Гартмана Шеделя — крупнейшего издательского проекта XV столетия. Читатели этой грандиозной книги, напечатанной

в 1493 году, видели в ней эпизоды из Священного Писания, из истории Трои и Рима, географические карты, изображения фантастических существ из неведомых стран, «портреты» апостолов, мучеников, императоров, князей, гуманистов и философов, гербы, а также многочисленные исполненные с натуры или воображаемые виды городов, занимающие иногда целый разворот (ил. 196).

Вольгемут не боялся работать в крупном формате, с легкостью создавал иллюзию чередования пространственных планов и очень живо, не без юмора, схватывал движение фигур. В передаче различных материальных свойств его ксилографии соперничали с живописью.

Он достигал этого, варьируя направление и силу штриха, а местами заставляя резчиков воспроизводить перекрестную штриховку, очень неудобную в работе ножом. Превосходя зрелишным богатством и разнообразием мотивов все созданное прежде в немецкой книжной графике, гравюры Вольгемута не нуждались в раскраске. Нюрнбержцы могли быть уверены, что почтенный мастер исчерпал возможности ксилографической техники³⁹.



196. Михаэль Вольгемут. Вид Нюрнберга. Иллюстрация из «Всемирной хроники» Гартмана Шедела. 1493

Но грезившему апокалипсическими видениями Дюреру гравюры Вольгемута казались неодухотворенными. Ученика раздражала бесчувственность учителя к красоте и выразительности линии, схожая с невосприимчивостью музыкально неразвитых людей к мелодическим интонациям. Если кто из мастеров старшего поколения и умел придавать линиям мелодичность, то только Шонгауэр. Но ведь он работал на меди и, стало быть, не нуждался в услугах резчиков.

Вот бы изловчиться резать деревянную доску так, чтобы отпечаток напоминал шонгауэровскую гравюру! Тогда ксилографии, как резьба готических алтарей, слепили бы глаза сплетениями линий и вспышками света в зияниях тьмы. Апокалипсический шум слышался бы в них. Огромную гравюру не охватишь единым взглядом. Как путешественник в неведомой стране, зритель будет задерживаться на поразивших его местах. Общее впечатление вырастет из множества пережитых эпизодов. Каждый эпизод должен ошеломлять своей яркостью, выпуклостью, жизненной силой. Надо непременно заставить заговорить неповоротливую ксилографию по-шонгауэровски! Но где найти резчика, который справился бы с такой задачей? Альбрехту не оставалось ничего иного, как самому сделаться резчиком своих гравюр.

Вот когда пригодились навыки ювелира, переданные ему отцом. «Что могу я сказать о твердости и точности его руки? — вспоминал Иоаким Камерарий, близкий друг Дюрера. — Вы могли бы поклясться

ся, что линейка, угольник и циркуль применялись для проведения тех линий, которые он в действительности рисовал кистью или часто карандашом или пером без всяких вспомогательных средств, к великому изумлению присутствующих»³⁰. У рисовальщика и резчика, соединившихся в лице менее одаренного мастера, резьба не стоила бы рисунка или рисунок не стоил бы резьбы. Дюреру это не грозило. Для точного воспроизведения на доске его рисунок требовал мастерства, изощренного до предела человеческих возможностей. Но, став сам себе резчиком, он мог заранее приравниваться к свойствам дерева и к технике резьбы и не ставить перед собой задач невыполнимых или не дающих выразительного решения.

Два года ушло у него на пятнадцать гравюр «Апокалипсиса»³¹. Дюрер договорился с Кобергером, что тот напечатает их с латинским текстом и сброшюрует в своей типографии, а затем передаст ему весь тираж. Издание названо «*Apocalypsis cum figuris*». В коллофоне сообщается: «Напечатано в Нюрнберге Альбрехтом Дюрером, живописцем, в 1498 году». Значит, издательские права и доходы от продажи книги и ее отдельных иллюстраций принадлежали не Кобергеру, а Дюреру.

Прежде гравюра на дереве знала два рода линий: контуры, безразличные к рельефу тел, и штриховку, безразличную к контурам. У Дюрера такого разделения нет. Каждый штрих выявляет форму, не сливаясь с соседними, а контуры перестают быть только границами. И те и другие выявляют форму сообща. Каждая линия фантастична: ведь в природе никаких линий нет. Сочетаясь друг с другом, эти маленькие фантастические существа убеждают нас в реальности грандиозных апокалипсических видений.

Тут нет ничего покоящегося, ничего застывшего. «Трава пробивается из-под земли, ствол дерева, стиснутый корой, закручивается вверх, извиваются сочные листья, холмы и облака крутятся в постоянно возобновляющемся волнении, языки пламени устремляются к земле, и если даже в мертвом камне пробуждается жизнь, то что уж говорить о живых обитателях земли, небес и преисподней!»³²

Сильнейший толчок этому всепроникающему движению дают колебания толщины штриховки. Утолщение штрихов воспринимается как сгущение темноты, сужение просветов — как угасание света. Инертной пустоты не остается. Благодаря непрерывному движению взгляда зритель погружается в противоборство света и тьмы. Там, где надо дать освещенную форму на светлом фоне, контурные линии оставлены. Но чтобы отделить затененную форму от темного окружения, Дюрер впервые применил белый контур. Местами тень переходит в темный фон вовсе без контура. Ныне эти приемы — прописные истины графического мастерства.

Представим себе, как читали и разглядывали книгу Дюрера люди, не сомневавшиеся в близком исполнении апокалипсических пророчеств. Едва ли они смотрели на гигантские гравюры просто как на иллюстрации, пусть даже очень искусные. Пламенные пись-



197. Альбрехт Дюрер. Битва архангела Михаила с драконом. Лист 11 из цикла «Апокалипсис». 1496—1498

мена Дюрера, должно быть, казались им реальностью более яркой и убедительной, чем сама жизнь³².

Момент высшего накала борьбы добра и зла — битва архангела Михаила с драконом (ил. 197). Не случайно этот эпизод приходится точно на середину текста Откровения. «И произошла на небе война: Михаил и ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них, но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый дьяволом и сатаной, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены с ним. [...] Итак веселитесь, небеса и обитающие на них! Горе живущим на земле и на море! потому что к вам сошел диавол в сильной ярости, зная, что немного ему остается времени».

Вспышка молнии. Удар грома. Облака, принявшие облик крылатых воинов и чудищ. Земля, на мгновение залитая мертвенным светом. Таково общее впечатление при взгляде на «Битву архангела Михаила с драконом». На головокружительной высоте в Альпах мог видеть Альбрехт молнией расколотое небо так, как видим мы небесную битву на его гравюре. Грозы вызывали в памяти древние сказания о победе бога княжеских дружин над крылатым змеем, владыкой мрачных бездн. Молния и четыре тучи — огневая, водяная, ветровая, каменная — были оружием громовержца в этом поединке, а вода — убежищем поверженного врага. Памятью о победе был расщепленный молнией дуб. В битве, описанной Иоанном, так много общего с этим мифом, что трудно и представить архистратига Михаила иначе, как в облике бога грозы, подобном молнии³³.

Небо в этой гравюре прозрачно лишь настолько, чтобы чувствовалась его высота и не терялись бы в ней затененные части тел. И вот этот сумрак рассеен сверху донизу ослепительным зигзагом фигуры крылатого воина в белом хитоне. Мощь молниеносного удара сосредоточена на острие блистающего копья, погруженного в горло опрокинутого навзничь демона, судорожно хватающего воздух разинутой пастью.

*Если б архангел теперь, там, за звездами, грозный,
К нам хотя бы на миг, спускался, приблизился, нашим
Собственным сердубиением убиты мы были бы³⁴.*

Кажется, эти строки могли бы возникнуть у Р.-М. Рильке при взгляде на Дюрерова архангела. Могущество предводителя небесного воинства не в теле его, не в мускулах, которых мы и не видим, а в ярчайшем сиянии, в напряженности складок хитона, в гнсе лица. В его облике Дюреру удалось воплотить загадочное сочетание стремительности и застылости, которое ошеломляет нас всякий раз, когда по небу вдруг пробегает молния.

Никто не может угадать момент ее вспыхивки. Чтобы сделать явление архангела таким же внезапным, Дюрер поместил его не по середине, как подобало бы главному герою, и не справа, где он решал бы исход дела последним ударом копья, а слева от центра — на месте, которое во всех остальных листах «Апокалипсиса» свободно от крупных фигур. Для зрителя, привыкшего к тому, что Дюрер нагнетает напряжение в правой части гравюр, это полная неожиданность.

Ангелы зла обречены. Но тот, которого только что опрокинул Михаил, еще держится на небе: он словно бы распластался в воздухе, держа на себе и Михаила, и ангела-лучника. Без этой опоры не чувствовалась бы сила удара копья. Чтобы уплотнить пространство под острием копья, Альбрехт подвел под опрокинутого демона еще одного, со страусиной головой, и стусил здесь штриховку неба.

Справа остатки драконьей рати валяются вниз, преследуемые воиннами Михаила. Среди облачных фестонов мелькают светлые и темные крылья, пряди волос, трепещущие складки хитонов, сверкающее оружие, ангельские лики и звериные морды, извивы тел, роговые панцири и змеиные хвосты. Трудно было бы выделить из кипящей массы какой-либо мотив, если бы Дюрер не осветил всю ее скользящим светом справа, превращающим убогое сплетение линий в подобие готической алтарной резьбы, бликующей в сиянии свеч.

Земля, выхваченная из мрака призрачным светом, замерла в ожидании исхода битвы. Внизу, точно под острием копья, высится изуродованный ударом молнии дуб. Справа, под клубком падающих тел, расстилается море — стихия дракона, из которой вскоре выйдет семиглавый зверь, покоритель всей земли. Горе живущим на земле и на море!

Успех «Апокалипсиса» был огромен, и в том же году Дюрер выпустил дополнительный тираж, на этот раз с немецким текстом³⁵. От профессоров богословия и гуманистов до простых бюргеров — в самых разных кругах нашла эта книга благодарных зрителей. Через тринадцать лет Дюрер еще раз издал латинский вариант «Апокалипсиса», добавив к титульному листу изображение являющейся св. Иоанну «жены, облеченной в солнце»³⁶.

Листы цикла, печатавшиеся без текста, стали ценить как самостоятельные произведения. Они разошлись по всему свету не только в оригинальных оттисках, занявших почетное место в папках коллекционеров, но и через подражания, реплики и бесчисленные репродукции. Людей, знающих гравюры Дюрера, но не читав-

ших Откровение, стало больше тех, кто знает текст св. Иоанна, но не видел этих гравюр. Не будет особым преувеличением сказать, что в наше время мир видит Откровение св. Иоанна через иллюстрации Дюрера.

«Если надо было бы представить все немецкое искусство всего лишь одним произведением, то это был бы „Апокалипсис“ Дюрера... Эти гравюры на дереве значат для нас, немцев, то же, что для итальянцев фрески Джотто в капелле дель Арена в Падуе или для французов образы Королевского портала Шартра», — пишет современный историк искусства⁷⁷.

На автопортрете Дюрера в Прадо (ил. 198)⁷⁸ мы видим художника таким, каким он хотел выглядеть в год завершения работы над «Апокалипсисом». Когда на душе у вас уныло, взгляните на этот

портрет — и жизнь уже не покажется вам такой серой и утомительной. Трудно сказать, что для этого человека важнее — очаровывать ли своим обликом или своей живописью. Германский Аполлон, статный, златокудрый, с зелеными глазами миндалевидной формы, выдающей пикантную примесь мадьярской крови, сидит у окна, благожелательно поглядывая на вас. Вы спрашиваете: кто таков этот красавец?⁷⁹ Вот вам подпись под окном, в котором видны далеко за рекою немецкие отроги Альп и сверкающие под синим небом глетчеры: «Это я написал самого себя двадцати шести лет. Альбрехт Дюрер. 1498». Вы, наверное, думали, что Дюрер — нюрнбергский ремесленник-богомаз, обезьяна Господня? Помните, Альбрехт Дюрер — вполне светский человек.

И притом богатый: один его наряд — целое состояние. Итальянцы могли бы назвать такого «gentiluomo», если б судили не по происхождению. Ремесленник в поте лица своего трудится, зарабатывая на хлеб. А этот молодой человек сидит, гордо выпрямившись и преспокойно сложив руки, обтянутые лайковыми перчатками.

Портрет, в котором любовно выписана каждая прядь чудных волос, каждая складочка сорочки, каждая нить золотного шитья, каждый стежок на перчатках, — этот портрет, стоявший немало труда, внушает вам впечатление, что никакого труда тут не было и в помине. Словно бы сама собой, по волшебству, возникла эта картина о праздном художнике. Дюрер дает своим современникам урок: искусство живописи — это прежде всего духовный, а не физический труд. Художество возвышается над всеми ремеслами. Сопоставьте



198. Альбрехт Дюрер. Автопортрет. 1498

природу, что за окном, и сидящего перед вами человека. Бог сотворил природу? Искусство тоже от Бога, а не от природы. В окне видны три стихии: небо, земля и вода. Четвертую, огонь, Дюрер чувствует в своей душе. Метафорически выведенный во вне огонь, эта творящая стихия, окаймляет лицо художника золотом волос, как иконным окладом. Намеченная наверху арка сглаживает жесткость прямых линий округлым ренессансным очерком¹⁰. После того как «Апокалипсис» закончен, Альбрехт Дюрер готов примириться с Италией.

Гравюры «Апокалипсиса» — лишь небольшая часть всего созданного им между первым и вторым путешествиями в Италию. На заказ он выполнял живописные работы — алтарные картины и портреты. Но самого Дюрера больше привлекала гравюра. Линия лучше, чем цвет, отвечала его восприятию вещей и представлению о том, как их надо изображать¹¹. Тончайшая чувствительность к форме вещи и стремление к совершенно ясной ее передаче; отношение к чистой плоскости как к световой среде, энергия которой придает изображению дыхание жизни; переживание изгибов формы как движения; пристрастие к тщательному выполнению, не оставлявшему места случайности, бесформенности, — все это способствовало расцвету его графического дарования.

В тогдашней Германии спрос на гравюры был велик, и стояли они не слишком дорого, так что тиражи расходились быстро. Конечно, чтобы иметь гарантированный сбыт, приходилось учитывать вкус публики, но эта зависимость не была так сильна, как в живописи на заказ. Ведь сам публичный вкус формировался под воздействием вездесущих гравюр. С помощью эстампов художник воспитывал угодных себе зрителей.

Чем большего совершенства добивался Дюрер в ксилографии, тем яснее ему становилось, что этот способ строить изображение только из черных «да» и белых «нет» хорош для возбуждения сильных чувств и внушения простых идей. А ему хотелось овладеть художественной техникой, которая давала бы максимум возможностей для индивидуально свободного, сосредоточенного познания мира и человека и позволяла бы воспроизводить любые особенности строения форм, передавать самые тонкие взаимоотношения света и тени. Такой техникой была гравюра на меди. Дюрер — первый художник, делавший гравюры и на дереве, и на меди¹².

В мастерской Вольгемута он действовал резцом, как пером. Затем знакомство с гравюрами Шонгауэра убедило его, что гравюра хороша, когда в ней звенит победа стали над медью. Ни одна черточка не должна выглядеть случайной, но каждая в отдельности и все вместе призваны демонстрировать рождение формы из противоборства резца и пластинки. Строгость моделировки следовало восстановить. Но шонгауэровский резец работал слишком резко. Альбрехту надо было научиться создавать иллюзию твердости и мягкости, гладкости и шероховатости предметов. Его техника утончается и усложняется, гравированные образы обретают плоть



199. Альбрехт Дюрер. Мадонна с обезьяной. Ок. 1498 г.

200. Альбрехт Дюрер. Морское чудовище. 1498

201. Альбрехт Дюрер. Гераклес. 1498—1499

202. Альбрехт Дюрер. Св. Евстафий. 1501

и кровь. Нетрудно отличить ранние гравюры вроде «Блудного сына» от более совершенных «Четырех ведьм» и «Сна доктора» и таких безусловных шедевров, как «Мадонна с обезьяной» (ил. 199)⁶⁵, «Морское чудовище» (ил. 200)⁶⁶, «Геркулес» (ил. 201)⁶⁷, «Св. Евстафий» (ил. 202)⁶⁸.

Много лет спустя после смерти художника Филипп Меланхтон вспоминал: «Выдающийся умом и добродетелями муж, живописец Альбрехт Дюрер говорил, что юношей он любил пестрые и многофигурные картины и при созерцании своих собственных произведений всегда особенно ценил в них многообразие. В старшем возрасте, однако, он стал присматриваться к природе и воспроизводить ее истинную простоту и понял, что простота эта — высшее украшение искусства»⁶⁹. «Пестра» здесь поздняя готика, «прост» — Ренессанс. Но Дюрер никогда не был только «готическим» или только «ренессансным» художником, не уместался в рамках немецкой или итальянской традиции. Да и откуда бы взялся любви к «истинной простоте», если бы у него изначально не было задатков, которые иного привели бы к раздвоению личности?

Каков был человек в замысле Всевышнего? Он был «истинно прост»: ясен, спокоен, величав. Как изобразить такое совершенство? Альбрехт вновь всматривается в итальянские гравюры. Крепкие тела. Рельефно обрисованные суставы и мышцы. Искусно противопоставленные массы уравнивают друг друга. Фигуры устойчивы, но не кажутся застывшими. Если человек стоит, опорная нога словно вырастает из земли, тогда как другая расслабленно опущена, слегка согнута в колене и касается земли только пальцами. Туловище сочленяется с бедрами по дуге, очерчивающей живот. У пупка ось тела перегибается в направлении, противоположном свободной ноге. Все просто, непринужденно и — достаточно посмотреть в зеркало — правдиво.

Но закон построения совершенной фигуры, ведомый античным мастерам, ускользает от Дюрера, хотя он и догадывается, что тайна — в пропорциях тел. Сколь бы красивым ни казался ему какой-либо человек, всегда можно помыслить другого, более красивого. Никто не может похвалиться тем, что видел человека наипрекраснейшего. Одному Богу это ведомо. Если кому и приоткрывает Он эту тайну, то не через чувства, а только через непреложные числовые отношения. Ибо совершенная красота есть закон, всякая же закономерность основана на числах. Такой ход мыслей вырисовывается, когда читаешь написанные позднее трактаты Дюрера.

В 1500 году в Нюрнберг приехал венецианский художник Якопо де Барбари. «Он показал мне мужчину и женщину, сделанных им посредством измерений, а я в то время более желал узнать, в чем состоит его способ, нежели приобрести королевство, — вспоминал Дюрер впоследствии. — И это искусство полюбилося мне, и я стал размышлять о том, как следует делать подобные вещи. [...] Я пошел собственным путем и прочитал Витрувия, который пишет немного о пропорциях мужчины. И так я начал, опираясь на способы двух



203. Альбрехт Дюрер. Немезида.
Ок. 1501—1503 гг.

коем, сложные повороты уступали место видам анфас и в профиль. Самый знаменитый из этих листов — «Немезида» (ил. 203)³⁰. Неподвижная фигура Немезиды словно бы только притворяется живой, маскируясь искусной имитацией поверхностных свойств тела. Открывшийся под облаками вид местечка Клаузен (Кьюзо) в Южном Тироле передан с картографической точностью³¹. Монограмма Дюрера, покинув картинную плоскость, оказалась внутри пейзажа.

204. Альбрехт Дюрер. Адам и Ева. 1504



вышеназванных людей, и с тех пор искал день за днем по собственному разумению»³².

Начал он с того, что, полагаясь на модульные отношения, указанные Витрувием, вычерчивал с линейкой и циркулем схему фигуры в заданной заранее позе, а потом облакал ее плотью, рисуя от руки. В действительности такой метод не имел ничего общего с антично-ренессансной теорией пропорций, которая устанавливала абстрагированные соотношения величин, не давая никаких правил изображения поз. Подход Альбрехта, не желавшего отрешиться от конкретного многообразия фигур, был по существу готическим³³.

Но, вводя сконструированные таким способом фигуры в сюжеты гравюр, он избегал всего, что усложняло их вид и мешало восприятию типических черт. Движение сменялось по-

Начиная с 1503 года Дюрер ставит на каждой медной гравюре дату. Слабые мастера не датировали свои работы, опасаясь, что для покупателей гравюр решающим мотивом может оказаться не художественное совершенство, а новизна: рискованно выставлять на продажу вещь, сработанную несколько лет назад. Но Альбрехт не сомневается в непреходящей ценности своих эстампов.

В том же году у него созревает замысел, подводящий итог поискам канона красоты: он намеревается выгравировать на меди идеальное изображение человеческого совершенства. Сюжет напрашивается сам собой: «Адам и Ева» (ил. 204)³⁴. Ведь только в прародителях Божественный замысел воплотился без

искажений. Но в Библии облик Адама и Евы не описан. Лишь в одном Альбрехт не сомневался: они были прекраснейшими из людей, когда-либо живших на земле. Воодушевленный гуманистическими идеями и античными образами, источником которых была Италия, он приходит к мысли представить библейских прародителей человечества в обличье Аполлона и Венеры — языческих божеств, олицетворявших мужскую и женскую красоту. Парадоксальность этого намерения говорит о том, как глубоко он проникся духом Возрождения²⁵.

Трудно сказать, какая из античных статуй Венеры послужила образцом для Евы. Скорее всего, Венера-Генетрикс с гранатом в руке, которую римляне чтили как свою прародительницу. Она похожа на Венеру во «Сне доктора». Что до Адама, то за образец был взят Аполлон Бельведерский. Может быть, определенную роль в этом выборе сыграла не только красота античного бога, но и то обстоятельство, что в мифе об Аполлоне, как и в истории грехопадения, противником героя является змей (если не знать, что в правой руке у Аполлона Бельведерского некогда была лавровая ветвь, то можно вообразить, будто он только что пустил стрелу в Пифона).

Выгравированный рисунок отпечатывается зеркально, поэтому Адам зеркально отражает позу Аполлона. За исключением одной особенности: он глядит вправо, а не влево, как получилось бы, если бы Дюрер во всем следовал образцу. Отклонение вызвано тем, что Адам было положено размещать слева, а смотреть он должен был вправо, на Еву. Правая рука Аполлона, предоставленная самой себе, превратилась в левую руку Адама, требовательно протянутую вперед. В ней выражено влечение к плодам с дерева познания добра и зла.

Соблазнившись перспективой нравственного выбора, Адам лишится бессмертия, но ему это пока не ведомо: он не отпускает ветку рябины, дерева жизни. Ведомо это художнику, внесшему в образ Адама противоречивость. Лицо Адама безмятежно, тело безупречно. Но ноги расставлены так широко, что в его позе нет ни свободной легкой поступи Аполлона Бельведерского, ни устойчивости. Если провести через опорную стопу вертикаль, то большая часть корпуса останется слева, тогда как жест влечет Адама вправо. Слева тело расслабилось, омытое мягким ровным светом; справа — напряжение, крутой изгиб, контрасты света и тени. Адам балансирует между бессмертием и познанием.

Он прям, прост, порывист, а Ева кажется застенчивой, скрытной. Линии ее тела тягучи, ленивы. Вкрадчивые движения как бы неосознанны: медлительно смыкаются колени, скрывает запретный плод опущенная рука. Впоследствии мастер назовет своего Адама «крепким, чезанным», а Еву — «мягкой», вероятно имея в виду не только различия пропорций, поз и жестов, но и осязательные качества тел: чекан мускулов Адама и гладкие формы Евы, словно бы издающие свет сквозь шелковистую кожу²⁶.

По пробным оттискам видно, что, нанеся контуры, Альбрехт начал прорабатывать фон, оставив фигуры напоследок. Он искал вер-

ный тон фона, зная, что переходы от светлых ко все более темным тонам на поверхности тел могут привести к чрезмерной тяжести рисунка; если же сразу положить предел темноте, дальше которого идти не хочешь, то все тона распределятся между этой глубиной и светом нетронутого листа.

Все здесь измерено, взвешено, рассчитано, но нет у Дюрера другого произведения, в котором так откровенно и полно выразилось бы его восхищение молодой плотью, блаженствующей и блистающей в первозданной красе в прозрачном сумраке Эдема, напоминающего роскошный гобелен. Хотя фигуры прародителей сконструированы по образцам статуй, в них чувствуется живое тепло. Всюду, где свершающаяся нагота соприкасается с темным окружением, мастер приглушает край тела крошечными точечками, благодаря которым контур немного теряет резкость и плоть начинает дышать, отдавая свет овеиваемому ее воздуху.

В Библии написано, что Бог привел к человеку животных, чтобы видеть, как он их назовет. Рядом с Адамом и Евой изображены кошка, мышь, заяц, лось и бык. Соседство кошки и мыши напоминало современникам Дюрера, что до грехопадения «всем зверям, и всем птицам небесным, и всякому пресмыкающемуся по земле, в котором душа живая», дана была «зелень травная в пищу»³⁵. Гуманисты могли вспомнить античную теорию о «гуморах»: кровь делает человека сангвиником, флегма — флегматиком, желчь желтая — холериком, а черная — меланхоликом. В Средние века эту теорию приспособили к учению о грехах: кровью порождается любовь к наслаждениям, флегмой — обжорство и лень, желтой желчью — выскомерие и злость, черной — зависть, скупость, уныние. Избыточностью того или иного «гумора» люди расплачиваются за первородный грех. Пока Адам и Ева не вкусили от древа познания, «гуморы» в них были уравновешены, не создавая порочных склонностей. Животные же таким совершенством не обладали. Они по природе были либо сангвиничны, как зайцы, либо флегматичны, как быки, либо холеричны, как кошки, либо меланхоличны, как лоси.

Завершая работу над «Адамом и Евой», Дюрер не ограничился монограммой и датой. В табличке, висящей на ветке рябины, вычеканена надпись на латыни, языке вечных римских памятников: «Сделано Альбрехтом Дюрером, нюрнбержцем». Гравюра приобрела широчайшую известность. Немцы восхищались невиданной в их искусстве красотой обнаженных тел, итальянцам же пришлось признать превосходство нюрнбержца в изображении резцом таких нюансов формы, зримых и осязаемых, какие едва только начинали удаваться их лучшим живописцам.

Сам же наш герой, пребывая под каблуком жены, вернулся к начатой в 1502 году серии ксилографий «Жизнь Марии» — идилическому повествованию, погружающему евангельские события в обыденную жизненную среду нюрнбергского бюргерства (ил. 205)³⁶.

Но вот ловкач Маркантонио Раймонди, болонец, работавший в Венеции, принялся подделывать резцом на меди ксилографии

Альбрехта из серий «Большие Страсти» и «Жизнь Марии», «которые настолько славятся своей новизной и своей красотой, что каждый стремился их приобрести». Он ставил на подделках монограмму Дюрера и с большой выгодой продавал их, ибо никто не мог отличить их от оригиналов. Когда один из шедевров обманщика дошел до Нюрнберга, «Альбрехт пришел в такую ярость, что... прибыл в Венецию и, обратившись в синьорию, подал жалобу на Маркантонио, однако ничего не добился, кроме того, что Маркантонио было запрещено впредь помечать свои вещи именем или вышеприведенной монограммой Альбрехта», — сообщает Вазари о первом в мировой истории прецеденте защиты художником своих авторских прав²⁰⁵. Не была ли, однако, ярость Альбрехта розыгрышем перед женой с целью скрыть настоящую причину отъезда в Венецию — честолюбие, уязвленное невниманием к нему, проявленным венецианскими художниками одиннадцать лет назад? Не был ли спровоцированный Маркантонио судебный процесс лишь предлогом, воспользовавшись которым Альбрехт Дюрер ускользнул из-под контроля Агнес?

Явившись в Венецию, он заключил договор с немецкими купцами на создание большой алтарной картины «Праздник четок» для церкви Св. Варфоломея — места погребения обитателей немецкой колонии (ил. 206). Надо было изобразить Мадонну и Младенца Иисуса, раздающих венки из роз — символ доминиканского Розария — людям различных званий и сословий во главе с папой Юлием II и императором Максимилианом I²⁰⁶. Альбрехт написал картину в венецианской манере: с золотоволосой Мадонной в роскошном платье, с пирамидой главных фигур в центре и симметричным расположением остальных, с музицирующим ангелом спереди и восхитительным солнечным



205. Альбрехт Дюрер. Рождение Марии. Лист 4 из цикла «Жизнь Марии». Ок. 1504 г.



206. Альбрехт Дюрер. Праздник четок. 1506

пейзажем вдаль. Справа художник поместил автопортрет: шегольски одетый, он стоит, прислонившись к стволу дерева, и держит лист бумаги, на котором можно прочесть: «Альбрехт Дюрер, немец, 1506 г.». Указание на то, что по-венециански праздничная картина написана немцем, — вызов местным живописцам.

«Многие из них мне враги; они срывают мои работы (имеются в виду гравюры. — А. С.) в церквях, где только могут их найти, и к тому еще и ругают их и говорят, что они не в античном вкусе и поэтому плохи. Но Джамбеллини очень хвалил меня в присутствии многих господ», — жаловался Дюрер Пиркгеймеру на итальянских живописцев в феврале 1506 года. Но 8 сентября, в День Богоматери, он сообщает другу: «Я заставил умолкнуть всех живописцев, говоривших, что в гравюре я хорош, но в живописи не умею обращаться с красками. Теперь все говорят, что они не видели более красивых красок»³⁹. Чтобы увидеть картину, мастерскую Дюрера посетил дож Леонардо Лоредан в сопровождении патриарха. Он пришел в восторг. Сенат предложил Альбрехту должность городского живописца с годовым жалованьем в двести дукатов⁴⁰, но нюрнбергский патриот отказался принять это почетное предложение. Пришло время уезжать. Альбрехт вздыхал: «О, как мне будет холодно без солнца; здесь я господин, дома — дармоед»⁴¹.

В Венеции Дюрер, по-видимому, сблизился с Джорджоне. Кто мог бы быть чувствительнее Альбрехта к очарованию картин этого мастера? Благодаря отсутствию жестких контуров взгляд беспрепятственно углубляется в воображаемую даль. Мягкая гармония проникающих друг в друга тонов сменяет привычную перекличку отдельных пятен цвета. Фигуры перестают быть похожими на статуи. Фокусируя свет и сгущая тени, художник привлекает внимание к главным моментам, оставляя все второстепенное невыявленным. Не утрачивая ясности построения, картина наполняется дыханием и движением жизни. В духе Джорджоне Дюрер написал в Венеции несколько портретов.

В Нюрнберге он под впечатлением от живописи Джорджоне вырабатывает графическую технику для выражения нового — не линейного, а тонального видения формы. Он рисует кистью на голубой венецианской бумаге. Темными мазками наносит тени, ударами белил зажигает блики — и вот из зыбких полутеней, как поднимающийся из глубины архипелага, выступает человеческая фигура: впадины налиты мраком, ровные поверхности виднеются под прозрачной голубизной, блики сияют наподобие островков. В отличие от линейного рисунка, дающего определенную и завершенную форму, здесь форма возникает постепенно, будто не художник создает ее, а она сама ведет за собой его воображение и руку.

Чтобы достичь аналогичного эффекта в гравюре, Альбрехту надо было придумать нечто подобное тонированной бумаге. Что, если приглушить белизну листа монотонной, не слишком темной и не слишком бледной штриховкой, безразличной к объемам и пустотам? Оставить пробелы только для островков света. На таком фоне

они засияют не хуже отмеченных белыми бликов! Тени можно будет сгустить дополнительными слоями штриховки.

Раньше гравюры Дюрера воспринимались как «черное-на-белом», а теперь как «белое-и-черное-на-сером»⁴². Но забота об отчетливости форм заставляет Альбрехта заменять округлые поверхности гранеными, особенно при изображении складок одежды. По сравнению с «Адамом и Евой» 1504 года фигуры в гравированных на меди и на дереве «Страстях», над которыми Альбрехт работал в 1508–1512 годах⁴³, кажутся очень жесткими (ил. 207, 208, 209). Джорджониевский воздух, который он научился изображать кистью, в гравюрах передать не удавалось. Ища выход, Дюрер делает в 1512 году несколько гравюр сухой иглой⁴⁴ и приходит к выводу, что иллюзия воздушности возникает только на таких листах, где нет сильных контрастов тона. Теперь его гравюры, строящиеся на градациях серых тонов, кажутся



207. Альбрехт Дюрер. Взятие под стражу. Лист 2 из «Малых Страстей». 1508

208. Альбрехт Дюрер. Взятие под стражу. Лист 11 из «Малых Страстей». 1509

209. Альбрехт Дюрер. Взятие под стражу. Лист 3 из «Больших Страстей». 1510





210. Альбрехт Дюрер. Рыцарь, смерть и дьявол. 1513



211. Альбрехт Дюрер. Св. Иероним в келье. 1514

отлитыми из серебра. Этот эффект возникает благодаря использованию штриховой «ткани» самых разных «сортов» — с толстым и тонким, редким и плотным, прямым и волнистым, сплошным и прерывистым штрихом, положенным в один, два, три слоя.

В такой технике выполнены в 1513–1514 годах прекраснейшие гравюры Дюрера, издавна называемые «мастерскими»: «Рыцарь, смерть и дьявол» (ил. 210)⁶⁵, «Св. Иероним в келье» (ил. 211)⁶⁶ и «Меланхолия I» (ил. 212)⁶⁷.

Это был год тяжелой болезни и смерти его матери. О том, что творилось в душе художника, начиная с апреля 1513 и до мая 1514 года, когда Барбары не стало, можно судить по ее портрету, нарисованному Дюрером за два месяца до ее кончины (работа датирована самим мастером 19 марта 1514 года, ил. 213). Рисунок сделан углем — материалом, свойства которого противоположны технике резцовой гравюры. Мягкая палочка древесного угля хороша для рисунков большого размера, быстрых и не чересчур подробных. Она дает бархатистые контуры и позволяет покрывать большие поверхности размашистой штриховкой, а когда надо передать более тонкие изгибы формы, штриховку растирают тампоном или просто пальцами и получают нежные матовые полутени. Если гравюра, как и рисунок пером или серебряным штифтом, состоит из множества отдельных штрихов, из-под которых бьет отраженный бумагой свет, создающий впечатление, будто форма растет изнутри и держится внутренним напряжением, то в рисунке углем непрерывные тональные переходы так приглушают свечение фона, что изображаемый предмет, кажется, принимает форму от усилий, приложен-



212. Альбрехт Дюрер. Меланхолия I. 1514

ных к нему извне. Если подчас и уместно говорить, что рисовальщик «лепит форму», так это когда он работает утлём. Это качество, иногда называемое «пластичностью» рисунка, дает впечатляющий эффект в работе над портретами в натуральную величину.

Ни один из Дюреровых портретов не выражает такого глубокого и полного видения человеческой судьбы, как этот большой портрет Барбары. Альбрехт опасается, что каждый день может оказаться для нее последним. Страшно видеть, как день ото дня заостряются до неузнаваемости черты родного лица, когда-то жизнерадостного и привлекательного.

Усадив старуху перед собой, он отводит ей за плечо край платка, обнажая едва прикрытое дряблой кожей сцепление сухожилий, не-



213. Альбрехт Дюрер. Портрет матери. 1514

когда бывшее стройной шеей. Она глядит исподлбья немигающими косящими глазами, безразличными ко всему окружающему. Ее взгляду отдана узкая полоска пространства, за которой изображение обрывается. Кажется, она вглядывается в нечто запредельное, неизобразимое. В глазах самоотверженная покорность Богу, пославшему ей тяжелые испытания — нескончаемые семейные заботы, постоянно стоящую на пороге нужду, болезни. В шестьдесят три года ей неведомо нести бремя этой жизни. Измученным телом медленно овладевает смерть.

Вдовий платок окаймляет лицо уныло текущими линиями. Резкая вертикаль на его изнанке на уровне глаз так и клонит голову вниз. Вся нижняя часть лица вовлечена в этот скорбный мотив. Длинный, навис-

ший над поджатыми губами нос, соединенный глубокой складкой с опущенным уголком рта, от которого расходятся вниз морщины, — все это складывается в горькую ухмылку, в молчаливое признание собственной беспомощности. Вокруг рта еще трепещет жизнь, а рядом проступают наружу мертвенные, окаменело-шершавые выпуклости скулы и челюсти.

Но наперекор мертвящей тяжести Барбара еще силится держать голову напряжением выпученных глаз, вздернутых бровей, страдальчески наморщенного лба. Трудно найти в мировом искусстве другой портрет, наполненный таким противоборством жизни и смерти. Когда телом овладевает смерть, человек еще способен жить духом. («Мы живем одним только духом. Остальное принадлежит смерти», — выгравировал Дюрер через несколько лет на портрете одного из своих друзей.)

Как ни печален прощальный портрет матери, в нем чувствуешь никогда не оставлявшее Альбрехта любопытство ко всему необыкновенному, удивительному, устрасшающему. Сыновья любовь не превозмогает беспощадную правдивость исследователя, а исследовательский интерес неотделим от художественного. На лице его матери природа проводит страшный урок анатомии, демонстрируя строение и взаимосвязь костяка, мышечных тканей и кожных покровов, не обходя вниманием кровеносные сосуды, выступившие на виске и под глазом. Лицо, обезображенное старостью и болезнями, несравненно выразительнее молодого, пышущего здоровьем. Какая богатая светотень! Какой благодатный сюжет для рисунка углем!

Альбрехт одновременно и страшится этого лица, и боится расстаться с ним, пылливо выявляет в нем знаки близкого конца и изумляется прозрачности его строения. Он рисует, словно бы в последний раз ощупывая лицо матери пальцами, помнящими далекие детские прикосновения, и узнает в нем то, чего уже никто, кроме него, не видит и не помнит. И вот возникает произведение, открывающее совершенно новую область в искусстве: ведь до Дюрера старость показывали правдиво только в аллегориях суеты сует, смерти или зла. Прощание с уходящим из жизни любимым человеком впервые становится художественной темой.

«...И мертвая, она выглядела еще милее, чем когда она была еще жива», — этими словами Альбрехт заканчивает описание последнего часа Барбары в своей «памятной книжке». «И я не в силах воздать ей достаточной хвалы и описать все ее добрые дела и милосердие, которое она выказывала каждому. Эта моя благочестивая мать родила и воспитала восемнадцать детей; она часто болела чумой и многими другими тяжелыми и странными болезнями; и она прошла через большую бедность, испытала насмешки, пренебрежение, презрительные слова, много страха и неприятели, но она не стала мстительной. [...] И она сильно боялась смерти, но говорила, что не боится предстать перед Богом. Она тяжело умирала, и я заметил, что она видела что-то страшное. Ибо она потребовала святой воды, хотя до того долго не могла говорить. Тотчас же после этого глаза ее закрылись. Я видел также, как смерть нанесла ей два сильных удара в сердце и как она закрыла рот и глаза и отошла в мучениях. Я молился за нее. Я испытывал тогда такую боль, что не могу этого высказать»⁶⁸.

Последние десять лет жизни Барбара провела в доме сына. В гравюре «Св. Иероним» светелка отшельника — это рабочая комната Дюрера в том самом доме, где она умирала, когда он трудился над гравюрой. Вероятно, «Св. Иероним» появился незадолго до смерти Барбары, а «Меланхолия I» — вскоре после ее кончины.

*Бог дал мне, меланхолику, природу,
Подобную земле, — холодную, сухую.
Присущи мне землистый цвет волос,
Уродливость и скупость, жадность, злоба,
Фальшь, малодушие, хитрость, робость,
Презрение к вопросам чести
И женщинам. Повинны в этом всем
Сатурн и осень»⁶⁹.*

Эти стихи помнились Альбрехту с детских лет по картинке, на которой были изображены сангвиник, холерик, флегматик и, как всегда последним, меланхолик. Он стоял у конторки, на которой были разложены кучками монеты, правой рукой уныло подпирая голову (этим жестом художники наделяли меланхоликов еще с античных времен, видя в сжатой кисти руки признак скупости), левой придерживая висящую у пояса кошелку. Иногда меланхоликов

представляли ленивой супружеской парой: жена дремлет у пралки, муж уткнулся лицом в сложенные на столе руки или клочет носом над книгой.

У «Меланхолии» Дюрера есть кое-что общее с ними: оцепенение, опертая на руку голова, нераскрытая книга на коленях, кошелка у пояса⁷⁰. Но в остальном она не имеет ничего общего с этими аллегориями.

Нас привели на террасу, находящуюся на головокружительной высоте. Внизу, озаренные призрачным светом, спят горы, море, города, спят корабли и рощи. Глубокая ночь (в этом убеждает сияние небесного тела на темном небе). Но взгляд крылатой женщины, светящийся на затененном лице, выдает напряженную работу ума⁷¹. В руке у нее циркуль. В центре, на покрытом наиздкой жернове, пристроился путто. Со свойственной детям серьезностью он что-то выцарапывает острием на дощечке. О лени здесь не может быть и речи!

Как странно все вокруг! Почему надпись «Melencolia I» принадлежит мерзкой летучей твари, а не благородной фигуре, олицетворяющей меланхолию? Куда и откуда ведет лестница? К чему на голой каменной стене эти роскошные часы? Кому нужна «Юпитерова таблица», в которой числа по любой горизонтали, вертикали и диагонали дают в сумме тридцать четыре? Для чего висит над ней колокол? К чему на площадке, открытой ветрам, эти весы, чашечки которых выйдут из равновесия при малейшем колебании воздуха? Что за странный каменный многогранник лежит на краю террасы и что значит шар? Для чего поднят сюда жернов? Почему страж-пес (атрибут зависти, обычный спутник меланхолии) дремлет, когда его хозяин бодрствует? Почему разбросаны как попало строительные и столярные инструменты — выглядывающий справа из-под платья наконечник кузнечных мехов, гвозди, линейка, пила, рубанок, кусачки, шаблон, чернильница с пеналом, молоток, тигель с пинцетом для горящих углей? И наконец, какое отношение все это имеет к меланхолии? Ведь ничего подобного нет в прежних аллегориях этого темперамента.

В течение вот уже более ста лет появляются одна за другой блистающие эрудицией и несовместимые друг с другом интерпретации этого произведения⁷². Между учеными нет согласия даже в вопросе о том, как называть то, что, собственно, мы видим на этой гравюре. Кто эта сидящая фигура — женщина, мужчина, ангел, гений? Что здесь строится — терраса, башня, жилище? Кто этот крылатый малыш — невинное дитя, ангел, злой демон, помощник Меланхолии? Является ли монстр, на крыльях которого написано «Melencolia I», помесью летучей мыши со змеей или же сатурническим драконом? И что такое знак «I» в этой надписи — цифра «один»? порядковое числительное «первый»? буква «I» в значении повелительного склонения латинского глагола «iġe» («идти», то есть предупреждение: «Внимание, меланхолия! Бегом отсюда!»)? Является ли арка на небе радугой, полярным сиянием, кольцом Сатурна? Какое небес-

ное тело сияет под этой аркой — комета или планета? Откуда освещен передний план — сверху или снизу? Что такое эта граненая глыба — строительный элемент, модель ромбоэдра, схема строения кристалла? Что вырисовывается на его шершавой грани: очертания черепа, автопортрет Дюрера, обезьянья морда — или это бессмысленная игра света и тени? На каждый вопрос можно найти в исследованиях все варианты ответов, и каждый из них вдохновляет авторов на далеко идущие гипотезы.

Дюрер не оставил указаний на то, ради чего он соединил все это в своей гравюре. Где же искать ее смысл? В философии, религии, науке, политических идеях того времени? Или во всех этих сферах разом? Неудивительно, что «Меланхолия» Дюрера превратилась, по выражению Генриха Вёльфлина, в «игровую площадку интерпретаций»⁷³, а по словам нашего современника — в генератор несостоятельных толкований, которые как раз и демонстрируют синдром меланхолии, охватывающий ученых, стоит им заняться этой гравюрой. Вновь и вновь сталкиваются два противоположных взгляда: одни видят в меланхолии низкое, недостойное, бесплодное, изменчивое, смутное, ложное состояние души и духа; другие — залог гениальности и грандиозности творческих свершений человека⁷⁴.

В этой гравюре так много разных предметов, что можно и не заметить, сколь многого в ней нет. А ведь нет здесь ни человека, ни Бога; природа — лишь на дальнем плане; что-либо автопортретное отсутствует; нет даже меланхолика как такового — ни спящего, ни охваченного «Божественным безумием»; мы не видим здесь ни одной мифологической фигуры — ни Сатурна, ни Юпитера, ни Меркурия; нет ни апокалипсических образов, ни образов блаженства золотого века. Но все это просвечивает сквозь образы, смысл которых не проясняется, а проблематизируется. Мысль движется в потоке значений, то схватывая какой-то смысл, то упуская его из виду. Поток бесконечен... Может быть, меланхолия и рождается именно в таких ситуациях? — спрашивает себя очередной интерпретатор и приходит к мысли, что «Меланхолия I» Альбрехта Дюрера — это симптом появления человека Нового времени, который ни в чем не находит готовых решений и рецептов и до всего вынужден доходить своим умом, своими силами, на свой страх и риск. «Жизнь без „доспехов“ и вне „кельи“ трудна и чревата страданиями». Аллегорией жизни в «доспехах» является в глазах этого ученого «Рыцарь, смерть и дьявол», а жизни «в келье» — «Св. Иероним»⁷⁵.

На наш взгляд, толкования «Меланхолии I» в комплексе с двумя другими «мастерскими гравюрами»⁷⁶ имеют шанс оказаться ближе к замыслу Дюрера, нежели те, в которых она рассматривается обособленно. Но мы против того, чтобы рассматривать их в русле средневековых или гуманистических отвлеченных классификаций общечеловеческих добродетелей, способностей или ступеней совершенствования. Нам представляется, что идея «мастерских гравюр», как и других важных для самого Дюрера произведений, имеет ближайшее отношение к событиям его личной жизни, к его ин-

тимным переживаниям. Осмелимся предположить, что в 1513–1514 годах главными импульсами его творчества были не гуманистические идеи, а глубокое потрясение, горечь утраты⁷⁷ и тяжелые раздумья сорокатрехлетнего художника о том, как прожить ему остаток жизни, чтобы осуществилась его главная надежда: «Господи Боже, пошли и мне блаженный конец, и пусть Бог со своею небесною ратью, и мой отец, и мать, и друзья присутствуют при моем конце, и пусть всемогущий Бог дарует всем нам вечную жизнь»⁷⁸. Работа над «мастерскими гравюрами» шла в раздумьях о смерти, этом незримом свидетеле их возникновения.

Единственный предмет, который встречается во всех трех «мастерских гравюрах», — часы. В «Рыцаре» коронованная смерть держит часы: «Помни о смерти!» В «Св. Иерониме», как и в «Меланхолии I», этот атрибут неминуемой смерти висит над головой главного персонажа. На подоконнике в келье св. Иеронима лежит череп. Переживание необратимости быстротекущего времени — общая тема этих листов. Субъект переживания — человек по имени Альбрехт Дюрер, а не человечество в целом. Думается, что его душевное состояние в ту пору не имело ничего общего со взглядом на Рыцаря, Иеронима и Меланхолию как на три равноприемлемые жизненные модели. Дюрер не классифицировал. Он совершал нравственный выбор.

Едва ли Альбрехт хотел, чтобы его единомышленники ломали голову над расшифровкой общей идеи «мастерских гравюр». Чтобы быть доступной и внятной близким ему людям, она должна была лежать на поверхности. Слишком уж холеричен его странствующий Рыцарь, чтобы быть воином Христовым, каковым по праву считался св. Франциск Ассизский. Слишком уж мало общего между возбужденным черной желчью воображением Меланхолии и светлой мудростью св. Иеронима. Представив св. Иеронима в рабочей комнате своего юрибергского дома, Дюрер ясно давал понять, что из трех вариантов жизненного пути ему дорог только один: лишь со св. Иеронимом хотел бы он быть, но ни с Рыцарем, ни с Меланхолией⁷⁹. Неудивительно, что именно «Св. Иероним в келье» является высочайшей вершиной мастерства Дюрера-гравера и что настроение этой гравюры — умиротворенное и бодрое⁸⁰.

Если св. Иероним излучает добро, то Рыцарь и Меланхолия суть изощренные лики зла⁸¹. Внешне Рыцарь ничем не сходен с Меланхолией, но по сути у них много общего. Бросается в глаза, как оба они прекрасны собой в сравнении с маленьким сторбленным тружеником, которого не сразу и заметишь в его келье. Красота их холодна, как сталь, как камень. Родственны между собой и сердца этих гордецов, всецело сосредоточившихся на утверждении своего могущества. Различны только сферы их власти и пути к цели. Один стремится господствовать над людьми и полагается на свой меч. Другая хочет господствовать над природой и полагается на силу творческого воображения. Оба становятся заложниками дьявола, потому что в непомерной гордыне они забыли Бога. В отличие от

тех, кто идет за ними. Альбрехт знает, что истинно великое неприятно творится в малом. Он верит, что истинная сила — в милосердии; истинная человечность — в проповеди слова Божьего.

Еще в 1512 году император Максимилиан I в благодарность Дюреру за его труды⁶² назначил ему пожизненную ренту в размере ста гульденов в год, которую выплачивал городской совет Нюрнберга. После внезапной смерти императора в 1519 году совет отказался продолжать выплату ренты без подтверждения ее преемником Максимилиана Карлом V. Под конвоем Агнес и служанки Альбрехт отправился в Нидерланды, куда прибыл на коронацию Карла.

В один из осенних дней 1520 года он сделал рисунок с изображением антверпенских причалов (ил. 214). Антверпен стоит на правом берегу мощной широкой Шельды в ее нижнем течении. Дважды в сутки прилив Северного моря подступает к городу. Во времена Дюрера поднятые приливом суда почти вплотную подходили к укреплениям.

Даже в такой вот безветренный блеклый денек, когда медлительная Шельда еле шевелит ленивую маслянистую волну и вдали слышится шелком, вертикальные суденышки непрерывно покачиваются, поскрипывают, тычутся носами в берег, словно говоря: «Мы пришли, встречай же нас!» И гордый своим богатством город выходит на берег толпою зданий и башен, поглаживающих на реку окошками из-под островерхих крыш.

Хочется запечатлеть это зрелище не для какой-нибудь будущей картины, а из любопытства и удовольствия. Когда-нибудь потом Альбрехт достанет набросок из папки с нидерландскими зарисовками — и перед глазами оживет гостеприимный Анторф (так называли Антверпен немцы). Веселое движение, острота, точность — вот что ему нужно в этот момент. Серебряный штифт остр, но неповоротлив, угольная палочка быстра, но неточна. Альбрехт предпочитает перо и чернила.

Несколькими движениями пера он отделяет сушу от воды. Линия горизонта пока не нужна. Берег ведет взгляд к тому месту, чуть правее центра, где сойдутся лодки и городские строения. На первом плане появляются два баркаса. Передний чуть кренится на правый борт, а тот, что за ним, у Альбрехта раздвигается: ближний борт то заслоняет основание мачты, то опускается, отчего недорисованная донизу мачта оказывается как бы за бортом. Корпусы лодок, мачты, реи, ванты — все прерывисто, все колеблется, местами двоится. Столь же подвижна дальняя группа суденышек. Уводящий в глубину росчерк пера объединяет силуэт лодочных носов с изгибом волн. В такт волнам вздымается и опадает лес мачт. Рисунок



214. Альбрехт Дюрер. Вид Антверпена. 1520

рассекает лист по диагонали, как косая строка скорописи. Лодки теснят город вправо. Абрис дальней крепостной башни перекликается с линиями корабельных снастей.

Рисуя город, Дюрер сдерживает бег пера. В отличие от светливой речной флотилии, где все похоже на своих соседей и всё ежеминутно меняется, среди построек каждая выделяется особым облик и твердым местоположением. Единым росчерком их не охватишь. У Альбрехта абрис каждого здания остр и так точен, что можно и сейчас опознать место, с которого сделан рисунок: это район гильдии живописцев у южной границы тогдашнего Антверпена.

Если, заслонив сначала одну, потом другую половину листа, рассматривать город и реку по отдельности, то можно подумать, что справа работал осторожный старый мастер, а слева — самоуверенный виртуоз, чей почерк легче отнести к XIX или XX веку. Первый запечатлевал город под знаком вечности, второй охотился за неуловимо изменчивыми состояниями. Но вот охватываешь пейзаж единым взглядом — и он сплывается в «портрет» местности, черты которой, как во всяком живом портрете, говорят не в унисон.

Дюрер не нуждается в доскональном перечислении деталей. Пространство свободно обтекает предметы, позволяя уяснить все многообразие их форм, взаимоположений, притяжений и отталкиваний. Проведя позади мачт линию горизонта, дав абрис отлогих холмов на дальнем берегу и оживив водное зеркало маленькими кораблями и лодочками, художник закрывает альбом и исчезает в лабиринте антверпенских улиц. Лет через четыреста-пятьсот этот набросок будут считать вершиной творчества Дюрера-пейзажиста, а ведь он потратил на него едва ли больше времени, чем вы на чтение этого описания. Приходит на ум однажды высказанная Дюрером мысль, совершенно невозможная для мастеров XV века, привыкших к тому, что их работу оценивали пропорционально размеру произведения и стоимости израсходованных материалов: «Один может в течение одного дня набросать пером на половине листа бумаги или вырезать своим резцом на маленьком куске дерева нечто более прекрасное и совершенное, нежели большое произведение иного, который делал его с величайшим усердием в течение целого года. И дар этот чудесен»⁸⁵.

Последнее крупное произведение Дюрера — картина «Четыре апостола» (ил. 215), которую он преподнес в дар юрибергскому совету. В сопроводительном письме, адресованном «благоразумным, достопочтенным, мудрым и любезным господам», он сообщал, что вложил в нее «больше старания, чем в какую бы то ни было другую живопись»⁸⁶.

На двух высоких узких досках изображены слева апостолы Иоанн и Петр, справа — апостол Марк и св. Павел⁸⁷. Внизу каллиграф Иоганн Нейдёрфер выполнил по просьбе Дюрера надписи, текст которых начинается так: «Все мирские правители в эти опасные времена пусть остерегаются, чтобы не принять за Божествен-

ное слово человеческие заблуждения. Ибо Бог ничего не добавил к своему слову и ничего не убавил. Поэтому слушайте этих превосходных четырех людей — Петра, Иоанна, Павла и Марка, их предостережение». Далее следуют выдержки из посланий апостолов и Евангелия от Марка, в которых осуждаются лжепророки и проповедники пагубных ересей и предсказывается их близкая гибель⁸⁶.

Впоследствии Нейдёрфер вспоминал: Дюрер «почтил моих господ из совета четырьмя написанными масляными красками фигурами в натуральную величину, которые находятся в верхнем зале суда и в которых действительно можно узнать сангвиника, холерика, флегматика и меланхолика»⁸⁷. «В таком случае молодой и красивый, полный жизненных сил

Иоанн воплощает тип сангвиника, в желчном Марке с желтоватым лицом и горящим взглядом нетрудно узнать холерика, в пожилом мрачном и гневно Павле с его темным цветом лица и сверкающими глазами следует видеть меланхолика, как бы сжигаемого внутренним огнем „меланхолической одержимости“, и, наконец, медлительный старик Петр представляет тип флегматика. Однако Нейдёрфер прав только отчасти. Несомненно, содержание этого произведения не исчерпывается изображением четырех темпераментов. Нет никакого сомнения, что картина Дюрера отразила отношение художника к событиям последних лет»⁸⁸.

И в самом деле, Дюрер не намеревался изображать обладателей различных темпераментов под видом святых. Как раз наоборот, он святых изображал, наделяя их, ради выразительности, признаками различных темпераментов. В зале суда картина о темпераментах была бы неуместна, ибо учение о темпераментах, по существу, не соприкасается с нравственной проблематикой. Необычность замысла Дюрера — в соединении религиозной идеи со светской: он вменяет городской администрации прерогативу суда над ересиархами, лжепророками и лжеучителями, над клеветниками и книжниками, «любящими ходить в длинных одеждах и принимать приветствия в народных собраниях». Но после того, как городской совет Нюрнберга провел в 1524 году реформу Церкви, жест Дюрера, вероятно, уже не удивлял его сограждан⁸⁹.



215. Альбрехт Дюрер. Четыре апостола. 1526

Впрочем, предостережения святых, написанные шрифтом высотой в три миллиметра, прочитать было трудно. А вот таких «превосходных четырех людей», могучих телом и духом, немецкое искусство еще не знало. Не столько проповедью призывают они к стойкости против ересей, сколько своим обликом.

Изумительно риторическое совершенство образной речи Дюрера. Апостолов четверо, но силуэтов всего два: ярко-красный плащ Иоанна, зеленовато-серый плащ Павла. Вертикали досок прочно держат в себе это мощное созвучие. Фигуры видны несколько снизу, как если бы ваши глаза находились на уровне книг, что держат в руках эти гиганты. Блистающий золотом ключ Петра и сверкающий сталью меч Павла перекрещиваются воображаемым горизонтом, отсекающим от нижней кройки картины чистый квадрат. Над ним возвышаются четыре лика. Сопоставьте темпераменты. Общее в натурах сангвиника Иоанна и флегматика Петра — влажность; она иссушается горячим цветом Иоаннова плаща. Общее в натурах меланхолика Павла и холерика Марка — сухость, умеряемая холодным тоном плаща Павла. Апостолы соотнесены друг с другом не только типологически, но и непосредственным взаимодействием. Опущенных глаз Иоанна и Петра не видно: Иоанн молча предлагает Петру вчитаться в открытую страницу. Павел тоже молчит, но по взгляду темно-коричневого ока, пронизывающему вас до глубины души, вы чувствуете, какой гнев клокочет в его сердце в ответ на горячие инвективы Марка против книжников. Книга у этих двоих закрыта, но глаза их сверкают⁶⁶. Слева перед вами образ созерцательной жизни, справа образ жизни деятельной. «Так слились в едином союзе Портрет и Идея, так был создан идеальный портрет в высочайшем смысле этого слова»⁶⁷.

На последнем автопортрете Дюрер предстает перед нами в образе, родственном *imago pietatis* — страждущему Христу. Мужу Скорбей (ил. 216). Не говорит ли это о непомерном высокомерии художника? Отнюдь нет. Истинный христианин, подражая Христу, переживает Его страдания, как свои собственные. Но подражание не есть отождествление. Точно так и сходство автопортрета с Мужем Скорбей — аналогия, а не тождество.

Imago pietatis — это образ воскресшего Христа, держащего орудия страстей, которые следует понимать как оружие, которым Он открыл человечеству путь к спасению. Это образ одновременно трагический и триумфальный. Как трагедия и триумф предстает перед Дюрером и его собственная жизнь. Он, всю жизнь стремившийся к красоте и истине, вынужден признать: «Но что такое прекрасное — этого я не знаю». «Наш слабый разум не может достигнуть полного совершенства во всех науках, истине и мудрости». «Заблуждение присутствует почти в каждом суждении, и, как бы хорошо мы ни выполнили наше произведение, всегда возможно сделать еще лучше». Коротка жизнь, многое останется неосуществленным. И все-таки он верит, что трудится не напрасно: «Я надеюсь зажечь здесь маленький огонек. И если все вы будете вносить в это искус-

ные улучшения, со временем из него может быть раздута пламя, которое будет светить на весь мир»⁹².

Идея этого автопортрета двойственна. Бессильно опущенные руки едва способны удерживать бич и розги. Худое длинное тело ссутулилось⁹³. Но в протяжных линиях рук и торса есть согласный ритм. Плоть изнурена, но не унижена. Тело не выглядит ни жалким, ни безобразным. Опираясь на его линии или, лучше сказать, отталкиваясь от них, страждущий высоко поднял свой прекрасный лик. В скорбных устах еще не замер стон, в глазах — мольба и укор, но в них чувствуется и пробуждение воли. Вместо рабской покорности — порыв, воодушевление. Голова, поднятая так, что мы видим ее немного снизу, висит в широком светлом пространстве, и волосы развеваются на ветру, как языки пламени. Небеса готовятся принять воскресающее божество с лицом Альбрехта Дюрера — «пламя, которое будет светить на весь мир».

Дюрер умер в 1528 году на Страстной неделе, перед Пасхой. Написанная Пиркгеймером латинская эпитафия на бронзовой доске на кладбище св. Иоанна в Нюрнберге гласит: «Памяти Альбрехта Дюрера. Все, что было в нем смертного, погребено в этой земле. Он покинул этот мир на восьмой день перед апрельскими идами 1528 года».

Карел ван Мандер приводит еще три эпитафии, сочиненные Пиркгеймером на смерть его друга. Первая: «После того как Альбрехт украсил мир живописью и все было так полно прекрасным искусством, он сказал, что теперь ему остается только изобразить высокое небо. И вслед за тем, покинув землю, он устремился к лучезарным звездам». Вторая: «Здесь лежат зарытые в землю разум, честность, душевная чистота, благоразумие, добродетель, искусство, благочестие и верность». Третья: «Если бы жизнь могла быть возвращена слезами, Альбрехт, то твоё тело не было бы сокрыто в этой земле. Но так как слезами и плачем судьбы смягчить нельзя, то по крайней мере скорбью можно воздать должное уважение. Памяти Альбрехта Дюрера, самого добродетельного и совершенного мужа своего времени, который не только первый между германцами довел до совершенства и прославил искусство живописи и ввел его в строгие правила, но и начал с помощью своих сочинений объяснять их преемникам. По



216. Альбрехт Дюрер. Автопортрет в образе страждущего Христа. 1522

этой причине и особенно за добрый нрав, благоразумие и необыкновенные дарования он был очень любим не только нюрнбержцами, но и чужестранцами и весьма ценим высокородным императором Максимилианом, его внуком Карлом, а также королем Венгрии и Богемии Фердинандом, милостиво пожаловавшим ему ежегодную пенсию и всегда удостаивавшим его своей благосклонности. Он умер, всеми оплакиваемый, 6 апреля 1528 года, пятидесяти семи лет от роду. Эту хвалу воздал Виллибальд Пирагеймер своему верному другу, потому что он был того достоин»³⁴.

Виттенбергский дракон

В 1505 году живописец Лукас Кранах Старший¹ прибыл из столицы Габсбургов Вены в Виттенберг — резиденцию саксонского курфюрста Фридриха III Мудрого, где его ждало место придворного художника. Он быстро завоевал благорасположение курфюрста и его младшего брата и соправителя герцога Иоганна Постоянного. На Богоявление, 6 января 1508 года, их высочества пожаловали художнику герб. В дипломе пояснялось: «Желтый щит, на нем черный змей, имеющий посредине черные крылья летучей мыши, на голове красную корону и в пасти золотое кольцо с рубиновым камнем, а на щите шлем с черным и желтым султаном, и на шлеме ворох терновника, над конем еще один змей, такой же, что на щите»².

Дракон означает пламенность и стремительность натуры Кранаха. Вместе с тем это алхимический знак огня — стихии изменчивой, способствующей превращениям элементов. Стало быть, это и метафора художественного труда. Огнем своего дара художник создает прекрасные вещи так же, как ювелир с помощью огня выковывает и украшает драгоценности. Дракон дышит огнем и сам подобен огню своими очертаниями, движениями, алчностью, он обитает под землей, взмывает в воздух, скрывается в морской пучине; поэтому он означает единство стихий. Так и Кранах охватывает своим искусством всю природу. Корона на голове дракона по-немецки — «Кроне», что созвучно «Кронach» — имени родного города Кранаха. Кранах — король в своем деле. Всем своим видом и повадкой дракон говорит о том, что его хозяин истов, быстр и неутомим и что его искусство всеохватно, хитроумно и таинственно.

Герб, врученный художнику, человеку низкого происхождения³, был, по сути, патентом, закреплявшим за Кранахом его исключительную привилегию на создание произведений, которые воплощали бы по воле виттенбергских правителей истинно саксонский дух. До этого момента Лукас вырезал на своих гравюрах два щита: со скрещенными мечами — герб Фридриха, с венком руты — герб Иоганна. Теперь маркой Саксонии в искусстве стал герб Кранаха.

Фридрих Мудрый первым из европейских владетелей понял, что для осуществления культурной политики надо иметь под рукой даровитого государственного художника. Эта миссия и была возло-

жена на Лукаса Кранаха⁴. Вот почему герб ему вручали не в Виттенберге, а в Нюрнберге, который Лютер, в будущем близкий друг Кранаха, назвал «оком и ухом Германии». Особый статус художника был вскоре подтвержден ответственным дипломатическим поручением. Лукас поехал к императору Максимилиану I, находившемуся тогда в Нидерландах, чтобы от имени Фридриха преподнести кайзеру свою картину с изображением чудовищного кабана, добытого на охоте курфюрстом⁵, и написать портрет восьмилетнего внука императора — будущего Карла V.

Эта широковещательная акция была одной из вех саксонской политики. Могущественный Фридрих, выбрав своей резиденцией Виттенберг, не славившийся ни древностью, ни величиной⁶, преуспел в стремлении превратить захолустный городишко, лежащий на Эльбе на полпути между Лейпцигом и Берлином, в заметный центр политической и духовной жизни Европы. Здесь Мартин Лютер, воспользовавшись стечением народа на праздник Всех Святых, 31 октября 1517 года, прибьет к дверям университетской церкви 95 тезисов против использования Церковью индульгенций — и найдет в лице Фридриха надежного защитника. Лютеранство станет для курфюрста средством утверждения приоритета всего местного, истинно германского над папством, Империей и ренессансной италоманией, грозившей охватить восприимчивые и пылкие немецкие сердца.

Незадолго до прибытия Кранаха курфюрст основал в Виттенберге университет. Привлеченные великодушием, терпимостью, умом, широтой интересов, а главное, щедростью Фридриха Мудрого, сюда стекались со всех концов Германии богословы, юристы, врачи, алхимики, астрологи, математики, философы, филологи, не находившие себе места на кафедрах других университетов, которые не могли сравниться с Виттенбергским ни терпимостью церковного начальства, ни щедростью светских покровителей.

Между Кранахом и университетской элитой не возникло отчуждения, которое в то время обычно разделяло людей умственного и ремесленного труда. В Вене, откуда он прибыл в Виттенберг, он был своим человеком в основанной Максимилианом I университетской «Коллегии поэтов и математиков», которую возглавлял Конрад Цельтис, и дружил с Иоганном Куспинианом — поэтом-лауреатом, историографом и выдающимся врачом, который был сначала ректором и главным попечителем Венского университета, затем деканом медицинского факультета⁷.

Среди произведений, создавших Кранаху репутацию в Вене, был портрет Куспиниана и его невесты Анны, написанный по заказу жениха (ил. 217). Иоганн и Анна сидят на траве под сенью двух деревьев, сплетающихся ветвями где-то над их головами. Им достаточно протянуть руку, чтобы коснуться друг друга. Задумавшись над прочитанным в книге изречением, знаменитый профессор мечтательно поднимает взор и видит над Анной сокола, настигшего цаплю. Щеки его розовеют, дуновение ветерка заставляет вспыхнуть золотые кудри, отсвет улыбки пробегает по лицу. Шестнадцатилет-



217. Лукас Кранах Старший. Портрет Иоганна Куспиняна и его жены. Ок. 1502 г.

няя Анна этого не видит. По-детски насупившись, она ждет, когда же ее ученый жених опустится с эмпирей на землю. Пальцы нервно тербят гвоздику — знак верности, а душа горит, как полыхающий вдали пожар. Так они молча и страстно говорят друг с другом. Были и до Кранаха свадебные портреты, но не было художника, который сумел бы изобразить немой разговор влюбленных.

Свадебный портрет — предмет магический. Он служит продолжению рода: защищает семью от злых сил, оберегает от несчастий, поддерживает достоинство потомков, свидетельствуя о добродетелях предков. Он призывает на помощь молодым стихии и животворные силы природы.

«Мой дух жаждет космографии», — писал Куспиниан⁶, выражая гуманистическое стремление к всеохватному описанию макро- и микрокосма, которое дало бы ему ключ к тайнам Вселенной. Портрет Иоганна и Анны насыщен знаками их причастности космическим стихиям и силам. В живописной «космографии» Кранаха нет диссонанса между человеком и природой. Праздничный аккорд, созданный тонами одежд — винным и коричневато-красным, малиновым и розоватым, бархатно-черным и рыжим, золотистым и белым, — затихает под вечеряющим небом в горах, долах и рощах, где охры переходят в коричневый и дымчатый, а черный и желтый — в зелень. Смеркается. Над головой Иоганна встает его счастливая звезда. Сова мудрости несет в когтях первую добычу. Преследующие ее птички позлащены лучами солнца, ушедшего за снежные пики, а над Анной цапля сверкнула в темном небе лунным бликом. Позади Анны встает над ложиной вечерний туман. Огонь, воздух, земля и вода — все стихии в крутовращении дня и ночи призваны художником к повиновению молодым.

Незадолго до отъезда в Виттенберг Кранах написал «Распятие», находящееся ныне в мюнхенской Старой пинакотеке (ил. 218). Вероятно, заказчикам казалась недостаточно правдоподобной традиционно симметричная схема Распятия. Им хотелось видеть, как Мария с Иоанном внимают предсмертной воле Христа. Но как это показать? Расположить их позади креста — нелепо. Повернуть спиной к зрителю — ослабит проповедническое воздействие образа. Единственное разумное решение — сместить крест в сторону, поставить его боком и обратить взоры предстоящих к Христу.

Кресты образуют каркас прозрачной призмы, внутри которой стоят Богоматерь и Иоанн. Место на краю обрыва напрашивается под главный крест. Отсюда устремляется наш взгляд в долину, к горам, к небу. Низкий горизонт, совпадающий с далеким горным хребтом и соотносенный с ракурсами фигур, крестов, деревьев, внушает ощущение подъема на Голгофу. Часть картины, что выше горизонта, квадратна. Ее диагональ соединяет лица предстоящих и Христа и совпадает с перекладиной его креста.

Христос испускает дух — и мир погружается в смерть. Останки непогребенных жертв на лысом темени Голгофы, окровавленные трупы на крестах, ветви дерева, поникшие над мертвым разбойником, голые сучья, вторящие немому воплям пригвожденных рук и сплетающиеся наподобие тернового венца, — все это сейчас покроеет тьма от стремительно надвигающейся зелено-коричневой тучи.

Но, предвещая Воскресение, свет вечернего солнца нежно обволакивает стволы и ветви деревьев, сверкает на гранях ледников, играет золотистыми рефlekсами на одеждах Иоанна. Аккорд темно-синего, красного и желтого с оранжевым преобразует скорбь Марии и Иоанна в надежду. Кисти их рук — рыдание, перебиваемое увещанием. Ветер вздувает оранжевесоющую от крови и солнца пелену Спасителя, пробегает по листьям черно-зелеными волнами, шевелит красными языками Иоаннова плаща. Один из них соприкасается с вечными льдами, словно грозя растопить их. Долина затоплена весенними водами, омывающими змеящийся берег. Мир возрождается.

Путь Кранаха из Вены в Виттенберг пролегал через Баварию, страну девственной природы и волшебных сказок, изображенную



218. Лукас Кранах Старший. Распятие. 1503



219. Лукас Кранах Старший. Отдых на пути в Египет. 1504

им на картине «Отдых на пути в Египет» (ил. 219). Ночью путники укрывались в пещере, с восходом солнца двинутся дальше. Мария в платье карминового цвета, гармонирующего с ее бледным лицом и огненными волосами, выглядит знатной дамой. Иосиф, чьи выющиеся седины благородно сочетаются с одеждой цвета воронова крыла, на которую наброшен холодно-красный плащ, похож на мажордома. Но пестрокрылые ангелочки прислуживают не им, а Младенцу. Один принес землянику, другой тащит щегленка, третий наполняет сосуд ключевой водой, еще четверо, усевшись с нотами и дудочками, дают концерт. Младенец тешится, лицо Девы сияет робким счастьем. Один Иосиф озабочен: пора в путь.

Небо приветствует беглецов улыбкой занимающегося дня. Восход серебрит космы седого мха на ветвях могучей ели, покровительственно протянутых к печальной березе, — и та кивает гибкими ветвями. Холмы, вторя друг другу, уводят взгляд в солнечную даль: «Египет — там!» Земля расстилает ковром усеянную цветами мураву. Прозрачный ручей, огибая лужайку, готов стать волшебной границей, защитить беглецов от преследователей. Никто до Кранаха не писал природу так незамысловато, будто прямо с натуры. Никто до него не мог соединить природу такой интимной связью с персонажами Священного Писания. Никому не удавалось одушевить каждую мелочь так, что все вместе они дышат единым дыханием. Но не пантеистическая премудрость проявилась здесь, а первобытный инстинкт, пробудившийся в душе Лукаса при соприкосновении с родной землей. Эта картина — первая, на которой он поставил не только дату, но и монограмму, воспользовавшись именем родного города как своей фамилией. Значит, завершая «Отдых на пути в Египет», он мысленно был уже в чужом краю.

И вот Кранах в Виттенберге. Перебрав к себе лучшего художника австрийской столицы, Фридрих назначает ему годовой оклад в сто гульденов. Столько же будет получать Дюрер из императорской казны, но лишь с 1512 года. Сверх того Кранаху оплачивают расходы на краски, художественные принадлежности и на подобающий придворному гардероб. А ведь пока он не обзавелся семьей, ему хватало бы в Виттенберге и десятка гульденов в год. Но не та-

ков был виттенбергский дракон, чтобы довольствоваться только необходимым. Он оставил по себе память не только как удачливый художник, но и как хваткий делец. Продукция его мастерской⁸ пользовалась спросом далеко за пределами Саксонии. Собственная типография, аптека и виноторговля приумножили его состояние. Принадлежавшие Кранаху пять домов и земельный участок оценивались более чем в 4000 гульденов. Дважды его избирали бургомистром Виттенберга. Курфюрст доверил ему свою сокровищницу, а герцог Иоганн — воспитание наследника, Иоганна-Фридриха, будущего незадачливого противника Карла V⁹.

Крут художественных обязанностей Кранаха был очень широк: алтарная живопись¹¹, мифологические и аллегорические картины, гравюры религиозного и светского содержания, декоративные росписи и панно, картоны для шпалер, оформление празднеств, эскизы алтарного декора и церковной утвари, изготовление моделей для медалей, штамповка обоев, имитировавших текстуру дерева или скульптурные рельефы, роспись щитов. Мало того, Лукас исполняет многочисленные заказы саксонской знати, изготавливая для нее домашние образы и портреты, эскизы гербов, костюмов, мебели, парадных доспехов и надгробий.

Как ни быстр был Кранах в работе, время приходилось экономить. В этом ему помогли «драконья» гибкость, изменчивость, способность угадать и наилучшим образом воплотить намерения заказчиков. В сообществе, сплоченном единством интересов вокруг Фридриха Мудрого, вкусы и прихоти не могли отличаться большим разнообразием. Тон задавал курфюрст. Но его волю надлежало уловить, уяснить, представить в воображении и, наконец, осуществить другому человеку — Лукасу Кранаху. Его творения были магическими зеркалами, в которых сам Фридрих и те, кто стремился ему подражать, видели с полной ясностью все то, чего без помощи художника они могли лишь смутно желать. Магия этих зеркал — в незаметной для заказчиков обработке их вкуса сообразно творческим устремлениям самого Лукаса. В художественной жизни Виттенберга тон задавал не курфюрст, а его художник.

Найдя новое решение традиционной темы, придумав новый тип картины, Лукас повторял их многократно, пока не иссякал поток заказов, — а к этому моменту в его репертуаре опять появлялось нечто небывалое и не менее притягательное. Он всегда опережал заказчиков, но ровно настолько, чтобы им казалось, будто он следует за ними.

У историков искусства принято сожалеть о неисполнившихся обещаниях молодого Кранаха и предаваться романтическим воздыханиям о таланте, якобы размененном на богатство. Но не разумнее ли ценить искусство виттенбергского дракона таким, каково оно есть, и благодарить Фридриха Мудрого и людей его круга за то, что из мастерской Кранаха вышла не одна, а тридцать одна Ева, не одна, а дюжина Юдифей, не одна, а тридцать пять Венер и столько же Лукреций? Многие картинные галереи мира гордятся этими экзо-

тическими жемчужинами Виттенберга. Даже если бы время не пощадило ничего, кроме этого племени пикантных прелестниц, Крапах все-таки вошел бы в историю искусства первым из немецких художников, понявшим, что искусство существует для наслаждения.

Сохранилось более полутора десятка его картин, около двухсот гравюр на дереве, десятков гравюр на меди, сотни рисунков. Сравнивая то, что предназначалось для заказчиков, с произведениями, в которых его воля проявилась свободнее, поражаешься его двуличию, отнюдь не свойственному художникам того времени.

Область свободы у Крапах — это изображения деревьев, животных, портретные этюды, иногда гравированный или живописный портрет, всевозможные наброски. В них нет ничего заранее заученного, никакого манерничанья, никаких стилистических примет искусства XVI столетия. Каждое такое произведение — поразительной силы вспышка бытия, короткое замыкание в цепи предмет-художник.

А рядом с этим Крапахом работает совершенно другой, которого часто принимают за наивного чувствительного провинциала, старающегося быть многозначительным, важным, изысканным, но не обладающего ни знаниями, ни вкусом, ни мерой и впадающего в своих картинах то в запутанную нагроможденность, то в лубочную примитивность, то в манерную мечтательность. Снисходительно умиляясь, ему, однако, охотно прощают эти недостатки за чарующие эффекты его сверкающих гравюр и острой гладкой живописи с ее терпким колоритом. Думается, Лукас усмехнулся бы в ответ на попытку представить его простецом. Архаизмы и неправомерности его искусства, режущие академически воспитанный глаз, — это эксперименты по изготовлению магических зеркал для виттенбергской элиты, требовавшие абсолютного мастерства.

Современники Крапах часто искали соответствия своим помыслам и поступкам в житиях святых. Эпизоды церковного предания мысленно представлялись им происходящими здесь и сейчас. Оставался лишь шаг до превращения заказчиков или иных известных лиц в персонажей алтарных картин. Крапах сделал этот шаг в «Алтаре св. Екатерины», написанном для церкви княжеского замка (ил. 220). В сцене казни святой, которая считалась покровительницей философов, мы видим у левого края Фридриха Мудрого; в облике палача выступает его советник и казначей, благочестивейший Пфеффингер; в самом центре картины — лицо гуманиста фон Шварценберга.

Мученичество Екатерины представлено как торжество ее приобщения к лику святых. Лицо мученицы светится кроткой радостью. Святые девы, изображенные на створках, безмятежны. Ангелоподобный принц, воспитанник Крапах, подносит св. Доротее корзинку с райскими цветами. Под пасмурным немецким небом ярко сияют праздничные одежды. Лавина мучителей втянута под колесо, которое должно было стать орудием четвертования Екатерины. Как грешники в геенну огненную, низвергаются они в упавшее



220. Лукас Кранах Старший. Алтарь св. Екатерины. 1506

с неба пламя. Всадники из свиты Максенция валятся наземь вместе с лошадьми. На них сыпятся искры небесного огня...

Наиболее устойчивая религиозная тема Кранаха — Мадонна с Младенцем. Вопреки стремлению Лютера видеть главным персонажем Христа, в теологически не озабоченных сердцах — протестантских, равно как и католических, — любовь к Деве Марии не угасала. Особенно высоко чтили ее в придворно-рыцарских кругах, где поклонение и служение Деве Марии издавна окрашивалось оттенками любви к даме сердца. Неудивительно, что Кранаху и после выступления Лютера заказывали образа Мадонны с Младенцем не реже, чем прежде.

Рыцарственным саксонским заказчикам (ил. 221)¹² грезились мадонны неземной красоты и нежности. Поэтому не будем спрашивать, откуда явились и куда стремятся мадонны Кранаха, что у них было до и что будет после. Нет у них опоры в земной жизни, ничего не может произойти вокруг них, и в них самих действие не может родиться, потому что у них нет душевной жизни. Это живописные видения, которые просто присутствуют, стоят в глазах. Главная забота Кранаха — заворожить зрителя, как заворачивают ребенка волшебной сказкой.

Одежды его мадонн строже, чем у жены Куспиниана или у св. Екатерины. Ничто не мешает насладиться изысканными красками, то печальными, то радостными, мягко переливающимися на широких поверхностях или вспыхивающими и гаснущими в складках и сборках. Ничто не может сравниться с шелковистым руном волос, струящихся по

221. Лукас Кранах Старший. Турнир. 1509





222. Лукас Кранах Старший.
Мадонна под яблоней. Ок. 1530 г.

плечам. Невозмутимый лоб Марии целомудренно прикрыт вуалью столь тонкой, что местами надо напрячь глаза, чтобы ее увидеть. Из-под вуалей просвечивают волосы, ткани, тело Иисуса, иногда — краешек земли у горизонта. Земля простирается вдаль откуда-то снизу, так что порой деревья у края картины видны с высоты птичьего полета. Омытая светом и воздухом, превращая далекие горы и города в миражи, облачка — в перламутр, небосвод — в лучезарный кристалл, озера — в зеркала, Лукас заманивает зрителя все дальше, переполняя его душу сладким чувством обладания чудесным миром, в котором он узнаёт проясненный образ родной земли. От картины к картине образ этот становится умиротворенней.

В «Мадонне под яблоней» (ил. 222) земля замирает в райском блаженстве. В восторженных саксонских ду-

шах такой образ Девы Марии почти уже неотличим от языческого олицетворения женского начала бытия.

*В накидке лисей — сама
хитрей, чем лиса с холма
лесного, что вдалеке
склон палочет в реке,*

*сбежав из рожи, где бог,
охотясь, вонзает в бок
вепрю жало стрелы,
где бушуют ствалы,*

*покинув знакомый мыс,
пришла под яблоней из
пятнадцати яблок — к ним
с мальчуганам своим.*

*Головку набок склоня,
как бы мимо меня,
ребенок, сжимая плод,
тоже смотрит вперед.*

Кто бы ни вписал в подзаголовок этого стихотворения: «Л. Кранах „Венера с яблоками“» — сам ли Иосиф Бродский, или же составитель сборника его сочинений¹³, — это мудрая ошибка. Эрмитажная Мадонна и в самом деле родная сестра кранаховских венер.



Венеру с Купидоном Кранах писал едва ли не чаще Мадонны с Младенцем. Вокруг образа Венеры группируется множество его картин и гравюр, героинями которых являются, с одной стороны, Ева (ил. 223), Далила (ил. 224), Юдифь (ил. 225), Саломея (ил. 226), Лукреция (ил. 227), а с другой — Омфала (ил. 228), безымянные молодки, обирающие похотливых стариков (ил. 229), или девица, соблазненная Иоанном Златоустом (ил. 230). Первые вольно или невольно повинны в трагической участи мужчин; вторые выставляют сильный пол в смехотворном виде. При всех различных этих сюжетов, одна мысль объединяет их: женщина, пробуждая в мужчине сладострастие, может сыграть роковую роль в его судьбе или стать косвенной причиной гибели другого мужчины. Почему эта тема была так популярна?

Представление об опасности «женской власти» коренится в куртуазном кодексе чести. Около 1100 года Гарт-

223. Лукас Кранах Старший.
Адам и Ева. Ок. 1510 г.

224. Лукас Кранах Старший.
Самсон и Далила. 1529

225. Лукас Кранах Старший.
Юдифь с головой Олоферна. Ок. 1530 г.





226. Лукас Крах Старший.
Пир Ирода. 1531
227. Лукас Крах Старший.
Лукреция. 1533
228. Лукас Крах Старший.
Геркул у Омфалы. Ок. 1537 г.
229. Лукас Крах Старший.
Неравная пара. 1532
230. Лукас Крах Старший.
Покаяние Иоанна Златоуста. 1509



ман фон Ауэ в диалоге о любви, который ведут Сердце и Тело, пустил в ход образ «Frau Minne» («госпожа любовь») — аллегория куртуазной любви, или любви Сердца. Став популярной при дворах немецких государей, Frau Minne¹⁴ оставила плотскую любовь в распо-

ряжение Венеры и ее коварного сына. Веком позже Вальтер фон дер Фогельвейде ввел в немецкую лирику «hohe Minne» и «niedere Minne» — «высокую» и «низкую» (плотскую) любовь, — отождествив немецкую «Liebe» («любовь») с «niedere Minne». Отныне власть Венеры распространялась только на плотскую любовь. В легенде о Тангейзере преподнесен урок всем тем, кто осмеливается сблизиться с Венерой. Привлеченный к ее двору, миннезингер предается плотским утехам, но, побуждаемый раскаянием, отправляется в Рим испросить у папы отпущение грехов. Порыв его напрасен: как посох Тангейзера никогда не прорастет листвою, отвечает папа, так его грехи никогда не будут прощены. В отчаянии поэт возвращается в грот Венеры. Тем временем посох, оставленный им в Риме, покрывается листьями. Папа велит отыскать Тангейзера, но того больше никто никогда не видел.

«Все, все, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Незыблемы наслажденья — бессмертья, может быть, залог!» Страсть всякого истинного рыцаря к непрестанному испытанию авантюрой, «так что он ни минуты не может жить без приключения и поединка», толкает его в опасную игру на краю «водоворота Любви»¹⁵. С пастушкой он самозабвенно тешится «в роще под липкой»¹⁶, а даме сердца дарит шкатулку с изображением Венеры¹⁷. Каждый шаг любовной авантюры приближает его к спасению или гибели души, к раю или аду.

Об устойчивости понимания любви, сопряженного с демоническим образом Венеры, свидетельствуют стихи блистательного рыцаря-гуманиста Ульриха фон Гуттена:

*Он безрассудный пленяет Венеры лукавая прелесть,
Сладости радость неся в гиблом обличье своем.
Там, где связало юнцов любовью, покой погубившей,
К бедам внезапно влечет, тянет их вихрь в западню.
Злоба, измены, убийства, зараза и страх, и коварство,
Ярость безумная — вот высшие блага любви...»¹⁸*

В глазах фон Гуттена истинно рыцарская «hohe Minne» не имеет ничего общего с желанием обладать женщиной. Рыцарь — вассал госпожи своего сердца. Его любовь отливается в форму бескорыстной верности, самоотверженного служения даме.

Дидактическое назначение произведений Крапаха на тему «женской власти», которую он первым ввел в немецкую станковую живопись, — предостеречь дворянство и университетских клириков от утраты здравого смысла под действием женских чар. Однако это произведения «с двойным дном»: пользуясь тем, что красота заставляет людей забыть о морали, Лукас писал картины, эротизм которых производил действие, противоположное их дидактической программе. Судя по их количеству, этого и ожидали от него заказчики.

В 1509 году Крапах совершает чрезвычайно решительный шаг: первым в североευропейской живописи пишет нагую Венеру в рост

(ил. 231). Эта эрмитажная картина¹⁹ и нынешнего посетителя музея ошеломляет своим мрачным великолепием. Каковы же были впечатления современников?

Как в дни Сотворения мира, «земля безвидна и пуста, и тьма над бездною»²⁰. От огромной фигуры исходит тусклое теплое сияние, как от небесного светила. Цвет ее тела схож с цветом планеты, на краю которой она стоит, утверждая свою причастность космическим, универсальным силам бытия. Прозрачный поток вуали и жемчужное ожерелье — только это и напоминает о морской стихии, из которой вышла богиня. Жар печального семитского лица²¹ отдает древностью более глубокой, нежели времена бесстрастных античных афродит. Мы пробуем перехватить взгляд богини, но в нем, в отличие от пристального взгляда ее сына, не удастся уловить заинтересованности теми, кто осмеливается в упор разглядывать ее.

Побудив Венеру отвести руку, Купидон обнажил флегматичный, как восточный напев, контур ее тела, которому противопоставлены угловатые движения и разнонаправленные прямые мальчишеской фигурки. Венера словно бы прикрывает сына волшебной завесой, еще более эфемерной, чем струящаяся по ее телу вуаль²². У головы богини выведено антиквой латинское двустишие:

*Pelle cupidineos toto / conamine luxus
Ne tua possideat / pectora ceca venus
(Средством любым отвращай Купидонову похоть,
Либо любовь овладеет твоей ослепленной душой).*

Венера грозит душе великой опасностью. Но силой живописи Крахна наделяет ее таким сладострастием, что эта картина вряд ли предостережет кого-либо от опасностей любви. Тем более что латинский глагол «*pellere*» означает не только «отвращать», но и «утолять»²³. Поэтому не будет ошибкой перевести двустишие на картине Крахна и так:

*Средством любым утешай Купидонову похоть,
Либо любовь овладеет твоей ослепленной душой.*

По-видимому, двусмысленность картины входила в намерения художника. У того, кто помнил значения слова «*pellere*» — а в университетской среде Виттенберга таких, надо полагать, было немало, — не возникало недоумения перед Крахновой Венерой. Утоляй Купидонову похоть и тем самым ее отвращай — вот какой смысл видели они в этой картине.

Столь радикальная антитеза куртуазной концепции любви опиралась на традицию, корни которой уходят в латинскую образованность клириков, в поэзию вагантов. В прении о том, кто достойнее любви — клирик или рыцарь, Флора говорит Филлиде:

*Силу чар Венерафых и любви законы
Самым первым высказал клирик мой ученый²⁴.*

К XIV веку поэзия вагантов уступила место рыцарской лирике

на новых языках, располагавшей несравненно более широкой аудиторией. Но не исчезла университетская образованность.

И вот настала пора, когда Конрад Целтис заново открыл для немцев вагантов и примкнул в своей латинской поэзии к Овидию. Не кто иной, как Фридрих Мудрый, выступил попечителем Целтиса в его нюрнбергском триумфе 1487 года. Вероятно, Крапах предназначал «Венеру и Купидона» для единомышленников поэта, знавших овидианское значение глагола «pellere». Они помнили наизусть и строфы Овидия, в которых перечислялись средства утоления любви ради освобождения души из любовного рабства, и стихи Целтиса, в которых тот с наслаждением перелагал Овидия. Не являлась ли эта картина своеобразной эпитафией Целтису, умершему за год до ее появления?

Даже ничего не знающий ни об Овидии, ни о Целтисе посетитель Эрмитажа, который забредет в зал «Венеры и Купидона», почувствует, что эта Венера ближе к античному искусству, нежели к средневековому. А тот, кто видел хотя бы в репродукциях Афродиту Книдскую, вспомнит этот шедевр Праксителя благодаря отдаленному сходству Крапеховой Венеры с этой статуей. Крапах усилил это сходство, отказавшись в «Венере и Купидоне» от красочного богатства, к которому он приучил виттенбергских поклонников своей живописи.

Купидон выглядывает из-за бедра Венеры так, что невозможно понять, есть у него крылья или их нет. Вспоминается, что на акрополе в Афинах стоит храм Нике Аптерос — Победы, лишенной крыльев, чтобы она не могла улететь от афинян. Не таков ли и смысл спрятанных крыльев Купидона в картине Крапах?

Вызванное Реформацией исчезновение заказов на алтарную живопись нанесло бы художнику ощутимый ущерб, если бы не возрос спрос на портреты. Поскольку в Виттенберге соперников у Крапах не было, он мог позволить себе брать только самые выгодные заказы.

Он не был художником-психологом из тех, что ищут верного соотношения внешнего и внутреннего в человеке. Он был одарен более древним и надежным чутьем, чем-то вроде первобытного инстинкта охотника-зверолова, чуткого, зоркого, ловкого. Этот инстинкт проявился в сделанных с натуры этюдах акварелью, гуашью



231. Лукас Крапах Старший.
Венера и Купидон. 1509

или маслом на бумаге. Головы, запечатленные молниеносно и точно, наделены такой жизненной силой, что, изумляясь свободе художника, смело перешагнувшего границы своей эпохи, невольно вспоминаешь пещерную живопись палеолитических охотников, столь же необъяснимую, «беззаконную» с точки зрения рационально выстраиваемой истории искусства. Да и у самого Кранаха нет ничего более близкого портретным этюдам, чем зарисовки зверей и птиц. Говорили, что покой замка Хартенфельс он украсил столь живыми изображениями гусей, фазанов, павлинов, куропаток, уток, перепелов, что неопытный слуга, бывало, пробовал снять со стены этукую связку дичи.



232. Лукас Кранах Старший. Кабаны, преследуемые собаками. Ок. 1530—1540 гг.

Наброски, которые приходилось делать в пылу княжеских охот, научили Лукаса моментально схватывать своеобразие различных живых существ и выработали у него навык непредвзятого отношения к модели (ил. 232). Этот навык открыл ему глаза на природное начало в человеке, роднящее его более с животными, нежели с ангелами. Среди муж-

чин он стал обнаруживать грубых и верных, как псы, гордых, как олени, яростных, как вепри. Среди женщин — хитрых, как лисы, и непостижимых, как кошки. Послушная кисть запечатлевала эти образы на бумаге с меткостью охотничьей стрелы.

Фон большинства виттенбергских портретов Кранаха — черный; изредка — тусклых оттенков голубого, зеленого, желтого. В раме, нижний профиль которой делали похожим на подоконник, такой фон — равномерный, гладкий, углубленный слоем прозрачного лака — казался окошком в комнате, где нет ничего и никого, кроме обитающей там персоны. Достаточно легчайших теней, чтобы лицо, светлеющее в сумраке, приобрело объем и стало восприниматься как гладкое твердое тело, в одних портретах словно светящееся изнутри, в других — освещенное извне. Ничего подобного нет в портретных этюдах: там у лиц нет ни этого свечения, ни твердости; они словно бы возникают на листе, не успевая застыть.

Большинство портретов Кранаха — высотой около полуметра. В такой формат можно вписать лицо в натуральную величину, но Лукас уменьшал его раза в полтора-два, оставляя место для головного убора, платья, лат, перчаток, оружия. Все это у него написано с величайшей тщательностью, но иначе, нежели лица: красочно, плоско, орнаментально, будто околичности существуют сами по себе, как платье, нарисованное на ширме с отверстием для лица в ателье уличного фотографа. Околичности сообщают о статусе изображенной особы, иногда о ее принадлежности к определенному семейству, о событии, к которому приурочен портрет. В этом Лукас не оригинален. Но лучше любого другого портретиста своего вре-



233. Лукас Кранах Старший.

Портрет Генрика Благочестивого и Екатерины Мекленбургской. 1514

мени он понимал, что аксессуары принадлежат двум различным пространствам — реальному, в котором висит портрет, и воображаемому, в котором живет модель. Обрамленная дощечка, несущая на себе изображение персоны, должна быть приятна даже для беглого взгляда издалека, когда воспринимается только цветовой аккорд. Лукас любил привлечь внимание пламенеющими сочетаниями красного, желтого, золотистого с черным, реже с коричневым, бурым, зеленым. Почти в каждом портрете есть кусочек блаженно-легкого прохладного белого. Иногда встречается строгое сочетание черного с золотым и белым; бывает и более терпкое — оливковый фон, иссиня-черный наряд, рыжие волосы.

Прежде всего своей вещественной красотой — то торжественной, то изысканной — привлекали внимание портреты, созданные Кранахом. Первый эмоциональный отклик, неизменно положительный, окрашивал собой более близкое знакомство с изображен-



234. Лукас Кранах Старший.
Портрет Мартина Лютера
в образе монаха-августинца. 1520

ной персоной, когда аксессуары воспринимались уже в соответствии с их житейским назначением. И тут острая кисть Лукаса заставляла зрителя еще шире раскрывать глаза от изумления, демонстрируя чудеса ткачества, шитья, плетения, ковзи и прочих ремесел. В таком окружении лицо модели светилось, как благородный камень в роскошной оправе.

Свадебный портрет герцога Генриха Благочестивого и Екатерины Мекленбургской (ил. 233) стал первым в мировой живописи светским портретом в полный рост. Ныне впечатление от этой работы ослаблено тем, что портрет распилен пополам, супруги отделены друг от друга. Представьте себе торжественность огромного черного квадрата с двумя пламенеющими фигурами. Тогда станет заметна перекличка косых линий, пронизывающих оба силуэта (венки

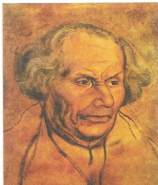
Генриха, положение правых рук, меч и красная полоса на платье Екатерины, пес и собачка), и вы сможете увидеть, как Генрих решительным жестом, а Екатерина всем корпусом, обращаясь друг к другу, делают очевидным различие между официальной и приватной сторонами своего союза. Генрих Благочестивый был далек от гуманистических увлечений. Ему нравилось чистить пушки, которые проектировал для него Лукас. «Космографическим» намекам здесь не место. Взаимность чувств подтверждена обоюдным интересом пса и собачки. В черном пространстве еще не замер звук купидоновых стрел, сливающийся со свистом ветхозаветного змея: отныне эта чета наследует ответственность прародителей перед Богом за продолжение своего рода.

«Вечный образ своего духа Лютер выразил сам, смертные его черты запечатлел воск Лукаса. 1520» — гласит подпись под гравированным на меди портретом Лютера в образе монаха-августинца (ил. 234). Это первый из многих дошедших до нас кранаховских портретов реформатора. Кранах поспешил размножить портрет в страшный для своего друга момент: папа отлучает еретика от церкви — и тот сжигает папскую буллу. «Воск Лукаса» — похвала правдивости портрета, и все же этой метафорой заслуга художника приижена. Современник, видевший Лютера в 1519 году, заметил в его лице лишь изнуренность заботами и трудами²⁶. Лукас же запечатлел совесть, истовость, человечность Лютера. «Воск Лукаса» — только средство, благодаря которому эти качества отлились в форму, но форма крепка как камень. Пройдет несколько месяцев, и в Вормсе перед императором Карлом V, князьями и епископами Лютер на требование отречься от своих сочинений ответит: «На том стою я, я не могу иначе. Бог мне в помощь, аминь».

Лютер мог положиться на Кранаха не только как на мастера, отлично понимавшего задачи протестантской печатной графики²⁷. Лукас был друг верный, влиятельный, богатый, смелый. Лютер не решается переводить Откровение св. Иоанна, не видя своими глазами упоминаемые там яспис, сардис, смарагд. Он обращается к Лукасу, и тот выдает ему самоцветы из княжеской казны. У Лютера нет денег для выпуска в свет своего перевода Евангелия — Лукас ссужает ему нужную сумму. Выйдя из августинского ордена, где он ревностно соблюдал строгий устав, Лютер через пару лет хочет жениться на бывшей монахини Екатерине. Град упреков и насмешек обрушивается на обоих со всех сторон. А Лукас выступает свидетелем на их свадьбе, пишет портреты молодых, крестит их первенца.

О нраве отца Лютера известно со слов самого Мартина: трудолюбив, трезв, честен, крут и безжалостно праведен. А вот его портрет работы Кранаха (ил. 235). Не упустив ни одной из этих черт, он добавил ум и нарастающую усталость, которая, кажется, переходит в недовольство целым миром. Выражено это с напором, которому мог бы позавидовать и сам старик. Испытываешь благодарность к художнику за то, что яростные глазки нацелены не на тебя. Вот от кого унаследовал Мартин свой устрашавший современников взор!

Обворожительна и неприступна, как мечта влюбленного рыцаря, героиня эрмитажного портрета (ил. 236). Она стоит спокойно, но отодвинутая штора создает иллюзию тихого скольжения фигуры, тяготения ее туда, где озерная гладь удваивает земную даль и небосвод. Красный краешек шляпы высунулся из-за шторы в том месте, где небо зеленеет, переходя от ночной синевы к заре, а оливковый рукав и его парчовые полосы соприкоснулись с зеленой и золотом листвы. Прилетевший оттуда ветерок приподнимает



235. Лукас Кранах Старший.
Портрет Ганса Лютера. Окл. 1527 г.

236. Лукас Кранах Старший.
Портрет молодой женщины. 1526



волнистую прядь. Вдали брезжит свет, а здесь еще или уже ночь, но девушка озарена золотистым сиянием, льющимся откуда-то спереди. Стан ее выгнут, руки словно огибают постамент, на котором она бережно, как увенчанную золотом и самоцветами вазу, несет затянутую в парчовые доспехи талию и грудь. Зыбкое сооружение отклоняется назад, но голова, движением индийской танцовщицы вынесенная вперед, брошенные на плечо локоны и косой диск шляпы восстанавливают равновесие.

То она следит за тобой пристально, как кошка, тайком выглядывающая из укрытия, то ее взгляд скользит мимо, и на лице появляется улыбка пресмыщнения. Потом обнаруживаешь, что эти состояния принадлежат половинам ее лица, показанным в разных ракурсах (та, что левее, — почти анфас, другая ближе к профилю) и живущим порознь. Становится не по себе от этих превращений. Нетрудно переступить в воображении границы, отделяющие этот портрет от Кранаховых охот и образов «женской власти». Зов к охоте слышится из дали, приоткрывшейся за зеленым рукавом. Что же до роковых чар, то героиня ими обладает и без таких атрибутов, как яблоко, ножницы, меч, мертвая голова, книжка, которые сделали бы ее неотличимой от венер, далил, юдифей, саломей и лукреций, неустанно варьиовавшихся Лукасом, дабы восполнить отсутствие церковных заказов.

Современники Кранаха хотели, чтобы их портреты были точными масками, но утаивали бы жизнь души. Недаром гравированный портрет Лютера 1520 года виттенбергские власти не одобрили в качестве официального изображения реформатора. В тираж пошел другой вариант, где вместо пламенного апостола новой веры представлен благочестивый проповедник. Главная трудность для Лукаса-портретиста заключалась в том, чтобы скрывать свою про-
нищательность: не теряя живости, прятать все, что могло оказаться неприятным для портретируемых особ. Иначе заказчики отвернулись бы от него.

Непринужденно написан, пожалуй, только портрет Иоганна Шёнера, математика и астронома, энергичного поборника лютеранства (ил. 237). Так ли уж строг и нелюдим этот человек, каким кажется на первый взгляд? Едва приметная искорка юмора вырывается из-под нахмуренной брови. Маска утрачивает непроницаемость. Иоганн и Лукас понимают условность игры, подтрунивают над серьезностью мины, которую положено сохранять изю всех сил. Похоже, их соединила какая-то затея, внятная

237. Лукас Кранах Старший.
Портрет Иоганна Шёнера. 1529



лишь узкому кружку своих. Почему ученый муж изображен в разурсе, типичном для кранаховских портретов женщин? Почему астроном, ночной житель, представлен на небесно-голубом фоне, какого нет ни на одном другом портрете Лукаса?

В панегирике Крапаху ректор Виттенбергского университета Кристоф Шейрль писал: «Не то чтобы дня, а и часа не проводишь ты в праздности: кисть постоянно в деле. Всякий раз, как князья зовут тебя на охоту, ты берешь с собой дощечку и живо запечатлеваешь то Фридриха, травящего оленя, то Иоганна, выслеживающего кабана, и этим наброскам они радуются не меньше, чем самой охоте»²⁸.



238. Лукас Крапах Старший. Охота на оленей. 1529

В «Охоте на оленей» (ил. 238) передан самый дух бешеной аристократической забавы, ее размах и изнурительность, ее неистовство и красота. Правила перспективы, которым Лукас владел свободно, отвергнуты, ибо их соблюдение привело бы к контрасту в размерах ближних и дальних фигур. Ближние казались бы главными, дальние — второстепенными, а это было бы ложью, ибо охота — не спектакль, разыгрываемый по сценарию; все в ней стихия, импровизация, случайность. Показан решающий момент, когда изнемогающих животных загоняют в речку, на противоположном берегу которой притаились в кустах стрелки: справа герцог Иоганн, затем император Максимилиан и Фридрих Мудрый со слугами, слева гостеприимные хозяева замка Мансфельд, видящегося на горе. Их глазами, их чувствами должен встречать зритель дол-

гожданную добычу. Гон идет справа налево, как движущаяся строка на нынешних табло. Наш взгляд скользит навстречу, и первыми попадают в поле зрения олени, кинувшиеся в реку. Те, что еще не достигли берега, приближаются позже, поэтому их фигуры мельче. Они преодолевают инерцию привычного взгляда, отчего бег их кажется затрудненным. Лишь два уже затравленных оленя и тот, который первым увидел засаду и пытается уплыть, обращены, как первые жертвы, навстречу гоню. Через секунду начнется избиение. Некоторых животных стрелы поразят в реке. Чтобы их не унесло течением, веселая компания движется в лодке наперерез. Душераздирающий контраст: цветник беззаботных дам в лодке и обезумевшая от ужаса группа оленей, плывущих к смерти. Остатные будут добыты, когда сгрудятся на лужайке под перекрестными стрелами господ, которым не придется даже целиться, чтобы поразить того или иного зверя. А вокруг — благодать девственных рощ и лугов под безмятежным майским небом. Эта картина, занятая и красивая, как ковер, была написана, когда уже не было в живых ни Максимилиана, ни Фридриха, в подарок графу Мансфельдскому от курфюрста Иоганна Постоянного на память о славном дне, проведенном некогда во владениях графа²⁹.

Удача суеверных охотников зависела не только от их доблести, но и от благорасположения подлинных хозяев леса — демонов, которых гуманизированная на античный лад фантазия превращала в похотливых сатиров и целомудренных нимф. У нимф были свои обиталища, свои волшебства. Были среди них хранительницы священных источников, которые могли исцелять, приобщать к силам природы, возбуждать поэтическое вдохновение, делать человека провидцем. Они прекрасны в своей вечно юной наготе. Но горе то-

239. Лукас Кранах Старший. Нимфа источника. 1518



му, кто смутит их покой, оскорбит хоть нечаянным взором, посягнет на девство. Ему грозит превращение в зверя, безумие, гибель. Образ нимфы сопрягался с темой роковых чар женщины.

Одна и та же надпись сопровождает изображения нимф у Крапах: «Здесь вкушаю покой я, нимфа священного источника. Не потревожь моего сна» (ил. 239). Тот, к кому обращены эти слова, становится незримым героем картины, чувствует в ответ искушение нарушить просьбу и осознает неотвратимость возмездия. Тело нимфы простерто так близко, что уже невозможно отступить незаметно. Дева пробуждается, ощущая на себе пристальный взгляд героя, который, позабыв об источнике, склонился над нею. Художник внушает зрителю две иллюзии. Первая — что он смотрит на нимфу, как бы стоя на коленях, когда взор едва отличим от касания. Вторая — что ее тело отнюдь не спокойно. Оно очерчено волнисто-скользящими контурами, как если бы покоилось не на земле, а в зыбкой среде, переливы которой, поддерживая тело в неустойчивости, вызывают чуть заметные ответные движения. Нимфа охвачена сладкой истомой, воспламеняя героя желанием жарким, как багряный плащ, на котором она распростерлась. Герой погиб. Иными словами, волею художника он испытывает полное преображение, в чем и состоит магия искусства.

Виттенбергские дамы не были такими недотрогами, как нимфы, а господа — такими наглыми забияками и пьяницами, как сатиры, но им нравилась игра в «детей природы», и эти мифические существа оказались удобны для распределения ролей между женской и мужской половинами придворного общества. Уловив дух пикантной игры, Крапах создает ее живописный образ в картинах на античные сюжеты, в которых предстает в пленительной наготе фантастическая порода нимф и венер, далекая как от античных, так и от готических прообразов. Судя по многочисленности таких картин, они вызывали восторг у виттенбергских господ.

В своих пластических опытах Крапах изгоняет из облика женщин все, что хоть чуть-чуть отдавало бы мужественностью, а в облике мужчин не оставляет ни малейших рудиментов женственности. Главное различие — в повадке. На это натолкнул его опыт зарисовок зверей и птиц, чей характер проявляется в повадке непосредственнее, чем у людей. Пусть мужчина переодет женщиной, как Геракл в плену у Омфаты, пусть загримирован до неузнаваемости — комический эффект только усилится, ибо крапаховский мужчина может подражать женщине с таким же успехом, как медведь лани.

Охотничья чуткость к особенностям повадки помогла Крапаху осознать, что сила женщины не в красоте и не в величавости, а в очаровании, в том, что не поддается анализу и непередаваемо в оптимальное соотношение величин, в канон. Он остался равнодушен к опытам итальянцев и Дюрера в пропорционировании совершенных тел и лиц. Совершенство холодит, а очарование согревает сердце — таков мог бы быть девиз Крапах — создателя ню. Очаровывает не конструкция, не устойчивость тела, а грация поз и движе-



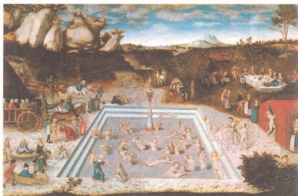
240. Лукас Кранах Старший. Суд Париса. Ок. 1528 г.



241. Лукас Кранах Старший. Венера. 1532

ний. Грацию Кранах передавал контурами, которые, казалось, медленно поднимались от непрочных поставленных стоп, осторожно ища равновесия и лишь на миг обретая его завершающим движением головы и рук (ил. 240). Эти женщины находятся в тайном родстве с деревьями. Каждая готова стать новой Дафной, пленительной недотрогой, дочерью земли и бога реки (ил. 241). Непередаваемая

242. Лукас Кранах Старший. Фонтан юности. 1546



словами чистота, свежесть, нежность их тел — эффект приёма, изобретённого Лукасом ещё в Вене и теперь доведенного до совершенства: цветовые тона он оттенял и сплавлял воедино многократным наложением прозрачных лаков³⁰.

На последней большой картине Кранаха мы видим бассейн с фонтаном, увенчанным изваянием Венеры и Купидона (ил. 242). Чудесный источник доступен только женщинам. Мало сказать, что он возвращает молодость, — он воскрешает, ибо в волшебной купели преобразуются даже такие старухи, которые были уже не в силах ходить. Как в потусторонний мир, ступают на берег молодости счастливые пленницы богини любви. Сидя любви на правом берегу и безобразное нагромождение скал с пучками падающих деревьев на левом образуют такой же острый контраст, как юность и старость. Слышавшийся на протяжении столетий пророческий голос мертвых, завидующих живым: «Мы были, как вы, — вы станете, как мы», здесь оборачивается обещанием вечного счастья.

Из шатра выходят они знатыми дамами, и галантные кавалеры ведут их к столу под сень виноградной лозы. Там, с бокалом доброго вина и легкой закуской, почтенные сверстники Лукаса Кранаха Старшего ведут с ними ласковые беседы, пока кто-нибудь из тех, что помоложе, не умчит то одну, то другую из дам в вереницу пар, кружащих вокруг дерева под музыку флейты и барабана. Это живописное завещание старый Кранох составил за семь лет до смерти, наступившей его в 1553 году.

Инженер человеческих душ

«Матеус Грюневальд, иначе называемый Матеус из Ашаффенбурга, по праву не только не уступает никому из лучших гениев среди старых немцев в благородном искусстве рисунка и живописи, но воистину должен считаться если не выше, то равным самым выдающимся из них. Однако остается лишь пожалеть, что этот замечательный человек и его произведения оказались до такой степени преданными забвению, что я не знаю среди ныне живущих никого, кто мог бы сообщить о его деятельности хотя бы какие-нибудь записи или изустные сведения», — писал Иохим фон Зандарт в «Немецкой Академии» в 1675 году. Во втором издании своего труда фон Зандарт назвал Матеуса (Матиса) из Ашаффенбурга «немецким Корреджо»³¹. Кажется, он попал пальцем в небо. Но не будем спешить с выводами.

Фон Зандарт выстраивал историю немецкого искусства по модели, созданной Вазари для искусства итальянского. Вспомним Зандарту трактовку исторической роли Шонгауэра: как Перуджино породил Рафаэля, точно так Шонгауэр породил «немецкого Рафаэля» — Дюрера. Чтобы придать концепции стройность и внушительность, фон Зандарт теперь непременно должен был найти «немецкого Корреджо» — антипода Дюреру, который не уступал бы ему си-

лой дара, резко отличался бы от него характером своего искусства и был бы надолго предан забвению⁵. Крапах был слишком хорошо известен. Бургмайр, Альтдорфер, Бальдунг? Масштаб не тот. Гольбейн? Слишком близок к Дюреру. Концепцию спас Грюневальд. Понятна радость фон Зандарта, сообщавшего сведения о жизни этого художника, столь же скудные, как и сведения Вазари о Корреджо⁶.

Но были у фон Зандарта и другие, не связанные с историографической идеей основания назвать Грюневальда «немецким Корреджо». Из всех немецких живописцев только Матис из Ашаффенбурга мог заслужить комплимент, отпущенный Вазари по адресу Корреджо: «Никто не владел колоритом лучше, чем он». Узнав у Вазари, что Корреджо «был большим меланхоликом в работе»⁷, фон Зандарт сообщает о Матисе: «Влачил одинокую меланхолическую жизнь»⁸. Тем самым он приписывает художнику порывистый нрав, переменчивость настроения, способность переживать и воплощать в своем искусстве широчайший диапазон состояний духа — от мрачного отчаяния до экстаза.

Живи фон Зандарт в наше время, он, быть может, воспользовался бы формулой Малларме, которая вспоминалась нам в связи с искусством Корреджо: «Рисовать не предмет, а эффект, который он производит»⁹. Как тщательно подыскивал фон Зандарт слова, пытаясь выразить некий род «сочувственного волнения», аналогичного впечатлению Вазари от живописи Корреджо! Святые «представлены *очень изящно* (*sehr zierlich*)», «*изумительно красивое* (*verwunderlich schöne*) облако», «все это выполнено так превосходно, благодаря *изобретательности* (*Invention*)», колориту и всяким украшениям, что по *своеобразию* (*Selsamkeit*) остается непревзойденным», «с *особой пышностью* (*in sonderbarer Zierlichkeit*) изображены во множестве предстоящие святые девы», «все они нарисованы настолько *благородно, естественно, мило и точно* (*adelich, natürlich, holdselig und correct*) и так *хорошо колорированы* (*wol colorirt*), что они кажутся находящимися скорее на небесах, чем на земле (курсив мой. — А. С.)»¹⁰.

Не прошли мимо внимания фон Зандарта и макабрные мотивы Матиса: «На другом алтаре был изображен слепой отшельник, который, переходя со своим поводырем через замерзший Рейн, на льду подвергся нападению двух разбойников и был убит насмерть. Он был изображен упавшим на своего кричащего мальчика; по вычурности (*an Affecten*) [поз]¹¹ и совершенству это изображение казалось чудесным образом выполненным по совершенно естественным впечатлениям»¹².

Иоахим фон Зандарт имел авторитетного предшественника в понимании искусства Грюневальда — Филиппа Меланхтона. Рассуждая об изобразительном искусстве по аналогии с риторикой, Меланхтон поставил живопись Грюневальда посредине между всем тем «величественным и разнообразным», что «изображал тщательными линиями» Дюрер, и «изящными, даже нежными» картинами Крапах¹³. Это равносильно тому, чтобы указать на Корреджо как на середину между Рафаэлем и Пармиджанино¹⁴.

Своеволие Корреджо и Грюневальда подрывает доверие к универсальной объяснительной силе таких понятий, как «традиция» и «школа», и к весьма распространенной ныне модели художественного творчества, согласно которой каждый художник исходит из схем, выработавшихся у него благодаря знакомству с чужими решениями аналогичных задач¹⁴. Но из-за их чрезмерной оригинальности они были забыты быстро и надолго, ибо зависимость от готовых схем характерна не столько для художников, сколько для зрителей. Во вкусах большинства людей, не обладавших всеядностью публики нашего времени, лучшие шансы на безусловное признание всегда имели не субъективные, пусть и гениальные, художественные порывы, а искусство, опиравшееся на правила и нормы. Таким оно, по преимуществу, оставалось в XVI—XVII столетиях.

В XVI веке формированию нового вкуса у немецких любителей искусства содействовал, как никто другой, Дюрер. Сам того не ведая, он оказался виновником быстрого забвения имени Грюневальда¹⁵. Попробуем выразить различие их методов схематически — перечнем противоположностей; в нем слева назовем некоторые существенные качества классического искусства (в понимании Вельфлина), к которому тяготел Дюрер, а справа — свойства живописи Грюневальда:

Перспектива	Произвольно построенное пространство
Объективные свойства предметов	Эффекты, производимые предметами
Статуарность человеческих фигур	Динамика фигур
Соблюдение анатомии и правильных пропорций во внешнем облике тел	Выражение душевных состояний, допускающее деформации и диспропорции
Свет как освещение	Свет как цвет ¹⁶ .

Грюневальду долго пришлось ждать зрителя, созревшего для восприятия его образов, — гораздо дольше, чем Корреджо. Но и ныне, когда у немецкого мастера поклонников несравненно больше, нежели у его итальянского современника, мы почти ничего не знаем о жизни Грюневальда. Ученые выяснили, что Иоахим фон Зандарт назвал его «Грюневальдом» по ошибке. Современники говорили о Матисе из Ашаффенбурга, в некоторых бумагах он значится как Матис Нитхардт из Вюрцбурга, хотя в вюрцбургском архиве никаких данных о нем найти не удалось¹⁷. Дату его рождения определяют на основе шатких предположений. Большинство специалистов полагает, что он родился между 1470 и 1475 годами.

Ясно лишь, что мастер Матис служил при дворе Уриэля фон Геммингена, архиепископа-электора Майнцского, в его резиденции в Ашаффенбурге, и что эта служба была связана не столько с работой живописца, сколько с обязанностями прораба на строительстве дворца и специалиста по устройству водопроводов и фонтанов¹⁸. Архиепископ пожаловал ему дворянское достоинство и вторую фа-

миллию — Готхардт, благодаря чему у мастера появилась новая монограмма: сплетенные вместе инициалы «М» и «С» и стоящая отдельно буква «N». Готхардт сохранил придворную должность и свои обязанности при преемнике Уриала фон Геммингена, могущественном Альбрехте Бранденбургском — самом светском и образованном немцеком прелате, по чьим заказам будут работать и Дюрер, и Крах.

Историков давно волнуют два вопроса: об отношении Готхардта к гражданам Ашаффенбурга, которые весной 1525 года примкнули к восставшим крестьянам, вынудив архиепископа бежать в Галле, и о вероисповедании Готхардта в последние годы его жизни¹⁹. Ученые, желающие революционизировать великого художника, видят аргументы в свою пользу в том, что во время восстания он не покидал Ашаффенбург, а когда начался суд над повстанцами, переехал во Франкфурт-на-Майне. Но, судя по тому, что в 1525 и 1526 годах он получал от секретаря Альбрехта Бранденбургского деньги в рассрочку гонорара, основная часть которого (очень крупная сумма — 147 гульденов!) была выплачена ранее, Готхардт не скомпрометировал себя перед архиепископом. Его свободный отъезд во Франкфурт можно объяснить опасением наветов и нежеланием оставаться в городе, где на скамье подсудимых оказались, быть может, симпатичные ему люди.

Труднее ответить на вопрос о вероисповедании Готхардта. Ни одно его произведение (включая рисунки) специалисты не датируют позднее чем 1524 годом. Хотя во франкфуртских документах его называют «живописцем», от этого периода не осталось никаких следов его художественной деятельности. Церковь местных доминиканцев украшали произведения, выполненные им в прежние годы²⁰, а их автор торговал красками и целебным мылом на ярмарке!

Чем был вызван столь крутой поворот? Быть может, Нитхардт стал лютеранином? Многолюдный, деятельный, богатый Франкфурт был подходящим местом для новой жизни: к умеренным лютеранам там относились терпимо. Но не проходит и года, как Нитхардт уезжает из Франкфурта в Магдебург строить водяные мельницы, а затем, снова став Готхардтом, получает должность инженера при магистрате того самого Галле, который расцветал в качестве второй резиденции архиепископа Майнцского. Здесь в 1528 году и оборвалась жизнь городского инженера. В письме, которым местные чиновники извещали об этом событии франкфуртский совет, он назван «мастером Матисом Готхардтом, живописцем или гидравлистом»²¹.

Казалось бы, на этот вопрос могла пролить свет опись имущества Нитхардта-Готхардта, составленная по распоряжению франкфуртского совета через полтора месяца после его смерти. Слово «живописец», стоявшее в начале этого документа, вычеркнуто. В обширный список имущества Готхардта писец-католик включил некие еретические рукописи и три книжки: проповеди Лютера, Евангелие в его переводе и «Объяснение двенадцати статей христи-

анской веры» анабаптиста Губмайра, сожженного в Вене в 1527 году: «Если это и не доказательство принадлежности художника к анабаптистам, то, во всяком случае, само по себе наличие этой книги среди имущества Матиса Нитхардта делало его „еретиком“ не только с точки зрения католиков, но и с точки зрения лютеран», — заключает исследователь²¹.

Евангелист или анабаптист, о котором почтительно говорят в архиепископской резиденции? Это было бы возможно, только если бы он исповедовал ересь втайне. Но нам представляется более вероятным, что Готхардт оставался католиком, а то, что он забросил живопись, было вызвано меркантильными соображениями. Пока Альбрехт Бранденбургский сидел в Ашаффенбурге, Готхардту приходилось делить время и силы между живописью и инженерией мелкого, садового масштаба. Но вот резиденция переместилась в Галле, гонорары выплачены. Не лучше ли теперь сделать ставку на крупные инженерные работы, которые всюду ценятся выше, нежели живопись? Живописцев хоть пруд пруди; их благосостояние зависит то от каприза хозяина, то от цеховой конъюнктуры, то от вкуса публики. Все это ненадежно. А таких вот, как он, мастеров «водного искусства» едва ли найдется во всей Германии еще один-два человека, и критерии в этом деле твердые. Надо перебраться коммерцией в хорошо знакомом ему Франкфурте, пока не подвернется выгодный инженерный заказ. Как только заказ подвернулся, Матис устремился в Магдебург.

Что до книжек, упомянутых в описи, то наличие текстов Лютера и Губмайра — богословов враждовавших еретических направлений — не позволяет понять, чьим же сторонником был Матис. Если допустить, что кто-то один ему импонировал, то, значит, текст другого Матис читал из любопытства. Но в таком случае почему бы не допустить, что из любопытства и правоверный католик мог заглянуть в тексты несогласных друг с другом еретиков, притом с тем большей легкостью и чувством превосходства, чем тверже он был в своей вере?

Самая ранняя работа, безусловно приписываемая Матису Готхардту, — «Поругание Христа» (ил. 243). Вероятно, это была эпитафия — изображение в память о некой Аполлонии фон Кронберг, скончавшейся 23 декабря 1503 года²². Назначение эпитафии — не только оставить память о человеке и вручить усопшего заботам его



243. Матис Готхардт. Поругание Христа. Ок. 1504 г.

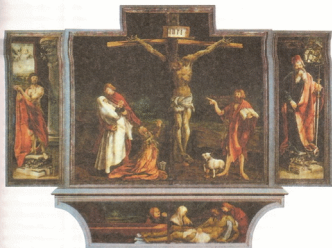
святого покровителя (для этого достаточно было бы памятной надписи с именем и словесным обращением к патрону), но и охарактеризовать этого человека, изобразив либо его самого, либо некий сюжет, ассоциировавшийся с его духовным обликом. По замыслу заказчиков «Поругания Христа», при взгляде на эпитафию Аполлоини фон Кройберг каждый должен видеть, что движущей силой ее духовной жизни было сострадание Спасителю.

«Люди, державшие Иисуса, ругались над Ним и били Его: И закрывши Его, ударяли Его по лицу и спрашивали Его: прорекли, кто ударил Тебя?» «И некоторые начали плевать на Него и, закрывая Ему лице, ударять Его и говорить Ему: прорекли»²⁴. Заставить нас почувствовать, что испытал Иисус, когда его истязали, завязав ему глаза, — такова была цель живописца. Дробь барабана... визг флейты... ожог боли... издевательский вопрос... — и так снова и снова...

Мы видим то, чего Иисус не видит: ненависть, выраженную накатом красок. Художник заставляет нас отвечать без обвиняков: что страшнее — удары цвета, режущие нам глаза, или те удары, от которых не мог уклониться Христос? Наш дискомфорт ничто в сравнении с его страданием. Распятия Христу не миновать — и вот Матис располагает фигуры косым крестом, соединяющим углы картины. На одной линии Иисус и мордатый распорядитель казни, глухой к любым мольбам о милосердии; на другой — усердствующий негодяи, одежды которых окрашены в тона свежей и загустевшей крови. Такой пронзительности в изображении поругания достигнет лишь Тициан, да и то в старости. Для Готхардта же это только начало.

Тем временем в альзасском городке Изенгейм, в трех часах ходьбы на юг от Кольмара²⁵, судьба в лице Жана д'Орлиака, прецептора монастыря ордена св. Антония, готовила для Матиса новый сюжет. Д'Орлиак заказал страсбургскому резчику Никласу Хагенауэру большой резной алтарь Богородицы для капеллы при монастырском госпитале. Пока Никлас выполнял заказ, прецептором стал друг д'Орлиака сицилиец Гвидо Гверси, человек глубочайшего благочестия, пользовавшийся непререкаемым моральным авторитетом среди высшего руководства ордена. Он составил программу живописных створок алтаря и, вероятно по рекомендации Уриэля фон Геммингена, пригласил для выполнения этой работы мастера Матиса²⁶.

Св. Антоний прославился исцелениями людей от антонова огня — гангренозного заболевания, вызываемого грибковым поражением ржи. Тело заболевшего покрывалось язвами, живот надувался, конечности начинали отмирать, и через неделю-полторы несчастный умирал от заражения крови. Антониты (их орден был основан во Франции в 1095 году) видели смысл своей деятельности в помощи больным. Приходившим к ним «Божьим мученикам» — жертвам антонова огня — братья-антониты предлагали молиться перед образом своего патрона. Если исцеления не происходило, то приступали к лечению эликсиром, настоенным на мощах св. Антония²⁷. Случаи выздоровления приписывались чудесной силе либо алтарного



244. Матис Готхардт. «Изенгеймский алтарь» в закрытом виде. 1512—1515

образа, либо мощей. Антониты чтили также святых Иоанна Крестителя и Иоанна Евангелиста — целителей от эпилепсии и св. Себастьяна — защитника от чумы. Они оказывали помощь и заразившимся «французской болезнью» — сифилисом, который французы называли «немецкой болезнью». Орден св. Антония был богатейшим среди духовных орденов Европы²⁹.

Работа над «Изенгеймским алтарем» была завершена в 1515 году, а спустя несколько месяцев скончался старый Гвидо Гверси³⁰.

По обычным дням паломники, придя в Изенгеймский монастырь, устремлялись к грандиозному «Распятию» и к изображенным на неподвижных створках святым целителям Антонию и Себастьяну (ил. 244). В часы праздничных месс, когда раскрывались створки «Распятия», толпы страждущих созерцали главный образ алтаря — «Прославление Мадонны» с «Благовещением» и «Воскресением Христа» на створках. В присутствии членов капитула могли быть раскрыты створки главного образа, и тогда в коробе обнаруживались раскрашенные статуи святых Антония, Афанасия и Иеронима, а на створках — две картины из жития св. Антония.

...Мертвенно-желтое с прозеленью, искореженное судорогой, покрытое ссадинами, запекшимися кровоподтеками и застрявшими в коже колючками, едва ли уже не тлеющее тело — все, что осталось на кресте после того, как Христос испустил дух. Всклощенные волосы спутаны с терниями. Голова свесилась так низко, что близорукому паломнику в первый момент могло показаться, будто в верх-

ней части распятия он видит не голову, а свитое птицей гнездо³⁰. Скрыченные вокруг пригвожденных ладоней пальцы — немые вопли. Тряпица на чреслах изодрана, забрызгана кровью. Стопа вывихнута, ибо сустав не выдерживает вес тела, опустившегося на растянутых руках и изогнувшего перекладину, как дугу арбалета³¹. Тело сдвинулось вправо от оси распятия. Голова Христа и верхняя часть креста видны справа, а стопы и основание креста — слева; кажется, агония скрутила тело винтом.

Созданный для того, чтобы зритель «ужасался и цепенел»³², образ Христа утверждал ничтожество плоти перед духом. Возобновляя тему «Поругания Христа», Матис убеждал «Божьих мучеников»: «Мучения ваши ужасны, но Спаситель пострадал за вас больше. Будьте же стойки духом. Земная плоть подвержена тлению и распаду. Но точно так, как воскрес Иисус в обновленной плоти, так и ваши праведные души воскреснут в Судный день для вечной жизни в нетленной телесной оболочке».

Огромный труп, фосфоресцирующий на фоне неба, затянутого иссиня-черным «траурным флером»³³, высится над обрывом пустынного плато. Лишь пять живых душ осталось на земле: Дева Мария, Иоанн Евангелист, Магдалина, ягненок и Иоанн Креститель. Они выхвачены из тьмы низко стелющимся светом заката. Вдали призрачно мерцает река со смутно виднеющейся плотиной (своего рода «авторский знак» Готхардта-гидравлика).

Асимметрия, вызванная нежеланием Готхардта размещать Христа на линии стыка створок, уравновешена размещением фигур, стоящих под крестом, а также тем, что Магдалина настолько же уступает ростом Богородице и обоим Иоаннам, насколько Христос превосходит их (большинство фигур алтаря на всех створках выполнено в масштабе, близком к натуральному).

Дева Мария, без кровинки в лице, смертельная бледность которого оттенена пунцовыми губами, закутана, как в саван, в белый покров. Сомкнув воспаленные веки, судорожно выставив сжатые руки и перегнувшись в пояснице, она падает в обморок. Иоанн отчаянным усилием поддерживает ее: красный цвет не дает упасть белому³⁴. Магдалина, в платье опаловых тонов, отливающих розоватыми и сине-зелеными бликами, с волнистыми космами выбившихся из-под платка золотистых волос, заставляет вспомнить слова св. Бригитты: «Я вся, как вода, взметнулась». На фаянсовой пиксиде, изображенной рядом с Магдалиной, поставлена дата окончания работы над алтарем — «1515»).

Рядом с маленьким белым ягненком³⁵, из груди которого стекает в золотой потир струйка крови, возвышается босоногий Иоанн Креститель в алом плаще поверх перепоясанной власнищцы. Гигантским пальцем указывая на Христа³⁶, он комментирует только что прочитанное в книге. Изображение на Голгофе агнца и св. Иоанна Предтечи, казненного задолго до Христа, — требование воспринимать «Распятие» не иначе как в контексте Евангелия от Иоанна. Именно там Предтеча говорит об Иисусе: «Вот Агнец

Божий, Который берет на Себя грех мира»³⁷. Именно там, разрешая спор о крещении между своими учениками и иудеями, Иоанн произнес пророческие слова, начертанные Готхардтом рядом с его перстом: «*Ilum oportet crescere, me autem minui*» («Ему должно расти, а мне умалаться»)³⁸.

«Удивительнейший святой Антоний с призраками за окном» — так назвал Иоахим фон Зандарт фигуру покровителя ордена антонитов на правой неподвижной створке алтаря. «Призраки за окном» — это мелкий бес, пытающийся выломать решетку окошка. Крутые стеклышки падают вниз, но величественный Антоний невозмутим, как на гравюре Шонгауэра. Разве что переливы карминной мантии выдают его гнев. Лицо же преисполнено сострадания к страждущим, алчущим исцеления. (Существует предположение, что в образе св. Антония представлен Гвидо Гверси.)

Симметрично ему стоит у колонны пронзенный стрелами св. Себастьян. Веревка оборвалась, половина стрел вынута из мощного торса, полуприкрытого пламенеющей тогой. Ангелы несут над туманным пейзажем венец мученика, но Себастьян их не замечает. Взором, в котором нет ни тени страдания, он окидывает народ, собравшийся перед алтарем, и жестом сомкнутых рук переключает их внимание на «Распятие». Кажется, он готов сойти с постамента, чтобы вместе с «Божьими мучениками» упасть ниц перед Христом³⁹.

Перекаладина распятия, будучи мысленно продолжена влево и вправо, охватит широкой дугой фигуры святых Антония и Себастьяна. Следуя вниз линии правой руки Христа, мы упираемся взглядом в указательный палец Предтечи. На параллельной линии расположены лица св. Антония, Девы Марии и Магдалины, стигмат на стопе Христа и потир перед агнцем. Проследив направление другой руки Христа, наш взгляд падает на стиснутые руки Богоматери, выражающие ее невыносимую муку при виде страданий Сына. Параллельно этой линии расположены лица святых Себастьяна и Иоанна Крестителя. Этими косыми линиями Готхардт прочно соединил изображения на всех створках.

Увидеть после ужасающего «Распятия» картину неба и земли, возникновших при вести о воплощении Спасителя (ил. 245), — все равно что окунуться в поток света после страшной грозы, когда «тьма была по всей земле»⁴⁰. Но счастье гаснет, стоит вам перевести взгляд на пределлу, где изображено рядом с саркофагом истерзанное тело Спасителя, оплакиваемого Иоанном Евангелистом, Марией Магдалиной и застывшей в безмолвной муке Богородицей. Печаль, радость, снова печаль, сменяя друг друга, переполняют вашу душу.

В «Прославлении Мадонны»⁴¹ мы видим Деву Марию дважды. На пороге капеллы стоит между золотыми колоннами сказочная принцесса, сомкнувшая ладони в молитве. «Мшисто-зеленый на подоле ее плаща переходит в глубокий зеленовато-синий, сменяется светящимся изнутри пурпурным, зажигается огненно-красным и образует вокруг ее головы желтое сияние»⁴². Ее появление сопровож-



245. Матис Готхардт. «Изенгеймский алтарь» в открытом виде

дается музыкой и хором восторженных ангелов и серафимов, фосфоресцирующих в темноте капеллы желтыми, изумрудными, голубыми тонами. Никаким человеческим умением не могла бы быть сооружена эта капелла, созданная воображением ашаффенбургского строителя. Увивающие ее побеги наделены жизненной силой, не передаваемой ни резным камнем, ни литым, ни кованым металлом. Но это и не живая поросль, какую можно видеть цепляющейся за щели и выщербины старинных построек. Фигурки ветхозаветных пророков, воодушевленно жестикулирующих, с тонкими подвижными складками одежд и извивами бандеролей, невозможно принять за статуи, хотя в сравнении с экстатическими небесными музыкантами даже они выглядят сдержанно.

А рядом с капеллой, в окруженном стеной розарии, сидит на каменном выступе совершенно другая Мария — статная госпожа с Иисусом на руках. Играя золотыми четками, дитя улыбается навстречу склонившемуся к нему прекрасному лицу, озаренному любовью. По левую руку от Марии растет куст с тремя красными розами без шипов. По правую стоит нарядная колыбель. На ступеньке красуется изящный кувшин венецианского стекла, наполненный прозрачной водой. На переднем плане — прикрытая мягчайшей пеленкой деревянная бадня. Рядом фаянсовый ночной горшочек. Вещи написаны с таким наслаждением их ладностью и красотой, будто Готхардт — это псевдоним Шардена.

За каменной стеной простирается вдаль и ввысь картина ликующих небес и земли. Туда направлен взор ангела, играющего на виоле да гамба. Там, в ослепительной ауре на фоне синего облака, можно различить Бога Отца, окруженного мириадами призрачных ангелов. Верно, они-то и навели Иохима фон Зандрарта на воспоминание об ангелах Корреджо на куполе Пармского собора. Некоторые соскальзывают по золотым протуберанцам вниз, и тогда их крылья, тела и хламиды окрашиваются бирюзовыми тонами⁴⁵. Исполнившаяся призрачная гора⁴⁶ вырастает навстречу золотым лучам. У ее подножия двое пастухов внимают вести о рождении Христа.

В потоках небесного света они кажутся грандиозными призраками; такое явление случается наблюдать в горах благодаря преломлению солнечных лучей во влажном воздухе. Внизу, на крутом берегу синего озера, стоит монастырь, напоминающий Изенгеймскую обитель⁶.

Еще раз мы видим Деву Марию в сцене Благовещения на левой створке алтаря. Здесь ее лицо преисполнено чувственной прелестью: широкое, скуластое, гладкое и румяное, с высоким лбом, окаймленным потоками золотых волос, с губами, полураскрытыми, словно лепестки роз.

Опережаемый голубем Св. Духа архангел — «и ветер, и вестник, и пламя»⁷. Он вторгся в готическую светлицу Девы, когда она, опустившись на колени, читала в Библии, раскрытой на сундучке: «Се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил. Он будет питаться молоком и медом, доколе не будет разуместь отвергать худое и избирать доброе. Се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил». Это стихи из седьмой главы Книги пророка Исайи, с той только разницей, что у Исайи нет рефрена. Гверси ввел рефрен в знак того, что в момент появления архангела пророчество Исайи сбылось.

Впечатление внезапности вторжения архангела обострено тем, что позади Девы распахиваются, разрушая уют ее жилища, два занавеса: передний красный, на фоне которого мгновением раньше вырисовывалась ее облаченная в темно-синее платье фигурка, и задний зеленый, отделяющий дальнюю часть комнаты⁸, где стоит столик со шкафчиком и хранятся на полке пять толстых книг. Золотисто-киноварный хитон и пурпурная с карминовым и темно-фиолетовым отливами стола архангела⁹, кажется, грозят опалить своим жаром лицо Марии, и она невольно отшатывается под действием нечеловеческой энергии. Готически-узкие глаза искоса бросают на прекрасного крылатого вестника недоверчиво-испытующий взгляд. Наверху изваяние пророка Исайи живо комментирует происходящее.

На правой створке алтаря снова ночь. Но теперь это звездная пасхальная ночь, озаренная сиянием тела воскресшего Христа. Надгробная плита отвалена в сторону. Стражники, схватившись было за оружие, опрокидываются на землю, ослепленные, сбитые с ног силой Божественного излучения.

Саван, разворачивающийся вслед телу воскресшего, подобен горному потоку, устремленному, вопреки законам природы, вверх. Струи трепещут, свиваются вихрями. Чем выше, тем сильнее раскаляется эта субстанция, окрашиваясь сначала в фиолетовые и пурпурные тона, потом в багряные, киноварные, оранжевые и желтые, сливаясь наконец с золотыми волосами Христа. «Живопись превращается в прозрачное пламя. Краски просвечивают, как стекло»¹⁰.

Окруженный гигантским нимбом, Христос с медлительной торжественностью поднимается над воинами, над всей землей. Руки расставлены жестом Оранты. Отчетливо видны стигматы и рана



246. Матис Готхардт. Посещение св. Антонием св. Павла Пустытника. Створка «Иоаннесского алтаря»

между ребер. Но следы истязаний исчезли, тело чисто, и на благолепном лице, не сохраняющем ни малейшего сходства с лицом распятого и оплакиваемого Христа, застыла улыбка³⁰. Столь радикальное преобразование уверяло «Божьих мучеников» в том, что в день Страшного суда они обретут тела, не обезображенные антоновым огнем.

Падающие стражники остановлены, как в отдельном кинокадре, в тот самый момент, когда их тела еще не успевают распластаться на земле. Их вещественная достоверность убеждает зрителя в истинности чуда Вознесения.

Распахиваются наконец створки «Прославления Мадонны», и перед вами предстает огромное изваяние св. Антония, сидящего под готическим багдахином. У его ног маленькие фигурки коленапреклоненных бюргера и крестьянина: первый протягивает целителю петуха, второй — поросенка. По сторонам стоят статуи святых Афанасия и Иеронима³¹. У ног св. Афанасия — фигура Жана д'Орлиака.

На изнанке распахнутых створок открываются еще две картины Готхардта. Слева св. Антоний, отыскавший Павла Пустытника, ведет с ним беседу под пальмой, близ ручья (ил. 246)³². Кроме Павла, в этом углу Фиванды обитают лишь животные да птицы. Вот уже шестьдесят лет, как ворон носит ему каждый день по полхлеба, а сегодня несет целый хлебец — на двоих.

О чем беседует пустынный со своим гостем? Если верить «Золотой легенде», то Павел спросил, «как обстоят дела среди человечества». Судя же по картине Матиса, говорят они скорее об опасностях, подстерегающих подвижников одинокой «жизни любомудрственной». Нет ничего страшнее наваждений, которым дьявол подвергает людей, незаметно для себя дичающих в одиночестве. Антонию, который тоже долгие годы прожил одиноким пустынником, довелось в полной мере испытать на себе их силу. Это — опасность и заставит его современника, Пахомия Великого, приступить к налаживанию общежительного монашества, подчиненного уставу. Против сплоченной общины дьявол бессилен.

Вот почему так безрадостен и жуток пейзаж вокруг Павла. В нем нет ни малейших следов человеческой заботы о природе. «Точно чудовищное наводнение разлилось только что над местностью: все поломано, все испорчено, все загрязнено тиной, свисающей

гадкими прядями со скал и деревьев»³³. Унылый зеленый свет вызывает ощущение пронизывающей до костей сырости. Картина запустения, не имеющая аналогий в живописи, — не что иное, как пейзаж души самого отшельника, опустошенной одиночеством. В бодрости его взгляда, в оживленности бывшего жителя Александрии, который не видит себя со стороны в мерзости и запустении, проявляется глубокая неадекватность, близкая к безумию. Взгляд Антония испытующе-неодобрителен³⁴.

Для госпитальеров, избравших своим патроном св. Антония, эта тема была принципиально важна. Поэтому картины об отшельниках и открывались только в присутствии монастырского руководства. Картина на правой створке (ил. 247) — о губительности безмерного аскетического рвения. Хотя формы некоторых чудовищ, изображенных Готхардтом, не лишены сходства с демонами на знаменитой гравюре Шонгауэра «Искушение св. Антония»³⁵, по замыслу эти произведения не имеют между собой ничего общего. Шонгауэр был настроен оптимистически: нет сомнений, что его св. Антоний посрамит Сатану. Готхардт же писал картину, убеждающую, наоборот, в том, что своими силами дьявола не одолеть: Антоний спас душу только благодаря чудесному вмешательству Бога.

Если вы не обратите внимания на маленькую фигурку, восседающую на небе в золотистом ореоле, и всецело сосредоточитесь на том, что происходит внизу, то у вас не останется никакой надежды на спасение Антония. Хижины его подошкены. Повалив Антония на землю, монстры топчут его, рвут рясу, выдирают волосы, кусают его. Вот-вот обрушатся на старца³⁶ удары дубин, коряг, ослиных челоустей. Непонятно, призывает ли Антоний кого-то на помощь или только вопит от боли. Не видно, чтобы он попытался сложить руки в мольбе. Кажется, он уже и не надеется на помощь Бога. Ему остается закрыть глаза и провалиться в беспамятство, лишь бы ничего не видеть, не слышать, не чувствовать.

Трагический исход подтвержден припиленной к пню запиской: «Где был ты, добрый Иисус, где был ты? Почему не присутствовал ты здесь раньше, чтобы исцелить раны мои?» А ведь в «Житии» св. Антоний произносит эту фразу в совершенно ином контексте: после того, как внезапная вспышка чудесного света гонит демонов



247. Матис Готхардт. Искушение св. Антония. Створка «Изенгейского алтаря»

прочь и страдалец, мгновенно почувствовав себя исцеленным, понимает, что Христос выручил его. В «Житии» Господь отвечает Антонию: «Я был здесь с самого начала, но я воздержался, чтобы видеть, как ты борешься. Теперь же, когда ты как мужчина сражался, я прославию имя твое по всему земному кругу»³⁷. В картине же ответа Христа нет. Мы лишены возможности приписать спасение Антония его собственной доблести. Гвидо Гверси и Матис Готхард сделали все возможное, чтобы показать, что даже стойкости такого великого подвижника, каким был св. Антоний, недостаточно для победы над дьяволом. Вывод напрашивался сам собой: да благословенна монашеская община!

Поверженный Антоний не видит, что ангелы Господни вступили в бой с демонами. Но среди тех, кто предвкушает расправу над праведником, есть мераостный карлик в красном капюшоне, с легучачьими перепонками вместо стоп, который раньше других заметил, что их дело проиграно. Откинувшись к краю картины, чуть ли не вываливаясь из нее, он в бессильной злобе срывает чехол с молитвенника св. Антония. Его тело — готовый препарат для демонстрации симптомов антонова огня, бубонной чумы и «французской болезни», вместе взятых. Это враг рода человеческого собственной персоной, Люцифер, падший ангел, князь тьмы, — виновник всех тех болезней, которые гнали «Божьих мучеников» в Изенгейм.

Вряд ли кому-либо удастся сформулировать и убедительно аргументировать некую обобщающую идею, которую Гвидо Гверси положил в основу программы заказанного им алтаря. Возможно, у него и не было такой идеи. Вместо того чтобы путем дедукции выводить всю программу из некой высшей идеи, умудренный опытом прецедентор, озабоченный благополучием вверенной ему обители и поддержанием престижа ордена антонитов, мог рассматривать «Изенгеймский алтарь» исключительно в религиозно-прикладном плане, как средство решения ряда неотложных задач. Однако историкам искусства трудно удержаться от искушения выдвинуть ту или иную идею в качестве «отмычки» к «секрету» великого произведения. Один видит в «Изенгеймском алтаре» «распятого художника Ренессанса, изображенного со всей силой, доступной позднему Средневековью», другой усматривает противопоставление «жизни созерцательной» и «жизни во Христе», третий ставит во главу угла идею «справедливого солнца», четвертый устанавливает сквозной параллелизм сюжетов алтаря и «Размышлений о жизни Христа» Псевдо-Бонавентуры и т. д. Несомненно, перечень конкурирующих идей будет пополняться³⁸.

Если бы нам захотелось хотя бы в азарте профессионального соперничества предложить свой вариант «отмычки», то мы настаивали бы на озабоченности Гвидо Гверси приоритетом Изенгеймской обители в исцелении людей, пораженных антоновым огнем и другими эпидемическими заболеваниями, свирепствовавшими в то время, и в поддержании у безнадежно больных надежды на загробное воздаяние. Не исключено, что толчком к разработке програм-

мы алтаря послужил выпад Эразма Роттердамского против инок и монахов в книге «Похвала глупости», вышедшей в Париже в 1511 году и сразу ставшей самым популярным сочинением среди гуманистически ориентированной публики всей Европы (к моменту смерти Эразма, в 1536 году, книга выдержала сорок два издания). «К богословам по благополучию своему всего ближе так называемые благочестивые монахи-пустынники, хотя это прозвище несколько им не пристало: ведь большинство их далеко от всякого благочестия, и никто чаще „пустынников“ не попадаете вам навстречу во всех людных местах», — писал Эразм. Никто из них и не помышляет об исполнении единственной заповеди Христа, «а именно — закона любви». Это порода людей, «которые при помощи мелочных обрядов, вздорных выдумок и диких воплей подчиняют смертных своей тирании, а сами мнят себя новыми Павлами и Антониями»³⁰. Как видим, именно орден антонитов был главной мишенью гуманиста. Если наша догадка верна, то «Изенгеймский алтарь» — достойный ответ Эразму.

Самое жизнерадостное произведение Матиса Готхардта — «Мадонна в саду», или так называемая «Штутпахская Мадонна» (ил. 248). Первоначально это была средняя часть «Алтаря Снежной Марии», написанного им для одноименной капеллы в монастырской церкви в Ашаффенбурге³¹. С 1809 года эта картина находится в приходской церкви деревеньки Штутпах, в 40 километрах юго-западнее Вюрцбурга, в земле Баден-Вюртемберг.



248. Матис Готхардт. Мадонна в саду.
Ок. 1517—1519 гг.

О «Мадонне в саду» хорошо сказал Вильгельм Френгер: «Сравнивая Штутпахскую Мадонну с Изенгеймской, мы, на первый взгляд, покидаем хитросплетения средневековой теологии и отдаемся чувственной радости, воплощенной в идиллии летнего сада. Однако и этот сад надо понимать мистически. В „Откровении“ св. Бригитты Мария сама называет себя радутой и велит сравнивать себя с ульем. Символичны собор, букет, смоква³². И все-таки здесь у нас больше оснований для чистого созерцания, ибо символическое полностью перевоплощено в чувственную данность. Радуга воспринимается как отблеск только что прошедшего дождя, освежившего краски сада; ульи наполняют тишину жужжанием пчел; готический собор дарит сумрачную прохладу. С неподражаемым лирическим чувством передана радость воскресного утра, когда бюргеры идут в церковь и весь мир молчит,

как зачарованный. У нас не возникает ни малейшего сомнения, что именно в таком уголке может найти прибежище Богоматерь. Ту же чувственную радость дарит и облик самой Марии. На Изенгеймской Мадонне простое красное платье и синий плащ, а на этой — дорогой бархат, переливающийся золотой вышивкой, и почти невидимая вуаль, спускающаяся на колени. Отвернувшись на время от утомившего его духовного видения, запечатленного в Изенгейском алтаре, Грюневальд смело обращает всю силу своей живописи на передачу чувственного очарования внешнего мира. Кажется, что в «Изенгеймском алтаре» он полностью осуществил свое предназначение, и в последующих работах потрясающая мощь его экстаического трагического воображения пошла на убыль»⁴².

На протяжении целого столетия штутпахские прихожане гордились тем, что «Мадонна» в их церкви принадлежит якобы кисти великого Рубенса. Дотошные историки искусства отняли у них эту гордость, заменив имя Рубенса на малоизвестного в начале XX века Грюневальда. Однако спустя еще тридцать лет Грюневальд превратился в Матиса Готхардта-Нитхардта, которым обитатели Штутпах гордятся теперь еще больше, чем некогда Псевдо-Рубенсом.

Круговорот людей в природе

24 июня 1527 года доктор медицины Базельского университета швейцарец Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Хойенхайм, известный под псевдонимом Парацельс⁴³, сжег перед университетским зданием книги величайших авторитетов средневековой медицины — Авиценны и Галена. Восторженные студенты приветствовали отважного доктора. Вскоре, однако, Парацельсу пришлось распрощаться с местом на университетской кафедре и должностью городского врача. Чтобы не оказаться в тюрьме, он бежал в Кольмар.

Парацельс, «Лютер врачевания», получил степень доктора в Ферраре в 1516 году. Десять лет он странствовал, изучая врачебное искусство цыган и знахарей. Испания и Португалия, Англия и Шотландия, Московия, Речь Посполитая, Скандинавия, Крым, Константинополь и, кажется, Египет. — где он только не побывал, прежде чем вернуться на родину! После бегства из Базеля он подытожил свои наблюдения и соображения в написанном по-немецки трактате «Большая хирургия». Эта книга, изданная в 1536 году, сделала его еще более знаменитым и принесла ему богатство.

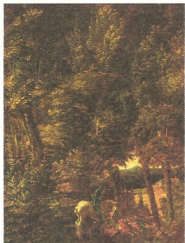
Иден Парацельса шли вразрез с тогдашней медицинской наукой и практикой. Он был убежден в том, что дело врача — гармонизировать факторы, от которых зависит здоровье пациента: психосоматику, внешнюю среду и сверхъестественные силы. Вместо того чтобы руководствоваться древними текстами, он предлагал собратьям по профессии опираться на практические знания о «внутренних силах» людей, планет и минералов, а также на данные натурфилософии, астрологии и алхимии. Разрабатывая, с одной стороны, новые

методы ампутации конечностей, антисептики, гомеопатии и бальнеологии, а с другой — биохимические процедуры с применением серы, соли и ртути, Парацельс снижал славу колдуна. Он умер при невыясненных обстоятельствах в 1541 году в Зальцбурге. Аллюзиями на теории и деяния Парацельса пропитаны ранние легенды о докторе Фаусте.

Историки искусства давно пытаются связать с натурфилософскими воззрениями Парацельса произведения регенсбургского художника Альбрехта Альтдорфера² — создателя первых чисто пейзажных картин в европейской живописи. Душа Парацельса, говорят нам, «была проникнута чувством родной природы, и потому его научные формулировки часто бывали неожиданно сходными с художественными образами Альтдорфера. Природа для Парацельса — одухотворенное целое, отраженное в каждой из ее частей. Первичная материя была для него „Великой тайной“ („Mysterium magnum“), из которой Бог, подобно художнику, сотворил мир. [...] Вода — первооснова для минералов, земля — первооснова для деревьев и растений, эфир — первооснова для дождя, снега, света, радуги и молний»³.

Известность Парацельса перешагнула пределы университетской учености лет через тридцать после того, как Альтдорфер начал писать картины, в которых отводил пейзажу необыкновенно важную роль. Если и допустить мысль о связывавшей их зависимости, то скорее Парацельс мог бы вдохновляться произведениями Альтдорфера, нежели Альтдорфер идеями Парацельса⁴. Но из того, что «формулировки Парацельса кажутся литературной интерпретацией нового и передового видения природы у живописцев»⁵, вовсе не следует, что Альтдорфер был вовлечен в интеллектуальную проблематику Парацельса. И все-таки слишком велик соблазн проведения аналогий между творчеством Альтдорфера и Парацельса, чтобы современные интеллектуалы отказались от все новых попыток такого рода. На наш же взгляд, эти аналогии либо уводят от искусства в натурфилософию, астрологию, алхимию, либо превращают художественное творчество в отрасль натуральной магии, понимаемой не метафорически, а буквально, как совокупность воздействий, преобразующих человека.

Оставим Парацельса историкам европейской науки и заглянем в «Немецкую Академию» Иоахима фон Зандрарта. «Альбрехту Альтдорферу в живописи наилучшим образом удавались небольшие истории, тщательно обдуманные и выполненные с великим усердием, изумляющие остроумной *инвенцией* и необычайной причудливостью, — сообщает «немецкий Вазари». — Он заслуживает похвалы еще и потому, что, хотя его произведения, если рассматривать их все вместе, и кажутся совершенно непохожими одно на другое — ибо самые ранние, выполненные в обычной для того времени манере, настолько же жестки, насколько поздние исполнены свободно, — во всех них виден глубокий замысел... Весьма изысканы его гравюры на дереве, например „Пирам и Фисба“, „Абигайль“ или „Стра-



249. Альбрехт Альтдорфер. Пейзаж со св. Георгием. 1510

сти», в которых прекрасно переданы *аффекты*. Он оставил около полусотни превосходных гравюр на меди и несколько большее количество на дереве. Будь то маленькие резцовые гравюры для книг или же отдельные шедевры, датированные им 1510 годом, — любая из них обладает достоинством остроумно задуманной и тщательно выполненной вещи»⁶.

Что имел в виду основатель немецкой Академии, когда писал об остроумии Альтдорфера и причудливости его произведений? Об этом можно догадаться, взяв одну из ранних картин регенсбургского мастера — «Пейзаж со св. Георгием» (ил. 249).

Современный горожанин сильно радуется, видя здесь не сумму отдельных деревьев неопределенной породы (так изображали лес современники Альтдорфера), а дремучую буковую чащу. Воспринимая этот цельный образ, наделенный жизненной силой, превосходящей силы св. Георгия, как нечто первобытно-истинное, благое и прекрасное, современный житель мегаполиса хвалит Альтдорфера за якобы пантеистическое обожение каждого листочка. Фетишизируя природу, в которой не слышно шума городского, наш современник не задумывается о том, что правоверным христианам, какими были заказчики Альтдорфера и сам живописец, пантеизм должен был представляться опаснейшей ересью. Видя в мастере из Регенсбурга художника, якобы предвосхитившего современный культ природы, он не отдает себе отчета в том, что в картине Альтдорфера хозяин леса — дракон.

Картина мала, поэтому зритель смотрит на чудовище как на забавную ищерку, не соотнося его величину с фигурой всадника. А ведь на самом деле противник Георгия огромен. И он тем более страшен, что Георгий сталкивается с ним не на пустынном морском берегу, как было представлено это событие в «Золотой легенде» и на бесчисленных картинах, изображавших блистательную победу рыцаря над омерзительным гадом. Гигантский ящер появляется в высокой траве неожиданно, когда рыцарь, почти уже миновав заколдованный лес, мог бы мечтать о пристанище в открывшейся его глазам долине.

Так что же такое природа в этой картине?

Нет сомнения, что воображение Альтдорфера — архитектора и

виртуозного перспективиста, не упускавшего случая блеснуть изображениями сложных архитектурных пространств, — было геометричным, конструктивным. Относясь ко всему зримому рассудочно, он, должно быть, переживал всякую неупорядоченность и невинтицу острее, нежели те его современники, чья рациональность не выходила за рамки обыденного здравомыслия. Альтдорфер видел природу глазами горожанина, но не нынешнего городского жителя, который со времен романтизма приучен припадать к лону природы как к благому спасительному первоначалу. Думается, что Альтдорферу именно город представлялся смысловым и ценностным средоточием рационально устраиваемой жизни¹. По контрасту с городским цивилизованным бытием вырисовывалось и оценивалось им все то в окружающем мире, чему не хватало ясности, надежности, предсказуемости. Но где этих качеств было меньше всего, если не в природе? Такой человек, как Альтдорфер, мог воспринимать природу только как нечто непонятное, чуждое, изменчивое, ненадежное, враждебное.

С точки зрения христианина, в таком отношении к природе нет ничего предосудительного. Природа — дно устроенного Богом космоса. Никто природы только преисподняя. В природу вытеснено то, что было предусмотрено Богом как доля зла, необходимого для свободного и ответственного самоусовершенствования человека в качестве нравственного существа, отличного от прочей твари. Природа — это бестиарий, область обитания чудовищ, коими стали падшие ангелы; природа населена демонами, бесами, «дикими людьми». В «Пейзаже со св. Георгием» выражено именно такое представление о природе, в этом можно убедиться, сопоставив картину с другими произведениями Альтдорфера тех лет — живописной работой «Семейство сатира» (1507, Берлин, Картинная галерея) или рисунком «Дикие люди» (1510, Вена, Альбертина).

Одушевляя природу как область бытия, не просвещенную христианской цивилизацией, Альтдорфер ориентировался на волшебную сказку — жанр, в котором воображение с наибольшей свободой населяло природу враждебными человеку силами и существами. Не христианский Бог обитает в глухом лесу, окружающем св. Георгия, а древние языческие духи, один из которых обернулся гнусным краснокожим драконом. Поостережемся, однако, видеть в Альтдорфере сказочника. В его искусстве нет ничего примитивно-лубочного. Он использовал волшебнo-сказочную поэтику природы вчуже, как сознательно выбранное художественное средство. Вот эту искусно продуманную сказочность, которую фон Зандрарт определил как причудливый плод остроумной изобретательности Альтдорфера, современный зритель и воспринимает по недоразумению как выражение восторженной любви художника к природе, превращая его в предтечу современной экологической идеологии.

О царской дочери, ради которой совершил свой подвиг легендарный христианский рыцарь, перед картиной Альтдорфера не вспоминается. Георгию выпала здесь честь сражаться не за прин-

цессу, а за цивилизирующее христианское начало против безмерного языческого хаоса. Лесная чащоба Альтдорфера точь-в-точь лес из рыцарского романа. Это источник опасностей, которыми испытывается доблесть героя.

«Один, словно крестьянин, я отправился на поиски приключений, вооруженный всяческим оружием, как подобает рыцарю; и я нашел путь вправо, через густой лес. Дорога была ужасная, вся в пнях и колючках; несмотря на все трудности, я держался этого пути и этой тропы. Почти целый день ехал я, не останавливаясь, пока не выбрался из леса, и было это дело в Броселианде...» — рассказывает Калогренант, один из рыцарей короля Артура, в начале романа Кретьена де Труа «Ивен»⁸. Броселианда — страна фей из бретонских сказаний, страна со сказочным лесом. Калогренант, выбравшись из леса, достигает замка, где его встречает прекрасная дочь хозяина.

Альтдорфер же заставляет своего рыцаря встретиться с драконом. «Пейзаж со св. Георгием» — образ праведного пути христианина. Преодолевая препятствия, Георгий проявляет рыцарственную твердость духа в служении высокой цели.

Тема праведного пути, перекликающаяся с размышлениями Эразма Роттердамского об «оружии христианского воина»⁹, развивается и в самом крупном произведении Альтдорфера — алтарном складне для церкви августинского монастыря Санкт-Флориан, близ Линца. Заказчиком и автором программы алтаря был, по всей вероятности, настоятель монастыря Петер Маурер¹⁰.

Посетители монастырской церкви видели на створках закрытого алтаря четыре сцены из жития св. Себастьяна: наверху — святой перед императором Диоклетианом и казнь св. Себастьяна, внизу — окончательная расправа над ним и нахождение его тела. В часы воскресных месс открывались восемь картин страстей Господних: в верхнем ярусе — «Моление о чаше», «Взятие под стражу», «Христос перед Канафой» и «Бичевание», внизу — «Венчание тернием», «Христос перед Пилатом», «Несение креста» и «Распятие», в предelle — «Положение во гроб» и «Воскресение». Праздничный же комплекс состоял, как предполагают исследователи, из трех деревянных статуй: посредине — св. Флориан, по сторонам — св. Себастьян и маркиграф Леопольд¹¹.

Изображая страстной путь св. Себастьяна, Альтдорфер стремился к тому, чтобы живопись не уступала силой воздействия литургической драме. Будь в его времена известна эстетическая категория возвышенного как противоположности рационально-прекрасного, у него были бы основания примкнуть к сторонникам первой из этих категорий. Переживание возвышенного происходит не от созерцания истинного, благого, приятного на вид: оно порождается таинственным, страшным, вызывающим сострадание¹². Однако для Альтдорфера вызвать такое переживание было только средством на пути к иной цели: привести зрителя через ужас и отвращение к мысли о самоотверженности св. Себастьяна как высоком образце

христианской добродетели. Живопись Альтдорфера — проповедь в красках.

Такой подход к делу исключал заимствования художественных методов и приемов из сокровищницы итальянского Возрождения. А ведь они, несомненно, были известны Альтдорферу хотя бы по гравюрам. Бросающаяся в глаза антиитальянская направленность мастера в пору работы над алтарем для монастыря Санкт-Флориан — отнюдь не симптом провинциальной отсталости. Это последовательное выстраивание собственных живописных средств через отталкивание от норм итальянской художественной риторики.

Произвольные пропорции и текучие контуры фигур, выражающих крайнюю степень эмоционального возбуждения; кричаще-яркие одежды; разноразмерность фигур; аморфность человеческих групп на фоне мастерски выстроенных перспектив; причудливый сплав готических мотивов архитектуры с античными и ренессансными — все это выглядит нарочито дисгармоничным. Бросается в глаза нагромождение сложностей в устройстве сцен: преторианцы, подводящие Себастьяна к императору, вынуждены шагнуть на ступеньку вверх; император наблюдает казнь Себастьяна с громоздкого моста, сооруженного над узенькой канавкой, отделяющей палачей от их жертвы (ил. 250); Себастьян, сбитый с ног ударом палки, падает со странного возвышения, на котором он только что стоял; помощники Люцины вытаскивают тело Себастьяна из сточной канавы, погружаясь по щиколотку в воющую жижу, скопившуюся под отхожим местом.

В столь же шокирующей манере написаны и страсти Господни. Казалось бы, непосредственное моральное чувство должно было проявиться в противопоставлении праведников и негодяев, жертв и мучителей. Либо, как это сделал Мантенья в падуанской истории св. Иакова, нравственное достоинство героя могло быть возвышено путем сопоставления с величавой властью его врагов. Однако у Альтдорфера и Христос, и все, кто вовлечен в события последних дней его земной жизни, кажется, способны только к физическим действиям и простейшим реакциям. Невозможно поверить в их одухотворенность. Что Христос и его ученики, что первосвященник, что прокуратор Иудеи и вооруженная до зубов толпа — все они представлены как более или менее равноценный человеческий материал, в котором есть особи, но нет личностей. Ни правильных лиц, ни ладно скроенных фигур, ни благородных жестов, ни признака просветленности разумом. Представьте на миг, что вы забыли содержание Евангелия. Тогда при взгляде на эти картины вам может прийти в голову, что тот, кто оказался здесь жертвой, ничем не лучше своих мучителей; он мог бы поменяться ролями с любым из них.

Но у нас нет оснований для обвинения Альтдорфера в имморализме — этом злокачественном приобретении людей Новейшего времени. Его идея заключалась в том, чтобы продемонстрировать ужасающую, не вмещающуюся в обыденное человеческое сознание



250. Альбрехт Альтдорфер. Мученичество св. Себастьяна. Створка «Алтаря св. Флориана». Ок. 1518—1518 гг.

неотвратимость смерти Христа. Вочеловечившись без остатка, Христос тем самым добровольно лишил себя каких-либо преимуществ перед лицом этой неизбежности.

Какой же творческий принцип должен был избрать художник, чтобы наделить евангельские события такой степенью неотвратимости, перед которой бессильны и воля, и разум? В сущности, выбора у Альтдорфера не было, ибо существует только один такой принцип — уравнивание человеческого начала с природным началом, в котором господствует слепая, бессмысленная необходимость. И Христос, и все те, кто либо спит беспробудным сном, либо вливается в толпу беснующихся вокруг него, превращаются в антропоморфные природные тела, наделенные той путающе-непонят-

ной жизненной силой, каковой художник наделял природу в целом. Там, где сюжет предполагал изображение природы («Моление о чаше», «Взятие под стражу», «Несение креста», «Распятие»), она дика и страшна, она поглощает и разрушает самое себя, и люди — плоть от плоти этой алчной и ненасытной стихии. В других картинах, где действие разворачивается в интерьерах, сами люди суть сгустки природной энергии, действующие спонтанно в окружении ясных, правильных архитектурных форм — единственного, что здесь достойно называться «человечным».

Но самое мощное средство растворения человеческого начала в природном — это краски Альтдорфера. Они воздействуют на нас безотказно, минуя фильтр разума. Эти сцены, особенно те, что происходит в сумерках или ночью, похожи на полупрозрачные слоистые рельефы, подсвечиваемые то изнутри, то откуда-то сбоку (пламя факелов, озаренное солнцем небо, некоторые архитектурные украшения написаны прозрачными лессировками по золотой фольге). Красная, желтая, синяя, белая краски вспыхивают и гаснут; пламя плавит лед; украшения одежд и зданий фосфоресцируют даже в свете дня. Цвет у Альтдорфера — натура творящая, тогда как земля, вода, воздух и огонь, люди и все, что есть в мире рукотворного, — натура творимая. Стихия цвета переплавляет все объективно-реальное, существующее вне картин, в новую природу — в живопись.

Сцены «Положение во гроб» и «Воскресение» показаны изнутри пещеры (ил. 251). Ее зев обрамлен полузасохшими деревьями и

оголенными корнями. Далекие горы вздымаются сверкающей массой под раскаленными облаками. Христос и его близкие, стражники и ангелы, — все втянуты в солнечный круговорот, как если бы они были солнцепоклонниками.

Лишь придя в себя после шока, испытанного под воздействием живописи Альддорфера, осознаешь, что художник ни на йоту не отошел от программы, устанавливавшей тщательно продуманные смысловые связи между сюжетами алтаря.

«Распятие» изображено на оборотной стороне «Нахождения тела св. Себастьяна». Тем самым надругательство над телом зверски убитого христианина, брошенным в клоаку, сопоставлено с унижительной казнью Христа, которой удостоивали только рабов. Себастьян в сцене расстрела привязан к колонне точно так, как Христос в написанном на обороте этой створки «Бичевании». Убийцы Себастьяна вооружены палками, как и палачи в изображенном на обратной стороне «Венчании тернием». Смысл сцены «Св. Себастьян перед императором» перекликается с представленным на обороте «Молением о чаше»: подобно тому как Христос в последний момент свободы молит Всевышнего пронести мимо него чашу страдания и тем не менее самоотверженно соглашается принять ее («...впрочем не как Я хочу, но как Ты»³⁹), так и Себастьян, до поры страшившийся смерти и скрывавший свое вероисповедание, самоотверженно принимает мучение ради того, чтобы ободрить обреченных на смерть единоверцев. С неукоснительной последовательностью проведенное уподобление жизненного пути св. Себастьяна страстному пути Христа — проповеднический прием, подводящий каждого, кто стоит перед алтарем, к мысли, что и он, подобно Себастьяну, должен руководствоваться в трудные моменты жизни примером Христа.

При непосредственном рассмотривании алтаря эти аналогии не раскрываются: они рассчитаны на работу памяти и воображения. Сопоставив в памяти разновременные впечатления, вы обнаружите определенную последовательность в размещении дневных

251. Альбрехт Альддорфер. Воскресение. Створка пределлы «Алтаря св. Флоринана». Ок. 1516—1518 гг.



и ночных сцен. Последний эпизод будничной стороны, «Нахождение тела св. Себастьяна», — сумеречный: Люцина и ее помощники извлекают тело Себастьяна из клоаки при свете фонарей и свеч. Соответственно, первый эпизод страстей, «Моление о чаше», тоже происходит в темноте, освещаемой фонарями и факелами. Далее от картины к картине свет понемногу усиливается. В целом верхний ярус страстного цикла гораздо темнее нижнего. Максимум света — в самой страшной картине, на которой изображена Голгофа.

Забота о том, чтобы картины страстей воспринимались не по отдельности, но как вехи единого пути, заметна и в построении сцен. Линия горизонта одинакова во всех картинах. «Во „Взятии Христа под стражу“ солдаты словно бы уводят Христа — его фигура смещена вправо. Христа приводят к Каиафе, уводят от Пилата. В тех же картинах, где характер ситуаций исключает возможность показа их в развитии, Альтдорфер прибегает к приему, появившемуся в немецкой алтарной живописи в 70-х годах XV века: он пишет в пределах одной композиции несколько одновременных событий: в „Бичевании Христа“ мастер, по всей видимости, изображает (справа на дальнем плане. — А. С.) момент, когда Христа уводят от Ирода; в „Короновании терновым венцом“ мы видим в глубине сцену „Се человек“». Страсти Христа в алтаре св. Флориана воспринимаются, таким образом, как зрительно реальный путь страданий Христа»¹⁴.

Вскоре после завершения работы в монастыре Санкт-Флориан Альтдорфер оказал своим землякам услуги сомнительного свойства. Регенсбуржцы изгнали из города еврейскую общину и разрушили синагогу. Власти Регенсбурга решили распропагандировать свое христианское рвение. Накануне разрушения синагоги Альтдорферу, заинтересованному прекрасным и уже опустевшим зданием как удобным объектом для решения нетривиальных задач линейной перспективы, было поручено изготовить в новой для него технике офорта, дающей до полутысячи оттисков хорошего качества, виды портика и интерьера с датой «1519» и надписью, сообщающей, что изображена уничтоженная регенсбургская синагога. Затем ему заказали живописную и ксилографическую копии главной городской святыни — византийской иконы «Прекрасная Мария», написанной якобы самим апостолом Лукой¹⁵. Живописную копию установили во временной церкви, наскоро построенной на месте синагоги, а тираж цветной гравюры на дереве вместе с офортами пошел в другие города Германии, привлекая в Регенсбург толпы паломников. Доходы города росли, как сообщает современный исследователь. На деле это означает, что удалось отчасти компенсировать экономическую стагнацию, вызванную изгнанием наиболее предприимчивой части регенсбургского населения. Вклад Альтдорфера в этот процесс был вознагражден его избранием в Большой совет Регенсбурга.

Вскоре новоиспеченный член Большого совета нашел более достойное применение технике офорта. Чтобы изготовить офорт, рисунок процарапывают иглой на покрытой кислотоупорным лаком металлической пластинке, которую погружают в ванночку с азот-

ной кислотой. Кислота разъедает металл по линиям рисунка, после чего с пластинки, нанеся на нее краску, делают оттиски. Первым в этой технике экспериментировал Дюрер, чьи немногочисленные офорты почти не отличались тщательностью рисунка от резцовой гравюры¹⁶. Альтдорфера же эта техника привлекла спонтанностью процесса: рисовать можно так же быстро, как пером или карандашом, и получать при травлении непредсказуемые эффекты, сопоставимые с капризами природы. Он убедился, что никакая иная техника не могла сравниться с офортом при изображении пейзажей — этого не поддающегося словесному описанию многообразия природных форм, наделенных витальной силой.

Около 1522 года Альтдорфер создал офорт «Большая ель» (ил. 252)¹⁷. Когда его разглядываешь, приходит в голову, что пейзаж — это привилегированный жанр: как будто сама природа позаботилась защитить его от всевластия слов. Альтдорфер предлагает нам созерцать пейзаж и переживать впечатления, не требуя от нас размышлений ни о происхождении этого образа, ни о его значении-в-себе, значении-для-художника, значении-для-нас. Любой ответ на вопросы «что это такое?», «что это значит?» потребует слов, и, много или мало нам их потребуется, они будут чем-то иным, заведомо более надуманным и схематичным, нежели созерцаемый вид. Легче описать переживания, возникающие в твоей душе, и попытаться понять, какими свойствами этого пейзажа они вызваны.

Чувствуется прежде всего определенность того места, на которое вывел тебя художник, чтобы ты охватил взглядом всю ширь противоположных склонов долины¹⁸. Окажись на месте Альтдорфера нидерландец Брейгель, он изобразил бы только панораму этих склонов, и притом непременно в горизонтальном формате. Визионерский дух Брейгеля парил среди Алы. Альтдорфер же предпочитал иметь твердую почву под ногами.

Исполинская ель — примета этого места, которую, верно, видно и с противоположной стороны. От этого возникает чувство, будто ты находишься в центре окрути. Ель, единственная и неповторимая, как и ты сам, придает тебе уверенности: ты достиг этой точки! Ты и это могучее дерево — вы рядом! И больше нет здесь вам равных. Ощущение, будто ты растешь и набираешься силы, подтвер-



252. Альбрехт Альтдорфер. Большая ель. Ок. 1522 г.

ждено тем, что ты смотришь на ветви ели не снизу, а с некой равновеликой высоты, как если бы ты и это детище природы — оба были великанами. Душа у вас одна. И вот уже кажется, будто не ты смотришь вдаль от подножия ели, а сама она созерцает даль твоими глазами. И в самом деле: справа там нет ничего примечательного; все, что вызывает любопытство и притягивает взгляд, находится левее. Твой взгляд — воздушный мост, перекинутый от ели на противоположный берег реки и все выше, выше, к исчезающей за левым краем офорта вершине, которая почти соприкасается с облаками.

Если перевернуть офорт вверх ногами, то на месте подробно вырисованных построек, воздвигнутых на узкой прибрежной полосе под отвесным обрывом скал, окажется заложмаченная крона ели. Этого опыта достаточно, чтобы почувствовать, как важно было для Альтдорфера навести своего зрителя на мысль о двух темах: с одной стороны, буйное «творчество» природы, с другой — целенаправленное упорство человека. Ель гордится своей лохматой шевелюрой, в рост которой пошли силы земли. Человек встраивает в дикий ландшафт свои кристаллические структуры, и силы для их возведения он берет не от земли, а с неба, от Бога, от умопостигаемого порядка мироздания.

Нам нетрудно представить себя обитателями селений, замков и монастырей, разбросанных на склонах гор. Брейгель, сам вознесшись ввысь, оставил бы нас в наших жилищах. Альтдорфер, напротив, ведет нас за собой на вершину и ставит рядом с мировым деревом не для того, чтобы самому насладиться чувством превосходства, — он хочет, чтобы это чувство возникло в наших душах. Оказывается, мы — пигмеи, ползающие по холмистому лону земли, — способны с достоинством выдержать соседство косматого природного великана, издревле сторожившего это место.

Определенность места. Эта особенность произведений Альтдорфера неразрывно связана с темой пути: местá суть вехи пути. Сравните две картины, написанные Альтдорфером между 1520 и 1525 годами: «Рождество Марии» и «Рождество Христа».

Рождение Марии (ил. 253) представлено под сводами фантастического романского храма, пространство которого вы можете охватить взглядом благодаря сложнейшей перспективе. От ложа св. Анны, находящегося в боковом нефес¹⁹, открываются виды на алтарную преграду, пресвитерий и деамбулаторий. Хотя построить такую церковь в действительности было бы невозможно, символика ее ясна: появлением Марии на свет ознаменовано исполнение ветхозаветных пророчеств и утверждается преемственность Священной истории. Однако созданный Альтдорфером художественный эффект — нечто большее, чем указание на эти общезвестные истины. Глядя на бодрую роженицу, на служанку, подающую ей еду, на повитух, одна из которых любит ладным младенцем, вы можете на время забыть, что преисполненная благополучия сценка занимает лишь небольшой уголок картины. Но рано или поздно вы переведете взгляд вверх и в сторону — и тогда у вас дух захватит от высоты и

простора. Рождение девочки в одной иерусалимской семье становится грандиозным событием Священной истории.

Столпы храма опоясаны хороводом ликующих ангелов. Когда скользишь взглядом по трепещущим крылышкам, развевающимся одеждам, извивающимся лентам, мелькающим лицам, ручкам и ножкам этих очаровательных малышек, то возникает впечатление непрерывного вращения²⁰. Ангел постарше, с кадильницей, источающей благовонный дым, спускается из центра хоровода к маленькой Марии. Опустив глаза, вы видите задумчиво приближающегося Иоакима — пастуха в праздничной красной одежде, который вопреки обычной иконографии так же молод, как и его жена. Небесная и земная зоны храма разграничены и соединены чередой окон, образующих нисходящую полосу, тройным повтором конхи в виде морской раковины²¹ и свечением на столпах, словно раскаленных неземной энергией.

В принципе та же схема в «Рождестве Христа» (ил. 254). От Марии, Иосифа и пары маленьких ангелов, любующихся только что явившимся на свет Иисусом, простирается ввысь и вдаль необъятное пространство. Но здесь, в отличие от «Рождества Марии», все неопределенность и трепет. В бездне иссиня-черного неба, в ореоле рождественской звезды мерцают мириады крохотных ангелов. Но и этот огненный ореол, и светящиеся ангелы в выси, и другие, с фонарями, очерчивающими круги света на снегу, — все меркнет в сиянии, распространяющемся от Божественного Младенца. Золотистый свет, отражаясь от заснеженной земли, выхватывает из темноты скалы, похожие на руины, и руины, похожие на скалы. На горизонте разгорается тревожная зоря первого утра Нового Завета.



253. Альбрехт Альдторфер. Рождество Марии. Ок. 1520—1525 гг.

254. Альбрехт Альдторфер. Рождество Христа. Ок. 1520—1525 гг.

Наступил наконец момент, когда волновавшая Альтдорфера тема жизненного пути и пристрастие к изображению определенных мест побудили его к созданию первого чистого пейзажа в европейской живописи. В маленькой картине из мюнхенской Старой пинакотекы (ил. 255) некото-



255. Альбрехт Альтдорфер.
Долина Дуная близ Регенсбурга. Ок. 1525 г.

рые специалисты узнают окрестность замка Верт, стоящего на берегу Дуная, близ Регенсбурга, тогда как другим этот пейзаж напоминает лесистую местность под Инсбруком. Но нет сомнений, что Альтдорфер не писал этот пейзаж с натуры.

Два дерева обрамляют вид. Безлюдная дорога, то исчезающая, то выныривая из-за поворота, спускается к реке. Башни замка вырисовываются на фоне голубоватого массива пирамидальной горы. Над цепью гор разлит оранжевый закат, отраженный зеркалом реки. Все тихо.

Историки искусства, вменяющие в обязанность Альтдорферу свойственное им самим сентиментальное отношение к природе, описывают этот вид в идиллических тонах. Споры нет, пейзаж прекрасен. Но зачем художник выбрал точку зрения, с которой видна го-

ра Пугало (Scheuchenberg), названная так по устрашающему сходству обращенного к нам склона с человеческой личиной под островерхим капюшоном? Разве нет в долине Дуная других прекрасных мест? И не затем ли понадобилось Альтдорферу так много неба, чтобы мы видели, как благодать летнего вечера вот-вот будет рассеяна северным вихрем? Вскипающая облачная гряда — передовой отряд демонических сил, которые обрушатся на путника-зрителя. Злой дух Scheuchenberg шлет нам свое проклятие.

Не пантеизм видим мы в Альтдорферовой природе, а репидивы ее первобытного одушевления, демонизированные воображением бюргера, который утратил свойственное сельским жителям чувство природы как привычного мира.

Самое знаменитое произведение Альтдорфера — «Битва Александра Македонского с Дарием» (ил. 256). Это одна из четырнадцати картин цикла на сюжеты из античной и христианской истории, заказанного герцогом Вильгельмом IV Баварским различным художникам. Альтдорферу было предложено изобразить битву при Иссе, используя сведения из «Истории Александра Македонского» Квинта Курция Руфа, изложенные Гартманом Шеделем во «Всемир-

ной хронике»²¹. Ради выполнения столь престижного заказа Альтдорфер отклонил предложение стать бургомистром Регенсбурга.

Квинт Курций Руф оценивал деятельность великого македонского царя критически. Он видел в Александре любимца счастья, не умевшего «подавлять в себе свои неодолимые пороки, гнев и гордыню». Однако в молодости, в годы побед над Дарием, «удача еще не помрачила его духа: приняв ее вначале очень скромно и мудро, он в конце концов не выдержал ее величия». Битва при Иссе описана Курцием в таких выражениях: «Копья, одновременно пущенные в одну цель, сталкивались и падали так, что мало их попадало во врагов [...]. Щиты ударялись о щиты и клинки мечей направлялись прямо в лицо врагу. Ни слабые, ни трусы не могли уйти; они сражались плечом к плечу как в единоборстве, твердо стояли на одном месте и открывали себе путь только победой. [...] Александр сражался не столько как полководец, сколько как солдат, стараясь прославиться убийством Дария [...]. Македонцы, стоявшие рядом с Александром, ободряя друг друга, во главе с ним ворвались в середину персидской конницы. Тогда избиение врага походило на его полный разгром. Вокруг колесницы Дария лежали его самые славные полководцы, почетно погибшие на глазах своего царя, все они лежали ничком, так как пали, сражаясь и получив раны в грудь. [...] Сам Александр был легко ранен мечом в правое бедро. Конни, запряженные в колесницу Дария, исколотые копьями и взбесившиеся от боли, рвались из упряжи, сбрасывая царя с колесницы. Тогда он, опасаясь попасть живым в руки врага, соскочил с нее и был посажен на приготовленного для такого случая коня, позорно бросив знаки царского достоинства, чтобы они не выдали его во время бегства. Тогда остальные рассыпались в страхе и бежали, кто куда мог, бросая оружие [...]. Когда Александру сообщили об этой удаче, он, раньше не осмеливавшийся преследовать варваров, теперь, победив на обоих флангах, стал теснить бегущих. Царя сопровождало не более тысячи всадников, огромная же армия врага не устояла. Но кто считает войско в час победы или бегства? Персы, как овцы, бежали от столь немногочисленных врагов, но тот же страх, который заставлял их бежать, сковывал теперь их движения. [...] В этом сражении было убито сто тысяч персидских пехотинцев и десять тысяч всадников. На стороне Александра было 504 раненых, недоставало всего тридцати двух пехотинцев и погибло 150 всадников. Столь легкой ценой досталась эта великая победа»²².

Картина Альтдорфера полна азарта нежданной победы, доставшейся блатовню судьбы не столько благодаря его полководческому гению и поразительной отваге, сколько в силу благоприятного стечения космических сил. Хотя из описания битвы у Курция следует, что она закончилась к вечеру, положение солнца и луны на картине не надо понимать буквально как указание на час заката. Здесь они антагонисты символического противоборства света и тьмы. Исход земного сражения предreshen в феерических небесах. Солнце, написанное настоящим золотом, на стороне Александра. Хотя подня-



256. Альбрехт Альтдорфер. Битва Александра Македонского с Дарием. 1529

лось оно еще невысоко, луна обречена исчезнуть в свете занимающего дня, как исчезнет Дарий с поля битвы: недаром дневное и ночное светила находятся на линии, параллельной направлению копья Александра, преследующего персидского царя²⁴.

Столкновение эллинского и персидского воинств переведено в планетарный масштаб. Словно в день Творения возникает перед нами оцетинившийся горными пиками ландшафт²⁵. Горизонт изогнут так, как если бы мы смотрели из космоса, охватывая взглядом огромную часть земного шара. Людские массы суть потоки и завихрения мириад одушевленных частиц, каждая из которых сама по себе ничто. Поворотные события мировой истории, говорит эта кар-

тина, определяются факторами, которые сами по себе существуют вне истории и управляют волей людей.

Альтдорфер пересказывает описание Курция слогом Гомера. «В самой середине представил он землю, и небо, и море, / Неутомимое солнце и полный блистающий месяц...» — начинает Гомер описание картин, представленных Гефестом на щите Ахилла. «Дальше два города сделал красивых, людьми населенных». Один из них «окружают два войска, сверкая оружием». Отряд, вышедший из города, чтобы устроить засаду, ведут за собой Арей и Афина. «Оба они золотые, и в золото оба одеты». «И, наконец, он представил могучий поток Океана / Близко от внешнего края щита»²⁶.

Золотая фигурка Александра обнаруживается в центре битвы, точно под кольцом, свисающим с картуша. Словно подгоняемый солнечным светом, с копьем наперевес, похожим на золотой лучик, мчится он во весь опор за другой золотой фигуркой — Дарием, которого уносит тройка белых коней (на крутлых щитах на коне Александра и на колеснице Дария, а также на знаменах начертаны имена полководцев). Воодушевленные безумной отвагой своего царя, греки вклиниваются в ряды персов и сминают их боевые порядки. Ущелье перед колесницей Дария уже полно бегущих. Знамена тех персидских отрядов, которые еще надеются выдержать удар, развеваются влево; знамена греков и обращенных в бегство варваров — вправо. Латинская надпись на картуше²⁷ торжественно извещает о победе Александра.

Герцог Баварский неспроста выбрал этот сюжет. Шел 1529 год. Войска Сулеймана I Великолепного — эти новые «персы» — стояли под Веной. Картина Альтдорфера внушала надежду на то, что сочтание небесных сил окажется в конечном счете благоприятным для христиан в их борьбе с неверными. И в самом деле, турки были вынуждены снять осаду Вены, так же как персам в свое время пришлось оставить Исс.

Гражданин мира

«Над дверью в следующую комнату висела одна картина, довольно странная по своей форме, около двух с половиной аршин в длину и никак не более шести вершков в высоту. Она изображала Спасителя, только снятого со креста. [...] Да это... это копия с Ганса Гольбейна, — сказал князь, успев разглядеть картину, — и хоть я знаток небольшой, но, кажется, отличная копия. Я эту картину за границей видел и забыть не могу». Так Ф. М. Достоевский вводит в роман «Идиот» картину Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос» (ил. 257)¹.

Свои размышления об этой картине писатель вложил в уста Ипполита: «Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа и на кресте, и снятого со креста, все еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут со-

хранить ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом, и, наконец, крестную муку в продолжение шести часов... Правда, это лицо человека *только что* снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело заостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает



257. Ганс Гольбейн Младший. Мертвый Христос. 1521

страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое... но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук. Я знаю, что христианская Церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно, и что тело его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совершенно. На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском... Когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет? Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил их теперь даже тот, который побеждал и природу при жизни своей, которому она подчинялась, который воскликнул: „Талифа куми“, — и девица встала, „Лазарь, гряди вон“, — и вышел умерший? Природа мерещится при взгляде на эту картину... в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, радробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо — такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа! Картиной этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено, и передается вам невольно. Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощутить страшную

тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования»².

В самом ли деле «Мертвый Христос» Гольбейна опасен для веры?

Этот тип изображения Христа восходит к византийским плащаницам, использовавшимся в пасхальной литургии³. Доска, на которой Гольбейн написал Христа, могла быть стенкой ящика, имитировавшего Святой Гроб, в который на Страстную пятницу укладывали снятое с распятия изваяние Спасителя⁴. Намерением заказчика было побуждать верующих к размышлению о страданиях, смерти и Воскресении Христа. Обрамление, появившееся во второй половине XVI века, не исказило смысл картины. Если здесь и ждать ущерба для веры, то не из-за ее сюжета, укорененного в верхнерейнской литургической традиции, а из-за ужасающего облика трупa.

Но не напрасно князь Мышкин, услышав от Рогожина: «Пропадет и то», — восклицает: «Я почти попуттил, а ты так серьезно!» Для верующих во Христа Его смерть — осуществление Его воли, полным свершением которой является Воскресение. «Чтобы смерть Христа вызывала сострадание, а Воскресение мыслилось как чудо, надо изобразить мертвого Христа без прикрас точно таким, каким видели Его близкие», — примерно так рассуждал художник.

Край одра совпадает с плоскостью картины. Стало быть, пряди волос, кисть руки и стопа покойника выступают вовне: перед нами как бы не изображение трупa, но он сам. Левой стенки гроба не видно, в отличие от правой, на фоне которой видны в перспективе стопы. Значит, нам надо встать у изголовья? Но голову Христа мы видим в остром ракурсе справа⁵. Следовательно, надо переместиться к середине картины? Двойственность точки зрения исчезает только тогда, когда мы разглядываем картину в упор, видя ее лишь частями, как видела тело Христа Дева Мария. Почти осязательная телесность при мертвенной неподвижности устрашает и завораживает, как если бы мы и в самом деле стояли при Гробе Господнем⁶.

Автору этой картины было немногим более двадцати лет⁷. Но в Базеле, где он тогда жил, у него уже не было конкурентов ни в станковой живописи, ни в стенописи, ни в рисунке⁸.

В 1586 году «Мертвый Христос» был внесен в опись произведений искусства, принадлежавших Базилиусу Амербаху⁹. Этот человек унаследовал преклонение перед гением Гольбейна от своего отца, доктора Бонифация Амербаха, чей портрет работы Гольбейна по сей день находится в Базеле (ил. 258). Это был первый заказ, выполненный Гольбейном в качестве мастера базельской гильдии живописцев. Мы видим Амербаха в самом начале его научной карьеры¹⁰.

Предполагают, что Гольбейн писал Амербаха, вернувшись в Базель из Италии¹¹. Но не стиль, а только дух классического искусства ощутим в этом портрете. Ибо «Италия не сформировала талант Гольбейна по одному тому, что художник уже до итальянской поездки был своего рода „немецким итальянцем“». Страна классического Ренессанса могла лишь утвердить художника в избранном им ранее пути»¹².



258. Ганс Гольбейн Младший.
Портрет Бонифация Амербаха. 1519

Гольбейн тщательно выстраивает многогранную метафору личного достоинства и духовной свободы молодого гуманиста. Портрет вписан в квадрат — такой формат необычен для портретной живописи того времени (учитывая специфику оптических иллюзий, художник немного вытянул квадрат по вертикали, чтобы он не казался приплюснутым). Спокойный светлый взгляд Бонифация устремлен вдаль из-под облакоподобного черного берета, который придает прекрасному юному лицу легкий оттенок нарциссической меланхолии, выводящий образ героя за рамки классической традиции.

Нижняя часть почти черного силуэта, элегантно расщепленного би-

рюзовым клином жилетки, утверждена на основании квадрата, как «бюст» героя. Край гофрированного воротника сорочки ложится на диагональ квадрата; черный бантик завязан в самом центре. Картуш с надписью своим нижним краем обозначает линию горизонта, и таково же расстояние от верха картины до уровня глаз модели. Цвета воротничка и жилетки перекликаются со сверкающей белизной гор, вырисовывающихся на фоне голубого неба. Умственный кругозор гуманиста прохладно-ясен и необозрим.

Сочиненный самим Амербахом латинский дистих в картуше, висящем на смоковнице (намек на библейское древо познания?), сообщает: «Хоть я и написан красками, но не уступаю жизни и являюсь правдивым и благородным изображением моего господина. Я его представляю в произведении искусства таким, каким его создала природа к трижды восьмилетию его жизни». Ниже имя изображенного, подпись мастера и дата завершения работы: 15 октября 1519 года¹⁵. Это самая ранняя хвалебная надпись на портретах Гольбейна. Прямая речь не от изображенного лица, а от самой эффи́гии, которая, тем самым, мыслится как живое существо, — прием, радовавший гуманистов своим происхождением в классической древности. Амербах направил речь своего портрета против платонического пренебрежения к искусству портрета как ремеслу неблагородному.

Амербах представил молодого художника Эразму Роттердамскому¹⁶, искавшему в Базеле мастера, который написал бы его портрет по просьбе старого друга — Томаса Мора¹⁷. Вскоре Эразм сообщил Пиркгеймеру, что послал в Англию два своих портрета, выполненных умелым мастером, и что третий его портрет этот мастер взял с собой, отправляясь во Францию. «Умелый мастер» — Гольбейн¹⁸.

На портрете, впоследствии вернувшимся в Базель (ил. 259), и на том, что остался во Франции (1523, Париж, Лувр), Эразм представлен в профиль. Он выводит на бумаге титул своего «Комментария к Евангелию от Марка», опубликованного в 1524 году с посвящением Франциску I^м. На другом портрете, поныне находящемся в Англии, знаменитый ученый изображен в трехчетвертном ракурсе (ил. 260). Он стоит за конторкой, положив руки на фолиант, на обресе которого видно его имя и написано по-гречески: «Подвиги Геракла». На обресе книги, лежащей на полке, можно прочесть латинское двустишие: «Я тот самый Иоани Гольбейн. Легче быть моим Момусом, чем мимом». Мом — греческое божество злословия. «Легче меня хулить, чем соперничать со мной» — таков смысл двустишия, намекающего на аналогичный стих Зевксиса, которым он подписал картину, изображавшую атлета¹⁸.

О высокой репутации, завоеванной молодым мастером, можно судить по сочинению базельского гуманиста Ренануса «Emendationes» («Исправления»). Корректируя «Естественную историю»



259. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Эразма Роттердамского. 1523



260. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Эразма Роттердамского. 1523

Плиния, автор прославляет современных живописцев. Кроме Дюрера в Нюрнберге, Бальдунга в Страсбурге и Крапаха в Саксонии, есть в Германии еще один замечательный художник — «Иоани Гольбейн из Аугсбурга, давно ставший гражданином Базеля»¹⁹.

Что касается поездки Гольбейна во Францию, то ни ее цель, ни маршрут не известны²⁰. Вероятно, зная о желании Франциска I привлечь ко двору Эразма, он рассчитывал снискать покровительство монарха, обратив на себя внимание портретом знаменитого гума-

ниста. Возможно, Гольбейн добрался до королевской резиденции в Блуа, близ Тура. Но момент он выбрал крайне неудачный: мысли Франциска I были сосредоточены не на гуманистических идеях, а на походе в Ломбардию (результат этого похода известен: Франциск I попал в плен к Карлу V). Гольбейн вернулся в Базель, обогащенный не материально, но духовно и технически: во Франции он мог видеть произведения Леонардо и позаимствовать местную пастельную технику «трех карандашей» («à trois crayons»).

Первый рисунок, выполненный Гольбейном в этой технике по возвращении на родину, — портрет молодого человека в шляпе (ил. 261)²¹. Схема здесь та же, что и в портрете Амербаха. Но поле листа кажется тесным для этого человека. Мерцающая сень широкополой шляпы окаймляет лицо романтическим нимбом, однако



261. Ганс Гольбейн Младший.
Портрет молодого человека. Ок. 1526 г.

плотных масс черного цвета, придававших образу Амербаха меланхолическую интонацию, здесь нет. Голова приподнята, глаза, прищуренные словно от яркого света, устремлены еще выше, рот приоткрыт. Господствует порыв вовне, прочь от земли, с которой герой связан лишь беглыми штрихами, намечающими линии одежды. Это один из немногих рисунков Гольбейна, не предназначенных для перевода в живописный портрет. Эскиз, свободный от прикладного назначения, стал сам по себе шедевром²².

В сентябре 1526 года городской секретарь Антверпена Петр Эгидий принял у себя молодого энергичного немца, назвавшегося Гансом Гольбейном, живописцем из Базеля. Приез-

жий вручил Эгидию письмо от Эразма Роттердамского. «Податель сего, — читал Эгидий в послании своего давнишнего друга, — тот, что писал меня. Не буду обременять тебя рекомендациями, хотя он превосходный художник. Если он захочет встретиться с Квентином, а тебе будет некогда, вели слуге проводить его, куда ему надо... Искусства здесь дрожат от холода. Он едет в Англию, чтоб наскреести там хотя бы несколько „ангелотов“»²³.

Искусства в Базеле «дрожали от холода» по мере разгорания иконоборческого пыла протестантов. Катастрофически падал спрос на церковные алтари и приватные моленные образа — главные источники заработка художников. Портреты тоже заказывались все реже: ведь иметь частный портрет — гуманистическое удовольствие, а гуманистов радикальные реформаторы презирали. Чтобы не остаться без куска хлеба, Гольбейн делал по заказам протестантов рисунки для их пропагандистских ксилографий. Например, «Христос — свет истины». Возглавляя толпу простонародья,

Христос гонит прочь от украшенного символами евангелистов светильника слепцов — ученых и прелатов, которые не видят разверзающейся перед ними бездны. В нее уже сорвался Платон и начинает падать Аристотель²⁴.

Приехав в Лондон, Гольбейн отправился с рекомендательным письмом Эразма к Томасу Мору, при содействии которого надеялся войти в милость к Генриху VIII. В конце 1526 года Мор писал в Базель: «Ваш живописец, мой дорогой Эразм, — превосходный талант. Боюсь, однако, что он не найдет Англию столь богатой и полезной, какой ему хотелось бы ее видеть. Постараюсь сделать все от меня зависящее, чтобы она не показалась ему слишком уж тощей»²⁵. «Ласково встреченный, он как желанный гость был принят в доме Мора, который пришел в такое восхищение от портрета своего друга Эразма, что потом чуть ли не целых три года продержал у себя Гольбейна, заставляя его исполнять различные работы и отнюдь не допуская, чтобы король что-нибудь о нем слышал или чтобы видел его произведения», — читаем у ван Мандера²⁶.

Среди лучших произведений, созданных Гольбейном в это время, — портреты Томаса Мора (ил. 262) и Николауса Кратцера, соотечественника Гольбейна, который был придворным астрономом Генриха VIII, другом Мора и гувернером его детей (ил. 263).

Главной работой, выполненной Гольбейном по заказу его высокопоставленного покровителя, было «огромное полотно, писанное красками, с превосходно расположенными, натуральной величины, во весь рост, сидящими фигурами ученого и знаменитого Томаса Мора, его жены, сыновей и дочерей; это было произведение, достойное удивления и величайших похвал»²⁷. Об этом беспримерном эксперименте, предвосхитившем голландский групповой портрет XVII века и современную семейную фотографию, мы имеем представление по копии картины и по рисунку Гольбейна (ил. 264)²⁸, на котором Кратцер указал имя и возраст каждого члена семьи²⁹.



262. Ганс Гольбейн Младший.

Портрет Томаса Мора. 1527

263. Ганс Гольбейн Младший.

Портрет Николауса Кратцера. 1528

Семья Томаса Мора собралась в его загородном доме в Челси, где жил тогда и художник. Посредине восседают сэр Томас и его отец сэр Джон, член королевского суда. По левую руку от Томаса стоит погруженный в чтение единственный его сын Джон; рядом с ним смотрит прямо на нас домашний шут Генри Пейтенсион. На исчезнувших под юбками низеньких скамеечках устроились младшая и старшая дочери Мора; за ними стоит на коленях, читая молитвенник, леди Алиса, вторая жена Томаса Мора. Из-за плеча старшего сэра Джона выглядывает грациозная фигурка пятнадцатилетней невесты его внука. У левого края рисунка стоит средняя дочь



264. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Томаса Мора и его семьи. 1526

Томаса Мора, а между нею и дедом — приемная дочь, объясняющая сэру Джону какое-то место в книжке. С поразительной изобретательностью расположил их художник на листе бумаги, не просто собрав десять персон (не считая двух слуг, чьи силуэты виднеются в глубине дальней комнаты), но так деликатно соединив их друг с другом позами, ракурсами, жестами и направлениями взглядов, что до нас и сейчас доносится из полутысячелетней дали атмосфера английского аристократического дома, где благочестие и гордость, непринужденность и скрытность кажутся одинаково естественными. Чего стоит хотя бы постановка двух пар ног — зыбко сомкнутых у семидесятишестилетнего сэра Джона и самоуверенно расставленных у его сына, притом что их руки обнаруживают противоположные темпераменты: старик держит их открыто, а сэр Томас прячет в муфте. Судя по тому, как много в этой комнате книг, в те годы английская элита была самой читающей в Европе³⁰.

В мае 1527 года Генрих VIII устроил роскошный прием в честь французской делегации по случаю заключения мирного договора с Францией. В только что отстроенном банкетном зале в Гринвиче была возведена золоченая триумфальная арка, под которой гости прошествовали от пиршественного стола в театр. Как только они миновали арку, король любезно предложил им оглянуться — и они увидели на оборотной стороне арки картину с изображением битвы при Теруане, в которой англичане нанесли французам жестокое поражение. Войдя в театральный зал, смущенные гости увидели вместо потолка небосвод с персонификациями планет и знаками зодиака. Автором обоих панно был «Мастер Ганс», заказчиком — скорее всего Мор, а консультантом художника в работе над картиной неба — Кратцер. Будучи исполнены лишь для того, чтобы ошеломить французов, картины эти, после отъезда гостей никому не нужные, погибли. Но Гольбейн, наверное, не сильно сокрушался по этому поводу. Куда важнее было то, что, хотя английский король и не проявил к нему персонального интереса, гонорар Гольбейна был выше, чем у любого другого из множества оформителей праздника в Гринвиче⁷¹.

Вернувшись в Базель, Гольбейн немедленно переселился с семьей в роскошный дом, стоивший ему 300 флоринов, а два года спустя приобрел за 70 флоринов второй дом. В это время создано самое задумчивое его произведение — портрет жены с детьми (ил. 265)⁷². Усталость во взгляде Эльзеты, вероятно, была вызвана болезнью глаз. Но запас ее жизненных сил неистощим. Налитое тело прекрасно приспособлено природой для вынашивания, рождения и выкармливания детей. Гладкая кожа сияет в обрамлении синего платя и коричневого фона⁷³, как мрамор античного бюста. Образ Эльзеты родственен иконографии Милосердия. Она олицетворяет собой главные добродетели немецкой женщины, три «К»: Kirche, Küche, Kinder (церковь, кухня, дети)⁷⁴. Отход от традиций портретного жанра в область аллегории помог Гольбейну приоткрыть окно в семейный мир бюргерства, и сделал он это так, что во всем предшествующем европейском искусстве вы не найдете портрета более трогательного, чем этот.

Вскоре детей у Ганса и Эльзеты стало четверо. Возможность сдавать в аренду недвижимость была для них спасением, ибо по мере превращения Базеля в твер-

265. Ганс Гольбейн Младший. Портрет жены с детьми. Ок. 1528 г.





266. Ганс Гольбейн Младший.
Мадонна Милосердия. 1526 и после 1528 г.

динью швейцарского лютеранства раздобыть крупный заказ становилось все труднее. Незадолго до возвращения Гольбейна фанатики-иконоборцы учинили погромы в церквях Св. Мартина и Св. Августина.

Единственной крупной картиной на религиозный сюжет, над которой Гольбейну довелось потрудиться в эти годы, был вотивный образ «Мадонна Милосердие»²⁵, заказанный ему бывшим бургомистром Якобом Мейером²⁶ еще в 1526 году, но, вероятно, не вполне законченный перед отъездом художника в Англию. Мейер, возглавлявший католическую партию в Базеле, заказал этот образ для своей личной капеллы в замке Гундельдинген во исполнение обета: в знак благодарности Господу за то, что ему удалось воспрепятствовать официальному признанию Реформа-

ции в Базеле. Ныне эта картина называется, по месту ее хранения, «Дармштадтской Мадонной» (ил. 266)²⁷.

Осененный покровом Царицы Небесной, Якоб Мейер опускается перед ней на колени, с благоговением ловя жест Иисуса, означающий, что его мольбы приняты благосклонно. Вместе с отцом семейства сосредоточены в молитвах его близкие: давно умершая первая жена Магдалена Баер, вторая жена Доротея Канненгиссер и единственная наследница Анна — дочь Якоба и Доротеи. К моменту заказа картины сыновей у Мейера не было. Может быть, голенький малыш, с любопытством разглядывающий свою ладошку, словно примериваясь, сможет ли он повернуть ее таким же жестом, как Иисус, — это Иоанн Креститель? А бережно обнимающий его юноша — умерший сын Якоба Мейера от первого брака, о котором, правда, нет никаких документальных свидетельств? Может быть, его звали Иоганном?²⁸ Якоб Мейер поминает в своих молитвах как здравствующих, так и ушедших из жизни членов семьи, благодаря Деву Марию и Христа за помощь в борьбе против лютеранской ереси и прося даровать благополучие Доротее и Анне.

Складка на ковре выглядит настолько натурально, что ее хочется взять в руки и расправить. Но это отнюдь не пустая игра живописца-виртуоза. Эта деталь помогает забыть, что вы стоите не перед самой Мадонной, а перед ее изображением. Легко представить себя опустившимся на колени вместе с семейством Мейера.

Ниша, в которой стоит Мадонна, украшена в итальянском стиле. Но если вы захотите сравнить «Дармштадтскую Мадонну» с современными ей большими мадоннами Андреа дель Сарто, Корреджо, Пармиджанино, Тициана, то обнаружатся существенные различия. Пространство в картине немецкого мастера покажется вам замкнутым и тесным. Вас изумит его неудержимое стремление к предельной убедительности в передаче материальных качеств любого предмета. Нет у Гольбейна ни изощренной попытки Андреа дель Сарто оживить изваяние, ни грациозной общительности персонажей Корреджо, ни холодной надменности мадонн Пармиджанино, ни красоты и счастья бытия, переполняющих произведения молодого Тициана. «Дармштадтская Мадонна» покажется вам простой, искренней, сдержанной. Медитативная сосредоточенность ее персонажей создает настроение сродни тому, что можно пережить перед тондо Рафаэля «Мадонна в кресле»: картина заставляет вас замереть в благоговении вопреки тому, что все изображенное на ней кажется житейски близким и доступным¹⁰.

В начале 1529 года иконоборцы ворвались в кафедральный собор Базеля. «Картины были замазаны известкой, все, что могло гореть, было брошено в костер, остальное разбито вдребезги. Ни их денежная, ни художественная ценность не служили им защитой», — писал Эразм¹¹. До только что расписанных Гольбейном створок органа (ил. 267), находившихся на одиннадцатиметровой высоте¹²,



267. Ханс Гольбейн Младший. Створка органа из кафедрального собора в Базеле. Ок. 1528 г.

фанатики, вероятно, просто не дотянулись. Эти створки были последним живописным произведением, созданным Гольбейном для Католической церкви. Вскоре противостояние между кантонами, охваченными Реформацией, и теми, что сохраняли верность Риму, вылилось в открытую войну. Будучи допрошен городским со-

ветом по поводу уклонения от протестантского богослужения и причастия, Гольбейн отвечал, что нуждается в лучшем истолковании причастия, прежде чем идти к нему⁴². Работать в Базеле стало невозможно. В начале 1532 года художник снова уехал в Англию.

Поначалу все складывалось не так хорошо, как в первый раз. Томас Мор получил отставку и жил у себя в имении более чем скромно (в 1535 году он будет обезглавлен за отказ присягнуть королю Генриху VIII как главе Англиканской церкви). Умер другой высокопоставленный покровитель Гольбейна — архиепископ Кентерберийский Уильям Вархэм. Художник поселился в большом немецком купеческом подворье «Стальной двор» (это был лондонский филиал Ганзы, пользовавшийся покровительством Генриха VIII) и предложил свои услуги соотечественникам.

Первым в дверь Гольбейна постучался Георг Гисце, важный человек в администрации «Стального двора». Он захотел осчастливить своим портретом невесту, ждавшую его в родном Данциге. Для Гольбейна этот заказ был не менее важен, чем для Гисце и его невесты, ибо от того, окажется ли портрет удачным, зависела его дальнейшая карьера (ил. 268).

Каким должен быть портрет, чтобы произвести неотразимое впечатление не только на Гисце, но и на потенциальную клиентуру?



268. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Георга Гисце. 1532

Разумеется, эта картина не должна иметь ничего общего ни с энигматическим изяществом портрета Амербаха, ни с государственной солидностью портрета Томаса Мора, ни с аристократической непринужденностью семейного портрета Мора, ни с натурфилософской созерцательностью портрета Кратцера, ни с трогательной интимностью портрета Эльзебеты с детьми, ни с религиозной истовостью портрета Якоба Мейера и его близких. Купечество — народ дельный, расчетливый, бережливый. Они живут в мире интенсивного обмена, гарантированного качества, точных мер, честного слова, документального обеспечения сделок. Их жизнь обра-

тает множеством вещей и вещей, удобных и добротных, без которых коммерция гладко не пойдет. Надо изобразить Гисце *человеком среди вещей*. Качество каждой вещи должно быть безупречным как с точки зрения ее внекартинных свойств, так и по совершенству их воссоздания в картине. Значит, все надо дать в натуральную величину

ну. И еще одно соображение не последней важности: особенная привлекательность задуманного портрета будет обеспечена тем, что в мир полезных вещей вторгнется прелестный предмет из иной области — той, где приходится принимать во внимание чувствительность слабого пола ко всему изящному и к изъявлениям сердечной привязанности мужчин.

Гольбейн изображает Георга Гиссе стоящим за конторским столом, покрытым прекрасным персидским ковром. Георг вскрывает письмо, полученное, судя по адресу («Вниманию моего брата Йорга Гиссе в Лондоне, Англия»), издалека, из-за моря, может быть из Данцига. Его руки делают это машинально, тогда как взгляд смысленных глаз направлен не на письмо, а поверх букета, составленного из розовых гвоздик и розмарина. Мало сказать, что эти цветы — традиционные символы любви и верности. Наполненная кристально чистой водой изысканная ваза венецианского стекла — самый женственный, единственный бесполезный предмет среди великого множества вещей, окружающих хозяина конторы, — вызывает мысль о той, кому Георг предлагает дары своего сердца и практичного ума. Стало быть, даже если бы он и смотрел в нашу сторону, то внутренним взором видел бы только свою избранницу, Кристину Крюгер. Таким образом, он оказывается на пересечении и раздвоении главных линий своей жизни — коммерческой и матримонIALной.

Эта точка судьбы снабжена довольно точным указанием того момента, когда в душе Гиссе пересеклись пути Меркурия и Купидона. Картелиню, прикрепленный к стене сургучом, сообщает на латыни и по-гречески: «Образ, что ты здесь видишь, имеет черты и вид Йорга — такие у него живые очи, таковы его щеки. В возрасте 34 лет, в году Господнем 1532». А рядом с вазой, в аккурат на средней оси картины, стоят позолоченные часы, указывающие на полдень. Полдень жизни.

Вещественные атрибуты коммерческой деятельности образуют гирлянду, обрамляющую абрис плеч и рук Георга. Эти вещи уверяют нас на множество ладов в добропорядочности и богатстве их хозяина. Как и его руки, никней клин этого предметного обрамления нацелен на оловянную монетницу. Наш взгляд вновь и вновь возвращается в этот угол картины, как к последнему пункту в перечне достоинств героя. Здесь же собраны письменные принадлежности дельца, ведущего обширную корреспонденцию. На четырех письмах, засунутых за рейки, можно прочесть его имя. Этим же именем — «G. Gisse» — подписан латинский девиз, начертанный на стене слева: «Нет радости без забот». Девиз Георга Гиссе наводит на мысль, что он из той породы людей, которые семь раз отмерят, прежде чем отрезать. Мотив взвешенности решений и поступков настойчиво проводится рядом метафор: стрелка весов застыла в горизонтальном положении как раз над строкой девиза, под картелино свешивается с угла полки печать, симметрично ей подвешен шар для клубка ниток.

Гольбейн превосходит пределы иллюзионизма в живописи, достигнутые Яном ван Эйком и Квентином Массейсом⁵⁵. Тем парадоксальнее выглядят здесь намеренные нарушения естественного порядка вещей. Вода в ванне не преломляет абрис атласного рукава куртки Георга. Печать, свисающая с полки, почему-то не натягивает своим весом цепочку, на которой она висит. Но самое невероятное: уголок картеллино не заслонен лежащим на полке грессбухом⁵⁶. Эти приемы не имеют ничего общего с оптическими головоломками нашего современника Эшера. Гольбейн вводит их в портрет исподволь, чтобы развеять убеждение наивных зрителей в том, что суть живописи якобы сводится к умению сделать картину безупречным зеркалом действительности. Искусству живописи, хочет сказать художник, подвластно не только реальное, но и воображаемое⁵⁷.

Успех этого портрета был таков, что в сентябре того же 1532 года Гольбейн ответил отказом на предложение базельского магистрата поступить на постоянную городскую службу с ежегодным жалованьем в 30 гульденов и освобождением от всех пошлин. Слава Гольбейна вышла за ворота «Стального двора». Французский посол Жан де Дентвилль вместе со своим другом Жоржем де Сельвом⁵⁸ заказали немецкому мастеру большой парный портрет. Гольбейн должен был представить их в рост, в натуральную величину, и включить в портрет множество вещей, характеризующих интересы, убеждения и обязанности дипломатов.

Глядя на эту картину (ил. 269), нетрудно вообразить, как они входят в пустую комнату⁵⁹ и встают — слева де Дентвилль, справа де Сельв — у загроможденной вещами этажерки. На портрете Гиссе мы видели персону в предметном обрамлении, а здесь перед нами предметный ансамбль, обрамленный персонами⁶⁰. Если господа удалятся, то все эти вещи и без них будут наделены смыслами, понятиями, которые невозможно без хотя бы кратковременного человеческого присутствия. Перед нами, если угодно, картина о том, что такое натюрморт. Натюрморт, по Гольбейну, есть иносказательное изображение того, чем живет владелец данного набора предметов.

На верхней полке лежат инструменты для наблюдения и изучения движения небесных светил: астрономический глобус, цилиндрический календарь, два квадранта (устройства для измерения высот светил над горизонтом), десятигранные солнечные часы и часы в виде поворотного круга. Изображения созвездий на астрономическом глобусе скопированы с ксилографии Дюрера, на которой представлен небосвод Северного полушария. Небесная сфера обращена к Жану де Дентвиллю знаком Стрельца, под которым он, надо полагать, родился. Его друг опирается на книгу, на обресе которой написано по-латински: «В возрасте 24 лет».

Внизу собраны предметы, относящиеся к земной жизни. Найдите на глобусе Францию — и вы разберете там надпись «Polisy». Это замок де Дентвилля в Шампани. Угольником заложена страница «Нового полного руководства к любым коммерческим вычислениям»⁶¹. Рядом лежит циркуль. Ноты — сборник лютеранских псалмов,



269. Ганс Гольбейн Младший. Послы. 1533

опубликованный в 1524 году в Виттенберге. Он раскрыт на гимне «Veni Creator Spiritus» в переводе на немецкий. На лютие порвана струна; флейты не вынуты из футляра; в глубокой тени на полу виднеется вторая лютия, положенная струнами вниз. Вероятно, это означает, что друзья чуждаются удовольствий, сопряженных со светской музыкой.

На Жорже де Сельве епископское облачение, а Жан де Дентвиль одет, как подобает рыцарю французского ордена св. Михаила. Его золотой медальон украшен рельефом, на котором виден архангел, сбрасывающий на землю дракона. Миниатюрный рельеф находится на высоте, отмечающей условную границу между атрибутами «небесных» и «земных» интересов де Дентвиля и де Сельва.

Но что за странный предмет повис над полом? Приглядевшись, вы обнаруживаете, что это анаморфоза человеческого черепа. Каков смысл этой детали? Почему она занимает такое важное место на картине? Первое, что приходит в голову, — напоминание о бренности тела и неотложности забот о бессмертии души. *Memento mori!* Помни о смерти! Но я не вижу причин, которые могли побудить молодых французских дипломатов нагрузить свой портрет символикой, которая была бы более уместна в религиозно-мораль-

ной аллегории или изображении кающегося отшельника. Поищем другое объяснение.

Посмотрите на берет де Дентвилля: он украшен брошью с изображением черепа. Может быть, анаморфоза повторяет эмблему заказчика? Но зачем повторять то, что уже изображено? Если же это и в самом деле эмблема, то почему она так искажена? Чтобы эмблема выполнила свое предназначение, она должна быть по меньшей мере удобовоспринимаема. Эмблеме не противопоказана смысловая загадочность, но только не в ущерб наглядности. Эта версия не убедительнее первой.

Сторонники третьей версии замечают, что в игре слов «Holbein» и «hohl Bein» («полая кость») изображение черепа можно воспринимать как ребус, шифрующий подпись художника. Но в таком случае нам придется признать, что Гольбейн подписался здесь дважды, что и само по себе нелепо и не дает ответа на вопрос, зачем ему понадобилось придать одной из подписей столь экстравагантную форму.

Я полагаю, что в попытке разгадать смысл анаморфозы черепа разумнее исходить из строения картины в целом, нежели из значения частности. Первое, что здесь удивляет, — расположение фигур. Кажется, будто послы, в сравнении с персонажами других групповых портретов Гольбейна, не столько живут, сколько позируют перед нами с единственной заботой: оправдать своим присутствием набор лежащих между ними вещей. «Связь между обеими фигурами оказалась формальной, а не образной. Люди смотрят на нас, игнорируя друг друга. Можно разделить портрет по вертикальной оси надвое, и мы получим две равноправных и композиционно завершенных картины», — констатирует историк искусства³⁰. Не исключено, однако, что при кажущейся внешней разобщенности эти люди сосредоточены на некоей мысли, объемлющей разнообразие их практических и научных интересов. Но если это не мысль на тему *memento mori*, то о чем же?

Подобная сосредоточенность на идее, объединяющей участников сцены вопреки их мнимой разобщенности, характерна для персонажей, изображавшихся у подножия креста в образах Распятия. Иконографические константы этого сюжета — крест и череп Адама под ним. Теперь бросьте взгляд в верхний левый угол картины, и вы увидите, что занавес запахнут ровно настолько, чтобы осталась щелка для серебряного распятия. Этого достаточно, чтобы предположить, что череп, изображенный на первом плане, — не материальная вещь, а мысль де Дентвилля и де Сельва об Адамовом черепе как символе смыывания первородного греха кровью Спасителя. Атрибуты их земной деятельности охвачены метасюжетом — смертью Христа на кресте.

Программа портрета могла принадлежать аббату де Сельву. Он предложил художнику изобразить их с де Дентвиллем по аналогии с евангельскими персонажами, стоявшими на Голгофе у креста, но, дабы не спровоцировать обвинение в святотатстве, занять середи-

ну картины атрибутами светских занятий, а крест и череп представить в остранинной форме. Вопрос же о том, в каком направлении растянуть изображение черепа, решался, по-видимому, самим художником с оглядкой на прославленное «Снятие со креста» Рогир ван дер Вейдена, которое Гольбейн мог видеть в Нидерландах, где он бывал неоднократно³¹. У Рогир череп уставиился глазнницами на Христа. То же и в «Послах»: поскольку распятый Христос изображен слева, то череп обращен в ту же сторону.

Сколь ни обширен интеллектуальный горизонт французских дипломатов, он охвачен христианской доктриной спасения, которая составляет альфу и омегу всей их многообразной деятельности, — так можно сформулировать нашу догадку о смысле знака смерти, выведенного на первый план картины.

Анаморфоза черепа сделала совершенно невозможным восстановление его связи с воображаемым пространством картины, которая во всем остальном передает натуру с безупречностью зеркала. Нормальный череп мы увидим, только если встанем, хотя бы в изображении, у правого края картины, то есть лицом к распятию, и поглядим по косой линии вниз³². Но тогда все остальное на картине деформируется настолько, что как бы перестает существовать.

Вспоминается «Автопортрет в выпуклом зеркале» Пармиджанино. Там искажения формы обусловлены не столько произволом художника, сколько оптикой; они автоматически корректируются нашим восприятием, мгновенно распознающим эффект выпуклого зеркала. Пармиджанино не стремился внушать кому-либо иллюзию единства пространств вне и внутри картины. Как раз наоборот: твердая выпуклость, в которой он отразил самого себя, есть то, чем она кажется.

Иное дело анаморфоза у Гольбейна. Этот прием приобретает смысл, когда художнику удается достичь такого правдоподобия, что живописная плоскость словно исчезает и картина, заставляя нас забыть о том, что перед нами всего лишь краски, лежащие на поверхности, внушает иллюзию единства действительного и изображенного пространства. Предлагая посмотреть на картину под заведомо нелепым углом зрения, анаморфоза возвращает почти уже обманутые глаза к действительности, ибо, желая увидеть нормальный череп, взгляд стелется по той самой поверхности, которая минуту назад как будто уже не существовала, — и вот она снова становится раскрашенной поверхностью дубовой доски. Смысл анаморфозы у Гольбейна, в отличие от использования выпуклого зеркала итальянским художником, состоит в напоминании о том, что живопись есть хитроумное искусство, а не зеркально-покорное отражение жизни³³.

Среди почти ста портретов, написанных Гольбейном в Англии в последнее десятилетие его жизни, больше нет таких, которые могли бы сравниться обилием деталей и ванзейковской тщательностью их выписывания с портретами Гиспе и французских послов. Обрета после этих двух работ славу непревзойденного мастера, Голь-



270. Ханс Гольбейн Младший.
Портрет Роберта Чезмена. 1533

бейн, по-видимому, пришел к выводу, что в дальнейшем столь кропотливый труд не окупится никаким вознаграждением.

Одновременно с «Послами» Гольбейн написал портрет Роберта Чезмена (ил. 270) — влиятельного джентри (нетитулованного дворянина), командовавшего собственным отрядом в войсках Генриха VIII. Страстный любитель соколиной охоты, Чезмен попросил художника включить в портрет изображение любимого сокола. Вот он сидит под колпачком, неподвижный и загадочный, как иероглиф Гора, наполняя весь

портрет своей сжатой энергией. Чтобы зритель воспринял этот импульс, выходящий далеко за рамки картины, Гольбейн избрал необычный для портретов того времени горизонтальный формат. Прищур Чезмена — знак того, что он увидел цель, на которую сию минуту направит своего любимца. Рука, нежно касаясь груди птицы и словно что-то сообщая ей на только им двоим понятном языке, тянется к колпачку. Еще секунда — колпачок будет снят, и сокол устремится к цели, как стрела со спущенной тетивы.

Однако ровный темный фон заставляет воспринимать портрет не как эпизод охоты, но как образ английского дворянина. Таким он, верно, выглядел бы и перед битвой. Фронтальный силуэт плеч вырастает готической аркой из основания картины, а по касательной к острою арки поблескивает золотом латинская надпись, сообщающая, что в 1533 году Роберту Чезмену было 48 лет. Эта конструкция придает фигуре несокрушимую устойчивость, и оттого поворот головы кажется особенно быстрым и резким, выдающим азартный темперамент Роберта.

Гольбейн начинал работу над каждым портретом с подготовительного рисунка (их сохранилось около ста). Восемьдесят девять портретных штудий, хранящихся в Королевской библиотеке Виндзорского замка, — одна из восхитительнейших страниц в истории мирового портретного искусства. Художник удовлетворяется погрудным изображением, сосредоточивая внимание на лице и лишь схематически намечая линии корпуса (ил. 271). Взгляд на модель в упор сводит на нет сословную дистанцию между нами и ею. Рисунок черным карандашом по слегка тонированной бумаге, расцвеченный коричневым или желтым мелками, виртуозен — Гольбейн не делает ни одного лишнего штриха⁶¹. Шероховатые линии итальянского карандаша и нежные растушевки будто сами собой ложатся на нужные места. Минимая имперсональность творческого процесса и отсутствие интереса к тайнам человеческой души⁶² сближают порт-

ретное искусство Гольбейна с авангардными художественными практиками XX столетия. Только благодаря одеждам и бегло намеченным аксессуарам его графические портреты сохраняют связь со своим временем. Энергия и лаконизм художественного почерка невольно воспринимаются нами как характеристики самих изображенных лиц. Они изысканны, пикантны, обаятельны.

Прошло, однако, несколько лет, прежде чем немецкий мастер снова понадобился «очень любившему живопись» королю. В 1536 году Гольбейн получает должность придворного художника²⁶ с ежегодным жалованьем в 30 фунтов и мастерскую в надвратной башне королевского дворца Уайтхолл. Диапазон его работ простирается от росписей стен и плафонов до миниатюр, от эскизов ювелирных изделий до сочинения костюмов для короля и его жен, от рисунков портьер до изобретения масок для придворных праздников. Сохранилось более двухсот пятидесяти рисунков Гольбейна, по которым работали придворные ремесленники (в первую очередь, золотых дел мастера) и декораторы. Заинтересует ли вас столовое серебро или парадное оружие, обувь дворцовой прислуги или переплеты книг в библиотеке Генриха VIII и его ближайших преемников — во всем вас коснется гений Гольбейна.

Но главной обязанностью придворного художника было изготовление портретов короля и членов его семьи. Ван Мандер поставил на первое место среди работ этого периода «великолепный, в натуральную величину и в полный рост, портрет Генриха VIII, написанный так живо, что каждый видевший его пугался, ибо казалось, что он двигается совсем натурально». Речь идет о стенной росписи для кабинета заседаний Тайного государственного совета в Уайтхолле²⁷. На фоне ренессансного интерьера, по сторонам от мраморной стены с надписью, прославляющей добродетели королевей, стоят на первом плане Генрих VIII и Джейн Сеймур, на втором — родоначальник династии Тюдоров Генрих VII и Елизавета Йоркская.

После смерти Джейн Сеймур (ил. 272)²⁸ Гольбейн дважды выезжал на континент с поручением запечатлеть кандидаток на опустевший трон английской королевы²⁹. Одной из них была герцогиня Кристина Датская, племянница императора Карла V, чей восхити-

The Lady Vaux.



271. Ганс Гольбейн Младший.

Портрет леди Элизабет Вокс. Между 1532 и 1543 гг.



272. Ганс Гольбейн Младший.
Портрет Джейн Сеймур. Ок. 1537 г.
273. Ганс Гольбейн Младший.
Портрет Кристины Датской. Ок. 1538 г.
274. Ганс Гольбейн Младший.
Портрет Анны Клевской. Ок. 1539 г.

тельный портрет в полный рост, в черном, находится в лондонской Национальной галерее (ил. 273). Заполучить ее руку Генриху не удалось, и он выбрал по портрету Анну Клевскую (ил. 274). Однако, увидев Анну воочию, он с первого же взгляда испытал к ней неодолимое физическое отвращение. «Фламандскую кобылу», как обозвал он принцессу Клевскую, удалили от двора, дав ей малоуте-



275. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Генриха VIII. 1540

шительный титул «сестры короля». Всегда ли портреты Гольбейна обладали безукоризненным сходством с натурой? Анне Клевской он явно польстил.

Лучший из портретов Генриха VIII работы Гольбейна находится в Национальной галерее в Риме (ил. 275)⁶⁰. «Тучный и злобный, мучимый букетом болезней, король страдал манией величия, поглощал невероятное количество пищи и злоупотреблял спиртным, да и наружность у него была, говоря откровенно, не слишком привлекательная. Он не мог ходить самостоятельно и передвигался только с помощью приближенных»⁶¹. Гольбейн извлек сильный эффект из непомерной полноты Генриха: он так плотно вбил в картину кубическое туловище, что оно чуть ли не взламывает раму. Выдвинутое вперед плечо и сжимающая перчатки рука у пояса придают позе короля агрессивность. Рыхлая туша наливается мощью. Правая рука указывает на кисть левой, касающейся ножен кинжала фалангами согнутых пальцев. Асимметричное лицо обращено прямо на вас, тем явственнее демонстрируя энергичный поворот торса. Надменно вскинув тонкие брови, буравя вас взглядом маленьких, слегка косящих и ничего не выражающих глаз, поджав упрямый сладо-

страстный рот, Генрих поигрывает желваками одутловатого лица. Весь его вид выражает неприступность. Этот деспот не признает над собой никакой власти, никаких ограничений и не сочтет нужным сдерживать ярость, готовую обрушиться на любого, кто вызовет хотя бы малейшее его недовольство.

Таким Генрих VIII предстает в свадебном наряде, снятом по эскизу Гольбейна, перед девятнадцатилетней Екатериной Говард. Вскоре он отправит ее на эшафот по обвинению в супружеской измене. В противоположность своему господину художник проявляет в этом портрете, как, впрочем, и во всех остальных, безукоризненный такт: еще немного, и портрет превратился бы в злую пародию, — и тогда не сносить бы головы королевскому живописцу.

«Король очень ценил и чтит Гольбейна и радовался, что имеет при своем дворе такого замечательного художника»⁴², однако жить немецкому мастеру оставалось недолго. Чума, свирепствовавшая в Лондоне осенью 1543 года, вырвала его из жизни. Гольбейна похоронили в Лондоне на кладбище св. Андрея.

Нам ничего не известно о непосредственных учениках Гольбейна. Но последователи у него нашлись не только в Англии, обязанной мастеру возникновением местной школы живописи, но и в Нидерландах, и во Франции, и, разумеется, в Германии, где он проторил дорогу многим художникам, которым пришлось искать признания на чужбине.

Вместе со смертью Ганса Гольбейна Младшего закончилась героическая эпоха немецкого искусства.

ФРАНЦУЗСКОЕ ИСКУССТВО



Эпоха, начинавшаяся в Италии возвышением дома Медичи и подъемом папского Рима, была для Франции едва ли не самой страшной во всей ее истории. Растерзанная Столетней войной — этой «оргией бесконечных убийств, бессмысленных предрассудков, рыцарской неверности, погони за партикулярными интересами в ущерб общему благу»¹, — Франция утратила бытую роль законодательницы культурной жизни Европы. Англичане в союзе с бургундцами захватили север Франции и обосновались в Париже². Дофин (будущий король Карл VII) бежал со своим скудным двором в Бурж. Казалось, Французскому королевству пришел конец.

Но Жанна д'Арк вывела соотечественников из сковывавшего их оцепенения³. Большинство французов приняло сторону Карла VII. Гибель Жанны побудила его к решительным действиям. Французы вытеснили англичан из Бургундии, в 1436 году Париж оказался в руках Карла VII, а к 1453 году в руках захватчиков оставался только Кале. Столетняя война закончилась — но какой ценой! Население Франции сократилось наполовину.

Бедствиям не было конца. Людовик XI, за двадцать лет правления почти удвоивший территорию Франции, довершил ее разорение и опустошение. «В 1470 году, даже в 1480 — всюду развалины; поля не вспаханы, деревни покинуты и сожжены, волчьи глаза светятся в зарослях колючего кустарника⁴, а посреди разрушенных домов — пустой остов церкви с полуобвалившимися стенами, точно мертвец с отлетевшей душой»⁵.

В одной балладе того времени несчастная страна является Людовику XI:

- Сир... — Что тебе? — Внемлите... — Ты о чем?
- Я... — Кто ты? — Франция опустошена.
- Кем? — Вами. — Как? — В состоянии любви.
- Молчи. — Се речь терпенья несомненна.
- Как так? — Живу, напастьми окружена.
- Ложь! — Верьте мне. — Пустое ремесло!
- Мало! — Напрасно. — Се творите зло!
- Кому? — Противу мира. — Как? — Воюя...
- Кем? — Ближних истребляете зло.
- Учивей будь. — Нет, право, не могу я.

«Во Франции Людовика XI, в конце его царствования, и при Карле VIII нет французского искусства в том смысле, который мы придаем этому термину в наше время. Во Франции в ту эпоху есть художественные центры, — писал Люсьен Февр, очевидно имея в виду Прованс и Турень, — и в них выработалось некое космополитическое искусство, европейское искусство, искусство северных стран. Или, если хотите, в XV—XVI веках разыгрывается великая драма, главными действующими лицами которой были итальянское и фламандское искусство. Великая драма разыгрывается, так сказать... над головой у Франции, страны умеренности, смещения и примирения». Возникает впечатление, что знаменитый историк либо не очень внимательно всматривался в искусство своей страны, либо (что вероятнее), опасаясь обвинений в национализме, делал вид, что не замечает его своеобразия.

Но не так уж трудно отличить французскую картину или статую XV—XVI веков от итальянской, нидерландской, немецкой, испанской. Некоторые современники Февра⁷ настаивали на особом характере французского гения, и у них были на то основания. Вот два примера.

«Если предположить и во французском, и в немецком художнике равно искреннее и непосредственное высказывание, то немец вложит всю энергию в передачу интенсивного эмоционального тона своего переживания, а француз примет во внимание внешнее выражение данного чувства людьми в позе, движении, в мимике и ритме речи. Иначе говоря, он захочет, чтобы его поняли по конкретно-пластичным проявлениям чувства, а не под давлением внушения, идущего от стихийного эмоционального напора живописи. Немец воздействует на зрителя, рассчитывая на сочувствие в силу параллелизма душевных переживаний, француз — на сочувствие в силу инстинкта подражания, через отражение в конкретном движении внутреннего состояния». Цитируя базельского историка музыки Карла Нефа⁸, я заменил композитора — художником, музыку — живописью, слушателя — зрителем, оставив все остальное как есть, ибо сказанное им о музыке эпохи Возрождения справедливо и по отношению к изобразительным искусствам.

В этом наблюдении на первый план выведена склонность французского художественного гения эпохи Ренессанса к переплавке творческих побуждений в принятые обществом конвенциональные «конкретно-пластичные» формы. Непосредствен в работе французского художника только исходный импульс. В произведении же, которое получит заказчик, ничего непосредственного не остается. Но заказчик и не ждал от исполнителя непосредственности. Французский заказчик предпочитал захватывающему искусству хорошо построенную, внятную художественную речь. Прежде чем сочувствовать изображенным персонажам, он желал понять их ситуацию. Художник старался сделать произведение прозрачным для понимания, и, чтобы выдержать это условие, он проявлял осмотрительность в выборе средств. Ему надо было обладать незаурядным зна-

нием сословных интересов и вкусов, норм поведения, моды. Во французском ренессансном искусстве хорошо чувствуются рамки художественного этикета, даже если художник по каким-то соображениям пренебрег ими: исключениями лишь подтверждаются правила. Во Франции быть успешным художником значило уметь себя вести должным образом.

В те же годы о своеобразии французского гения размышлял Эли Фор: «Роль французского гения — придавать тому, к чему он прикасается, архитектурную форму. [...] Обратите внимание на поразительное согласие между субъектом и объектом, на непринужденное родство с заурядной душой вещи, на своеобразную скромность — стремление уйти в тень своего произведения... Живописцы и скульпторы (следует длинный перечень славных имен от Фуке до Сёра. — А. С.) — все, кто наиболее ярко олицетворяет Францию, пренебрегают чувственной игрой красочной массы и рефлексом, стремясь определить форму через ее элементарный и заурядный скелет — форму весомую и очевидную»⁹.

Скромность французов, о которой писал Фор, паче гордости. Уверенные, что Господь достаточно поработал над тем, чтобы сделать их землю прекрасной, французские художники не были отягощены познавательными амбициями своих итальянских собратьев по ремеслу. «Французы и не знают другой заслуги, кроме воинской, а все прочее не ставят ни во что; они не только не уважают науки, но даже гнушаются ею и считают всех ученых самыми ничтожными из людей»¹⁰. Уж если Бальдассаре Кастильоне высказался так в начале блистательного правления Франциска I, то что услышали бы мы от него, будь он современником Жанны д'Арк? Французским мастерам не могла прийти в голову мысль о художнике как продолжателе дела Бога-Творца. В отношении к природе у них преобладало не «повелительное», как у итальянцев, а «изъявительное» наклонение.

Не чувствуется в их искусстве ни смиренного благочестия, ни благоговейного отношения к мелочам, ни созерцательности нидерландских художников, готовой обратиться в иронию по отношению к житейской суете. Французский мастер не позволяет изображаемому предмету овладеть им, но и сам не возвышается над предметом: он с предметом на равных. И еще одно отличие: во французском искусстве национальная проблематика заметнее, нежели общехристианская.

Рядом с немецкими мастерами французы выглядят холодно, рассудочно, высокомерно. Вспомним жалобу Лукаса Мозера: «Кричи, искусство, кричи и жалуйся...» Французская живопись не «кричит» и не «жалуется». Не нужны были французам ни как бы оживляющие драматические действия резных алтарей, ни дешевая общедоступная продукция печатных мастерских. Они предпочитали относиться к произведению искусства как к хорошо сработанной, удобной и красивой вещи¹¹. Они были «классицистами» задолго до классицизма.

Поскольку мир, который француз считал своим, был в его глазах совершенен, то и любой его фрагмент не уступал привлекательно-

стью никакому другому, как бы его ни выкроить. И это не было самообманом. Французские равнины, долины и холмы, реки, селения, луга, поля и рощи, дороги и замки — все это готовые картины. Отсюда бесчувственность французских мастеров к границам живописного поля, проявлявшаяся за пятьсот лет до зарождения фотографии. Им не было нужды увязывать ядро картины с ее обрамлением через аморфный промежуток, который притягивал бы к себе организующее художественное усилие¹². А в итальянской живописи эпохи Возрождения это было важной проблемой. В сравнении со спокойной самоуверенностью французов та энергия, с какой возвышали образ мира и человека итальянские художники, выдает их постоянную неудовлетворенность и миром, и человеком.

Предки Сезанна

Прованс, знойный, засушливый край, ограниченный средиземноморским побережьем, долиной Роны и склонами Альп, вошел в состав французских провинций под конец царствования Людовика XI. Вплоть до 1478 года это графство принадлежало королю Рене I Анжуйскому, блистательному рыцарю, поэту и прославленному покровителю искусств, чьей главной резиденцией был Экс¹. Эхо событий Столетней войны долетало сюда не менее чем с двухнедельным запозданием². Когда Франция стояла на краю гибели, здесь расцвела живопись, обязанная своим лапидарными жесткими формами не столько франко-фламандской миниатюре, корифеями которой были братья Лимбург и другие нидерландцы, работавшие при дворах Валуа, сколько эпическому складу местного ландшафта. Камень под ногами, море и горы на горизонте, резкие контрасты света и тени.

Такого рода ассоциации приходит в голову, когда смотришь на «Благовещение» (ил. 276) работы неизвестного провансальского художника, вошедшего в историю искусства под именем Мастера «Благовещения» из Экса. Написанная с размахом картина была средней частью триптиха³, заказанного, согласно завещанию суконщика Пьера Корпичи, для семейной усыпальницы в соборе Св. Марии Магдалины в Эксе. Надо думать, и заказчик, и исполнитель хотели, чтобы триптих понравился «доброму королю Рене», если бы этот коронованный любитель живописи соизволил на него взглянуть. А если это так, то «Благовещение» из Экса — вещь, сработанная не в буржуазном, а в королевском вкусе.

Это самое строгое из всех «Благовещений» в западноевропейской живописи. Хочется назвать его иерархическим, ибо архангел и Дева связаны друг с другом не личным взаимодействием, но покорностью воле Всевышнего. Сопровождаемый ангелами, Господь является нам воочию, но Гавриил и Мария его не видят. Как зачарованные, застыли они, улавливая его веление слухом. Массивностью фигур усилено впечатление их неподвижности. Невозможно пред-



278. Мастер «Благовещения» из Энса. Благовещение. 1442—1445

ставить их в иных позах. Но они не похожи на манекены. Ибо и в страстном взоре архангела, и в наклоне головы прислушивающейся Девы ощутима входящая в их тела Божественная энергия.

Немая сцена, пылающая красной, лиловой, зеленой красками и мерцающая парчой одежд Марии и Гавриила, разыгрывается в нартексе храма, на фоне леса темно-серых колонн, несущих стрельчатые нервюры. Тени черны, словно храм отлит из чугуна. Небо, темное над горизонтом, проглядывающим за спиной архангела, спускается в зените до ас-

пидной тьмы. Как и в берлинской «Мадонне» ван Эйка, свет лучится с севера. Однако этот резкий холодный свет напоминает скорее лунное, чем солнечное сияние. Несмотря на уверения художника в житейской посюсторонности происходящего — мастерски написанный мафорий Марии, ваза с цветами, затейливый аналой и фигурки людей, бродящих вдали по нефам храма, — сцена наполнена тайной метафизической тревогой.

Масштаб архитектуры определяется, с одной стороны, фигурками дальнего плана, а с другой — фигурами Гавриила и Марии, многократно превышающими человеческий рост. Оба регистра слиты воедино перспективой нефов, изображенных с высоты, соответствующей росту главных фигур. Тем самым достигнуто и должное возвеличивание архангела и Девы, и правдоподобие их окружения.

Картина насыщена символикой. Гомункулус, спускающийся к Марии в лучах света, исходящего из уст Бога Отца, — символ воплощения. Цветы в вазе — символы Марии. Статуи пророков Исаии и Иеремии, украшающие нартекс, и книги на аналое — символы связи Ветхого и Нового Заветов. Фигурка обезьяны на аналое, рельефные изображения крылатого демона и летучей мыши над архангелом и демонические головы в каменной резьбе над входом в храм — символы побежденных сил зла. Между колоннами храма — прихожане, собравшиеся на мессу как бы во исполнение пророчества Иеремии: «Вот наступают дни, говорит Господь, когда Я заключу с домом Израиля и с домом Иуды новый завет» (Иер. 31: 31). Престол украшен балдахинном с геральдическими лилиями Валуа⁴.

В 1453 году другой живописец, Ангерран Шаронтон⁵, подписал договор с Жаном де Монтаньяком, каноником церкви картузианского монастыря в Вильнёв-лез-Авиньоне⁶, на создание большого алтарного образа «Коронование Марии» (ил. 277). «...Там должно быть подобие рая, и в этом раю Святая Троица, и не должно быть разницы между Отцом и Сыном, а Святой Дух в виде голубя⁷ и Бо-

гоматерь, повернувшаяся лицом так, как это мастер Ангерран сочтет наилучшим. И Святая Троица будет возлагать корону на голову Богоматери. Далее: одежды должны быть богатыми, одеяния Богоматери должны быть из белого дамаска с рисунком, соответствующим суждению означенного мастера Ангеррана. И окружать Святую Троицу должны херувимы и серафимы. [...] Далее: с другой стороны должны быть святой Иоанн Креститель с другими патриархами и пророками⁸. [...] Далее: после небес мир, в котором должна быть показана часть города Рима. [...] Далее: и по другую сторону моря будет часть Иерусалима, во-первых, гора Олив, где будет крест нашего Господа и у подножия молящийся картузианец, и на некотором расстоянии гробница Господня⁹. [...] Обещание дано означенным мастером Ангерраном выполнить все эти вещи верно и в соответствии с предыдущим описанием от следующего праздника святого Михаила до будущего праздника в течение года за 120 флоринов...» — гласит текст контракта, в котором перечислены даже имена всех блаженных¹⁰.

Замысел заказчика был обусловлен основной идеей картузианского монашества — аскетическим обособлением от мира. Для этого художнику надо было представить воочию и этот земной мир, который навсегда оставила Дева Мария и покинут праведниками, и небеса, куда ангелы вознесут души блаженных, и преисподнюю, в которую демоны увлекут души грешников. Но была у Жана де Мон-

277. Ангерран Шаронгон. Коронавание Марии. 1454



таньяка и мирская забота — снискать благорасположение папы Николая V, который, как известно, страстно радел о восстановлении великолепия Рима. Стало быть, надлежало изобразить Рим с базиликой Св. Петра и кольцом городских стен, обновленных этим папой. Поскольку же после падения Константинополя Николай V пытался организовать Крестовый поход против турок, идеальной целью которого было отвоевание Гроба Господня, то к изображению Рима следовало присоединить вид Иерусалима.

Чтобы приблизить эти идеи к пониманию монахов и посетителей монастыря, аббат решился на радикальный шаг. То ли побывав в Женеве, где он видел «Алтарь св. Петра» работы Конрада Витца, то ли размышляя самостоятельно, де Монтаньяк (на картине Ангеррана мы видим его, облаченного в белое, преклонившим колени перед Распятием) предложил живописцу представить римские строения в виде зданий тогдашнего Вильгельм-лез-Авиньона, а между Римом и Иерусалимом вписать в панораму Средиземноморья гору Сент-Виктуар, знаменитейшую вершину Прованса, хранящую память о мучениках-христианах, которых казнили здесь язычники, сталкивая их в пропасть. Много позже, на исходе XIX столетия, гора Сент-Виктуар станет излюбленным мотивом в пейзажах ведущего мастера постимпрессионизма Поля Сезанна.

Со всеми этими пожеланиями и требованиями заказчика Шарнтон справился, воспользовавшись схемой, типичной для изображений Страшного суда в тимпанах романских соборов. Поле, очерченное стрельчатой аркой, делится на ярусы с большими фигурами наверху и маленькими внизу. Эта схема ясно проглядывает в симметричных очертаниях фигур Бога Отца и Сына, склонившихся к Деве Марии. Постепенный переход от стрельчатой арки к прямоугольному формату обеспечивают херувимы и серафимы, а также сонмы праведников — пророков и апостолов, пап, кардиналов, епископов, монахов и монахинь, королей и королев и даже бюргеров — по пять ярусов слева и справа, не считая нижнего яруса, занятого невинными младенцами. Такое построение придает алтарному образу чрезвычайно торжественный вид.

Голубь Св. Духа, Дева Мария с ее короной, почти отвесные складки ее платья, а также изображенное внизу распятие, как и ребро скалы, отделяющей праведников от грешников, — все эти мотивы совмещены с вертикалью, делящей картину пополам. Чтобы свести к минимуму отклонения от симметрии, живописец (разумеется, с одобрения заказчика) решился на смелые отступления в символике жестов: Бог Отец благословляет Марию правой рукой, а Бог Сын — левой, при этом первый держит корону Царицы Небесной левой рукой, а второй — правой. Благодаря этому достигнуто равновесие масс белого, красного, синего¹¹ и золотого тонов.

Эта схема сродни каркасу здания, в рамках которого допускается разнообразие функций. В нашем случае в роли «функций» выступают содержательные мотивы. Асимметрия содержания нарастает по мере движения нашего взгляда от небесного средоточия к земле и пре-

исподней. В отличие от ликов Бога Отца, Бога Сына, херувимов и серафимов лица блаженных уже не могут быть одинаковыми, но еще менее схожи друг с другом праведники и проклятые в нижней части картины. Очевидно, земной мир (не говоря уж о преисподней) воспринимался заказчиком «Коронования Марии» как тот уровень мироздания, где небесный порядок искажен в наибольшей степени. Чтобы прийти к такой мысли, ему не надо было быть неоплатоником. Достаточно было знакомства с сочинениями Фомы Аквинского.

Благодаря тому что орнаментальная симметрия в целом не разрушается, малейшие отклонения от нее становятся заметными и важными. Лицо Марии, само по себе кукольно-правильное и пустое, кажется более живым только благодаря легкому повороту и наклону ее головы. Кажется, что сбой симметрии в складках ее одежд, расстилающихся по овальному облаку, сообщают всей ее фигуре грациозное движение. Блаженные, стоящие на одинаковых облаках, как на сверкающих льдинах вокруг синей бездны¹², интересны именно тем, что каждый из них не похож на других. Чем ниже, тем интереснее и вместе с тем труднее сопоставлять левую половину картины с правой, ибо масштаб по мере приближения к нижнему краю картины становится все мельче. Предоставим это удовольствие читателю. Заметим лишь, что в левом углу картины вы сможете разглядеть сюжеты «Неопалимой купины» и «Мессы св. Григория», а в правом углу увидите ангела, который, сидя на опустевшей гробнице Богородицы, говорит: «Вознесена Мария на небо, где пребывает один Царь царей на троне из звезд». Эти слова связаны с апокалипсическим смыслом «Коронования» — мистическим браком «Агнца и жены Его»¹³.

Некоторые знатоки приписывают кисти Ангеррана Шаронтонна и величественную луврскую «Пьету» (ил. 278), о которой известно достоверно лишь то, что она создана неким живописцем авиньонской школы около 1455 года.

На фоне тускло-золотого неба и черной земли Богородица, Иоанн Евангелист и Мария Магдалина склонились над судорожно выпнутым телом Христа. Сбоку истово молится упавший на колени донатор¹⁴. Белизна его стихаря — не только указание на духовный сан; это и метафора мистического просветления, в котором он видит сцену оплакивания Христа, как если бы и он присутствовал на Голгофе¹⁵. Осколки белого сверкают в окружении сумрачных масс зеленого, коричневого, бордового, черного наподобие стенаний, взрезающих безмолвие.

Фигуры чуть меньше натуральной величины воспринимаются с расстояния в несколько шагов такими, каковы они были в действительности. Но кроме означающего Иерусалим миража в тускло-золотистом тумане¹⁶, иных примет места действия здесь нет.

Изображая обезображенное истязаниями и смертью тело Христа, авиньонский мастер предвосхищает Мантенью и Гольбейна. Жизнь покинула это тело давно. Кровь запеклась струйками, стекавшими вниз, когда распятый был пригвожден к кресту. Уже не



278. Ангерран Шаронтен (?). Пьета. Ок. 1455 г.

разглаживаются рубцы от розог. Уже не стгибаются ни колени, ни стопы. Рука застыла в наклонном положении. Изящная голова Христа, свисавшая на грудь, не откинулась назад, когда его тело легло на колени Марии.

Но самый сильный эффект, свидетельствующий о смерти Спасителя, — это закатный свет, поток которого, направленный влево параллельно земле, высвечивает на трупе каждую выпуклость и оставляет резкую тень в каждой впадине. Особенно страшно выглядит серовато-желтое лицо: затенены нижняя губа, ноздри, дуги глазных впадин, то есть те части лица, которые нам привычно видеть освещенными. Свет превращен в символ смерти.

Такую светотень можно наблюдать скорее на подсвеченной снизу статуе, нежели на фигуре живого человека. Христос и в самом деле выглядит так, как если бы художник изобразил опрокинутое изваяние. Обратите внимание на пальцы св. Иоанна, бережно снимающего с головы Учителя терновый венец. Они будто бы просунуты между золотыми спицами нимба.

Силуэт Марии напоминает наклонившуюся готическую арку. Оснувшееся лицо, глубокие морщины на переносице, распухшие веки, мешки под глазами, заострившийся нос, натянутая над уголком рта складка, — никто еще не решался изобразить Марию такой старой, иссушенной горем. Благородная скорбь этой старухи исключает сколь-либо непосредственное выражение страдания. Куда простодушнее охваченная волной красного платья Магдалина; она, не таясь, утирает заплаканное лицо. Движение женских фигур удваивает дугу тела Христа и, через наклон св. Иоанна, встречается с просветленным взглядом донатора. Это лицо, некрасивое, но яс-

нос, волевое, мужественное, написанное уверенно и жестко густыми мазками, с пропаланированными до светлого подмалева морщинами, навсегда запечатлевается в памяти. Трудно поверить, что перед нами портрет, выполненный в середине XV века, а не во второй половине XIX столетия.

Воля и представление

Флорентинец Антонио Аверлино по прозвищу Филарете, описывая в «Трактате об архитектуре» дворец государя в воображаемом городе Сфорцинда, рассказывает, что для росписей этого великолепного здания искали мастеров не только в Италии, но и за Альпами. «Там был один способнейший, по имени мастер Джованни из Брюгге, но и он умер. Мне кажется, что есть еще там мастер Руджери — превосходный, а также Гракетто-француз, который, если только он еще жив, прекрасный мастер, особенно в рисовании с натуры. Он изобразил в Риме папу Евгения и двоих других его родственников рядом с ним, они действительно казались живыми, написал он их на холсте, который был помещен в ризнице Минервы. Я об этом говорю, потому что он писал ее на моих глазах»¹. Джованни из Брюгге — это Ян ван Эйк, мастер Руджери — Рогир ван дер Вейден.

Что касается Гракетто, которого Филарете поставил вровень с великими нидерландцами, то речь идет о французском живописце Жане Фуке из Тура — города в долине Луаре, который с 1436 года был королевской резиденцией².

Портрет Евгения IV не сохранился. Но сообщение Филарете о его авторе подтверждает Вазари, считавший это произведение прототипом портета Льва X, созданного Рафаэлем³. Из трактата Филарете следует, что Фуке писал портрет папы по натурной штудии. Значит, он приступил к этой работе не позднее февраля 1447 года — даты смерти Евгения IV. Непонятно, каким образом двадцатилетний французский живописец оказался в Риме и ухитрился получить столь престижный заказ⁴. Ясно лишь одно: заказчик полагался на мастерство этого художника.

В Лувре находится портрет Карла VII работы Фуке (ил. 279). Недоверчивый прищур вечного брюзги, мешки под глазами, унылый нос, толстые сплюснутые

279. Жан Фуке. Портрет Карла VII.
Между 1445 и 1461 гг.



губы, безвольный подбородок...⁵ И это монарх? Однако физиогномический код современников Фуке не совпадал с нашим. «Воистину это он, наш государь, помазанник Божий»⁶ — вот какая мысль должна была возникать в голове у всякого француза при взгляде на этот портрет. По-видимому, работа турецкого мастера вполне удовлетворила Карла VII.

В свое время это был самый крупный станковый портрет в Европе. Впервые модель была изображена в натуральную величину. Карл сидит в ложе своей личной модели Сент-Шапель в Бурже⁷. Занавески раздвинуты, и мы видим короля таким, каким он и в самом деле мог явиться своим подданным во время литургии⁸. Благодаря намеку на конкретную ситуацию, эфигия становится образом монарха, угодного Богу.

Этому способствует и мужественная, мощная живопись Фуке, компенсирующая недостатки отнюдь не героической природы Карла. Тяжесть торса — драгоценной темно-пурпурной глыбы, покоящейся на парчовой подушке, — сведена на нет прямыми складками, сходящимися к нижней кромке портрета. Осанка короля безупречна. Пуфы рукавов, удваивающих ширину плеч⁹, иссечены темными плоскостями с переливами света на изломах. Создается впечатление, что этот человек, сомкнувший едва заметные кисти рук, спокойно сдерживает кипучую энергию. Синяя шляпа состоит из стереометрических форм, совершенство которых подчеркнуто золотым зигзагом, показанным в перспективе, безупречности которой могли бы позавидовать Паоло Уччелло и Пьеро дельла Франческа. Белые занавески¹⁰, будто высеченные из камня¹¹, сходятся в направлении, противоположном складкам колета, так что вокруг головы короля образуется ромб сил, вектор которых направлен вверх¹². На раме написано золотом: «Победоноснейший король Франции Карл, Седьмой этого имени»¹³.

Сонзволение короля на создание портрета Фуке получил, скорее всего, благодаря протекции своего покровителя, королевского казначея Этьена Шевалье. Сановник мог подкрепить словесную рекомендацию, данную им художнику, наглядным аргументом — диптихом, написанным Фуке по заказу Шевалье и помещенным над гробницей жены Этьена в церкви Нотр-Дам в Мелене. На левой створке, хранящейся в берлинской Картинной галерее, мы видим донатора вместе с его патроном св. Стефаном (Этьен — французский эквивалент имени Стефан); на правой, в Королевском музее изящных искусств в Антверпене, — Мадонну с Младенцем.

Св. Стефан, приблизив к себе Этьена, представляет его Иисусу (ил. 280). На часослове святого лежит атрибут его мученической смерти — камень; его tonsura обогрена кровью, стекающей на белый ворот дайматика. Этьен, опустившись на колени, устремив вперед взор и сжав губы, творит молитву. Фигуры, написанные почти в натуральную величину, не умещаются на доске; кажется, будто вы находитесь совсем рядом с ними в просторном мраморном зале, который виден лишь частично. Как и в «Мадонне канцлера Ролена»



280. Жан Фуке. Портрет Этьена Шевалье со св. Стефаном. Левая створка «Меленского диптиха». После 1452 г.

281. Жан Фуке. Мадонна с Младенцем. Правая створка «Меленского диптиха»

ван Эйка, этот архитектурный шедевр в новом итальянском вкусе надо мыслить не на грешной земле, а на небе. Перспектива увлекает ваш взгляд в направлении взгляда донатора — к правой створке. Столь энергичная попытка приблизить зрителя к изображенному на картине донатору предпринята в европейской живописи впервые.

Этой ясно построенной сцене противопоставлено удивительное видение, открывшееся Этьену Шевалье на правой створке диптиха (ил. 281)¹⁴. Мария — Царица Небесная пребывает в ирреальном пространстве, почти без остатка заполненном красными херувимами и синими серафимами, тела которых поблескивают наподобие гуттаперчевых кукол. На этом фоне серовато-белые тела Мадонны и Младенца, выпуклые, гладкие и твердые, кажутся сверхреальными. Здесь все сконструировано из конусов, сфер, призм и правильных геометрических фигур¹⁵. Продемонстрировать метафизический характер видения было для Фуке важнее, нежели придать убедительность позе Марии. Остается неясным, сидит ли она на своем фантастическом троне, украшенном мрамором, жемчугом, самоцветами и золотой бахромой, или же привстала.

Одишко два момента, введенные, вероятно, по указанию заказчика, не согласуются с метафизическим смыслом картины: украдкой указывающий на донатора пальчик Младенца и высоко выбритая, по моде тех лет, яйцеобразная голова Марии, в чьих острохарактерных чертах легко увидеть неукротимое своеволие, слегка прикрытое маской смирения. «Давняя традиция, отмеченная в XVII в. знатоком древностей Дени Годфруа, утверждает, что „Мадонна“ воспроизводит черты Агнессы Сорель, любовницы короля, к которой Шевалье не скрывал своей страсти, — читаем у Йохана Хейзинги. — В общем, при

всех своих высоких живописных качествах, перед нами модная кукла с подбритым выпуклым лбом, далеко отстоящими друг от друга круглыми, как шары, грудями и тонкой высокой талией. Странная герметичность в выражении лица, напряженно застывшие красные и синие ангелы, образляющие фигуру, — все это вместе придает живописи оттенок декадентского безбожия, с чем поразительно контрастирует твердое, сдержанное изображение донатора и его святого на второй створке. На широком голубом бархате рамы Годфруа видел повторяющийся инициал „Е“ (Etienne) из жемчужин; буквы были соединены „любовыми петлями“ (lacs d'amour), вывязанными из золотых и серебряных нитей. Не лежит ли на всем этом отпечаток богохульной откровенности по отношению к священному, которую не мог превзойти никакой дух Ренессанса?»¹⁶

Мы должны ответить на этот вопрос отрицательно. Обнаженная грудь Марии отнюдь не либидоносный атрибут: Дева кормящая — древнейший тип изображения Марии и Младенца. Да и был ли на раме инициал? А если он и существовал, то в самом ли деле это была буква «Е»? Ныне большинство историков искусства

не считают сведения Годфруа убедительными. Конечно, никому не дано проникнуть в сердце главного контролера финансов, но нетрудно представить, что стало бы с его головой, осмелся он афишировать страсть к «прекрасной Аньес». Годфруа либо пересказал сложившуюся ранее легенду, либо сочинил ее сам.

Большее, что мы можем допустить, — это желание заказчика угодить королю. «Прекрасной Аньес» было тогда уже под сорок, но не напрасно Шевалье, который был ее протеже, доверил работу над диптихом лучшему живописцу Франции. Художник подарил Аньес юность Девы Марии — и король, очевидно, остался доволен. Чего бы стоили благочестивое усердие Этьена и возвышенно-смиранный облик св. Стефана,



282. Жан Фуке. Благовещение. Миниатюра из Часослова Этьена Шевалье. 1450-е гг.

если бы Карл VII усмотрел в «Мадонне» «отпечаток богохульной откровенности» своего секретаря? Художнику, который осрамился бы выполнением столь нечестивого заказа, его величество едва ли поручил бы написать свой портрет¹⁷.

Другой большой заказ, над которым турский мастер трудился с конца 1440-х годов, — миниатюры в Часослове Этьена Шевалье¹⁸. Наиболее совершенны те, что посвящены Деве Марии.

Перед вами два Благовещения: весть архангела Гавриила о воплощении Бога (ил. 282) и весть другого архангела, Михаила, о скорой смерти Девы Марии (ил. 283). В обеих миниатюрах фигуры свободно располагаются в просторном, ясно устроенном пространстве. В первом случае это зал готической капеллы, изображенный в строго симметричной перспективе⁷⁹; во втором — комната, напоминающая зал, изображенный на левой створке «Меленского диптиха», с точкой схода на границе изображения. Прозрачность готического каркаса, как и замкнутость ренессансного кубического помещения, метафорически характеризуют эмоциональную атмосферу того и другого события: готика молода и свежа; не ведая об античности, она всецело обращена в будущее; для ренессансной же тяжеловатой архитектуры далекая древность ближе, нежели будущее. Непорочное зачатие происходит в ровном сиянии прохладного света, озаряющего храм через оазис клуатростория; весть же о своей скорой смерти Мария выслушивает в спальне без единого окна. Молодая Мария безропотно склоняет голову при виде крылатого небожителя, который обращается к ней с торжественностью, подобающей храмовому ритуалу. Старая же Мария тихо радуется вести о долгожданном воссоединении с Сыном; эта сцена полна уюта и душевного тепла.



283. Жак Фуке. Второе Благовещение. Миниатюра из Часослова Этьена Шевалье. 1450-е гг.

В 1458 году Фуке исполнил с помощью учеников миниатюры к сборнику новелл Боккаччо «О происшествиях с благородными мужами и дамами». На этот раз заказчиком был Лоран Жирар, зять Этьена Шевалье, которого Жирар сменил на посту главного контролера финансов. На фронтисписе заказчик велел изобразить заседание Генеральных штатов по делу герцога Алансонского. Показательный суд над герцогом, которого обвинили в сговоре с англичанами и приговорили к смертной казни, а затем помиловали, продемонстрировал силу королевской власти, опирающейся на консолидированные сословия. Судебное заседание проходило неподалеку от Тура — в Вандоме. Сам Жирар на суде не присутствовал. Тем важнее было ему поместить на фронтисписе именно этот сюжет. Он рассчитывал убить разом двух зайцев: выразить свое безоговорочное согласие с решением парламента и напомнить каждому, кто возьмет в руки роскошно иллюстрированный том Боккаччо, что презрительности Фортуны имеют прямое отношение к современной жизни.



284. Жак Фуке. Суд над герцогом Алансонским. Фронтиспис к сборнику новелл Бокаччо. 1458

Парламентские трибуны размещались по сторонам квадратного каре, отгороженного барьером от допущенной в зал публики. Карл VII, его двоюродный брат герцог Карл Орлеанский, канцлер Жювенель дез Юрсен (ил. 285) и другие сподвижники короля восседали в дальнем углу, против входа. Публике, за исключением счастливицков, протиснувшихся к барьеру, они не были видны.

285. Жан Фуке. Портрет Жювенеля дез Юрсена. Ок. 1460—1465 гг.



Замысел Жирара мог иметь успех только при условии, что художник представит столь недавнее событие с репортерской точностью. Изображение собрания Генеральных штатов на миниатюре Фуке (ил. 284), вместившего в нее по требованию заказчика около 250 человек, точно совпадает с письменными свидетельствами. Удивительно, однако, не само по себе количество персонажей (из коих более половины — портреты конкретных лиц), а разумная воля художника, превратившего волнуящееся, изменчивое многообразие человеческой массы в великолепное украшение книги и вместе с тем не погрешившего против реальных обстоятельств события, всколыхнувшего всю Францию.

Фуке пришла в голову мысль изобразить зал заседания как бы с большой высоты, откуда хорошо видны и король, и важнейшие лица королевства, и члены парламента, и охрана, и толпа. Каре трибун превратилось в ромб⁸, а зал благодаря обрамлению миниатюры и положу, точно подогнанному под обрамление, стал виден как бы через проем в преграде, при этом нижний угол каре оказался настолько близок к рамке, что толпа зрителей распалась на две группы. Наверху осталось еще много места для изображения стен, обитых красно-белозелеными шпалерами, на которых вытканы побеги роз и крылатые белые олени, держащие увенчанные коронами голубые щиты с золотыми лилиями королевского дома Валуа.

Каре трибун и балдахин трона, возвышающийся над ними, словно башня замка над стенами, тоже выделены голубым цветом с мерцающим узором из золотых лилий. Красный, белый, зеленый и голубой тона многократно повторяются в одеждах действующих лиц. Это зрелище запечатлевается в памяти как идеограмма, символизирующая единство французской нации и справедливость королевского суда, осуществляемого при поддержке представителей всех трех сословий — духовенства, дворянства и горожан.

Deux ex machina

Любитель старины, у которого хватит любопытства, чтобы добраться до провинциального городка Мулена, расположенного в самом сердце Франции, на правом берегу извилистой Алье, будет вознагражден сторицей: в местном соборе Нотр-Дам он сможет увидеть самое совершенное произведение французской живописи конца XV века — алтарный образ «Мадонна во славе» («Муленский триптих», ил. 286).

Мулен был резиденцией Пьера II, герцога Бурбонского, — зятя Людовика XI. Король, умирая, доверил ему опеку над своим тринадцатилетним сыном Карлом. На деле Людовик вручал ответственность за судьбу Франции не зятю, а своей любимой старшей дочери Анне Французской. Властная, умная, решительная, она сумела отстоять интересы своего юного брата в борьбе с поднявшими голову противниками покойного короля-деспота. Когда же Карл VIII стал править самостоятельно, он по воле своей жены Анны Бретонской, не простившей бывшей регентше настойчивых попыток присоединить Бретань к королевскому домену, удалил Бурбонов от двора. Анне Французской пришлось защищать свое герцогство от посягательств неблагоприятного брата.

Основанием для датировки триптиха служит возраст дочери Пьера II де Бурбона и Анны Французской, родившейся в 1491 году. На триптихе ей около семи лет, следовательно, триптих выполнен около 1498 года. Это год смерти Карла VIII. Не был ли «Муленский триптих» заказан Анной Французской или ее мужем, изображенными на боковых створках, в надежде на заступничество Мадонны при новом короле — Людовике XII? Девиз Бурбонов «Espérance» («Надежда») дважды начертан на левой створке в самом неожиданном месте — на мантии св. Петра¹, покровительственно представляющего Мадонне Пьера II де Бурбона.

С кем только не пытались идентифицировать автора триптиха! С Жаном Перреалем, придворным живописцем Карла VIII и эрцгерцогини Маргариты Австрийской; с Жаном Бурдишоном, миниатюристом Большого часослова Анны Бретонской; с лионским мастером Жаном Прево; с Жаном Ришье из Орлеана; с нидерландцем Жаном Клуэ Старшим — любимцем Франциска I; наконец, с другим нидерландцем, Жаном Хеем, автором картины «Се человек» из Му-



286. Мастер из Мулена. Муленский триптих. Ок. 1498 г.

зия старого искусства в Брюсселе². Но нет версии, которая была бы поддержана всеми учеными, — настолько оригинально творение анонимного живописца, который до сих пор фигурирует в истории французского искусства под условным именем Мастер из Мулена.

«Муленский триптих»³ — высокотожественное зрелище. В центре восседает Дева Мария с Младенцем. Царственный и ее тяжелый малинового цвета мафорий на темно-зеленой подкладке, скрепленный на груди позументом с драгоценными застежками, и сверкающий острыми складками синий с зеленым отливом атлас платья, и изящное золотое кресло. Яркость одежд, усиленную горностаевой оторочкой платья, белизной сорочки Марии и пеленки Иисуса, не в состоянии погасить даже сияние солнечного диска и радуги. Краски сверкают так, будто мастер закончил работу вчера⁴.

Все вокруг ликует в этот миг, когда ангелы бережно опускают на голову Марии золотую корону, украшенную жемчугами и самоцветами. Однако задумчивость склоненного к Младенцу лица юной Девы, простого и строгого, говорит нам, что земной этикет не писан Царице Небесной. В этом ликующем мире она одна со своим маленьким Сыном. Ее печальное одиночество в сцене торжества, построенной нарочито симметрично, подчеркнуто легким поворотом фигуры — осторожным, но твердым нарушением иератической симметрии целого.

Корона Марии увенчана двенадцатью звездами. В ногах у нее луный серп. Ангелы держат бандероль с латинской надписью: «И явилось на небе знамение — жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд». Это первый стих XII главы Откровения св. Иоанна Богослова, за которым следует страшное видение св. Иоанна: «жена, облеченная в солнце»,

рождает младенца, которого хочет сожрать дракон. Но «восхищено было дитя ее к Богу и престолу Его», «жена убежала в пустыню, где приготовлено было для нее место от Бога», а дракона низвергает на землю архангел Михаил⁵. Эта глава Апокалипсиса издревле толковалась христианами комментаторами как иносказательное пророчество о воплощении Христа и учреждении христианской Церкви.

Сверху облака и снизу облака. Но славящие Мадонну ангелы размещены так, что возникает явственный эффект линейной перспективы. Двое в белом похожи на кариатид, поддерживающих портал сцены; остальные двенадцать, в хламидах желтого и зеленого оттенков, подобны зрителям, занявшим места на ярусах метафизического зала. Это впечатление усилено ракурсами, предполагающими взгляд снизу вверх, и соответствующим сокращением размеров. В пространстве, архитектура которого состоит исключительно из ангельских фигур, Мадонна, тоже видимая чуть снизу, кажется надвигающейся на нас из небесной глубины благодаря центробежной силе солнечного сияния. Придумал ли Мастер из Мулена эту сцену сам или позаимствовал изобретение из Часослова Этьена Шевалье, где есть лист «Троица во славе» с небесным пространством, тоже сформированным из множества фигур? Так или иначе, налицо эффект «*deux ex machina*»⁶.

Фигурами на боковых створках, более крупными, чем Мадонна, но немного меньшими натуральной величины, обозначен слой пространства, которым мы одновременно и связаны с Мадонной, и отделены от нее. Раздвинутые в стороны портьеры — не просто указание на герцогскую ложу в муленском соборе Нотр-Дам; это метафоры нашего проникновения в души заказчиков. Подобно нидерландским мастерам, Мастер из Мулена внушает нам мысль, что видением «жены, облеченной в солнце», облагодетельствованы не мы, а герцог Бурбонский и его супруга. Лишь благодаря им, только их духовным взором дозволено видеть и нам Мадонну во славе. Вместе с тем портьеры делают очевидным зрелищный характер триптиха. Не столько манера живописи, сколько эта особенность замысла может служить аргументом в пользу предположения, что таинственный Мастер из Мулена мог учиться у Хуго ван дер Гуса.

Ракурс снизу вверх, в котором изображены Мадонна и ангелы, создает инерцию такого же восприятия боковых створок. Поэтому фигуры святых Петра и Анны кажутся гигантскими в сравнении с фигурами донаторов. Но это ловкий обман зрения, основанный на уверенной игре мастера с эффектами перспективы. Мы не сразу замечаем, что фигуры на боковых створках представлены в ином ракурсе, с более высокой точки зрения, чем средняя часть триптиха.

Проследив направление указательного пальчика Иисуса, мы видим, что он адресует свое благословение Пьеру II де Бурбону. Заурядное лицо этого человека, сложившего губы в умильную улыбку, не кажется достойным великолепия герцогских одежд. Несравненно изысканнее и живее облик, поза, жест апостола Петра, испрашивающего благословения для своего протеже не у самого Христа, а

через посредничество Девы Марии. В правой руке у Петра ключи Царства Небесного, которые Христос обещал дать Петру⁷. Но на голове его папская, а не епископская тиара, которая подобала бы ему как первому епископу Рима. Не выражено ли тем самым желание Бурбонов заручиться перед Христом поддержкой не только Девы Марии, но и папского Рима?

Переведите глаза на правую створку триптиха — и вам не понадобится исторических сведений, чтобы понять, кто в действительности правил тогда герцогством Бурбонским: столь надменно взъерушила брови дочь Людовика XI, столь целеустремлен и тверд взор ее слегка прищуренных глаз, столь своенравны очертания маленького рта. Вот кому к лицу роскошная одежда. На Анне Французской корона герцогини и головной убор замужней женщины, широкая шитая жемчугом и драгоценными камнями лента, скрывающая волосы. Пусть плащ с перевязью на груди уже вышел из моды, зато эта деталь наряда повторяет одеяние самой Мадонны. Позади нее стоит, стараясь во всем подражать матери, семилетняя Сюзанна. А над ними обеими возвышается св. Анна, поза и жесты которой с очаровательной женственностью варьируют поведку св. Петра. Одеты она как знатная монахиня, но на ее лице играет едва уловимая этикетная улыбка опытной придворной дамы, приносящая светский шарм в сцену, где никто, кроме нее, не чувствует себя непринужденно⁸. Современный зритель, смотрящий на «Муленский триптих» в ретроспективе, волен воспринимать куртуазную мимику св. Анны как предвестие блестящей эпохи Фонтенбло.

Услада короля

«Мы приняли решение создать здесь в будущем нашу резиденцию, чтобы получать удовольствие от названной местности и от охоты на лис, рыжих и черных...»¹ Это намерение молодого Франциска I предопределило судьбу Фонтенбло — старинного охотничьего уголья французских королей с замком, превратившимся к тому времени в руину².

После победоносного итальянского похода 1515 года Франциск I — самый благополучный государь христианского мира. Гуманисты наперебой славят его, воспевают эпические сюжеты из истории Франции и не уступают друг другу во все новых доказательствах превосходства французов над прочими народами. Он первый в истории Европы король, к которому положено обращаться не иначе как «Ваше Величество»; прежде так титуловали только императоров. На пике самоуверенности он предлагает немецким курфюрстам себя в качестве преемника умершего Максимилиана I. Но курфюрсты сажают на императорский трон Карла Испанского.

Новый поход в Италию не принес ничего, кроме сокрушительного поражения в битве при Павии, завершившейся для Франциска личным позором: испанский солдат Хуан де Урбиета, придавив но-

гой поверженного наземь короля, приставляет шпагу к его груди. В августе 1525 года испанцы доставляют пленника в Мадрид. Его сопровождают пятнадцать французских генералов, два камергера, шесть мажордомов, два поэта, летописец, множество слуг, поваров и пуг; за ними едут в роскошных каретах знатные дамы; замыкают процессию повозки с багажом в более чем пятистах сундуках. Он едет верхом с насмешливой улыбкой. Карл V отводит ему лучшие залы королевского замка Алькасар, приказав украсить их самыми дорогими шпалерами из собственных покоев³. Из этой-то роскошной тюрьмы Франциск патетически взывает к своей матери Луизе Савойской: «Потеряно все, кроме чести».

Выпущенный через полгода из мадридского плена, где он оставил заложниками маленьких сыновей⁴, Франциск вынужден расстаться с имперскими амбициями, но не с желанием восстановить престиж французской короны и славу королевства. Он направляет свою неусыпную энергию на укрепление королевской власти, на создание исправно работающей бюрократии, на гуманистическое просвещение подданных, на придание блеска своему двору. Он щедрый покровитель ученых и поэтов, главный меломан и меценат королевства, неутомимый создатель новых резиденций⁵.

В свое время Карл VII продемонстрировал упрямым сеньорам, как легко порох превращает их грозные замки в груды мусора. Франциск перестраивает старые и строит новые замки как дворцы, предназначенные не для обороны, а для отдыха и наслаждения. Они спускаются на равнины, широко раскидываются среди лесов, отражаются в реках, выпускают внутрь себя солнце. Чтобы королевский быт стал образцом и нормой для подданных, он должен быть прозрачен, он должен стать публичным ритуалом.

До конца 1530-х годов у Франциска не было любимой резиденции. Единовластный государь огромной страны, он вынужден демонстрировать себя повсюду, чтобы создавать мистическую видимость постоянного присутствия своего тела на всей французской земле. Из года в год Франциск совершает в среднем по пять переездов в месяц из города в город, из замка в замок. «И это король? Скорее можно было бы сказать, что это рыцарь, странствующий, как паладин из романа, по горам, по долам⁶. Дон Кихот, дополненный и исправленный Вечным жидом. Ну а двор? Двор — он следует за королем. Двор — на больших дорогах, в лесах, на берегах рек, на возделанных полях. Это не двор, это караван. [...] Двенадцать тысяч лошадей. Три или четыре тысячи человек, не считая женщин (из которых не все были женщинами достойного поведения). Этот двор составлял небольшую армию, живущую своей особой жизнью, снабженную всем, что ей было нужно. В своем движении... эта армия влекла за собой поставщиков продовольствия: мясников, торговцев птицей, рыбой, зеленью, фруктами, хлебом; торговцев вином оптом и в розлив, поставщиков сена, соломы, овса; толпу псарей, доезжачих, слугителей при собаках, сопровождающих тележки с сетями и ловушками; сокольничьих. Люди, прислуживаю-

щие за столом; два иноходца, на которых едут бутылки для королевской трапезы, для обер-гофмейстера и камергеров; повара и филяры королевского дома, развлекающие короля в отведенные для этого обычаем дни веселыми плясками; наконец, скороходы и конные гонцы, дюжие наездники, всегда готовые скакать во весь опор из самой глубины Оверни или Бургундии к ближайшему морскому побережью за устрицами, мидиями и морской рыбой — чтобы король мог поститься. Необходимость постоянно следовать за этим «летучим лагерем» приводила в отчаяние итальянских послов. Один из них, Марино Джустиниано, ставший послом при короле в 1535-м... пишет в донесении венецианскому сенату: «Мое посольство про-



287. Жан Клуэ Старший. Портрет Франциска I. Ок. 1530 г.

должалось сорок пять месяцев... Я почти все время был в пути... Ни разу за это время двор не оставался на одном месте и двух недель кряду...» [...] Большинство дворян — я имею в виду тех, кто принадлежал уже к придворному миру, — ежегодно проводили при монархе по нескольку недель. Но они покидали свои замки и усадьбы с тем, чтобы вернуться. Они возвращались к себе при первой возможности. Там они отдыхали, приходили в себя, в то время как король Франции, сидя на коне, продолжал свое странствие — с севера на юг, с востока на запад, из Арденн в Прованс, из Бретани в Лотарингию — странствие, начавшееся тотчас после коронации и кончившееся с его смертью»⁷.

Зимой и летом, в добром здравии или недомогая, Франциск I появляется перед народом, кото-

рый прежде не видел своих королей. Он хочет знать обо всем: о людях и их интересах, о дорогах и реках, о природных богатствах. Он исцеляет прикосновением руки от золотухи, освобождает узников из темниц, пресекает злоупотребления судебных властей и везде ставит своих чиновников, чья исполнительность обеспечивается тем, что они покупают должности в королевской администрации. Он щедро одаривает людей, устраивает для них зрелища, обращаясь с ними мягко и доверительно: «Друзья мои...», «Мой дорогой...» Придворные называют его «королем-рыцарем», он же предпочитает называть себя «королем-дворянином».

Как выглядел, вернее, хотел выглядеть Франциск I в эти годы, мы знаем по портрету работы Жана Клуэ Старшего (ил. 287). Король приблизил к себе этого уроженца Валансьена⁸, ознакомившись

с приподнесенным ему в 1519 году вторым томом «Комментариев к Галльским войнам», которые Жан по его заказу украсил миниатюрными портретами героев битвы при Мариньяно. В тексте воображаемого диалога между Франциском и Юлием Цезарем королю было приятно увидеть себя на миниатюрном медальоне, напоминавшем римскую камею, рядом с таким же портретом его собеседника⁹.

В парадном портрете монарха, предназначенном для укрепления верности подданных, все должно быть ясно и отчетливо, как в тех миниатюрах. Все должно внушать уверенность, что королевство находится в надежных руках. Но сила без просвещения — варварство. Чтобы подданные восхищались благожелательностью и проинициальностью своего сюзерена, хорошо бы придворному портретисту позаимствовать тот легкий поворот, взгляд искоса и светскую улыбку, которыми Леонардо наделил похожую на сфинкса даму на картине, хранящейся в Фонтенбло (разумеется, Мону Лизу). Но королевские руки не должны быть ни такими безмятежными, как у дамы Леонардо, ни такими скрытными, как у Карла VII на портрете Фуке. Пусть они будут грациозными и подвижными, пусть выражают неусыпную бодрость, безупречное самообладание и, если угодно, способность ответить ударом на удар.

Все пожелания Франциска I воплощены в шедевре Клуэ. Он намеренно написал портрет его величества в старинной тщательной манере, благодаря которой большая картина кажется сильно увеличенной миниатюрой¹⁰. Цвет, не приглушенный тенями, передает собственную окраску предметов. Контуры настолько точны, что позволяют разглядеть в подробностях любую деталь: и атласное платье в полоску, с золотым шитьем, и черный с жемчужной россыпью и белыми перьями берет, и ювелирно отделанную золотую рукоять шпаги, и рыцарский медальон ордена св. Михаила. Но не прошел даром и урок Фуке: торс Франциска, изображенный почти анфас, не уступает мощью торсу Карла VII, и здесь тоже есть веер линий, сходящихся вниз, к покрытому зеленым бархатом парапету. Однако если голова Карла чудом держится на тонкой шее, высовывающейся из широкого воротника, то голова Франциска утверждена как бы на мощной колонне, вырастающей из плеч, туго обтянутых одеждой. И не нужно Франциску церковных занавесок, придававших Карлу вид святоши, ведь он, Франциск, вытребовал у папы Льва X право назначать и смещать в своем королевстве и епископов, и аббатов, как ему заблагорассудится. Занавески и глухой фон заменены тяжелым орнаментом пурпурной парчи, в котором повторяется мотив короны.

Крупные формы, выписанные с тонкостью миниатюры, создают фантастический эффект: наблюдая за своими подданными, король позволяет им лицезреть себя, но остается недоступен для них, ибо пребывает в модусе совершенного бытия, не имеющего непосредственной связи с действительностью. Портрет Карла VII работы Фуке не ставил такой преграды между королем и его подданными. Клуэ же создал портрет монарха, чья власть приближается

к абсолютной. Перед нами государь, который заключал свои указы формулой: «Ибо таково Наше желание».

«Сир, Вы можете все, но Вы не должны желать всего, что Вы можете», — сказал однажды Франциску кто-то из вельмож¹¹. Скорее всего, он имел в виду неспособность короля соизмерить государственные доходы и расходы, что постоянно опустошало казну и подтолкнуло «наихристианнейшего короля»¹² к позорному поступку: сразу после разгрома испанским императором Карлом V Туниса — гнезда мусульманских корсаров-работоторговцев — и освобождения двадцати тысяч христиан Франциск I заключил с турецким султаном Сулейманом I Великолепным так называемые «Капитуляции» 1536 года: предоставил его североафриканским вассалам морскую базу в Тулоне и послал французскую эскадру опустошать вместе с корсарами Каир-эль-Дина берега Испании и Италии, чтобы не дать утаснуть доходному промыслу — торговле похищенными христианами.

Помимо контрибуции, выплачиваемой императору, не последней причиной опустошения королевской казны стало возраставшее из года в год желание Франциска I превратить замок Фонтенбло в художественную столицу Франции, которая не уступала бы великолепию дворцу Карла V в Гранаде. Италия ускользнула из его рук? Что ж, если прежде он называл местечком «более итальянским, чем сама Италия» Шато-де-Клу, близ Амбуаза, где провел последние годы Леонардо да Винчи, то теперь Италию заменит ему Фонтенбло. В мечтах он видел эту резиденцию центром искусств, «где люди Севера встречаются с Италией на полпути к ней, центром, с которым должны были считаться и итальянцы»¹³.

Но привязанность к замку Фонтенбло возникла у Франциска не сразу. Лишь после смерти Луизы Савойской, прожившей там свои последние годы в неустанных заботах по созданию женского придворного общества — среды, украшенной куртуазной галантностью и произведениями искусства, в которой оттачивался придворный этикет, — Франциск, благоговейно относившийся к матери, все чаще посещает этот замок, где ведутся ландшафтные, строительные и художественные работы, и начинает называть эти визиты «приездами домой». Впрочем, еще и в 1533 году он проводит там лишь семь апрельских дней — в охоте на лис, рыжих и черных, что можно понимать и буквально, и метафорически, ибо, по шутливому признанию старевшего сладострастника, «двор без женщин — все равно что год без весны и весна без роз».

Замок Фонтенбло поражает посетителей великолепием интерьеров, скрывающихся за довольно скромными фасадами. Строили его французы¹⁴, а отделывали итальянские мастера. В 1530 году Франциск I по совету Пьетро Аретино пригласил в Фонтенбло Россо Фиорентину и назначил его «главным начальником всех строений и всех живописных и других работ по украшению этого места»¹⁵.

В ансамбле сохранилось только одно произведение, безусловно созданное Россо (чьим главным помощником был Франческо Приматиччо¹⁶), — галерея Франциска I (ил. 288). Она находится в по-



268. Россо Фьорентино, Франческо Приматиччо. Галерея Франциска I. 1532—1539

строенном Жилем де Бретоном трехэтажным корпусе, который примыкает восточным концом к покоям короля. Галерея занимает второй этаж корпуса. Из нее можно было выйти на террасы, простиравшиеся на всю ее длину с северной и южной стороны¹⁷. На верхнем этаже находилась королевская библиотека, в нижнем устраивали банные апартаменты¹⁸.

Галерею открыли к визиту Карла V на Рождество 1539 года. Бенвенуто Челлини, вскоре после того поступивший на службу к Франциску, вспоминает: «Комната эта была длиною много больше ста шагов, и была украшена, и пребогата живописью руки этого удивительного Россо, нашего флорентийца, а между картин было размещено множество изваянных работ, частью круглых, частью барельефных; была она шириною шагов двенадцать»¹⁹. Фрески, обрамленные лепниной из стукко, размещены над деревянной обшивкой высотой немного более двух метров²⁰. Фресок в галерее четырнадцать: по семь на северной и южной стенах. Потолок, выполненный из орехового дерева, составлен из глубоких кессонов разнообразных форм — квадратных, ромбовидных, крестообразных, восьмиугольных. Паркет набран из дуба золотистых оттенков.

Галерея насыщена светом. Он дробится гранями потолка, мерцает на резьбе панелей, сверкает на белой лепнине, искрится на позолоте, стелется по паркету. Свет придает помещению торжественный вид, но дерево поглощает сияние, благодаря чему галерея не выглядит слишком помпезно.

Франциск захотел иметь эту галерею для прогулок в размышлениях наедине с собой и для бесед с приближенными. Здесь во всем запечатлены его пристрастия, его капризы, его вкус. Английский

посол сэр Валлон, побывавший в замке Фонтенбло в 1540 году, вспоминал, как Франциск ввел его в галерею, открыв ее собственным ключом. Король с одинаковой гордостью расхваливал и фрески, и стукко, и паркет, и плафон, зная, что ни одно его слово не будет потом пропущено мимо ушей Генрихом VIII. В поведении Франциска чувствуется провокативное лукавство. Он с удовольствием наблюдает изумление гостя, который не знает, как же ему себя вести: отвечать ли ученостью на ученость? восхищаться ли мастерством мэтра Ружа?²¹ начать ли льстить тонкости вкуса его величества?

Наиболее оригинальная часть убранства галерей — фрески, которые Россо с поразительной смелостью воображения окружили сильно выступающими лепными изображениями людей и сатиров, гермами с полуфигурами граций, прелестными путти и гримасничающими маскаронами, полными фруктов корзинами и «гирляндами с прекраснейшими плодами и всякого рода зеленью»²², всевозможными архитектурными деталями и картушами, которые кажутся выкроенными из упругих листов бумаги, с глубокими вырезами и закрученными лентами²³.

Благодаря Россо те из обитателей и посетителей Фонтенбло, которые не бывали прежде в Италии (а таковых было большинство), впервые узнали, что такое большая мифологическая картина с крупными обнаженными фигурами. Каждая фреска — звено некой программы, прославляющей Франциска I. Но детали замысла ускользают от понимания, ибо король и его единомышленники слишком высоко ценили свою гуманистическую образованность²⁴, чтобы опускаться до общепонятных комментариев. Их идеи, выраженные мифологическими и аллегорическими намеками²⁵, многосмысленны. Разгадка сюжетов — интеллектуальная игра, из которой даже высокообразованные гости Франциска, наверное, не всегда выходили с честью²⁶.

Невнятность сюжетов побуждала посетителей галерей к соревнованию в эрудиции и остроумии, а жизнерадостный, игриво эротизированный характер декорации отвлекал их от хитросплетенный смысла и манил к бездумному разглядыванию обнаженных женских и мужских фигур с человеческими и козлиными ногами, нагих отроков, усевшихся на рамах картин, и порхающих купидонов. Видя над каждой фреской охваченную языками пламени золотую саламандру, посетитель узнавал эмблему Франциска. Всплывал в памяти его девиз: «Nutrisco et extinguo» («Питаю и гашу»). Приходило на ум, что, подобно саламандре — духу огня, который, согласно Аристотелю, питает стихию огня и гасит ее, — король Франции обеспечивает благополучие своего народа и предотвращает невзгоды. Эти ассоциации вновь переключали внимание на разгадку смысла картин. Однако тусклые фрески Россо, давно отказавшегося от своей прежней, аппликативной манеры, но и не желавшего моделировать фигуры глубокой светотенью и размещать их в обширных пространствах, в чем был так силен ненавистный ему Рафаэль, — эти фрески, напоминающие то слабо подцвеченные барельефы, то выцветшие

шпалеры, не могли надолго увлечь истинных ценителей живописи. Устав блуждать среди символов и аллегорий, они снова переводили глаза на белоснежные стукковые обнаженности.

Дух Микеланджело, не дававший покоя Россо, проявился не только в его попытке придать фрескам сходство с барельефами. Убийственное для живописи воздействие этой догмы он компенсировал, опять-таки вспоминая Микеланджело: ведь декор галереи Франциска в целом — это не что иное, как разновидность монументального гротеска, впервые примененного Буонарроти в росписи потолка Сикстинской капеллы. Россо тоже населил галерею нагими телами, изобразив их в различных масштабах, расположив друг рядом с другом живописные и скульптурные фигуры и, таким образом, намеренно придав им неодинаковую степень жизненности. Однако принципиальное единомыслие обоих художников не сразу разглядишь за бросающимися в глаза различиями в исполнении замысла.

Обнаженные юноши («ignudi») на потолке Сикстины могут показаться скульптурными разве что в силу контраста с персонажами библейских «историй», и создается эта иллюзия исключительно средствами живописи. В Сикстине Микеланджело-живописец берет верх над Микеланджело-скульптором.

У Россо же обрамляющие фигуры буквально отрываются от стен. В перспективе они превращаются в кипящую массу, в пену, в которой фрески тонут. Россо-скульптор побеждает Россо-живописца. Но в отличие от вознесенного на двадцать метров потолка Сикстины, не позволяющего разглядывать «истории» отдельно от фигур «ignudi», в галерее Франциска вы можете рассматривать каждую фреску с такого расстояния, когда скульптура оказывается вне поля зрения. Живопись как будто берет реванш. Однако стоит вам двинуться дальше, как снова начинает перевешивать скульптура. Наконец вы понимаете, что здесь неуместно отдавать предпочтение тому или иному из искусств.

Галерею Франциска лучше всего осматривать мимоходом, поглядывая наискосок то влево, то вправо, то на стену, то на двор, видный через застекленную дверь. Очевидно, Россо видел свою задачу не в том, чтобы более или менее удачно разместить в простенках отдельные звенья цикла. Улавливая прихоти короля, он создавал галерею как целое, в котором одинаково важно все — и фрески, и стукко, и виды на окрестности, и панели пола и плафона, — но ничто не обладает автономной ценностью. Грациозная роскошь открывающейся перед вами перспективы превосходит все, что вы могли бы испытать, если бы суммировали впечатления от картин и от скульптур по отдельности.

Соединить в росписях мотивы, имитирующие и натуру, и скульптуру, — на это в Италии были мастера задолго до Россо²⁷. Но включить в декоративный ансамбль настоящую скульптуру на равных правах с живописью и создать, таким образом, совершенно новое отношение к убранству интерьера, при котором прелесть декора-

ции затмевает концептуальную ценность отдельных сюжетов, — для этого мало было уметь сочетать «легкую манеру с потрясающей силой неожиданности»²⁸. Обладатель этих дарований должен был переместиться из Италии во Францию и найти заказчика в лице государя, чувствительного скорее к жизнерадостному, чем к глубоко-мысленному искусству. Нет худа без добра: оказавшись пленником Карла V в Испании, Франциск мог видеть там близкое его сердцу отношение к искусству в резиденциях правителей Кордовского халифата, созданных для земного блаженства²⁹. Хотя в концептуальном отношении ансамбль Фонтенбло родственен виллам, строившимся в те годы в духе «maniera moderna» итальянскими государями и аристократией³⁰, художественный образ галереи Франциска далек от классических прецедентов.

Другое важное отличие гротеска Россо от микеланджеловского прототипа — грация фигур, особенно женских (ил. 289). Галерея Франциска явила миру новый канон женской красоты: торс должен быть длинным и гибким, груди небольшими и торчащими чуть врозь, голова маленькой, гордо высящейся на изящной шее. Держа над собой то чашу вина, то корзину с фруктами, девы Россо не могут защититься от сластолюбивого разглядывания со стороны, но в их обольстительной беззащитности кроется лукавое коварство: не опрокинется ли содержимое чаши или корзины на голову того, кто слишком далеко зайдет в игре эротического воображения?

Фигуры женщин такого фантастического сложения впервые появились у Россо в 1523 году в «Обручении Марии», написанном для флорентийской церкви Сан-Лоренцо. Однако преобладать в его искусстве эта порода стала только во Франции. Надо полагать, причиной был вкус Франциска I, сформировавшийся под сильным влиянием Луизы Савойской. Есть глухие известия о том, что около

289. Россо Фьорентино, Франческо Приматиччо. Нимфа Фонтенбло. Фрагмент убранства галереи Франциска I



1520 года ее агентами в Виттенберге были приобретены некие мифологические картины Лукаса Кранаха Старшего. Если так, то Франциск был смолodu знаком с субтильными бледнокожими венерами, дианами и нимфами, которых «виттенбергский дракон» писал гладко и нежно, оттачивая плавно струящиеся контуры их обнаженных тел. Такого рода живопись нравилась Франциску больше, нежели искусство римских корифеев Высокого Возрождения, — иначе он не дорожил бы своим портретом, написанным Жаном Клуэ (до передачи в Лувр этот портрет находился в Фонтенбло). Из широкого диапазона манер, которыми владел мэтр Руж, Франциск выбрал ту, что перекликалась в его воображении с языческими богинями Кранаха³³.

Может показаться, что в скульптуре Франциск предпочитал более строгие формы: не зря же Приматиччо ездил в 1540 году в Рим³⁴, где не только «накупил сто двадцать пять штук всяких бюстов, торсов и фигур», но и заказал молодому Джакомо да Виньоле формы для отливки бронзовых копий со статуй Коммода, Венеры, Лаокоона, Тибра, Нила и Клеопатры из Бельведерского «антиквариума»³⁵. Вернувшись во Францию вместе с да Виньолой, Приматиччо к 1543 году изготовил с его помощью бронзовые отливки, «которые настолько удались, что кажутся и взаправду античными»³⁶.

Однако отнесемся к известию Вазари с осторожностью. Единственным источником этих сведений был сам Приматиччо. Высказал ли он в беседе с Вазари³⁷ собственное мнение об отливках или же припомнил похвалу Франциска I, — в действительности он перерабатывал некоторые формы, чтобы придать статуям больше грации³⁸. Образцами грации для Франциска I и Приматиччо служили, скорее всего, гравюры с рисунков Пармиджанино — художника, тоже искавшего вдохновения в древних статуях, гипсовых рельефах и геммах, но не копировавшего их, а придававшего образам античности элегическую мечтательность. А ведь бронзовые отливки и без поправок выглядели бы изящнее мраморных моделей благодаря своей темной сверкающей поверхности.

Если верить Челлини, то копии антиков не вызвали у короля такого восхищения, как «Юпитер» самого Бенвенуто — единственный исполненный им светильник («точь-в-точь высоты его величества») из дюжины, заказанных ему Франциском (судьба этого произведения неизвестна). Оставим в стороне хвастовство Челлини, который изображает поездку Приматиччо в Рим как подлую попытку этого болонца унижить его в глазах короля и герцогини д'Этамп. Во всякой лжи есть отголосок правды. Диктуя свои мемуары еще при жизни Приматиччо, Бенвенуто вряд ли нес совершенную уж небылицу, не опасаясь разоблачения. Наверное, в тот вечер, когда король со своей фавориткой госпожой д'Этамп, сестрой Маргаритой Наваррской и ее мужем, а также дофином и его женой Екатериной Медичи, сопровождаемые вельможами, пришли в галерею, чтобы осмотреть коллекцию отлитых Приматиччо и Виньолой бронз, рядом и в самом деле стоял «Юпитер», но не в качестве антитезы ан-

тикам, а по своему прямому назначению: чтобы осветить их. К особенностям этой фигуры, которой Бенвенуто гордился, воображая, что она превосходит антики, стоит присмотреться: ведь во всем, что он делал для Франциска, он старался угодить королю.

«Юпитер» был сделан из серебра. Стало быть, сверкал ярче бронзы. Подножие было золотым, надетым на незаметный деревянный цоколь, в который были вмонтированы шарики, так что было нетрудно передвигать статую. Представьте себе этот огромный предмет в движении: отражения так и переливались на его поверхности. Правой рукой Юпитер как бы собирался метнуть молнию со вставленным в нее зажженным факелом, «а в левую, — пишет Челлини, — я ему приладил Мир». «Свет падал сверху, и получался гораздо более красивый вид, чем получился бы днем». Почему так? Вероятно, потому, что такое освещение лучше выявляет взаимосвязь форм при осматривании фигуры сверху донизу, нежели дневной свет, который падал бы сбоку и подчеркивал бы тем самым рельеф каждой округлости, не объединяя их³⁷. Похоже, фигура «Юпитера», для которой выгодным оказалось освещение сверху, была довольно вытянутой, с плавными контурами. Как только король вошел, подмастерье начал тихонько двигать светильник навстречу ему. Фигура как бы ожила, чему способствовало и накиннутое на нее тончайшее покрывало. Когда госпожа д'Этамп, покровительница Приматиччо, заявила, что покрывало прикрывает недостатки фигуры, Бенвенуто сдернул его, открыв «прекрасные дородные части», и в ярости изодрал ткань. «Она подумала, что я ему открыл эту часть ради личной насмешки». Франциск, заметив негодование госпожи д'Этамп, тотчас вышел, велев ей следовать за собой, но «говоря громко, чтобы придать мне духу, что он достал из Италии величайшего человека, который когда-либо рождался, полного столько же художеств»³⁸.

Наверное, в сравнении с «Юпитером» бронзовый «Персей», которого Челлини создал по возвращении во Флоренцию, показался бы нам чуть ли не таким же строгим, как бронзовый Аполлон, отличный Приматиччо. Бенвенуто предвидел, что герцог Тосканский не одобрит манеру, восхищавшую северного варвара, каким был в глазах Медичи французский король³⁹.

Вкус Франциска I был эклектичен. Его завораживали гладкие, тщательно отделанные, мелко и богато украшенные вещи — такие, от которых веет холодком. И в то же время его притягивали фигуры, которые благодаря энергичной жестикуляции, сочетанию различных материалов и фактур и игре бликов могли показаться живыми и сладострастными, подчас до непристойности. Но и горячий, и холодный полюсы его чувственности были равно далеки от уравниловки античного искусства.

Когда Челлини показал королю знаменитую солонку, изготовленную им по заказу Франциска (ил. 290)⁴⁰, тот «издал возглас изумления и не мог насытиться, рассматривая ее». Лучшее всех этот шедевр описал сам автор. Она «была овальной формы и величиной

была приблизительно в две трети локтя, вся из золота, сработанная при помощи чекана... Я изобразил море и землю, обоих сидящими, и они перемежались ногами, как иные морские заливы заходят внутрь земли, а земля внутрь сказанного моря; так точно и я придал им это изящество¹¹. Моря я поместил в руку трезубец в правую; а в левую поместил ладью, тонко сработанную, в каковую клалась соль. Под этой сказанной фигурой были ее четыре морских коня, которые по грудь и передние ноги были конские; вся часть от середины каждой была рыба; эти рыбы хвосты приятным образом переплетались вместе; над каковой группой сидело с горделивейшей осанкой сказанное море; вокруг него были многого рода рыбы и другие морские животные. Вода была изображена со своими волнами; затем была отлично помуравлена собственным своим цветом. Для земли я изобразил прекраснейшую женщину, с рогом ее изобилия в руке, совсем нагую, точь-в-точь как и мужчина; в другой ее, левой, руке я сделал храмик ионического строя, тончайше сработанный; и в нем я приспособил перец. Пониже этой женщины я сделал самых красивых животных, каких производит земля; и ее земные скалы я частью помуравил, а частью оставил золотыми. Затем я поставил эту сказанную работу и насадил на подножие из черного [эбенового] дерева; оно было некоей подходящей толщины, и в нем была небольшая выкружка, в каковой я разместил чертетыре золотых фигуры, сделанных больше чем в полурельеф; эти изображали ночь, день, сумерки и зарю. Еще там были четыре другие фигуры такой же величины, сделанные для четырех главных ветров, с такой тщательностью сработанные и частью помуравленные, как только можно вообразить»¹².



290. Бенвенуто Челлини. Солонка Франциска I. Между 1540 и 1543 гг.

Не кажется ли читателю, что государь, испытывавший детский восторг при виде такой вещи, приобретал в Риме антики не столько из бескорыстной любви к древностям, сколько в силу соображений политического престижа? К такому выводу приходят исследователи ансамбля Фонтенбло. «Французский король, матери которого было предсказано, что ее сыну суждено возглавить империю и реформировать церковь, никогда не мог смириться с утратой этой возможности и до самой смерти верил в благоприятный поворот судьбы»¹³. Идею Франциска кратко и точно сформулировал Приматиччо: король жаждал превратить замок Фонтенбло «как бы в некий новый Рим»¹⁴.

Помимо работ в галерее Франциска I, принцип оформления которой в течение трех столетий служил ориентиром при создании

дворцовых галерей и залов в европейских резиденциях, Россо «во многих комнатах, банях и других помещениях создал бесчисленное множество лепных и живописных произведений, из которых особенно красивые и изящные зарисованы и напечатаны», — сообщает Вазари, имея в виду распространение созданных флорентийским мастером образцов посредством гравюр в технике офорта⁶⁵. Зарисовывалось и переводилось в гравюры и кое-что из многочисленных ваз, кувшинов «и других причуд», выполненных по повелению Франциска из серебра по эскизам Россо, а также из королевского сервиза и из «всяких вещей, какие только можно вообразить», которые этот художник создавал «с такими причудливыми и необычайными выдумками, что лучше сделать было невозможно». Благоклонность короля к Россо «превзошла всякие пределы, и не прошло много времени, как он пожаловал ему каноникат в Сен-Шапель при соборе Парижской Богоматери и столько всяких других доходов и поступлений, что Россо с большим количеством слуг и лошадей жил по-барски и устраивал пиры и необыкновенные приемы для всех своих друзей и знакомых, в особенности для приезжих итальянцев»⁶⁶.

Россو, Приматиччо и в неменьшей степени благоволившего им короля надо считать отцами-основателями Первой школы Фонтенбло — направления в искусстве итальянских, нидерландских и французских придворных мастеров, которые придерживались манеры Россо и Приматиччо⁶⁷. В других странах Европы эту манеру называли «французской».

После самоубийства Россо работы в Фонтенбло возглавил Приматиччо. Он не отступал от сложившейся системы украшения интерьера. Под потолком оформленной им комнаты мадам д'Этамп (ил. 291)⁶⁸ располагаются купидоны, карнатиды, картуши, маскарены, гирлянды, выполненные в высоком стукковом рельефе; между ними — фрески с изображениями Александра Македонского и Франциска I.

Но тип женской красоты здесь иной, нежели в галерее Франциска. Приматиччо обожает вытянутые эллиптические очертания, которые ввел в искусство Пармиджанино, безмерно удлиняет ноги и торсы дев и украшает их крохотные головы короткими прическами, обнажающими лебединые шеи. Проявился ли в столь откровенном отходе от натуры собственный вкус Приматиччо, или он шел на поводу у герцогини — «самой красивой среди умных и самой умной среди красивых»? Не сыграла ли тут свою роль феминизация французского двора? Не запечатлелась ли в этих бесплотных телах женская идея красоты, противопоставленная более примитивному мужскому пониманию женственности, верное представление о котором дают хранящиеся в Шантийи карандашные портреты герцогини д'Этамп и Дианы де Пуатье?⁶⁹

Идеал — всегда антитезис реального положения дел. «Дамы того времени отнюдь не неженки... У нас есть их портреты. [...] Странное дело, в этих изображениях знатных дам, высокородных прин-

цесс, признанных фавориток — почти никогда не чувствуется поро-
да. Или, вернее, в этих придворных дамах видна порода простона-
родная и неухоженная. Будем, однако, справедливы: как могли они
сделать свои лица утонченными или даже просто сохранить свою
прелесть, живя в непрерывных переездах верхом, под открытым
небом, под северным ветром, под всеми ветрами, под дождем, под
снегопадом, без длительных остановок, многие недели без настоя-
щего отдыха, ночуя где придется, в чужих домах...»³⁰

Прециозные кариатиды Приматиччо настолько пришлись по
душе госпоже д'Этамп, что король, недолго думая, вознаградил ху-
дожника аббатством св. Мартина. «Когда умер король Франциск, —
пишет Вазари, — аббат остался
при короле Генрихе на том же
месте и в том же звании и слу-
жил ему до самой его смерти»³¹.

Генрих II не был привязан к
Фонтенбло так сильно, как его
отец. Центр художественной
жизни переместился в Париж.
Генрих был склонен покрови-
тельствовать скорее француз-
ским, чем итальянским масте-
рам, притом в большей степени
скульпторам, нежели живопис-
цам. Объем работ в Фонтенбло
сократился. Но история школы
Фонтенбло не прервалась, за
что мы должны быть благодарны вдове великого сенешаля Норман-
дин Диане де Пуатье, «прекрасной для взгляда, достойной поклоне-
ния», дарившей любовные утехи Генриху, после того как она дари-
ла их его отцу, Франциску³². Языческая Диана, которую мадам де Пу-
атье считала своей покровительницей, сыграла в эти годы роль
genius loci Фонтенбло.

Около 1550 года неизвестный художник написал картину
«Диана-охотница» (ил. 292) — своего рода эмблему Первой школы
Фонтенбло. Богиня кажется ожившей девой из тех, какими Прима-
тиччо украсил комнату герцогини д'Этамп — соперницы Дианы де
Пуатье. Французский художник, в отличие от Пигмалиона, оживля-
ет скульптуру не сердечным влечением к собственному шедевру, а
эротической игрой с чужим образцом. Вручив героине атрибуты
Дианы — лук, стрелы, колчан, диадему в виде полумесяца — и дав ей
в спутницы гончую, он устраивает пикантный маскарад, в котором
зрителю предложено сыграть роль Актеона, случайно оказавшего-
ся на пути богини-девушечницы. Не прикрывая обнажившегося
тела, она быстрым шагом выходит на опушку леса и, почти уже
пройдя мимо, вдруг оборачивается. Ваши взоры встретились, и те-
перь не уйти вам от слегка удивленного взгляда и холодной усмеш-
ки златовласой охотницы. И ни тени смущения или стыдливости



291. Франческо Приматиччо.
Отделка комнаты мадам д'Этамп. 1540-е гг.



292. Неизвестный мастер школы Фонтенбло.
Диана-охотница. Ок. 1550 г.

вперед, в такт правой ноге, а левую опустил в такт левой. Поэтому шаг богини оказался тяжеловат. То, что вы видите ее спину, — естественно, но при этом грудь и живот не должны бы выступать так сильно. Художник думал прельстить вас этими выпуклостями, а достиг лишь впечатления нескладной мощи богини. Но великолепная темно-зеленая чаща, на фоне которой светится ее нагое тело, придает картине столько шарма, что неловкости в изображении фигур скрадываются.

Росписи интерьеров замка Фонтенбло находились в более умелых руках: их исполнял по эскизам Приматиччо его верный по-

не находите вы на ее бледном остром лице³³.

Замысел блестящий, но исполнение оставляет желать лучшего. Приматиччо не мог не заботиться о ракурсах, в которых воспринимались изваянные им фигуры: гости мадам д'Этамп сами выбирали точки зрения, какие им понравятся. Живописец же, дерзнувший написать Диану-охотницу, должен был не только представить ее в движении и придать убедительность внезапному повороту ее головы, но и сделать ее фигуру привлекательной, располагая при этом одной-единственной выбранной им точкой зрения. Эти задачи оказались выше его сил. Диана глядит на вас свысока, но, как это ни нелепо, вы видите ее плечи сверху. Вместо того чтобы сопоставить движения ее рук и ног по схеме контрапоста, живописец выдвинул ее правую руку

293. Никколо дель Аббате. Похищение Прозерпины.
Ок. 1550 г. Фрагмент.



мощник Никколо дель Аббате (ил. 293)³⁴. В Бальном зале он написал восемь больших фресок на мифологические сюжеты и множество малых на стенах оконных ниш, а в галерее Улисса пятьдесят восемь фресок с «историями» Одиссея. Вазари пишет о них с восхищением: «Он пользовался только землями в том первоначальном виде, в каком их производит природа без всякой, можно сказать, примеси белого, но в фонах доводил их до такой потрясающей темноты, что они приобретают от этого величайшую силу и рельефность, не гово-

ря о том, что всем этим историям он придал такую цельность, что они кажутся написанными в один и тот же день, за что он и достоин исключительной похвалы, в особенности же за то, что написал их фреской, ни разу не прикоснувшись к ним по-сухому, как это многие в наше время привыкли делать»³⁵.

После гибели Генриха II замок Фонтенбло стал резиденцией вдовствующей королевы Екатерины Медичи и ее сына, юного короля Карла IX. Пора строительства отошла в прошлое. Фонтенбло живет маскарадами, которые устраивает в дворцовых залах или на открытом воздухе старый выдумщик Приматиччо. Современникам надолго запомнилась ослепительная водяная феерия в Фонтенбло — предвосхищение празднеств, которыми век спустя будут поражать своих гостей владельцы Воле-Виконта и Версаля.



Назначение французской живописи эпохи Религиозных войн между гугенотами и католиками таково же, что и у поэзии Пьера Ронсара: уводить людей из драмы истории туда, где нет ни драм, ни исторического времени. Рассматривая французские портреты этого периода, трудно догадаться, что в те годы судьба королевства то и дело повисала на волоске. Впрочем, Ронсару было легче, чем художникам. В его памяти стояли античные образцы, которым он умел искусно подражать. Портретисты же не могли придавать чертам своих заказчиков сходство с античными головами. Как сказал однажды Карл V, заклятый враг Валуа, «у древних была перед глазами только одна цель — честь; у нас, христиан, их две — честь и спасение души». Художникам приходилось корректировать облик своих моделей с учетом этих двух целей, имея в виду, что выше земных зрителей их портретов стоял Бог.

Как им это удавалось, видно по работам лучшего французского портретиста того времени Франсуа Клуэ, сына Жана. Франсуа родился в Туре около 1510 года. После смерти отца он был назначен главным живописцем короля и сохранил за собой эту должность при Генрихе II, Франциске II и Карле IX, вплоть до своей смерти в 1572 году. В первую очередь благодаря его превосходным карандашным и живописным портретам³⁶ мы имеем представление о том, как выглядели и какими хотели казаться поздние Валуа. Работая по преимуществу в Париже, Франсуа Клуэ (Жанэ, как звали его при дворе) сделал блестящую карьеру: с 1559 года он заведовал Монетным двором. Друг Ронсара, посвятившего ему «Элегию к Жанэ» — эстетическую программу художника-эрудита, Клуэ небезуспешно пробовал силы и в аллегорической живописи, стяжав славу создателя этого направления в искусстве школы Фонтенбло (ил. 294)³⁷. Однако две единственные подписные его работы не относятся к этому жанру.

В 1562 году Жанэ написал портрет своего друга, аптекаря Пьера Кюта (ил. 295). Крупный размер портрета и атласный занавес придают облику аптекаря импозантность. Но важный для модели и художника пафос сословного самоутверждения не мешает нам ви-



294. Неизвестный мастер школы Фонтенбло. Реплика картины Франсуа Клуэ «Купание Дианы». 1550-е гг.

деть в этом человеке частное лицо, обязанное своей репутацией не благородству происхождения, а лишь личной одаренности и предпринимчивости. Проницательный взгляд уверяет вас: рецепт из растений, что видны на страницах травника³⁶, — лучшее, что может предложить вам месье Кюот. А его холеные руки бездействуют, ибо разум месье Кюота идет далеко впереди практического вмешательства в вашу жизнь. Портрет вызывает в зрителе доверие к профессиональной репутации двух парижских буржуа — Кюота и Клуэ. Каждый из них по-своему мастерски улаживает клиентов, умея особым образом сочетать свойства различных элементов природы. Разница только в том, что первый работает с лекарственными веществами, второй — с пигментами. Независимо от того, в какой степени они разделяли идеи Кальвина, этот портрет, далекий от куртуазной риторики школы Фонтенбло, мог бы послужить иллюстрацией к знаменитому труду Макса Вебера о протестантской этике.

Вторая подписанная картина Жанэ — «Купающаяся дама» (ил. 296), которая находится теперь в Национальной галерее Вашингтона. Историки искусства, приписывающие Клуэ рисунок, на котором изображена Диана де Пуатье с обнаженной грудью (Лиэль, Музей изящных искусств), готовы и в واشنطنской картине видеть ее портрет. Но дама на картине Клуэ настолько моложе Дианы де Пуатье, что, будь эта картина ее портретом, она могла бы пробуждать у знаменитой фаворитки лишь горькое осознание необратимого движения к концу жизни. Кому была бы нужна такая живопись?

У этой дамы сходства с Дианой де Пуатье не больше, чем у кормилицы, изображенной на втором плане. Дама и кормилица — жен-

щины разного возраста, но их лица суть варианты одного и того же «галльского» типа: высокий лоб, небольшие задорные глаза под правильными дугами бровей, чуть приподнятые скулы, длинный прямой нос, нависающий над чувственным изгибом рта со своенравной нижней губой, гордый подбородок — и все это очерчено крепким овалом²⁹.

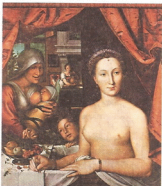
Эта картина Жанэ находится в очевидном родстве с исполненной неизвестным мастером около 1520 года копией «Джоконды», на которой Мона Лиза изображена в облике обнаженной Венеры (так называемая «Монна Ванна», Шантийи, Музей Конде). Жанэ или его заказчику пришла в голову мысль создать образ «галльской Венеры», приближенный к современной жизни. Подлокотник кресла Джоконды и параван за ее спиной превратились в стенки ванны; колонны, фланзировавшие проем лоджии, дали жизнь мотиву огненно-красной шелковой портьеры; скалистый пейзаж со стремнинами преобразился в комнату с каминем, в глубине которой служанка ставит близ огня наполненный водою медный кувшин. Младенец, сосущий грудь кормилицы, и озорной мальчик, который хочет стащить со стола гроздь винограда, подталкивают нас к тому, чтобы отнести к картине как к бытовой сценке.

Однако отнести ее к бытовому жанру нельзя. Ванна — лишь предлог для того, чтобы обнажить героиню. Дама вовсе не купается — она просто сидит в ванне, не сняв ни браслетов, ни серег, ни драгоценного украшения на голове, ни бархатной шапочки. Ни ее наготу, ни комнату, ни присутствие других персонажей не надо понимать как изображение «из жизни». Скорее, это зримые эквиваленты чувств и мыслей, скрываемых женщиной. Ее уклончивый взгляд говорит о том, что цветок гвоздики, который она нежно сжимает пальцами, предназначен не вам, а кому-то другому, занимающему ее воображение. Сохранит ли она свои сокровища нетронутыми? Даст ли сердечно-



295. Франсуа Клуэ. Портрет Пьера Кюта. 1562

296. Франсуа Клуэ. Купающаяся дама. Ок. 1570 г.



му огню разбушеваться так, что водой его не зальешь? Такие вопросы задает нам художник, изобразив в глубине комнаты картину с единорогом и пламя в камине. Перед нами аллегория телесной любви, представленная, с одной стороны, в виде столкновения стихий воды, огня, воздуха (небо за окном) и земли (дерево за тем же окном, стебельки трав, цветы и плоды на переднем плане), а с другой — метафорами алчности и ненасытности (младенец и мальчик). Такая картина могла бы висеть и в кабинете, но наилучшее место для нее — в Банных апартаментах замка Фонтенбло.

Религиозные войны положили конец Первой школе Фонтенбло. К 1594 году, когда Генрих IV Бурбон вступил в Париж, некоторые части замка превратились в руины. Новый король, озабоченный политической идеей преемственности династий Бурбонов и Валуа, осуществил в Фонтенбло самые крупные преобразования после Франциска I. Начался период Второй школы, когда работы велись с большей основательностью, но без блистательной оригинальности корифеев Первой школы⁶⁰.

«Французский Фидий»

На территории современного Центрального рынка Парижа вплоть до 1787 года находилось кладбище Невинноубиенных младенцев (*des Innocents*). Это было самое мрачное место в городе. Над аркой входа горы черепов громоздились в разверстых склепах. Обращенный внутрь кладбища портал церкви Сент-Инносент, апсида которой выходила на улицу Сен-Дени, был украшен рельефом «Плиска смерти». Этот же сюжет с устрашающими подробностями разворачивался на пятнадцати фресках, покрывавших стену кладбищенской галереи. Под ними были начертаны стихотворные строки Жана ле Февра: «Я написал Макабрский пляс...»⁶¹ «Тысячи людей изо дня в день видели незамысловатые фигуры, рассматривали их, читали простые и доходчивые стихи... и трепетали перед неминуемой кончиной, утешая себя тем, что все они равны перед лицом смерти. Нигде эта смахивающая на обезьяну смерть не могла быть более к месту, ослабленная, передвигающаяся неверными шажками старенького учителя танцев и увлекающая за собой папу, императора, рыцаря, поденщика, монаха, малое дитя, шута, а за ними — все прочие сословия и ремесла». В 1429 году на кладбище *Innocents*, не в церкви, а среди могил, потрясал парижан своими страстными проповедями брат Ришар. Он призывал их нести на «сожжения сует» игральные карты и кости, ларцы и украшения — и те радостно сжигали эти вещицы. «Когда, завершив свою десятую проповедь, он возвестил, что это последняя... „все, и стар и млад, возрыдали столь горько и жалостно, словно сошлись они предать земле друзей своих лучших и его самого вместе с ними“. Когда же он окончательно покидал Париж, люди в надежде, что он произнесет еще одну проповедь в Сен-Дени в воскресенье, двинулись туда... толпами еще

в субботу под вечер, дабы захватить себе место, — а всего их было шесть тысяч»¹.

Шесть тысяч... Для тогдашнего Парижа это все равно что тысяча триста для современного Петербурга. Они шли в аббатство Сен-Дени по одноименной улице, самой широкой в городе — местами метров до десяти, — зажатые узкими домами подчас пятиэтажной высоты, оставлявшими между замшелыми деревянными выступами узкую полосу неба над головами. Их ноги скользили в фекалиях, выплескивавшихся по утрам из окон. В толпе жаждавших утешения шло множество проституток, ибо кварталы вокруг кладбища des Innocents славились как главный центр этого промысла².

Иногда тем же путем, но в обратном направлении — из аббатства в город — по давней традиции двигались кортежи французских королей, совершавших ритуальные вступления (*entrée*) в свою столицу.

16 июня 1549 года, в день Св. Троицы, по улице Сен-Дени двигался к собору Нотр-Дам кортеж короля Генриха II. Празднество было задумано в противовес торжествам, устраивавшимся в 1548—1549 годах на пути следования Филиппа II Испанского, сына императора Карла V, из Италии в Нидерланды³. В столице Валуа было сделано все возможное, чтобы продемонстрировать подобающее случаю великолепие⁴.

Приблизившись к рю-о-Фер, Генрих и Екатерина увидели удивительное сооружение, пристроенное к церкви Сент-Инносент на том месте, где со времен Филиппа II Августа существовал общественный водоем. Не зная они, что тут уже третий год велось строительство фонтана для нужд горожан, можно было бы подумать, что перед ними одна из тех роскошных декораций, которые, как по маговению волшебной палочки, воздвигались на пути кортежа, чтобы отвлечь внимание виновников торжества от удручающих картин парижской повседневности, а завтра исчезнуть как мираж.

Это был знаменитый «Фонтан нимф», возведенный совместными усилиями придворного эрудита Пьера Леско и королевского скульптора Жана Гужона⁵. Хотя король и был осведомлен об этой постройке, но то, что открылось его глазам, превосходило всякие ожидания. Это был павильон, словно чудом перенесенный в Париж из Италии. Своими прямоугольными мраморными гранями⁶ он резко выделялся среди потемневших от времени фахверковых фасадов и нагромождения остроугольных крыш. Длина павильона по рю-о-Фер была шагов в двадцать при такой же высоте, а фасад по рю Сен-Дени был вдвое короче.

Поднятое на очень высокий глухой цоколь, здание не казалось грузным, ибо его фасады представляли собой, по сути дела, обрамления полукруглых арок. Одной аркой павильон выходил на рю Сен-Дени, двумя другими — на рю-о-Фер. Простенки были украшены парами пилястров с коринфскими капителями, между которыми повторялся окаймленный лавровым венком инициал Генриха II.



297. Жан Гужон. Нимфы. Рельефы «Фонтана Невинных». 1548—1549

Подъехав ближе, Генрих и Екатерина увидели, что между балюстрадами, ограждающими проемы арок, струится вода. Стекая по размещенным под арками барельефам и по широким гладким ложбинам цоколя, она достигала водоемов, откуда ее черпали ведрами принаряженные к случаю обитательницы квартала Невинных. Этот павильон с источником, украшенный, наподобие античных нимфеев, изображениями водных божеств, был первым по-настоящему ренессансным зданием во Франции⁶.

Будучи наслышан о древних римских изваяниях Нила и Тибра, Гужон украсил свой нимфей изображениями языческих речных божеств (ил. 297). Но нимфы французских рек, высеченные Гужоном в низком рельефе, не возлежат, а стоят — и это сразу воспринимается как изображение рек, текущих не плавно, не лениво, но стремительно низвергающихся с гор, намеками на каковые выглядели фронтоны над аттиком нимфея. Первым из французских художников Гужон предугадал образ, в каком захотела видеть себя ренессансная Франция, — образ стремительной языческой девы.

Изгибы фигур между туго натянутыми каннелюрами пилястров выглядят более упругими, чем в свободном пространстве. Нимфы балансируют на узких пьедесталах. Удлиненные фигуры вырисовы-

ваются под мокрыми хитонами, складки которых текут и вдоль, и поперек тел. В каждом изгибе проявляет себя своеволие олицетворенной природы. Ткань облепит то колено, то пах, то ягодицу, то выпуклость живота или холмики груди; блеснет обнаженное бедро, оголится грудь, поднимется рука, открыв ложбинку под мышкой... Такой чувственности французское искусство еще не знало. Но представьте на минуту нимф Гужона совершенно обнаженными — и вы поймете, что у аллегорий рек нет ничего общего с танцем нагих куртизанок. Реки невинны. «Фонтан нимф» называли «Фонтаном Невинных» по его близости к кладбищу Невинноубиенных младенцев, но он заслужил это название и благодаря целомудрию нимф, не знающих, что они находятся в средоточии разврата.

Отчего грустны эти прекрасные существа? Только ли реки имел в виду Гужон? Не миф ли о дочерях Даная навел его на мысль украсить фонтан стоящими женскими фигурами с сосудами в руках? Дочери Даная за коварное убийство своих мужей были обречены в преисподней вечно вливать воду в дырявую бочку, как реки вливают свои воды в безбрежный океан. Одна из них, Амимона, любимица Посейдона, родила знаменитого морехода Навплия. Среди пяти дев Гужона есть одна, чей сосуд лежит на земле, изливая воду самопроизвольно. Она стоит, непринужденно опираясь на стелу с изображением дельфина, правую руку прижав к сердцу, а левой касаясь навершия некоего шеста, который можно при желании принять за трезубец. Дельфин и трезубец — атрибуты Посейдона. Стало быть, «Фонтан Невинных» можно было бы назвать и «Фонтаном Данаид». Одно истолкование не отменяет другого. Различные значения



298. Жан Гужон. Наида и тритон. Рельеф «Фонтана Невинных», 1548—1549

распознаются, просвечивая друг из-под друга и предлагая черпать удовольствие в многосмысленности произведения искусства, вместо того чтобы искать единственный истинный смысл.

На располагавшихся под арками горизонтальных барельефах, по которым текла не мраморная, а настоящая вода, королевская чета лицезрела речные божества в их родной стихии. На рельефе со стороны рю Сен-Дени тритон хочет заключить в объятия широко-

бедрую красавицу-наяду (ил. 298). Ее лоно обращено к улице, но торсом она поворачивается к тритону, так что вся ее фигура выгибается дугою вправо, как надутый ветром парус. Изящная голова, увенчанная высоко взбитыми выходящими волосами, видна в профиль. Рука прижата к груди в знак того, что ее сердце принадлежит любовнику. Мощная фигура тритона, изогнутая буквой «S», видна со спины, но верхней частью корпуса он поворачивается навстречу наяде, так что угрюмое его лицо, склоненное к ее груди, тоже видно в профиль. Вокруг любовников развеваются драпировки, изображающие не сорванную одежду, а вольный ветер страсти. «Таковы и мы», — мог бы шепнуть король королеве, думая и в этот момент о Диане де Пуатье. По сторонам резвятся голенькие путти — один верхом на дельфине, другой на водяном змее.

На горизонтальных рельефах северного фасада вытянулись тела двух других наяд, рядом с которыми забавляются маленькие речные наездники: близ левой наяды — крылатый путто верхом на морском драконе; близ правой — путто, скачущий задом наперед на гиппокампе. Все бурлит и бушует, трепещет и волнуется вокруг величественных нагих фигур наяд. Сами же они, покоясь на гигантских раковинах, поникли головами и опустили веки, словно устав видеть и слышать эти забавы, этот плеск и шум⁹.

Олицетворения рек на «Фонтане Невинных» вызывают в памяти другую работу Гужона — четыре мраморные карнатиды, поддерживающие антресоль для музыкантов в Шведском зале Лувра (ил. 299)¹⁰. Карнатиды Гужона напоминают кор Эрехтейона. В то время «идолы» (как называли их турки) Эрехтейона были известны только искусственным знатокам античности, к каковым можно отнести и Гужона: он инициировал выпущенный в 1547 году перевод

на французский язык трактата Витрувия с комментариями и гравюрами Себастьяно Серлио, среди которых было изображение Портника карнатид на афинском Акрополе. В рассуждении Витрувия об ионическом ордере встречается имя Дианы, покровительницы возлюбленной Генриха II¹¹.

Но чем внимательнее всматриваетесь вы в кор Эрехтейона и карнатид Шведского зала, тем больше находите различий. Рост кор чуть более двух метров, но,

будучи поставлены на такую же высоту, они не кажутся превышающими человеческого рост. Они так легки, что нетрудно представить их идущими по воздуху над нашими головами. Это впечатление подкреплено направлением их взоров: они не видят нас, ибо смотрят выше, на метопы и зофор Парфенона, на изображения Троянской войны и Панафинейского шествия. Руки их когда-то были целы:



299. Жан Гужон. Портик карнатид. 1550—1551

они несли маленькие сосуды для ритуальных возлияний — ойнохон и фиалы. Тела выглядят обобщенно. Напуск высоко подпоясанных хитонов образует над лоном арку, из-под которой вдоль опорной ноги устремляется вниз поток вертикальных складок — своего рода канцелюр, — рядом с которыми целомудренно обрисовывается выставленное колено. Они изящны, но строги, почти суровы. Удлиненный овал лиц, высокая сильная шея, плечи, не уступающие шириной бедрам, — все в них под стать идее величавого шествия. Коры служат богам.

Кариатиды Гужона вдвое выше кор. Стоят они на восьмидесятисантиметровых базах, так что, будь эти кариатиды живыми, им ничего не стоило бы сойти на пол зала. От этого они кажутся еще крупнее. Пышные узлы, стягивающие на бедрах гиматии, оказались бы на уровне ваших глаз. Всю роскошь складок Гужон сосредоточивает на этих узлах, используя каменные ткани не для того, чтобы тело работало как опора, а, наоборот, чтобы опора казалась живым телом. Контуры широких бедер создают впечатление ленивого покачивания. Как бы мокрые, прилипающие к телу драпировки не дают вам упустить из виду ни сосцы, ни впадинку пупка. Имитируя безрукость антиков, скульптор сделал их беззащитными. Пухлощекие лица с маленькими подбородками и детскими ртами, окаймленные пышно вьющимися волосами с падающими на плечи локонами, смотрят прямо перед собой широко раскрытыми невидящими глазами. Они кажутся свободными от ноши: эхины капителей, утвержденные на их квадратных головах, малы в сравнении с эхинами на корях Эретейона. Кариатиды Гужона предназначены для эротизированного созерцания. Но телесная прелесть этих статуй входит в противоречие с их монументальным масштабом. Своей холодной чувственностью прекрасные куклы «французского Фидия» ближе к версальскому большому стилю эпохи Людовика XIV, нежели к Ренессансу.

О скорби

В начале июня 1556 года некто Мишель де Нотр-Дам был доставлен из Прованса в замок Сен-Жермен-ан-Лэ, близ Парижа, где находился тогда двор Екатерины Медичи. Королева желала узнать, что имел в виду этот прорицатель, включивший в свою книгу пророчеств странный стих:

*Молодой лев одолевает старого
На поле боя, в единоборстве.
Он пронзит ему глаза в их золотой клетке.
Две раны в одном, и потом он умрет мучительной
смертью.*

Королева была встревожена. Ей показалось, что эта зловещая невнятица имеет какое-то отношение к ее мужу. Провидец успокоил Екатерину, заверив, что видит четырех ее сыновей королями.

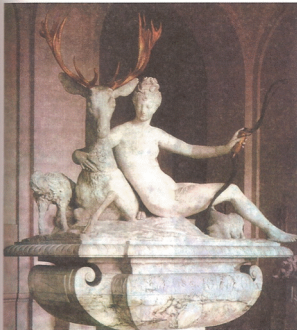
Три года спустя на рыцарском турнире, устроенном в честь свадьбы французской принцессы Елизаветы и Филиппа II Испанского, отец невесты Генрих II преломил копья со своим другом, капитаном телохранителей-шотландцев графом Габриэлем де Монтегомери. Отлетевшая от копья графа щепка прошла сквозь забрало позолоченного шлема короля, пронзила глаз и горло и вызвала воспаленные раны. Генрих II умер после десятидневной мучительной агонии¹.

Согласно предсмертной воле короля, его набальзамированное сердце предстояло похоронить в церкви Целестинского монастыря в Париже, а тело, по древнему обычаю, предать погребению в базилике Сен-Дени. Обычай раздельного захоронения сердца и тела короля, известный с XIII века², восстановил сам Генрих II, когда он заказал Пьеру Бонтану «Памятник сердца» в честь своего отца. С соизволения Генриха Бонтан создал необычную урну: она украшена барельефом, прославляющим Франциска I как щедрого покровителя искусств.

Екатерина Медичи воодушевилась мыслью водрузить на головы кариатид-граций урну с сердцем своего супруга, в которую после смерти королевы предстояло вложить и ее сердце. Грации, или греческие хариты, — олицетворения животворящей благодетельной красоты³, к которой была так чувствительна душа бедного Генриха. Но еще важнее для вдовствующей королевы, оставшейся после внезапной смерти старшего сына, Франциска II, регентшей при малолетнем Карле IX, был древнеримский культ граций — хранительницы супружеской верности. Екатерина велела поставить фигуры трех граций на пьедестал с надписью, увековечивающей ее верность памяти Генриха. В ее представлении «Памятник сердца» был демонстрацией легитимности ее королевских полномочий, перешедших к ней как к верной и, стало быть, законной преемнице погибшего монарха. К такому направлению мыслей ее подталкивали неприемлемые политические претензии гугенотской оппозиции.

В выборе образца для воплощения своего замысла Екатерина всецело полагалась на знания, опыт, вкус Приматиччо. Он предложил два похожих друг на друга прототипа — знаменитую статую Гекаты⁴ и гравюру Раймонди по рисунку, сочиненному Рафаэлем для курильницы Франциска I⁵. Предстояло высечь нечто подобное из мрамора.

Но кому доверить исполнение столь ответственной работы? Сам Приматиччо превосходно лепил из стукко, но резцом не владел. Жан Гужон, подозреваемый в женовской ереси, вызывал при дворе все большую антипатию. Флорентийский мастер Доменико дель Барбьери, одно время работавший в Фонтенбло, не отважился взяться за весь памятник; чтобы не оставить старика в обиде, ему поручили высечь треугольный постамент. По совету Приматиччо королева приняла смелое решение: предложить заказ на исполнение фигур граций Жермену Пилону, известному в ту пору рисунками для парижских ювелиров и грациозной мраморной группой



300. Жермен Пикон (?). Диана с оленем. Ок. 1554 г.

«Диана с оленем», которой он украсил фонтан в Анэ — усадьбе Дианы де Пуатье (ил. 300)⁶. В 1566 году «Памятник сердца» (ил. 301) был установлен в церкви целестинцев.

Не зная истории возникновения этого произведения, трудно догадаться, для чего оно предназначено. Но и будучи осведомлены о том, что находилось в урне над головами граций, вы рискуете забыть о ее содержимом — настолько полно завладевают вашим вниманием кариатиды. Как в галерее Франциска I, очарование телесных форм отбивает охоту к постижению их смысла и надолго превращает любознательного туриста в добровольного пленника красоты⁷.

Ваши глаза находятся на уровне коленей кариатид (фигуры высечены из одного куска мрамора). Чтобы рассмотреть их получше, отойдите шагов на пять-семь, и они окажутся совсем небольшими. Большее пространства им и не требуется. Это не монументальный, а камерный памятник. Жаль, что вдовствующая королева, вынужденная следовать воле погибшего супруга, поместила это извая-

ние в обширное храмовое пространство, а не оставила его у себя в любимом замке Сен-Жермен. Нынче в стенах небольшого луврского зала, покрашенных в винный цвет, грациям Жермена Пиллона уютнее, чем в монастыре целестинцев. Их тела озарены розоватыми отсветами, как робкими касаниями утренней зари. Мрамор становится легким и нежным, мир вокруг — пробуждающимся к жизни. Именно эти впечатления стремился внушить зрителю скульптор, каковы бы ни были идеи заказчицы.



301. Жермен Пилон, Доменико дель Барбьери. Памятник сердца Генриха II. Ок. 1565 г.

Трудно согласиться с мнением большинства историков искусства, что Пилон якобы изобразил граций танцующими. Поверхность под их ногами выпуклая, что подчеркнуто выгнутыми гранями пьедестала. Ни одна из дев не опирается на обе стопы. Этим вызван легкий трепет их тел. Но в их воображаемой подвижности нет ритмического единства, которому скульптор должен был бы подчинить фигуры, если бы хотел изобразить танец. Подвижность граций такова, какую мы видим у жонглеров, когда им удастся чудом поймать счастливый миг равновесия. Они застывают — зал аплодирует. Позы и жесты граций Пиллона — остановленное мгновение. Представить себе их последующее движение невозможно. Попробуйте мысленно снять с их голов урну, которая сама по себе отнюдь не шедевр, и вы увидите, что эта вещь совершенно необходима кариатидам, ибо физический смысл их стояния спинами друг к другу именно в том и заключается, чтобы поддерживать урну. В качестве житейской сценки три женщины, на головы которых опираются ножки

пузатого металлического сосуда, выглядели бы крайне нелепо, в скульптурном же воплощении этот мотив, как ни удивительно, естественен. Урна — скрепа триединства граций. Она придает группе готическую стрелчатость, не обременяя граций тяжестью, но, напротив, освобождая их фигуры от веса.

Урна не изображает бронзу — она и в самом деле была бронзовой⁹. Но в мраморность граций не так-то легко поверить — столь нежно розовеют их тела, столь легко играет краешками хито-

нов овевающий их утренний ветерок. Наверху тяжесть — внизу легкость... В тот самый момент, когда вы почувствуете, что сердце Генриха II поднято к небесам, цели Екатерины Медичи и Жермена Пилон сойдутся в одну. Единственный знак траура на памятнике — две каймы черного мрамора на пьедестале, сверху и снизу.

Можно понять целестинцев, шокированных языческой прелестью граций, поселившихся в церкви их монастыря. Они поспешили перетолковать «Памятник сердца» в аллерегию Веры, Надежды и Милосердия. Если вы *post factum* захотите поддержать их благочестивый протест, то роль Милосердия придется дать деве с обнаженной грудью. Надеждой вы, скорее всего, назовете ту, с мелко завитыми локонами, что стоит по правую руку от Милосердия: ее одежды шевельнул порыв ветра — и она бросает взгляд в сторону, словно в ожидании некой вести. Веру пусть олицетворяет самая простая и строгая из дев — та, что смотрит в окно музейного зала: она стоит тверже своих подруг, хоть и не столь изящно. На грани пьедестала между фигурами, которые мы условно назвали Милосердием и Надеждой, высечена надпись: «Скорбное сердце — верный свидетель любви перед живыми людьми и пред Богом»⁹.

Через несколько лет после того, как в церкви целестинцев был установлен «Памятник сердца», далеко от Парижа, близ города Бордо, Мишель де Монтень, затворившись в родовом замке, приступил к главному труду своей жизни — «Опытам». Вторая глава этого сочинения — «О скорби». «Я принадлежу к числу тех, кто наименее подвержен этому чувству, — писал Монтень. — Я не люблю и не уважаю его, хотя весь мир, словно по уговору, окружает его исключительным почитанием. В его одеяние обряжают мудрость, добродетель, совесть — чудовищный и нелепый наряд! Итальянцы гораздо удачнее окрестили этим же словом коварство и злобу¹⁰. Ведь это — чувство, всегда приносящее вред, всегда безрассудное, а также всегда малодушное и низменное. Стоики воспрещают мудрецу предаваться ему». Он цитирует Сенеку: «Только малая печаль говорит, большая — безмолвна»¹¹. Монтень отнюдь не превозносит бесчувственность. Он настаивает лишь на том, что если вы *предаетесь* скорби, да еще иживаете тем самым моральный капитал, то вы уже не скорбите. Что до него, то он предпочитает сохранять стоическое самообладание. Мы не знаем, читала ли Екатерина Медичи «Опыты», но, судя по тому, в какое светлое произведение искусства преобразена ее скорбь в одобренном ею «Памятнике сердца» Генриха II¹², мы можем не сомневаться, что дочь Лоренцо Медичи, герцога Урбинского, согласилась бы с Монтенем.

Но однажды самообладание ей изменило, и случилось это по вине Жермена Пилон: Екатерина упала в обморок, увидев Генриха и самое себя в виде мраморных эффигий на погребальном ложе в усыпальнице Валуа при базилике Сен-Дени.

Проект усыпальницы Екатерина Медичи заказала Приматиччо одновременно с «Памятником сердца». Это перекрытая куполом ротонда, пристроенная к концу северного трансента базилики,



302. Жермен Пилон. Гробница Генриха II и Екатерины Медичи. Ол. 1566—1570 гг.

в которой хоронили французских королей. В центре ротонды сооружена гробница Генриха II и Екатерины. Вокруг — места для алтаря и шести других гробниц: Людовика XII, Франциска I, сыновей Генриха и Екатерины. Королева-мать надеялась увидеть ансамбль не менее величественный, чем первые эскизы Микеланджело для гробницы Юлия II или Новая Сакристия в фамильной церкви Медичи Сан-Лоренцо, где был погребен ее отец. Работы начались в 1563 году и продолжались два десятилетия, но так и не были завершены¹⁵.

Гробница Генриха II и Екатерины Медичи представляет собой прямоугольную в плане сень на высоком цоколе. К ее углам прислонены по три коринфских колонны, на фоне которых вы-

сятся большие бронзовые фигуры, олицетворяющие Справедливость, Силу, Благоразумие и Терпение. Вы можете обойти сень кругом и с каждой стороны видеть сквозь проемы стоящее внутри мраморное ложе с эффигиями королевской четы. На аттике находятся бронзовые изображения Генриха и Екатерины в натуральную величину. Они стоят на коленях в вечной молитве, как и статуи супружеских пар на гробницах Людовика XII и Франциска I. Гармоничным это сооружение не назовешь, но идея его ясна. Внизу — смерть, наверху — вечная жизнь, залогом которой являются добродетели королевской четы. Все скульптуры выполнены Жерменом Пилоном.

Посмотрим сначала наверх (ил. 302). Сорокалетний король, осеняющий себя крестным знамением, выглядит пожилым понурым человеком, движения которого затруднены и медлительны. Рядом со своей женой, которую французские аристократы презрительно прозвали «дочкой лавочников», он сущий мужлан. Она же статую истинная аристократка, а ее лицо так молодо, что она годится в дочери своему супругу. В плотно сомкнутых губах и высоко поднятых ладонях чувствуется избыток нерастраченных сил. Гордый поворот головы в сторону мужа — знак клятвы в том, что она ни на шаг не отступит от начинаний уходящего из жизни короля. «Мать девяти детей, трое из которых стали королями, жена, отвергнутая увлеченным Дианой де Пуатье мужем, лишенная влияния Гизами, вдова Генриха II после смерти сына (Франциска II. — А. С.) берет реванш. Оставаясь флорентийкой до мозга костей, увлеченная идеями

Макьявелли, она прекрасно понимала, какие опасности угрожали трону. Кроме того, ей были присущи смелость, страстная любовь к власти, ярко выраженная склонность к мелким хитростям и интригам, которые она путала с дипломатией, расчетливая воля и терпеливая скрытность. Общественное мнение приписывало ей роль злой советницы Карла IX и ответственность за Варфоломеевскую ночь. Это преступление, противоречащее всей проводимой ею политике, не должно заставить нас забыть о ее усилиях по восстановлению государства. Она не заслуживает ни презрения, которым ее поливают одни, ни восхищения, которое другие выражают по отношению к ней: при ее содействии государство худо-бедно выжило — этот портрет, набросанный нашим современником¹⁴, не противоречит созданному Пилоном. Презираемой Монтенем скорби здесь нет.

А теперь переведем глаза на смертное ложе, что стоит под сенью (ил. 303). Перед нами французский тип надгробия, известный с готических времен. Но вместо строго вытянувшихся тел, облаченных в погребальные одежды, вместо окаменевших ладоней, обращенных в молитве к небесам, вы видите неприбранные трупы, едва прикрытые простынями, разметавшимися и скомканными в судорогах только что отошедшей жизни. В них нет ничего королевского — лишь оголенная, остывшая, обреченная на разложение плоть двух людей, каждый из которых умирает в одиночку. Даже в смерти Генрих и Екатерина совершенно различны. Грудь Генриха мучительно выгнута и голова запрокинута так, словно он сражен смертью вне-

303. Жермен Пилон. Надгробие Генриха II и Екатерины Медичи. Ок. 1566—1570 гг. Фрагмент





304. Жермен Пилон. Надгробие Валентины Бальбиани. 1573—1574. Фрагмент

запно. Екатерина же умирает в горячечном бреду. Но поворот ее головы к Генриху говорит о том, что и предсмертный ее бред — о нем¹⁵.

В 1572 году скончалась в возрасте пятидесяти четырех лет Валентина Бальбиани, жена Рене де Бирага, одного из крупнейших сановников королевства¹⁶. Желая воздвигнуть ей памятник в семейной капелле в парижской церкви Св. Екатерины, де Бираг обратился к Жермену Пилону, подробно оговорив, каким он хочет видеть это надгробие. Скульптор облизывался изваять из мрамора фигуру, «полулежащую и опирающуюся на руку, одетую в платье из узорчатого велюра... перед ней собачку тоже из мрамора, но как можно более натуральную», а также «лежащую мраморную анатомию» (то есть труп покойницы), «двух ангелов... держащих факелы пламенем вниз в знак закончившейся жизни», рельефное изображение «похоронных трофеев» и голов херувимов.

Судя по единственному сохранившемуся рисунку, на котором запечатлен первоначальный вид надгробия¹⁷, это было трехметровой высоты сооружение из белого мрамора и бронзы в обрамлении из черного и цветного мраморов, пристроенное к стене капеллы. Идея здесь та же, что в гробнице Генриха II и Екатерины: внизу — царство смерти, но чем выше поднимаешь взор, тем крепче становится надежда на то, что умершая обретет за гробом вечную жизнь.

В 1783 году церковь Св. Екатерины разобрали, надгробие перенесли в иезуитскую церковь Св. Луки. Через десять лет революционеры разбили цоколь и всю верхнюю часть монумента, центром которого была многословная эпитафия, окруженная религиозной и светской эмблематикой. Но они не решились уничтожить изваяние Валентины.

Нельзя сказать, чтобы ее надгробие в нынешнем виде (ил. 304) проигрывало памятнику, некогда воздвигнутому в церкви Св. Екатерины. Фигура усопшей терялась там на фоне множества деталей и надписей, требовавших напряженного внимания, без чего невозможно было усвоить их значение. В зале Лувра надгробие, смонтированное на параллелепипеде из голубовато-серого мрамора, избавлено от контекстуального сопровождения. Ничто не мешает вам углубиться в эгегические переживания. Не будь Валентина Бальбини одета и причесана по моде XVI века, памятник можно было бы принять за работу какого-нибудь выдающегося современника Огюстена Пажу.

Однако из-за отсутствия контекста ускользает и искажается смысл позы Бальбини. Современному посетителю Лувра может показаться, что Пилон представил образ покойной жены де Бирага в сугубо светском гуманистическом ключе. Непринужденность, с какой она расположилась на ложе, задумчиво перелистывая маленький томик, настраивает зрителя на медитации в духе Петрарки: осиротевший супруг вспоминает свою жену молодой и красивой, полной любви и надеется, что она, пребывая в лучшем мире, тоже нет-нет да и вспомнит о годах их молодости; собачка, символ супружеской верности, подтверждает такую трактовку²⁸, а сравнение молодой Валентины с ее ужасным обликом на смертном одре, представленном на боковой стенке саркофага, как будто рассеивает последние сомнения.

Но если де Бирага и предполагал подобное «прочтение» памятника, его намерения не играли определяющей роли. Главный смысл этой позы, этого задумчивого чтения — внушить посетителю капеллы уверенность в том, что чтение молитвенника и благоговейное размышление о кресте, увенчивавшем памятник, возвышает душу. Было бы вернее сказать, что Валентина не опирается на руку, а приподнимается, воодушевленная любовью к Христу. Ее взгляд, обращенный в некую даль, не имеет никакой цели в ближнем, земном мире. Ее пальцы, легко касающиеся чепца там, где за локонами скрыто ухо, словно улавливают нечто слышимое. Ее губы, на ко-

305. Жермен Пилон. Надгробие Рене де Бирага. 1584—1585



торых появляется улыбка, скорее предчувствуют блаженство рая, нежели вспоминают о поцелуях. Молодость ее облика — не столько возврат на двадцать или тридцать лет назад, сколько начало новой жизни. Не старую и молодую женщину должны мы сравнивать, переводя взгляд с «анатомии» на прекрасную фигуру с книжкой в руке, а тленный и нетленный облики одного и того же человека. Маленькие ангелы с опрокинутыми факелами не скорбят — они смотрят вверх с мечтательными улыбками, радуясь преображению Валентины Бальбиани.

Когда умер Рене де Бираг, его родственники заказали Пилону надгробие для семейной капеллы, форма которого, вероятно, была оговорена им еще при жизни. От этого надгробия, пережившего еще более опасные перипетии, чем памятник Валентины, сохранилась бронзовая статуя де Бирага, погруженного в молитву перед мраморным аналоем, на котором лежит Библия (ил. 305)¹⁵.

В статуе де Бирага не видно ничего, кроме головы, кистей рук и краешка подушки, высовывающихся из огромной кардинальской мантии, которая широко ложится на его плечи, тяжелыми складками падает с рук и, полностью скрывая тело, простирается шлейфом, длина которого превышает высоту фигуры. Мы ничего не можем сказать о скрытом мантией теле, но сама эта мрачно сверкающая масса бронзы наделена грандиозной мощью. Сидит статуя сбоку — волна, круто поднимавшаяся навстречу привычному движению нашего взгляда, вознесшая на гребень голову и кисти рук де Бирага и вдруг застывшая, вместо того чтобы обрушиться вниз. Чем ближе к острому концу шлейфа, тем яростнее трепещет и бурлит бронза, живя самостоятельной жизнью, словно хвост дракона. Мантия де Бирага делает зримыми и бремя власти, принятой этим человеком на свои плечи, и его несокрушимое упрямство, и его грозную сосредоточенность в молитве. В лицо канцлера можно не вглядываться: вы не найдете в нем этих особенностей его натуры и судьбы. Каким заурядным оказался бы его облик, если бы он мог снять мантию!

Эффигия де Бирага послужила непревзойденным образцом для статуй этого жанра на много десятилетий вперед. Причина в том, что скульптору удалось создать нечто выходящее далеко за рамки достоверного портрета: он воплотил в бронзе существенные черты, которыми следует наделять всякого государственного деятеля, претендующего на увековечивание в памяти потомков.

ИСПАНСКОЕ ИСКУССТВО



*Мы, испанцы, от прочих народов
Отделились чертой приметной:
Те живут в серебряном веке,
Нам на долю достался медный.*

Лопе де Вега, которому принадлежат эти строки, погрешил бы против формы стиха, но не против истины, если бы назвал век, доставшийся испанцам, не «медным», а «железным». Железом звенели мечи христианского воинства в долгие столетия Реконкисты — отвоевания Пиренейского полуострова у мусульман.

Образовались три больших христианских королевства: на пустынном плоскогорье в центре полуострова — Кастилия («Страна замков»); восточнее — суровый гористый Арагон с благодатными средиземноморскими областями — Каталонией и Валенсией¹; на западе — Португалия. В 1479 году Фердинанд II Арагонский и его жена, кастильская королева Изабелла, объединили свои владения². Через тринадцать лет они покорили Гранаду — последнее владение мавров в Испании. Опустели цветущие долины Андалусии³, питавшие при маврах весь полуостров.

Население Испании в XV—XVI веках состояло частью из победителей-христиан; частью из их противников мусульман — арабов и берберов, которых христиане называли без разбору «маврами»⁴; частью из евреев, живших в Испании еще до арабского завоевания; частью из «морисков» и «марранов» — мусульман и евреев, насильственно обращенных в христианство; частью из «мудехаров»⁵ — мусульман, которым в Арагоне позволили следовать своей религии и обычаям; частью из «мосарабов»⁶ — христиан, которые, подпав под арабское завоевание, сохранили свою религию, законы и обычай. Кого же из них называть «испанцами»?

В стране, где рыцарем становился всякий христианин, если у него хватало средств на коня, копье, меч и доспехи; где аутодафе⁷ стали праздниками, которые приурочивались к знаменательным государственным и церковным датам, визитам дипломатов и царствующих особ и обставлялись как спектакли, уступавшие популярностью только корриде и театру; где первой государственной заботой, как только покончили с внешним врагом, стало изгнание крещеных евреев как «врагов христианской веры»; где через десять лет после

этого приступили к насильственной христианизации мусульман, а еще через столетие изгнали и их⁶. — искусство в этой стране христианских воинов-фанатиков должно было поражать, как оружие, — моментально и неотразимо.

*Слепое солнце раскаляет латы,
Огнем летучим воинов кропя.
Дробится в искры на стальном забрале
И палыхает на конце коня...⁷*

Главным видом искусства было ретабло⁸ — алтарный образ, развившийся из складня, ставившегося на жертвенный стол во время службы в походных условиях. Требовать от стоящих перед ретабло сосредоточенного, длительного осмысления изображенных сцен, опечаливать, вызывать сочувствие персонажам, внушать sentimentальные чувства — это было не для воинов Реконкисты. Человек, погруженный в мистическое созерцание или рефлексию, взволнованный драматизмом или красотой произведения, мог бы, не дай бог, отвлечься от безотлагательного выполнения христианского воинского долга. Допускать этого было нельзя. Ретабло должно было действовать не как проповедь, но как повеление, требующее безоговорочной покорности.

Ретабло — изобретение Каталонии. Оно появилось там в XIV веке, заменив собой фронталь⁹ и сделав невидимыми и ненужными витражи и стениные росписи апсид. Из нижнего яруса ретабло, как из цоколя, выросло его основное тело, состоявшее из нескольких ярусов панно, разделенных вертикальными тягами. Средняя часть, имевшая обычно три яруса, была шире и выше боковых, четырех- или пятиярусных. Все это сооружение заключалось в резную раму. Прямоугольный абрис ретабло не подчинялся стрельчатой конфигурации готических сводов церкви. Существовали ретабло-дарохранительницы, ретабло-росарио¹⁰, ретабло-надгробия, ретабло-сцены¹¹. Очевидно родство ретабло с порталами испанских церквей и решетками, отгораживающими капеллы. В XVI веке решетки иногда и задумывались как ретабло¹². Со временем живописные ретабло заказывали все реже, а скульптурные все чаще¹³.

Лишь на первый взгляд может показаться странным, что в разработке художественных форм ретабло их создатели ориентировались не только на готику, но и на мавританское художественное наследие. Вспомним Горация: «Греция, взятая в плен, победителей диких пленила». Вспомним последствия для французской культуры победоносных заальпийских походов Карла VIII, Людовика XII, Франциска I. Веками воспринимая воздействие рациональной, гедонистичной, многогранно и тонко дифференцированной арабской культуры, христиане не могли освободиться от зависимости, к которой они привыкли. Хотели они того или нет, арабское влияние проникло в их жизнь настолько глубоко, что в XV—XVI веках приезжим из других стран христианского мира архитектура, образ жизни, одежда, музыка, танцы, еда, обстанов-

ка жилищ правочерных католиков Кастилии и Арагона казаться «нехристианскими».

Поскольку дух ислама с наибольшей полнотой и совершенством воплотился в архитектуре, то неудивительно, что чем глубже продвигалось христианское воинство за Пиренеи, тем пышнее расцветала на отвоеванных землях архитектура стиля «мудехар», возникшего в XIV веке из переплетения мавританских и готических приемов и форм. Своего рода боязнь пустоты, превращавшая в орнамент все, что попадало в сферу воздействия этого стиля, сказалась и на облике ретабло. По мере того как другие виды испанского искусства приближались к нидерландским и итальянским образцам, создатели ретабло, напротив, демонстрировали все большую изощренность в развитии принципов стиля «мудехар». Алтарный образ, как главный объект культового пространства, все резче противопоставлялся любым иным изобразительным искусствам. Эта тенденция достигла апогея в XVI столетии в ретабло стиля «платереско»¹⁶, представляющем собой сверхсложные комбинации готических, мусульманских и раннеренессансных форм.

Каким должно быть ретабло? Прежде всего ретабло должно поражать грандиозностью. Оно возвышается на пять, десять, двадцать метров, полностью преграждая апсиду церкви. Эта преграда должна быть материальна, тверда. Желательно, чтобы ретабло было сплошь скульптурным — вырезанным из дерева, позолоченным и ярко раскрашенным. Фигуры и вещи следует изображать с предельной убедительностью, а все то, что могло бы быть воспринято как проемы, — небеса и далекие пространства, — надо заполнять позолоченным стукковым узором; из стукка следует лепить и нимбы. В живописном ретабло выпукло написанные лица, руки, одежды, вещи должны выглядеть крепко вбитыми в золотой массив стены. Пусть все индивидуально-узнаваемое, сюжетное, драматическое теряется на непроницаемой блестящей стене. Ретабло должно производить впечатление нечеловечески роскошной, невысказанно дорогой вещи. Словом «платереско» пользуются ювелиры? Отлично, пусть ретабло будет ювелирным изделием величиной с трех-, пяти-, семиэтажное здание.

Мерцающая твердь, Божественный небосвод, громадящийся золотой скалою, — ретабло надвигается на вас, изумляет, покоряет. У подножия ретабло нет места для «я». Здесь есть только «мы», воинство великой христианской державы, непоколебимые защитники католической веры¹⁷.

Воздействие мавританского искусства было наиболее глубоким, но не единственным. В XIV веке богатая купеческая Барселона¹⁸ являлась, по сути, западным филиалом сиенской школы живописи. Близость Авиньона, где блистал Симоне Мартини, удваивала силу этого влияния. Ближе к середине XV столетия приоритеты меняются в пользу нидерландской живописи. Сам Ян ван Эйк, возвращаясь на родину из Португалии, побывал при дворе будущего короля Каталонии Жауме II¹⁹. Король Арагона Альфонсо V — восторженный поклонник искусства ван Эйка и собиратель его картин. Да и местным

умельцам нидерландское отношение к родной земле как к величайшей ценности ближе и понятнее, чем проблематика итальянского Кватроченто. К концу века нидерландское влияние идет на убыль вместе с упадком Барселоны, уступающей первенство Толедо. При императоре Карле V испанское искусство оказывается между двух полюсов: император обожает все нидерландское, но, соперничая с папами в стремлении к всемирной гармонии, ориентирует испанское искусство на Рим²⁰. При его преемнике Филиппе II, заставшем в кастильских традициях, искусство служит старым целям, переведенным в иной масштаб: оно превозносит авторитарную власть короля (чьи владения простираются теперь на полмира) и вместе с тем следует решениям Тридентского собора, направленным против Реформации. Все аккуратно разложено по полочкам: ретабло — в стиле «платереско»; монументальная живопись ориентирована на Рим; придворный портрет — на живопись нидерландца Антонио Моро. Для увеселительных дворцов Филипп заказывает Тициану картины на эротические сюжеты из античной мифологии, а в своем кабинете в Эскориале держит перед глазами произведения Босха — триптих «Воз сена» и доску с изображением семи Смертных грехов и четырех Последних вещей.

Ко всем этим влияниям испанские мастера относятся в высшей степени практично. Все то, что не соответствует целям заказчиков, отбрасывается как источник вредоносного соблазна. Из мавританского искусства исключается самое драгоценное — прохладная ясность, алгебраическое изящество, предлагающее вам подставлять любые значения на место элементов орнамента. Взамен этого в сверкающее золотым орнаментом окружение вводится немислимая для мавританских мастеров доподлинность лиц, вещей, житейских подробностей, часто шокирующих низменностью или жесткостью. Из нидерландской живописи исключается и личностное, и вселенское, и уютно-домашнее, а берется только выпуклая вещественность без символической подоплеки, столь важной для северян. Люди, вещи, интерьеры, пейзажи — все воспринимается как бы под знаком натюрморта, составные части которого, поданные без нидерландской световоздушной аранжировки, удовлетворяют не столько интеллект или изощренное чувство красоты, сколько практическую потребность видеть глазами буквально то же самое, о чем повествуется в словах. Из итальянского искусства исключаются и демиургический пафос продолжения Божественного творения, и азарт новаторства, и жизнерадостность. У итальянских корифеев учатся только эффектности монументальных форм.

Искусство в доспехах

В каталонском городе Тарраса, что близ Барселоны, в церкви Св. Петра вот уже пять с половиной веков стоит ретабло святых Абдона (Авдона) и Сенена работы каталонского живописца Жауме Уге²¹.

Каноник этой провинциальной церкви не одобрял барселонского увлечения нидерландской модой. Пусть они превращают алтарные образа в умильные спектакли наподобие «Ретабло де Лос Кансельерос», написанного вернувшимся из Брюгге Луисом Далмау по заказу городских советников для капеллы барселонской ратуши², — он в своем храме такого не допустит. Тем более что главный сюжет ретабло он выбрал отнюдь не для удовольствия прихожан.

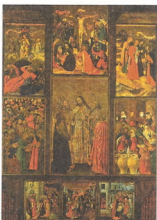
Абдон и Сенен — знатные персы, принявшие христианство незадолго до того, как император Деций организовал преследование христиан по всей империи. Римляне обвинили Абдона и Сенена в том, что они хоронят на своей земле тела мучеников. По приказу Деция обоих посадили в тюрьму. В заточении они упорно отказывались чтить римских богов и признавали Богом только Иисуса. Их увезли в Рим. Проходя закованными в цепи во время триумфального шествия Деция, Абдон и Сенен осквернили плевками статуи римских богов. Святотатцев бросили на арену Колизея к медведям и львам, но звери их не тронули. Тогда Абдон и Сенен были обезглавлены. Деций же, увидев, что своими жестокими мерами он вызывает повсеместное возмущение, прекратил преследование христиан³.

Средств у каноника церкви Св. Петра немного. Он заказывает ретабло, состоящее всего лишь из шести картин. В центре — изображение святых Абдона и Сенена в полный рост. Над ними картина с изображением Распятия, а по сторонам — небольшие житийные сцены в два яруса: слева «Абдон и Сенен перед Децием» и «Абдон и Сенен среди медведей и львов», справа «Казнь Абдона и Сенена» и «Исцеление бесноватой»⁴. Внизу расположены во всю ширину ретабло еще три картины, вероятно оплаченные неким донаторм по обету в знак благодарения за исцеление от опасной болезни. Они посвящены святым Косме и Дамиану: посредине святые изображены стоящими, справа «Сон диакона Юстиниана», слева «Казнь святых Космы и Дамиана». Получилось ретабло высотой в два человеческих роста (ил. 306).

Каноник из Таррасы не случайно остановил выбор на Жауме Уге. Это был мастер с надежной репутацией. В 1459 году, когда Жауме получил заказ, этому уроженцу Таррагоны было около сорока пяти лет, он жил в собственном доме в Барселоне, возглавляя процветающую мастерскую. Но решающим обстоятельством была манера, в которой он работал. Нидерландцам, не говоря уж об итальянских новаторах, она показалась бы архаичной. Однако это был не наивный, а изощренный архаизм в духе рыцарственного искусства Бернато Марторея — лучшего живописца Барселоны второй четверти XV столетия, автора ретабло «Преображение» для барселонского собора (ил. 307)⁵.

Перед ретабло святых Абдона и Сенена трудно найти такую точку зрения, чтобы живопись не была приглушена мерцанием позолоченных фонов, сплошь покрытых тонким тиснением по стукко, сверканием выпуклых деталей оружия, одежды, аксессуаров, сиянием нимбов и атрибутов святых, блеском готических столбиков

с фиатами, килевидных арок с рельефными краббами и крестоцветами на голубом фоне, украшенном ветвями чертополоха, вспышками позолоты на широкой резной раме, в которую вставлены гербы города Тарраса и местного диоцеза. Живописи дано здесь право лишь на призрачное существование. Она то выплывает из золотого огня, то тонет в нем. Очевидно, ни заказчика, ни живописца это не смущало. Они стремились не столько к ясности образа, сколько к созданию напряжения между его информативным и декоративным назначением. Находясь перед ретабло в церкви Св. Петра, мы воспринимаем напряжение, излучаемое этим произведением как своего рода художественным аккумулятором, который в стилистических координатах стоит на полпути от «мудехара» к «платереско».



306. Жауме Уге. Ретабло святых Абдона и Сенена. 1459—1460

307. Бернат Марторель. Ретабло «Преображение». Между 1447 и 1452 гг.

Ретабло устроено так, что если вы захотите сосредоточиться на иконном изображении самих святых, то вам придется отвлечься от клейм. И напротив: чтобы разглядеть сюжеты в клеймах, вам надо подойти так близко, что икона выйдет из вашего поля зрения. Это еще одно затруднение для всякого, кто хочет судить о ретабло как о произведении живописи, кто ищет и не находит в нем привычной картинной целостности и начинает критиковать эту вещь. Он будет не прав, ибо ретабло не картина, а именно вещь, инструмент для отправления религиозного культа. У этого инструмента своя логика: молиться надо святым, чьи образы, изъятые из времени церковного предания, пребывают в вечности; урок верности Христу надо брать у них же, изображенных в движении времени.

Святые Абдон и Сенен, похожие друг на друга, как близнецы, высокие, стройные и элегантные, как придворные на знаменитой картине Дирка Баутса «Правосудие Оттона»⁵, стоят на каменной площадке, пол которой украшен разноцветными плитками мрамор-

ра, образующими крестообразную перспективную сетку с точкой схода на уровне глаз святых. Горизонт сильно опущен. Обычно таким приемом подчеркивают земное величие персонажей. Но здесь облаченные в нарядные одежды тела настолько плоски и легки, что лица мучеников оказываются, как ни странно, самыми телесными частями изображения. Все в их облике, в особенности же безмятежность лиц, говорит о пребывании по ту сторону земной жизни. Полоса ландшафта, зажатая между золотым небом и невысоким парапетом, подтверждает это впечатление: площадка, на которой стоят святые, и есть потусторонний мир.

Чтобы в полной мере оценить своеобразие манеры Уге, сравним «Сон диакона Юстиниана» с тем же самым сюжетом у фра Беато Анджелико в предделе алтаря Сан-Марко, появившейся на двадцать лет раньше.

Текст одного из житий святых Космы и Дамиана гласит: «Жил был папа римский, который любил святых Косму и Дамиана и построил для них церковь. Один человек страдал заболеванием ноги. Лекарства не помогали. Однажды во сне ему явились оба святых. С собой у них были мазь и острые железки, они исследовали его ногу. Один сказал другому: „Где нам взять ногу, чтобы заменить эту?“ Тот отвечал: „Сегодня будут хоронить черного мавра со здоровой ногой“. Первый сказал: „Принеси ее“. Он отрезал ногу мавра, поставил ее к ноге больного и обильно наложил мазь. А больную ногу положили мавру в гроб. Когда больной проснулся, боли как не бывало. Он встал и приказал слугам принести свечи. Он повсюду рассказывал, что с ним произошло. Люди сбегались к гробу мавра и увидели отрезанную ногу. Они радовались свершившемуся чуду и с жаром благодарили Бога и святых Косму и Дамиана».

Сцена, изображающая первую в истории медицины операцию по пересадке конечностей, на ретабло Жауме вчетверо крупнее, чем на алтаре фра Анджелико. Но пропорции картин совершенно одинаковы, как и их положение в алтарном комплексе: в обоих случаях этот сюжет находится внизу справа.

Картина фра Анджелико — шедевр пространственной иллюзии (ил. 308). Верхняя часть комнаты погружена в мягкую тень. Передний план пуст. В шелке слева виднеется внешнее пространство, справа видна половина оконца. На раздвинутые и переброшенные через штангу полотнища лога ложатся рефлексы от освещенного пола. Этого довольно, чтобы вы почувствовали себя как бы в той самой комнате, где произошло чудо. Ложе занимает ее дальнюю половину, благодаря че-

308. Фра Беато Анджелико. Сон диакона Юстиниана. Фрагмент пределлы алтаря св. Марка. 1438—1440



му комната кажется просторной. Опорой Косме и Дамиану служат легкие облачка. Вы переводите взгляд с этих чудесных облачков на склянки, шлепанцы, табуретку — и ваше воображение висит между сном и явью, предвосхищая счастье пробуждения Юстиниана.

Жауме Уге, как и фра Анджелико, рисует ложе с выступающим вперед подиумом, но располагает его вплотную к нижней кромке картины (ил. 309), так что вы видите постель и диакона скорее сверху, чем сбоку. Приспущенное сверху золоченое обрамление способствует возникновению пространственной иллюзии, но она тут же ослабляется тем, что рельефные нимбы святых упираются в зубцы обрамления. Вместо облачков Жауме нужны ангелы, ассистирующие Косме и Дамиану. В глубине справа виднеется дверной проем. Он позволяет взгляду покинуть тесную комнату, но не делает ее просторнее.

Фра Анджелико не считал нужным показывать ни обезображенную изъемами отрезанную ногу, ни кровь на простыне и подиуме ложа, ни ампутированную ногу мавра. Все это есть у Жауме, одержимого страстью к изображению жизни без прикрас, даже когда он запечатлевает не жизнь, а сновидение.

Судя по одному документу, помеченному 1477 годом, у графа Федерико II да Монтефельтро работал в Урбино некий Пьетро Спальюоло, которого ныне отождествляют с кастильским художником Педро Берругете⁷. Судя по длинному перечню исполненных им работ⁸, у графа Федерико, избалованного живописью Пьеро делла Франческа, претензий к искусству Педро не возникало. Чем же был силен молодой кастилец? В первую очередь способностью объединять внушительность фигур со скрупулезным изображением мелких поверхностных деталей, которые никогда не привлекали Пьеро.

Вернувшись из Италии, Берругете поселился в родном Паредес-де-Нава. Благодаря своей репутации знатока нидерландского и итальянского искусства, а также протекции своего дяди — близкого к Сиксту IV доминиканца, члена папской курии — Педро был вызван в Толедо для украшения капелл и клуатра собора Св. Марии настоятельными росписями. Росписи не сохранились. Но сколь высоко они были оценены, видно из того, что Педро приобрел покровителя в лице доминиканца Томазо де Торквемады — духовника королевы Изабеллы, которого Сикст IV назначил Великим инквизитором. Патронаж Торквемады обеспечил Педро место придворного художника королевы. Теперь он наезжал к себе в Паредес-де-Нава только



309. Жауме Уге. Сон диакона Юстиниана. Фрагмент пределлы ретабло святых Абдона и Сенека. 1459—1460

зимами, чтобы поработать над алтарными образами для частных лиц и небольших приходских церквей. Летом же он отправлялся туда, где его ждали заказы высоких покровителей.

В 1495–1504 годах Берругете расписал три ретабло для церкви доминиканского монастыря Св. Фомы, основанного Торквемадой в Авила, близ Мадрида. Этот монастырь был резиденцией Великого инквизитора. Главное ретабло, выдержанное в готических формах, посвящено св. Фоме Аквинскому, два других — святым Доминику и Петру Мученику⁹. С особым воодушевлением Педро писал картины для ретабло св. Доминика, ибо основатель ордена проповедников, как и он сам, родом был из Старой Кастилии. Ряд картин этого ретабло посвящен событиям 1207 года в городе Альби, на юге Франции, где находился тогда Доминик, деятельно участвовавший в борьбе против альбигойской ереси.

Лейтмотив этих картин — испытующий и очистительный огонь. То мы видим, как писания Доминика, брошенные в костер, взлетают невредимыми к сводам галерей. То наблюдаем, как пламя пожирает тома Талмуда, тогда как труды католических писателей целехонькими витают в воздухе. Самая знаменитая из картин этого ретабло — «Св. Доминик на аутодафе» (ил. 310).

Практика сожжения еретиков, к которой в 1481 году приступила Новая инквизиция, нуждалась в одобренных Церковью прецедентах. Пример св. Доминика, основавшего орден, к которому принадлежал Торквемада, воодушевлял членов инквизиционных трибуналов, работы у которых было предостаточно. Доносы на морисков и марранов, которые втайне якобы продолжали исповедовать прежнюю веру, поступали непрерывным потоком, ибо христиане сообразили, как им взять экономический реванш над мусульманами и евреями, с которыми они не могли тягаться в иных способах обогащения: имущество осужденных конфисковывалось и треть шла добротам (чьи имена не разглашались), а остальное делили поровну инквизиция и королевская казна.

Однако Торквемада хочет, чтобы на картине, где будет запечатлен столь важный для него прецедент, деятельность св. Доминика выглядела справедливой. Правосудие, даже понимаемое инквизиционно, предполагает возможность хотя бы временного помилования. Он велит художнику изобразить сложную коллизию. Пусть под двумя несчастными уже разведен костер. Пусть двое других, с веревками на шеях, *sanbenito*¹⁰ на плечах и высокими шапками покаяния на головах, отказываются целовать крест. Осудил ли их Доминик, найдя раскаяние неискренним? Или целование креста — последнее испытание помилованных — обнаружило, что они недостойны христианского милосердия? Так или иначе, те, кто будет смотреть на картину, должны понять, что и самые скрытные еретики не минуют смерти через сожжение. Пусть еще одного подводят к судейской трибуне, и Доминик, выслушав пункты обвинения и доводы защиты, отдает приказ о помиловании; но горе этому человеку, если и он обнаружит двоедушие перед крестом. Пусть будут видны на этой

картине многие другие, как закоренелые в преступлениях против христианской веры, так и раскаявшиеся. И конечно же, кроме подсудимых и возглавляемого Домиником трибунала должны быть изображены исполнители приговора, стража и толпа.

Берругете на своем веку довольно насмотрелся подобных судилищ, но ему первому выпала задача построить из этих впечатлений картину, и задача эта была, конечно, страшно интересной. Не скованный прототипами, он изображает аутодафе как эпизод современной жизни.

Он рисует деревянную трибуну, сколоченную у высокой мрачной стены. Золотистый тент, украшенный тисненым орнаментом, висит на растяжках, перекинутых на невидимое здание за левым краем картины. Этого достаточно, чтобы вы почувствовали себя находящимися на узкой улице Альби. Перспектива уводит взгляд вглубь. Горизонт заслонен домами, точка схода теряется за верхним краем живописного поля. В ту же сторону, как видно по выпелу св. Доминика, дует сильный ветер. Небо хмурое и беспокойное, освещение сумрачное. От сочетания черного, желтого, грязно-белого тонов с вкраплениями красного на душе становится тягостно.

Сюжет картины ужасен, но построение ее изумительно. Драма разворачивается в направлении, противоположном перспективе, — от горстки людей, стоящих слева на террасе, к зрителю. В ожидании участи кто-то смотрит вверх, прислушиваясь к тому, как ведет дело кастилец, возглавляющий сегодня аутодафе, кто-то глядит вниз, вслед товарищам по несчастью, которых одного за другим ведут к подножию трибуны, а оттуда на костер. Эти два направления схематически повторены перекрестьем копий конвоиров, бросающихся к изобличенным еретикам. И есть в картине линия волеизъявления самого Доминика, которая пересекает скорбный путь осужденных.

В европейской живописи того времени не найдется другого произведения, так убедительно рассказывающего о современном, по существу, событии, в одном мгновении которого пересекается несколько драматических линий. Сила внушения такова, что мы не



310. Педро Берругете. Св. Доминик на аутодафе. Между 1495 и 1500 гг.

рискуем ослабить впечатление, если заметим несуразности: гигантский рост св. Доминика, неправдоподобно малый размер фигурок на костре и их невозмутимый вид. Зато вызывающий смятение монахини отказ альбигойцев приложиться к кресту изображен с высочайшим мастерством, и, разглядывая эту сцену, невольно забываешь, что она была частью алтарного образа.

Трехмерная живопись

Живи Педро Беррутете в XIX столетии, не миновать бы ему славы великого исторического живописца. Тогда он, наверное, не старался бы дать своему художественно одаренному сыну Алонсо юридическое образование и не стал бы подыскивать ему секретарскую должность в Вальядолиде. Но в то время даже мелкий чиновник занимал в Испании более высокое и прочное положение, чем маститый художник. Через много лет Алонсо с благодарностью вспомнит родительское насилие над его волей. Но в 1504 году, как только Педро отошел в лучший мир, шестнадцатилетний Алонсо устремился учиться искусству во Флоренцию.

Стоял ли он в восторженной толпе на площади Синьории в момент открытия «Давида» Микеланджело или увидел гиганта позднее — впечатление от этой статуи решило его судьбу. Ему повезло оказаться среди немногих учеников Буонарроти¹. Отправляясь в Рим по вызову Юлия II, Микеланджело взял с собой Алонсо — не в качестве помощника, а для того, чтобы напористый кастилец поучился у древних. В Риме Алонсо мог пробавляться второстепенными заказами, скажем доделывать чужие незаконченные произведения. Для такой работы требовался талант имитатора. Эта способность Алонсо побудила Браманте пригласить его к участию в конкурсе по созданию восковой модели только что найденного «Лаокоона» для отливки этой группы в бронзе.

Но Рафаэль присудил победу Якопо Сансовино. Алонсо, не найдя себе достойного применения в Риме, вернулся во Флоренцию. Здесь аббатиса неронимиток доверила ему завершить алтарный образ «Коронование Марии» Филиппино Липпи, находящийся теперь в Лувре. И еще три картины 1510—1517 годов приписывают Беррутете: тондо «Мария с младенцами Иисусом и Иоанном Крестителем», «Саломею» и «Мадонну с Младенцем». Все они задуманы так, чтобы зритель проникал в мир интимных чувств и взаимоотношений персонажей, сам оставаясь незамеченным². В эти годы Алонсо подружился с Андреа дель Сарто и юным Баччо Бандинелли. Но карьера его все никак не складывалась. Настал момент, когда он понял, что лучше быть первым у себя в Кастилии, чем десятым в ревливой к чужестранцам Флоренции. В 1517 году он вернулся на родину.

Поначалу расчет Алонсо оправдывался. Канцлер Карла V, по старости лет удалившийся на покой в Сарагосу, доверил Беррутете изваять алебастровую гробницу и написать картины для ретабло

в своей капелле в монастыре Св. Энграсии, принадлежавшем ордену иеронимитов. «Берругете пробыл в этом городе полтора года и был настолько здесь уважаем и ценен, что избрал бы его своим отечеством, если бы не был позван императором Карлом V. Ему пришлось оставить здесь ряд работ незаконченными, так как он был вынужден послушаться приказа цезаря, который, видя его дарование, привлек [его] к своему двору»¹.

Но вскоре обстоятельства переменились. Когда Карл V отбывал на коронацию в Брюссель², придворный художник не смог сопровождать его по причине болезни. К последующим просьбам Берругете о заказах Карл остался глух: возможно, император был слишком высокого мнения о живописцах Севера и Италии, чтобы удовлетворяться услугами кастильского мастера.

Алонсо вернулся в Паредес-де-Нава. Чтобы напомнить о себе, он послал на рассмотрение императора планы Королевской капеллы для Гранады. Планы были отклонены. Зато в 1523 году Берругете получил компенсацию, о которой не смел и мечтать: император назначил его секретарем криминального отдела суда в Вальядолиде. Вот когда Алонсо возблагодарил Бога за деспотизм своего отца! В мгновение ока тридцатипятилетний неудачник стал уважаемой персоной в большом богатом городе. Служба не сильно отвлекала его от художественных занятий. К тому же он мог с пользой для дела наблюдать поведение уголовников, которые зачастую проявляют скоморошеский артистизм, выходящий за рамки поведения обыкновенных людей.

Берругете открыл мастерскую и нанял подмастерьев. Счастливая перемена в его судьбе совпала с благоприятной конъюнктурой: ни до, ни после христианская Испания не была так богата и благополучна, как при Карле V. Стараясь подстроиться под вкус космополитичного государя, прелаты — заказчики алтарной живописи для монастырских и городских церквей — вдруг увидели в Берругете «испанского Микеланджело». Теперь они готовы были платить за его произведения, которые еще вчера казались им странными и непонятными, заведомо больше, нежели любому другому мастеру. Один грандиозный заказ сменяется другим, словно прелаты сговорились помочь ему наверстать годы вынужденного бездействия³. Алонсо зажил на широкую ногу, по-итальянски. Он чувствует себя настолько уверенно, что в 1542 году продает свою судейскую должность за четыре тысячи дукатов. При Филиппе II он остается в фаворе. Он женится на знатной особе. Принцесса Хуана, сестра короля и регентша Португалии, дарит ему поместье Вентоза, близ Вальядолида, со ста двадцатью крестьянскими душами. В 1561 году Алонсо Берругете умирает.

Величайшим произведением Берругете считается ретабло в монастыре Сан-Бенито в Вальядолиде, созданный в 1527–1532 годах по заказу аббата фра Алонсо де Торо. Здесь все, от общего замысла до мелких резных украшений, — работа самого Алонсо (лишь столлярные работы выполнил другой мастер). В архитектуре ретабло

он не знал ограничений, сковывающих проектировщиков зданий. Получилось сооружение, предвосхищавшее эффекты барокко⁶.

Представьте себе под готическими сводами апсиды нечто вроде пятиэтажного палаццо на высоком цоколе. Фасад «палаццо», по средине вогнутый, образует колоссальную конху, у основания которой стоит алтарь. На раковинообразном завершении конхи, на высоте двенадцати метров, — монументальное Распятие с Девой Марией и св. Иоанном Евангелистом. К конхе примыкают такие же высокие, но прямые фасады, увенчанные треугольными фронтонами. Поставленные под углом друг к другу, они напоминают раскрытые створки испанского склада. Первый этаж «палаццо», невысокий и массивный, расчленен пьедесталами колонн гигантского ордера, которые объединяют второй и третий этажи. На антаблемент опираются колонны второго яруса, объединяющие четвертый и пятый этажи. Над ними второй антаблемент. В конхе между колоннами пять пролетов, на «створках» — по три. Пять этажей по одиннадцать пролетов, и в каждой ячейке либо статуя, либо картина, либо рельеф работы Алонсо — в общей сложности более сорока статуй, шесть картин и ряд повествовательных рельефов (ил. 311). Добавьте еще декоративные рельефы во фронтонах, группу «Распятие» наверху и резные детали ордера с гротесками, маскаронами, трофеями и дру-

гими украшениями. Все горит золотом и переливается яркими красками. Все это сотворено Алонсо в течение пяти лет.

Мнения экспертов, приглашенных ошеломленными заказчиками, разошлись. Третьеиским судьей попросили выступить Фелипе де Вигарини⁷, который посоветовал Алонсо внести изменения. Тот наотрез отказался.

Но напрасно называют Берругете «испанским Микеланджело». Если и можно сравнить его с Буонарроти, то только по продуктивности. Стопроцентный кастилец, для которого самыми притягательными зрелищами являлись коррида и театр⁸, не мог ставить перед собой такие же задачи,

что и Микеланджело. Учитель решал в искусстве проблемы личные; искусство же его ученика — сугубо публичное. В ретабло Сан-Бенито живописная и скульптурная роскошь искусно противопоставлена строгости ордерного каркаса. Великий мастер зрелищных эффектов, Алонсо знал, что толпу завораживают движение фигур, блеск золота и яркость красок.

Движение фигур обусловлено у него не порывами между красотой и благом, как то было у Микеланджело, но лишь заботой о том,



311. Алонсо Берругете. Поклонение волхвов.
Рельеф из ретабло монастыря Сан-Бенито

чтобы ни одна фигура не показалась зрителю уравновешенной, устойчивой, самостоющей. Все его персонажи переходят из самих себя в некое иное качество. Берругете знает, что самый опасный его противник — это такой зритель, который ищет в искусстве рациональных оснований. Против таких умников он применяет безотказно действующее средство: его персонажи испытывают либо жестокое физическое страдание, либо невыносимую душевную муку либо они охвачены экстазом, — короче, Алонсо изображает предельные состояния, в которых человек теряет самого себя. Это дает ему право представлять персонажей Священной и церковной истории корчащимися в конвульсиях, которыми исковерканы их истощенные тела, с развевающимися или струящимися прядями волос, с широко раскрытыми ртами, скошенными глазами и нахмуренными бровями. Современные интерпретаторы творчества Берругете, наученные видеть во внешнем облике и в поведении человека выражение состояний его души, приписывают испанскому мастеру XVI столетия художественную проблематику XIX–XX веков. При таком взгляде изображаемые Берругете тела кажутся изменчивой пограничной областью между душой и средой. Но зачем относиться к его произведениям как к зеркалам, отражающим современные представления о человеке? Искусство Берругете по большей части риторично. Сюжет для него — не столько причина состояния героя, сколько повод, импульс для зрителя. Узнав сюжет, зритель подставляет под пластические формулы Берругете страдания, муки, экстаз.

Среди произведений ретабло Сан-Бенито самыми прославленными стали как раз те, от которых зритель заранее ждет выражения этих предельных состояний: «Св. Себастьян» (ил. 312), «Св. Христофор» (ил. 313), «Жертвоприношение Авраама» (ил. 314). Все они находились в нишах нижнего яруса ретабло — в наибольшей близости к посетителям церкви. В «Жертвоприношении» специалисты видят заимствование у Донателло, изваявшего группу на этот сюжет для кампанилы флорентийского собора (ил. 315). Берругете не копирует прообраз, а приспособливает его к собственным целям. У Донателло сюжет не содержит ни капли аффектации — и это нас ужасает, потому что (вспомним Сенеку) «только малая печаль говорит, большая — безмолвна». Герои же Берругете корчатся и стенают, как актеры провинциального театра. Это тоже может ужаснуть, но только неискушенных зрителей, каковых всегда решительное большинство.

Однако Берругете этого мало. Он делает со скульптурой то, чего Микеланджело не терпел, — золотит одежды, волосы, вещи, фоны, а все остальное раскрашивает в «переливчатые теплые красновато-золотистые и холодные голубовато-сизые тона»³. Он делает это так, что

312. Алонсо Берругете. Св. Себастьян. Статуя из ретабло монастыря Сан-Бенито





313. Алонсо Берругете. Св. Христофор. Статуя из ретабло монастыря Сан-Бенито

314. Алонсо Берругете. Жертвоприношение Авраама. Группа из ретабло монастыря Сан-Бенито

315. Донателло. Жертвоприношение Авраама. Группа из ниши кампаны Санта-Мария дель Фьоре. Между 1427 и 1435 гг.

и дерево, из которого вырезана фигура, и краска перестают быть самими собой. На его статуях можно видеть блики и тени, не соответствующие реальным условиям освещения, а под написанной красками драпировкой может не оказаться никакого рельефа. Берругете сливает скульптуру и живопись в нечто третье — в трехмерную живопись. Невдомек было его итальянским учителям, с их вечными «рагагоне» — спорами сторонников живописи и скульптуры, — что переимчивый парень из далекой Кастилии найдет способ преодолеть благородную ограниченность этих искусств. Итальянцам не позволило пойти по этому пути развитое чувство формы, которое на фоне работ Алонсо представляется воистину классическим.

Но в последней своей грандиозной работе — силъерии собора Св. Марии в Толедо (ил. 316) — Алонсо Берругете раздвинул шторы собственной риторики. Силъерией называются по-испански сиденья для духовенства в пресвитерии храма. П-образная в плане силъерия толедского собора, открытая в сторону главного престола, состоит из двух ярусов кресел. Над спинками нижних кресел тянется барьер, ограждающий верхний ярус. На барьере высятся тонкие колонны, на которые опираются полуциркулярные арочки, поддерживающие аттик. Оси колонн совпадают с осями перегородок между креслами. На этих же осях находятся трехчетвертные колонки, расчленяющие аттик. Между колонками аттика — ниши с раковинообразными сводами, в каждой из которых стоит статуя

пророка. Архитектурные формы выдержаны в ренессансном вкусе, но изящество колонн, узкие интервалы между ними, тяжесть аттика, вызывающего опасение в прочности колоннады, наконец, мерцание света на полированной резьбе, покрывающей огромное деревянное сооружение, — все это заставляет вспомнить, что стиль «платереско», в котором выполнено произведение, вышел из «мудехара». Более удачного сочетания нового сооружения с готическим интерьером собора невозможно себе представить.

Нижний ярус кресел соорудили Родриго Аллеман¹⁰ и Фелипе де Вигарни. Берругете продолжил их дело. Неизвестно, сооружена ли галерея верхнего яруса по замыслу Алонсо или по проекту его предшественников. Как бы то ни было, сальерия превращает пространство престола в сцену; ее кресла — места для зрителей священнодействия. Алонсо понял, что ее скульптурное убранство не должно соперничать пышностью с ретабло. Статуи и рельефы, орнамент, детали ордера — все здесь выполнено из некрашеного орехового дерева или тонированного под дерево алебаstra.

Сохранился рисунок для библейской фигуры, которую Алонсо думал изобразить рельефом над спинкой одного из кресел в галерее верхнего яруса (ил. 317). Молодой мужчина сидит, понурился голову. Печаль и грация соединились в этом образе. Печально погрузившееся в глубокую тень лицо, обрамленное тяжелой волнистой шевелюрой и острой бородкой; печален профиль — знак отрешенности от тела; печально сочетание атлетической силы с расслабленностью приподнятой руки, которая могла бы быть рукой воина или проповедника. Свисающая прядь, бородка, палец левой руки клонят фигуру вниз, и у земли она сходит на нет: вы видите лишь стопу, опирающуюся на едва намеченные пальцы. Грациозны пропорции фигуры, ее контрапосты и пластические рифмы: голова поникла — рука приподнялась; правая рука и левая нога согнулись — противоположные опустились. Сквозь тягучую мелодию печали прорываются быстрые пассажи складок, не мешающие видеть прекрасное тело.



316. Родриго Аллеман, Фелипе де Вигарни, Алонсо Берругете. Сальерия собора Св. Марии в Толедо. 1539—1543

317. Алонсо Берругете. Пророк. Ол. 1545 г.



По неопытности можно принять этот рисунок за офорт Пармиджанино. Как и у «малыша из Пармы», рисунок кажется воспоминанием о где-то виденном рельефе. Контур фигуры исчезает у правого плеча и у стопы. Светотень, кажется, не принадлежит самому изображению: она будто бы колеблется вместе с переменами внешнего освещения. Благодаря этому рельеф оживает. Тонкие короткие штрихи местами перекрещиваются, усиливают воображаемую вибрацию форм. Может быть, Берруте и в самом деле видел офорты Пармиджанино и восхищался их грустной грацией? Если в чем и проявилось отличие кастильского темперамента от ломбардского, так это в более тяжелых тенях и в нежелании полностью отказаться от передачи пространственной глубины: обратите внимание на тени, падающие на землю и на камень, на котором сидит пророк.

В рельефном изображении эти отличия выступают явственнее, ибо сопротивление твердого материала пробуждало в кастильском художнике упрямое стремление наделить неглубокий рельеф иллю-

зорной пространственностью. Эта иллюзия служит не для того, чтобы втягивать ваш взгляд в изображение, но, напротив, для выталкивания героя на авансцену. Посмотрите на лучший рельеф толедской серебряники, изображающий Иова (ил. 318). Пальцы рук, плащ, даже бутор, на котором сидит Иов, пересекают обрамление; основание тоже выступает вперед. Но при этом нет никаких подробностей окружения. Герой наедине с вами.

Иов словно отброшен наземь после рывка вперед. «Края хитона моего жмут меня. [...] Ты поднял меня и заставил меня носиться по ветру и сокрушаешь меня. [...] Моя кожа почернела на мне, и кости мои обгорели от жара». Стенания Иова представлены Алонсо с поразительным буквализмом: светотень такова, что кажется, будто свет сжигает тело невинного страдальца. С первого взгляда вам ясно: борьба сомнения с верой достигла

кульминации. В буре является алчущему справедливости Иову невидимый нам Бог: «Ты хочешь испровергнуть суд Мой, обвинить Меня, чтобы оправдать себя? Такая ли у тебя мышца, как у Бога?..» Перед непостижимостью Провидения смиряется Иов, возмущавшийся тем, что Бог «лишил его суда»: «Я говорил о том, чего не разумел. [...] Я отрекаюсь и раскаиваюсь в прахе и пепле»¹¹.

«В XVI веке, когда Испания находилась в расцвете политического и экономического могущества, там появились выдающиеся свя-



318. Алонсо Берругете. Пророк Иов.
Рельеф серебряники собора Св. Марии в Толедо.
1542—1543

тые и писатели, однако не было первоклассных художников» — в этом убеждены в наши дни неискушенные любители искусства и маститые историки¹². Что же нам делать с этим убеждением, когда мы смотрим на «Иова» Алонсо Берруте?

Семейный портрет в интерьере

В январе 1582 года королевская почта доставила в мадридский дворец Алькасар письмо из Лиссабона, подписанное Филиппом II: «Я слышал, что у вас все хорошо, — это просто замечательные для меня новости! Когда у вашей маленькой сестры появятся первые молочные зубы, слишком рано по моим представлениям, это будет замена для двух зубов, которые я вот-вот потеряю: когда я вернусь назад, у меня их скорее всего не будет! Если у меня не будет других причин для жалоб, то с этим можно жить... Только что принесли мне показать то, что упаковано в ящик, который пошлют в Испанию, — сладкую лиметту. Я имею в виду, что это просто лимон, но тем не менее я хочу его вам послать. Если это действительно сладкая лиметта, то я, должен признать, еще ни разу не видел такую большую. Я не знаю, дойдет ли она туда в хорошем состоянии; если вы ее получите и она будет еще свежей, то вы ее непременно должны попробовать и сказать мне, понравилась ли она вам; я просто не могу поверить, что сладкая лиметта может вырасти такой большой. Так что я буду рад, если вы мне пошлете об этом весточку. Маленький лимон должен только помочь заполнить ящик. Я посылаю вам также розы и цветок апельсина, чтобы вы увидели, что здесь растет. Ваш добрый отец».

Адресатами письма были две королевские дочки, инфанты Изабелла Клара Евгения и Катарина Микаэла. Первой шел шестнадцатый год, второй — пятнадцатый. Их мать Елизавета Валуа умерла, когда младшей не исполнилось и года. Недавно скончалась и сердечно относившаяся к ним последняя жена короля Анна Австрийская. Филипп II одинок. Его томят воспоминания о счастье, которым он был обязан Елизавете и какого не испытывал ни до, ни после нее. Изабель и Катарина сейчас как раз в том возрасте, в каком была их покойная мать, когда он впервые увидел ее. Изабель так же умна, Катарина так же хороша собой. Душа стареющего короля переполнена тоской и нежностью. Обращенная в прошлое память превращает взрослых девушек в маленьких девочек, какими они были, когда их запечатлел на парном портрете живописец короля Алонсо Санчес Козльо (ил. 319)¹³.

Письмо Филиппа II подтверждает тривиальную истину: жестокость и сентиментальность часто оказываются темной и светлой сторонами одной человеческой души. Портрет маленьких инфант, написанный Козльо, наводит на предположение, что такая дuality сторонности вообще была характерна для испанцев XVI столетия. Нет в тогдашней Европе искусства более склонного к изображе-



329. Алонсо Санчес Козльо. Портрет инфант Изабеллы Клары Евгении и Катарини Медичи. Ок. 1571 г.

нию жестокости, чем испанская живопись. Но нет у испанских живописцев и соперников в создании трогательных детских образов.

На портрете работы Козльо живут только лица и руки дочек короля, вставленные в силуэты фигурок, которые существуют сами по себе и, кажется, остались бы такими же, если бы художнику надо было изобразить других принцесс. Наряд инфант одинаков: конус платья приподнят над полом лишь настолько, чтобы девочка могла перемещаться; торс стянут нестибаемым, как кираса, корсажем; го-

лова покоится на гофрированном воротнике, скрывающем шею. Конечно, у современников Козльо не возникало вопроса, можно ли надеть и снять такую одежду, но в наше время трудно отделаться от впечатления, что платья неотделимы от тел инфант. Своими силуэтами и металлическим отливом тяжелой ткани их фигурки напоминают два колокольчика.

Платья — это отлитая в зримую форму этикетная благопристойность мадридского двора. А выступающие наружу лица и руки — воплощение собственно человеческого начала, которое воспитывается в жестких рамках придворных обычаев и норм. Инфанти подчиняются придворному этикету с механической подражательностью. Но их серьезность, пока еще детская, обещала всякому, кто был допущен к этому портрету, что через десять-двенадцать лет они станут принцессами на выданье, безупречно подготовленными для выполнения своего главного предназначения — рожать наследников для царствующих домов Европы. Такая слитность с будущей ролью заставляет художника изобразить их не столько девочками, сколько маленькими дамами. Алонсо Санчес проникся духом придворного этикета Габсбургов глубже любого иного портретиста своего времени. За это-то и назвал его король «любимым сыном».

Было бы опрометчиво назвать эту этикетность обезличивающей. Как раз наоборот. На фоне благоприобретенных форм облика и поведения яснее и определеннее выступает все врожденное в человеке, не поддающееся нормированию. Не стереотипное, а индивидуальное в облике и поведении инфант помогает Козльо построить картину. Не желая сводить портрет к элементарной замене присутствия двух персон, он выражает их взаимосвязь и расположением фигур, и жестами — а это и есть движение художника от портретной репрезентации к повествованию об изображенных, то есть к сюжетной картине.

Коэльо не хочет отвлекать внимание зрителя на какие-либо подробности дворцового интерьера. Наученный портретами Тициана и Моро, он пишет фон так, что вы чувствуете наполненную воздухом коричневую глубину, хотя и не видите ни границы пола и стены, ни каких-либо предметов, кроме края стола, нужного ему для построения сцены. Фигурки вырисовываются очень выпукло, но благодаря золотистым тонам одежд они выглядят в этом почти абстрактном пространстве как в уютной комнате.

Старшая, Изабель, стоит слева, чуть ближе к нижнему краю картины. Именно она представляет от их маленького семейного кружка. Не сводя с вас взгляда столь спокойного, что его можно назвать даже надменным, она легким неспешным жестом указывает на сестрицу. Смысл жеста обогащен венком в руке Изабелы. Она выбрала самые свежие из цветов, лежавших на столе. Это изделие ее рук — лакомый кусочек своей сдержанной живописи — Коэльо помещает в центр картины как символ единодушия сестер. Не считая жемчужин, добытых со дна моря, цветы в этой картине — единственный аксессуар природного происхождения. Цветы говорят о том, что своим единодушием сестры не обязаны воспитанию. Их дружба — проявление безыскусной сердечности.

Меньшая, Катарина, кажется более чувственной, но не столь решительной. Ручонка с короткими пальчиками, осторожно протянутая к венку, и другая, робко перебирающая на груди жемчужины, выражают смущение. Направление ее взгляда и жест рассогласованы, как будто то, что старшая сестра дарит ей венок, происходит не наяву, а во сне, в который ей едва верится.

Но одно дело — убедительность поведения с точки зрения жизненной ситуации, совсем другое — выполнение условностей портретного жанра. Дейтельное начало художник вверил Изабель. Зато пассивная роль Катаринины дает вам возможность остановиться на ее лице как на сугубо портретном изображении. Распределяя роли таким образом, Коэльо предвидит будущее этих девочек.

Катарина Микаэла станет ослепительной красавицей. Читатель может убедиться в этом, взглянув на ее портрет работы Коэльо, находящийся в Прадо, либо на знаменитый «Портрет дамы в меховой накидке» из Глазго, который романтически настроенные историки искусства принимали за портрет Херонимы де лас Куэвас, жены Эль Греко, написанный им самим, а новейшие исследователи склонны переатрибутировать Софонисбе Ангисiola, полагая, что это портрет инфанты Катаринины Микаэлы (ил. 320)². В 1585 году Катарина выйдет замуж за герцога Савойского. Она не доживет до смерти своего отца: умрет в Турине тридцати лет от осложнений, вызванных преждевременными родами одиннадцатого ребенка.

Изабеллу Клару Евгению Филипп II назовет «утешением своей старости», «светом своих глаз». Она останется при отце его верной помощницей до последнего часа его жизни. После смерти Филиппа II (1598) она исполнит его волю, выйдя замуж за штатгальтера Испанских Нидерландов эрцгерцога Альбрехта VII. Правление, ко-

торое она продолжит после смерти мужа единолично, станет «золотым веком» этой страны. Изабелла войдет и в историю искусства как главная покровительница Рубенса¹.

В 1571 году король Испании заказал Тициану огромную аллегорическую картину «Филипп II, приносящий в жертву Богу инфанта Фернандо после победы при Лепанто» в пандан к находившейся в Алькасаре картине Тициана «Император Карл V в сражении при

Мюльберге». Для исполнения этой аллегии в Венецию было послано написанное Козльо изображение головы Филиппа с обращенным горю взором. Увидев этот портрет, Тициан «написал его величеству, что, имея у себя такого великолепного художника, нет нужды в картинах из далеких стран. Король ответил ему, что он этому верит, но так как он себя видел всегда хорошо обслуженным с его стороны, то пусть так будет и далее»². Ответ Филиппа II безукоризненно тактичен: он отлично знал, что его любимому Алонсо Санчесу удаются только портреты.

Ближе к 1580 году Козльо написал свой шедевр — поясной портрет Филиппа II, находящийся ныне в Прадо (ил. 321)³.

Рядом с ювелирно-кружевной роскошью портретов Анны Австрийской и повзрослевших Изабеллы Клары Евгении и Катарины Микаэлы это произведение поражает лаконизмом. Строгий отбор средств, необходимых и достаточных для осуществления художественного замысла, возможен вообще лишь тогда, когда портретист не идет на поводу у натуры. Франсиско Пачеко, которому довелось видеть Козльо в работе, свидетельствует: «Заканчивая портрет, он подправлял его много раз в отсутствие модели, не трогая в очертании»⁴.

На портрете Филиппа II все приглушено ради того, чтобы говорило только молчаливое лицо, вернее, только взгляд широко раскрытых ясно-голубых глаз и упрямо сомкнутые губы Филиппа, словно помнящие насмешки современников над постоянно полуоткрытым ртом его отца. Лицо короля непроницаемо. Но сами вы под этим немигающим совиным взглядом не способны скрыть ни малейшего движения своей души⁵.

Какая пропасть отделяет этот образ от портрета Франциска I работы Жана Клуэ! На французском полюсе — личная доблесть, хитрость и обаяние, личный пример во всем. На испанском — недо-



320. Софонисба Ангиццола (?). Портрет инфанты Катарины Микаэлы (?). Ок. 1585 г.

верчивое, осторожное, методичное манипулирование жизнью миллионов подданных в Старом и Новом Свете посредством бюрократического аппарата, все нити которого сходятся в кабинет монарха, к его неусыпному оку, к его подписывающему перу. Несомненно, Филипп II сам потребовал от Коэльо, чтобы ничего по-французски шикарного не было в этом портрете. Образцом мог бы послужить только знаменитый портрет сидящего Карла V работы Тициана: черное цивильное платье с белым воротничком, головной убор, орден Золотого руна на груди, округлый подлокотник кресла под рукой и как бы невзначай высунувшаяся шпага. Только абсолютный монарх может позволить себе явиться под маской частного лица, отличающегося от подданных не возвышением над действительностью, а исчерпывающей осведомленностью и проницательностью в мире, к которому он относится как к своей личной недвижимости.

Темно-серый тон платья Филиппа отличается от стали эфеса шпаги только отсутствием бликов. Это цивильный панцирь короля, поддерживающий его рыцарственную осанку. Таков же и цвет фона в правой части холста, а ближе к левому краю фон желтеет и слегка приближается к бледному цвету лица Филиппа. Блеснуть филигранной техникой письма, знакомой нам по женским портретам Коэльо, художнику здесь было дозволено только в изображении кружев. Их белизна, ставшая из-за прозрачности жемчужно-серой, придает тональному строю картины исключительную изысканность. Самая яркая деталь — кораллово-красные четки розария — наделена атрибутивным значением: Карл V на портрете Тициана сжимает перчатку, а его сын предпочитает четки, знак благочестия.

«Для нашего Алонсо Санчеса является большой похвалой, что его портреты очень ценились и дорого покупались как художниками, так и значительными лицами, и он был всеми любим, — читаем в испанском трактате о живописи, написанном век спустя. — Все, что он знал, он с большой охотой передавал своим ученикам, хотя ни один с ним не сравнялся⁸. По приказанию его величества он копировал некоторые полотна Тициана, и их можно было принять за оригиналы, таково было мнение и Веласкеса (который не был ничтожным свидетелем). Филипп II часто приходил в мастерскую Санчеса, и для него было развлечением смотреть, как пишет художник, он оказал ему много милостей, между ними была и та, что выдал замуж его дочерей, одарив их приданым за свой счет»⁹.



321. Алонсо Санчес Коэльо.
Портрет Филиппа II. Ок. 1580 г.

Страну на западной окраине ойкумены греки называли Гесперидей. Где-то там, на берегу Океана, находился сад богов с яблоками вечной молодости. Сад охраняли дракон и звонкогласые нимфы Геспериды, дочери Ночи. Название страны Испания, может быть, произошло от греческой Гесперии.

В 1576 году страны Гесперид достиг грек по имени Доменикос. Ему было тридцать пять лет, он был живописцем. Он осел в Толедо, жители которого верили, что их город, столицу Кастилии, основали беженцы из Трои. Доменикос Теотокопулос прожил там вторую половину жизни. Вечной молодости он не сподобился, зато создал картины, которые со временем становились все более современными. Он подписывал их только по-гречески своим греческим именем, а называл себя на итальянский манер — Доменико Греко. Кастильцы прозвали его Эль Греко, приставив артикль «эль» к итальянскому прозвищу «Греко» («Грек»)¹.

Дело в том, что Эль Греко прибыл из Рима. Рассказывали, что он навлек на себя ненависть римских художников тем, что предложил папе частично переписать «Страшный суд» Микеланджело, якобы заявив: «Если стереть „Страшный суд“, то я смог бы создать другую, более пристойную [фреску], но не уступающую прежней по мастерству»². После этого ему не оставалось ничего иного, как покинуть Вечный город. И тогда он повторил маршрут троянцев³.

Он был человеком хорошо образованным, начитанным⁴. Единственная в его наследии картина мифологического содержания посвящена сюжету из Троянской войны, о котором рассказал Вергилий: это «Лаокоон» (ил. 322)⁵. Вид Трои на дальнем плане — не что иное, как панорама Толедо. Перенос греческого мифа на почву Испании мог быть мотивирован, между прочим, и тем, что у греков было еще одно название этой страны — «Офиусса», что означает «Страна змей». Не вполне законченный «Лаокоон» вместе с двумя другими версиями того же сюжета находился в студии художника к моменту его смерти в 1614 году. Похоже, эту картину грек писал для себя, предчувствуя, что его долгое странствие по Средиземноморью подходит к концу.

Испанский художник XVII века Хусепе Мартинес сообщает, что Эль Греко считали учеником Тициана, но он «обладал такой необычайной манерой, что до сих пор не встречалось ничего более причудливого, и даже хорошо понимающие [в искусстве] приходили в смущение от этой вычурности. [...] Сам он, как и его живопись, обладал необычайно странным характером. Считая, что его произведения так высоки, что не имеется цены, которую за них можно было бы заплатить, он отдавал их своим заказчикам как бы в залог, и его заказчики с удовольствием ему платили все, что он просил. Получив массу дукатов, он большую часть из них тратил на непомерную роскошь своей домашней жизни; так, например, он держал на жалованье музыкантов, чтобы во время еды доста-



322. Эль Гресо. Ласкоон. 1610—1614

лять себе наслаждение музыкой. Исполнил много произведений... дожил до глубоких лет и всегда пользовался уважением. Был также знаменитым архитектором и очень красноречивым оратором. Учеников имел немного, потому что мало кто хотел следовать такой причудливой экстравагантной манере, которая была хороша только для него»⁶.

Крит, откуда был родом Доменикос Теотокопулос, был владением Венецианской республики. Его семья принадлежала к католическому меньшинству населения острова. До переезда в 1567 году в Венецию Доменикос работал в Кандин (ныне Ираклион) — столице Крита. Он писал иконы в духе сложившейся на рубеже XV и XVI веков местной традиции, в которой византийские идеи и техника сочетались с западными влияниями, распространявшимися главным образом через гравюры. Учеником Тициана он мог стать только в Венеции⁷. В течение трех лет, проведенных в городе на Лагуне, Эль Греко усвоил технические приемы венецианской школы живописи. Теперь он предпочитал писать не темперой на досках, а маслом на холстах, хотя продолжал использовать темперу от розового до темно-красного тонов в многослойном подмалевке по белому грунту; после этого он черными мазками наносил очертания фигур и намечал самые яркие места картины белилами, а самые темные — черной краской и красным кармином. «Затем, собственно, и начиналось живописание, представляющее достаточно сложный процесс, где, вопреки нашим начальным впечатлениям, у мастера не было ничего случайного»⁸.

Что побудило Эль Греко направиться из Венеции в Рим? С одной стороны, честолюбие, столкнувшееся со слишком сильной конкуренцией Тициана, Тинторетто, Веронезе. С другой — притягательная сила гения Микеланджело, чье искусство не давало Эль Греко покоя до конца жизни.

Его воодушевлял лозунг Тинторетто: «Рисунок Микеланджело и колорит Тициана»⁹. Для вчерашнего иконописца колорит Тициана не был тайной, ведь истоком венецианского колоризма была византийская живопись. Что же до рисунка Микеланджело, то возникало сомнение: в самом ли деле Тинторетто, установивший свою мастерскую слепками со статуй из капеллы Медичи, рисовал, как Буонарроти? Рисунок Микеланджело надо было увидеть в натуре, в Сикстинской капелле. Тогда, быть может, Доменикосу Теотокопулосу и удастся осуществить мечту Тинторетто!

Если, рассматривая картины Эль Греко, обращать внимание только на приемы изображения и размещения фигур, на их невесомость, на неопределенность их положения в воображаемом пространстве, то придется признать, что он следовал за Тинторетто и Микеланджело, но не за Тицианом¹⁰. И почему бы тогда не согласиться с гипотезой, что объявить Эль Греко «учеником Тициана» было уловкой Джулио Кловно, ходатайствовавшего за него перед кардиналом Алессандро Фарнезе?¹¹ Ибо «для художника-иностранца тина Эль Греко единственным, хотя и слабым шансом на успех была позиция, подчеркивающая его чужеродность и стилизующая его творчество под какого-то признанного мастера, работавшего вне Рима, в данном случае Тициана»¹².

Но, думается, Эль Греко был бы крайне изумлен, если бы узнал, что кто-то определяет его отношение к Тициану и Тинторетто по особенностям его рисунка, а не колорита. Франсиско Пачеко, учитель и тесть Веласкеса, вспоминал: «Меня очень удивило (прошу извинения за этот рассказ, передаваемый не ради хвастовства), что, когда я в 1611 году спросил Доменико Греко, что является более трудным — рисунок или колорит, он мне ответил, что колорит. Этому не приходится удивляться после того, как он вслух очень низко оценивал Микеланджело (который является отцом живописи), говоря, что он хороший человек, но неумелый живописец»¹³. Очевидно, возмущившее римских художников предложение молодого чужестранца поработать над «Страшным судом» было не столько жестом отчаяния Эль Греко, не нашедшего в Риме достойного приложения своему таланту, сколько уверенностью, что ему, ученику Тициана, удастся улучшить колорит этой фрески, — и тогда мир увидит великую идею Тинторетто воплощенной.

Есть еще одно свидетельство тому, что Тинторетто не был кумиром Эль Греко, — картина «Изгнание торгующих из храма» (ил. 323). Вы видите на ней втиснутые в угол портреты Тициана, Микеланджело, Кловно и, как полагают, Рафаэля. В таком сюжете их нельзя воспринять иначе как торгующих искусством и, стало быть, рискующих навлечь на себя гнев Христа, в отличие от бесребренника, каковым



323. Эль Греко. Изгнание торгующих из храма. 1570—1575

является создатель картины. Однако портрет мэтров первоначально не имел отношения к евангельскому сюжету. Это был написанный на отдельном холсте оммаж тем, кому Эль Греко был более всего обязан. Тинторетто среди них нет. Но то ли в пору работы над «Изгнанием торгующих», то ли по завершении этой картины что-то в его жизни повернулось, и он, сменив милость на гнев, в сердцах вставил в картину портреты своих кумиров.

Этих косвенных доводов было бы достаточно, чтобы настаивать на приоритете Тициана в системе художественных ценностей Эль Греко. Но сам художник свидетельствовал об этом только живописью, пока в 1967 году не были обнаружены пометки, оставленные им на полях второго издания «Жизнеописаний» Джорджо Вазари, подаренного греку его другом Федерико Цуккарро. Эль Греко возражает против оценки византийской живописи как несовершенной и грубой: «Если бы он [Вазари] знал, чем является упоминаемая им греческая манера в реальности, то он расценил бы ее совсем по-иному, ибо я убежден в том, что при сравнении этих двух [манер] Джотто выглядит простым, тогда как греческая манера учит нас плодотворным изыскам». Леонардо он критикует за «незаконченность» ряда произведений; Рафаэля — за слишком частое заимствование мотивов не из жизни, а из античной скульптуры; Микеланджело — за равнодушие к цвету. Восхищается Корреджо. Пишет о Пармиджанино, что тот «скорее всего, явился в мир, дабы показать своими набросками и композициями, что такое изящество и грация фигур». Вспоминает о «Распятии» Тинторетто в венецианской

Скуола Гранде ди Сан-Рокко как о «самом лучшем из существующих в мире произведений живописи». Но вот наиболее драгоценное для нас признание: «Можно также сказать и об очаровании красок Тициана, который проявил себя как высочайший гений благодаря умению подражать природе и ряду прочих вещей»¹⁴. В понимании Эль Греко не рисунок, а колорит является основой «умения подражать природе».

Что такое «рисунок Микеланджело», рассуждая теоретически: «Рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем всякой науки», — записал со слов Буонарроти его ученик¹⁵. Вазари развивает эту мысль: «Рисунок — отец трех наших искусств: архитектуры, скульптуры и живописи, имея свое начало в рассудке, извлекает общее понятие из многих вещей, подобное форме или же идее всех созданий природы... А так как из этого познания рождается определенное понятие и суждение, так что в уме образуется нечто, что, будучи затем выражено руками, именуется рисунком, то и можно заключить, что рисунок этот не что иное, как видимое выражение и разъяснение понятия, которое имеется в душе, которое человек вообразил в уме и которое создано в идее»¹⁶. Выразившись более привычным нам языком, рисунок прежде всего не техническая, а умственная операция, нацеленная на создание обобщенных, типических образов изображаемых предметов. Подхватывая мысль Альберти об «очертании» как первоэлементе живописи¹⁷, Вазари продолжает: «В живописи контуры служат... для того, чтобы очертить каждую фигуру, ибо когда они хорошо нарисованы и сделаны правильно и соразмерно, то тогда тени и свет, которые потом добавляются, становятся причиной того, что и контуры исполняемой фигуры приобретают наибольшую рельефность и становятся превосходными и совершенными»¹⁸. Итак, Вазари видит залог совершенства живописи в линиях, которыми художник очерчивает идеализированные фигуры. Линии нанесены — картина, в сущности, готова; дело остается за малым — раскрасить фигуры, чтобы они казались рельефными, и тем самым окончательно закрепить контуры. Рассуждения Вазари крепко связаны с однажды высказанным Микеланджело мнением, что живопись «лучше тогда, когда она больше склоняется к рельефу»¹⁹.

Такое рисование нацелено прежде всего на отделение изображаемых тел от окружающей их пустоты. Тела имеют структуру — пустота аморфна. Тела действуют — пустота существует только для того, чтобы дать им действовать. Живописец рисует тела, а пустоту рисовать не надо, ибо она присутствует сама собой как остаток места, занятого телами. Рисование при таком понимании дела похоже на работу скульптора, который тоже ваяет тела, а не окружающую пустоту.

Утверждая, что Микеланджело «неумелый живописец», Эль Греко отнюдь не сомневался в величии Микеланджело-скульптора. Он настаивал лишь на том, что Микеланджело не понимал природы живописи, ибо относился к ней как к своего рода скульптуре в двух измерениях с некоторой видимостью выпуклости.

И не надо видеть в упреке Эль Греко пренебрежения к рисунку. Сто пятьдесят рисунков в описи его имущества — лучшее доказательство того, что в его работе подготовительным штурмом уделялась немаловажная роль. Его картины не оставляют сомнения в том, что он ценил рисовальщика Микеланджело, освободившего живопись от необходимости размещать фигуры в заранее расчерченной пространственной коробке и давшего примеры трактовки художественного пространства как поля сил, образованного самими фигурами без педантичной заботы о единстве их масштаба и о членораздельности групп. Он ценил во фресках Микеланджело свободу от анатомических норм и от флорентийской мании выявления тектонических функций человеческого тела. Он был благодарен живописи Микеланджело за разнообразные примеры того, как человеческое тело может парить в воздухе, жить в состоянии неустойчивого равновесия, сливаться с другими телами. Короче, он столь высоко ценил рисунок Микеланджело, что мечтал соединить его с колоритом Тициана.

Но поскольку все эти достоинства были основаны у Микеланджело на примате контурного рисунка, то они оставались далеки от истинной природы и предназначения настоящей живописи. В палаццо Фарнезе, где Эль Греко жил в 1570—1572 годах, находилась «Даная» Тициана²⁰, о которой по Риму шла молва (подтвержденная в 1977 году рентгенографией), что она написана без предварительного рисунка. Это было в диковину римским художникам, но не Эль Греко, знавшему, что уже Джорджоне изменял сюжет картины в ходе работы. Создавая «Даную», Тициан держал рисунок в уме, совершенно не нуждаясь в предварительном ручном рисовании. Очевидно, Эль Греко расценивал эту способность Тициана как элементарный уровень мастерства любого стоящего живописца.

Но почему колорит труднее рисунка? Потому что только в работе цветом перед живописцем встает задача обеспечить художественную целостность всего холста. Для колориста не существует четкого противопоставления тел и пустот, ибо вся красочная поверхность картины есть единое сложноокрашенное тело или как бы телесный рельеф, обладающий в разных своих частях различными градациями яркости, темноты, сочности, блеклости, гладкости, шершавости, прозрачности, плотности, холода, теплоты. Колорит труден вдвойне, потому что живописец должен не только суметь создать из всего этого гармоническое зрелище (если бы этого было довольно, то прекрасная абстрактная живопись появилась бы уже в XVI столетии), — он должен устроить это зрелище не в ущерб сюжету, в точном соответствии с пожеланиями заказчика и условиями, в которые была поставлена католическая живопись требованиями Тридентского собора.

Как заметил Пьетро Аретино в письме Тициану, у природы тоже есть своя живопись. Это облака. Живопись Эль Греко — небесная, облачная независимо от того, стоят ли его персонажи на земле (которую он нечасто показывает) или парят в выси, велики они или

малы, мало их или много. В его картинах степень материальности фигур и того, что должно воспринимать как облака, одинакова. Изобразив на картине «Вид и план Толедо» (ил. 324) парящую над городом группу «Облачение Богоматерью св. Ильдефонса», Эль Греко в экспликациях к картине поясняет: «Эти небесные тела, видимые издали в сиянии света, как бы малы они ни были, кажутся нам большими»²¹. Его фигуры, пишет об Эль Греко наш современник.



324. Эль Греко. Вид и план Толедо. Ок. 1610—1614 гг.

«предстают как „тела без поверхности“, то есть, в леонардовском смысле, как фигуры без определенной границы, всегда готовые вновь уйти в глубину, откуда они явились. Но эта глубина, этот фон, в свою очередь, есть не столько место, где каждая вещь находит свое пристанище, сколько неопределенная, нестабильная область, где естественным законам привиться не удастся»²².

Ставя цвет в живописи выше всего, Эль Греко воспроизводит не «колорит Тициана» — телесный, теплый, золотистый, чувственный, — а только самый принцип Тициановой живописи. Осуществление этого принципа с оглядкой на «рисунок Микеланджело» (хотя бы в редакции Тинторетто) не проходит бесследно ни для рисунка, ни для колорита. Рисунок под воздействием колорита смягчается, змется, искажает фигуры, как в неровном зеркале, хочет стать облаком. Колорит под воздействием рисунка резко охлаждается и наполняется контрастами. Живопись Эль Греко — это облака, но не легкие летучие облака полуденного неба, а феерические предзакатные облака страны Гесперид.

Раньше и лучше всех это увидел у Эль Греко Райнер-Мариа Рильке. «К полудню собрался дождь, однако жесткий, холодный ветер оборвал его на полуслове, отогнал облака кверху и, собрав их в груды, погнал к солнцу, которое уже клонилось к закату, — писал он из

Толедо. — Угрозы сгустились и таяли вдали на светлом фоне других облаков, противопоставлявших им невинные воздушные континенты, — все это над пустыней внезапно потемневшего пейзажа; а в глубине этой бездны изгиб безмятежной реки (безмятежной, как Даниил во львином рву), стройный пролет моста и, дальше, вовлеченный в происходящее город, во всех оттенках серого и охры, перед открытой и все же недостижимой синевой востока». И далее: «Когда я видел его (Эль Греко, его картины. — А. С.) раньше, он означал все вышеописанное (курсив мой. — А. С.), но для находящегося здесь он теряется в окружающем и подобен всего лишь драгоценному украшению, оттеняющему то величие, которое заключено в вещах, — *un cabochon épointé enchâssé dans ce terrible et sublime reliquaire*»²⁵. Прожив в Толедо месяц, Рильке признается: «Представьте себе: в течение нескольких недель я не испытывал потребности видеть картины Греко, — настолько они были в окружающем, внутри, в основе всего»²⁶.

Увлеченный стихийной мощью искусства мастера, Рильке, однако, не замечает, что облачная живопись Эль Греко, в отличие от «грозной и величественной оправы» природы, — это не кабошон, а кристалл. Он строит картины на невидимых каркасах, сконструированных из лучей, силовых линий и точно рассчитанных углов²⁷. Истоки конструктивизма Эль Греко — «излюбленный его византизм и ритмическая архитектура»²⁸.

Как в иконах, которые молодой Доменикос Теотокопулос писал в Кандии, так и в картинах Эль Греко все без остатка наполнено бытийной энергией. Бытие в его картинах сплошное, без пустот²⁹. Субстанция этого бытия — свет.

Один римский знакомый Эль Греко вспоминал: «Я пошел по-видать его... чтобы прогуляться с ним по городу. Погода была прекрасной, нежно светило весеннее солнце. Оно всему дарило радость, и город выглядел празднично. Каково же было мое удивление, когда я вошел в мастерскую Эль Греко и увидел, что ставни на окнах закрыты, и поэтому было трудно разглядеть, что находилось вокруг. Сам Эль Греко сидел на табуретке, ничем не занимаясь, но бодрствуя. Он не захотел выйти со мной, поскольку, по его словам, солнечный свет мешал его внутреннему свету»³⁰.

Возможно, в годы жизни Эль Греко в Толедо знакомство с мистическим и философским опытом двух старших современников поддерживало его уверенность в том, что цвет, которым обеспечивается целостность произведения, — это не что иное, как окрашенный свет³¹. Не исключено, что ему довелось общаться со знаменитой монахиней-цыганкой Терезой из Авилы, неоднократно посещавшей Толедо. В дневнике Терезы, который она вела с 1569 по 1579 год, есть запись: «Что я вижу — это белое и красное, такое, как в природе нигде не найдешь, оно светится и лучится ярче, чем все, что можно увидеть, и это — картины, какими их не писал еще никто из художников, прообразов к которым нигде не найти, но они есть сама природа и сама жизнь и самая великолепная красота, какую только можно измыслить»³².

Вторая важная для Эль Греко фигура — итальянский натурфилософ Франческо Патрици, чьи сочинения имелись среди его книг. Внимание живописца-интеллектуала могла привлечь идея Патрици о материи как телесной субстанции, которая первичнее формы и является «причиной бытия формы»³¹. Ведь и в живописи есть нечто аналогичное: разве колорит — это не материя, образующая все формы и не остающаяся в изображенном мире ничего нематериального? Но что дает возможность колориту проявляться в многообразии форм? — Свет.

Вот что мог прочитать Эль Греко у Патрици: «Всякое познание берет начало от разума и исходит от чувств. Среди чувств и по благородству природы, и по достоинству действий первое место принадлежит зрению. Первое же, что воспринимает зрение, — это свет и свечение. Благодаря их силе и действию раскрывается многообразие вещей. [...] Итак, мы начнем от света и свечения, которыми восхищены в величайшей мере. От света, говорю я, который есть образ самого Бога и его благодати, который озаряет все мировое, и околомировое, и запредельное пространство, который распространяется по всему, изливается через все, во все проникает и, проникая, все формирует и вызывает к существованию, все живит и содержит в себе, поддерживает, все собирает, и соединяет, и различает»³².

Когда Господь в четвертый день Творения создал солнце, Он водрузил его именно над Толедо, — гласит испанская легенда. Кастильское солнце и мерцающие в полумраке церковей золотые стены ретабло — два испанских элемента, преобразованных живописной алхимией Доменикоса Теотокопулоса в пронзительно-холодное пламя его картин.

Первая работа, выполненная Эль Греко по приезде в Толедо, — большая картина «Срывание одежд» («Эсполио») для сакристии собора Св. Марии (ил. 325)³³. Фигуры на этой картине больше натуральной величины.

«Хитон же был не сшитый, а весь тканый сверху. Итак [воины] сказали друг другу: не станем раздирать его, а бросим о нем жеребий, чей будет, — да сбудется реченное в Писании: „разделили ризы Мои между собою и об одежде Моей бросали жеребий“». Так поступили воины», — описывает этот эпизод св. Иоанн³⁴. Поэтому первое, что бросается в глаза в «Эсполио», — хитон Христа.

Ссылка св. Иоанна на XXI псалом Давида — ключ к замыслу «Эсполио». Тема картины — упование на помощь погибающему. Эль Греко создает картину, равносильную воплю Давида: «Боже мой! Боже мой! для чего Ты оставил меня? Далеки от спасения моего слова вопля моего. Боже мой! я вопию днем, — и Ты не внемлешь мне, ночью, — и нет мне успокоения. [...] Не удаляйся от меня, ибо скорьбь близка, а помощника нет. Множество тельцов обступили меня; тучные Васанские окружили меня, раскрыли на меня пасть свою, как лев, алчущий добычи и рыкающий. Я пролился, как вода; все кости мои рассыпались; сердце мое сделалось, как воск, растаяло посреди

внутренности моей. Сила моя иссохла, как черепок; язык мой прильпнул к гортани моей, и Ты свел меня к персти смертной. Ибо псы окружили меня, скопище злых обступило меня, пронзили руки мои и ноги мои. Можно было бы перечесать все кости мои, а они смотрят и делают из меня зрелище; делят ризы мои между собою и об одежде моей бросают жеребий. Но Ты, Господи, не удаляйся от меня; сила моя! Поспеши на помощь мне; избавь от меча душу мою и от псов одинокую мою; спаси меня от пасти льва и от рогов единогого, услышав, избавь меня»³⁵.

Обступили... окружили... пронзили... — нарастание безвыходности Эль Греко передает, внушая мысль, что мы вплотную приблизились к столпившимся на Голгофе. Мы заглядываем в их круг через головы Девы Марии и ее близких, чьи фигуры не уместились в раме. Слегка наклонная ось картины, нацеленная на основание креста, над которым склонился плотник, перечеркнута наверху горизонталью, на которой круглятся головы и шлемы толпы: возникает схема водружаемого распятия. Руки Христа, если бы они были пригвождены к перекладине, простирались бы от левого края картины до правого³⁶. Свет сумеречный, как в псалме Давида.

Однако Христос — не Давид. Своей смертью Он побеждает смерть. Эль Греко заменяет Давидово «пролился, как вода» на противоположное сравнение: пурпурный хитон Христа подобен устремленному вверх пламени. Узкий клинышек земли слишком мал, чтобы стать опорой фигуре Христа, которая благодаря этому освобождается от тяжести. В очертаниях фигур, в направленных жестов господствуют косые линии, создающие ощущение легкости. Ладонь Иисуса над крестом распятия выглядит так, будто Он отталкивается от воздуха. Христос словно всплывает со дна небесного океана. Этому плавному движению следует взор его увлажненных глаз. Поскольку нижний край картины поднят над полом сакристии на высоту вытянутой вверх руки, то и у нас возникает ощущение подъема над землей — своего рода «подражание Христу», усиливающее воображаемый эффект Его вознесения к Предвечному Отцу. Орудия страстей Господних превращаются в орудия Его славы: косые оси, пронзающие Христа, как хлещущие удары, преобразуются наверху в вертикали копий, и все они суммируются в шатрообраз-



325. Эль Греко. Срывание одежд. 1577—1579

ном небесном вихре, устремленном за раму картины. Из невидимой вершины небесной скинии Бога Отца бьет вниз двойной луч, обещающий Сыну вознесение на трон Господень.

Один каноник³⁰ нашел неприличным, что головы в толпе возвышаются над головой Христа. По-видимому, он искал рациональных доводов в пользу интуитивного неприятия живописи Эль Греко. Иначе не заявил бы, что на картине к тому же присутствуют три Марии, не упомянутые в данном евангельском эпизоде. Каноник забывал, что в Евангелии нет ни слова и о моменте срывания одежд — апокрифическом сюжете, выбранном не самим живописцем, а заказчиком.

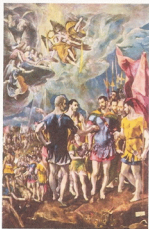
Эль Греко обернул промах каноника в свою пользу. Когда члены соборного капитула, рассчитывая на покладистость приезжего живописца, вздумали замять дело и, не потребовав исправлений в кар-

тине, предложили Эль Греко 227 дукатов вместо 900, потребованных его представителями, художник, вопреки их ожиданиям, не отдал им картину и обратился в суд. В результате длительной тяжбы он не только получил требуемую сумму, но и добился публичного признания своего искусства.

Открытие «Эсполио» приурочили к празднику Тела Христова. Толедо посетил Филипп II, подыскивавший художников для работ в Эскориале. Увидев «Эсполио», король передал Эль Греко заказ на картину «Мученичество св. Маврикия» (ил. 326) для алтаря собора Сан-Лоренсо в Эскориале³¹.

Христианин Маврикий, полководец императора Максимяна, командовал в Галлии легионом, набранным в Фиваиде. Побуждаемые Маврикием воины отказались принести жертвы языческим богам и участвовать в преследовании христиан. Император велел казнить каждого десятого, но это не сломило их веру, и тогда легион был истреблен полностью³².

Кровавая оргия язычества лишь возвышает моральный дух христиан. Цветовая оратория Эль Греко звучит жизнеутверждающе. Ультрамарин, перетекающий в холодный серый, в оттенки коричневого, охватывает картину наподобие органного пункта. На этом фоне мощно звучат жемчужно-голубые и серо-желтые облака и пронизанные светом одеяния ангелов с серебристо-черными крыльями. Торжественная гармония красок пререзается фанфарными вспышками лимонно-желтых, огненно-красных, малиновых, изумрудных тонов.



326. Эль Греко. Мученичество св. Маврикия.
1580—1582

Построение картины определяется выбранным Эль Греко форматом холста — три к двум. Прикройте по одной трети сверху и слева, и вы получите завершенную сцену переднего плана, картину в картине с точно таким же соотношением сторон. Здесь стоят солисты — все, как в «Эсполно», выше человеческого роста. В центре — св. Маврикий. Отрок-оруженосец держит в руках его шлем, украшенный плюмажем — знаком галльских легионов. Маврикий предлагает избежать мученической смерти ценой поклонения языческим богам. Жест полководца означает, что он признает Богом только Христа. Император (в синем, спиной к нам) отдает приказ распорядителю казни — военачальнику в желтом. Между императором и мучеником виден профиль палача (тоже в желтом), жесты которого говорят о том, что он готов вести Маврикия на казнь¹⁰.

И Маврикий, и тот, кто выносит ему смертный приговор, и те, кто поведет его на казнь, и свита императора — все они кажутся неправдоподобно спокойными. Но это только видимость. Трагизм момента выражен не сценически-картинной жестикуляцией и мимикой, а иконным образом, инсказательно: посредством группировки персонажей, цветовых противопоставлений и, что особенно важно, таким строением фигур и характером светотени, что возникает впечатление, будто снизу вверх по удлинненным телам непрерывно пробегают некие волны. Это метафора душевного возбуждения людей, оказавшихся в ситуации принципиального выбора между добром и злом¹¹.

Боковая и верхняя части картины — своего рода иконные клейма¹², в которых звучат три хора: дальний, нижний и небесный. Вдали легионеры Маврикия, развернув знамена, готовятся принять крещение. Внизу сцена массовой казни. Сам Маврикий до последней минуты жизни ободрает собратьев по вере: две фигуры в желтом по сторонам от него — распорядитель казни и палач. На небесах, в окруженных херувимами облаках, ангелы музицируют во славу христианских мучеников. Два ангела несут символы мученичества: венки и пальмовые листья, при этом их руки образуют в небе крест.

Вряд ли можно было дать более эффектное и вместе с тем столь ясное решение задачи, поставленной перед Эль Греко. Но вот что писал об этой картине фра Хосе де Сигуэнса: «От Доминико Греко, ныне проживающего в Толедо и пишущего замечательные вещи, тут (в Эскориале. — А. С.) осталась картина со св. Маврикием и его солдатами, он изготавил ее для алтаря этого свитого; она не понравилась Его Величеству, что неудивительно, поскольку она вообще мало кому нравилась, хотя они и говорили, что она содержит в себе немало художественных достоинств и автор ее — человек весьма искушенный, о чем свидетельствуют созданные им выдающиеся произведения»¹³.

Что же не понравилось его величеству? Судя по новой картине на этот сюжет, написанной итальянцем Ромоло Чинчиннато и украсившей алтарь собора Сан-Лоренсо, Филипп II хотел получить от

Эль Греко произведение, построенное по рецептам Высокого Возрождения: по возможности симметричную, с фигурой героя, выдвинутой вперед, с параллельными планами и полукруглым верхом, с атлетическими телами, эффектным псевдоантичным реквизитом и более или менее уравновешенными массами цвета без сильных контрастов. Ему хотелось видеть на переднем плане побольше тел мучеников, в эмпиреях — Христа, а поближе к горизонту — рассказ о тиетной попытке римлян заставить воинов-христиан поклоняться статуе Марса. Все это оказалось для короля важнее сакрального предназначения алтарного образа: ведь одобренная им картина Чинчинато вызывает, в отличие от «иконы» Эль Греко, не столько желание помолиться, сколько любопытство к подробностям, затемняющим основной смысл события⁴⁵. Найдя картину греческого мастера не соответствующей стилю Эскориала, Филипп II проявил поистине королевское великодушие: заплатил Эль Греко 800 дукатов (Чинчинато получит лишь 550) и велел повесить его картину в Зале капитула⁴⁶.

Вряд ли эта неудача сильно удручала Эль Греко. Покидая Италию, он заранее знал, где в Испании его ждет успех, если ему не удастся стать придворным живописцем. В Толедо, который был по тем временам не только очень большим городом (62 тысячи жителей), но и главным центром религиозной и интеллектуальной жизни страны, образовалась диспропорция между спросом на живопись и количеством квалифицированных мастеров, ибо художники, прельщенные королевскими заказами для Эскориала, один за другим покидали старую столицу. Эль Греко это было на руку.

Его искусство чуждо духу Эскориала? Зато его все выше ценят в древней кастильской столице — этой цитадели аристократической гордыни, католической ортодоксии, мистической поэзии и еще не остывшего очага арабско-еврейской учености⁴⁷. В 1585 году он арендовал самые дорогие апартаменты в огромном дворце маркиза де Вильена и поселился там с семилетним сыном Хорхе Мануэлем⁴⁸. Вскоре Эль Греко начал писать картину для своей приходской церкви Санто-Томе — «Погребение графа Оргаса» (ил. 327). Впоследствии он сам назовет это произведение «прекраснейшим».

Инициатором заказа был его друг, священник Андрес Нуньес, решивший поднять с помощью искусства Эль Греко доход вверенного ему храма. Дело в том, что скончавшийся в 1312 году дон Гонсало де Руис, правитель кастильского города Оргаса, уроженец Толедо и покровитель церкви Санто-Томе, перестроенной из мечети на его средства, издал перед смертью указ об уплате ежегодного налога в пользу этой церкви, но прихожане в течение двух последовавших веков не выполняли его волю. Духовенство добилося в Вальядолиде судебного решения о возмещении невыплаченных взносов. Напоминая о совершившемся на похоронах графа чуде, когда святые Стефан и Августин явились, чтобы собственноручно совершить погребение, картина Эль Греко должна была, по мысли Нуньеса, побуждать прихожан не только к исполнению судебного иска, но и к добровольной щедрости⁴⁹.

Останки графа Оргаса вмурованы в стену небольшой капеллы, примыкающей к церкви. На передней стенке саркофага высечена надпись, сообщающая о его добродетели и набожности, вознагражденных посмертным чудом. «Погребение графа Оргаса» повесили как раз над этой плитой. Картина-эпитафия находится на своем месте по сей день.

В грандиозном реквиеме, построенном Эль Греко на аккордах черного, золотистого и серебристого тонов, украшенных в верхнем регистре желто-зелеными, синими, красными, оранжевыми акцентами, небесный и земной миры существуют неслиянно и нераздельно. Не случайно историки искусства проводят параллель между «Погребением графа Оргаса» и иконой «Успение Богоматери» с греческой подписью Доменикоса Теотокопулоса, найденной на острове Сирос в 1983 году (ил. 328).

Сама по себе сцена похорон, без верхней части, могла бы быть отдельной картиной, совмещающей исторический и портретный жанры. Жители Толедо так и воспринимали «Погребение графа Оргаса». Они шли в Санто-Томе, чтобы узнавать на картине «знаменитых людей нашего времени», будучи наслышаны, что по воле заказчиков Эль Греко включил в нее портреты толедской аристократии: духовенство, юристов, поэтов, ученых¹⁹. Хорхе Мануэлю была даже заказана копия этой сцены.

В свою очередь, верхняя часть, изображающая заступничество св. Иоанна Крестителя и Девы Марии перед Христом о спасении души покойного, могла бы обойтись без нижней. Главные события вечной жизни раба Божьего Гонсало де Руис происходят на вертикали, пронизывающей картину снизу доверху. Внизу все тяготеет долу, к вмурованным в стену останкам графа. Наверху все устремлено горé, к Христу.

Ни земли, ни горизонта, ни перспективы... Однако простран-



327. Эль Греко. Погребение графа Оргаса. 1588—1588

328. Эль Греко. Успение Богоматери. Ок. 1567 г.



ственная определенность не утрачена: нижний край картины находится на высоте человеческого роста, благодаря чему создается впечатление, что святые Стефан и Августин (первого из них узнаем по сцене побития камнями, вышитой на далматике, второго — по епископской митре), стоя на некоем возвышении, бережно опускают тело в невидимую нам полость саркофага³⁰. Эта иллюзия поддержана изумительным изображением лат графа: они кажутся нависающими над краем картины, так что хочется их потрогать — убедиться, что под пальцами у вас все-таки окажется не вороненая сталь (на кирасе графа, точно над его сердцем, можно даже разглядеть отражение лица св. Стефана), а покрытый масляными красками холст. Рассеять обман вам не удастся, ибо картина огорожена решеткой.

Черные одежды толедских аристократов, дающие общий фон золототканым ризам и жемчужно-серым переливам на воротниках, на саване, на стихаре дьякона; ночное небо над головами, ничуть не становящееся светлее от пламени факелов, — эта торжественно-траурная гамма передает эзотерическую атмосферу погребального церемониала. И эти гранды, чьи тела неразличимы под черными камизолами, и монахи, и священник с двумя дьяконами, и мальчик³¹, указывающий на явившихся с неба святых, — все они, кажется, связаны друг с другом неким обетом, обособляющим их от мира. Мертвое тело графа Оргаса — их пароль. Так Эль Греко доводит до ума прихожан, собранных в грандиозном групповом портрете, мысль об их почетном долге перед церковью Санто-Томе.

Душа графа Оргаса, изображенная в виде призрачного гомункулуса на руках у ангела, — центр окружности, очерчивающей верх картины. Внизу эта окружность проходит чуть ниже головы графа. Здесь господствует тяжесть, сгибающая святых Стефана и Августина над их скорбной ношей. Но здесь же зарождается движение вверх. От митры св. Августина мы переводим взгляд на обращенное ввысь лицо сеньора, стоящего позади Августина. Нам тоже приходится запрокинуть голову и волей-неволей пересечь границу между землей и небесами по золотому мостику ангельской ризы. С нарастающей скоростью взгляд втягивается следом за душой графа Оргаса в узкое жерло воронки, сверкающее, как расплавленный металл³². Еще выше жерло расширяется, превращаясь в устремленный ввысь пламенный поток. Прежде чем достигнуть стоп Всевышнего, преображенная душа должна будет промелькнуть под рукой св. Иоанна Крестителя, ходатайствующего за благочестивого рыцаря перед Девой Марией. Она с печальной нежностью протягивает ладонь в помощь душе неопита, возносящейся в сонм праведных (среди них можно узнать Филиппа II и кардинала де Траверу), которые теснятся под полукружием картины, как под небесным куполом³³.

Эта картина издавна привлекала в Толедо любителей живописи, приезжавших сюда лишь затем, чтобы увидеть чудо Эль Греко. Ныне «Погребение графа Оргаса» продолжает исправно исполнять замысел падре Нуñеса в качестве культовой достопримечательности на туристических маршрутах.



329. Эль Греко. Святая семейство со св. Анной. Ок. 1590—1595 гг.

Между 1590 и 1595 годами Педро де Салазар-и-Мендоса, глава толедского госпиталя св. Иоанна Крестителя, заказал Эль Греко картину «Святая семейство со св. Анной» (ил. 329). Сюжет выражает идею поддержания жизненных сил человеческого существа. Трудно сказать, что тут привнесено заказчиком и что придумано художником. Соединены три иконных типа, которые могли бы существовать и порознь: «Мария кормящая», собственно «Святая семейство», которое не предполагает обязательного присутствия св. Анны, и «Св. Анна сам-третей», которая не нуждается ни в мотиве кормления, ни в фигуре св. Иосифа³⁴. Каждая из таких икон в той или иной степени выражала бы идею милосердия. Но их сплав существенно преобразует природу изображения. Перед нами уже не икона, но житейский эпизод: семейство помогает юной матери управиться с не по возрасту крупным и резвым сосунком. Для превращения картины в настоящую бытовую сценку недостает только определенности обстановки.

Благодаря этой метаморфозе картина становится чем-то большим, нежели только моленным образом. Она утверждает фундаментальную важность телесной стороны человеческого существования. Перед этой картиной мог обрести утешение любой обитатель госпиталя, ибо она пронизана благоговейной любовью к младенцу, в котором зритель (лишь в последнюю очередь благодаря отсутствию нимбов) мог видеть косвенное указание на самого себя.

То, что художник стремился вызвать именно такое чувство, видно по лицам Марии и Младенца. Это контрастные физиогномические типы. Как показала рентгенография, лицу Марии, сначала пухлому и округлому, сохранявшему отдаленное сходство с лицом Младенца, Эль Греко придал нежность и кротость, как нельзя лучше выразив ее готовность к любой жертве ради Сына²⁵. Иисуса же он, напротив, наделил крепкой шарообразной головой, крутым лбом, широким разлетом бровей над большим сердитым глазом и губами, жадно берущими материнскую грудь. Послание Эль Греко следует понять так: «Мы не жалеем сил ради того, чтобы ты окреп, как Младенец, — и ты исцелишься, но при условии, что будешь брать с Него пример».

Сосредоточенность Девы на мысли о Младенце выражена просто и ясно: фигуры Анны, Марии и Иосифа наклонены вправо, тогда как Мария склоняет голову в противоположную сторону — ближе к наклону тела Христа и положению собственных рук.

Руки в этой картине — поэма прикосновений. Самый решительный жест — у Младенца, требовательно прижимающего кисть Марии к ее полной груди. Эта кисть ощущает напор маленькой плотной ладони Иисуса, удары своего сердца и тепло собственной груди. Мария поддерживает Младенца бережным тичиановским жестом — отставив мизинец и сомкнув безымянный и средний пальцы. Св. Анна, склонив лицо над своенравным внуком, осторожно касается плотной шпалочки его волос, направляя его к груди Марии и одновременно тревожась, как бы он не захлебнулся. С противоположной стороны св. Иосиф, замирая от нежности, как видно по его правой руке, робко дотрагивается левой до энергичной стопы будущего Спасителя человечества в том месте, где она будет пробита гвоздем.

После 1596 года мастерская Эль Греко была постоянно загружена заказами. Его гость Франсиско Пачеко изумился, увидев «соединенные на одной картине» образцы всего того, что мастер исполнил за свою жизнь, «написанные маслом на очень маленьких полотнах»²⁶. Это был каталог, из которого заказчики выбирали образцы для повторения. У Эль Греко почти нет таких произведений, которые не воспроизводились бы во множестве реплик по просьбам все новых заказчиков. Франческо Пребосте, итальянскому живописцу, уехавшему вместе с ним в Испанию, Эль Греко доверил хлопоты о коммерческом распространении продукции своей мастерской. Часть картин шла в Севилью, которая стала в то время всеиспанским рынком сбыта художественных изделий в Новый Свет²⁷.



330. Эль Греко. Вид Толедо. Ок. 1597—1599 гг.

Популярность искусства Эль Греко объясняется не только провинциализмом художественной жизни Испании. Его живопись на религиозные сюжеты обладает качеством, настолько высоко ценившимся после Тридентского собора и элитой, и простыми верующими, что, наверное, он и в Италии не остался бы без заказов. Это качество — чуть ли не плакатная или, лучше сказать, иконная ясность основной идеи, которой он достигал, конструируя картины как эстетические устройства, безотказно действующие на психику зрителя. Я не хочу сказать этим, что полный смысл его произведений был одинаково доступен каждому. Интеллектуал Эль Греко любил вводить в картины эзотерические мотивы и намеки, внятные лишь людям его уровня. Но основная идея у него всегда выражена с такой доходчивостью, что инквизиция доверила ему инспектирование церквей Толедской епархии на предмет соответствия имеющихся в них изображений тридентским постановлениям.

Картина Эль Греко «Вид Толедо» (ил. 330), выставленная в парижском Осеннем салоне 1908 года, поразила многих, но никто не отозвался на это событие сильнее, чем Рильке. «Разразилась гроза и разом обрушилась позади города, который торопливо избегает по склону холма к своему собору и еще выше — к замку, квадратному и могучему. Ровные полосы света бороздят землю, шевелят, раздражают ее и выделяют то здесь, то там бледно-зеленые дуга, позади деревьев, — как видения бессонницы. Из-за скопища холмов появляется узкая и словно неподвижная река, и в ее иссиня-черных и мрачных тонах таится чудовищная угроза зеленому пламени кустов. Объятый ужасом, город вздымается рывком в последнем усилии, как бы для того, чтобы разорвать тоску, скопившуюся в атмосфере. Хорошо бы видеть такие сны»³⁸.

«Вид Толедо» принадлежал Педро де Салазару-и-Мендосе — человеку сведущему в истории и картографии кастильской столицы. В его собрании находился и эльгрековский «Вид и план Толедо» с изображением госпиталя Сан-Хуан Батиста на облаке, опустившемся на землю. Эти картины были написаны с совершенно разными намерениями. «Вид и план Толедо» в Доме-музее Эль Греко — это путеводитель в виде картины с приложением плана и экспликации. У левого края впадина со стремниной Тахо и мостом Алькантара; на вершине холма гигантский каменный блок Алькасара; правее, под тем местом на небе, где происходит чудо облачения Богоматерью св. Ильдефонса, собор возносит к небу свою башню.

А на нью-йоркском «Виде Толедо» Эль Греко изобразил только восточную часть города. Перечисленные достопримечательности видны и здесь, но их местоположение изменено. К тому же город представлен не при свете дня, а ночью, во время грозы. Часто эту картину так и называют: «Вид Толедо в грозу». Молния на мгновение осветила город, который в следующий миг исчезнет из глаз.

Вспоминается «Гроза» Джорджоне (в Венеции Эль Греко мог ее видеть). У «Грозы» и «Виде Толедо» одинаковая пропорция сторон: слева — река и арки; справа — город, поднятый выше средней линии холста. Но если Эль Греко и помнил о Джорджоне, то был далек от мысли создавать кастильскую пастораль. Герой его картины — город, а не мифические обитатели природы. Почему же в таком случае большую часть холста занимает ландшафт? Потому что здесь, в отличие от достоверного «Виде и плана Толедо», греческий художник запечатлел эйдос этого города. Озарение молнией — метафора духовного



331. Эль Греко. Портрет кардинала (Фернандо Ниньо де Гевара?). Ол. 1600 г.

прозрения. «Будто открылись священные врата и будто можно было смотреть через них, как ночью, когда молния среди темноты внезапно освещает предметы и делает их ясными и определенными и потом снова все погружает во мрак, хотя представления и очертания предметов сохраняются в воображении» — так описал одно из своих видений Хуан де ла Крус²⁵, сподвижник Терезы Авильской.

В такое-то вот мгновение понял, вернее, ясно узрел Эль Греко, что такое город, который выбрала для него судьба. Толедо не стоит на земле — он обнажен землей, как бывают обнажены скалы. Он древнее покрытых зеленью холмов. Они расступились, чтобы дать солнцу, и ветрам, и дождям обглаживать, отбеливать костяк земли. И еще одна мысль озарила Эль Греко: Толедо господствует не только над Кастилией. Этот город — обнаженная твердь всей земли. Вот почему, в отличие от «Вида и плана Толедо», на котором смутно просматривается линия горизонта, на «Виде Толедо в грозу» город расположен на сферической покатости, позади которой вместо равнинного горизонта видно только небо. «Град Неба и Земли», — вспоминаются перед этой картиной слова Рильке о Толедо.

В то время Великим инквизитором был кардинал Фернандо Ниньо де Гевара. Скорее всего, именно его изобразил Эль Греко на портрете, находящемся в нью-йоркском Музее Метрополитен (ил. 331). Это удивительный пример того, как многое может сказать художник о человеке построением картины, не сосредоточивая внимания на лице.

Образ этого человека соткан из противоречий. Неустойчивое положение силуэта, округлый подол сутаны, крути в орнаменте фона, покатые плечи, дугообразное провисание мантии — всеми способами Эль Греко стремится внушить впечатление потенциальной подвижности, раскачивания, вращения этой фигуры. Это свойства куклы, ваньки-встаньки. Голова кардинала, кажется, может повернуться только вместе с туловищем; вообразить его вставшим и распрямившимся невозможно. Сочетание подвижности и застылости воспринимается как метафора некой фобии, как если бы кардинал был фарфоровым и боялся разбиться от неосторожного движения. И сразу же вы улавливаете новое опасение во взгляде, брошенном на вас из-за стеклышек очков²⁶: как бы вы не заметили его тревогу. Расслабленность его правой руки, сообразная высокому сану и под-



332. Эль Греко. Портрет Ортенсио Феликса Парависино-и-Артеаго. Ок. 1609 г.

контрольная его воле, противоречит напряженности, выраженной непроизвольно-судорожным сжатием левой руки на подлокотнике. Видимо, нелегко было Великому инквизитору сохранять достоинство в делах, требовавших от него одновременно и неусыпной бдительности, и иератической представительности.

Профессору риторики из Саламанкского университета padre Ортенсио Феликсу Парависино-и-Артеаго было двадцать девять лет, когда он заказал Эль Греко свой портрет, попросив изобразить его в облачении ордена тринитариев⁶³ (ил. 332).

Ортенсио сидит, но нижняя часть фигуры написана так, что, не будь видны спинка и поручни кресла, могло бы показаться, что он стремительно движется вперед. Контрасты белого, черного и коричневого; порывистость жестов и поворота головы; лицо, запечатленное в тот момент, когда человеку пришла на ум некая идея, и вот он, глядя на вас и не нарушая правил приличия, внешне принадлежит вам, но на самом деле не расстается со своей мыслью и, может быть, сию же минуту пустит ее в ход. — благодаря всем этим мотивам, возникающим из небрежно-легких мазков в духе венецианской «sprezzatura»⁶⁴, портрет излучает жизненную энергию, которой, верится, Ортенсио был наделен в избытке.

Этот портрет элегантен в том смысле, какой придавал слову «элегантность» Федерико Гарсиа Лорка: элегантность — это «сознательно рассчитанный ритм»⁶⁵. Фигура в целом построена по схеме, повторяющей форму орденского креста, украшающего белую монашескую рясу Парависино. Переведите взгляд с его наклоненного лица на легкий изгиб креста и ниже, на складку между ног. — и вы увидите, что его фигура выгнута дугой, к воображаемому центру которой, находящемуся где-то далеко за правым краем картины, сходятся пучком лучей линии книжного обреза, горизонталь креста и линия спинки кресла. Силуэт фигуры состоит из сужающихся геометрических форм: внизу — широко распахнутые полы сутаны, выше — оплечье, еще выше — белый капюшон и голова. Создается впечатление, будто фигура веером разворачивается вверх. Этот импульс мы невольно воспринимаем как метафору душевной подвижности Парависино. Но есть в его портрете и момент покоя: плавно провисающее оплечье — это часть круга, точно вписанного в верхнюю часть картины. В итоге молодой человек, как и подобает профессору риторики, успешно сочетает спиритуалистическую отрешенность с живым присутствием здесь-и-сейчас.

В сонете, посвященном памяти Эль Греко, Парависино связал начало и конец его жизненного странствия: «Крит даровал ему жизнь и искусство, а Толедо — лучший дом, где он через смерть достиг вечной жизни»⁶⁶.

АНГЛИЙСКОЕ ИСКУССТВО



«Возьми на память мой портрет...»

Волею Генриха VIII, осуществившего в 1530-х годах реформу Церкви, Англия превратилась в страну без церковного искусства. Разрыв с католической изобразительной традицией совпал с тем моментом, когда ветер Возрождения только начинал наполнять паруса английской культуры и Британия разворачивалась в том направлении, куда давно шла вся Европа.

Англия слыва островом философов и поэтов. Английское Возрождение — прежде всего словесность во всевозможных ее проявлениях: философия писавших по-латински Мора и Бэкона, поэзия Сидни, Спенсера, Донна, драматургия Марло, Джонсона и, превыше всех, — творчество Шекспира. На этом фоне английское искусство, ограниченное исключительно светской тематикой, выглядит скромно. Лучшие его достижения представлены жанром портретной миниатюры.

До второй четверти XVI века английские портреты напоминали русские парсуны, с той разницей, что они казались еще более плоскими благодаря ослепительному великолепию одежд, отделанных кружевом, шитых самоцветами и жемчугами¹. Но вот в Лондон прислали из Франции три маленьких портрета работы Жана Клуэ, придворного живописца Франциска I. Эти произведения до нас не дошли. Но по изображению героев битвы при Мариньяно в «Комментариях к Гальским войнам» можно догадываться, что они были похожи на античные камен.

У Генриха VIII был под рукой один живописец, уроженец Гента, носитель угасающей традиции нидерландской книжной миниатюры. Его звали Лукас Хоренбут. Чтобы заслужить покровительство английского короля, пришлось этому фламандцу переквалифицироваться из французский жанр, с которым познакомил англичан Клуэ. Дело у Лукаса пошло так споро, что к 1531 году он удостоился должности «живописца короля».

Хоренбут обучил технике миниатюры другого приезжего мастера — Ганса Гольбейна Младшего. Благодарный ученик, рисовавший несравненно лучше учителя, позволял тому переводить в миниатюры свои станковые портреты². Сам Гольбейн создал несколько шедевров в этом роде. Лучший из сохранившихся — портрет миссис

Джейн Пембертон, жены преуспевающего лондонского торговца одеждой (ил. 333). Если вы сравните миниатюры, исполненные учителем и учеником, то работы первого покажутся вам ремесленными поделками. Но заказчиков это не смущало. Пристрастие к узору заставляло им глаза на совершенство Гольбейновых портретов. Жалованье Хоренбута было баснословно высоким: шестьдесят два с половиной фунта в год, а Гольбейну платили тридцать. Чтобы не потерять клиентуру, Гольбейну приходилось подстраиваться под варварский вкус островитян. Как можно видеть по портрету Генриха VIII из Национальной галереи в Риме (ил. 275), в станковом портрете это удавалось ему лучше, нежели в миниатюрном.

После смерти Гольбейна в Англии долго не появлялось мастеров, способных работать на его уровне. Между тем спрос на портреты ширился, и качество их пошло вниз. Лишь при королеве Елизавете I появился наконец прекрасный английский мастер портретной миниатюры — Николас Хиллиард (ок. 1547—1619).

Хиллиард обучался у отца ювелирному делу, но рано увлекся миниатюрной живописью, в которой он, вероятно, был самоучкой. Сохранился автопортрет, сделанный им в тринадцать лет. При дворе Елизаветы I Хиллиард числился ювелиром, резчиком и миниатюристом. Патент, выданный ему в 1584 году, закрепил за ним монопольное право на изображения королевы.

Портретная миниатюра — это живопись акварелью по тонкому пергаменту. Для экономии времени Хиллиард заготавливал кусочки игральные карты с наклеенными на них листками пергамента, которые он заранее покрывал телесными колерами, для женских портретов — светлыми, для мужских — потемнее. Приступая к работе, он тонкой беличьей кистью, едва касаясь пергамента, наносил очерк лица и покрывал фон легкой штриховкой. Изображая одежду, аксессуары и украшения, он работал в обычной акварельной технике, прокладывая широкими мазками нежные тени для передачи объемов. Изображения драгоценностей он, будучи искусным ювелиром, изготовлял из золотой и серебряной фольги. Портрет вставлялся в драгоценную оправу или футляр. Получался изысканный медальон, который можно было носить на цепочке³.

Посол Марин Стюарт сэр Джеймс Мелвилл рассказывал, как в 1564 году, во время его визита в Уайтхолл, Елизавета I провела его в свою спальню и открыла небольшую шкатулку, в которой хранились обернутые в бумагу миниатюры с названиями, написанными на обертке ее собственной рукой. На первой, которую она вынула,



333. Ганс Гольбейн Младший.
Портрет Джейн Пембертон. Ок. 1540 г.

Мелвилл заметил надписи: «Портрет моего Господина». Он заинтересовался: кто изображен на этом портрете? Елизавета I как бы нехотя позволила ему узнать графа Лейстера⁴. Не исключено, что этот портрет был выполнен Хиллиардом, которому граф Лейстер покровительствовал.

Собственные портреты, канонические прототипы которых создавал Хиллиард, «Рыжая Бесс» имела обыкновение дарить в знак своего расположения. На этих портретах ее облик не менялся десятилетиями: вытянутый овал очень бледного лица с острым подбородком, темно-карие глаза под высокими дугами едва заметных бровей, длинный тонкий нос с горбинкой, маленький рот с плотно сжатыми губами, золотисто-рыжие волосы. Символическая программа портрета выражалась цветом костюма и атрибутами (в их числе лютня — символ мира и гармонии, сито — символ девственности, закладка с пеликаном — символ самоотречения во имя нации, медальон с Фениксом — символ неподвластности времени). Мастерская Хиллиарда производила и массовую продукцию — медальоны с изображением государыни, которые по доступной цене покупали все, кто хотел таким образом выказать свою преданность ей или просто следовать моде. Портрет Елизаветы I, воспроизводящий хиллиардовский прототип, украшал новое издание Библии и «Книгу общих молитв»⁵.

Однако Елизавету не назовешь щедрой меценаткой. Как любой другой заказчик, королева платила Хиллиарду по твердо установленной цене: три фунта за миниатюру. Женившись, Николас едва сводил концы с концами. Королева, вместо того чтобы увеличить Хиллиарду жалование, позволила ему попытать счастья во Франции: при дворе претендента на ее руку герцога Алансонского⁶.

Хиллиард-миниатюрист понимал суть своего искусства иначе, нежели его предшественники. У слабо рисовавшего Хоренбута был дар декоративиста. В ювелирной оправе его портреты приятны на вид, но лица на них скучны и неприветливы, потому что нарисованы топорно и никогда не глядят навстречу вам (за исключением переведенных в миниатюру портретов Гольбейна). У Гольбейна же, виртуозного рисовальщика, портреты получались чудо как выпуклыми и живыми, но, будучи заключены в драгоценную оправу, они не входят с ней в обоюдовыгодную игру. Оправа сама по себе, портрет сам по себе. Его миниатюры лучше выглядели бы в альбомах при условии, что вокруг не будет орнамента.

Хиллиарду удавалось соединить преимущества миниатюр Хоренбута и Гольбейна, не жертвуя ни декоративной прелестью этих вещей, ни их магической жизненностью. А магия портрета была для англичан очень важна. Ибо, как сказали бы сейчас сторонники одной мистической доктрины, Елизаветинская эпоха — это взрыв английской пассионарности. Авантюризм, отвага, предприимчивость, подвижность «новой аристократии», сплотившейся вокруг королевы Елизаветы, беспрецедентны. Оказавшись главной соперницей Испании в борьбе за мировое господство, маленькая Англия доби-

валась все большего перевеса в свою пользу. Терпение Филиппа II истощилось. В 1588 году он послал к берегам Англии 132 судна с 2600 пушками на борту — Непобедимую армаду, которая должна была высадить на остров восемнадцатитысячный десант, чтобы навсегда покончить с самоуправством англичан, этих нищих и свирепых еретиков, осмелившихся посягать на основы кастильского католического миропорядка. Судьба островного королевства повисла на волоске. Но сама природа вступилась за Англию. Буря растерзала испанские корабли, а то, что еще могло плавать, пустили ко дну ребята Фрэнсиса Дрейка. В Лондоне изготовили золотые памятные медальоны с изображениями Елизаветы⁷. Глобус под рукой Елизаветы на ее портрете, исполнением Джорджем Гауэром и названном «Армада»⁸, глобус под рукой сэра Фрэнсиса Дрейка⁹ — прозрачные намеки на то, что Англия становится владычицей морей.

*Противу зал и ужасов войны
Самой природой сложенная крепость,
Счастливейшего племени отчина,
Сей мир особый, дивный сей алмаз
В серебряной оправе океана,
Который, словно замковой стеной
Иль рвом защитным, ограждает остров
От зависти не столь счастливых стран, —*

таков образ Англии у Шекспира¹⁰.

Почему энергичные, непоседливые, рыскавшие по всем морям и океанам джентльмены удачи любили выглядеть на своих миниатюрных портретах томными, мечтательными, печальными? Ответ в популярности комплекса идей и чувств, сопряженных с понятием меланхолии. В английских миниатюрных портретах представлены три разновидности меланхолии.

Прежде всего — «благородная меланхолия» («melancholia generosa»), о которой на острове узнали благодаря учению флорентийского неоплатоника Марсилио Фичино, восходящему к псеудоаристотелевскому трактату «Problemata». Человек меланхолического склада, легко и сильно возбудимый, всю жизнь идет по узкой тропе между безднами отчаяния и вершинами творческой продуктивности в поэзии, философии и политике¹¹. Английские рыцари удачи легко приспособили эту теорию к жизненной философии авантюрного риска, которая, грубо говоря, сводится к формуле «все или ничего». Внушить окружающим, что ты «благородный меланхолик», — верное средство продемонстрировать бесстрашие перед вызовами Фортуны, поднять в цене свою индивидуальность и заявить об эксклюзивном праве на *modus vivendi* (образ жизни), не пересекающийся с твоими общественными обязанностями.

Последнее напоминает «островную» сторону жизни венецианских аристократов. Но ее художественная интерпретация севернее Ла-Манша не та, что на Лагуне. Венецианец на портрете не расслабляется, не велит изображать себя в таких позах, когда и зрителю

вроде бы неловко оставаться на ногах. Мечту венецианца о «золотом веке» воплощает не сам он, а персонажи мифологических картин или юноши, музицирующие в компании нимф. Венецианец говорит друзьям: «Не верьте моему портрету, верьте моей мечте — вот она перед вами, на картине». Англичанин же самолично мечтает на медальоне, который его друг или возлюбленная носят на груди. Он шепчет: «Вот я перед тобой. Догадываешься, о чем мои мечты?». Диапазон разгадок шире венецианской пасторали. Мечтания островных поэтов, философов и политиков не столь чувственным, как у венецианцев; они не устремлены в погоню за утраченным «золотым веком». Английский миниатюрный портрет, в отличие от венецианских картин, не отсылает владельца к каким-то текстам. Он порождает в душе и уме адресата новые ассоциации, смысловые отголоски и рифмы. Персонажи миниатюрных портретов дорожат своим одиночеством. Но разум и чувство подсказывают им, что не надо утаивать свою меланхолию от близких и дорогих им людей. Напротив, надо всячески ее демонстрировать. В глазах современников Хиллиарда миниатюрный портрет, утверждая культ «благородной меланхолии», говорил о глубокой причастности заказчика и адресата ко всей духовной атмосфере Елизаветинской эпохи.

Вторая разновидность меланхолии, признаки которой часто встречаются на английских миниатюрных портретах, — та, что вызывается неразделенной любовной страстью. Знаток этого недуга Роберт Бертон назвал страсть «громом и молнией душевного смятения». Иное определение этого душевного состояния у того же Бертон — «рыцарская меланхолия». Он описывает ее в таких стихах:

*Любовь свою, мне мнится, обнимаю,
Свои ей чувства пылко изъясняю.
О, миг блаженства я тогда вкушаю
И словно в кушах рая пребываю.
Как сладко мне тогда воображенья
Слит любви бессмертной упоенье.
Все прочее — тщета в сравненье с ней —
Сладчайшей Меланхолией моей.*

*Когда ж любви моей я муки числю:
Ночей бессонных горестные мысли
И пытку ревности, жестокий жребий свой,
И позднее раскаянье, унесшее покой, —
Нет хуже, злее муки, чем любовь, —
Отравлена душа, отравлена вся кровь.
Что беды прочие тогда в сравненье с ней —
Жесточкой Меланхолией моей»²².*

Третий вид меланхолии порождался разлукой, памятью о тех, кого еще ждут или уже не ждут, и тревожным воображением²³. Жизнь новых властителей морей — английских мореплавателей, купцов, пиратов, служивших королеве Елизавете, — была полна опасно-

стей¹⁴. В любой момент портрет, выражавший меланхолию в первом или втором из названных нами смыслов, мог превратиться в знак утраты — временной или невозвратимой. Увезти с собой на память о дорогом тебе человеке амулет с его изображением, оставив ему свой амулет, — об этом стоило позаботиться независимо от того, веришь ли ты или не веришь в благосклонность Фортуны. Каким же хотел видеть себя заказчик портрета, если не погруженным в печаль?¹⁵

Большой портрет с собой не унесешь, а медальон можно хранить в шкатулке или вовсе не расставаться с ним никогда. Вот почему в елизаветинской Англии привился жанр портретной миниатюры, в отличие от Нидерландов и Германии, где станковый портрет, наряду с пейзажем, бытовым жанром и натюрмортом, служил украшением более или менее благоустроенного жилища. В Англии не человек шел к портрету, который высокомерно допускал бы его к себе в кабинете, портретной галерее или парадном зале, — напротив, портрет повсюду сопровождал человека как овеществленная память о другом человеке¹⁶. Это симптом развившейся культуры чувств¹⁷. Джон Донн, младший современник Хиллиарда, писал, отправляясь далеко на юг отбивать у испанцев порт Кадис:

*Возьми на память мой портрет; а твой —
В груди, как сердце, навсегда со мной.
Дарю лишь тень, но сплывай к даренью;
Ведь я умру — и тень сольется с тенью.
<...>*

*Мой прежний облик воскресит портрет,
И ты поймешь: сравненье не во вред
Тому, кто сердцем не переменился
И обожать тебя не разучился.
Пока он был за красоту любим,
Любовь питалась малою грудным;
Но в зрелых летах ей уже нестати
Питаться тем, что годно для дитяти¹⁸.*

Превратив портрет в средство выражения верности и благодарности, любви, надежды и печали, англичане обнаруживают, что на овальных картоночках, заключенных в металлическую оправу, они могут выглядеть непринужденно, как среди самых близких людей. «Мой дом — моя крепость» — гласит английская пословица. В XVI веке вы нигде, кроме как в Англии, не увидите на портрете человека, мечтательно вдыхающего в саду благоухание роз либо растянувшегося на траве.

Хиллиард первым понял, что портрет овальной формы эффективнее круглого, потому что позволяет изобразить человека более энергичным и статным, как бы стоящим, тогда как портрет-тондо подходит скорее для человека, который не хочет держать голову гордо¹⁹. Он понял и то, что портреты надо писать свободно и легко, не корпя над мелочами, — так чтобы портрет не казался проемом в иное пространство, а был бы изящным предметом роскоши. Вещь,

не создающая иллюзию проема, выглядит прочно, надежно. Ей можно доверять, как честному слову друга. И еще он понял, что легкостью и энергией письма усиливается магическая жизненность портрета, ибо свойства живописного исполнения невольно переносятся людьми на характер изображенного человека.

В своем трактате о миниатюрной живописи он превозносит это искусство за то, что миниатюра «кажется не подобием, а самой вещью»; за нежность миниатюр и за то, что они не служат для обстановки домов; за то, что миниатюрист может заниматься своим делом так, что даже близкие этого не заметят, а может, если захочет, и бросить работу. Все это делает миниатюрную живопись занятием, к которому следует допускать только джентльменов. Хиллиард убежден в магической пользе своего искусства: оно дает художнику наслаждение, помогает ему избежать дурных случайностей, избавляет его от горя и печали, излечивает его гнев и заполняет время. Самое же для нас интересное — миниатюра отгоняет меланхолию²⁰. По мнению Хиллиарда, состояние меланхолии противопоказано искусству: чем впадать в меланхолию, пусть-ка лучше молодые джентльмены осваивают искусство миниатюры и пишут портреты своих современников, которые хотят казаться меланхоликами.

Главнейшее наставление Хиллиарда миниатюристу — «соблюдение чистоты и опрятности во всем, что он делает». «Одежда его пусть будет из шелка... и пусть он не надевает на себя ничего тесного». Это место трактата напоминает знаменитый пассаж Леонардо да Винчи²¹, что неудивительно: Хиллиард тоже ставит живопись выше скульптуры. «Остерегайтесь трогать ваше произведение пальцами или чем-нибудь твердым, — продолжает он, — а обметайте его чистой кистью или белым пером; не дышите над ним, особенно в холодную погоду; старайтесь, чтобы на него не падала перхоть с волос; остерегайтесь разговаривать, стоя над миниатюрой, ибо мельчайшую брызгу слюны нельзя будет свести, если она попадет на лицо или какую-нибудь часть обнаженного тела». Работать можно только в таком помещении, «где не будет мешать ни пыль, ни дым, ни шум, ни вонь»²².

Вопреки общераспространенному пренебрежению к жанру портрета, подкрепленному авторитетом сэра Филиппа Сидни, вождя поэтов-елизаветинцев, назвавшего «художниками поплоше» тех, «которые только живописуют лица с натуры»²³, Хиллиард утверждает, что воспроизведение человеческого лица — высшая задача художника, за которую не следует браться, пока не научишься писать «истории». Портрет — самая трудная область искусства, потому что он должен быть похож на натуру и вместе с тем показывать «лучшие стороны наружности позирующего»²⁴.

Хиллиард называет себя подражателем Гольбейна, хотя считает Дюрера «самым замечательным и совершенным живописцем и мастером по гравированию на меди от начала мира» и советует миниатюристам копировать акварелью его гравированные портреты. Свойственное англичанам недоверие к абстрактным доктринам за-

ставляет его возражать против Дюреровой теории пропорций. Лицо человека, каким мы видим его в жизни, и лицо того же самого человека на портрете — не одно и то же, рассуждает Хиллиард. Красота или безобразие живого лица определяются цветом, пропорциями и выражением. А во впечатлении, складывающемся у нас от портрета, главную роль играют части лица: «На портрете глаза показывают больше всего жизни, нос — прелести, а рот — сходства». Да и в жизни красота или безобразие лица не так уж сильно зависят от его пропорций. У лорда-канцлера сэра Кристофера Хэттона «был очень низкий лоб, не соответствующий правильной мере, то есть одной трети лица». Тем не менее все почитали его как одного из красивейших людей Англии. «И напротив, существует множество лиц, соответствующих той пропорции, которую установил Альберт Дюр[ер], и это лица некрасивые или неприятные»¹⁵. Осмелимся досказать за Хиллиарда: впечатление от портрета зависит от очертаний глаз, носа и рта в большей степени, нежели от их пропорциональных соотношений друг с другом. Дюрер делал акцент на характеристиках лица как целостной формы, для Хиллиарда же лицо на портрете — скорее предмет, украшенный глазами, носом и ртом. Дюрер относился к изображаемому им лицу как конструктор, Хиллиард — как художник-декоративист.

То, что Николас понимал задачу миниатюрного портрета именно так, видно из его разговора с королевой Елизаветой в тот день, когда он впервые был вызван к ней, чтобы нарисовать ее портрет. Ее величество спросила Николаса, почему итальянцы, эти искуснейшие живописцы, не накладывают теней, которые наблюдаются в натуре при ярком освещении. Ссылкой на авторитет итальянцев она наметнула Хиллиарду на две вещи сразу: во-первых, пусть он не думает, что она не разбирается в живописи, и, во-вторых, она не желает, чтобы на ее лицо ложились резкие тени. Рассказывая об этой беседе, Хиллиард делает вид, что ее величество дала ему бесценную инструкцию по исполнению доверенного ему ответственного заказа, но, по сути, он использует ее вопрос как повод для формулирования своего художественного принципа. Очень рельефные произведения, ответил он, выглядят прекрасно, если помещены в отдалении. Но это «не нужно для миниатюры, потому что ее мы вынуждены рассматривать, держа в руке и приблизив к глазам». Елизавета тоже хорошо поняла Хиллиарда: дескать, он и без инструкций заказчицы написал бы ее портрет без теней. «Ее Величество согласилась с моим рассуждением и потому избрала местом позирования для портрета открытую аллею красивого сада, где поблизости не было деревьев и никакой тени вообще». Иными словами, королева выбрала яркое, но максимально рассеянное освещение, в котором главным источником света становилось ее лицо, обычно покрытое толстым слоем белил. Хиллиард подводит под свою теорию моральное основание: «Красота и хорошие черты лица подобны чистой правде, которая не стыдится света и не нуждается в темноте». Чернота и тени, какие применяют некоторые

портретисты, делают их произведения «подобными плохо выраженной истине»²⁶.

Хиллиард целит здесь в своего ученика Исаака Оливера, который использовал тени в миниатюрах так, как если бы это были обычные станковые портреты. Приглашенный в 1592 году Елизаветой, Оливер изобразил лицо королевы, пустив в ход весь арсенал средств светотеневой моделировки. Получилось изображение пятидесятидевятилетней женщины в рыжем парике, с обвисшим заострившимся носом, ввалившимися щеками и по-старушечьи запавшим ртом. По распоряжению Тайного совета все изображения королевы, выполненные с образцов Оливера, в том числе и гравюры, были уничтожены. Их разыскивали в лавках, изымали и сжигали, так как «они причиняли Ее Величеству великое оскорбление»²⁷.

*Ты знаешь, Хиллиарда единый штрих
Дороже, чем сажженные полотна, —*

писал Джон Донн в послании другу, сравнивая свои поэтические наброски с мастерством Хиллиарда²⁸. Лица на портретах этого художника занимают места не более ногтя большого пальца зрителя. Описывая их, испытываешь странное чувство, будто в ходе описания они сами собой становятся крупнее; размер «саженных полотен», напротив, обычно скрадывается словесным описанием до умеренной величины.

Во Франции Николас написал миниатюрный автопортрет (ил. 334). Представить себя как художника — значило, прежде всего, сделать живым свой взгляд — острый и пронизывающий, моментально

схватывающий и передающий памяти любое впечатление. Кого только не обшарил этот цепкий взгляд! И графа Лейстера, и даже самое королеву Елизавету. Недаром он изобразил себя в роскошном слоеном воротнике на испанский манер, приличествовавший дворянам и аристократам. Этими чуть раскосыми глазами удалой красавец с густыми темно-каштановыми кудрями, выбившимися из-под сдвинутого на затылок берета и змеящимися вокруг высокого лба, выглядел себе в жены Элис²⁹. На темно-голубом фоне белый воротник, отделяющий голову от черного, наглухо застегнутого сюртука, выги-



334. Николас Хиллиард. Автопортрет. 1577

дит как морская пена, поднимающаяся и опадающая под носом корабля, роль какового играет клинообразная бородка щеголя. Разглядывая этот драгоценный подарок своего мужа, Элис должна была вновь и вновь возвращаться к его карим глазам. Она могла любоваться и гордиться своим Апеллесом, который подписался моно-

граммой, составленной из наложенных друг на друга инициалов «N» и «H», а сверху вывел каллиграфическими золотыми буквами по голубому: «Anno Domini 1577 Aetatis Sua 30». Получалось: «Никола Хиллиард лета Господня 1577-го в свои тридцать».

Тема овалного портрета Элис, написанного несколько месяцев спустя (ил. 335), — «моей любимой образ несравненный, что оттиском медальным в сердце вбит»³⁰. У Элис безупречный овал лица, русые волосы, аккуратно уложенные в прическу, обнажающую виски, осторожно-внимательный взгляд небольших светло-зеленых глаз, прямой решительный носик и своенравно сложенные ярко-розовые губы. Голова округлым подбородком опирается на белые кружева. Воротник по моде поднят так высоко, что лицо не соприкасается с фоном. Бережно заключенное в оправу, образованную прической и воротником, лицо существует, словно бы не нуждаясь в теле. По контрасту с напускной надменностью, принятой среди дам ее круга, декольте платья особенно соблазнительно приоткрывает ложбинку на груди. Платье у Элис белого с серым узором и черного тонов, как у королевы. На темно-голубом фоне на уровне рта Элис стоят слева и справа золотые монограммы Николааса. Наверху написано: «Лета Господня 1578 в свои двадцать два»³¹.

Формат этих портретов различен, и написаны они не в один присест, но ракурсы таковы, что портреты Николааса и Элис воспринимаются как супружеский диптих: мужчина, как положено, слева, женщина — справа. Это впечатление поддержано и цветовым строем портретов, основанным на созвучии темно-голубого фона с черными и белыми тонами одежды и воротников. По отношению к кому, незримо, выдержана эта схема? К Деве Марии? Скорее, к королеве Елизавете; ведь сказал же о ее величестве лорд Норт: «Она — наш земной бог».

Самую поэтичную миниатюру Хиллиард создал в год гибели Непобедимой армады. В узкий овал вписана фигура высокого, стройного молодого шеголя с маленькой головой, вьющимися волосами, темно-кариими глазами и светлыми усиками (ил. 336). Но что за причуда — велеть художнику изобразить себя во весь рост, будто миниатюра — это парадный портрет? Не извращение ли это самой природы миниатюры, в которой каждый дюйм пергамента ценится на вес золота? Да и одет этот кавалер в плащ, небрежно перекинутый через плечо, не для дворца, а для прогулки. Пребывая в полном одиночестве, он прислонился к дереву, скрестив ноги, наклонив голову и глядя перед собой мечтательно-невидящим взглядом.



335. Николай Хиллиард. Портрет жены. 1578

Мы не уйдем далеко от истины, если предположим, что главной причиной, побудившей молодого человека заказать Хиллиарду такой странный портрет, была красота его ног. Уж очень ему хотелось, чтобы адресат портрета оценил по достоинству их стройность.

Над головой юноши читаем: «*Dat poenas laudata fides*» («Достохвальная верность уязвляет самое себя»). Стало быть, вторая причина — желание напомнить кому-то, что он погружен в черную, как его плащ, «рыцарскую меланхолию». Представить это состояние обычным способом — в погрудном изображении, с лицом, опирающимся на ладонь, — значило бы приравнять себя ко всем другим страдальцам любовного недуга. Но, видно, не таков был этот молодой человек, чтобы вкладывать свое чувство в готовую формулу изобразительной риторики. В погрудном портрете пропали бы и его прекрасные ноги, и изысканность костюма, ради которых стоит окинуть его взглядом всего — с головы до пят.

Кроме того, — и это третья причина необычности любовного послания — в погрудном портрете было бы почти невозможно показать, где, собственно, находится наш молодой человек. А находится он там, где мечтает встретиться с предметом своей страсти, — в Саду Любви³³⁶. Какая жестокая судьба — томиться в одиночестве в райском утолке, предназначенном для счастья! — вызывает портрет к той, чье сердце — лед. Но на чем основывается надежда влюбленного, что его одиночество не окажется вечным? На том, что его пассия и есть хозяйка этого сада.

Теперь можно раскрыть имена. Адресат портрета — королева Елизавета. А влюбленный страдалец, скорее всего, граф Роберт Девере, второй граф Эссекс, пасынок графа Роберта Лейстера³³⁷. Под томной маской меланхолии трудно угадать ближайшего друга сэра Филиппа Сидни, с которым этот юнец девятнадцати лет от роду, сражаясь в Нидерландах про-

тив испанцев, участвовал в отчаянной атаке пятисот английских кавалеристов на трехтысячный испанский отряд, в которой героический энтузиаст сэра Филипп был смертельно ранен³³⁸. Графу Эссексу завещал Филипп Сидни свой меч. Ему граф Лейстер поручил после смерти сэра Филиппа командование английской конницей в Нидерландах. «Если Вам случится воевать, помните, что лучше сделать больше, чем недостаточно, ведь за первыми шагами молодого чело-



336. Николас Хиллиард. Юноша среди розовых кустов (Портрет Роберта Девере, второго графа Эссекса?). 1588

века наблюдают особенно пристально. Хорошую репутацию, завоеванную однажды, легко удержать, а исправить первое неблагоприятное впечатление непросто» — вот кодекс чести графа Эссекса³⁵.

Хиллиард не напрасно потрудился над этим заказом: граф станет последним фаворитом королевы. Почему бы не предположить, что не только обаяние его личности, но и красота портрета сыграла в этом свою роль? Жемчужно-белый и черный, сталкиваясь друг с другом, сплетаются изысканным орнаментальным доспехом. Листья роз и шиповника объединяют фигуру и фон. Их светлая зелень играет разнообразными оттенками, вступая в сочетания с белым, черным, голубым, коричневым, травянисто-зеленым. Цветовая гамма такова, что, кажется, акварель передает аромат роз. Цветочки шиповника светятся на фоне черного плаща, как звезды в ночи, — трогательная метафора надежды.

И еще один необыкновенный портрет принадлежит кисти Хиллиарда. Изображенного на нем Генри Перси, девятого графа Нортумберленда (ил. 337), прозвали Чернокнижником за его увлечение алхимией, картографией и страсть к оккультным книгам. В имени графа Генри жил навигатор Томас Харриот, который, направив на небо голландскую подзорную трубу, на несколько месяцев опередил Галилея в составлении карты Луны и первым в мире разглядел пятна на Солнце. Другом Чернокнижника был и Джон Ди — знаменитый математик, механик, алхимик, каббалист и духовидец, главный астролог королевы Елизаветы и преподаватель философии в придворном кружке сэра Филиппа Сидни.



337. Николас Хиллиард. Портрет Генри Перси, девятого графа Нортумберленда. Ок. 1590—1595 гг.

*Знатный лорд, прекрасный цвет Нортумберленда,
Возлюбленный, покровитель и любимец Муз,
Ты принимаешь умильцев и ученых
И облакаешь Науку в богатые украшения —
То удивительное математическое искусство,
Знакомое со звездами и зодиаком,
Для которого небеса открыты, будто книга;
Под чьим безошибочным руководством,
Оставив торные пути наших профессоров
И ступая по древним почтенным следам
Трисмегиста и Пифагора,
По нехоженным и недоступным путям
Ты идешь в пространные прекрасные области
Божественной науки и философии, —*

писал Джордж Пиль³⁶ о Черно книжнике, которому, несомненно, принадлежит тайный замысел портрета, исполненного Хиллиардом. Он велел изобразить себя лежащим на прямоугольной ступенчатой террасе, поднятой над долиной, как высокий остров над морем. Здесь растут посаженные по линейке деревья, смыкающиеся наверху своими густыми кронами. Долина и далекие горы залиты солнцем. На вершине же террасы, ближе всего к солнцу, темно. Граф Генри распростерся на земле во всю ширину портрета, меланхолически подперев голову рукой. Черный сюртук расстегнут, сверкает белизной сорочка апаши, небрежно заткнутая за пояс. О чем размышляет знатный лорд?

Перспектива уводит наш взгляд вверх, где на фоне светлого неба подвешен на суку дерева балансир, который мог бы занять место в трактате французского механика Жака Бессона «Театр математических и механических инструментов» (1587) в качестве парадигмы на правило рычага: на коротком плече висит лунный глобус³⁷, к длинному подвешено писчее перо, под которым стоит латинское слово «tanti» («эквивалентно»).

Что символизирует терраса, на которой граф пребывает в сумраке среди бела дня? По какой формуле выстроены деревья: $1 \times 4 \times 2 = 8$, или $1 \times 3 \times 3 = 9$, или $2 \times 2 \times 3 = 12$? А может быть, $1 + 4 + 2 = 7$? Не связаны ли эти числовые последовательности с нумерологией Джона Ди³⁸? Что за книга лежит у изголовья графа? Случайно ли глобус соотносится с этой книгой, а перо — с платком, который граф держит в руке, бросив на землю перчатки? Случайно ли тело графа распростерлось параллельно балансиру? Что чему эквивалентно в голове графа Нортумберленда? Эти вопросы грозят свергнуть нас в меланхолию, ибо одной из причин этого заболевания — очевидно, хорошо знакомому и Черно книжнику — являлись, по убеждению Роберта Бертон, «чрезмерные занятия наукой»³⁹.

Каков бы ни был заумный замысел графа Генри Перси, его портрет — явление, дотоле невиданное в европейском искусстве. Николасу Хиллиарду первому удалось представить человека совершенно нового типа — такого, кому никто не может навязать норму поведения, несообразную с его персональным пониманием свободы и комфорта⁴⁰. Граф-черно книжник, друг звездочетов, проводящий ночи без сна в созерцании небесных тел, предается сумрачному раздумью на головокружительной высоте. Этот образ, вызывающий в памяти прославленную гравюру Дюрера «Melencolia I», предвосхищает в неизвестной на континенте манере интерес английских романтиков к ночи и бесконечности⁴¹.

Эпилог. или

О вавилонском столпотворении

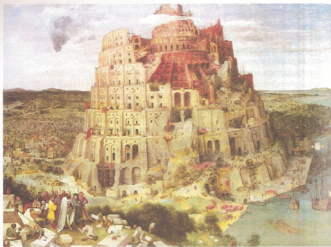
У Питера Брейгеля Старшего есть две картины, на которых изображено строительство Вавилонской башни. Насытив их реалиями своего времени, он дал современникам повод для сравнений Антверпена, превращавшегося на их глазах в космополитический мировой центр, с Вавилоном, жители которого принялись строить башню высотой до небес, чтобы «сделать себе имя» (ил. 338). Новому Вавилону эта аналогия ничего хорошего не сулила: ведь Бог сделал так, что потомки Ноя, перестав понимать друг друга, прекратили строительство башни. Предчувствия оправдались: католики и кальвинисты, испанские хозяева и нидерландские патриоты не смогли достичь компромисса, и Антверпен безвозвратно утратил славу торгово-финансовой столицы Запада.

Но, думается, художник-философ смотрел шире. В эпоху, которую называют теперь Возрождением, весь христианский мир представлялся Брейгелю вавилонским столпотворением.

Когда понятием «Возрождение» охватывают все западноевропейские страны, может возникнуть впечатление, будто речь идет о чем-то, по сути, для всех них едином. В действительности же общим было только стремление во что бы то ни стало обособиться друг от друга.

Возрождение — это эпоха, когда на фоне средневековых универсалистских интегрирующих стремлений резко обозначились национальные особенности, началась всесторонняя дезинтеграция. Дальновидные люди, перестав говорить о «христианском мире», впервые заговорили о «Европе». Но представление о том, чем должна стать Европа, у каждого политического или религиозного деятеля, у каждого мыслителя было свое.

На исходе этой эпохи самой крупной силой, препятствовавшей превращению христианского мира в пеструю европейскую мозаику, была монархия Карла V и Филиппа II, пытавшихся осуществить мечту об «одной империи, одном мече». Отец и сын — оба они чувствовали себя ответственными за то состояние, в котором христианский мир встретит Страшный суд. Испанское золото, испанский этикет, испанский костюм, орден Игнатия Лойолы, триумф испанской теологии на Тридентском соборе и даже Амадис



338. Питер Брейгель Старший. Вавилонская башня. 1563

Галльский, дитя кастильской фантазии, покоривший читающую Европу, — все это проявления испанской угрозы многообразию европейского духа.

Но обладали ли такой же интегрирующей силой искусство Испании? Вовсе нет. Если бы мы равным счетом ничего не знали о том, что происходило тогда за пределами испанских художественных мастерских, то мы не смогли бы догадаться, что Алонсо Берруте и Эль Греко работали при монархах, лелеявших мечту о мировой империи, — настолько искусство каждого из этих художников самобытно, даже провинциально, настолько трудно было бы вообразить их произведения созданными в Италии или во Франции. Удивительно ли, что севернее Пиренеев с искусством Испании не были знакомы до XIX столетия?

Если бы сэру Исааку Ньютону довелось переместиться на сотни лет назад и окинуть взглядом тогдашнюю Европу, то его третий закон, наверное, стал бы по счету первым: «Действию всегда соответствует равное и противоположно направленное противодействие». Ибо стремление Габсбургов навязать народам Европы кастильский порядок встречало повсюду отпор национального самосознания. Как если бы Бог, решив спасти Европу, избрал Испанию орудием «смешения языков». Исторические роли спасителей европейского многообразия были возложены Провидением на непримиримых врагов испанского миропорядка — Вильгельма Оранского, Елизавету Тюдор, Генриха Наваррского.

Искусство их стран не уступает самообытностью испанскому. Что общего между Хиллиардом и Эль Греко, между Брейгелем и Пилоном?

Казалось бы, гений Гольбейна, его чувствительность к итальянским новшествам и даже иконоборчество базельских протестантов — все это способствовало тому, чтобы английское искусство стало гольбейновской проекцией итальянского. Но и этого не случилось. Сам Гольбейн предпочел в Англии не уклоняться от местных представлений о красоте. А Хиллиард сделал островной портрет решительно непохожим на что-либо континентальное. Мы видим на его портретах людей, одержавших верх над теми, кого изображали Козьмо и Эль Греко. Испанское и английское понимание того, что такое портрет, не имеют между собой ничего общего. Однако военные успехи Англии не привели к триумфу ее искусства. К исходу эпохи оно оставалось таким же провинциальным, как и искусство Испании.

Ну а представить себе Брейгеля льющим слезы в Париже перед «Памятником сердца Генриха II» работы Пилона или этого последнего него хохочущим в Брюсселе перед «Крестьянским танцем» Брейгеля можно только в жанре карикатуры — настолько несовместимы жизненные и художественные миры этих мастеров.

Что до Германии, то в считанные десятилетия после выступления Лютера способность немцев, воспламенившись Идеей, осуществлять ее, не считаясь с жертвами, переместила творческий потенциал нации в религию. Искусство стало орудием религиозной пропаганды и выражения несовместимых амбиций протестантов и католиков. А много лет спустя, когда в этой стране, пережившей кошмар Тридцатилетней войны, снова возник спрос на бытовой жанр и натюрморт, на пейзаж и портрет, значение изобразительного искусства уже не шло ни в какое сравнение с той ролью, какую играла в духовной жизни немцев музыка. «То, что около 1500 года воплощали в живописи, предпочли около 1750-го выразить в музыке» — эта мысль Вильгельма Пиндера верна применительно к Германии в большей степени, чем по отношению к какой-либо другой стране.

Какова же была роль Италии в процессе всеобщей дезинтеграции? Престиж итальянцев во всех искусствах был чрезвычайно высок. Рафаэль приблизил Вавилонскую башню искусства к самому небу. Северные и испанские мастера знали Рафаэля по гравюрам Раймонди, подчас работали бок о бок с приезжими итальянцами, иногда подолгу жили в Италии. Живописцы, обслуживавшие королевский двор Валуа, имели возможность изучать в оригиналах не только Рафаэля, но и Леонардо. Придворным живописцам Габсбургов были доступны картины Тициана. Но вопреки всему этому интегрирующий эффект итальянского искусства в сравнении с модой на испанский костюм или общераспространенностью испанского этикета оказался незначителен.

Причины тому по меньшей мере две. Обе они были вызваны сильной реакцией северного искусства на итальянское, в одних случаях положительной, в других — отрицательной.

Заказчикам и художникам, тягнущимся к Италии, эта страна предлагала широчайший диапазон художественных направлений и образцов. Краткий период тематического и стилистического единства, закончившийся еще до Sacco di Roma, сменился стремительным расхождением индивидуальных художественных манер. Заальпийские поклонники и ученики итальянских гениев имели возможность выбирать из этого разнообразия то, что отвечало их намерениям и вкусам. Отражаясь в северных кривых зеркалах, итальянские образцы повсюду приобретали ярко выраженные местные черты.

Отторжение от итальянских норм и образцов в искусстве тоже всюду проявлялась по-разному. Дюрер, поддавшийся было итальянским соблазнам, спасся от эпитонства благодаря мощному темпераменту и истовой вере, жаждавшей правды более, нежели красоты. Брейгель, прожив в Италии два года, впечатлился только переходом через Альпы, а италоманов-романистов безжалостно высмеял, сравнив их с беднягой Икаром. Эль Греко, учившийся у Тициана, преобразил его уроки в такую причудливую манеру, что исследователи никак не могут договориться между собой, кого же в его живописи больше, кроме него самого, — Тициана, Тинторетто, Микеланджело или, быть может, византийских иконописцев? Даже Франция, где во времена школы Фонтенбло решающая роль принадлежала первоклассным итальянским мастерам, породила Гужона и Пилона — скульпторов, чьи произведения мы с первого взгляда отличаем от итальянских благодаря их куртуазной грациозности.

А ведь были и такие художники, как, например, Кранх или Готхардт, которые, каждый по своим причинам, оказались вовсе невосприимчивы к итальянскому поветрию.

Говорят, что все дороги ведут в Рим. Но по этим же дорогам из Рима и расходятся в разных направлениях. Провести хронологическую черту, которая четко отделила бы в искусстве Европы прилив к Риму от отлива, невозможно. В самой Италии дивергенция художественных манер происходит после Рафаэля. Немецкое искусство, которое благодаря душевной подвижности Дюрера раньше всех испытало воздействие итальянских новшеств, замыкается в себе после смерти этого мастера. Французское искусство по-настоящему обретает себя в галерее Франциска I. Нидерландское — по возвращении Брейгеля из Италии. Испанское отворачивается от Италии по мере роста популярности Эль Греко.

К концу XVI века перевод с одного национального художественного языка на другой стал невозможен. Нам-то издали видно, что, для того чтобы снова начать понимать друг друга, художникам надо было перейти на новый язык, на «койнэ», не похожий ни на одно из ренессансных наречий. После кратковременной оторопи, в которую поверг всех Караваджо, новый общепонятный язык появится и позднее будет назван «барокко». Но можно ли было предвидеть это из XVI века? «Вызревало» ли барокко исподволь в недрах национальных художественных традиций?

Обнаружить такую органику не удастся. Посудите сами. Последний титан Чинизвенто — Тинторетто. Мог ли хотя бы сам Гермес Трисмегист напророчить, что корифеем Сеиченто станет Бернини, бесконечно далекий от этого венецианца? В Нидерландах последний колосс — Брейгель. Можно ли было предсказать, что величайшим фламандским живописцем станет столь непохожий на него Рубенс, а в Голландии — и того неожиданнее — появится Рембрандт? Последний из «бури и натиска» немецкого искусства XVI века — Гольбейн. Мог ли кто-либо из немцев — ведь половина Германии по-прежнему была католической — предвидеть, сколь надолго Гольбейн так и останется последним? Вершина французского искусства XVI века — Пилон. Разве можно было предугадать, что после него гордостью Франции станут Пуссен и Лоррен? А в Испании после Эль Греко — Веласкес? Или в Англии после Хиллиарда — фламандец Ван Дейк?

Переломы и разрывы национальных художественных традиций на рубеже XVI и XVII столетий обескураживают непредвзятого любителя искусства ничуть не меньше, чем всеобщая дезинтеграция европейского искусства. Если уж использовать метафору вавилонского столпотворения до конца, то на этой хронологической черте мы видим вместо башни высотой до небес гору кирпичей.

Но, помнится, кирпичи у потомков Ноя были обожженные огнем, работавшие на сжатие не хуже камня. Вот и ренессансная россыпь — это колоссальная сокровищница несокрушимых временем шедевров. Часть этой горы мы постарались разгрести и осмотреть каждый добытый шедевр поштучно, тщательно, не дергая выстраивать в воображении контур сооружения, именуемого звучным и жизнерадостным словом «Возрождение».

НИДЕРЛАНДСКОЕ ИСКУССТВО

- ¹ Книга Франциско де Ольмьда «Четыре разговора о живописи» увидела свет в 1548 г., то есть при жизни Микеланджело.
- ² Франциско де Ольмьда. Четыре разговора о живописи // Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 1: Античность. Средние века. Возрождение. М., 1962. С. 559.
- ³ Это было бы похоже на работу постановщика спектакля марионеток. Первоначально французским словом «marionette» обозначались фигурки Девы Марии в средневековом кукольном представлении.
- ⁴ В силу своей всесторонней научной обоснованности итальянское ренессансное искусство выглядит по сравнению с нидерландским не уподобляющееся жизни, а горделиво вознесшимся над ней. Практический смысл научного пафоса итальянских мастеров — не в стремлении к убедительности картин, а в приближении живописи к «свободным искусствам», в повышении социального статуса их профессии.
- ⁵ Часослов («слово Божие на каждый час») — молитвенник, предназначенный для частного пользования, в который включались молитвы, приуроченные, согласно уставу бенедиктинского ордена, к определенным часам суток. Поначалу это были молитвы, посвященные трем особым моментам христианской истории: считалось, что в 9 часов утра произошло сошествие Св. Духа; в полдень был распят Христос; в 3 часа пополудни Он умер. Затем, когда сутки были разделены на восемь канонических часов с трехчасовыми интервалами, сформировалась последовательность молитв: *matins* — полночь; *lauds* — 3 часа ночи, то есть рассвет; *prime* — 6 часов утра; *tierce (terce)* — 9 часов утра; *sext* — полдень; *none* — 3 часа пополудни; *vêpres* — 6 часов вечера, то есть закат; *compline* — 9 часов вечера. Сначала тексты, которые полагалось читать в эти часы, вписывали вместе с календарями в псалтыри (до конца XIII в. псалтырь — главная книга для индивидуальной молитвы). Постепенно добавлялись новые молитвы и медитативные тексты: молитвы к Деве Марии, покаянные псалмы, литании к святым, ектении и поминования усопших и т. д. Псалтыри так разрослись, что пользоваться ими стало неудобно. Тогда их разделили: для духовенства брениарии, для мирян часословы. С часословами в руках феодалы и горожане молились в домашних капеллах и спальнях. По часословам учили грамоте детей, на полях оставляли записи о важнейших семейных событиях, о торжественных датах. Связь между франко-фламандской (то есть создававшейся нидерландскими мастерами при дворах Валуа) миниатюрой и ранненидерландской станковой живописью убедительно показана в фундаментальном труде: Panofsky E. Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character: In 2 vols. Vol. 1. Cambridge (Mass.), 1953. Далее — Panofsky.

- ⁶ Виллер Б. Проблема и развитие натюрморта. СПб., 2005. С. 195–197. Далее – Виллер.
- ⁷ Технические недостатки темперной живописи: боятся воды, случайные толчки для нее опасны, со временем она осыпается.
- ⁸ Масло изредка применялось в живописи с XIII в., но нидерландцы эту технику усовершенствовали. Бенедиктинец Петрус Берхориус, друг Петрарки, писал о масле как о средстве закрепления стенной живописи, придавая этой процедуре аллегорическое значение: «Образ очерчивается и, наконец, живописуется красками; краски же смешиваются с маслом, чтобы они могли крепко держаться и приобрести стойкость... Вот так и праведный человек сначала очерчивается (духовным наставником. – А. С.), потом расцвечивается добродетелями, и при этом используется масло милосердия, чтобы ему легче было устоять на стезе добродетели». Берхориус ссылается на Библию: «И вот масло в жизни праведного» (*Раводбук*, Р. 152).
- ⁹ В Нидерландах в XV в. изготавливали алтари с подвижными створками – отсюда их тонкость. В Италии такие алтари были распространены более в XIV в., чем в XV, о чем свидетельствует рельеф Андреа Пизано «Аллегория живописи» на кампаниле флорентийского собора. Толщина итальянских досок составляет обычно 3–5 см.
- ¹⁰ Рисунок выполнялся либо древесным углем, либо чернилами тростниковым или гусиным пером, либо черным или красным мелом, либо свинцовым или серебряным карандашом.
- ¹¹ Подмазевок нидерландцы называли «постным цветом», масляные краски – «жирными». Пигменты: черные – слоновая кость, ламповая копоть, виноградная; белые – мел или свинцовые белила; синие – ультрамарин, лазурит, смальта; красные – охры, вермильон (киноварь), аурипигмент; зеленые – зеленая земля, малахит, ярь-медянка; желтые – охры, аурипигмент, свинцово-оловянная желтая; коричневые – умбра, жженая умбра. Выражаю глубокую признательность за эти сведения И. П. Геддинг.
- ¹² Карел ван Мандер, убежденный, как все его современники по обе стороны от Альпы, что масляную живопись изобрел Ян ван Эйк, слово в слово переписал рассказ Джорджо Вазари о том, как эксперименты с «содержавшим различные масла особого сорта лаком, который придавал всем его картинам красный и блестящий вид, всем очень нравившийся», навели ван Эйка на мысль растирать пигменты на маслах (*Мандер К. ван. Книга о художниках*. СПб., 2007. С. 41. Далее – Мандер). «Летописцы по наивности путают причину и следствие. Вначале было не изобретение. Ян ван Эйк (или Губерт ван Эйк) писал так, как писал, не потому, что была изобретена новая техника масляной живописи, – ван Эйк писал именно так, как писал, потому что не мог удовлетворяться только старыми средствами» (*Фридрих М. От ван Эйка до Брейгеля // Искусствознание*. 1/02. М., 2002. С. 526. Далее – Фридрих).
- ¹³ Мандер. С. 41.
- ¹⁴ В другом месте: «Он (Ян ван Эйк. – А. С.) увидел, что из смеси красок с этими видами масел получался очень прочный состав, который, высохнув, не только не боялся вовсе воды, но и закипал краски так ярко, что они блестели сами по себе без всякого лака, и еще более чудесным показалось ему то, что смешивались они бесконечно лучше темперы» (*Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*: В 5 т. М., 1993. Т. 1. С. 125; Т. 2. С. 381. Далее – Вазари).
- ¹⁵ Б. Р. Виллер назвал поверхность темперной живописи «бледной, слабой и слепой» (*Виллер*. С. 191).
- ¹⁶ Pächt O. Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts // Pächt O. Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften. München, 1977. S. 17–24. В этой статье, опубликованной в 1933 г., О. Пächt указал как на об-

разец непонимания принципов нидерландской живописи на книгу Эрвина Панофского «Перспектива как «символическая форма»». У Э. Панофского читаем по поводу бернинской «Мадонны в церкви» Яна ван Эйка: «Картина... стала „срезо́м действительности“, так что представленное пространство отныне разворачивается во всех направлениях, выходя за пределы изображенного, и именно конечность картины заставляет почувствовать бесконечность и непрерывность пространства» (Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». СПб., 2004. С. 80). Действительно, надо не видеть разницы между восприятием действительности и ее художественным изображением и, следовательно, представлять художественное творчество как проективную операцию, чтобы «почувствовать», глядя на эту картину, «бесконечность пространства».

- ¹⁷ Хейлме Я. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М., 1988. С. 282. Далее — Хейлме.

- ¹⁸ Мандер С. 296, 297.

Первый человек на этой земле

- ¹ Осторожные исследователи относятся к идентификации Флемальского мастера с Робером Кампеном как к гипотезе (Kempdick S., Sander J. Tafelmalerei // Franke B., Witzel B. (Hg.) Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung. Berlin, 1997. S. 168).

- ² Пиренн А. Нидерландская революция. М., 1937. С. 61. Ныне граница Бельгии с Францией проходит всего лишь в 5 км от Турне.

- ³ Картина приобретена дисонским музеем в 1828 г. как произведение Мемлинга.

- ⁴ В XIV в. распространилось представление, что близость к земле выражает смирение.

- ⁵ Протоэвангелие Иакова, 19–20.

- ⁶ Цит. по: Халл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996. С. 484. Далее — Халл. Первые изображения Девы Марии, в порыве благочестия преклонившей колени перед Младенцем, появились около 1300 г. (Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб., 1999. С. 47), но только в видении св. Бригитты эта поза впервые оказалась связана с самим рождением Иисуса.

- ⁷ «Металлическое золото восходящего (sic! — А. С.) солнца здесь, как и в других случаях, — символ Христа», — полагал Эрвин Панофский (Panofsky P. 159).

- ⁸ Вероятно, горы написаны учеником Кампена.

- ⁹ Это неудивительно: виртуозное изображение сводов в рисунке «Мадонна с Младенцем, святыми и донаторами» в Луаре (Davies M. Rogier van der Weyden. London, 1972. Pl. 158) показывает, что в круту Кампена легко справлялись с самыми сложными задачами «итальянской» перспективы.

- ¹⁰ Schapiro M. «Miserere Diaboli». The Symbolism of the Mérode Altarpiece // Art Bulletin. 1945. Vol. 27. № 3.

- ¹¹ Откр. 12: 1.

- ¹² Roossien T. The Mérode Altarpiece // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. 1957. Dec. Vol. 16. P. 124.

- ¹³ Мы исходим из толкования, данного Панофским фризко-фламандским «Благовещением» (Panofsky P. 132).

- ¹⁴ Ульрих Страсбургский. Сумма о благе. Кн. II, трактат 3, гл. 4 // Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. I: Античность. Средние века. Возрождение. М., 1962. С. 293.

- ¹⁵ Крещение совершается, как известно, во имя Св. Троицы. В этом отношении интересно сопоставить эффект совмещенных изображений диптиха Кампена с диптихом Бернгарда Нотке из церкви Св. Анны (Дюбек, Музей искусств и истории культуры), в котором напротив «Троицы» изображено «Крещение».

- ¹⁶ Dodgson C. Woodcuts of the 15th Century in the Department of Prints and Drawings. British Museum. London, 1934. Vol. 1. P. 26, pl. LXII.
- ¹⁷ Лк. 1: 38.
- ¹⁸ Ин. 19: 34.
- ¹⁹ Евр. 10: 9.
- ²⁰ Евангелие от Фомы, 81. Рукопись была обнаружена в 1945 г. среди коптских рукописей близ Наг-Хаммади в Египте.
- ²¹ Успенский Б. А. Композиция Гентского алтаря Ван Эйка в семиотическом освещении (Божественная и человеческая перспектива) // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 327. Далее — Успенский.
- ²² «Перспектива открывает в искусстве сферу в высшем смысле психологического, внутри которой чудо происходит лишь в душе изображенного в произведении человека» (Пановский Э. Перспектива как «символическая форма». СПб., 2004. С. 96).
- ²³ Лет через пять Мазаччо по-своему решил проблему изображения свидетелей чуда: вспомним гонфалоньера Лоренцо Ленци и его жену на фреске «Троица» во флорентийской церкви Санта-Мария Новелла.
- ²⁴ Графы Мероде — семейство, в чьем собрании в Бельгии этот небольшой триптих находился с 1820 по 1957 г.
- ²⁵ Атрибуция «Алтаря Мероде» Кампену, основанная на стилистических признаках, была поколеблена рентгеновским анализом триптиха. Специалисты пришли к выводу, что над левой створкой работал не тот мастер, которому принадлежат живописи центральной и правой панелей, и что фигуры человека у ворот и жены заказчика Хельвинги Билле были добавлены позднее (предполагают, что ее портрет написан поверх изображения первой жены Ингельбрехтса). Передача черт лица и изображение деталей каменной кладки и растений обнаруживают сходство с манерой молодого Рогера ван дер Вейдена. Может быть, он работал над этой створкой. Прежде «Алтарь Мероде» датировали 1425–1428 гг., теперь же верхнюю границу сдвигают к 1440 г. Не исключено, что портрет жены заказчика написан в 1460-х гг. (Boer A. van de. Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 41, 1990; Franke B., Wehler B. (Hg.) Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung. Berlin, 1997. S. 167).
- ²⁶ «Сначала алтари целиком составлялись из скульптурных изображений. Позднее, в связи с тем, что боковые части алтаря стали закрывающимися створками и их нельзя было слишком утяжелять, скульптуру на них начали заменять живописной имитацией. Впоследствии среднюю часть алтаря тоже предоставили живописцам, которые в течение некоторого времени еще продолжали помещать здесь имитацию скульптуры (Friedländer M. J. Die altniederländische Malerei. Bd. I. Berlin: Leiden, 1924. S. 32. Далее — Friedländer).
- ²⁷ По этому критерию оценивал перспективу «Алтаря Мероде» Пановский (Panofsky, P. 165 f.).
- ²⁸ Ср. требование *integritas* (цельности) у Фомы Аквинского.
- ²⁹ Задолго до Кампена в католическом богословии утвердилась мысль, что в трехмерности мира запечатлевается образ Св. Троицы. Самым благоприятным поводом для наглядной демонстрации этой мысли служили сцены Благовещения (Хмельских И. В. Прямая перспектива и метафизика света в «Благовещении» фра Анджелико из Сан-Марко // Проблемы развития зарубежного искусства. СПб., 2001. С. 29).
- ³⁰ В отечественном искусствоведении этот предрассудок имеет идеологическое основание. В 1970-х гг., когда у нас, по примеру венских ученых (в первую очередь Шарля де Толля и Отто Бенеша), заговорили о пантеизме в живописи старых нидерландских мастеров и немцев так называемой «дунайской школы», этот интерпретационный ход был удобен тем, что позволял, не выходя за

рамки религиозного предназначения их произведений, в то же время сблизить их творчество со «стихийно-материалистическими» тенденциями западной мысли. Этому способствовала воля интереса к богословскому наследию Николая Кузанского, которого у нас несколько поспешно записали в пантеисты. Стало общим местом привлекать имя Кузанца для интерпретации живописи Кампена и ван Эйка, несмотря ни на малую вероятность знания латыни в ремесленных мастерских того времени, ни на то, что главные произведения этих мастеров были созданы до того, как появилось (в рукописи!) первое философское сочинение Николая из Кузы — «Об ученом незнании» (1440).

³¹ См.: *Papofsky*. P. 142.

³² Песн. 4: 15.

³³ 3 Цар. 10: 18–20.

³⁴ «Средневековые теологи считали смирение тем зерном, из которого произрастают все другие добродетели, — идея, уместная в случае с Марией, от которой произрос Христос» (Халл С. 196).

³⁵ *Аверинцев С. С. Католицизм // Словарь средневековой культуры. М., 2003. С. 228.*

³⁶ Цит. по: *Никольс Н. Н. Золотой век нидерландской живописи. XV век. М., 1990. С. 74. Далее — Никольс. Золотой век.*

«Ему должны уступить и Фидий, и Аппеллес»

¹ Второе издание труда Джорджа Вазари увидело свет в том самом 1568 г., когда по приказу герцога Альбы в Брюсселе были обезглавлены графы Эгмонт и Борн.

² *Мандер С. 46.* Ода Л. де Хере была прикреплена к стене против «Гентского алтаря» в 1558 г. и через семь лет напечатана. «Новое искусство», — возможно, эти слова де Хере навели Эрвина Панофского на мысль назвать дойковское нидерландское искусство «arts nova», по аналогии с музыкальным стилем, введенным во французскую музыку XIV в. Гийомом де Машо.

³ *Мандер С. 37.*

⁴ Ван Мандер сообщает о дошедшей до нашего времени только во фрагментах стихотворной «Книге о художниках» де Хере.

⁵ Ван Мандер использовал книгу М. ван Вареневейка «Зерцало нидерландских древностей», первое издание которой увидело свет в 1568 г.

⁶ *Мандер С. 39.*

⁷ Туринско-Миланский часослов был изготовлен в конце XIV в. по заказу герцога Жана Беррийского; тогда же в нем появилась первая группа миниатюр. Кодекс включал четыре части, впоследствии разрозненные: 1) «Прекрасный часослов Богоматери» с миниатюрами, выполненными в конце XIV в. (Париж, Национальная библиотека); 2) «Туринский часослов» (Турин, Национальная библиотека; погиб при пожаре в 1904 г.); 3) «Милано-Туринский миссал» (часть часослова, украшенная около 1700 г. из Королевской библиотеки в Турине, затем попавшая в Милан в коллекцию князя Трибульцино, откуда в 1935 г. она была приобретена муниципальным музеем Турина); 4) пять миниатюр на четырех отдельных листах (Париж, Лувр, Кабинет рисунков). «Туринский часослов» впервые был показан публике на Национальной выставке изящных искусств в Турине в 1880 г. В 1884 г. его описал Делвиль, давший ему это название. В 1891 г. Деэн выдвинул гипотезу об участии в иллюминировании часослова кого-то из братьев ван Эйк. Имя Яна ван Эйка как автора миниатюр часослова впервые упомянул в 1903 г. Хазелофф. Дискуссия по этому вопросу прослежена в работе: *Тихомирова Д. Из истории исследования Туринско-Миланского часослова: прохождение некоторых ошибок // Искусствознание. 1/02. М., 2002. С. 487–503.*

⁸ *Domen P. Heures de Turin. Quarante-cinq feuilles à peintures provenant Très-Belles Heures de Jean de France, duc de Berry. Paris, 1902; Huilin de Loo G. Les Heures de Milan. Bruxelles, 1911.*

⁹ Цит. по: Фридендер, С. 528.

¹⁰ Звание камердинера было скорее титулом в придворной иерархии, дающим право на определенное жалование, чем должностью с определенными обязанностями. Это звание обеспечивало художнику достаток и социальный статус, но одновременно подчеркивало его зависимое положение, его место среди придворной челяди (Харисонович Д. Э. Комментарий к кат. Хейлина, С. 497).

¹¹ На это предположение наводит выполненный Яном Боссартом в 1513–1514 гг. диптих «Мадонна с Младенцем и донаторм Антонио Сидальиано» (Рим, галерея Дориа-Памфили), левая створка которого является волевой копией «Мадонны в церкви» ван Эйка.

¹² Они поют, держа в руках антифонарий. Вооружившись увеличительным стеклом, можно различить несходство их мимик. Еще дальше за ними виднеется за престольный складень с многочисленными резными позолоченными фигурами, типичный для нидерландских алтарных образов до перехода на живописные алтарные картины.

¹³ Христос был распят лицом к западу, так что все те, кого Сын Человеческий ставит «по правую Свою сторону» (Мф. 25: 33), оказываются с севера от него. Согласно предписаниям св. Августина и св. Фомы Аквинского, доброго разбойника и Церковь всегда изображали справа от креста, злого разбойника и Синагогу — слева.

¹⁴ Премудрости Соломона 7: 21–30; 8: 1. Этот текст Ян ван Эйк цитирует также на рамках «Мадонны ван дер Пале», «Дрезденского триптиха» и на «Гентском алтаре» около изображения Девы Марии.

¹⁵ Panofsky, P. 145–148. Другое толкование основывается на надписи, имевшейся на старой раме, утраченной в 1875 г. Надпись была взята из средневекового гимна на Рождество Христово: «Ты цвет цветов. Мать есть дочь, родившая отца. Слышал ли кто-либо о таком? Бог родился человеком. [...] Как луч солнца, проходи сквозь стекло, оставляет его невредимым, так и Дева осталась девственницей, какой она и была» (Picture Gallery Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Catalogue of Paintings, 13th – 18th Century, Berlin; Dahlem, 1978, P. 155).

¹⁶ Жемчуг и драгоценные камни ассоциируются с Девой Марией в посвященных ей средневековых гимнах.

¹⁷ «Живопись еще очень близка к своей первооснове, состоявшая в своих возможностях с искусством ювелира, гравера, эмалиера» (Фромантен Э. Старые мастера. М., 1966, С. 269, 270. Далее — Фромантен). «Вводится новый критерий художественного качества: не ценность материалов, а мастерство художника» (Schneider N. Jan van Eyck, Der Genter Altar. Vorschläge für eine Reform der Kirche, Frankfurt am Main, 1986, S. 78. Далее — Schneider).

¹⁸ Panofsky, P. 131, n. 4.

¹⁹ В документе от 1435 г. сообщается о совершении ежедневной мессы «во славу Бога, Его Преподобной Матери и Всех Святых». Эта традиция не прерывалась до конца XVIII в. (Dhanens E. Het retabel van het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent // Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oostvlaanderen, VI, Gent, 1965, S. 90; Dhanens E. Van Eyck: The Ghent Altarpiece, New York // Art in Context, New York, 1973, P. 40–41).

²⁰ Дворяка и вслед за ним Фридендер не видели оснований для выделения персонажа Губерта на фоне «всеобщих неписанных правил ремесленного исполнительства», принятых до Яна ван Эйка (Фридендер, С. 527). Фиренс и Рендерс объявили Губерта вымышленной фигурой (Fierens P. Jan van Eyck, Paris, 1931; Renders E. Hubert van Eyck, personnage de légende, Brussels; Paris, 1933). Пановский указал, что в гентских архивных записях, на которые после их обнаружения (Woolf J. Hubert and John van Eyck, Their life and work, London; New York, 1908) ссылались сторонники гипотезы о существовании Губерта, имена указа-

ны разные, а фамилия упомянута один только раз, так что эти имена невозможно отнести к одному и тому же лицу. Надгробие Губерта в соборе Св. Бавона, сообщавшее о нем как о живописце, умершем в 1426 г., было разрушено иконоборцами в 1578 г.; позднее о нем можно было судить только по зарисовкам. Неизвестно, существовал ли Губерт ван Эйк, был ли он живописцем, был ли он братом Яна, был ли он старше Яна, а если и был, то что он сделал, — вот вывод Панофского. Тем не менее ученый допускал, что около 1424 г. магистрат Гента заказал Губерту картину на тему Правосудия для судебной палаты рагуши. Губерт успел написать только «Праведных судей». Через несколько лет после его смерти эту доску купил Вейдт и включил ее в алтарь, заказанный Яну ван Эйку. Надпись на раме «Гентского алтаря», по всей вероятности, сделали художники, реставировавшие его в 1550 г. Ее сочинили в целях патриотической пропаганды гентские заказчики, которым не хотелось мириться с тем, чтобы слава исполнителя «Гентского алтаря» целиком и полностью принадлежала живописцу из Брюгге Яну ван Эйку. Брэнд Филлип высказала гипотезу, что в надписи на раме алтаря слово с поврежденной первой буквой перед именем Губерт, истари читавшееся как «pictor» (живописец), надо читать как «sculptor» (скульптор). В таком случае Губерт был скульптором, выполнявшим обрамление алтаря, разрушенное в 1578 г. Ян назван «вторым» потому, что релуча над обрамлением алтарей предшествовала выполнению картин (*Brand Philip L. The Ghent Altarpiece and the art of Jan van Eyck. Princeton, 1971*).

²¹ Запись в дневнике путешествия Дюрера в Нидерланды в 1521 г.: Дюрер А. Травтаты. Дневники. Письма. СПб., 2000. С. 508. Далее — Дюрер.

²² Мандер. С. 43.

²³ Ван Мандер выражает эту категорию словом «inventie» (от лат. «inventio» — «нахождение», «находка», «изобретение», «открытие»).

²⁴ Эта категория выражена у ван Мандера словом «gheesticheyt», синонимичным итальянскому «capriccioso» («капризный», «прихотливый», «вычурный», «экстравагантный») в положительном смысле.

²⁵ Комментарий М. И. Фабриканта к первому русскому изданию «Книги о художниках» ван Мандера: Мандер К. в. Книга о художниках. М.: Л., 1940. С. 360, 361.

²⁶ Ныне на створках «Гентского алтаря» насчитывают 258 персонажей. Если принять во внимание повторенное ван Мандером сообщение ван Варневека, что у алтаря когда-то была преддла, изображавшая ад, то можно считать цифру ван Мандера достоверной: еще 72 персонажа было в сцене ада. Фридендер допускал, что утраченный «Ад» принадлежал кисти Губерта ван Эйка.

²⁷ Мандер. С. 43, 44.

²⁸ Теологическая программа «Гентского алтаря» развивает августиновский образ града Божьего — утопический-эсхатологический проект общины избранных, удостоенных даров Св. Духа (*Schneider. S. 70*).

²⁹ Почему, вместо того чтобы имитировать деревянные раскрашенные статуи, нидерландские живописцы стали в XV в. подражать монохромной (стало быть, не слишком претендующей на жизнеподобие) каменной скульптуре? Один ответ: гризайльные «статуи» суть «камни живые», из которых, согласно св. Августину, строится град Божий (*Grams-Thieme M. Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. Und frühen 16. Jahrhunderts // Dissertationen zur Kunstgeschichte 27, Köln; Wien, 1988. S. 32*). Другой ответ: псевдокаменные гризайльные изображения на внешних створках противопоставлялись как физические формы метафизическому пространству открытого алтаря (*Beltz H., Kruse Ch. Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München, 1994. S. 60–62*). На наш взгляд, Бельтинг и Крузе ближе к сути дела. Изображения каменных статуй на случайном образом связывали каменный интерьер храма с воображаемым пространством гризайлей; тем самым обострялось противопоставление мистических виде-

ний, до определенного момента скрываемых за створками, земному миру, в котором находятся посетители храма.

³⁰ «Мы видим эту сцену как бы их (донаторов. — А. С.) глазами, через их восприятие» (Успенский. С. 327).

³¹ «Фигуры в сцене Благовещения были сперва изображены в таких же нишах, с обрамлением, как фигуры нижнего яруса. В процессе работы над алтарем художник переписал окруженные архангела и Марии. Вместо условного обрамления появились комната и предметы в ней» (Нахушкин. Золотой век. С. 86).

³² На том, что интерьер «Благовещения» в «Гентском алтаре» не может быть комнатой бюргерского дома, настаивала Брэнд Филип. Но это помещение казалось ей внутренностью городского дворца, который «имеет тот же характер, что и идеальная архитектура в „Мадонне канцлера Ролена“ и в „Дрезденском триптихе“, где, как доказал Панофский, изображен Небесный Иерусалим» (Brand Philip L. Raum und Zeit in der Verkündigung des Genter Altares // Wallraf-Richartz-Jahrbuch: Westdeutsche Jahrbuch für Kunstgeschichte. Köln, 1967. Bd. XXIX. S. 62 ff.). Изображение Марии в западной части храма — на границе сакрального и профанного пространств — часто встречается в нидерландской живописи того времени. Достаточно указать на «Обручение» работы Кампена, находящееся в мадридском музее Прадо, и на «Благовещение» ван Эйков в Музее Метрополитен в Нью-Йорке. Что же касается вопроса о том, действительно ли дворцовая лоджия в «Мадонне канцлера Ролена» — это Небесный Иерусалим, см. ниже мою интерпретацию этой картины.

³³ Лк. 1: 28, 38.

³⁴ Зах. 9: 9 (цитата сокращена).

³⁵ Мх. 5: 2.

³⁶ Вергилий. Энеида VI: 50, 51. Сивилла Эритрейская изображена в одеянии повитухи; жест ее левой руки символизирует целомудрие и обручение (Schneider. S. 25).

³⁷ Августин. О граде Божием. XVIII: 23. Головной убор сивиллы Кумской, украшенный жемчужной сеткой, отсылает знатоков иконографии к притче Христа о Царстве Небесном (Мф. 13: 45–52): кроме того, можно вспомнить символику жемчужной раковины у Ефрема Сирина: Мария, как скромная ракушка, рождает бесценную жемчужину, причем зачинает ее не только доном, но всем телом (Schneider. S. 25). Ныне, чтобы увидеть «Гентский алтарь», надо, войдя в собор, повернуть в капеллу, находящуюся по левую руку. Дневной свет в нее не проникает. Алтарь с раскрытыми створками заключен в огромную стеклянную витрину и освещен сверху, в то время как помещение остается совершенно темным. Будничную сторону алтаря можно видеть, зайдя за витрину, только частями, так как ее створки раздвинуты. В южном нефе собора поставлена копия алтаря в натуральную величину с подвижными створками, на которые наклеены высококачественные репродукции. На этой модели можно видеть целиком и будничную сторону, освещенную справа, что соответствует изображению света у ван Эйка.

³⁸ Мандер. С. 44, 45. Двухуровневая конструкция алтаря, в принципе аналогичная устройству оконных ставней, также мы видим в нидерландских интерьерах того времени, оправдана технически: тяжесть створок распределяется на каркасе средней части алтаря по независимым друг от друга точкам креплений, что обеспечивает последним большую прочность и упрощает ремонт алтаря. Такое устройство позволяло по-разному комбинировать открытые и закрытые части в зависимости от литургических требований, от исполняемых треб или от пожеланий посетителей, плативших за осмотр алтаря. Верхний ярус мог быть весь закрыт, весь открыт или же открыт частично, так что рядом с Богом Отцом оказывались прародители; так же и нижний ярус мог быть и закрыт, и открыт либо открыт частично, так что сцена поклонения агнцу оказывалась между изваяниями святых Иоаннов.

³⁹ Там же. С. 45.

⁴⁰ Откр. 21: 4; 22: 5.

⁴¹ Фромантен. С. 262.

⁴² Ряд авторитетных авторов (например, *Telmey Cl. de Le Maître de Flémalle et les frères van Eyck*, Bruxelles, 1939. P. 20; *Panofsky*, P. 215) полагают, что фигура на троне, с хрустальным сизнетром в руке, соединяет в себе иконографические признаки Бога Отца и Христа. Это заблуждение рассеял Б. А. Успенский: «В древнейших описаниях Гентского алтаря всегда говорится об изображении Бога Отца или же просто Бога, но никогда об изображении Христа. [...] Предположение о том, что в данном изображении объединены черты Бога Отца и Христа... не затрагивает существа проблемы, поскольку такое объединение может относиться лишь к плану выражения, но не к плану содержания: эта фигура должна обозначать либо Бога Отца, либо Христа, но не обоих вместе... По словам М. Фридлендера, иконография в принципе не дает возможности ответить на данный вопрос, поскольку в средневековом искусстве Бог Отец и Христос могли изображаться совершенно одинаково (*Friedländer*, S. 23). В этих условиях единственным критерием оказывается традиция интерпретации (которая в храме, как правило, передавалась через клир и прежде всего — через священства); традиция эта... определенно указывает на изображение Бога Отца». Итак, «на вертикальной оси мы видим изображение Троицы, а именно Отца, Святого Духа и Сына. Святой Дух изображен в виде голубя. Сын, т. е. Христос, представлен в образе агнца». Корона в ногах Бога Отца — атрибут Христа — относится не к фигуре в папской тиаре, а к Богу Сыну, который займет место на небесах рядом с Отцом (*Успенский*, С. 304, 305, 313).

⁴³ Над Адамом grisailly изображено жертвоприношение Авеля и Каина; над Евой — убийство Авеля Каином. Достигнутый ван Эйком поразительный контраст между отягощенными грешной плотью прародителями и небесно-чистыми бескрылыми ангелами, изображенными на соседних створках, наводит на мысль, что художники итальянского Кватроченто изображали ангелов не особыми неземными существами, а просто красивыми людьми, но с крыльями. На «Гентском алтаре» слева (по правую руку Бога) представлены поющие ангелы, а справа (по его левую руку) — играющие на музыкальных инструментах. «Церковное пение непосредственно ассоциируется с ангельским пением, поэтому пение показано здесь как более значимое, чем инструментальная музыка; в это время в храме из музыкальных инструментов мог звучать только орган — однако и орган имеет, вообще говоря, светское, нецерковное происхождение» (*Успенский*, С. 312, 313).

⁴⁴ «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца» (Откр. 22: 1). Превращение крови Христа в источник жизни вводит тему евхаристии. О соединении воды, крови и духа см.: I Ин. 5: 6–8. Вместе с тем библейский «источник жизни» — префигурация крещальной купели (*Schneider*, S. 58).

⁴⁵ Фромантен. С. 262–264. Начиная по крайней мере с XVI в. сцена поклонения агнцу давала название всему «Гентскому алтарю». Сюжет ее заимствован из Апокалипсиса: «Взглянул я, и вот, великое множество людей, которых никто не мог перечислить, из всех племен и колен, и народов, и языков стояло пред престолом и пред Агнцем» (Откр. 7: 9). Вся композиция открытого алтаря объединяется темой непрерывающейся литургии, которая совершается в Небесном Иерусалиме; поэтому Бог Отец представлен в облачении священнослужителя (*Brink Philip L. The Ghent Altarpiece and the art of Jan van Eyck*, Princeton, 1971. P. 61). Вероятно, изображена литургия, совершаемая в праздник Всех Святых. Группа апостолов и представителей Церкви показана справа, а группа пророков и патриархов — слева, поскольку правая сторона является более значимой. Но вдали мужская группа движется к алтарю слева, а жен-

ская, символически менее значимая, — справа. Там отсчет правой и левой сторон ведется не с нашей точки зрения, а с точки зрения Бога — нашего имплицитного визави, который смотрит изнутри изображения. Следовательно, в «Поклонении агнцу» соединены две перспективы — человеческая и Божественная (Женский, С. 307, 314). Невидимая грань, на которой они смыкаются, проходит по престолу. Находясь на этой границе, агнец соответствует двум природам Христа — Божественной и человеческой. Последовательно проведенное ван Эйком противопоставление Божественного и человеческого — важный аргумент против попыток многих современных ученых толковать его творчество как проявление пантеистического мировоззрения.

⁴⁶ Обращает на себя внимание ряд мотивов и идей, восходящих к искусству Кароллингов и Оттонов. Поклонение всех святых агнцу встречается в миниатюрах оттоновского времени, затем исчезает. Разделение праведников и святых на группы, праведные судьи в облике земных властителей, — все это близко к процессии праведников на миниатюре «Страшный суд» из «Сада наслаждений» Херрады Ландсбергской, конец XII в. (Егорова К. С. Обращение к древности в нидерландской живописи XV в. // Античность в культуре и искусстве последующих веков. М., 1982). «Алтарь соединяет теологию XII в. (мистические теории Руперта фон Дойча, Хильдегарды Бингенской, Гюнория Августинского, Гуго де Сен-Виктора и, особенно, Иохима Фьорского) с соборными тенденциями XV в.» (Schneider, S. 79).

⁴⁷ Откр. 21: 9, 10. Многогранное трехъярусное сооружение, изображенное в верхнем левом углу сцены поклонения, отдаленно напоминает нидерландский храм Са. Троба (Schneider, S. 58). Башню немного левее средней оси сцены поклонения, считающуюся изображением утрехтского собора, написал Ян ван Скорел, реставрировавший алтарь в 1550 г.

⁴⁸ Это «первый шаг к открытию пространственной функции тона» (Велчская И. К вопросу о пространственной системе Яна ван Эйка // Вопросы искусствознания. VIII (1/96). М., 1996. С. 241). Нельзя отрицать и того, что восьмигранный фонтан и четырехугольный престол усиливают пространственную иллюзию; этой же цели способствует и то, что форма фонтана отзывается в расположении фигур ангелов, окружающих престол агнца.

⁴⁹ В 1566 г. «Гентский алтарь» пришлось укрыть от иконоборцев в помещении ратуши. В 1587-м его вернули на место. В 1781 г. изображения Адама и Евы были проданы как «не соответствующие приличиям». В 1794-м французы, оккупировав Бельгию, вывезли четыре центральные картины в Париж. Остальные части алтаря оставались в Генте, спрятанные в ратуше. В 1816 г. решением Венского конгресса вывезенные картины были возвращены в Гент. Но почти одновременно были проданы боковые створки; пройдя через руки нескольких владельцев, они в 1821-м попали в Берлин. Лишь после Первой мировой войны по Версальскому договору все створки алтаря вновь оказались в Генте. В 1934 г. была украдена створка с изображением праведных судей. Обнаружить ее так и не удалось; она заменена хорошей старинной копией. Когда началась Вторая мировая война, бельгийцы отправили алтарь на хранение во Францию. С мая 1940 до августа 1942 г. он находился в замке Генриха IV в Пу, откуда его перевезли в Экс. В 1945-м правительство Виши преподнесло «Гентский алтарь» Герингу в день его пятидесятилетия. Дар был выставлен в Берлине. Гитлер хотел поместить его в музей, который собирался построить у себя на родине, а Линде. В сентябре 1944 г. алтарь вместе с 7000 других произведений искусства был спрятан нацистами в соляных коях близ Зальцбурга. В мае 1945-го они решили взорвать кою, но не успели. Место хранения было обнаружено американскими военными. Алтарь перевезли в Мюнхен, а в августе 1945 г. в королевский дворец в Брюсселе, где американский посол передал его принцу-регенту Бельгии. 30 октября 1945 г. алтарь вернулся в Гент.

- ³⁰ Отен расположен в самом сердце Бургундии, в 70 км юго-западнее Дижона. Сын Никола Ролена, Жан, став в 1437 г. епископом, подарил эту картину кафедральному собору Богоматери в Отене, откуда она в 1800 г. перешла в Лувр.
- ³¹ Ср. некорректное, на мой взгляд, объяснение того, почему здесь донатора, вопреки обычаю, не сопровождает святой патрон: «Видимо, канцлер считал, что не нуждается в ходатае перед Богоматерью» (*Егорова К. С. Ян ван Эйк. М., 1965. С. 81*).
- ³² Сын адвоката из Отена, Никола Ролен «скопил не слишком безупречными методами несметные богатства, которые расходовал на всякого рода пожертвования. Люди, однако, говорили с ненавистью о его алчности и высокомерии, ибо не верили в благочестивые чувства, побуждавшие его делать такие жертвования. Ролен... неизменно считался человеком, для которого существует только земное». Но нужно ли в его облике искать лишь отражение его лицемерной сущности? Скорее, его надо причислить к распространенному тогда нравственному типу людей, загадочным образом сочетавших высокомерие, алчность и распушенность с истовым благочестием и серьезной верой (*Хейлинга. С. 295, 296*).
- ³³ *Фромантен. С. 265*.
- ³⁴ *Désand-Greville E. Hubert et Jan van Eyck. Bruxelles, 1910. P. 119* (цит. по: *Хейлинга. С. 312*).
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ *Хейлинга. С. 21* (курсив мой. — А. С.).
- ³⁷ Для нашей гипотезы не имеет принципиального значения, была ли заказана «Мадонна канцлера Ролена» незадолго до или сразу после Аррасского конгресса. Некоторые данные говорят о том, что договор на изготовление этого образа был заключен в начале 1434 г. (*Lorentz Ph. Nouveaux repères chronologiques pour la Vierge du chancelier Rolin de Jan van Eyck // Revue du Louvre, 42. [Avril 1992]. P. 42–49*). Однако после этой публикации появились в печати данные дендрологического анализа, сдвигающие начало работы ван Эйка по меньшей мере на два года позднее (*Comblen-Sonkes M. The Collegiate Church of Saint Peter Louvain. Corpus of fifteenth-century painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, 18. Brüssel, 1996. P. 57 f.*).
- ³⁸ *Мандер. С. 47*.
- ³⁹ Первоначально этот образ находился на алтаре святых Петра и Павла в церкви Св. Донициана в Брюгге — той самой, в которую в 1442 г. перенесли останки Яна ван Эйка. В 1547 г. картину пыталась купить Мария Венгерская. Ныне картина находится в Городском музее изящных искусств в Брюгге (Музей Грюнинге).
- ⁴⁰ *Фромантен. С. 266, 270*.
- ⁴¹ *Мандер. С. 48*.
- ⁴² Маргарите Австрийской эту картину подарил живший в Нидерландах испанский дворянин дон Диего де Гевара. У Гевары картина имела створки с изображением его герба и девиза. Покинув Нидерланды, Маргарита увезла портрет с собой в Испанию. По ее завещанию он в 1530 г. перешел к королеве Марии Венгерской. В 1789 г. картина упомянута среди украшений королевского дворца в Мадриде. В 1815 г. английский генерал Дж. Хей обнаружил ее в Брюсселе. Он привез ее, привез в Лондон и преподнес принцу-регенту Великобритании. В 1842 г. картина поступила в Национальную галерею как автопортрет Яна ван Эйка с женой.
- ⁴³ Идентификация персонажей, установленная Эрвином Пановским (*Panofsky E. Jan van Eyck's Arnolfini Portrait // The Burlington Magazine, 1934. LXIV. P. 117–127*) и долгое время считавшаяся неоспоримой ввиду высочайшего авторитета Пановского-филолога, в последние годы пересматривается, поскольку вы-

яснилось, что Джованни Арнольфини и Джованна деи Чезами вступили в брак только в 1447 г. Гипотеза о том, что мужчина на портрете — не Джованни Арнольфини, а его брат Микеле, отвергнута в каталоге лондонской Национальной галереи 1998 г. и заменена предположением, что этим персонажем может быть другой член той же семьи — Джованни ди Николао, овдовевший до 1433 г.; возможно, ван Эйк написал его со второй женой, хотя не известно ни то, женился ли Джованни во второй раз, ни имя его гипотетической второй супруги (*Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools. London, 1998. P. 192 ff.*). В 2003 г. выдвинута новая гипотеза: Джованни ди Николао Арнольфини изображен со своей первой женой, Констанцией Трента, которой в пору создания портрета уже не было в живых (*Koster M. L. The Arnolfini double portrait. A simple solution // Apollo 158 (2003). P. 3–14*).

⁶⁴ Джованни и Джованна Арнольфини умерли в Брюгге: он — в 1472 г., она — в 1480.

⁶⁵ *Panofsky E. Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. P. 117–127.*

⁶⁶ *Murray P. and L. The art of the Renaissance. New York, 1993. P. 82. Далее — Murray.*

⁶⁷ *Cutler Ch. D. Northern Painting. From Pucelle to Bruegel. Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth Centuries. New York, 1968. P. 98. Далее — Cutler.*

⁶⁸ *Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика. М., 1996. С. 82. (Далее — Соколов. Бытовые образы.)* Этим надеждам четы Арнольфини не суждено было исполниться: Джованни детей не имел, Джованна умерла бездетной.

⁶⁹ Выпуклые стеклянные зеркала появились раньше плоских. Амальгамой служил расплавленный свинец, который плыла в выдутый стеклянный пузырь. Затем обрезали выпуклую часть (*Меньшиков-Бонин С. История зеркала. М., 2005. С. 30, 31*).

⁷⁰ Эренфрид Клуэкерт замечает, ссылаясь на Ханса Бельтинга, что изображение зеркала призвано убеждать зрителя в достоверности всего, что он видит в картине, поскольку все, что отражается зеркалом, подчиняется законам физики. Совместив изображение комнаты и ее обитателей со своим собственным отражением в зеркале и подтвердив это надписью в картине — а достичь этого было возможно только средствами живописи, — Ян ван Эйк открыл новую страницу во взаимоотношении искусства и действительности (*Клуэкерт Э. Готическая живопись // Готика: Архитектура. Скульптура. Живопись. Köln, 2000. С. 412. Далее — Клуэкерт*).

⁷¹ Этому не будет противоречить и понимание мотива зеркала в духе св. Бонавентуры: природу человека, искаженную первородным грехом, можно исправить посредством созерцания «крута зеркала воспринимасемого чувствами мира» (*Bonaventurae Sancti Itinerarium mentis in Deum. II: 1*).

⁷² Мы не присоединяемся к авторам, видящим в этом произведении автопортрет ван Эйка. Самые авторитетные среди них — Пановский, считавший, что взгляд модели характерен для человека, смотрящего на себя в зеркало (*Panofsky. P. 198*), и Бельтинг, аргументирующий свое мнение тем, что причудливый красный тюбан модели — традиционный знак тислевания художников, изображавших самих себя (*Beltling H., Kruse Ch. Op. cit. S. 151*).

⁷³ Даже те авторы, которые сомневаются в такой идентификации, вынуждены в силу сложившейся традиции называть это произведение портретом Масмина. В берлинской Картинной галерее есть почти неотличимая версия этого портрета.

⁷⁴ Этот урок хорошо усвоит Антонелло да Мессина.

⁷⁵ Тюбан слишком великолепен, чтобы быть только декоративным мотивом и свидетельствовать о том, что модель ван Эйка следует моде своего времени. Вероятно, это знак истинно мужского холерического темперамента.

⁷⁶ *Мендер. С. 48, 49.*

¹ Николай Крыжский. О видении Бога. 2.

² К тому времени Рогиру было 27 или 28 лет. Вероятно, он был не столько учеником, сколько помощником Кампена (*Kempendick S., Sander J.* Op. cit. S. 167).

³ Брюссель находится в пограничной полосе между валлонской областью и остальными. При брюссельском дворе как во времена бургундских герцогов, так и при Габсбургах говорили только по-французски. В настоящее время в Брюсселе официально приняты два языка: французский и фламандский (местное название нидерландского).

⁴ Mander. С. 55, 77–79.

⁵ Об этих картинах, погибших во время осады Брюсселя французами в 1695 г., знали в Италии: «Четыре великолепнейшие доски, написанные маслом, с историями, относящимися к Правосудию» (*Вазари*. Т. 5. С. 463, 464).

⁶ Mander. С. 77. «Я видел в золотой комнате брюссельской ратуши четыре росписи, сделанные великим мастером Рудиром», — записал Дюрер в дневнике 20 августа 1520 г. (*Дюрер*. С. 476).

⁷ Хейликов. С. 274–276.

⁸ Mander. С. 79.

⁹ По числу приписанных ему работ Рогир ван дер Вейден — самый продуктивный живописец XV в. Он возглавлял большую, хорошо организованную мастерскую, получавшую крупные заказы из разных городов Нидерландов. «Ее продукция нередко отправлялась и за границу — в Испанию, Францию, Германию, доходила до Скандинавии и Прибалтики» (*Николас Н. Рогир ван дер Вейден*. Лука, рисующий Богоматерь. СПб., 2007. С. 19. Далее — *Николас. Рогир*).

¹⁰ Фридендерф. С. 525. «Компонует как скульптор», — это замечание опирается не только на непосредственные впечатления от живописи Рогира, но и на документальные источники. Старые авторы сообщали, что Рогир начинал как скульптор. Возможно, в этом можно видеть объяснение тому, почему он так поздно поступил в мастерскую Кампена. В 1439–1440 гг. Рогир раскрашивал скульптурный рельеф для францисканской церкви в Брюсселе, в 1441-м — резного дракона, которого носили во время религиозной процессии (*Николас*. Золотой век. С. 124).

¹¹ В новейшей литературе картина датируется приблизительно 1435–1436 гг. (*Vos D. de Rogier van der Weyden*. Das Gesamtwerk. München, 1999. S. 200. Далее — *Vos*).

¹² Sachs H., Badstübner E., Neumann H. Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig, 1980. S. 245. Далее — *Sachs*.

¹³ Николай Мавнакутий. Трактат об образе Спасителя // *Богословие* X. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002. С. 555. Датируемое XII в. сочинение Николая Мавнакутия — самый ранний сохранившийся вариант легенды о Луке-живописце — трактует о созданном св. Лукой образе, который прибыл в Рим в составе добычи императора Тита в 70 г. и был впоследствии помещен на алтаре часовни Сан-Лоренцо в Латеранском дворце.

¹⁴ Св. Павел называл Луку своим «возлюбленным врачом» (Кол. 4: 14). Рогир не упустил из виду причастность св. Луки к медицине: именно врачи носили в XIV в. такую шапочку и длинный розовый плащ (*Николас. Рогир*. С. 11).

¹⁵ Эта капелла в северной части хора была посвящена св. Екатерине (*Vos*. S. 200). Не исключено, что «Св. Лука» — не заказная работа, а личный дар Рогира в благодарность за доставивший ему престижный заказ на исполнение картин со сценами правосудия императора Траяна (*Eisler C. T. Les Primitifs flamands*. New England Museums. Brüssel, 1961. P. 86). Сохранилось четыре близких друг другу варианта «Св. Луки». Оригиналом считается картина в Музее Гарднер в Бостоне. Ей немного уступают художественными достоинствами варианты

в мюнхенской Старой пинакотеке и в Музее Гривинге в Брюгге. Эрмитажная картина — чудо реставрационного мастерства: в 1884 г. реставратор А. Сидоров перевел ее на холст с двух досок, которые в течение долгого времени существовали порознь, будучи частями картины, распиленной в XVIII или XIX в. Верхняя часть в эрмитажной картине отсутствует, поэтому ее размер близок к квадрату — 102 × 108 см, тогда как размер бостонского варианта — 138 × 111 см. Некоторые специалисты считают эрмитажную версию копией, исполненной около 1500 г. в мастерской Мастера легенды Магдалины по заказу испанского двора, ибо в то время бостонский вариант еще не был в королевском собрании (*Weyl J. [Rezension] Loewinson-Lessing und Nicouline 1965 // Oud Holland 85 (1970), S. 135–140; Vsk S. 204, 205*).

¹⁶ Синайская миниатюра XIII в. «Св. Лука в образе иконописца» (*Бельинг X. Ук. соч. Изд. 14*).

¹⁷ Ср. ошибочное суждение: «Композиция ван дер Вейдена — самый ранний сохранившийся пример того, как св. Лука *портретировал* сидящую перед ним Богоматерь» (*Vsk S. 202. Курсив мой. — А. С.*).

¹⁸ Э. Панофскому взаимоотношения между фигурами Марии и Луки напомнили схему Благовещения.

¹⁹ Первоначально сходство было еще более явным. На снимке бостонского варианта «Св. Лука» в инфракрасных лучах обнаружилась записанная мастером фигура ангела над Мадонной. Вероятно, Рогир вдохновлялся композицией ван Эйка, а не наоборот (*Николь Н. Н. Государственный Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Нидерландская живопись. XV–XVI века: Каталог. 1989. С. 199. Далее — Николь. Нидерландская живопись*). Отсутствие моста в пейзаже за парадом — косвенный довод в пользу моего предположения о том, что мост в «Мадонне канцлера Ролена» — отнюдь не расхожий пейзажный мотив, но намек на мост Монтеро.

²⁰ Бык в правой части картины, под бюстротом у окна, — не бытовой мотив, а символ евангелиста Луки. Чарлз Каттлер в шутку заметил, что бык лежит там, словно ожидая Рождества (*Cuttler. P. 111*).

²¹ То, что Мария располагается не на троне, а на ступеньке его подножия, сближает ее образ с «Мадонной смирения». Это аллюзия на то место из Евангелия от Луки, где Мария говорит: «...призрел Он на смирение рабы Своей» (*Лк. 1: 48*).

²² Идентификация, предложенная Панофским (*Panofsky. P. 253*) и не оспариваемая большинством специалистов.

²³ «Фигуры у него при всей их мнимой полновесности и монументальности скорее тощи и угловаты. Они нетвердо стоят на земле, их ноги разрезаются. Несмотря на тщательную моделировку отдельных частей, в целом они почти бестелесны и невесомы. Они кажутся иссушенными и бескровными: худые конечности, острые в сочленениях, безрадостные лица, все время чем-то обеспокоенные. Складки одежды распадаются на множество самостоятельных мотивов, и конкретную ткань узнать в них почти невозможно. [...] Графическая основа проступает с непривычной очевидностью. Фигуры демонстративно обесцвечены, чуть ли не вырезаны по контуру» (*Фриденберг. С. 537, 538*). Особенности живописи Рогера описаны верно, но несправедлива упрекающая интонация Макса Фриденберга, не указавшего, что в этих особенностях проявляется не недостаток, а скорее избыток мастерства художника, владевшего всеми средствами своего искусства и сознательно стремившегося к архайзирующим эффектам.

²⁴ *Дюрер. С. 478*. Два штюбера мог стоять Дюреру сытный завтрак.

²⁵ *Николь. Рогир. С. 8, 22*.

²⁶ *Мандер. С. 79*. Атрибуция мадридского «Снятия со креста» Рогир ван дер Вейдену установлена только на основании источников конца XVI в. Время от времени предпринимаются попытки переприписывания этого произведения. Например: *Thurlemann F. Die Madrider Kreuznahme und die Pariser*

²⁷ В этой капелле почитали Мадонну страдающую. Возможно, договор с Рогиром был заключен еще в бытность его жителем Турне, то есть до 1432 г.: Дирк де Вос усматривает аллюзию на герб Турне в крохотных линиях, включенных в позолоченные украшения углов выступа.

²⁸ *Maeder*, С. 79. Самую раннюю из многочисленных копий «Снятия со креста» — «Триптих Эдельхера» в лувенской церкви Св. Петра — датируют 1439–1445 гг. Судя по этой копии, алтарный образ Рогира мог иметь створки. Однако из документов явствует, что Филипп II велел снабдить образ створками для его лучшей сохранности во время перевозки и что эту работу выполнил Хуан Фернандес де Наваррете по прозвищу Эль Мудо. Следовательно, первоначально створок не было? Этот вопрос остается открытым (*Vos*, S. 32, 33, 40. *Alm.* 12, 185).

²⁹ С 1939 г., после поездки в Женеву на выставку «Шедевры музея Прадо», «Снятие со креста» находится в мадридском музее Прадо (*Vos*, S. 10–12). Сюжет картины, дающий верующим приобщиться через сострадание к жертве Христа, был очень распространен в старой нидерландской живописи. Но у лувенских арбалетчиков мог быть и особенный резон заказать алтарь с этим сюжетом: в устах некоторых стрелковых гильдий арбалет приравнивался к кресту Иисуса. В верхних углах «Снятия со креста» можно разглядеть маленькие арбалеты (*Никитин*. Золотой век. С. 122).

³⁰ *Фриденбер*, С. 535.

³¹ Это «модернизация золотого фона» (*Mittag*, Р. 146).

³² Показательно, что, когда прозаически мысливший Мастер с бандеролями (работал между 1450 и 1470 гг.) копировал «Снятие со креста» Рогира в резной гравюре, он сделал более просторным передний план и поставил посредние крест, высота и ширина которого вполне правдоподобны. Но эмоциональное воздействие в такой передаче исчезло (*Frank* B., *Wiel* B. *Op. cit.* Abb. 97).

³³ Никодим здесь — единственное действующее лицо с портретными чертами. Возможно, это портрет заказчика. Его взгляд, направленный на череп Адама, наглядно выражает размышление о сущности Искупления (*Thürlemann* F. *Op. cit.* S. 37 f.).

³⁴ *Simsen* O. *van Compassio and Co-Redemptio in Roger van der Weyden's Descent from the Cross* // *The Art Bulletin* 35, 1953. P. 9–16. В этих аналогиях можно видеть пластическое выражение идеи «подражания Христу», столь важной для сторонников «нового благочестия» (*Vos*, S. 25).

³⁵ Слово «реквием» происходит от лат. «requies» — «покой», «отдых», «успокоение». Ритмическое построение «Снятия со креста» часто сопоставляют с контрапунктными приемами полифонической музыки (*Vos*, S. 20).

³⁶ Различались четыре способа толкования Евангелия: «исторический» (толкование эпизода согласно букве повествования), «аллегорический» (ветхозаветный эпизод как *praefiguratio* — типологическое подобие новозаветного), «моральный» (эпизод как воспитательное обращение к человеку ради спасения его души) и «аналогический» (эпизод как выражение тайн Божественной мудрости). Дирк де Вос полагает, что «Снятие со креста» Рогира можно было бы с равным успехом назвать «Оплакиванием перед положением во гроб», ибо в картине объединено несколько моментов протяженного действия (*Vos*, S. 21–25, 33–35). Лишь преодолев магическое очарование этого зрелища, можно заметить, как расчетливо оно построено. Формат картины (без выступа наверху) построен по типично готической схеме из двух равнобедренных треугольников, приставленных друг к другу основаниями. Они образуют ромб, в который вписаны фигуры Христа и Марии. Голова Христа — в горизонтальном положении; на ту же высоту поднята кисть его левой руки; горизонтально расположены голени и стопы. Эти горизонтали вместе с от-

весно висящей рукой образуют «раму», в которую вписана фигура Христа. Пропорция «рамы» подобна пропорции всей картины. Лица большинства персонажей охватываются дугой, описанной из середины нижнего края картины радиусом, равным ее высоте. Мария Саломова наклонила голову и простерла руки к Богородице, отголоском ее движения является жест Никодима. Иоанн и Магдалина (на поясе которой накладными металлическими буквами написано: «Ihesvs Maria») берут сцену «в скобки».

- ³² Ж. Шевро занимал епископскую кафедру в Турне с 1437 по 1460 г. Он был ревностным почитателем ордена Золотого руна и поборником грандиозных замыслов организации Крестового похода против турок.
- ³³ Учение о семи католических таинствах — крещении, конфирмации, исповеди, причастии, священстве, венчании и соборовании — окончательно оформилось в годы работы Базельского собора (1431—1449).
- ³⁴ М. Фридлендер призывает сохранять это алтарь безупречной (Фридлендер С. 538). В верхний левый угол каждой из трех частей алтаря вписан фамильный герб Шевро, в верхний правый угол — герб епископства Турне.
- ³⁵ *Lemaire R. L'église des «Sept Sacrements» de Van der Weyden // Mélanges Moeller. Löwen, 1914. I. P. 640.*
- ³⁶ Чтобы сосредоточить внимание зрителя на алтарной части церкви, Рогир откорректировал перспективу, сдвинув вправо опору средокрестия, которую мы видим правее Распятия по ту сторону трансепта.
- ³⁷ *Neuner A. M. Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei. Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform. Frankfurt, 1995.*
- ³⁸ Внутренние створки табернакля, под которым находится статуя Мадонны, расписаны картинами со сценами из жизни Марии. Три столба алтарной преграды украшены раскрашенными статуями святых Петра, Павла и Иоанна Евангелиста.
- ³⁹ Над крещением: «Все, кто крещен в воде и в духе, воистину заново рождаются в смерти Христа». Над конфирмацией: «Помазание, которое совершает священник, укрепляет вас в добре через силу страданий Христа». Над исповедью: «Христовая кровь очищает совесть, ибо Он своей жертвой искупил вину покающихся». Над евхаристией: «Этот хлеб через действие Святого Духа принял образ во чреве Девы и был в огне страданий приготовлен к Распятию». Над священством: «Когда Иисус принял священство, то, воистину как верховный священник, учредил Он орденское таинство». Над браком: «Христос поощряет брак, ибо невестой становятся во плоти и крови». Над соборованием: «Ослабшие душой и телом исцеляются святым миром благодаря страданиям Христа» (Vos S. 221).
- ⁴⁰ *Blum S. N. Symbolic Invention in the Art of Rogier van der Weyden // Konsthistorisk Tidskrift 46 (1977). S. 111.*
- ⁴¹ Ролен выхлопотал согласие Евгения IV на основание богадельни в 1441 г. и сразу же купил участок в Боне. Но в Бургундии началась тогда эпидемия чумы, закончившаяся только в 1443 г.
- ⁴² Собирались освятить приют именем св. Антония, но за день до освящения папа прислал буллу с решением посвятить его св. Иоанну Крестителю. Это было вызвано опасением имущественных претензий, которые могли быть выдвинуты впоследствии венскими антонитами. Приют обслуживали сестры-бегинки, переведенные из валансьенского госпиталя св. Иакова и из мехеленской конгрегации св. Марты. Он функционирует до сих пор, и сестры милосердия по-прежнему работают там в одеждах бегинок (*Wilmans K. Burgund. Kunst, Geschichte, Landschaft. Burgen, Klöster und Kathedralen im Herzen Frankreichs: Das Land um Dijon, Auxerre, Nevers, Autun und Tournus. Köln, 1978. S. 258*). Бегинки — члены полумирских-полумонашеских общин, распространенных главным образом в Нидерландах, с центром в Генте.

⁴⁵ Позади фигур донаторов изображены их гербы, почерневший фон которых сначала был синим. Шлем в гербе Ролен украшен огненным серафимом; герб его жены поддерживает ангел. Пигонь де Сален, третья жена Ролена, была сестрой гофмейстера герцога Иоанна Бесстрашного. Она перевела на устройство госпиталя часть своих доходов. После смерти Ролена она вступила в обитель, к которой был прикреплен госпиталь, где и скончалась в 1470 г. Никола Ролен умер в 1462 г. Согласно завещанию, его похоронили точно в такой одежде, в какой изобразил его Рогир, — в длинном плаще из черного бархата, отороченном куным мехом, с капюшоном.

⁴⁶ Полнотелых Рогира стоял на месте 31 декабря 1451 г., когда сын канцлера Ролена освятил приют св. Иоанна. Но, вероятно, работа была закончена еще до отъезда художника в Италию в 1450 г. Сам Рогир написал Христа, архангела, Марию, Иоанна Крестителя, двух крайних справа святых дев, фигуры проклятых, а также облака, ладно и меч; остальное сработано в той или иной степени по его эскизам и указаниям; слабее всего написаны земля, скалы и растения. Впрочем, состояние красочного слоя не позволяет сделать окончательные выводы о степени участия помощников. Три неподвижные сцены — высокая посредине и низкие по бокам — закрываются двумя верхними створками и четырьмя боковыми — по две справа и слева. На всех картинах полнотелых воспроизведено освещение слева, что соответствовало расположению ближайшего к алтарю окна в больничной палате. Полнотелых по-прежнему находится в Боне, но не в той палате, где он стоял до 1789 г. (и куда его ненадолго вернули на место в 1970 г., во время посещения приюта президентом Ж. Помпиду), а в специально оборудованном зале. Для удобства осмотра полнотелых шумный электромотор приводит в действие огромное увеличительное стекло, это шоу воспринимается знатоками старинного искусства скорее как издевка, чем как экспозиционное усовершенствование (Vol. S. 107, 252, 255, 256, 263, Abb. 188).

⁴⁷ Бенуа А. Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа. М., 1997. С. 102.

⁴⁸ Прав был Фридендер: искусство ван Эйка не столько «латинское», сколько «германское» (Фридендер. С. 524). В этом убеждает сравнение «Страшных судов» ван Эйка и Рогира с картинами на эту тему, созданными художниками немецкого происхождения — Локнером и Мемтингом.

⁴⁹ Согласно Гюиорию Августодунскому и Иакову Ворагинскому, Страшный суд должен начаться на рассвете, в час Воскресения Христа. Заимствования из трудов Гюиория в программе «Страшного суда» Рогира вероятны, поскольку Гюиорий жил в Отене — родном городе Ролена (Feder T. H. Rogier van der Weyden and the Altarpiece of the «Last Judgement» at Beaune. Ann Arbor, 1976. P. 146).

⁵⁰ Надпись белыми буквами на золотом фоне по правую руку Христа: «Принципте, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира». Симметричная ей надпись красными буквами: «Идите от Меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный дьяволу и ангелам его» (Мф. 25: 34, 41). Обе надписи имеют прямое отношение к благотворительности Ролена и его жены, потому что далее в Евангелии среди «благословенных» названы те, кто посетил Сына Человеческого, когда Он был болен, а это сделал всякий, кто помог хотя бы «одному из сих братьев Моих меньших»; среди «проклятых» же названы те, кто не помогал больным (Мф. 25: 36, 40, 43). Над надписями изображены белая ладья — символ чистоты и раскаленный меч — символ справедливости. На верхних створках изображены ангелы с орудиями страстей. Как и мадридское «Снятие со креста», «Страшный суд» построен по геометрической схеме. Основная полоса состоит из четырех квадратов. Высокая средняя часть — тоже квадрат, сторона которого взята в отношении золотого

сечения (1,6 : 1) к меньшим квадратам. Диаметр окружности радуги равен стороне меньшего квадрата. Нижний край сферы, на которую опираются ноги Христа, делит высоту большого квадрата пополам.

⁵⁴ *Asperen de Boer J. R. J., Dijkstra J., Schoute R. v. Underdrawings in the Paintings of Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle Groups // Nederlands kunsthistorisch jaarboek. 1990, 41 (1992). P. 189.*

⁵⁵ Мф. 22: 14.

⁵⁶ В мимике и движениях некоторых грешников можно видеть олицетворения определенных грехов: кусающий руку и дергающий себя за ухо — гнев; идущие вразнобой — разлад; напоминающий Христу о милосердии — гордость; высушенный язык — зависть (*Lakatis C. Bildregie und Gebärden Sprache im Beauner Weltgericht Rogier van der Weydens // Pantheon 52 (1994). S. 31 f.*).

⁵⁷ *Pächt O. Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David. München, 1994.*

⁵⁸ *Вз. S. 262.*

⁵⁹ Не исключено, что ван дер Вейден видел работу Локхнера. Недавно выдвинуто предположение, что заказчиком «Алтаря св. Колумбы» был Иоганн Дассе. Известно, что его вдова в память о нем установила в церкви Св. Колумбы в 1448 г. «Алтарь Девы Марии». Их сын женился на дочери Иоганна Ринка, который в 1464 г. перенес алтарь в пристроенную им к этой церкви капеллу Девы Марии. Тринтих Рогера находился в этой капелле (ныне не существующей), которая стала местом погребения членов семьи Дассе (*Kalenkampff A. Der Dreikönigsaltar (Columba-Altar) des Rogier van der Weyden. Zur Frage seines ursprünglichen Standortes und des Stiflers // Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein 192–193 (1990). S. 9–46*). Специалисты видят в некоторых деталях тринтиха следы участия помощников Рогера; кое-где улавливают сходство с элегантной мягкой манерой Мельнига. Но нет сомнений, что ван дер Вейден написал собственноручно всю левую створку; в «Поклонении волхвов» — Марию, Младенца, старшего волхва, донатора, а также руину и вид города у левого края; на правой створке — Марию, служанку с горлицами и всю архитектуру. Внешние стороны створок расписаны под порфир (*Вз. S. 120, 136, 276, 281, 282*).

⁶⁰ Локхнер осуществил эту идею раньше и последовательнее, чем ван дер Вейден. Позднее в этом направлении экспериментировал Боттичелли. Любопытно, что такого рода поиски занимали художников, старавшихся привлечь к себе внимание аристократических кругов.

⁶¹ Карл Смелого узнаёт в младшем волхве, сравнивая его лицо с берлинским портретом будущего герцога, исполненным ван дер Вейденом. Существует гипотеза, что в образе старшего волхва представлен герцог Филипп Добрый, а образ среднего — его племянник, дофин, будущий Людовик XI: они встречались в Кёльне в 1456 г. по поводу признания папой изменений в церемонии крестного хода (*Stein W. Die Bildnisse von Roger van der Weyden // Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 47 (1926). S. 29; Dixon L. Portraits and politics in two triptychs by Rogier van der Weyden // Gazette des Beaux-Arts 109 (1987). P. 185–190*). Но портретного сходства с предполагаемыми прототипами у названных персонажей нет, и это неудивительно, если принять предположение, что Рогир начал работать над алтарем задолго до кельнской встречи, около 1448 г. Однако в таком случае маловероятно, что младший волхв — это граф Шароле, ибо ему было тогда лишь пятнадцать лет. Впрочем, известен случай изображения еще более юного персонажа в облике зрелого человека — портрет будущего Лоренцо Великолепного в «Шестины волхвов», написанном Беоццо Гоццолли в 1459–1461 гг., когда Лоренцо (тоже изображенному в образе младшего волхва) было лет десять-двенадцать.

⁶² Лк. 2: 26, 29.

- ⁶³ Некоторые историки искусства усматривают в этой фигуре отголосок итальянских впечатлений Рогир (Cuttler, P. 124).
- ⁶⁴ Ошеломляющее великолепие «Поклонения волхвов», многозначительная загадочность «Благовещения», тонкий драматизм «Принесения во храм» — все это сделало «Алтарь св. Колумбы» предметом паломничества и восхищения немецких художников. Влияние этого произведения Рогир ван дер Вейдена хорошо заметно в немецкой живописи, графике и скульптуре второй половины XV в., особенно в прирейнских землях (*Markham Schulz A. The Columba Altarpiece and Roger van der Weyden's Stylistic Development // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 22 (1971). S. 106. Anm. 15).
- ⁶⁵ Антуан был блистательным бойцом на турнирах и отважным полководцем, преданным отцу и своему единокровному брату Карлу Смелому; кроме того, он был страстным собирателем рукописей. После гибели Карла он перешел на службу к Людовику XI. Умер в 1504 г.
- ⁶⁶ Стрела часто изображалась как рыцарский или вообще воинский атрибут, иногда она заменяла церемониальный жезл или являлась знаком, которым сообщали свое решение судьи на турнирах; она выступала также символом власти или высокого общественного положения (*Vos, S. 311, 312*).
- ⁶⁷ *Нисхуим*. Рогир. С. 7. Впрочем, не исключено, что этот образ находился не в церкви, а в канцелярии гильдии брюссельских живописцев (*Vos, S. 203*).
- ⁶⁸ «Все наблюдение и открытие Мастера из Флемалы Рогир, с самого начала движимый стремлением к активной экспансии, освоению и упорядочиванию, доводил до состояния формул. Ясная и наглядная интерпретация живописных идей сделала их доступными и создала возможность для широкого распространения с помощью самых разных способов, в том числе и печатной графики. Рогир, как никакой другой нидерландец XV в., может считаться прародителем северных художников. В его искусстве берет начало многое. И не только в Нидерландах, но во Франции, Испании и Германии» (*Фридрихсдорф*, С. 539, 540).

Смелый новатор

- ¹ Родной Петруса Кристуса была область Барле в Северном Брабанте, через которую проходит нынешняя граница между Бельгией и Голландией.
- ² По всей вероятности, Кристус дописал «Св. Иеронима», находящегося в Детройте, и, может быть, «Мадонну с Младенцем, со святыми и донатором» из собрания Фрик в Нью-Йорке.
- ³ *Reffin A., Vaughan W. Flemish painting*. New York, 1977. P. 4. В 1444 г. Кристус получил права гражданина в Брюгге, будучи назван в соответствующей записи «живописцем»; 1472 или 1473 — предполагаемый год его смерти в Брюгге. Не исключено, что «Пьеро из Брюгге», упомянутый при дворе Сфорца в Милане в 1457 г., — это Петрус Кристус. Но в его живописи нет никаких признаков знакомства с итальянским искусством (*Cuttler, P. 128*).
- ⁴ Картина находится в Штеделевском художественном институте во Франкфурте-на-Майне (*Sander J. Niederländische Gemälde im Städel, 1440–1550*. Frankfurt, 1993. S. 154–174).
- ⁵ Св. Элигий, искусный чеканщик по металлу, заведовал монетным двором Меровингов в Париже. Решившись оставить эту доходную должность, он всецело посвятил себя миссионерской деятельности и благотворительности. Став епископом, он проповедовал Евангелие в языческих областях Нидерландов, где принял мученическую смерть в 659 г.
- ⁶ Возможно, Петрус видел не дошедшую до нас картину ван Эйка «Торговец и его агент», написанную около 1440 г.
- ⁷ В изображении интерьеров этот прием встречается уже в миниатюрах Мастера Бусико и братьев Лимбург, а в станковой живописи — у Кампена.

- ¹ Mander. С. 76.
- ² Письмо Лампсонияса Тициану от 13 марта 1567 г. // Мастера искусства об искусстве. М., 1966. Т. 2. С. 359. Далее — Мастера искусства...
- ³ Mander. С. 74.
- ⁴ Вазари. Т. 3. С. 8.
- ⁵ Там же. С. 9, 10.
- ⁶ Mander. С. 74.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Friedländer M. J. Essays über die Landschaftsmalerei und ander Bildgattungen. Haag, 1947. S. 7, 8. Разумеется, мелкие кристаллические формы тут не в счет.
- ⁹ Cutler. P. 135.
- ¹⁰ Первоначально каждая створка представляла собой цельную доску. Впоследствии, чтобы облегчить нагрузку на петли, створки распилили по горизонтали и подвесили каждую половинку отдельно.
- ¹¹ В контексте оговаривалось, что Баутс получит последнюю сотню гульденов через год по окончании работы. Следовательно, работа над алтарем была завершена в 1467 г. (Cutler. P. 140).
- ¹² «Встреча Авраама и Мельхиседека» трактовалась как префигурация Тайной вечери с VI в.; во времена Баутса эта сцена часто выступает в таком значении в «Зерцале человеческого спасения» и в «Библии нищих». «Сбор зерна» — самая популярная префигурация Тайной вечери. «Сон Илии в пустыне» впервые упомянут как префигурация у св. Фомы Аквинского; в «Зерцале человеческого спасения» такой связи нет, в «Библии нищих» она встречается редко. Первая префигуративная отсылка к «Приготовлению иудейской пасхи» — у апостола Павла: «...ибо Пасха наша, Христос, заклан за нас» (I Кор. 5: 7) (Cutler. P. 140–142).
- ¹³ Мф. 26: 26.
- ¹⁴ Мк. 14: 15; Лк. 22: 12
- ¹⁵ Другое предположение: перед нами помещение монастырского рефектория (Mittu. P. 152).
- ¹⁶ Иск. 16.
- ¹⁷ Такого же мнения придерживаются другие авторы (Mittu. P. 152).
- ¹⁸ Пользуюсь случаем выразить запоздалую признательность Н. и А. Зонинным.
- ¹⁹ Кларк К. Пейзаж в искусстве. СПб., 2004. С. 48–91. Далее — Кларк. Пейзаж.
- ²⁰ 3 Цар. 19: 1–8.
- ²¹ «Влияние живописи Дирка Баутса было намного шире, чем можно было бы предположить, исходя из довольно небольшого количества созданных им произведений. [...] Проводниками этого влияния были резчики гравюр на дереве, чья запидарная техника позволяла передавать без больших искажений спокойные и ясные очертания фигур и формы на картинах Баутса. Ксилографы имели особенно широкое хождение в северных нидерландских провинциях, где патронаж в сфере живописи не был так распространен, как на юге» (Mittu. P. 150, 153). Отголоски живописи Баутса заметны и в прирейнских землях Германии. Совопадение манер Баутса и Шонгауэра — общее место у авторов, пишущих о Шонгауэре.

Ни тени мистики

- ¹ Фридрихсдорф. С. 548.
- ² Предполагается, что началом ремесла Мемлинга обучили монахи-бенедиктинцы из аббатства в Зелингенштадте (Дарф. Ф. Мемлинг. Страшный суд. М., б. г. С. 16. Далее — Дарф. Мемлинг; Клеусхерт. С. 416).
- ³ Хейлинка. С. 279.
- ⁴ Mander. С. 40.

⁵ Фрамайтес. С. 270, 271.

⁶ В последнее время о Мемлинге еще определеннее говорят как о брюггском «душеприказчике Рогира» (*Vos D. de Hans Memling. Das Gesamtwerk. Stuttgart: Zürich, 1994; Vos D. de (Hg.). Hans Memling: Ausstellung Kat. und Essayband. Brügge, 1994*).

⁷ Фриденбергер. С. 549, 552.

⁸ Цит. по: Дэфри. Мемлинг. С. 46.

⁹ Анджело Тани был назначен управляющим брюггским филиалом банка Медичи в 1450 г. Незадолго до истечения своего третьего пятилетнего контракта он приехал во Флоренцию, чтобы попросить у привоканного к постели подаркой Козимо Медичи возобновления контракта. Смерть Козимо произошла на глазах Анджело. Пьеро Медичи, преемник Козимо, назначил управляющим брюггским филиалом банка Томмазо Портинари, а Тани отправил с аналогичной миссией в Лондон. Катерина Таналы, до того как стать женой Анджело Тани, была обручена с Филиппо Строцци. В год свадьбы ей было восемнадцать лет, Анджело — пятьдесят. Существует предположение, что девиз «*Pour non failir*» («Чтобы не потерпеть поражение»), который читается на гербе Катерины на внешней стороне правой створки триптиха, но не присутствовал на гербе Таналы постоянно, связан с заказом алтаря по обету за счастлиное избавление от какой-то страшной опасности. В 1480 г. Анджело вернулся во Флоренцию. Супруги умерли от чумы в 1492 г. (Дэфри. Мемлинг. С. 5).

¹⁰ «Мемлинг обладал великолепным даром рассказчика. Его алтарь заинтересовывает зрителя большим количеством интересных подробностей, заставляет любоваться ювелирной техникой выполнения отдельных деталей» (Николас Н. Алтарь Ганса Мемлинга «Страшный суд» // Искусство. 1960. № 12. С. 65. Далее — Николас. Алтарь).

¹¹ Июль. 3: 2, 12, 14.

¹² Николас. Алтарь. С. 65.

¹³ Капелла, для которой предназначался «Страшный суд» Мемлинга, была освящена в честь св. Михаила. Поэтому архангел Михаил изображен не только внутри алтаря, но и на внешней стороне створки над коленопреклоненной Катериной Таналы.

¹⁴ Мф. 25: 32.

¹⁵ Голова Портинари написана поверх головы какого-то другого человека, замаскированной битумом и покрытой слоем свищовых белил. Эта замена расценивалась как «свидетельство желания Тани подольститься к более влиятельному соотечественнику, но выдвигалась также гипотеза, что сам Портинари принял участие в оплате триптиха. Или, возможно, Портинари купил у Анджело Тани «Страшный суд» и после этого попросил Ханса Мемлинга добавить свой портрет» (Дэфри. Мемлинг. С. 10). Красочный слой на лице Портинари поврежден проступившим битумом.

¹⁶ Рельефное тондо над аркой изображает сотворение Евы. Под аркой — статуя Христа на троне, с агнцем у подножия, в окружении символов евангелистов. Башенки по сторонам от ворот украшены статуями ветхозаветных пророков и царей.

¹⁷ Аллюзия на 150 псалом.

¹⁸ «Сцена, разыгрывающаяся в ад, скорее диковинны, чем страшны, и напоминают своеобразную театральную постановку. Возможно, Мемлинг, работая над «Страшным судом», вдохновлялся мистериями, разыгрывавшимися на улицах нидерландских городов в праздничные дни» (Николас. Алтарь. С. 66).

¹⁹ Фриденбергер принимал установленную еще в XIX в. идентификацию донатора, изображенного на триптихе, находившемся тогда во владении герцога Девонширского, с сэром Джоном Довном, а также датировку этого триптиха 1468 г. Будучи уверен, что изображение молодого человека на левой створке, скром-

но стоящего за колоннами с Иоанном Крестителем (патроном Ханса), является автопортретом художника, и допуская, что Мемлинг здесь около тридцати пяти лет, Фридендер вычислял приблизительную дату его рождения — 1433 г. (Фридендер, С. 549). Тогда считалось, что сэр Джон погиб в 1469 г. в битве при Эдакоте. Позднее Л. фон Бальдасс, доказав, что Джон умер в 1503 г., предложил новую датировку триптиха — около 1477 г., когда сэр Джон снова побывал во Фландрии, на этот раз в Генте (Baldass L. и Hans Memling. Wien, 1942). Гипотеза Бальдасса, сама по себе стройная, не опровергает прежнюю датировку «Триптиха Дюнна». В 1957 г. герцог Девонширский передал это произведение в лондонскую Национальную галерею.

²⁹ «Страшный суд» Мемлинга покидал Гданьск дважды, в 1807–1816 и 1939–1956 гг. В первый раз его вывозили во Францию на выставку в Лувре. Во второй — увезли в Германию, а с 1945 г. в СССР. Он находился в Эрмитаже и лишь перед возвращением в Польшу был ненадолго выставлен на всеобщее обозрение. Ныне триптих находится в Поморском музее в Гданьске (Нихулик. Алтарь, С. 62; Wąlicki M., *Białostocki J.* Hans Memling. *Sąd ostateczny*. Warszawa, 1973. S. 7, 8).

³⁰ Фромантес, С. 271, 272.

³¹ Дзеф. Мемлинг, С. 28.

³² Отдых на пути в Египет — типично немецкий сюжет, начиная с «Грабовского алтаря» Мастера Бертрама (XIV в.) в Кунстхалле в Гамбурге.

³³ Этот жест символизирует грядущие страсти Христовы и добровольное принятие мученической смерти, необходимое для освобождения человечества от бремени первородного греха, символом которого по традиции выступает яблоко.

³⁴ На левой створке изображен св. Иоанн Креститель, на правой — св. Иоанн Богослов. Снаружи, на оборотах створок, написаны гризайлью фигуры Адама и Евы.

³⁵ В верхних углах изображены миниатюрные скульптурные группы: слева — «Жертвоприношение Авраама», справа — «Усекновение главы св. Екатерины».

³⁶ Иное название этого произведения — «Алтарь двух Иоаннов». Триптих не покидал стен госпиталя, за исключением периода наполеоновской оккупации (1794–1815), когда он находился в Париже.

³⁷ Ввиду неясности исторических обстоятельств жизни св. Екатерины, она была в 1969 г. исключена из католического церковного календаря (Халл, С. 229, 230).

³⁸ На капителях колонн над фигурой св. Иоанна Крестителя изображены явление ангела Захарии и рождение Иоанна; в просветах между колоннами — сцены из жизни Иоанна: проповедь, заточение под стражу и сожжение его останков в Себасте по приказанию императора Юлиана Отступника.

³⁹ Сломанное колесо с железными зубцами — одно из четырех, сооруженных по указу императора Максенция, чтобы четвертовать Екатерину, но сокрушенных ударом молнии, прежде чем они успели причинить ей вред. Меч, которым палач отрубил ей голову, тоже является атрибутом этой святой.

⁴⁰ Позади Варвары — маяк башни в качестве ее атрибута.

⁴¹ В промежутке между колоннами над башней св. Варвары — сцены из жизни св. Иоанна Богослова: крещение философа Кротона в капелле; попытка сварить Иоанна заживо в котле с кипящим маслом и его отправка на остров Патмос; на капителях над фигурой Иоанна — воскресение Друзианы и сценка, изображающая Иоанна, пьющего без вреда для себя отравленное вино, от которого умерли жрецы Дияны.

⁴² Фромантес, С. 267–269.

⁴³ Степанов А. В. Нидерландский блочный Апокалипсис как памятник практической экзегезы // К исследованию зарубежного искусства. Новые материалы. СПб., 2000. С. 28–40.

⁴⁴ Откр. 4: 2–8; 5: 1–7.

³⁶ Откр. 8: 3; 5: 2.

³⁷ Откр. 6–8.

³⁸ Откр. 8–10; 11–13.

³⁹ Написание «Memling» вместо «Memling» обычно для того времени. Поскольку один из донаторов «Тринтиха св. Екатерины», Зегерс, умер в 1475 г., считается, что договор с Мемлингом был заключен не позднее этого момента. Вероятно, тогда же художник приступил к выполнению заказа (Riggen G. T. *Catalogo delle opere* // *L'opera completa di Memling*. Milano, 1969. P. 87).

⁴⁰ Мандер. С. 61.

⁴¹ Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV в. СПб., 2003. С. 388–394.

⁴² Фриденлендер. С. 553.

⁴³ Мемлинг был также автором первого в Европе пейзажа без людей, но с эмблематическими животными — двумя лошадьми и обезьяной на одной из них. Этот пейзаж из Музея Бойманс — ван Бейнинген в Роттердаме является правой створкой разъятого диптиха, левая створка которого, «Портрет невесты», хранится в нью-йоркском Музее Метрополитен.

⁴⁴ Для иллюстрирования медицинских трактатов зарисовывали растения. Для использования в живописи и гравюре рисовали достопримечательности (например, храмы Кельна, изображенные затем Мемлингом на раке св. Урсулы, или виды городов, заготовленные Эрхартом Рёвихом для ксилографических иллюстраций к «Путешествию Брейденбаха», изданному в Майнце в 1486 г.). Имея в виду немецкие корни Мемлинга, полезно вспомнить, что натурные зарисовки ландшафтов без человеческих фигур появлялись несколько позднее именно у немцев, в первую очередь у Дюрера.

Театр мира

¹ Средняя часть тринтиха, написанного Мемлингом около 1470 г., — вероятно, «Мадонна с Младенцем», — не сохранилась. Створки с портретами супругов находятся в Музее Метрополитен в Нью-Йорке.

² Где родился ван дер Гус — неизвестно; возможно, в городке Тер-Гус в Зеландии, а может быть, в Генте. Найден указ от 1451 г., разрешающий ему вернуться из изгнания. Наверное, к этому моменту ему было не менее двадцати лет. В гентских документах его имя впервые встречается в 1465 г. Два года спустя он получил права мастера, а в 1473–1476 гг. исполнял обязанности декана гентской гильдии живописцев.

³ Хиллингс. С. 27, 285–286; Виллемс-Дюк Э. Э. Жизнь и развлечения в Средние века. СПб., 1997. С. 220–223.

⁴ Похоже, флорентийский живописец Андреа дель Сарто, приступая в 1510 г. к «историям» из жития св. Иоанна Крестителя в Кьостро-делло-Скальцо, вдохновлялся не только гравюрами Дюрера, но и гризайлью «Благовещение» на створках «Аттаря Портинари».

⁵ Нечто подобное можно будет наблюдать на картоне Леонардо да Винчи: Мадонна представлена там, как икона, появляющаяся из-за завесы. В свете этой аналогии надо отметить, что он работал над картоном, когда «Аттарь Портинари» находился уже во Флоренции. О какой еще картине Леонардо мог бы с такой же уверенностью говорить, что в ней Божество присутствует как бы «самозачно»? (Леонардо да Винчи. Избранные произведения. М., 1995. Т. 2. С. 56). Пятнадцатью годами позднее, работая над «Тайной вечерей», Леонардо приложит немалые усилия для сочетания достоверности сцены с ее отстраненностью от зрителя. Обилием теней, сложной игрой света, рефlekсами живописи Леонардо немалого превосходит картины Хуго. Было бы интересно перечитать рассуждения Леонардо о живописи, принимая во внимание его знакомство с «Аттарем Портинари».

⁶ Высота «Алтаря Портинари» — 249 см; ширина центральной части — 300 см; ширина боковых створок — 137 см каждая. Приведем для сравнения размеры некоторых алтарных картин, которые Портинари мог видеть во Флоренции: «Поклонение волхвов» Джентиле да Фабриано — 303 × 282 см; алтари Ливайоли и Сан-Марко работы фра Анджелико — 330 × 260 и 220 × 227 см соответственно; «Алтарь Барбадори» и «Коронование Марии» Филиппино Липпи — 217 × 244 и 200 × 287 см; «Алтарь св. Лючины» Доменико Венециано — 209 × 216 см; «Мученичество св. Себастьяна» братьев Поллайоло — 292 × 203 см.

⁷ Фриденберг. С. 541–543.

⁸ В ватинийском керамическом сосуде («альбарелло») стоят ирисы и лилии, в венецианском хрустальном стакане — водосбор и красные гвоздики (все эти цветы символизируют страдания Христа и Марии); на земле лежат фиалки. Но ни альбарелло, ни стаканы в то время не было принято использовать для цветов. У Гуса и сосуды, и цветы относятся к врачебной практике. Госпиталь Санта-Мария Нуова, для которого предназначался алтарь, был крупнейшим медицинским заведением во Флоренции. Его основал в 1285 г. Фолько Портинари (отец Дантовой Беатриче), чьи потомки продолжали покровительствовать госпиталю. «Алтарь Портинари» поддерживал надежду на духовное исцеление как необходимое условие спасения души. Вместе с тем, изображение чудесного рождения Младенца позволяло видеть в Деве Марии помощницу в родах и помогало не терять надежды на благополучный исход родов любой женщины, пришедшей к алтарю, включая и жену Томмазо Портинари (в те времена во Флоренции погибала в родах каждая пятая роженница). Вот почему св. Маргарита (тоже помощница в родах) стоит за спиной Марии Магдалены, а не ее дочери Маргариты (Miller J. I. *Miraculous Childbirth and the Portinari Altarpiece* // *The Art Bulletin*. LXXVII. №. 2. Jun., 1995. P. 249–261).

⁹ «Театральность» — метафора, смысл которой настолько широко расплылся в литературе об искусстве, что мне кажется необходимым пояснить свою позицию. Когда я вижу в картине персонаж, который наблюдает некое действие, а сам остается вне действия, то встают вопросы: кто он — зритель или свидетель? Ответ зависит от характера действия. Если действие специально построено в расчете на этого наблюдателя и предназначено вызвать у него заранее предполагаемые реакции, показанные художником, то этот наблюдатель — зритель. Театральную зрелищность такой картины трудно отрицать. В «Алтаре Портинари», с его специфическим размером и положением фигур, с его особой перспективой и т. д., театральность налицо. Но если присутствие в картине наблюдателя никак не отражается на действии, то нет оснований называть такого наблюдателя «зрителем». Он не зритель, а свидетель. В таком случае говорить о «театральности» картины неверно. В старой нидерландской живописи свидетель, как правило, созерцает мистическое видение, и у нас нет оснований уравнивать себя с этим изобразником. В отличие от зрителя, свидетель присутствует в картине не для того, чтобы помочь нам мысленно расположиться в ней, как перед театральным зрелищем, но, напротив, чтобы обозначить недоступность для нас всего того, что открылось только ему — единственному, кто сподобился чуда. К этой категории картин относятся «Мадонна канцлера Ролена».

¹⁰ У ван дер Гуса был богатый опыт оформления зрелищ. Недаром в 1471–1472 гг., когда оформляли торжества по случаю въезда Карла Смелого в Гент, он получил плату большую, чем другие живописцы.

¹¹ В геометрическом центре триптиха — руки Марии. Они не разведены в изумлении и не сложены в молитве, но робко сомкнуты кончиками пальцев. Как хорошо выражена этим жестом ее целомудренная натура! Такое робкое движение есть еще только у детей Портинари — малыша Пиджелло на левой створке и Маргариты на правой. Это жест невинности: только у Девы Марии, Пиджелло

и Маргариты нет привычек, выработанных жизненным опытом. Руки Марии — центральное звено в целой коллекции рук, выведенных на ту же горизонталь: на левой створке — уловатая рука св. Антония и вежливая рука св. Фомы; в средней части триптиха — морщинистые ручки св. Иосифа и крохотные ручки ангела; на правой створке — опытные в любви руки св. Магdalены.

¹² Возможно, этот мотив восходит к рассказу в «Золотой легенде» Иакова Воррагинского: св. Пуго — аббату монастыря Клеви и патрону Хуго ван дер Гуса — приснился демон, явившийся на землю накануне Рождества, чтобы предотвратить воплощение Христа; однако происки дьявола были безуспешны (Wälder R. M. The demon of the Portinari Altarpiece // The Art Bulletin. 1960. September. № 3. P. 218–219).

¹³ Маргарита родилась в 1471 г., Антонио через год. Пиджелло в 1474 г. Последний изображен без небесного патрона, следовательно, в момент его появления на свет Хуго, работая над этой створкой, продвинулся так далеко, что значительных изменений внести уже не мог. На правой створке нет второй дочери Портинари — Марии. Значит, к 1475 г., когда она родилась, эта створка была уже готова. Отсюда следует, что «Алтарь Портинари» выполнен между 1474 и 1476 гг. То, что дети выглядят старше своего возраста, — явление для живописи того времени обычное. Гигантские, по сравнению с заказчиками, фигуры святых патронов — намеренно архаический прием, аналогичный используемому Клаусом Сактором в его скульптурной композиции при входе в картезианский монастырь Шамволь близ Дижона (Cuttler P. 153, 154).

¹⁴ Согласно «Золотой легенде» Иакова Воррагинского, св. Маргарита, молодая прекрасная христианка, жила в Антиохии во времена императора Диоклетиана. Она отказалась отречься от христианства и выйти замуж за городского префекта. Находясь в тюрьме в ожидании казни, она смирила крестным знаменем дракона, посланного Сатаной с целью вынудить ее к отречению. Она была обезглавлена.

¹⁵ «Поклонение волхвов» — центральная часть триптиха, поступившая в Музей кайзера Фридриха в 1913 г. из иезуитского колледжа Монфорте де Лемос в Палиси, находящегося в сотне километров от Сантьяго-де-Кампостела. Боковые створки «Алтаря Монфорте», вместе с которыми он достигал в раскрытом виде пяти метров в ширину, утрачены. Судя по старинным копиям, на левой створке было изображено Рождество, на правой — Обрезание Христа. Выступ над «Поклоном волхвов» был значительно выше, о чем можно судить по краю одежд ангелов.

¹⁶ Если флорентийская картина написана ван дер Гусом раньше берлинской, то самым ранним в нидерландской алтарной живописи изображением младшего волхва в виде мавра следует признать всадника на ее правой створке. Но если раньше создана берлинская картина, то приоритет в этом отношении принадлежит ей. Значительно более ранний прецедент находим в немецкой живописи — в «Вурцахском алтаре» Ганса Мюльчера, датированном 1437 г. (Cuttler P. 153). Предполагают, что бородатый человек в шалке, видимый за параваном между Марией и старшим из волхвов, — автопортрет Хуго.

¹⁷ Wundram M. Painting of the Renaissance. London; New York, 1997. P. 62. Далее — Wundram.

¹⁸ Cuttler P. 152.

¹⁹ Возможно, вытянутый по горизонтали формат картины был продиктован заказом и определялся местом, для которого было предназначено произведение.

²⁰ Friedländer, С. 543, 545, 546.

²¹ Идея мира как тотального театра витала в воздухе. Эразм Роттердамский писал в XXIX главе «Похвалы глупости»: «Вся жизнь человеческая есть не что иное, как некая комедия, в которой люди, играющие личинами, играют каждый свою роль, пока хорег не уведет их с просцениума». Образ хорega выдает зна-

комство Эразма и его аудитории с метафорой человеческой жизни как спектакля, поставленного хорегом (высшим разумом, или Единым), развитой Плотинем в трактате «О Промысле». Жизнь человека – художественно замисленное действие, – утверждал Плотин. Разум вселенной строго соблюдает единство и связь вещей, как и полагается для драматического сюжета. Добро и зло противостоят друг другу, как два полухория в драме. Хороший и злой человек находятся на своих местах, как положено в драме, где автор каждому предназначает свою роль. Каждая душа в мире получает свою роль для игры от поэта, то есть создателя вселенной, как в драме, где автор раздает маски и костюмы, чтобы актер выявил в задуманной роли свои качества и недостатки. Как драматург награждает актера или лишает его возможности играть, так и душа, «войдя в поэму вселенной», или вознаграждается, или наказывается. Во вселенной все обосновано и задумано так же, как в театре, где актер никогда не может выйти за пределы авторского текста (*Техно-Годы А. А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Искусство слова. М., 1973. С. 312, 313*). Эта тема возникла еще до Плотина, который придал ей мифологическое измерение; она была взята на вооружение стоиками и скептиками, подхвачена Бозием и во всю силу прозвучала у Иоанна Солсберийского: «Жизнь человеческая на земле есть комедия, где каждый, изменив себе, изображает другого [...] Я не говорю вопреки общему мнению, ведь принято среди нас считать, что, согласно Петронию, почти весь мир лицедействует» (цит. по: *Старобинский Ж. Монтень в движении // Старобинский Ж. Поэзия и знание. История литературы и культуры. М., 2002. С. 11*).

²² Фридрихс, С. 547, 548.

²³ Cutler, P. 150.

Маленький Герард

¹ Герард, основавший этот госпиталь незадолго до Первого крестового похода, считал своим небесным патроном св. Иоанна Крестителя.

² *Добавл.-Рождественская О. А. Иоанниты // Христианство: Энциклопедический словарь. Т. 1: А–К. М., 1993. С. 632, 633.*

³ Cutler, P. 164.

⁴ Mander, C. 71.

⁵ Там же. С. 70. «Пейзажи» – это пейзажные части картин на религиозные темы.

⁶ Никулин. Золотой век. С. 220.

⁷ «Если пытаться выделить в нидерландской живописи голландские черты, то успешнее всего это можно сделать в творчестве Гертгена» (там же. С. 36).

⁸ Так трактует эту сцену Алоиз Ригль в начале своего классического труда о голландском групповом портрете (Rieg. A. Das holländische Gruppenporträt. Wien, 1931. S. 8).

⁹ Никулин. Золотой век. С. 226.

¹⁰ По такому же принципу, как у Гертгена, созданы Андреа Мантеньей групповые портреты членов семьи Гонзага на стенах камеры дельи Спозы в Мантуе (между 1465 и 1474 гг.) и Мелоччо да Форли – групповой портрет окружения Сикста IV на стене Ватиканской библиотеки (1475–1477).

¹¹ Этот же принцип, возникший, согласно Ф. Вискхофу, в Риме эпохи Ранней Империи (Hartel W. R. v. u. Winkhoff F. (Hrsg.) Die Wiener Genesis. Beilage zum XV. u. XVI Bde des «Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses». Prag: Wien; Leipzig, 1895. S. 6), был использован Мемлингом в картинах «Страсти Христовы» (ок. 1470, Турин, Галерея Саббада) и «Радости Марии» (1480, Мюнхен, Старая пинакотека).

¹² Эти эффекты сильно отличают картину Гертгена от предельно «Поклонения волхвов» Джентиле да Фабриано (Флоренция, Галерея Уффици), где сцена Рождества показана со стороны и под открытым небом.

- ¹ Сюжет взят из Геродота в версии Валерия Максима, римского писателя-моралиста времен Тиберия.
- ² Многие персонажи в свите имеют портретное сходство с современниками Давида. Так, юноша, изображенный между сидящим в кресле Сизанном и хватающим его воином, — это Филипп Красивый. На стене сверху — его герб и герб его жены Хуаны Арагонской.
- ³ Вероятно, эти медальоны воспроизводит камен из собрания Медичи (Smith, P. 192).
- ⁴ На «Тринитике Тромпа» снаружи изображены Мадонна с Младенцем и вторая жена заказчика с ее покровительницей (Марией Магдалиной) и дочерью. Амстердамскому Рейксмузеуму принадлежат две створки триптиха «Рождество» (центральная панель — в Нью-Йорке), исполненного Давидом около 1515–1520 гг. На левой створке изображен осел, на правой — бык. Маленькие фигурки этих свидетелей Рождества теряются в тени у подножия стоящих стеной деревьев. Ни одного человека здесь нет. Эти створки — первый чистый пейзаж в истории европейской живописи.
- ⁵ «Герард из Брюгге, о котором я ничего не знаю, кроме того, что слышала, как Питер Поурбус отзывался о нем с похвалой как о выдающемся мастере» — это все, что можно прочитать о Давиде у ван Мандера (Mander, C. 63).

Теодицея в красках

- ¹ Mander, C. 128, 225.
- ² Лукиан — греческий писатель II в., который в остроумных диалогах высмеивал пороки своего времени, издевался над всевозможными суевериями, верой в колдовство и мистические превращения, пародировал мифы о богах.
- ³ Марейкиссен Р. (при участии Фейбеларе П.). Иероним Босх. М., 1998. С. 23. Далее — Марейкиссен.
- ⁴ Benesch O. Meisterzeichnungen der Albertina. Salzburg, 1964. Nr. 137.
- ⁵ Марейкиссен. С. 23.
- ⁶ Боткин В. Иероним Босх. Около 1450–1516. Между Адом и Раем. Кёльн, 2001. С. 7. Далее — Боткин.
- ⁷ Mander, C. 126, 128.
- ⁸ Фриденбергер С. 560. В собрании Филиппа II было сорок картин Босха.
- ⁹ Боткин. С. 8.
- ¹⁰ Марейкиссен. С. 23.
- ¹¹ Там же. С. 24.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же. С. 25. Нетипичный для французских историков искусства апологетический тон этого суждения о Босхе отчасти объясняется тем, что Альфред Мишель, автор четырехтомной «Истории фламандской и голландской живописи», был сыном выходца из Антверпена.
- ¹⁴ Там же. С. 26.
- ¹⁵ Ссылаясь на Жана Молина, французского поэта и хрониста второй половины XV в., Хейзинга писал, что черти, устраивающие беспорядки в женском монастыре, носят имена, звучащие как названия предметов мирской одежды, музыкальных инструментов и игр: Пантуфель — Туфелька; Курто (Коротышка) — деревенский духовой инструмент; Морнифиль (Оплеуха) — четверка в картах (Хейзинга. С. 267, 268).
- ¹⁶ Камерами риторов (или редерейкеров) в Нидерландах называли устроенные на цеховой лад объединения любителей театра и литературы, которые создавались еще в средневековых городах для постановок мистерий, превращавшихся в многодневные зрелища с массой участников, и для организации дру-

гих религиозных и официальных празднеств. В XVI в. камеры риториков были широко распространены уже не только на юге страны, где они зародились, но и на севере. Их число утроилось по сравнению с XV в. и достигло максимума — почти тысячи. Превратившись в литературные клубы, они сделались центрами смелого свободного слова и здорового грубоватого веселья нидерландских писателей. Не ограничиваясь организацией театральных постановок и оформлением праздников, они устраивали поэтические состязания и дискуссии на философские или религиозные темы, спорили об античной мифологии, о поэзии, о роли искусства.

¹⁷ *Vax D. Ontcijfering van Jeroen Bosch. Den Haag, 1949.*

¹⁸ *Марейнссен С. 27.* Для Фридлендера книга Лафона не представляла научной ценности, «поскольку критический анализ в ней полностью отсутствует» (*Фридлендер С. 558*).

¹⁹ *Марейнссен С. 29.*

²⁰ Устроители выставки «Fantastic Art, Dada, Surrealism» попытались вывести генеалогическое древо сюрреализма, опираясь на Босха, Арчимбольдо, Пиранизи и Гойю.

²¹ *Delvey R. Bosch. Geneve, 1960.* Этот ученый утверждал, что «галлюциногены помогали Босху давать пластические эквиваленты демоническому лиризму народных предсказателей, форму пословицам, точные образы нравов и обычаев, реальность абстракциям; Босх не был великим теологом; в его благочестии можно сомневаться» (*Марейнссен С. 31*).

²² *Chuvrier A. Introduction à une étude psychopathologique du fantastique dans l'oeuvre de H. Bosch. Paris, 1965.* Точность видения Босха не позволяет говорить о бреде или сомнамбулизме. «Босх не безумен, — заключил Шовьер. — Но невроз или извращенность не исключены» (*Марейнссен С. 33*). Год спустя проповедник «сексуальной терапии» Норман О'Браун в книге «Тело любви» использует «Сад земных наслаждений» как иллюстрацию своих теорий.

²³ *Марейнссен С. 26.*

²⁴ *Тольный Ш. де Босх. М., 1992. С. 26, 27, 43.* Далее — *Тольный*. Первое издание этой книги вышло в 1937 г. — через двенадцать лет после защиты де Тольным диссертации «Иероним Босх».

²⁵ *Зедльмайр Х. Смерть света // Зедльмайр Х. Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света. М., 2008. С. 385, 387.* «Смерть света» Зедльмайра впервые опубликована в 1964 г.

²⁶ *Р. Марейнссен и П. Фейфеларе в книге, вышедшей в Антверпене в 1987 г., приводят 256 различных интерпретаций творчества Босха.*

²⁷ *Fraenger W. Hieronymus Bosch. Dresden, 1975.* Далее — *Fraenger*.

²⁸ *Марейнссен С. 7.*

²⁹ *Бошиг С. 11, 12.*

³⁰ *Марейнссен С. 11–13.*

³¹ *Грегори М. Босх. М., 1992.* Далее — *Грегори*.

³² Там же.

³³ *Cutler P. 200; Бошиг С. 14; Марейнссен С. 12–14.*

³⁴ *Соколов М. Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. М., 1999. С. 11.* Далее — *Соколов. Мистерия*.

³⁵ Существует мнение, что благодаря богатству жены Босх получил возможность работать для себя. Трудно, однако, вообразить художника, пишущего для самого себя триптих или назидательную картину, — а ведь произведения такого рода составляют большинство в сохранившейся части художественного наследия Босха. С другой стороны, многое было уничтожено иконоборцами, но такие произведения, находившиеся в церквях, заведомо выполнялись на заказ. Так что же Босх делал «для себя»?

³⁶ *Фридлендер С. 555–557.*

³⁵ *Тильман*. С. 7, 16, 31.

³⁶ *Грегори*. Ил. № 5.

³⁷ О мотиве прашения у Босха как о символе естественного хода вещей см.: *Соколов*. Бытовые образы. С. 102.

³⁸ Воронка, помимо прямого назначения, — символ обмана. «Тюльпан» на простонародном жаргоне — «деньги», кроме того, это слово было созвучно с одним из слов, означавших плутовство. В. Бозинг, М. Грегори, Н. Н. Никулин полагают, что женщина в этой сценке — соучастница мошенников (*Бозинг*. С. 28; *Грегори*. Ил. № 5; *Никулин*. Золотой век. С. 249).

³⁹ Операция по удалению головных камней была популярным сюжетом народного уличного театра. Босх писал эту картину в те же годы, когда Хуго ван дер Гус трудился в монастыре Родедаде над «Рождеством». Идея мира как тотального театра витала в воздухе. Разница заключалась, однако, в том, что ироник Босх ориентировался на фарс, а патетический ван дер Гус — на мистерия. Отсюда не следует, что Босх ничем не был обязан мистерияльному театру: сам художник, его отец и дядя оформляли мистерии, поставленные братством Богоматери (*Никулин*. Золотой век. С. 41).

⁴⁰ Вот всего два примера того, как далеко заводит иконологов фантазия, помнюженная на эрудицию. Согласно Френгеру, главным персонажем этой картины является изображенный под видом монаха магистр ордена андрогинов, который видит благой путь к совершенству людей в их кастрации. Кушния — это узорнированный им Грала, заключающий в себе «полноту совершенства» и «квинтэссенцию мира». Производимая по его воле операция — метафора оскопления. Его антиподом является София — женщина с книгой на голове. Магистр ордена андрогинов олицетворяет идеал очищения человека путем насильственной аскезы, тогда как София воплощает идеал сублимации влечений плоти путем самовоспитания (*Fraenger*. S. 203–206). Согласно М. Н. Соколову, хирург лишает свою жертву «мудрого безумия», которое противопоставит внешне набожной, но по сути суетливой и лживой «мудрости мира»; подлинным безумцем является здесь хирург. Далее автор приближается к концепции Френгера: речь у Босха идет о защите «человечески-природного менталитета со всеми его слабостями от слишком резких и насильственных деформаций, пусть даже совершаемых с самыми благочестивыми намерениями» (*Соколов*. Мистерия. С. 258). Сходство этих интерпретаций — в нечувствительности обоих авторов к юмору Босха и в недостатке юмористического отношения к собственным идеям.

⁴¹ В пару к этой доске Босх изготовил другую, ныне утраченную, на которой были изображены сценки семи таинств (*Cattier*. P. 199).

⁴² Втор. 32: 20, 28, 29.

⁴³ «Преховность» этих забавных и по большей части безобидных сценок, как пишет Г. И. Фомин, сродни плутовству, она больше похожа на веселые представления народного балагана, чем на порождение злой воли дьявола. «Грехи... благоденствуют в уютных интерьерах, среди добротных и изящных вещей и обильной, сочно написанной еды» (*Фомин* Г. И. Иероним Босх. М., 1974. С. 17. Далее — *Фомин*).

⁴⁴ Картина ада не погасила «веселости, почти праздничного звучания» сцен, изображающих грехи, так как она опирается здесь на средневековую иконографию, которая из-за ее привычности во времена Босха воспринималась с не большей остротой, чем молитва перед трапезой или сном (*Фомин*. С. 17).

⁴⁵ Вариант из Эскориала подписан Босхом на левой створке. Вариант в Прадо, подписанный на средней доске, — вероятно, копия.

⁴⁶ Эта картина, скорее всего, выполнена кем-то из подмастерьев или учеников Босха (*Бозинг*. С. 45).

⁴⁷ Ис. 40: 6–8; Пс. 102: 15–17.

⁴⁸ *Никулин*. Золотой век. С. 240.

²⁰ *Боллинг*. С. 45; *Тольмай*. С. 21.

²¹ В религиозном шествии, состоявшемся в Антверпене в 1563 г., дьявол лез и обматывал вез по улицам груженную сеном телегу, за которой шли люди разного звания, разбрасывая сено по мостовой в знак того, что все мирские блага — ничто. Возможно, это шествие было вдохновлено триптихом Босха (*Боллинг*. С. 47, 50).

²² В театральных постановках XIV и XV веков почти ни одна сцена не обходилась без участия черта. Фигура черта еще в те времена, когда драматическая постановка не вышла из церкви на городскую площадь, не являлась только носительницей зла, орудием Божественного наказания. Сущность черта соединяла комплекс различных элементов. Прежде всего черт был персонажем комическим, забавным. Даже в тех случаях, когда он наказывал грешников, он вызывал смех у зрителя своими глупыми или остроумными выходками. [...] Черт у Босха только начинает превращаться в дурана, и рога на его голове еще не трансформировались в шутовскую шапочку с бубенчиками» (*Насхлем*. Золотой век. С. 41, 42).

²³ *Тольмай*. С. 20, 21.

²⁴ «Сама суета этой многоликой повседневности составляет ее радостное начало и несет в себе нечто от предустановленного порядка, нечто от положительной нормы, а не только от греховных заблуждений земной жизни, — подчеркивает современный исследователь. — Живопись Босха, загораящаяся под ярким светом нестротой красок и струящаяся переливами тончайших оттенков, переводит эту сцену в план праздничного, почти карнавального зрелища» (*Фолкс*. С. 32).

²⁵ Там же. С. 31.

²⁶ *Тольмай*. С. 21.

²⁷ Ранняя Церковь учила, что падение Сатаны и его сообщников, поднявших мятеж против Бога, предшествовало акту сотворения человека, и усматривала аллеорию на это в словах Исайи (14: 12–15): «Как упал ты с неба, денница, сын зари! Разбился о землю попиравший народы. [...] Низвержен в ад, в глубины преисподней». «Сын зари» в пророчестве Исайи — Люцифер. Завидуя Адаму, Люцифер заставил его согрешить. В более поздних преданиях проводится мысль, что Бог сотворил Адама и Еву для того, чтобы их потомки заняли освобожденные места падших ангелов.

²⁸ Шарль де Тольмай считал этот фрагмент правой створки «высшим живописным достижением работы, первой попыткой достигнуть эффекта, с таким мастерством использованного художником впоследствии» (*Тольмай*. С. 22).

²⁹ *Боллинг*. С. 50.

³⁰ Мост и человек, едущий по нему верхом на быке, с золотой чашей в руке (воплощение тягчайшего из грехов — кража священной утвари), позаимствованы из «Видения Тузигдала» — написанной в середине XII в. книги, которая от лица ирландского короля рассказывала о его посмертном путешествии по преисподней и подробно описывала мучения, которые он там видел. В 1482 г. эта книга была издана в Антверпене, в 1484-м — в Хертогенбосе, в 1494-м — в Дельфте.

³¹ «Было ли мировоззрение Босха безысходно пессимистическим, как об этом часто пишут в наши дни? [...] Ирония, скепсис и мрачное отчаяние художник распространяет лишь на изнанку жизни, на грехи и глупость человечества» (*Насхлем*. Золотой век. С. 243). Ср. противоположное мнение, противоречащее христианской доктрине спасения: «Воздев в печали руки, он (Христос. — А. С.) скорбно свидетельствует о неизбежном следствии земной тщеты — совести человечества во Ад» (*Тольмай*. С. 21).

³² Там же. С. 36.

³³ *Хейлман*. С. 322. «В течение следующих тридцати лет босховское пламя разгорается почти в каждом пейзаже»; более того, «в большинстве случаев появле-

ние огня в итальянской живописи объясняется непосредственным влиянием Босха» (*Кларк. Пейзаж. С. 103, 105*).

⁶⁵ «В этой текучести отразилась средневековая концепция Ада как места (или даже состояния), где перестают действовать установленные Творцом законы природы и возвращается полный хаос» (*Боллинг. С. 36*).

⁶⁶ *Никусик. Золотой век. С. 270*.

⁶⁷ *Эрasmus Роттердамский. Похвала глупости. Гл. XLVIII*.

⁶⁸ Противоположный взгляд: венский «Страшный суд» Босха «знаменует высшую точку и апофеоз в развитии пессимистической художественной концепции земной жизни позднего средневековья» (*Фоним. С. 34*).

⁶⁹ *Klier M. Hieronymus Bosch. Garden of Earthly Delights. London: New York, 2004. P. 6, 7. Далее — Klier*.

⁷⁰ Там же. P. 11, 12.

⁷¹ Там же. P. 12, 13.

⁷² См. перечень таких значений с выводом о непродуктивности поэлементного «прочтения» триптиха: *Никусик. Золотой век. С. 258, 260*. «Но даже если бы все значения триптиха были разгаданы, оставалось бы непостижимым его художественное совершенство: сочетание ребячливости с таинственностью; чувство целого, с каким сплочены воедино совершенно не связанные друг с другом детали; игривое разбрасывание пятен чистого цвета, как на ковре, без учета реальных соотношений света и тени» (*Osten G. v. d., Vry H. Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands. 1500 to 1600. Harmondsworth, 1969. P. 160. Далее — Osten*).

⁷³ *Wandram. P. 65*.

⁷⁴ *Maeyneessen. С. 23*.

⁷⁵ Цит. по: *Толынай. С. 44*.

⁷⁶ *Фридрихсдор. С. 560*.

⁷⁷ *Толынай. С. 27*.

⁷⁸ *Никусик. Золотой век. С. 272*.

⁷⁹ *Боллинг. С. 56*. Вообще такого рода формы мы встречаем у Босха либо в Эдеме, либо на земле, но никогда в преисподней.

⁸⁰ Фантастические существа и минерально-растительные формы, были, скорее всего, навеяны доносившимися из Антверпена рассказами испанских мореплавателей, побывавших в Новом Свете. Вслед за Колумбом они верили, что открытый ими материк — это побережье Индии, страны, где, согласно народному поверью, находился Эдем с Источником вечной молодости (*Боллинг. С. 57*). Странные минерально-растительные образования в какой-то мере были вдохновлены доносившимися из Антверпена слухами о впечатлениях первых европейцев, побывавших в Америке.

⁸¹ Ш. де Толынай называет эту сферу «фонтаном Прелюбодеяния, поднимающимся посреди озера Похоти» (*Толынай. С. 28*). В. Боллинг определяет «Сад земных наслаждений» как «мир, растленный любовью» (*Боллинг. С. 51*). Как и многие другие авторы, они преувеличивают похотливость обитателей «Сада», совершая принципиальную ошибку, уже отмеченную нами в связи с венским «Страшным судом». Обсуждаются не сами по себе кукольные фигурки Босха, безликие и бесстрастные, а то, каковыми они могли бы быть, если принять их за настоящих людей во всей полноте чувственности. Когда Босх хотел передать чувства, он умел сделать это блестяще, в таких случаях его зримые образы не уступают выразительностью всему, что можно передать словами. В этом убеждают как ранние его произведения (например, «Удаление камней слупости»), так и поздние (в частности, гентское «Несение креста»).

⁸² Дерево левее Адама — дерево жизни; дерево познания добра и зла изображено в виде пальмы у правого края створки, на уровне фонтана жизни, напоминающего готический табернакл. Ш. де Толынай видел грех даже там, где Босх хо-

тел воспрепятствовать таким домыслам: «Ева... уже не просто женщина, но орудие соращения. Удивленный взгляд, который бросает на нее Адам, — первый шаг на пути к греху» (Тальнай. С. 28, 29).

⁸⁵ Соколов. Бытовые образы. С. 102.

⁸⁶ С. М. Даниэль заметил однажды: живопись Босха — «скорлупочная».

⁸⁷ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 165.

«Сначала я был грубым Циклопом»

¹ Мандер. С. 95. У Вергилия циклопы — подручные Гефеста в недрах Этны, где они куют колесницу Марса, эгиду Паллады и доспехи Энея (Энеида VIII, 416–453).

² «Рассказывают, что в незапамятные времена там, где теперь находится Антверпен, стоял замок кровожадного великана Друона Антигона, обложившего окрестных жителей и мореходов жестокой данью. Тем же, кто опаздывал заплатить подать, Антигон отрубал руку. Как и водится в легендах, явился храбрый избавитель Сильвий Брабо, который в свою очередь отрубил великану руку и бросил ее в Шельду, отчего, как говорят, и пошло название города — „hand werpen“ значит „бросить руку“» (Герман М. Антверпен. Гент. Брюгге. Города старой Фландрии. Л., 1974. С. 36).

³ «Каменным кружевом» назвал Карл V колокольню собора Богоматери Антверпенской.

⁴ Еще радикальнее поступили авторы тома об искусстве Германии и Нидерландов, изданного в серии «The Pelican History of Art» в 1969 г.: чтобы «исправить» линию эволюции Массейса, они поменяли местами датировки этих произведений (Oltos. P. 148).

⁵ Аврелиус С. С. Католицизм // Словарь средневековой культуры. М., 2003. С. 228. Акна впервые упоминается не в Библии, а в апокрифическом Протоэвангелии Иакова.

⁶ О. Бенеш ошибался, утверждая, что персонажи расположены «в ренессансном купольном зале» (Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М., 1973. С. 126. Далее — Бенеш).

⁷ Бенеш. С. 126.

⁸ Мандер. С. 123.

⁹ Существует гипотеза, что между 1491 и 1507 гг. Квентин «больше занимался рисунками для шпалер, чем живописью» (Бенеш. С. 125). Этим можно объяснить манеру, при которой изображения, рассматриваемые вблизи, оказываются довольно грубыми, с точки зрения виртуоза гладкой живописи, каким зарекомендовал себя Квентин.

¹⁰ Впечатление О. Бенеша, которому «Оплакивание» Массейса напомнило «цветистый ковер» (Бенеш. С. 125), могло возникнуть только из-за плохого знакомства с оригиналом.

¹¹ Мандер. С. 96.

¹² Генрих Вельфлин указывал на эту картину как на классический пример плоскостного построения и ясности: «Все главные лица отчетливо помещены в плоскость. Христос совершенно явственно протянут вдоль основной горизонтальной линии картины, Магдалина и Никодим дополняют пласт, так что он тянется во всю ширину доски. Тела, руки и ноги рельефно-плоскостно отграничены друг от друга, и даже жесты фигур задних рядом не нарушают настроенная спокойного расчленения на пласты; оно веет также и от пейзажа». Как и в «Тайной вечере» Леонардо, видны руки всех персонажей — «особенность, очень удивительная для Севера, где в этом отношении не существовало никакой традиции. [...] Нет ни одной фигуры, которая не была бы проявлена до мельчайших деталей» (Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Про-

блема эволюции стиля в новом искусстве. М.: Л., 1930. С. 107, 233, 249. Далее — *Вельфлин. Основные понятия*).

¹³ Мандер. С. 123, 124.

¹⁴ Виллер. С. 269.

¹⁵ Лев. 19: 35. В напечатанной в 1658 г. книге А. ван Форниенберга «Антверпенский Протей, или Циклопический Аппеллес...» сообщалось, что эта библейская цитата первоначально была начертана на раме картины. Мы присоединяемся к мнению М. Н. Соколова, что на этой картине «изображены отнюдь не скупердин-грешники, но чета добронормальных мирян, строящих свой семейный быт на основе добра и справедливости» (Соколов. Бытовые образы. С. 137) Мф. 22: 21.

¹⁷ Невозможно согласиться с О. Бенешем, который писал, ссылаясь на М. Фридендера: от этой картины «веет на нас унынием людей, живущих в мрачных, старых домах, в тени готических соборов. Темные деревянные стены, кажется, поглощают свет. Женщина перелистывает страницы молитвенника с миниатюрами и с меланхолическим выражением лица смотрит на мужа, который с такой торжественностью взвешивает на весах золото, будто совершает религиозный обряд. Это баякир типа Ариольфина или Портинари, с которых писали портреты Ян ван Эйк и Гуго ван дер Гус» (Бенеш. С. 124). Это предвзятое мнение моралиста: ему якобы настолько отвратительны любые денежные операции, что изображение менялы не может не показаться ему унылым и мрачным.

¹⁸ Мф. 13: 45.

¹⁹ Цит. по: *Cutler*. P. 418.

Полосатое пространство

¹ Это событие произошло 5 мая 1521 года (*Дюрер*. С. 511).

² *Osten*. P. 153.

³ Массейс после ранней смерти Патиниера стал опекуном двух из трех его дочерей.

⁴ Мандер. С. 108.

⁵ *Osten*. P. 154. Своей потребностью в прочувствованном созерцании далее антверпенцы заразили Дюрера. В феврале 1521 г. он поднялся на только что законченную башню собора Богоматери, после чего записал в дневнике: «Оттуда я мог обозреть весь город со всех сторон, это очень приятно» (*Дюрер*. С. 503).

⁶ Г. Вельфлин подчеркнул, что «соучастие красочных слоев в создании общего впечатления от патинированного пейзажа настолько значительно», что иллюстрировать текст об этом художнике черно-белыми репродукциями было бессмысленно (*Вельфлин. Основные понятия*. С. 98).

⁷ Когда историки искусства описывают картины Патиниера, не уделяя должного внимания ни геологическим причудам бельгийских Арденн, ни специфике дарования Патиниера-декоративиста, они видят в его скалах всего лишь граммы вырождавшегося стиля. Вот пример: «Заостренные выступы, как зубья пилы, встающие над горизонтом... соответствуют пинаклям и выдвигавшимся вывсы контрфорсам пламенеющей готики» (*Кларк. Пейзаж*. С. 36).

Мастер-классы краспорочия

¹ Двор эрцгерцогини находился посредине между Брюсселем и Антверпеном, в Мехелене (Малине). Другим ее придворным художником был в эти годы Ян Мостарт из Харлема, человек благородного происхождения, о живописной карьере которого почти ничего не известно (*Мандер*. С. 194).

² *Дворжан М.* Исторические предпосылки нидерландского романтизма // *Дворжан М.* История искусства как история духа. СПб., 2001. С. 246–248.

³ *Mazetiana CA.* The Hermitage. Selected renaissance Prints. Fifteenth- and Sixteenth-Century Engravings, Etchings and Woodcuts. Leningrad, 1987. P. 39.

⁴ Вазари. Т. 5. С. 465. «Поэзиями» в Италии называли картины мифологического содержания.

⁵ Иногда называют в качестве прототипа «Марса и Венеру» Якопо де Барбарри, а манеру исполнения «Нептуна и Амфитриты» — сближают с манерой придворного скульптора Маргариты Австрийской — Конрада Мейта, работами которого восхищался Дюрер (Cattler. P. 430; Osten. P. 157).

⁶ О мидделбургском алтарном образе можно косвенно судить по «Снятию со креста» в Эрмитаже. Существует предположение, что триптих, состоявший из эрмитажной картины и двух створок музея в Толито (Огайо, США), являлся его повторением (Никитин. Нидерландская живопись. С. 104).

⁷ Мандер. С. 172.

⁸ Дюрер. С. 494.

⁹ Мандер. С. 171, 231.

¹⁰ Osten. P. 155, 156.

¹¹ Выполненный в 1516 г. портрет принца Карла работы ван Орлея находится в Будапеште, в Музее изящных искусств.

¹² Дюрер. С. 479.

¹³ Лк. 16: 19–31; Иов. 1: 15, 17; 2: 11–13.

¹⁴ Иов. 1: 18, 19.

¹⁵ Цикл шпалер «Охоты Максимилиана», датируемый 1525–1540 гг., находится в Лувре. «Гобеленами» ван Мандер называл шпалеры.

¹⁶ На Брюссельской шпалерной мануфактуре были вытканы по картонам ван Орлея серия сцен из Ветхого Завета, находящаяся в венском Историко-художественном музее и в Королевском дворце в Мадриде (Baldass L. Die Wiener Gobelinsammlung. Wien, 1920), и цикла «История Мадонны Саблонской», находящийся в Королевских музеях изящных искусств в Брюсселе. По его же картонам, сделанным по заказу регентши, созданы витражи брюссельской церкви св. Пдулы — одно из наиболее значительных произведений этого рода в Нидерландах.

Зрелищу не нужны слова

¹ Быт. 19: 24–26; 30–36.

² Арто А. Театр и его двойник. М., 1993. С. 34–36.

³ Там же. С. 37. Лекция Антонена Арто, озаглавленная в публикациях «Режиссура и метафизика», была прочитана в Сорбонне в 1931 г.

⁴ Ср.: «В искусстве повествования Лука не знал себе равных среди современных гравюров, в этом с ним не мог сравниться даже великий Дюрер. По-видимому, это свойство в сочетании с высокими художественными достоинствами определило широкую популярность работ Луки и их быстрое распространение. Оно отвечало ожиданиям публики, видевшей в гравюре произведение, которое можно взять в руки и долго рассматривать, увлекаясь занимательным рассказом, оценивая детали, погружаясь в многочисленные подробности» (Маркова Н. Лука Лейденский (1489/1494–1533). Травюры из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 2002. С. 11. Далее — Маркова).

⁵ «Об этом полезно вспомнить сейчас, когда исследования в области иконологии почти так же модны, хоть и не так прибыльны, как интерес к искусству двадцать лет назад», — писал Кларк в 1949 г. (Кларк. Пейзаж. С. 103, 105).

⁶ По мнению Отто Бенеша, Лукас предвозвещает здесь «мастерски свободный и прозрачный мазок в живописи Франса Хальса и Рембрандта» (Бенеш. С. 132).

⁷ Мандер. С. 91.

⁸ Никитин Н. Н. Лука Лейденский. Л.; М., 1961. С. 10, 11.

⁹ Мандер. С. 104.

¹⁰ Там же. С. 109.

- ¹³ В 1514–1517 гг. Лукас работал также в технике деревянной гравюры, которая была распространена в Нидерландах начала XVI в. шире, нежели гравюра на меди.
- ¹² Mandef. С. 108.
- ¹³ Bartsch A. Le peintre graveur. Vienne, 1802–1821. Vol 1–21. № 71. Далее – Bartsch.
- ¹⁴ Мф. 27: 23–25.
- ¹⁵ Специалисты единодушны в убеждении, что эта гравюра вдохновила Рембрандта на создание своей версии этого сюжета.
- ¹⁶ Mandef. С. 108; Bartsch. № 158.
- ¹⁷ Mandef. С. 108.
- ¹⁸ Основанием для такой интерпретации является тот факт, что в старонидерландском языке глагол «melken» («доить») мог использоваться в переносном значении как «lokken» («соблазнять») (Wijts L. Lucas van Leyden's «Melkmeid»: een proeve tot ikonologische interpretatie // Gulden Passer. 1975. LIII. P. 441–453). На наш взгляд, такая интерпретация преувеличивает значение лингвистической частности и превращает гравюру в ребус, совершенно игнорируя содержательные аспекты ее художественной формы.
- ¹⁹ М. Н. Соколов убежден, что «центральным героем гравюры является не молодая молочница, но флегматически созерцающий ее верный дояр, но занимающая почетное место повернутая в профиль к зрителю корова»; следовательно, намерением Лукаса было дать «эстетическое выражение первостихии Земли» в ее «предельно миролюбивой и гармонической, величаво-спокойной» инстинктивности (Соколов. Бытовые образы. С. 196, 197). С таким же успехом можно было бы утверждать, что центральным героем падуанской фрески Джотто «Вход Господень в Иерусалим» является не Христос, но «занимающая почетное место повернутая в профиль» ослица – средневековая эмблема Милосердия и что Джотто ставил перед собой исключительно аллегорическую задачу.
- ²⁰ Другое название этой гравюры (Bartsch. № 122) – «Танец Марии Магдалины».
- ²¹ Маркова. С. 75.
- ²² «Последнее, что гравировал Лука, была небольшая картинка, изображавшая Палладу» (Mandef. С. 115).
- ²³ Мы присоединяемся к утверждению Е. Ю. Фехнер: Лукаса ван Лейдена «нельзя безоговорочно причислить к италянизирующим мастерам. Национальные основы проявляются в его творчестве гораздо сильнее, чем у других нидерландских мастеров» (Фехнер Е. Ю. Нидерландская живопись XVI в. Л., 1949. С. 68. Далее – Фехнер).
- ²⁴ Bartsch. № 16.
- ²⁵ Маркантиони Раймонди, технические приемы которого Лукас использовал в этой гравюре, сам был кое-чем обязан Лукасу. Так, в свою гравюру с картона Микеланджело «Битва при Кашине» он включил рошу, изображенную Лукасом на среднем плане самой ранней из его сохранившихся гравюр – «Магомет и монахи Сергий» (Bartsch. № 126).
- ²⁶ Mandef. С. 111. Первоначально сцена исцеления занимала среднюю часть и внутренние стороны створок. Изображения герольдов с гербами заказчиков находились на внешних сторонах створок. Верх триптиха имел, вероятно, фигурный абрис. В 1602 г. харлемский художник Хендрик Гольшус, блестящий имитатор гравюр Лукаса ван Лейдена, приобрел триптих за колоссальную сумму – две тысячи императорских гульденов. После смерти Гольшуса (1617) следы складки теряются и появляются вновь во Франции в XVIII в. На рисунке 1755 г., сделанном для каталога коллекции барона Кроа, триптих уже имеет нынешний вид: створки соединены со средней частью, составляя единую сцену исцеления; а изображения герольдов, отпущенные от боковых створок, существуют отдельно, при этом их верх утрачен, так что все три части триптиха имеют прямоугольную форму (Никускин. Нидерландская живопись. С. 131).

²⁷ Мк. 10: 46–52; Лк. 18: 35–43.

²⁸ Никулин Н. Об одном автопортрете Луки Лейденского // Сообщения Государственного Эрмитажа. 1965. [Вып.] 25. С. 17–19.

²⁹ Никулин Н. К истории триптиха Луки Лейденского «Исцеление перихонского слепца» // Сообщения Государственного Эрмитажа. 1965. [Вып.] 26. С. 16.

³⁰ В мягкости манеры, особенно в пейзаже, усматривают влияние Яна ван Скорела (Никулин. Нидерландская живопись. С. 130).

³¹ Mander. С. 110, 111.

³² Там же. С. 114.

³³ Там же. С. 109.

³⁴ Вскоре после встречи с Лукасом ван Лейденом Дюрер записал: «Отдал на 8 гульденов моих гравюр за полный комплект гравюр Луки» (Дюрер. С. 522).

³⁵ Вазари Дж. Т. 4. С. 14, 15.

Уроки итальянского

¹ Ван Скорел – прозвище этого художника, родившегося в деревне Скорел, близ Алкмара, в Голландии.

² Четыре портрета находятся в Утрехте, один – в Харлеме.

³ Ostel. P. 183.

⁴ Ibid. P. 181, 182.

⁵ «В противоположность Гюсарту и Орлезу, оперирующим преимущественно осязательными впечатлениями и дающим пластический образ, видимый как бы с близкого расстояния... Скорель исходит из живописного видения, рассчитанного на далекую точку зрения, при которой предметы и окружающее их пространство охватываются единым взглядом. Его интересует не замкнутая сама в себе пластическая форма, а цельный живописный образ, взаимная связь фигуры и пейзажа, обусловленная единым пространством и выявляемая при помощи освещения. Тонкие градации цвета, прозрачного и светлого, заливающего всю поверхность картины, пронизанный светом воздух, окутывающий предметы, – вот что сообщает единство композициям Скореля» (Фесмер. С. 77).

⁶ О «Магдалине» ван Скорела как олицетворении природы см.: Сожалю. Мистери. С. 287.

⁷ Mander. С. 236.

⁸ Cuttler. P. 453.

⁹ Mander. С. 273.

¹⁰ Там же. С. 273, 274. «Мадонна изображена, как римская богиня, на троне, украшенном фигурами сирен. Поза младенца Христа напоминает античные изображения Геракла, удушающего змей. Ангел, стоящий около Мадонны с факелом в руках (символ света христианства? – А. С.), похож на древнеримские фигуры Викторин. Помогаящий Луке персонаж... является аллегорической фигурой – олицетворением Искусства (или поэтического вдохновения? – А. С.), которое двигает кистью художника. Даже обычный символ Луки – бык, которого мы видим на мраморном (напоминающем античный саркофаг. – А. С.) рельефе сиденья святого, напоминает быка из античного мифа о похищении Европы. На спине быка показан Лука, как бы уносимый в заоблачные сферы художественного творчества». Ван Хемскерк был ритором; использованные им аллегорические образы и сравнения были привычны в дискуссиях, звучавших тогда в камерах риторов (Никулин. Рогир. С. 30, 31).

¹¹ Однако в творчестве ван Хемскерка непосредственных заимствований из произведений Микеланджело меньше, нежели из работ Сальвинати, Джулио Романо и Понтормо (Ostel. P. 185).

¹² См. комментарий к аналогичному мотиву в варианте «Св. Лука», созданном ван Хемскерком около 1553 г. (Рени, Музей изящных искусств и археологии): Стохмита В. Краткая история тени. СПб., 2004. С. 86, 87.

¹² Мандер. С. 194.

¹⁴ В 1553 г. ван Хемскерк был вознагражден за свой дар харлемской церкви Св. Бавона: его назначили архитектором этой церкви.

¹⁵ Грандиозная руина Коллизея наводит зрителя на тему «*metempsi mori*». «В отличие от Гессарта, голландцы Скорел и Хемскерк обладали проникновенным пониманием живописности и иконографических импликаций классических руин» (Остен. Р. 186).

¹⁶ Мандер. С. 277–279.

¹⁷ Вазари. Т. 5. С. 464.

В золотых цепях

¹ Остен. Р. 295, 296.

² Канзас-Сити, Музей искусства Нельсона-Аткинса.

³ Этот портрет, находящийся в Прадо, — правая створка супружеского диптиха; левая створка с портретом Филиппа, написанная несколько ранее в Испании, находится в коллекции Спенсер в Альторне.

⁴ Мандер. С. 208.

⁵ Вазари. Т. 5. С. 466; Мандер. С. 209.

⁶ Одежду на своих портретах Мор давал писать Исааху Бекелару за низшую плату — по гульдену или талеру в день (Мандер. С. 246).

⁷ Цит. по: Фехнер. С. 106.

⁸ Мандер. С. 286.

Вечери амстердамских стрелков

¹ Картина переведена с дерева на холст в 1879 г. А. Сидоровым.

² Существует предположение, что третий слева в нижнем ряду — амстердамский купец Помпей Окко (Нихуizen Н. Н. Нидерландская живопись. С. 120).

³ Riegl A. Op. cit.

⁴ Фехнер. С. 112.

⁵ «Пильдейские пирушества либо трапезы стрелковых, литературных, риторических, музыкальных обществ имели для современников в первую очередь не развлекательный, но серьезный социально-организационный, равно как и педагогический, смысл». Об этом свидетельствует сама этимология слов «цех» и «гильдия»: старинное значение немецкого слова «Zech» — «пирушка», а древнеанглийского «gild» — «пир, празднество» (Сохолов. Бытовые образы. С. 145, 267).

Героическое обжорство

¹ Артсен вступил в антверпенскую гильдию живописцев в 1535 г.

² Мандер. С. 267.

³ Там же. С. 268.

⁴ Остен. Р. 305. О «юмористической жилке северного искусства, которая впоследствии так расположила голландца к натюрморту» см.: Вихнер. С. 327.

⁵ Сохолов М. Минерия. С. 363.

⁶ Лк. 10: 38–42.

⁷ Мандер. С. 269.

⁸ Известия гравюра антверпенца Якоба де Гейна Ворого, младшего современника ван Мандера, на которой изображена кухарка как персонализация стихии Огня.

⁹ О мотиве обожествления Натуры в кухонных жанрах-натюрмортах см.: Сохолов. Бытовые образы. С. 147–149.

¹⁰ Мандер. С. 269.

Искушение живописью

¹ Там же. С. 221. Современные авторы предлагают иные варианты: может быть, Брейгель родился в Бреде (40 км от Хертогенбоса) или в самом Хертогенбосе. Нет уверенности, что он был из крестьян.

² Там же. С. 159.

³ Это не могло произойти позднее 1544 г., когда Питер Кук ван Алст переселился в Брюссель в качестве преемника мастерской Барента ван Орлея. Кук Ван Алст умер в 1550 г. Нет никаких известий о пребывании Брейгеля в Брюсселе между 1544 и 1550 гг.

⁴ Мандер. С. 223.

⁵ Мы не разделяем мысль, что архаизмы Брейгеля были осознанной тактикой в пику романистам (Cuttler. P. 471). Так могли бы действовать авангардисты в XX в. Стиль же Брейгеля таков, каков есть, не потому, что Брейгель *хотел* писать так, а потому, что *не мог* писать иначе.

⁶ Свою способность представлять объекты линиями и контурами Брейгель мог изобрести, рисуя для гравюр (Roberts K. Bruegel. London; New York, 2003. P. 22. Далее — Roberts). О его манере писать локальными пятнами см.: Sedlmayr H. Die «Macchia» Bruegels // Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien. N. F. 1934. Bd. 8. S. 137–159.

⁷ За исключением одного случая в молодости, когда надо было погасить незавершенное обязательство мастерской умершего Питера Кука. Из того факта, что Брейгель не писал алтарных образов, не следует, что он не был ортодоксальным католиком. Заняв в нидерландской художественной жизни нишу, в которой у него не было соперников, он мог либо не получать заказов на алтарные картины, либо не принимать их, чтобы не обременять себя требованиями заказчиков.

⁸ Опять-таки за единственным исключением — картиной «Безумная Прета», где ад, как у Босха, не объективная реальность, а изображение того, что творится в голове Преты.

⁹ Мандер. С. 223.

¹⁰ «Горышкин стоицизм Брейгеля с его провидческой, а порой и злобной мизантропичностью» (Гражданов В. Н. Книга О. Бенеша и проблемы Северного Возрождения // Бенеш. С. 33).

¹¹ Stridbeck C. G. Bruegelstudien. Untersuchungen zu ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä., sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus. Stockholm, 1956. S. 15 ff. (далее — Stridbeck); Münz L. Bruegel Drawings. London, 1961. No 15. P. 26; Old Master Drawings from the Albertina. National Gallery of Art, Washington, 1984–1985 (далее — Old Master); The Pierpont Morgan Library. New York, 1985. No 25. P. 208; Фехмер. С. 146; Алмазов М. Брейгель Мужичий // Алмазов М. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963. С. 164 (далее — Алмазов. Брейгель); Гершензон-Чегодава Н. М. Брейгель. М., 1983. С. 154 и след. (далее — Гершензон); Давидов С. Питер Брейгель. СПб., 1994. С. 35.

¹² Rothblat B. Pieter Bruegel d. Ä. Leipzig, 1987. S. 10, 11.

¹³ Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner. Herkunft und Nachfolge. Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts. Berlin. 19. September bis 16. November 1975. Nr. 95. S. 80 ff.

¹⁴ Benesch O. Die Zeichnungen der Niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts. Beschreibender Katalog der Albertina. Vol. II. Wien, 1928. No 84. S. 13.

¹⁵ Schönbrunner J., Meder J. Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina. Wien, 1896–1897. No 358.

¹⁶ Benesch. С. 141.

¹⁷ Tolnay Ch. de. The Drawings of Pieter Bruegel the Elder. London, 1952. No 119 (далее — Tolnay. The Drawings); Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner. Herkunft und Nachfolge. Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts. Berlin. 19. September bis 16. November 1975. Nr. 95. S. 81.

¹⁸ Old Master. P. 208.

¹⁹ Фехмер. С. 146.

- ²⁰ *Gerckenon*. С. 155; *Rothbauer B.* Op. cit. S. 11.
- ²¹ *Tolnay*. The Drawings. № 119; *Stridbeck*. S. 15 ff. Эти исследователи имеют в виду картину Босха из муниципального музея в Сен-Жермен-ан-Лэ, которая иногда фигурирует под названием «Фокусник».
- ²² *Münz L.* Op. cit. Abb. 196–199.
- ²³ *Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner...* № 95. S. 81.
- ²⁴ В свое время Бенешу антипатия к очкарику все-таки не помешала заметить, что его восхищение «столь же искреннее, сколь и творческая одержимость художника», а жест указывает «на страстное желание приобрести прекрасное произведение искусства» (*Бенеш*. С. 141). Человек за спиной живописца — его верный друг, знающий толк в искусстве и готовый разориться, лишь бы приобрести прекрасную картину и тем самым вознаградить друга? Об этих соображениях Бенеша предпочитают не вспоминать.
- ²⁵ *Tolnai K.* Die Zeichnungen Pieter Brueghels. München, 1925. Впоследствии де Тольнай отказался от этой мысли.
- ²⁶ Брюссель. Королевские музеи изящных искусств; д., м.; овал 13 × 9 см.
- ²⁷ *Old Master*. P. 208.
- ²⁸ Аналогичное суждение см.: *Cuttler*. P. 483.
- ²⁹ *Roberts*. P. 22.
- ³⁰ *Banner*. С. 333–336.
- ³¹ Там же. С. 337.
- ³² *Эразм Роттердамский*. Похвала глупости. Гл. XXXIII.
- ³³ Брейгелю, с его острым чувством сословных различий, повзбавились бы чуждыми идеям немецкого мистика Себастиана Франка, утверждавшего, что «все люди как один человек», ибо «Бог обитает во всем и все обитает в нем». Установлением аналогий между взглядами Брейгеля и Франка был увлечен III де Тольнай (*Tolnay C. de Pierre Bruegel l'Ancien*. Bruxelles, 1935. Далее — *Tolnay*. *Pierre Bruegel*). О. Бенеш считал соображения де Тольная бесценными (*Бенеш*. С. 142). Но не говоря уж о том, что Франк работал в Германии и умер, когда Брейгелю было лет двенадцать–семнадцать, эти аналогии погружают художника в контекст терпимости к сектантским учениям, отрицания обрядовой стороны религии и католических догматов, пантеизма, пацифизма и критики социальных верхов. На наш взгляд, творчество Брейгеля, правоверного католика, работавшего по заказам антверпенской и брюссельской элит, не имеет никакого отношения к исканиям немецкого мистика.
- ³⁴ О фундаментальной роли категории подобия в представлениях о мире в XVI в. см.: *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994. С. 54–62. Брейгель, друживший с такими выдающимися интеллектуалами, как философ-стоик Дирк Фолкеркт Корнхерт и картограф Абрахам Ортелиус, был в курсе натурфилософских идей, связанных с категорией подобия.
- ³⁵ Об идее механизма вселенной, приведенного в действие Богом, как основе миро-воззрения Брейгеля см.: *Бенеш*. С. 142–146.
- ³⁶ Ср. вывод де Тольная, рассматривавшего рисунки Брейгеля из серии «Naer het leven» («С жизни»); эти 73 листа с изображениями отдельных фигур крестьян и мелкого городского люда не являются ни прославлением человека как венца творения, ни эскизами одежды, ни техническими упражнениями в рисунке, ни протоколами заготовками натурального материала; это своего рода гербарий «земной растительности», образцы которого сконструированы Брейгелем соответственно его концепции человека как неотъемлемой части природы (*Tolnai K.* Beiträge zu Brueghels Zeichnungen // *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*. 1929. Bd. 50. S. 195–216).
- ³⁷ Заключать из деревенских прогулок Брейгеля, что он был народолюбцем или протагонистом «карнавальной культуры», — значит не видеть разницы между пьяным утаром мужиков и напряженной работой художника. Сарказм Брейге-

- ля нацелен как раз против пресловутой «карнавальной культуры», в которую у нас пытались его поместить после появления в 1965 г. книги М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».
- ³⁸ Верно заметил М. В. Алпатов: всепрощающей любви, теплоты человеческого чувства Брейгелю не хватало (Алпатов. Брейгель. С. 172).
- ³⁹ Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве. СПб., 2001. С. 165. Далее — Фридлендер. Об искусстве.
- ⁴⁰ Мандер. С. 221.
- ⁴¹ В этом отношении интересно сравнить какой-нибудь рисунок Брейгеля с исполненной по нему гравюрой Кока. Например, на рисунке «Solicitude Rustica» (Лондон, Британский музей) нет деревьев на переднем плане, которые сочинил Кок, приставив к ним убедительности ради фигуры косарей и возчика. Весь этот типовой угол гравюры, в котором нет ничего характерного для данного ландшафта, выдержан в сильных тональных контрастах, тогда как пейзаж Брейгеля во всех частях одинаково нежен.
- ⁴² Некоторых исследователей это провоцирует на спекуляции по поводу одушевления геологических форм в пейзажных рисунках Брейгеля и на поиски в их отдельных деталях сходства с фигурами и частями тел животных (Tobey. The Drawings. P. 8–13). Психологам известно, что такого рода находки говорят больше об ассоциативных способностях и визуальном воображении испытуемых, нежели о представляемых им объектах.
- ⁴³ Ср.: Гершензон. С. 18, 19.
- ⁴⁴ Есть предположение, что Брейгель путешествовал в Азиях вместе с молодым живописцем Мартином де Восом — впоследствии ведущим италянизирующим художником Антверпена.
- ⁴⁵ Такую схему первым среди нидерландских художников применил Ян Скорел в картинах «Вход Господень в Иерусалим» (средняя панель «Триптиха Локхорст»; Утрехт, Центральный музей) и «Отдых на пути в Египет» (Вашингтон, Национальная галерея). Впрочем, горный ландшафт сам собой на каждом шагу открывает подобные виды.
- ⁴⁶ Вероятно, изображен бой между турецкой и имперской эскадрами.
- ⁴⁷ Может быть, сдержанность Брейгеля была вызвана уважением к памяти учителя, Питера Кука ван Аста.
- ⁴⁸ Овидий. Метаморфозы. VIII, 183–235 (пер. С. В. Шервинского).
- ⁴⁹ Чуть левее ствола дерева, над головой лошади, можно увидеть лежащее на земле тело человека. Ш. де Тольнай полагал, что Брейгель таким образом создал иллюстрацию к фламандской поговорке «Да не претянется плут ради умершего». «Картина выявляет подчиненность человеческой жизни вечным законам природы» (Tobey. Pierre Bruegel. P. 28).
- ⁵⁰ «Море, берега и острова развернуты, подобно карте» (Belem. С. 145). Об исключительно осведомленности Брейгеля в географии см.: Porham A. E. Pieter Bruegel and Abraham Ortelius // Burlington Magazine. 1931. LIX. P. 184–188.
- ⁵¹ Овидий. Метаморфозы. VIII, 236–259.
- ⁵² О неприятии Брейгелем романистского культа итальянского искусства см.: Romdahl A. P. Bruegel der Ältere und sein Kunstschaffen // Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses. 1904. Bd. XXV. S. 85 ff.; Bastelaer R. Pieter Bruegel l'Ancien, son oeuvre et son temps. Bruxelles, 1907; Friedländer M. J. Von Eyck bis Bruegel. Berlin, 1916. S. 160; Friedländer M. J. Die alt-niederländische Malerei. Leiden, 1937. Bd. XIV.
- ⁵³ М. Н. Соколов хочет видеть в пахаре ученого-гуманиста, ряженного под крестьянина и испытующего природу с умудренным, чутким терпением, а в пастухе и рыболове — его духовных собратьев (Соколов. Бытовые образы. С. 213, 214).
- ⁵⁴ Имеется в виду аллегорическая картина Корнелиса Кетеля (Мандер. С. 414).

³⁰ Там же. С. 223.

³¹ Первое указание на Йонгелинка как предполагаемого заказчика серии см.: Glück G. *Bruegels Gemälde*. Wien, 1932. S. 52.

³² Называют даже предполагаемого автора оформления — Фрэнсиса Флориса, тогдашнего лидера антверпенских романистов (*Glozman F. Bruegel. The paintings. Complete edition*. London, 1966. P. 197, 198).

³³ Размеры пяти картин серии составляют 117–118 см в высоту и 159–163 см в ширину. При их плотной развеске комната могла иметь габариты 5 × 5 или 6,5 × 3,2 м. В этом формате, встречающемся у него чаще других, Брейгель писал в 1559–1567 гг. картины самого разного содержания, которые при всем желании невозможно объединить в цикл.

³⁴ Наиболее убедительную схему такого рода предложил Ш. де Толмайн: «Хмурый день» — февраль–март, «Сенокос» — июнь–июль, «Жатва» — август–сентябрь, «Возвращение стада» — октябрь–ноябрь, «Охотники на снегу» — декабрь–январь. Картина, посвященная апрелю–маю, утрачена (Tolmay, Pierre Bruegel).

³⁵ Neesbitt F. *Die Monatsbilder Pieter Bruegels d. Ä.* Wien, 1948. S. 33; Schön K. *The Return of the Herd. Pieter Bruegel the Elder* // *Kunsthistorisches Museum, Vienna. Guide to the Collections*, Wien, n. d. P. 321.

³⁶ Юнгер Ф. Г. *Греческие мифы*. СПб., 2006. С. 7.

³⁷ Лодовико Гвиччардини писал, что любой нидерландский крестьянин не задумываясь пробежал бы тридцать-сорок миль только затем, чтобы принять участие в очередном деревенском празднике.

³⁸ Вероятно, «Сенокос» был первой по времени исполнения картиной серии «Месяцы»: формы ландшафта здесь отчасти напоминают стиль Патицира (Cuttler. P. 478).

³⁹ Николас Н. Н. *Заметки о творчестве Питера Брейгеля Старшего* // *Труды Государственного Эрмитажа. Западноевропейское искусство*. Л., 1961. Т. VI. С. 14.

⁴⁰ «Помещая огонь в снежное поле, он (Брейгель. — А. С.) достигает новой резкости контраста как в цвете, так и в воображаемом противопоставлении жара и холода» (Кларк. *Пейзаж*. С. 108).

⁴¹ *Benen*. С. 149.

⁴² «Мужчины и женщины, погруженные в свои обычные сезонные заботы, — нечто случайное в величественном ежегодном круговороте умирания и возрождения, овеянном живым дыханием ритма космоса», — подмечает свои впечатления от серии Брейгеля Х. Янсон (*Янсон Х. В. и Э. Ф. Основы истории искусств*. СПб., 1996. С. 284). Ему можно возразить: засыпает и пробуждается природа и лишь человек бодрствует постоянно.

⁴³ «Сцены на снегу особенно подходят письму Брейгеля, ведь на снежном фоне темные или цветные объекты видны очень четко. И художник применяет в своих композициях то, что снег делает в природе» (Хаксли О. В дороге. М., 2005. С. 128).

⁴⁴ Seidel M., Marjñissen R. H. *Bruegel*. Stuttgart, 1984. S. 49; Stechow W. *Bruegel the Elder*. New York, 1990. P. 98.

⁴⁵ Лк. 2: 1–5.

⁴⁶ «В домах было, конечно, теплее, но там не хватало света. В помещениях — всегда тесно, часто все члены семейства от мала до велика ютились в единственной комнате. По этой причине люди в XVI в. ...больше времени проводили на улице и на деревенской площади, чем в собственных домах» (Хаген Р.-М. и Р. Питер Брейгель Старший. Около 1525–1569. Крестьяне, дураки и демоны. Кёльн, 2002. С. 47).

⁴⁷ Мф. 2: 16.

⁴⁸ Эта картина известна в двух версиях. Оригинальной является, вероятно, та, что находится в Королевской коллекции во дворце Хэмптон Корт в Лондоне. Однако она была значительно повреждена и подвергалась записям. Гораздо

лучше сохранилась реплика из Художественно-исторического музея Вены, выполненная в мастерской Брейгеля и завершенная, вероятно, им самим. Мы рассматриваем венский вариант.

⁷⁴ Mander. С. 224.

⁷⁵ Ср. с гравюрой Маркантио Раймонди по рисунку Рафаэля «Избиение младенцев».

⁷⁶ Острожные авторы датируют «Избиение младенцев» 1566 г. Тем, кому хочется связать эту картину со зверствами солдат герцога Альбы (*Хаген Р.М. и Р. Ук. соч.* С. 11, 12), придется датировать ее не ранее начала 1568 г., когда испанцы приступили к массовым казням (*Пирен А. Ук. соч.* С. 129, 130, 133). Но даже если бы картина была написана в разгар террора, нет оснований считать, что после погромов церквей, учиненных кальвинистами, Брейгель сочувствовал им как жертвам испанских наемников.

⁷⁷ Толкование этой картины как аллегории жадности, направленной против неумеренного обжорства и пьянства и против любителей набить брюхо за чужой счет, см.: *Stridbeck S.* 214–230. Иное мнение: «Ни в какой мере не идеализируя своих героев, изображая их такими, какими они были в действительности, — неотесанными, грубыми, примитивными в выражении обуревавших ими эмоций, он не приукрашивал их, но и не утрировал свойственные им отрицательные черты, а, скорее, напротив, делал их чем-то привлекательными, подчеркивая отличание их силу, прямодушные, естественность, непосредственность, то есть все то, что приближало этих людей к природной первооснове» (*Григелсон С.* 231).

⁷⁸ Старика в кресле принимают то за отца невесты (*Dohman A. Pieter Bruegel d. Ä. Berlin, 1967. S. 36*), то за нотариуса, приглашенного оформить брачный контракт. Не исключают и того, что жених отсутствует: его допустят к невесте глядя на ночь (*Schilt K. Peasant wedding. Pieter Bruegel the Elder // Kunsthistorisches Museum. Vienna. Guide to the Collections. Wien, w. d. P. 323*).

⁷⁹ В инвентарной описи коллекции эрцгерцога Леопольда Вильгельма человек в черном назван судьей.

⁸⁰ *Schilt K. Op. cit. P. 323.*

⁸¹ *Алпатов. Брейгель С.* 169.

⁸² Благочестие вытеснено сладострастием, гневом и жадностью. Волынка и целующаяся пара символизируют сладострастие; крестьяне за столом — глупость; ореховая скорлупа на земле — пренебрежение спасением души. Брейгель порицает падение нравов, свидетельством которого являлись в глазах его заказчика празднования жермесса (*Stridbeck S.* 214–230).

⁸³ Картина написана темперой на холсте — в технике, которая тогда очень ценилась в аристократических кругах. М. В. Алпатов объяснял необычно вытянутый формат произведения измерением Брейгеля усилить воздействие на зрителя: ввести «фризовое ритмическое начало» — и тут же эффектно разорвать цепь процессии (*Алпатов М. «Съезды» Брейгеля // Алпатов М. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963. С. 179*). Однако, судя по исчезнувшим за краем картины завершения шнурка церковной колокольни и соломешной кровли дома, полотно было обрезано сверху и снизу в общей сложности примерно на 25 см. Если так, то надо воздать должное тонкому композиционному чувству тех, кто проделал эту варварскую операцию.

⁸⁴ Мф. 15: 1–14; Мк. 7: 1–23.

⁸⁵ М. Дворжак писал о «гибели слепых» (*Дворжак М. Питер Брейгель Старший // Дворжак М. История искусства как история духа. СПб., 2001. С. 287, 288*). По мнению Х. Зедльмайра, эта картина в буквальном смысле — «жанровая сцена»; аллегорически — образ «перевернутого мира» и одновременно аллюзия на религиозную ситуацию в Нидерландах 1568 г.; аналогически она есть пред-образ Страшного суда (низвержение грешников); а тривологически сле-

пше — это мы, каждый из нас (Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999. С. 214). Мысль о «пред-образе Страшного суда» Зедльмайр взял у Дворжика, сравнившего «Слепых» со «Страшным судом» Микеланджело, а тропологическую интерпретацию позаимствовал у Ромдаля: «Мы чувствуем себя сами перед его (Брейгеля. — А. С.) картиной как звенья этой мрачной цепи слепых, ведущих друг друга на погибель, в неуловимой солидарности судьбы» (Romdahl A. Op. cit. S. 131 f.). Соображения Дворжика и Ромдаля типичны для искусствоведческой риторики первой четверти XX в. На избыточность аналогической и тропологической импликаций указал К. Бадт, придерживавшийся феноменологического метода (Badt K. Modell und Malet von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr. Köln, 1960. S. 126, 127).

⁸⁶ Х. Зедльмайр насчитал в этой картине двадцать оттенков одного только серого цвета (Sedlmayr H. Pieter Bruegel: der Sturz der Blinden. Paradigma einer Strukturanalyse // Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München / Hrsg. von Hans Sedlmayr. München, 1957).

⁸⁷ Лилейный цветок (касатик) над упавшим — символ добродетели, чистоты и спасения.

⁸⁸ Колесная лира — типичный инструмент бродячих слепых того времени.

⁸⁹ Аристотель. Поэтика, 49 b 24–27; 53 a 8–11; 54 b 8–10.

⁹⁰ Там же, 49 a 32–36.

⁹¹ Я не возражаю против субъективного переживания и осмысления картины — лишь бы оно не превращалось в конкурентное по отношению к ее документальному значению. Вот яркий пример такой подмены: «Слепых» Брейгеля... можно по праву сопоставить с вершинными проявлениями «трагического гуманизма» позднего Возрождения в литературе Сервантеса и Шекспира. С наименьшим основанием этот образ можно считать простой нравоучительной иллюстрацией евангельской притчи, иллюстрацией, каких было немало в религиозной публицистике послереформационной эпохи, изобразительной и словесной. Картина Брейгеля обладает сложной драматургической структурой, адекватной скорее не наставительным графическим эмблемам, но образам нищего Лира, слепого Глостера, жалких бродяг-изгоев в смутном мире шекспировского «Короля Лира» (Сохалов. Бытовые образы. С. 64).

⁹² Цицерон. О природе богов. Кн. II, 37 (пер. М. И. Рижского). Эта мысль Цицерона перекликается с другой, высказанной им в трактате «Катон старший или О старости» (77): «Бессмертные боги... поселили души в людские тела, чтобы было кому блюсти земли и, созерцая порядок небесных тел, подражать ей своей жизнью и постоянством».

НЕМЕЦКОЕ ИСКУССТВО

¹ Выражаю глубокую признательность Е. С. Ходоровской, набросавшей эту схему обобщенных характеристик католического юга и протестантского севера Европы.

² Степанов А. В. «Дикая люди» в немецкой резцовой гравюре середины XV века: происхождение и смысл мотива // Проблема интерпретации литературных образов в изобразительном искусстве. Л., 1989. С. 9–15.

³ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981. С. 534. Запись от 6 мая 1827 г.

⁴ Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л., 1934. С. 317. Далее — Вельфлин. Искусство.

⁵ Г. Вельфлин назвал искусство Германии «эстетически противоречивым» (там же. С. 324).

- ⁶ Яркий пример см.: *Kozina Y. Iconographic Programme of the Marienkirche Stained-Glass Windows in Frankfurt-on-Oder // Marienkirche Stained-Glass Windows. The exhibition catalogue. St. Petersburg, 2002. P. 14–43.*
- ⁷ Две трети из примерно трех тысяч сохранившихся немецких алтарных складней были созданы после середины XV в. (*Krüger R. Altdeutsche Tafelmalerei. Berlin, 1978. S. 5. Далее – Krüger.*)
- ⁸ *Kober R. Die Tafelmalerei // Geschichte der deutschen Kunst. 1350–1470. Leipzig, 1981. S. 213. Далее – Kober.*
- ⁹ *Burckhardt J. Размышления о всемирной истории. М., 2004. С. 333.* О Германии как о стране богатейших и красивейших в Европе городов писал в XV в. посетивший ее Энео Сильвио Пиколомини. Томас Манн в речи в честь 700-летия дарования Любеку статуса вольного имперского города с гордостью спрашивал: «Разве мои предки не были нюрнбергскими мастерами, из тех, кого Германия рассылала по всему свету и даже на далекий Восток, тем самым утверждая себя как страну городов?» Эпиграфом к этой речи Манн избрал двустишие Гёте: «Откуда и взялось бы все, когда / Бюргер не создал для нас города?» (*Манн Т. Любек как форма духовной жизни // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959–1961. Т. 9: О себе и собственном творчестве. 1906–1954. Статьи. 1908–1929. С. 69, 80.*)
- ¹⁰ До недавнего времени дата на этом алтаре читалась как «1431».
- ¹¹ М. Я. Либман называет резной деревянный алтарь, сформировавшийся в 1430–1460-е гг., наиболее самостоятельным и прекрасным созданием немецкой скульптуры (*Либман М. Я. Немецкая скульптура. 1350–1550. М., 1980. С. 88. Далее – Либман. Немецкая скульптура.*)
- ¹² Об этом и об особой роли драпировок в создании драматического эффекта немецких резных алтарей см.: *Pächt O. Die historische Aufgabe Michael Pachters // Pächt O. Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften. München, 1977. S. 74. Далее – Pächt. Die historische Aufgabe.*
- ¹³ Историки искусства насчитывают до середины XV в. около двадцати немецких гравиров по металлу, а за весь XV в. их известно не более шестидесяти (*Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века. М., 1972. С. 52. Далее – Либман. Дюрер.*)
- ¹⁴ *Pinder W. Zur Vermittler-Rolle des Meisters E.S. in der deutschen Plastik // Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. 1921. XXXII. S. 129 ff., 192 ff.* По-видимому, влияние резцовой гравюры на немецкую скульптуру было не менее значительным, чем влияние гризайльной живописи алтарей на нидерландскую скульптуру (*Pächt. Die historische Aufgabe. S. 76, 305.*)
- ¹⁵ Менее убедительное, на наш взгляд, толкование ламентации Мозера: пошлость в живописи его времени воспринимались отчужденно публикой, привыкшей к изысканности интернациональной готики (*Mittag. P. 86.*)
- ¹⁶ *Burckhardt J. Ук. соч. С. 356.*

Никому не нужное искусство

¹ Г. Пиккард утверждает, что никакого Лукаса Мозера на свете не существовало. По его мнению, это имя и дата поставлены на алтаре в XIX в. Он полагает, что створки складня были подогнаны под нужный размер и смонтированы в Тифенбройне много лет спустя после того, как (судя по стилю, в Бургундия) была исполнена живопись. Шрифт надписи и сам сюжет морского путешествия Магдалины характерны для провансальского искусства XV в. Возможно, предполагает Пиккард, эти картины были написаны около 1380 г. учениками Симоне Мартини, работавшего в период «пленения пал» в Авиньоне. Большинство ученых отвергает гипотезу Пиккарда. Некоторые идентифицируют анонимного автора с живописцем Лукасом, упоминаемым в архивных документах Ульма между 1409 и 1434 гг. В частности, сохранилась смета заказа на живопись

по стеклу, исполненную им для юго-восточной капеллы ульмского собора (Grödecki L. Die Glasmalerei um 1400 // Europäische Kunst um 1400. Achte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates. Wien, 1962. S. 232–233).

² Лк. 7: 36–50; Ин. 12: 1–9.

³ Бейра А. Н. История живописи всех времен и народов: В 3 т. СПб., 1912. Т. 2. С. 264. Далее — Бейра.

⁴ Бейра. С. 266. Вода написана прозрачными красками по серебряной фольге.

⁵ Существует довольно шаткое предположение, что живописец соотносывался с реальными очертаниями марсельского побережья (Eschenburg B. Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute. München, 1987. S. 20).

⁶ Либих, Дюрер, С. 44.

О природе вещей

¹ Удивительно, что небольшой швабский городок на высоком берегу реки Неккар породил двух основоположников старонемецкой живописи: Лукаса Мозера и Конрада Вица. Впрочем, Роттвейль был в то время имперским городом, жители которого гордились тем, что это место в древности облюбовали римляне, основавшие здесь город Ара Флавия.

² Sittler. P. 269. По другой гипотезе, основанной на присутствии фигуры св. Августина на лцевой стороне створок, алтарь был предназначен для августинской церкви Св. Леонарда в Базеле (Windham. P. 72).

³ «Зерцало человеческого спасения» — руководство, составленное, как полагают, в 1324 г. доминиканцем Людольфом Саксонским в Страсбурге для бедных священников, не имевших полного текста Писания. В книге приводятся изображения евангельских сюжетов, с которыми наглядно сопоставляются сюжеты на Ветхом Завете, «Золотой легенды» и других источников. Изображения снабжены комментариями. По «Зерцалу» читали проповеди, учили детей в городских монастырских школах, оно пользовалось популярностью в мирских братствах.

⁴ 2 Цар. 23: 8–17.

⁵ Кйгел. № 9. Ср. выполненную Антонио Пизанелло около 1432–1433 гг. карандашную зарисовку головы императора Сигизмунда I в шапке (Париж. Лувр, инв. № 2479) и датированной тем же временем анонимный живописный портрет Сигизмунда из Художественно-исторического музея в Вене. С этими портретами в картине Вица совпадают не только черты лица Давида, но и фасон его шапки.

⁶ Причащение клира производилось вином и хлебом, миряне же причащались только хлебом. Причащать мирян вином разрешил II Ватиканский собор (1962–1965).

⁷ «Полхромная статуя» — назвал их современный историк искусства. Высказывались предположения, документально пока не подтвержденные, что Виц был не только живописцем, но и резчиком по дереву (Windham. P. 72).

⁸ Лк. 5: 4–10; Мф. 14: 28–34.

⁹ Ныне это государственный флаг Швейцарии.

¹⁰ Герцог Амедей VIII, достигнув пятидесяти лет, удалился от дел и вместе с шестью рыцарями ордена св. Маврикия поселился в замке Ринай, близ Тонона, на южном берегу Женевского озера. Я не поддерживаю предположение, что эта картина была полемически нацелена против престола св. Петра. У заказчика могли быть претензии к Евгению IV, но не к самому институту папства. Требование реформ — стремление к укреплению, а не к уничтожению этого института. Даже Лютер в молодости относился к папе (Льву X) с глубоким почетом. Помещать на алтарь католического собора Св. Петра картину, которая бы дезавуировала этого святого, было бы бессмысленным кощунством. Недаром на праздничной стороне алтаря не кто иной, как св. Петр, представляет Франсуа де Меза (очевидно, по желанию последнего) Деве Марии с Иисусом.

- ¹ Есть предположение, что отправной точкой для экспериментов Мультчера послужили мелкофигурные створчатые алтари-складни типа тех, что изготовляли в последнее десятилетие XIV в. фламандцы Жак де Барзе и Мельхор Брудерлам, служившие при дворе Филиппа Смелого в Дижоне (*Либман*. Немецкая скульптура. С. 78, 89, 90).
- ² География этих мест говорит о широкой славе Мультчера. Ландсберг расположен в 75 км юго-восточнее Ульма; Штерцинг — еще на 100 км далее в том же направлении, в Тироле. Хотя в конце 1450-х гг. Мультчер провел в Штерцинге много времени, монтируя там алтарь, его ульмская мастерская работала бесперебойно (там же. С. 368).
- ³ Первоначально статуя украшала главный алтарь ландсбергской церкви Св. Виги.
- ⁴ В таком случае корабль, в котором стояла статуя Мадонны, имел размеры 330 x 310 см. Вурцах — замок графов Труксес фон Вальдбург, в галерее которого эти створки были обнаружены в конце XVIII в.
- ⁵ Multscher, Hans // Picture Gallery Berlin. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin. Catalogue of Painting. 13th — 18th Century. Berlin: Dahlem, 1978. Ч. 395.
- ⁶ *Krügler*. № 10. Мемминген расположен в 50 км южнее Ульма, поблизости от родины Мультчера.
- ⁷ В те же годы Донателло не пожелал придать благообразие пророкам на флорентийской кампанье.
- ⁸ Стража была поставлена фарисеями, опасавшимися, что последователи Христа возмутят его тело и объявят исчезновение чудом.
- ⁹ В такой же функции использует саркофаг Пьеро деλλα Франческа (младший современник Мультчера) на фреске в Борго Сан-Сеполькро.

Великое изумление Дюрера

- ¹ *Дюрер*. С. 584, 585.
- ² Там же. С. 488.
- ³ Поклонение волхвов — важнейшая тема искусства Кёльна, города волхвов. Главная святая Кёльна — реликвии волхвов, привезенные в XII в. Фридрихом Барбароссой из разграбленного им Милана. С тех пор короны волхвов были включены в городской герб. В 1810 г. триптих Лохнера перенесли из ратуши в еще недостроенный собор. Триптих находится в капелле, примыкающей с юга к хорам.
- ⁴ Кёльнскому архиепископу подчинялись епископства Утрехтское и Льежское.
- ⁵ Св. Герон — легендарный начальник когорты Фиванского легиона, которым командовал св. Маврикий. Император Максимин направил эту когорту в Кёльн с заданием искоренить там христианство. Герон и его легионеры отказались выполнять приказ и сложили оружие. Он и все его 318 воинов были сброшены в шахту одной из римских катакомб.
- ⁶ Ажурный балдахин, накладываясь на знамена и касаясь крыльев ангелов, усиливает пространственную иллюзию. Мысленно освободите верхнюю часть триптиха от балдахина — и живопись покажется вам более плоской.
- ⁷ *Cuttler*. P. 265; *Клоккер*. С. 429.
- ⁸ *Вазари*. Т. 2. С. 332. Ср. иное впечатление от лиц из «Алтаре патронов Кёльна»: «На фоне всего этого величия как-то исчезает человек. Быть может, тому виной и то, что лица героев Лохнера маловыразительны. Створка алтаря Мультчера кажется бесцветной и прозаичной по сравнению с фейерверком лохнеровской палитры. Но сколько там экспрессии, сколько характерных лиц, сколько интересных находок! Лохнер же создал парадную композицию под стать богатому и сильному городу» (*Либман*. Дюрер. С. 48).

⁹ Николай Кузнецкий называл ангелов «добрыми» или «разумными» духами (*Николай Кузнецкий. Игра в шар. Кн. 2: 89; Охота за мудростью. § 21: 63*).

¹⁰ В какой-то степени Лохисеру был обязан Ханс Мемлинг своими типами Девы Марии, Младенца Иисуса и ангелов.

¹¹ Хеймелс. С. 165, 219, 248.

¹² Wölfflin H. Die Kunst Albrecht Dürers. München, 1908. S. 17–23. Далее — Wölfflin. Примерами могут служить произведения Мастера Дармштадтских Страстей, Мастера Большого алтаря в Тегернзее, Конрада Лайба, Мастера Жизни Марии, Каспара Изенманна (учителя Мартина Шонгауэра), Мастера Реллерского алтаря, Мастера Штервингского алтаря, Панса Плейденшурфа (*Cutler. P. 266, 267, 275–278, 283, 290, 291; Krüger. № 14, 15, 18; Dreßiger Ch. M. Tafelmalerei zwischen 1430 und 1470 // Geschichte der deutschen Kunst. 1350–1470. Leipzig, 1981. S. 239, 242, 243, 250, 251; Либман. Дюрер. С. 49, 50, 56, 57*).

Кисть, резец, игла

¹ Von der Hoch-Teutschen berühmten Mahler, Bildhauer und Baumeister Leben und Lob. Aus der Teutschen Academie des Joachim von Sandrart auf Stockau. Frankfurt am Main, 1925. S. 11, 12. «Мастера, о которых шла речь вперед», — Михаэль Вольгемут и Ирааэль ван Мекенем, корифеи немецкой ксилографии и резцовой гравюры XV в.

² Фон Зандарт издал этот труд в 1675 г. (второе издание — 1679) с явным намерением оставить по себе память как о «германском Вазари». Сообщение о том, что молодой Микеланджело копировал гравюру Шонгауэра «Искушение св. Антония», он позаимствовал у Вазари. То, что Дюрер, закончив обучение в юрибергской мастерской Вольгемута, направился в Кольмар, чтобы работать подмастерьем у Шонгауэра, подтверждается свидетельством юрибергского юриста Кристофа Шейрля, сообщившего, что в 1492 г. Дюрер навещал в Кольмаре братьев незадолго перед тем умершего Мартина Шонгауэра (*Дюрер. С. 582*).

³ Похоже, фон Зандарт построил эту генетическую схему с оглядкой на пассаж из «Книги о художниках» Карела ван Мандера, где «голландский Вазари», рассуждая о достоинствах живописи Дирка Баутса, хвалил его манеру в словах, сильно напоминающих похвалы Вазари по адресу Перуджино. Если нидерландский «Перуджино» — Баутс, то немецкий — Шонгауэр, — такова логика фон Зандарта. Надо воздать должное точности его вкуса. Современные исследователи часто обращают внимание на родство манер Баутса и Шонгауэра. Умственная конструкция фон Зандарта, в целом слишком схематичная, оказалась тем не менее провидческой. В начале XIX столетия немецкие «назарейцы» в поисках источника вдохновения, не иссушенного академической выучкой, обратятся к Рафаэлю, но вскоре найдут свой идеал воплощенным в живописи Перуджино, который на этот раз действительно окажет заметное воздействие на немецкое искусство и даст импульс обновлению академизма — например, в творчестве и педагогической деятельности Шнорра фон Карлсфельда.

⁴ Уже в середине XIII в. Шонгауэры значились среди аугсбургских патрициев. Отец Мартина, ювелир, в 1445 г. получил гражданство в Кольмаре, прошептавшем тогда имперском городе с населением 7500 жителей, и был тогда же выбран в городской совет от своей гильдии. Впоследствии у него был свой дом в центре Кольмара. Мартин, всю жизнь остававшийся холостяком, гражданства в Кольмаре не получал, хотя был собственником двух городских домов. Судя по качеству его гравюр, несравненно более высокому, чем у его современников, можно предположить, что Шонгауэр работал на собственном печатном оборудовании. В таком случае мастерская для изготовления гравюр, отдельная от дома Шонгауэра-живописца, была для него не роскошью, а необходимостью. В Старой пинакотеке в Мюнхене хранится портрет моло-

дого человека с надписью сверху: «Hipsch [hübsch] Martin Schongauer Maler»; с гербом Шонгауэров — красным полумесяцем на белом щите, с датой «1483», с надписью на обороте: «Мастер Мартин Шонгауэр, живописец, названный Прекрасным Мартином за его искусство, родился в Кольмаре, но по родителям лутсбуржец; умер в Кольмаре в среду 2 февраля 1499; Господь, будь милостив к нему» и с белой припиской: «Я, Ханс Бургмайр, был его учеником в 1488». Однако этот портрет, вопреки желанию многих исследователей, не может служить основанием для датировок творчества Шонгауэра. На фотографии в инфракрасных лучах, сделанной в 1994 г., выявился подготовительный рисунок начала XVI в. в манере Ханса Бургмайра Старшего; все надписи — того же времени. Изображенный на портрете юноша приятной наружности — Шонгауэр, каким его хотели видеть люди дюреровской эпохи. Дата смерти Шонгауэра указана неверно; верно лишь то, что Бургмайр в юности учился у него в Кольмаре (*Hutchison J. C. Martin Schongauer: «Pictorum Gloria» (ca. 1450–1491) // The illustrated Bartsch. Vol. 8. Commentary. Part 1. New York, 1996. P. 1–7. Далее — Hutchison*).

⁵ В начале XVI в. картину обрезали со всех сторон, чтобы вставить в прекрасную резную раму с фигурами музицирующих ангелов. Судя по небольшой копии, воспроизводящей картину Шонгауэра в первоначальном виде (Бостон, Музей Изабеллы Стюарт-Гарднер), ее высота составляла около 2,5 м. Очевидно, фигура Марии изначально не выглядела так монументально, как ныне.

⁶ Sachs, S. 298.

⁷ Розарий (Rosenkranz) — молитва по четкам, сопровождаемая размышлением о пяти радостных (от Благовещения до Рождества), пяти скорбных (страсти Христовы) и пяти славных (от Воскресения Христова до небесного венчания Девы Марии) таймах Христа и Марии. Розарий был введен в католический обиход св. Домиником: согласно легенде, Мария вручила основателю доминиканского ордена четки (он назвал их «Розовым венцом Мадонны») и научила молиться по ним. Во второй половине XV в. доминиканцы возродили культ четок.

⁸ Аверфелд С. С. Ук. соч. С. 227, 228.

⁹ В чертах лица Марии усматривают отголосок стиля Дирка Баутса (*Hutchison*, P. 6). Надо полагать, искусство этого нидерландского художника помогло Шонгауэру сохранить свою индивидуальность в пору почти всеобщей калитужии немецких мастеров перед гением Роггера ван дер Вейдена. Должно быть, Шонгауэру imponировали благочестие, сдержанность чувств и порядок, господствующие в искусстве Баутса.

¹⁰ «Св. Себастьян»; Берлин, Картинная галерея. Сооставимы и размеры этих картин (высота картины Боттичелли — 195 см), и их полукруглое завершение.

¹¹ Цит. по: *Hutchison*, P. 1. Стараясь как можно выше превознести Шонгауэра в глазах соотечественников, Вимпфелинг заявил, будто великий Дюрер был учеником этого мастера.

¹² *Bartsch*, № 47; *Lehrs M. Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert*. Vienna, 1909–1934. № 54. (далее — *Lehrs*). Шонгауэр не датировал свои гравюры. Ученые относят к раннему периоду (примерно до 1475 г.) те листы, на которых буква «М» в монограмме имеет вертикальные штампы; «М» с наклонными штампами — признак более позднего периода.

¹³ Мы имеем представление об этой гравюре Мастера Е. С. по ее воспроизведению анонимным ксилографом шпирбергской школы (Вена, Национальная библиотека Австрии). О Мастере Е. С. см.: *Geisberg M. Die Kupferstiche des Meisters E. S.* Berlin, 1924; *Shrestak A. (ed.) Master E. S.: Exhüb. cat.* Philadelphia, 1967.

¹⁴ Не случайно Вимпфелинг назвал произведения Шонгауэра «*depictae tabulae*», хотя из контекста его книги ясно, что он имел в виду не живопись, а гравюры (*Hutchison*, P. 1).

- ¹⁵ Чудовища в «Искушении св. Антония» на створке «Изаегиийского алтаря», исполненного в 1512–1515 гг. Матисом Готхардом, имеют некоторое сходство с демонами на гравюре Шонгауэра.
- ¹⁶ *Фема Кемпийский*. О подражании Христу. Кн. 1. Гл. 13: 2 [41].
- ¹⁷ Шонгауэр вообще нечасто выделяет нимбами святых, Деву Марию и Христа, тем самым подчеркивая их причастность к сугубо земному бытию, к обыденной человеческой жизни.
- ¹⁸ Моностр, напоминающий морского конька, и щупальца с присосками у другого чудовища — мотивы, которые выдвигаются учеными в пользу недокументированной гипотезы о поездке молодого Шонгауэра в Испанию или Португалию.
- ¹⁹ *Hutchison*. P. 172. Джейн Хатчисон ссылается на известную работу Дирка Бакса о Боксе: *Bax D. Op. cit.*
- ²⁰ *Bazari*. T. 5. C. 205.
- ²¹ *Bartich*. № 21; *Lehrs*. № 9. Возможно, эта гравюра была создана под впечатлением от утраченной картины (или стеной росписи?) Яна ван Эйка, о которой нам известно по живописной копии, находившейся в Будапеште, и по нидерландскому рисунку в венской Альбертине, с фальшивой сигнатурой «Martin Schön». Это произведение могло быть известно Шонгауэру лично или через его учителя Каспара Изаемана. Почти все сохранившиеся оттиски «Большого несения креста» — а их насчитывают около семидесяти — из-за трудности хранения листа такого размера сложены пополам и разрезаны по линии сгиба (*Hutchison*. P. 36, 37).
- ²² Мф. 16: 24; Лк. 9: 23.
- ²³ *Фема Кемпийский*. О подражании Христу. Кн. 2. Гл. 12: 1, 2, 5, 7, 10.
- ²⁴ Эпизод, упомянутый только св. Лукой (Лк. 23: 26).
- ²⁵ Этот обычай сохранился в Иерусалиме до сих пор. Наиболее своеобразное произведение станковой живописи, изображающее Путь скорби, — датированная примерно 1470 г. картина Ханса Мемлинга «Страсти Христовы» в туринской Галерее Сабаяда.
- ²⁶ «Профили голов с орлиными носами и выступающими подбородками (внешний облик волевых личностей), насупившиеся, тупые, или по-звериному искаженные физиономии простого народа, сосредоточенно-замкнутые выражения лиц у всадников, — все это такие моменты, которые отсутствуют в прекрасных работах Шонгауэра, но которые свойственны голландской живописи, начиная с Оуватера, вплоть до романтистов. К этому присоединяется то обстоятельство, что все персонажи — как действующие лица, так и зрители — являются соучастниками трагической сцены, проявлением тех или иных духовных потенций, связанных единством духовного замысла» (*Дворжак М.* Шонгауэр и нидерландская живопись // *Дворжак М.* История искусства как история духа. СПб., 2001. С. 212, 213).
- ²⁷ «У Шонгауэра еще не проведено различие между главным и второстепенным. Он еще не располагает ясной системой взаимно противоположных направлений. Местами фигуры сидят в слишком тесный клубок, местами, наоборот, они размещены слишком просторно. Целое выглядит монотонно по сравнению с построенными на контрастах композициями классического стиля», — писал Вельфлин, сравнивая сцены взятия под стражу в страстных циклах Шонгауэра и Дюрера (*Вельфлин*. Основные понятия. С. 211). Позднее Вельфлин признавал: «Шонгауэр — художник, весьма сознательно работавший над ясностью впечатления, получаемого от композиции» (*Вельфлин*. Искусство. С. 333).
- ²⁸ Радость повествования и поэтическое углубление темы, создающее впечатление, что художник является современником своих персонажей, — моменты, которыми, по мнению М. Дворжака, произведения Шонгауэра существенно отличаются от нидерландских аналогов (*Дворжак М.* Ук. соч. С. 199, 200).
- ²⁹ *Bartich*. № 9–20; *Lehrs*. 19–30.
- ³⁰ *Hutchison*. P. 74–107.

- ³¹ В то время Брейгхас, как и Кольмар, находился на левом берегу Рейна. Впоследствии Рейн, изменив русло, отделил эти города друг от друга.
- ³² Обнаруженные в 1910 г., эти фрески реставрировались в 1932-м и 1990–1994 гг.
- ³³ Согласно Х. Боссерту и В. Шторку, Мастер Амстердамского кабинета родился в Аутсбурге между 1447 и 1452 гг., работал в Гейдельберге в 1480-м и совершил путешествие в Нидерланды в 1488 г. (Bossert H., Storch W. Das mittelalterliche Hausbuch. Leipzig, 1912). По мнению Э. Зольмс-Лаубаха и Э. Панофского, он происходил из Голландии (Zolms-Laubach E. Nachtrag zu Erhard Reuwich // Zeitschrift für Kunstwissenschaft. 1956. X. S. 187–192; Panofsky, P. 324). А. Штанге и Х. Т. Мюллер вернули ему немецкое происхождение (Stange A. Der Hausbuch Meister // Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 316. Strasbourg, 1958; Muzfer H. Th. Gotische Malerei nördlich der Alpen. Köln, 1961. S. 41, 42). Их гипотезу разделял Ч. Каттлер, предположивший, что Мастер был уроженцем Майнца (Cattler, P. 282).
- ³⁴ Альбом имеет формат 28 × 19 см. Первоначально в нем было 98 листов; сохранилось 68.
- ³⁵ «Мартин Шонгауэр был, наверное, не намного значительнее, чем Мастер Домашней книги, однако он сумел оттеснить безымянного художника и предстать в виде исторической фигуры, все только потому, что проставлял везде свои инициалы и тем самым значительно облегчил работу историков, которым таким образом сам себя и навязал» (Фридендер. Об искусстве. С. 156).
- ³⁶ В оригинале: «Sye hat vch nyt ganz veracht / Dye vch dat schnurlin hat gemacht // Vn byllich het sye e? gedan / Want Ich han e? sye genisse lan» (пер. на рус. М. Я. Либмана: *Либман*. Дюрер. С. 54).
- ³⁷ Одна из гипотез: перед нами обручальный портрет графа Филиппа Младшего Ханнау-Мюнценберг и его второй жена, Маргариты Вайскирхе из города Ханнау-на-Майне (Krieger, № 22). Нам представляется, что обручальный портрет столь важной персоны не мог бы демонстрировать фамильярность, какую позволяет себе изображенный юноша.
- ³⁸ *Lehrs*, № 54.
- ³⁹ *Аристотель*. Никомахова этика. Кн. 2: 1109b.
- ⁴⁰ *Гомер*. Илиада. III: 154–160.
- ⁴¹ *Аристотель*. Никомахова этика. Кн. 7: 1152b.
- ⁴² *Диалог Лаврентийский*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. Кн. V: 4, 31.
- ⁴³ *Аристотель*. Большая этика. Кн. 2: 1210b.
- ⁴⁴ Наложница шаха, разгневанная попыткой визиря ослабить ее влияние на владыку, заставила визиря влюбиться в нее и на глазах у шаха оседлала незадачливого советника. Ранний образец европеизированной версии этой сказки — «Лэ об Аристотеле» Анри д'Андели (XIII в.).
- ⁴⁵ Александр был тайным свидетелем унижения своего воспитателя, и это оказало на него более сильное впечатление, нежели увещания наставника. Если верить Плинию Старшему, вскоре он избавился от Филлиды. Заметив, что Аппеллес, его придворный художник, влюбился в нее, царь подарил ее живописцу (Плиний Старший. Естественная история. XXXV, 86, 87).
- ⁴⁶ Мастеру Домашней книги приписывают ряд сохранившихся крутых композиций в технике живописи по стеклу.
- ⁴⁷ *Lehrs*, № 28.

По ту сторону Альп

- ¹ *Тан И.* Путешествие по Италии. Т. II: Флоренция и Венеция. М., 1916. С. 279.
- ² В Брунеше, как и в некоторых других небольших немецких городах, не считали нужным объединять немногочисленных художников в цехи. Возглавив мастерскую, Пахер монополизировал местную художественную продукцию. Он выполнял собственноручно столярные, резные и живописные работы.

³ Св. Вольфганг (924–994), епископ Регенсбургский, был в XV в. одним из наиболее почитаемых в Австрии святых. Контракт Эка с Пахером предусматривал, что художник исполнит весь заказ своими руками, за что получит 1200 венгерских гульденов. Существует легенда, будто программу для этого алтаря составил Николай Кузанский. Она связана со смутными известиями о дружеских отношениях, якобы имевших место между Пахером и Кузанцем в бытность последнего епископом Бриксена (почтительно — Брессаноне), откуда, возможно, был родом Пахер (*Fuhrmann F. Der Pacher-Altar in St. Wolfgang am Abergsee // Christliche Kunstblätter. 1965. № 3. S. 61–66*). Бриксен находится в 30 км ниже Брунека по течению Адидже. Но Николай Кузанский, став епископом Бриксенским в 1430 г., когда Пахер был еще мальчиком, сразу же отправился в качестве папского легата в Германию и постоянно находился в разъездах. В 1438 г. срок его дипломатических полномочий истек, и он поселился в Риме. Умер Кузанец далеко от Альп, в умбрийском городе Тоди. В 1464 г. — задолго до начала работы Пахера в Санкт-Вольфганге. Но даже если бы эта легенда была свободна от хронологических натяжек, нелегко поверить в дружбу между высокопоставленным деятелем Римско-католической церкви и ремесленником из Брунека. Уж если с кем Кузанец и мог бы поделиться соображениями о программе алтаря, то не с художником, а с аббатом Энком. Однако никаких свидетельств о контактах между ними нет.

⁴ Алтарь был заказан, когда хоры еще не были готовы. При установке алтаря выяснилось, что они слишком высоки. Пахеру пришлось укоротить их.

⁵ На будничной стороне алтаря представлены четыре эпизода: слева — «Проповедь св. Вольфганга» и «Св. Вольфганг строит капеллу», справа — «Св. Вольфганг раздает голодающим милостыню» и «Св. Вольфганг исцеляет бесноватого». Хотя эти картины, как и полуфигуры Отцов Церкви в предделе, написаны, вероятно, Фридрихом Пахером, исследователи полагают, что он работал по рисункам и под наблюдением своего брата Михаэля.

⁶ В восьми воскресных картинах, от «Крещения» до «Исцеления Лазаря», исследователи признают руку самого Пахера.

⁷ Хотя документальных свидетельств о посещении Пахером Италии не существует, сходство его живописи с падуанской работой Пишоло и Мантены едва ли случайно: посетить Падую ему было бы легче, чем добраться до Санкт-Вольфганга. «Еще в XVIII веке в путеводителях, говоря об Альпах, употребляли эпитет „страшные“» (*Гадарев Г. Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 297*). Насколько затруднительно было передвижение в Альпах, можно видеть из того, что, отправившись в Зальцбург, чтобы на месте завершить и поставить свой последний алтарь, Пахер задержался там на три года и вернулся в Брунек лишь перед самой смертью, в 1498 г.

⁸ Из возможных иконографических схем «Коронования Марии» заказчик алтаря выбрал двухфигурный вариант, который, в отличие от симметричного трехфигурного (когда Марию коронуют Бог Отец и Бог Сын), встречавшегося ранее в произведениях Пахера, подчеркивает не репрезентативно-символический, а литургически-действенный смысл этого сюжета. Этот выбор полностью соответствует общей «сценической» (по терминологии О. Пахта) концепции алтаря (*Pächel, Die historische Aufgabe. S. 97–102*). М. Я. Либман назвал алтарь в праздничном состоянии превосходно поставленной театрализованной мизансценой (*Либман. Немецкая скульптура. С. 152*).

⁹ Атрибут св. Вольфганга — модель церкви; атрибут св. Бенедикта — чаша с ядом.

¹⁰ Еще три богородичных сюжета изображены в предделе: по сторонам от скульптурного «Поклоения волхвов» — створки со «Встречей Марии и Елизаветы» и «Бегством в Египет».

¹¹ *Либман. Немецкая скульптура. С. 159, 161.*

¹ Вальфи. Т. 1. С. 108, 109.

² Либман. Немецкая скульптура. С. 254.

³ Заказчиками Штосса после 1506 г., когда император Максимилиан I даровал ему помилование, бывали люди, которые, занимая официальное положение, выступали против Штосса — «нечестивца» и «крикуна».

⁴ Марианский костел, строящийся с XIII в., был приходским храмом немецкой общины в Кракове (немцем Кракау) — тогдашней столице Польского королевства. То, что община навела исполнителя заказа именно в Нюрнберге, отчасти объясняется интенсивностью деловых связей между этими городами. Насколько выгоден был заказ на исполнение краковского алтаря, видно, например, из того, что Тильман Рименшнейдер получил за работу над «Алтарем св. Крови» в церкви Св. Иакова в Ротенбурге всего 60 гульденов; возможно, это было связано с тем, что Рименшнейдер не раскрашивал свои скульптуры; таким образом, работа над ротенбургским алтарным образом обошлась без дорогостоящих материалов и без услуг живописца. Фейт Штосс, работая над краковским алтарем, не прерывал коммерческой деятельности. Он вел крупную спекулятивную торговлю сукнами. Очевидно, под его началом трудилась над алтарем целая мастерская, в которую входил и его брат Матис Шааб. Отбыв в 1486 г. в Нюрнберг в связи со смертью тестя, Фейт не возвращался в Краков в течение двух лет. Вероятно, он позволил себе столь долгое отсутствие благодаря тому, что алтарь в основном был уже готов. 1489 г. — дата торжественного освящения алтаря. После того как в 1492 г. умер польский король Казимир IV, которого похоронили в Марианском костеле, Штосс по заказу вдовствующей королевы Елизаветы изваял из красного мрамора надгробие короля.

⁵ Во время Второй мировой войны алтарь был вывезен в Германию, затем возвращен в Краков. Перемещения не нанесли ему ущерба.

⁶ По сторонам от этого бабхины стоят под меньшими таберницами фигуры святых Станислава и Адальберта Пражского.

⁷ О Рименшнейдере см.: *Bier J. Tilmann Riemenschneider. Die frühen Werke.* Augsburg; Wien, 1925; *idem. Tilmann Riemenschneider. Die reifen Werke.* Augsburg, 1930; *idem. Tilmann Riemenschneider. Die späten Werke in Stein.* Wien, 1973; *Gerstenberg K. Tilmann Riemenschneider.* München, 1950; *Frieden M. H. v. Tilmann Riemenschneider.* München; Berlin, 1972.

⁸ М. Я. Либман считает важнейшей новацией Штосса замену иррациональной композиции в коробе драматической (Либман. Немецкая скульптура. С. 170). «Theatrum sacrum» называет Т. Мюллер «Успение» краковского алтаря (*Müller Th. Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain. 1400 to 1500.* Harmondsworth, 1966. P. 126).

⁹ Мистическая схема «Успения» — Мария, стоящая на коленях, — рассматривалась в позднем Средневековье как параллель к иконографическому типу «Поклонения Младенцу», в котором Богоматерь стоит на коленях перед новорожденным Иисусом.

¹⁰ Хотя литургическая драма, расцвет которой пришелся на X–XIII вв., остановилась в развитии, не выдержав конкуренции порожденного ею городского театра, она была исключена из богослужебных книг и практики только в XVI в., не в последнюю очередь под влиянием протестантской критики, обличавшей католическое богослужение за его театральность (*Audrey M. A. Драма литургическая // Словарь средневековой культуры.* М., 2003. С. 157–159).

¹¹ Либман. Немецкая скульптура. С. 173.

¹² Вельфлин. Искусство. С. 360.

¹³ Эти слова Вельфлина относятся, правда, к более позднему «Благовещению» Штосса в нюрнбергской церкви Санкт-Лоренц (*Вельфлин. Искусство.* С. 160).

¹ Селение Эйтас находилось на юго-востоке нынешней Венгрии, в провинции Бекеш, близ границы с Румынией. Ныне оно не существует.

² День св. Пруссии — 21 мая. Часы дня отсчитывались от восхода солнца, следовательно, шестой час 21 мая — около десяти утра по-нынешнему.

³ Кобергер был крупнейшим в Европе типографом.

⁴ Сведения сообщены самим Дюрером, сделавшим в 1524 г. выписки из бумаг своего отца (Семейная хроника // *Дюрер*. С. 373–375). К тому времени из многочисленного потомства Альбрехта Старшего и Барбары остались в живых лишь Альбрехт, Эндрес, пошедший по стопам отца, и Ханс, помощник Альбрехта, ставший придворным живописцем польского короля Сигизмунда I. Дом Дюрера Старшего находился в центре Нюрнберга, под крепостью. Недалеке располагалась мастерская живописца и гравера Михаила Вольгемута, у которого Дюрер Младший учился в 1486–1490 гг., после того как освоил под руководством отца ювелирное дело, но не пожелал продолжать заниматься этим ремеслом. «Нюрнберг более склонен к графичности, нежели к живописности, и более к характерному, чем к красивому. Но даже среди нюрнбержцев Вольгемут был мало одарен по части всего, что требовало гибкой руки и развлекало изысканный ум. [...] Он по-франконски основателен; в ранних вещах он стремится поразить величием и торжественностью, но, при всей его незаурядности, ему не хватает подлинной теплоты и полнокровности. [...] Колорит тяжел, формы грубы» (*Wölfflin*. S. 24). У Вольгемута, вероятно, работал в молодости Фейт Штосс. В трудные для Штосса годы Вольгемут не отрекся от дружбы с ним.

⁵ *Bartsch*. № 63.

⁶ *Откр.* 4: 1.

⁷ *Гаспаров М. Л.* Латинская литература // История всемирной литературы. М., 1984. Т. 2. С. 510.

⁸ Г. Вёльфлин назвал преобразование гравюр Мантены под пером Дюрера «помиранием чувства стиля» (*Wölfflin*. S. 4).

⁹ *Дюрер*. С. 391, 580.

¹⁰ После того как, явившись в Кольмар, Дюрер не застал в живых Шонгауэра, к которому надеялся поступить в подмастерья, он летом 1492 г. направился в Базель, крупный издательский центр, где сразу же нашел работу по иллюстрированию книг. Вероятно, первым заказом, исполненным им в Базеле, были рисунки для гравюр к изданию комедий Теренция. Подготовленная к печати Иоганном Амербахом, эта книга не вышла в свет: Амербаха опередили люневские типографы (*Неселмайстер II*. Альбрехт Дюрер. 1471–1528. Л.: М., 1961. С. 30–32. Далее — *Неселмайстер*. Альбрехт Дюрер).

¹¹ Впоследствии в этом епископском центре, в церкви Санта-Мария Маджоре, будет заседать Тридентский собор.

¹² По мнению Ф. Винцингерта, эта акварель предвосхищает пленэрную живопись XIX в. (*Winzinger F.* *Albrecht Dürer*. Hamburg, 2001. S. 31. Далее — *Winzinger*).

¹³ О. Бенешу при виде этой акварели тоже вспоминались пейзажи Леонардо, но не «Тосканский пейзаж», а более поздние зарисовки, сделанные в Альпах, примыкающих к Ломбардии и Пьемонту. Это дало ученому возможность подчеркнуть различие между двумя художниками: «В то время как Леонардо стремился исследовать строение гор в духе научной объективности, Дюрер был завоорожен не менее ощутимыми ценностями — колоритом, атмосферой и настроением» (*Benesh*. С. 67).

¹⁴ Рисунки не сохранились; их гипотетическая атрибуция Дюреру принадлежит Ф. Винцингерту (*Winzinger*. S. 36, 37).

¹⁵ Лк. 15: 11–32; *Bartsch*. № 28. На то, что блудный сын — автопортрет Дюрера, первым указал ван Мандер (*Maander*. С. 90).

¹⁶ *Bartsch*. № 75. Это первая гравюра Дюрера, датированная им самим. Обсуждая ее сюжет, Э. Панофский указал на инцидент, о котором сообщали инквизиторы Инститориис и Шпренгер в «Молоте против ведьм». Молодая дама собиралась родить дитя, зачатое в блуде. Она пригласила повитуху, которую, однако, не пустили в дом, озовывая в ней ведьму. Выждав удобный момент, ведьма вернулась с двумя помощницами. Коснувшись живота роженицы, они произнесли проклятие; произошел выкидыш, ребенок оказался мертв. На гравюре Дюрера женщина с венком на голове — роженица; она не сопротивляется ведьмам, будучи введена ими в транс. Быть может, она и сама ведьма, которая рада избавиться от ребенка (*Panofsky* E. *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. München, 1977. S. 95. Далее — *Panofsky*. *Das Leben*). Ф. Анжелевскому шар под потолком напомнил плод мандрагоры (по-немецки «Alraun»). Ядовитый антропоморфный корень мандрагоры, производящий наркотическое действие, был известен в античности и в Средние века как целебное средство. Верили, что алраун вырастает под виселицами из мочи и спермы повешенных (Alraun // *Brockhaus-Enzyklopädie*. Mannheim, 1986. Bd. 1. S. 416). Обладание корнем сузило счастье и богатство. Не исключено, что женщины под алрауном суть эринии, родившиеся из капель крови, упавших на Землю при оскотлении Урана. Поэтому у их ног изображен череп. Анжелевский полагает, что источником для Дюрера могли служить комментарии Югория Августодунского к Песне песней: Христос встречает королей четырех сторон света; владычницы Востока, Юга и Запада подводит к нему младшую, безглавую Мандрагору — королеву Севера; «она являет собой „вечный Параль“; одев ее, Христос увенчивает ее золотой головой» (*Anzelewsky* F. *Dürer-Studien. Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen*. Berlin, 1983. S. 42). В таком случае неясно, почему фигура, стоящая к нам спиной, украшена венком невесты и почему на гравюре нет никаких знаков присутствия Христа. По нашему мнению, Дюрер мог черпать из различных источников, не стремясь свести их в непротиворечивое целое.

¹⁷ *Bartsch*. № 76. Легенда, восходящая к XII в., повествует об истории, якобы имевшей место в раннехристианскую эпоху. Юноша, поддавшийся дьявольскому наваждению, обручился во сне со статуей Венеры, оставив ей в залог верности кольцо. Когда наваждение рассеялось и герой легенды понял, что связал себя с языческим каменным истуканом, он тяжело заболел. Спасло несчастного то, что он доверился священнику, который вернул ему кольцо. Искрешенный принял христианство. Панофский полагает, что Дюрер использовал эту легенду как предостережение против лени — греха, открывающего путь нечестивым мыслям (*Panofsky*. *Das Leben*. S. 96). Дюрер изобразил кольцо на мизинце левой руки Венеры, а молодому человеку, заснувшему у нюрнбергской печки, придал облик, характерный для университетских докторов теологии — знатоков латинской словесности.

¹⁸ В 1499 г. Альдус Мануциус напечатал популярнейшую из «альдин» — «Пиннеротомахию Полифила» Франческо Колонны с гравированными на дереве иллюстрациями, идеально отвечавшими вкусу венецианских читателей и любителей изящных искусств. Сравнивая иллюстрации в «Пиннеротомахии» с бибельскими работами Дюрера, можно не удивляться равнодушию венецианцев к искусству молодого немца.

¹⁹ *Worringer* W. *Dürers Apokalypse* // *Worringer* W. *Fragen und Gegenfragen. Schriften zum Kunstproblem*. München, 1956. S. 85.

²⁰ *Worringer*. S. 42.

²¹ Гравюры в Библии Кобергера, увидевшей свет в Нюрнберге в 1483 г., напечатаны с досок, вырезанных по рисункам неизвестного мастера для Библии, изданной в 1479 г. кельйским типографом Квентеллом. Контуриный рисунок предполагал раскраску.

- ²² Бамбергский Апокалипсис. Начало XI в. Бамберг. Государственная библиотека (*Hesselmithaus II. Искусство раннего Средневековья*. СПб., 2000. С. 349–352). Мы не исключаем непосредственного знакомства Дюрера с этой книгой. То, что он бывал в Бамберге еще до первого путешествия в Италию, доказываются рядом акварельных видов этого города.
- ²³ *Jurasek F. Das Rätsel in Dürers Gottesschau. Die Holzschnittapokalypse und Nicolaus von Cues. Salzburg, 1955. S. 93–96.*
- ²⁴ Иakov Ворагинский сообщает, что после Пятидесятницы св. Иоанн Евангелист направился в Малую Азию, где основал множество церквей. Император Доминиан, узнав об этом, велел доставить Иоанна в Рим и сварить его в котле с кипящим маслом близ римских ворот Порта Латина.
- ²⁵ Мотив разговора св. Иоанна с одним из старцев введен в эту гравюру из 7-й главы Откровения (Откр. 7: 13, 14).
- ²⁶ В этом листе мастер даст волю непременным к венецианской роскоши. Если понимать «Апокалипсис» Дюрера в духе все шире распространявшихся в Германии предреформационных настроений, то и Вавилон — это папский Рим. Но вопреки действительности Дюрер сделал Рим приморским городом с высокими горами на горизонте. Доминиану, представляющему толпе вавилонскую блудницу, придаи облик турецкого пашы. Где, как не в Венеции, можно было увидеть таких важных посланцев Востока? Наимоднейшие наряд и прическа блудницы перенесены в эту гравюру из рисунка «Две венецианки», сделанного в 1495 г. (Вена, собрание графики Альбертина). Облик блудницы вызывает усмешку у одетой по нюрнбергской моде женщины, изображенной слева и напоминающей немку с выполненного в 1495 г. рисунка Дюрера «Нюрнберженка и венецианка» (Франкфурт-на-Майне, гравюрный кабинет Штеделевского художественного института). На этом рисунке грациозная землячка Альбрехта бросает саркастический взгляд на роскошно одетую дорожную венецианку, не осмеливающуюся сделать шаг в туфлях, напоминающих котурны. Папскому Риму Дюрер противопоставляет Германию, а погрязшей в роскоши и наслаждениях Венеции — свой родной Нюрнберг.
- ²⁷ О Вольгемуте-графике см.: *Geisberg M. Geschichte der deutschen Graphik vor Dürer. Berlin, 1939.*
- ²⁸ Какне-то из гравюр «Всемирной хроники» могли быть исполнены юным Дюрером. Но уточнить эту заманчивую гипотезу пока не удастся (*Anzelesky F. Dürers Graphik // Albrecht Dürer. Meisterwerke der Druckgraphik. Weimar, 1999. S. 12. Далее — Anzelesky*).
- ²⁹ Из предисловия Камерария к изданию на латыни первых двух книг трактата Дюрера о пропорциях (1532). Перевод был выполнен самим Камерарином (*Dürer, C. 604*).
- ³⁰ *Bartsch. № 61–75.*
- ³¹ *Wüfflin. S. 55.*
- ³² Под конец жизни Дюрер утверждал: «Я считаю природу учителем, а человеческую фантазию заблуждением». Как и в рукописях Леонардо да Винчи, мы имеем здесь дело с поучением для неопытных художников, а не с принципом собственного творчества, которому в значительной степени соответствует более раннее высказывание Дюрера: «Хороший живописец всегда полон образов, и, если бы было возможно, чтобы он жил вечно, он всегда изливал бы в своих произведениях что-нибудь из внутренних идей, о которых пишет Платон» (Введение 1512 года к первому варианту трактата о пропорциях // *Dürer, C. 95*). Колоссальную роль воображения в творчестве Дюрера подчеркивал Вазари: «Продолжая искать выход для воплощения своих фантазий, он решил создать пятнадцать разных деревянных досок одного размера, чтобы передать страшное видение, записанное на острове Патмосе св. Иоанном Евангелистом в его Откровении. И вот, приступив к работе со всем свойствен-

ним ему необузданным воображением, весьма подходящим для такого сюжета, он изобразил все эти небесные и земные явления настолько хорошо, что это было просто чудом, а всех зверей и чудовищ — с таким разнообразием приемов, что это оказалось великим откровением для многих из наших художников, которые впоследствии воспользовались изобилием и богатством его великолепных фантазий и выдумок» (*Вилхельм*. Т. 4. С. 10, 11). «Рядом с необузданной мощью и величием этих листов все «литальское», что Дюрер привез из Венеции, становится всего лишь переходящим эпизодом» (*Witzinger*. S. 42).

³³ Миф о божестве грома, божественном богатыре, защищающем богов и людей от великанов и чудовищ, возник у индоевропейцев еще до выделения германских и славянских племен (*Мелевский Е. М.* *Тор // Мифы народов мира*. Т. 2: К—Я. М., 1982. С. 519, 520). Языческие верования в Германии Церкви не удалось искоренить вплоть до Контрреформации.

³⁴ *Рыльке Р.-М.* *Вторая Дуинская элегия* (пер. В. Микушевича).

³⁵ То, что первый тираж был выпущен не с немецким, а с латинским текстом, который могли читать немногие, проливает свет на экспериментальный характер издания: лишь убедившись в том, что «*Aposcalypsis cum figuris*» может иметь успех и без текста св. Иоанна, Дюрер издал общедоступный вариант на немецком языке. Уже в 1502 г. «Апокалипсис» Дюрера был скопирован и издан в Аугсбурге без монограммы. В дальнейшем количество копий, подделок и подражаний дюреровским гравюрам во всевозможных техниках росло по экспоненте.

³⁶ *Откр.* 12: 1; *Bartsch*. № 60.

³⁷ *Witzinger*. S. 42.

³⁸ Дюрер — первый в истории искусства художник, который часто делал автопортреты. Самый ранний из сохранившихся относится еще к детским годам (*Степанов А.* *Мастер Альбрехт. Л.*, 1991. С. 13–17). В отличие от луврского автопортрета 1493 г., на котором Дюрер изобразил себя женихом, мадридский — первый в истории автопортрет, не имеющий никакого практического предназначения (*Ойстер*. Р. 69).

³⁹ В отличие от Альберти, польстившего себе знаменитым рельефным автопортретом, Дюреру не приходилось приукрашивать себя. «Природа наделила его телом, выделяющимся своей стройностью и осанкой... Он имел выразительное лицо, сверкающие глаза, нос благородной формы, называемой греками четырехугольной (в тексте: *tetragonus* — «четырёхугольная»; по-видимому, здесь в значении «совершенная», ибо у пифагорейцев четырехугольник считался символом совершенства. — *Прим. пер.*), довольно длинную шею, очень широкую грудь, подтянутый живот, мускулистые бедра, крепкие и стройные голени. Но ты бы сказал, что не видел ничего более изящного, чем его пальцы» (Из предисловия Камерария к изданию на латинском языке первых двух книг трактата Дюрера о пропорциях (1532) // *Дюрер*. С. 601, 602).

⁴⁰ Низкая репродукция не может дать полного представления об этом прекраснейшем автопортрете Дюрера без существовавшего когда-то ярко раскрашенного и позолоченного квазиархитектурного обрамления, подчеркивает *Витзингер* (*Witzinger*. S. 47).

⁴¹ Дюреру не хватало немецкой лексики для обозначения линий, и он сочинял для них такие названия, как «*Eierlinie*» («яйцевидная линия») — для эллиптической линии, «*Brennlinie*» («пылающая линия») — для парабола, «*Muchellinie*» («ракушечная линия») и «*Spinnenlinie*» («паукообразная линия») — для конхонды и энциклоиды (*Пакофский Э.* *Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада*. СПб., 2006. С. 69, 70).

⁴² Сохранилось 189 гравюр Дюрера на дереве и 105 гравюр на металле, около 70 написанных им картин и примерно тысяча рисунков. Столь поразительной продуктивностью он, судя по всему, человек импульсивный и по натуре вовсе не склонный к систематическому труду, был обязан скверному нраву своей же-

ны, о которой Пиркгеймер писал вскоре после смерти своего друга: «Она заставляла его работать день и ночь только для того, чтобы он мог накопить денег и оставить их ей после своей смерти. Ибо она всегда думала, что она на грани разорения, как она думает и теперь, хотя Альбрехт оставил ей состояние ценностью в 6000 гульденов. Но ей ничего не было достаточно, и в результате она одна является причиной его смерти» (Письмо Пиркгеймера Иоганну Черпе (1530) // *Дюрер*. С. 594). Ср. феминистскую попытку реабилитации Агнес Фрей: *Schleif C. Das pos weyb Agnes Frey Düren: Geschichte ihrer Verleumdung und Versuche der Ehrenrettung* // *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*. 1999. LXXXVI. P. 47–79.

⁴⁵ *Bartsch*. № 42.

⁴⁶ *Bartsch*. № 71. Другое название — «Похищение Аминимоны».

⁴⁷ *Bartsch*. № 73. Другое название — «Ревность».

⁴⁸ *Bartsch*. № 57. Другая идентификация святого — Губерт.

⁴⁹ Письмо Меланхтона Георгу фон Ангальту от 17 декабря 1547 г. // *Дюрер*. С. 589.

⁵⁰ Из рукописных набросков к «Четырем книгам о пропорциях» // *Дюрер*. С. 345.

⁵¹ Такой подход встречается в альбоме французского архитектора XIII в. Вильяра д'Оннекура (*Hesselmayer H. G. О некоторых особенностях теории пропорций Дюрера* // *Западноевропейское искусство*. Л., 1970. С. 34–41).

⁵² *Bartsch*. № 77. Другое название — «Большая Фортуна». Богиня судьбы стоит на шаре, означаяшем непостоянство: в руках у нее уздачка для высокомерных и кубок для достойных. Этот образ восходит к описанию Немезиды в одноименной поэме Анджело Полициано, с которой Дюрера мог познакомить Пиркгеймер (*Hesselmayer*. Альбрехт Дюрер. С. 93).

⁵³ На том месте, с которого Дюрер рисовал эту панораму, в 1912 г. установили памятник.

⁵⁴ *Bartsch*. № 1.

⁵⁵ Несколько лет спустя в наброске предисловия к задуманному учебнику живописи Дюрер писал, ссылаясь на «Естественную историю» Плиния Старшего: «Древние живописцы и скульпторы — Аппеллес, Протоген и другие — описали весьма искусно, как следует находить пропорции хорошо сложенного человека. [...] Там говорилось: Юпитер должен иметь такие-то пропорции, Аполлон — иные, Венера должна быть такою-то. Гераклес — таким-то, и подобным же образом обо всех других. [...] Подобно тому как они приписывали красивейшую человеческую фигуру своему идолу Аполлону, так же мы используем эти же пропорции для Господа Христа, прекраснейшего во всем мире. И подобно тому, как они изображали Венеру в виде красивейшей женщины, так мы теперь целомудренно представим ту же прекрасную фигуру в виде Богоматери Пречистой Девы Марии. И из Гераклеса мы сделаем Самсона, и то же самое мы сделаем со всеми прочими» (*Дюрер*. С. 84, 85).

⁵⁶ Г. ван дер Остен назвал пропорции Адама на этой гравюре «солнечными», а пропорции Евы — «лунными» (*Osten*. P. 74).

⁵⁷ Другое толкование: как мышь обречена стать добычей кошки, так Адам — жертва Евы (*Alexandru. F. Op. cit.* S. 14).

⁵⁸ В 1502–1505 гг. Дюрер исполнил семнадцать листов этой серии. Затем работа прервалась. Лишь через шесть лет, дополнив серию еще тремя листами, Дюрер издал ее в виде книжки в сопровождении латинских стихов Бенедикта Келедонуса.

⁵⁹ *Вазари* Т. 4. С. 12. «Почтенная профессия фальсификатора, впрочем, не лишена благородства. [...] Сам Вазари... никогда не осуждал подобную практику. И если произведения Маркантонио вправду были неотличимы от подлинников Дюрера, то какая познанию разница, чем он обладает — оригиналом или одной из такого рода подделок?» — замечает по этому случаю Этьен Жильсон (*Жильсон Э. Живопись и реальность*. М., 2004. С. 71).

⁵⁸ У картины был политический подтекст. 1506 г. — начало формирования антивенецианской коалиции Максимилиана I, Юлия II и Людовика XII. Их стремление уничтожить независимость Венеции судило купечеству, в том числе и немецкому, неисчислимые убытки. Пейзаж на дальнем плане картины перекликается с условной Венецией, изображенной Дюрером в «Апокалипсисе» на гравюре «Вавилонская блудница». Мария, Христос и св. Доминик (он стоит на возвышении по правую руку от Марии) возлагают венки и на венецианского кардинала Доменико Гримани, и на врагов Венеции, тем самым призывая их к миру. За кардиналом виден сложивший руки в молитве Якоб Футтер — глава крупнейшего в Европе аугсбургского банкирского дома. Симметрично ему в правой части картины изображен перебирающий четки Ульрих Футтер. За Ульрихом у правого края виден человек с угольником в руке — архитектор Иероним из Аугсбурга, отстраивавший пострадавшее от пожара немецкое подворье. Его вклад в благополучие Венеции — укор императору, разжигавшему пожар антивенецианской войны.

⁵⁹ Дюрер. С. 404, 405. Через много лет, когда картину приобрел страстный поклонник искусства Дюрера император Рудольф II, он распорядился, чтобы ее ради сохранности перенесли через Альпы вручную, на носилках. Но уже к 1635 г. пожар, а в 1648-м князине Прагу шведы нанесли ей серьезные повреждения. В 1839 г. картина была отреставрирована. Ныне ни голова Мадонны, ни Младенец, ни музицирующий ангел — в общей сложности около одной трети площади картины — не могут быть приписаны кисти Дюрера (Winkler S. 72, 145).

⁶⁰ Много это или мало? Двести дукатов — таково было приданое жены Дюрера, дочери богатого и влиятельного нюрнбергского бюргера, механика и музыканта Ганса Фрея.

⁶¹ Дюрер. С. 404—406, 411. Узнав, что с ним хочет познакомиться семидесятилетний Мантенья, Альбрехт на обратном пути в Нюрнберг направился было в Мантую, но (вспомним Шонгауэра) Мантенья скончался 13 сентября 1506 г., не увидев Дюрера. В том же году венецианский живописец Джуджо Кампаньола включил портрет Дюрера в роспись Саюлы дель Кармине в Падуе, изображавшую знаменитых людей.

⁶² Формулировки Э. Панофского.

⁶³ В 1507—1513 гг. Дюрер гравировал «Страсти» на меди (16 гравюр; *Bartsch*. № 46—61); в 1509—1511 гг. выполняет «Малые Страсти» на дереве (36 листов, изданных с латинскими стихами Келедонуса; *Bartsch*. № 172—207); в 1510—1511 гг. заканчивает начатую еще в 1496 г. ксилографическую серию «Большие Страсти» (12 листов формата «Апокалипсиса»; *Bartsch*. № 123—134).

⁶⁴ Несомненно, Дюрер знал и высоко ценил работы Мастера Домашней книги в этой технике. Более того, существует предположение, что во время своего первого странствия, в 1492 г., он мог лично познакомиться с этим мастером (*Osten*. P. 63).

⁶⁵ *Bartsch*. № 98.

⁶⁶ *Bartsch*. № 60.

⁶⁷ *Bartsch*. № 74.

⁶⁸ Дюрер. С. 444, 446.

⁶⁹ Пер. Ц. Г. Нессельштраус.

⁷⁰ В Британской библиотеке в Лондоне хранится эскиз фигуры путто, играющего с секстантом и лотом, на котором рукой Дюрера написано: «Ключ означает власть, кошелка — богатство» (*Winkler F. Die Zeichnungen Albrecht Dürers*. Berlin, 1938. Bd. 3. Taf. XV). Это единственное указание на значение некоторых предметов, изображенных в «Меланхолии I». Поскольку ни ключи, ни кошелка не заботят Меланхолию, некоторые ученые говорят о ее равнодушии к земной власти и богатству; для других эти вещи суть атрибуты ее благого могущества. Эти толкования не совпадают с обычным значением кошелки мелан-

холеника как атрибута жадности и скупости (*Böhme H. Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung. Frankfurt am Main, 1989. S. 12. Далее — Böhme*).

⁷¹ Только предвзятое воображение может принять крылья, сложенные за спиной тяжелой фигуры Меланхолии, за выражение «Божественного безумия» — высшего состояния прозрения истины, о котором писал Платон и которое неоплатонизм с помощью псевдоаристотелевского трактата «*Problemata*» связали с «небесным путешествием души» под воздействием «благородной меланхолии» («*melancholia generosa*»). Эту концепцию креативности Эврин Панофский и Фриц Закслъ приняли в своем толковании «Меланхолии I». Они увидели в ней аллереорию рациональных и иманинатиных способностей, необходимых для занятий светскими науками и искусством (*Panofsky E., Saxl F. Dürers Kupferstich «Melencolia I»: eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. Leipzig: Berlin, 1923*). Эту концепцию Панофский воспроизвел в своей фундаментальной монографии о Дюрере (*Panofsky. Das Leben. S. 156–171*). В отечественной литературе о Дюрере концепция Панофского и Закслъ обстоятельно и сочувственно изложена в кн.: *Нессельмантраус. Альбрехт Дюрер. С. 144–152*.

⁷² Начало этим штудиям было положено работой: *Giehlow K. Dürers Stich «Melencolia I» und der maximilianische Humanistenkreis // Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. 26, 1903. Heft 2. S. 29–41; 27. 1904. Heft 3. S. 6–18; Heft 4. S. 57–78*. Затем последовала названная выше книга Э. Панофского и Ф. Закслъ, следовавших в своей интерпретации «Меланхолии I» идеям и плану Аби Варбурга. Современную ситуацию характеризует следующий пример: в работе, опубликованной в 1982 г., доказывается, что «Меланхолия I» — это префигурация невозможной близости к Богу на пути к совершенному знанию (*Schafer P. K. Das Bild der Bilder — Zur Wirkungsgeschichte von Dürers Melancholiekupferstich // Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle I. 1982. S. 78, 79*). Через год появляется статья, автор которой показывает, что *furor melancholicus* — «состояние, приближающее не к Христу, а к Катане» (*Büchel M. Die gescheiterte «Melancholia Generosa». Melencolia I // Stadel-Jahrbuch. N. F. 9, 1983. S. 105*).

⁷³ *Weyden H. Zur Interpretation von Dürers Melancholie // Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 1923. S. 175*. Вельфлин пустил в ход эту метафору, ознакомившись с трудом Панофского и Закслъ.

⁷⁴ Х. Бёме сводит все именные место интерпретации «Меланхолии I» к семи типам дискурса: 1) рассуждение о механических и свободных искусствах; 2) дискредитация меланхолии («меланхолия» по-гречески — «черная желчь») в духе средневекового осуждения лени и учения о гуморальной патологии; 3) апология меланхолии в духе философии Марсилио Фичино и Агриппы Неттесгеймского; 4) астрологические рассуждения об инструментах «сатурнического искусства измерения»; 5) теологический дискурс, устанавливающий, исходя из некоей иерархии знаний, ограничения для низшей, профанной ступени знания; 6) апокалипсическая трактовка истории как проявления человеческой гордыни (строительство башни), ведущего к Страшному суду (весы, жернов, комета, потоп); 7) трактовка «Меланхолии I» как выражение рефлексии Дюрера о своей гениальности и его увлечение проблемами геометрии и перспективы (*Böhme S. 9, 43*).

⁷⁵ *Ibid. S. 44, 72, 73*.

⁷⁶ Именно по этому пути шли Панофский и Закслъ. Предположив, что Дюрер руководствовался некоей программой, составленной Пиркгеймером (и до сих пор не найденной), они увидели в «Рыцаре» образ жизни деятельной (*vita activa*), а в «Св. Иерониме» образ жизни созерцательной (*vita contemplativa*). Но нам представляется, что они спроецировали на «мастерские гравюры» Дюрера, и в первую очередь на «Меланхолию I», собственное увлечение гуманистической ученостью эпохи Возрождения. Мы возражаем не против того, чтобы

видеть в «Меланхолии I» аллегория исследовательских и творческих способностей, а против эгзистенцистической оценки оных, приписываемой Дюреру этими идеологами и их последователями. Наш главный упрек к их виртуозной интерпретации — невнимание к важным для Дюрера обстоятельствам его личной жизни в период работы над «мастерскими гравюрами».

⁷⁷ «Юпитерова таблица» содержит цифры, из которых складывается дата смерти Барбары Дюрер: в левом столбце сверху — «16» и «5», в нижней строке по середине — «15» и «14», то есть 16 мая 1514 г. (Witzinger, S. 104).

⁷⁸ Дюрер. С. 446.

⁷⁹ Ср. мысль М. Н. Соколова о дюреровском св. Иерониме как «умозрительном Дюрере» (Соколов. Мистерия. С. 313, 314).

⁸⁰ Wölfflin, S. 242. Кстати, к древневерхненемецкому слову «*munter*» («бодрый, живой») восходит общеславянское «мудрый». «В созерцательную тишину вовлечена и природа: окончательно присмиривший «лев плотской страсти», мирно дремлющий рядом с собачкой, а также подвешенная к потолку сухая тыква — скорее всего, дополнительный, наряду с обязательным черепом, символ Бренности, плотского начала, сменяемого как сухая оболочка в акте духовного просветления» (Соколов. Мистерия. С. 290).

⁸¹ На листе «Рыцарь, смерть и дьявол» ни одна из фигур не перекрывает контур всадника. Следовательно, в процессе работы над гравюрой появился сначала всадник, а уже потом все остальное. Этот всадник — копия другого, нарисованного Дюрером в 1498 г. (Вена, Альбертина), за одним существенным исключением: спокойно стоящий конь женского рисунка превратился на гравюре в движущегося, как на эскизах Леонардо да Винчи к памятнику Франческо Сфорца (Виндзор, Королевское собрание). Как известно, Дюрер занимается поисками пропорций идеального коня (см. выполненную в 1505 г. гравюру на меди «Малый конь», Bartsch, № 96). Похоже, рыцарь на гравюре поначалу был лишь дополнением к фигуре идеального коня. Затем Дюрер пришел к мысли, что монументальный образ станет выразительнее, если придать ему контрастный фон. Ничего более контрастного, чем омерзительные фигуры спутников рыцаря, невозможно и вообразить. Итак, вначале была форма, затем в нее вошло содержание (Wölfflin, S. 226–234). В сравнении с атмосферой одухотворенного плодотворного труда, царящей в келье св. Иеронима, изначальная прекрасная бессодержательность «Рыцаря» воспринимается как отсутствие блага, то есть как проявление зла.

⁸² Рассказывают, что однажды император Максимилиан приказал ему сделать на стене большой рисунок, но так как Альбрехт не обладал достаточным для того ростом, то Максимилиан тотчас же велел одному из присутствовавших дворян лечь на землю, чтобы Альбрехт, стоя на нем, мог закончить свой рисунок. На это дворянин весьма почтительно заметил императору, что если он позволит топтать себя ногами какому-то живописцу, то тем самым он унижит и обесчестит дворянство. Но император ответил, что Альбрехт благороден, и даже более, чем какой-нибудь дворянин, благодаря своему необычному искусству и что он может по своей воле из крестьянина или какого иного человека незначительного происхождения сделать дворянина, но из дворянина сделать подобного художника не может. После этого случая император пожаловал Альбрехту также герб» (Мандер. С. 88).

⁸³ Интересно редко цитируемое продолжение этой мысли: «Ибо Бог нередко дарует одному человеку такой разум и такие способности учиться и создавать прекрасное, что подобного ему не найдешь ни в его время, ни задолго до него и после него не скоро появится другой. Примером этому могут служить римляне времен расцвета. Мы мало найдем теперь в нашем искусстве произведений, подобных созданным ими, обломки которых мы еще можем видеть» (Эстетический экскурс в конце III книги трактата «Четыре книги о пропорциях» // Дюрер. С. 304).

- ⁸⁴ Письмо Дюрера бургомистру и совету города Нюрнберга // *Дюрер*. С. 572. Нюрнбергский совет не только принял дар, но и выплатил Дюреру сто флоринов, не считая десяти флоринов его жене и еще двух флоринов ученикам.
- ⁸⁵ Существует предположение, что эти панно были задуманы первоначально как створки алтарной картины, от исполнения которой Дюреру по неизвестной причине пришлось отказаться. В настоящее время эта гипотеза подвергнута сомнению (Winkham, P. 117). Полагают, что источником вдохновения могли послужить для Дюрера фигуры святых на боковых панно алтарного триптиха Джованни Беллини в венецианской церкви Фрари, завершеного в 1488 г., или фигуры святых Петра и Павла на алтаре работы Мантеgni в веронской церкви Сан-Дзено, или, наконец, серия фигур апостолов, выгравированная Шонгауэром.
- ⁸⁶ *Дюрер*. С. 573, 574. Мастер привел эти цитаты в переводах из «Сентябрьской Библии» Лютера. В 1627 г., когда картину перевезли в Мюнхен, нижнюю часть досок с надписями отпилили и вместе с копией картины вернули в Нюрнберг.
- ⁸⁷ Из рукописи Нейдёрфера «Известия о художниках и мастерах» // *Дюрер*. С. 578.
- ⁸⁸ *Ниссенратс*. Альбрехт Дюрер. С. 196.
- ⁸⁹ Дюрер уважал Лютера и к его учению относился поначалу весьма сочувственно. Однако его взгляды претерпели эволюцию, схожую с той, которую пережил Пиркгеймер: «Вначале я также был хорошим лютеранином, как и наш покойный Альбрехт, потому что мы надеялись, что исправлено будет римское мошенничество, как и жульничество монахов и попов, но, как посмотришь, дело настолько ухудшилось, что евангельские (то есть лютеранские. — А. С.) мошенники заставляют тех мошенников казаться невинными. [...] Прежние обманывали нас притворством и хитростями, теперешние же хотят открыто вести порочную и роскошную жизнь и при этом дослепа заговаривать людей, способных видеть, уверяя, что не следует судить о них по их делам» (Письмо Пиркгеймера к Иоганну Черте (1530) // *Дюрер*. С. 594, 595).
- ⁹⁰ Блик от окна с крестообразным переплетом — буквальное изображение метафоры «глаза — окна души» (*Böhm*, S. 14). Другая версия: глазной блик-окошко символизирует мистическую просветленность души (*Соколов*. Мистерия. С. 316, со ссылкой на Я. Бялостоцкого). Аналогичные примеры в портретах, выполненных Дюрером в том же 1526 г.: портрет Иеронима Хольштейна (Берлин, Картинная галерея), портрет Иоганна Клебергера (Вена, Художественно-исторический музей), портрет Филиппа Меланхтона (гравюра резцом).
- ⁹¹ *Фриденбергер*. Об искусстве. С. 95.
- ⁹² Наброски к предисловию книги о живописи. Введение 1513 года к первому варианту трактата о пропорциях. Эстетический экскурс в конце III книги трактата «Четыре книги о пропорциях» // *Дюрер*. С. 76, 77, 105, 313.
- ⁹³ Здоровье Дюрера было подорвано малярией, которую он подхватил в Зеландии, где побывал, желая увидеть выбросившегося на берег кита.
- ⁹⁴ *Мандер*. С. 92.

Виттенбергский дракон

- ¹ Лукаса Кранаха называют Старшим в отличие от его сына, тоже живописца, Лукаса Кранаха Младшего.
- ² *Fleischig E. Cranachstudien. Erster Teil. Leipzig, 1900. S. 25 f.*
- ³ Кранах родился в южногерманском городке Кронах. Первые тридцать лет его жизни таятся в неизвестности. Вероятно, ремесло живописца он перенял от отца, художника Ганса Малера.
- ⁴ Почти одновременно с Фридрихом Мудрым к такой мысли пришел Юлий II, наделивший аналогичными полномочиями Рафаэля.
- ⁵ Рассказывали, что при виде кабана, изображенного Кранахом, охотничья собака императора ошенилась, залаяла и пустилась в бегство.

- ⁶ Виттенберге, упоминаемый в письменных источниках с 1180 г., получил статус города в 1293 г. В описываемое время в городе насчитывалось четыре сотни домов и пара тысяч жителей.
- ⁷ Куспиниан был земляком и ровесником Крапах, появившегося в Вейе около 1502 г. Возможно, благодаря его содействию Крапах оказался в столице Габсбургов, где мог рассчитывать на заказы от университетской профессуры, книгоиздателей, богатых монастырей и двора.
- ⁸ Цит. по: *Шаде В.* Крапах. Семейство художников. М., 1996. С. 18. Далее — *Шаде*.
- ⁹ Первое известие о мастерской Крапах в Виттенберге относится к 1507 г.
- ¹⁰ После поражения, нанесенного Иоганну Фридриху императором в битве при Мюльберге, старый Крапах добровольно последует в плен за своим воспитанником.
- ¹¹ В мастерской Крапах заказчики могли выбирать алтарь из рисунков-образцов, у которых для наглядности двигались створки и было предусмотрено все вплоть до орнамента и профиля рам. Алтарями со знаком дракона были украшены самые парадные саксонские церкви.
- ¹² По заказу Фридриха Мудрого и Иоганна Постоянного Крапах с репортерской точностью запечатлел на трех гравюрах турнир, устроенный в Виттенберге в честь праздника Всех Святых в ноябре 1508 г. В данном варианте трибуна украшена ковром с изображением Самсона, раздирающего пасть льва. Вероятно, он выткан по эскизу, сделанному в мастерской Крапах, как и картины, вышитые на ковских пополах (*Ракова А. Л.* Праздник — любимая игрушка государей. Торжества и празднества в европейской гравюре XVI–XVIII столетий из собрания Эрмитажа. СПб., 2004. С. 26, 27).
- ¹³ *Бродский И.* Соч. СПб., 1992. Т. 1.
- ¹⁴ Отсюда понятия «Minnesang» («любовная песня») и «Minnesinger» (поэт — певец любви).
- ¹⁵ *Аурбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. С. 146, 147. «Водоворот любви» — метафора из «Тристана и Изольды» Готфрида Страсбургского.
- ¹⁶ Строка стихотворения Вальтера фон дер Фогельвейде (пер. А. Штейнберга).
- ¹⁷ Эти шкатулки назывались словом «Minnekästchen», где «Minne» означало не только «любовь», но и «вспоминание».
- ¹⁸ *Хизрих фон Лютен.* Достойный человек (пер. Ю. Ф. Шульда) // Неолатинская поэзия. Избранное. М., 1996. С. 100.
- ¹⁹ На картине авторская дата: 1509. В Эрмитаж картина поступила в 1769 г. из дрезденского собрания графа Г. Брюля. На холст она была переведена в 1850 г. Вероятно, тогда же первоначальный формат был увеличен приставками снизу и по бокам. Картина экспонируется в обрамлении, закрывающем приставки.
- ²⁰ Быт. 1: 2.
- ²¹ Похожее лицо есть еще на двух картинах Крапах: у Марии Клеоповой в «Алтаре св. Анны» из Штеделевского художественного института во Франкфурте-на-Майне (1509) и — с еще большим сходством — у Евы в «Адаме и Еве» из Национального музея Варшавы (ок. 1510 г.). Соблазнительно предположить, что изображено лицо его жены, но проверить это невозможно.
- ²² Вуаль и протянутая к Купидону рука — «ахо» линий его стрелы, руки и выставленной вперед ноги. Стрелы, торчащие из колчана, направлены к стопе Венеры, а оперениями обращены к ее запястью и листку бумаги с изображением дракона (едва ли не впервые изображенного Крапахом). Наверху этим линиями вторит наклон головы богини. Дуга ее левого бедра проведена, как из центра, из ее ладони, прикрывающей Купидона.
- ²³ Обычно последнее слово двустиния переводят как «Венера». Это не вполне корректно: у Крапах написано не «Venus», а «venus», то есть имя нарицатель-

ное («любовь»), а не собственное («Венера»). Но «любовь» здесь разумеется как «Liebe» в значении «niedere Minne», сопряженном с образом Венеры.

²⁴ В этом смысле глагол «pellere» использует Овидий, у которого «pellere famem» значит «утолять голод» не в прямом, а в переносном смысле, когда речь идет о сексуальном голоде.

²⁵ Гаспаров М. Л. Ук. соч. С. 512–516. «Прение Флоры и Филлиды» шит. в пер. Б. Ярхо. Дюна — одно из имен Афродиты.

²⁶ Шадэ. Прим. 295.

²⁷ Кранях выполнил ксилографию к «Страстям Христа и антихриста» — первому и самому смелому выпадку Лютера против папства, к Лютеровым переводам Библии, к его «Большому катехизису».

²⁸ Cit.: Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit / Hrsg. von Heinz Lüdecke. Berlin, 1953. S. 3.

²⁹ Koepplin D., Falk T. Lucas Cranach. Basel; Stuttgart, 1974–1976. Bd. 1, 2. S. 242 u.f.

³⁰ Ibid. S. 418.

Инженер человеческих душ

¹ Цит. по: Немцов А. Грюневальд. Жизнь и творчество мастера Матиса Готхарта-Нитхардта. М., 1972. С. 92, 93. Далее — Немцов.

² Влияние Грюневальда на современников было ничтожным, причем наименьшее впечатление его творчество произвело на его земляков в Нижней Франконии: они ориентировались на Дюрера и нидерландских мастеров.

³ В тексте фон Зандарта Изенгейм ошибочно назван Эйзенахом. В ряде случаев фон Зандарт спутал произведения Грюневальда и Бальдунга Грина.

⁴ Вазари. Т. 3. С. 53, 54.

⁵ Цит. по: Немцов. С. 92.

⁶ Cit.: Mondor H. Vie de Mallarmé. Paris, 1946. P. 145.

⁷ Вазари. Т. 3. С. 56.

⁸ И. фон Зандарту не хватает немецких слов: местами он использует латинские.

⁹ Von der Hoch-Teutschen berühmten Mahler, Bildhauer und Baumeister Leben und Lob. Aus der Teutschen Academie des Joachim von Sandrart auf Stockau. Frankfurt am Main, 1925. S. 36, 37.

¹⁰ Мы перевели бы: «по силе аффектов». Уточнение в скобках А. Н. Немцов ввел в перевод произвольно.

¹¹ Цит. по: Немцов. С. 92. У Корреджо тоже есть сюжет («Мученичество святых Плацида и Флавия», Ок. 1524–1526 гг. Парма, Национальная галерея), представленный с пронзительностью, неподобающей Высокому Возрождению. Строгого ценителя искусства эта картина отталкивала «нечестивым контрастом между жестокостью темы и названной чувствительностью повествования»: «вместо логической идеальной правды Ренессанса их (новое поколение художников. — А. С.) прельщает теперь субъективная правда выдумки и чувства» (Виллер Б. Р. Итальянский Ренессанс. XIII–XVI века. М., 1977. Т. 2. С. 194).

¹² Меланхтон указал на эту аналогию в сочинении «Об элементах риторики» (1531).

¹³ Из ряда современных исследователей наиболее близок к концепции Грюневальда как «немецкого Корреджо» А. М. Форт: Fört A. M. Grünewald, Mathis Gothart Nithart, Meister gegenklassischer Malerei. Zürich; Stuttgart, 1957.

¹⁴ Gombrich E. H. Art and Illusion: a Study in the Psychology of pictorial Representation. London, 1962.

¹⁵ Запись в дневнике Дюрера о том, что, находясь в Аахене по случаю коронации Карла V, он «подарил Маттиасу гравюры на 2 гульдена», некоторые ученые воспринимают как указание на Грюневальда, который мог оказаться тогда в Аахене в свите архиепископа Альбрехта Бранденбургского, возглавлявшего церемонию коронации (Weidgärtner A. Dürer und Grünewald. Göteborg, 1949. S. 46).

- ¹⁶ В период между мировыми войнами эти особенности живописи Грюневальда ставились во главу угла немецкими учеными, озабоченными проблемой «немецкости» немецкого искусства. «Есть полное основание расценивать, например, Грюневальда иначе, чем Дюрера, как художника более национального, ближе связанного с родной традицией передачи формы», — писал Генрих Вёльфлин (*Вёльфлин. Искусство*. С. 61). Впрочем, на фоне мифов о «почве» и «крови» это звучит весьма сдержанно. Подход Вёльфлина и Фогта, назвавшего Грюневальда ярчайшим представителем антиклассического направления, представляется нам более разумным, чем утверждение типа: «Мы чувствуем, что Грюневальд не мог быть полностью душевно здоровым» (*Кларк*. С. 239), перекликающееся с попыткой Френгера обнаружить в творчестве Грюневальда симптомы заболевания эпилепсией и проявления комплекса неполноценности, компенсируемого манерой величия (*Fraenger W. Matthias Grünewald in seinen Werken, ein physiognomischer Versuch*. Berlin, 1936). На чем основано убеждение, что иррациональные зрелища могут создаваться только недоразумениями или невменяемыми художниками, как не на неумении или нежелании отличать целенаправленную художественную деятельность от произвольных проявлений органики и психики? Рентгенограммы изенгеймского «Распятия» опровергли убеждение экспрессионистически настроенных искусствоведов в спонтанности работы «готического мистика» Грюневальда. Но из этого, на наш взгляд, не следует, что «противопоставление Грюневальда Дюреру теряет остроту и принципиальное значение» (*Либман. Дюрер*. С. 91, 97).
- ¹⁷ *Züsch W. K. Der historische Grünewald*, Mathis Gothart Neithart. München, 1938.
- ¹⁸ В обязанности Готхардта-строителя входили наем рабочих, наблюдение за исполнением архитектурных проектов, исполнение рисунков для отделки помещений и прорисей для орнаментов, контроль над работой резчиков. Художественное наследие мастера — всего лишь десять или одиннадцать живописных произведений (некоторые из них, правда, состоят из многих частей) и тридцать восемь рисунков.
- ¹⁹ Назвав, вслед за О. Бенешем, «поручительством за участника восстания» найденную у Готхардта грамоту, свидетельствовавшую лишь о том, что художник уплатил полагающуюся ему долю контрибуции, которой облагалось поголовно население участвовавших в восстании городов (пункт 22 в описи), М. Я. Либман без обиняков объявил Готхардта «сторонником Реформации и обездоленного народа» (*Либман. Дюрер*. С. 92, 201).
- ²⁰ Готхардт расписал боковые створки «Алтаря св. Фомы», центральную (погибшую) часть которого исполнил в 1507—1509 гг. Дюрер по заказу Якоба Геллера.
- ²¹ Цит. по: *Ненцов*. С. 11.
- ²² Перевод текста описи и комментариев см.: *Ненцов*. С. 12, 94, 95.
- ²³ *Ненцов*. С. 97.
- ²⁴ Лк. 22: 63—65; Мк. 14: 65.
- ²⁵ Эльзас, где находятся эти города, ныне принадлежит Франции. До XVII в. местное население говорило по-немецки; о подчинении Эльзаса французской короне не могло быть и речи.
- ²⁶ Неоспоримая заслуга атрибуции «Изенгеймского алтаря» Матису Готхардту принадлежит Иохиму фон Зандарту. Упомянув далее заказчика этой работы, мы будем иметь в виду Павло Пьерси.
- ²⁷ Гангренозное поражение сопоставлялось с почернением кожи грешников в адском пламени. Эликсир изготавливали только в центральном монастыре антонитов в Дофинэ, близ Лиона, где хранились мощи св. Антония. Раз в год сосуды с эликсиром развозили по всем монастырям ордена.
- ²⁸ После того как в конце XVI в. была открыта причина заболевания антоновым огнем, профилактическое удаление зерен рака, пораженных грибом, нанесло непоправимый удар благосостоянию ордена.

²⁹ В 1793 г. алтарь вывезли в Кольмар, монахов разогнали. Через пять лет монастырь превратился в развалины. С 1852 г. створы алтаря экспонировались как отдельные картины в огромном зале кольмарского музея Унтерлинден — бывшей монастырской трапезной. Забыв об атрибуции фон Зандарта, алтарь в течение долгого времени считали произведением Дюрера. В настоящее время он собран в первоначальном виде; не хватает только резного декоративного обрамления.

³⁰ Рентгенограмма показала, что голова Христа вначале не была опущена так низко. Думается, это изменение вызвано не поиском предельной выразительности образа, а настолько глубоким переживанием события, что, работая над картиной, художник был близок к отождествлению образа Христа с самим Христом.

³¹ Тело распятого растнуто и надорвано, суставы вывернуты, тяжесть тела «покоится на ранах рук и ног» — таким является Христос Иоганну Тейлеру в мистическом видении. Св. Бригитта Шведская в «Откровениях о жизни и страстях Иисуса Христа и его матери Пресвятой Девы Марии» описывает свое видение: «Корона из терний вдавилась в его голову; она закрыла половину лба. Кровь стекала многими ручейками... Потом разлился смертный цвет... Когда Он испустил дух, уста раскрылись, так что зрители могли видеть язык, зубы и кровь на устах. Глаза закатились. Колени изогнулись в одну сторону; ступни ног извилились вокруг гвоздей, как если бы они были вывихнуты... Сдвинуто искривленные пальцы и руки были простерты». Св. Бригитта, как и Готхардт, могли вдохновляться скульптурами немецких «мистических распятий» XIV в. (Benen, С. 79, 80). Сравнение распятия с натянутым арбалетом часто встречалось в позднесредневековой немецкой и французской поэзии. В литературу Новейшего времени метафору распятия как «арбалета, направленного в небо» ввел Ж. К. Понсманс, первым привлечший внимание публики к творчеству Грюневальда. «Никогда еще живописец не изображал так божественную плоть, смешивая ее с отбросами; никогда так грубо не макал свою кисть в толщу чувств и в глубину кровоточащих дыр» (Huyssmans J. K. La bas. Paris, 1892. P. 13, 14 (пер. А. Н. Немилова).

³² Выражение Иоганна Тейлера (см.: Piltzer A. Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Strassburg. 1899. S. 90. Пер. В. Д. Синюкова).

³³ Его же метафора.

³⁴ Мария первоначально была изображена стоящей прямо и глядящей на Христа; Иоанн ее не поддерживал. Снова перед нами пример того, как сам процесс работы Готхардта над картиной имитирует происходившее на Голгофе.

³⁵ Созвучием белого и красного в группе Марии и Иоанна в сочетании с белым агнецом «устанавливается прямое отношение к свхаристическому центру события» (Gasser G. Das Gewand in der Formensprache Grünewalds. Bern, 1962. S. 79. Цит. по: Синюков В. Д. Тема распятия в творчестве Грюневальда // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 21. 172).

³⁶ Указательный палец Иоанна сначала не был нарисован таким длинным и оттопыренным.

³⁷ Ин. 1: 29.

³⁸ Вот эта фраза в контексте: «Имеющий невесту есть жених; а друг жениха, стоящий и внимающий ему, радостью радуется, слыша голос жениха: сию радость моя исполнилась; Ему должно расти, а мне уменьшаться. Приходящий свыше и есть выше всех; а сущий от земли земный и есть и говорит, как сущий от земли; Приходящий с небес есть выше всех, И что Он видел и слышал, о том и свидетельствует; и никто не принимает свидетельства Его. Принявший Его свидетельство сим запечател, что Бог истинен» (Ин. 3: 29–33).

³⁹ Не исключено, что фигуры святых Антония и Себастьяна были задуманы как грязяин. Отказавшись от этого намерения, Готхардт впал в другую крайность: в фигуре св. Себастьяна передан даже загар лица и шеи.

⁴⁰ Мф. 27: 45. «Переливы всех цветов радуги, своеобразно вспыхивающих то здесь, то там, загорающихся любым оттенком на любом предмете. Свет Грюневальда не светит, а цветет. Он не освещает предметы, а растворяет в пожаре краски... Свет Грюневальда не согревает, но преобразует предметы то в жар пламени, то в ледяной холод кристалла» (Виллер. С. 258–260) — эти слова как нельзя лучше описывают первое чувственное впечатление от «Прославления Мадонным», «Благовещения» и «Вознесения».

⁴¹ Эту часть алтаря часто называют «Рождеством», но мы придерживаемся названия, данного ей А. Н. Немилковым, так как традиционной иконографии «Рождества» она не соответствует.

⁴² Бенж. С. 81.

⁴³ «Ангелы порхали вверх и вниз между небом и землей, подобно мошкам в солнечном луче», — писала св. Бригитта (цит. по: Бенж. С. 82).

⁴⁴ Гора — мистический знак воплощения Христа, использованный, например, Мантеньей в картине «Мадонна делле каве» (Флоренция, Уффици).

⁴⁵ Траектуя мотивы «Прославления Мадонны» в духе мистического учения Иоганна Таулера, Вильгельм Френгер увидел в них соответствия трем мессам, посвященным трем стадиям Рождества Христова. Первая месса, совершаемая в глухой ночи, означает час рождения Сына в Отце, то есть его телесное рождение в Божественном триединстве. Этой мессе соответствует у Готхарда видение в небесах. Вторая месса, совершаемая в утренних сумерках, на пороге ночи и дня, означает час, когда Иисус рождается в Марии не телесно, а духовно. Ей соответствует Мария-Дева на пороге храма. Ее блаженство выражено ангельской музыкой. Она подобна здесь Невесте Песни песней Соломона. Третью мессу служат днем. Она означает вхождение Христа в мир, то есть его телесное рождение в хлев близ Вифлеема. Соответственно, вторая Мария у Готхарда — полнокровная, сильная. И Младенец здесь по-земному плотный, уже обещающий стать в будущем тем самым гигантом, которого мы видим в «Распятии». Из-за капеллы выглядывает фиговое дерево, символизирующее ожидание прихода Мессии, которой даст мир миру. Розовый куст — символ самой Марии. Монастырский комплекс вдали — символ августиновского «Града Божьего». Рваные пеленки — намек на пелены распятого Христа (Frenger W. Matthias Grünewald. Dresden, 1995. S. 38–40). Такой ход мысли представляется нам более убедительным, нежели утверждение, будто здесь представлена беременная Мария, выходящая из храма Соломона (Olsen. P. 92). В свете концепции Френгера, Мария на пороге капеллы — сама еще дитя. Этим определяется символический смысл стеклянного кубина. Здесь уместно вспомнить два изречения Христа, услышанные св. Бригиттой: «Подобно тому, как солнце проникает через стекло и не вредит ему, так девственности девственницы не наносит вреда восприятие моей человеческой сущности». «Благословенное тело Марии в младенчестве сравнимо с чистойшей вазой из хрусталя» (цит. по: Немков. С. 39; Бенж. С. 82).

⁴⁶ Эпитеты Герберта К. Честертона.

⁴⁷ Дальняя часть комнаты напоминает апсиду церкви. Не ясно, случайное ли это впечатление, или анахронизм, предусмотренный программой алтаря.

⁴⁸ Ради большего величия жезл архангела и медальон на его груди выложены листочками из натурального золота. У слабого мастера эти детали вырвались бы из плоскости картины, но Готхард гасит резкость эффекта, окружив их теплыми тонами одежды архангела, противопоставленной голубым, зеленым и коричневым тонам фона (Cutler. P. 366).

⁴⁹ Бенж. С. 83.

⁵⁰ Тем самым выражена вера св. Бригитты в различие между человеческой и Божественной природой Иисуса (Cutler. P. 367).

⁵¹ Следуя Ч. Катлеру, мы идентифицируем фигуру с епископской митрой как изображение св. Афанасия — друга и биографа св. Антония, хотя отечествен-

ные специалисты видят в статуе святого образ Августина, мотивируя это тем, что антониты подчинялись уставу августинцев. Св. Иероним присутствует тут как автор, первым описавший встречу святых Антония и Павла (Ibid. P. 363).

- ³² Павел Пустынный питался плодами пальмы, а из ее листьев делал себе одежду. Так он и жил под пальмой девяносто лет. Люди о нем забыли. Незадолго до его смерти св. Антонию, которому исполнилось тогда девяносто, привиделся сон об этом отшельнике, и он отправился в путь. Антоний привел в убежище Павла волк. Сначала Павел не хотел впускать пришельца. Но Антоний упрямил его открыть, уверяя, что скорее умрет, чем вернется назад. Так пересказывает Иаков Ворагинский предание, записанное св. Иеронимом.

- ³³ Бенуа. С. 324–326. В левом углу картины прислонен к камню герб Гверси. Для многих специалистов этого достаточно, чтобы увидеть в образе св. Антония портрет Гвидо Гверси. В таком случае на какого же из двух Антониев был похож почтенный презентор: на того, что виден на будничной стороне алтаря, или на беседующего с Павлом? Растения, изображенные на переднем плане этой картины, — атлас лекарственных средств против чумы, гангрены и сифилиса. Взятые из разных климатических поясов, все они изображены цветущими.

- ³⁴ Наши наблюдения не соответствуют идиллическому описанию их встречи в «Золотой легенде». Скорее в духе Иакова Ворагинского, нежели под непосредственным впечатлением от картины Готхарда, Френгер указывает на «согласие», которое якобы царит здесь «между человеком, лесом и лесными обитателями»; ему кажется, что «старцы, как какие-нибудь мимикрирующие создания, практически сливаются с зарослями дикого леса» (цит. по: Фрейдлендер. Об искусстве. С. 89). Как анахоретскую идиллию, в которой царят мудрость и пантеистическая (!) гармония, представил эту сцену и А. Н. Немилов, в чьих глазах св. Антоний — преемник Павла Пустынного (Немилов. С. 49, 50). М. Я. Либман солидарен с Френгером и Немиловым (Либман. Дюрер. С. 101, 102).

- ³⁵ Демон с хоботом целиком заимствован у Шонгауэра. Кусаящий Антония за руку похож на Скупость из ксилографии Ганса Бальдунга Грина «Семь смертных грехов» в книге Иоганна Гейлера «Гранатовое яблоко», изданной в Страсбурге в 1511 г. Моностр, наступивший Антонию на грудь, отдаленно напоминает Леня на этой же гравюре. Гравюра Бальдунга — волюная копия иллюстрации Бургмайра к изданию в том же году книги «Hortulus animae» (Schmidt H. Hans Baldung gen. Grien. Bielefeld: Leipzig, 1922. S. 53).

- ³⁶ Изображая Антония стариком, Готхард следует сложившейся иконографии. Но, по «Золотой легенде», Антонию в период искушений было около тридцати лет.

- ³⁷ Цитаты приводятся по варианту «Жития», изложенному в XV в. монахом Эмаром Фалью на основе «Жития Антония», написанного св. Афанасием. Этот вариант был принят орденом антонитов в качестве канонического. Пер. А. Н. Немилова (Немилов. С. 46).

- ³⁸ Читателя, интересующегося соответствующей литературой, отсылаем к обстоятельному аппарату в указанной выше работе В. Д. Синокова. Не сомневаясь, что главная часть «Изенгеймского алтаря Богородицы» — это «Распятие», В. Д. Синоков утверждает: «Параллельно с дюреровским (имеется в виду прежде всего «Распятие» в «Больших Страстях» Дюрера. — А. С.) развился и другой тип Христа. В нем нашли свое отражение и мистическая вера народных масс в установление Царства Божьего на земле, их революционный порыв, и трагический финал их вооруженного выступления. В образе распятого Христа Грюневальда получила свое воплощение революционная программа в искусстве, а идейный смысл его распятия оказался сродни тому, который вкладывался в распятие, изображенные на знаменах восставших крестьян» (Синоков В. Д. Ук. соч. С. 153). Получается, что презентор Изенгеймского мо-

настыри не только предвосхитил эмблематику восставших крестьян и трагический финал восстания более чем за десять лет до событий 1525 г., но и сделал это главной темой будничной стороны «Изенгеймского алтаря»?

⁵⁰ Эфим Роттердамский. Похвала глупости. Гл. LIV.

⁵¹ «Алтарь Снежной Марии» состоял из средней картины и двух створок, левая из которых утрачена, а правая сохранилась: это находящаяся в Фрейбурге-в-Брейсгау (Augustiner Museum) картина, на которой изображено основание римской церкви Санта-Мариа Маджоре папой Либерием (картина долгое время считалась работой Бальдунга Грина). Капелла Снежной Марии в ашаффенбургской церкви была возведена в начале XVI в. Ныне там находится написанное в 1577 г. «Поклонение волхвов», которое тогда же вставляли в обрамление, предназначавшееся для «Алтаря Снежной Марии». В основании обрамления читаем: «В честь праздника Снегов Богородицы Девы Генрих Ретцман, Ее храма хранитель и каноник, и Каспар Шанц, каноник той же церкви, 1519». В люнете — еще одна посвяtitельная надпись, а на арке люнета начертана молитва: «Мария, мать благодатная, мать милосердная, защити нас от врагов» (Нелюбо С. 62, 98). Надо думать, своими «врагами» заказчики считали лютеран.

⁵² «Я была вонистину улемь, когда самая священная пчела — Сын Божий — поселилась в Моем чреве», — говорит Мария у св. Бригитты (цит. по: Бенеш С. 83); на картине улы видны левее головы Иисуса. Фрагмент храма схож с козым порталом Страсбургского собора. Букет из белых лилий, красных роз и желтых ромашек стоит в вазе из опалового венецианского стекла внизу справа. Плод, которым Мария играет с Младенцем, — смоква, напоминающая об искупительной жертве Христа.

⁵³ Fraenger W. Op. cit. S. 86–88.

Круговорот людей в природе

¹ «Парацельс» означает «После Цельса». Авл Корнелий Цельс — автор энциклопедического сочинения «Искусства», из которого сохранились только восемь книг «О медицине» — единственное дошедшее до нас медицинское сочинение времен Тиберия. Цельс опирался на авторитет знаменитых греческих врачей Гипократа и Асклепиада.

² Ни место, ни дата рождения Альтдорфера не известны. Вероятно, он родился ок. 1480 г. в Регенсбурге, гражданином которого стал в 1505 г. Первые дошедшие до нас произведения мастера датированы 1506 г.

³ Бенеш С. 98.

⁴ «Очарование лесов, охватывавшее душу Цельтиса и еще более — родившегося в 1495 году Парацельса, как и их мечты о религии древних германцев, были, скорее всего, вдохновлены пейзажами Альтдорфера и Крапаха» (Остен Р. 123).

⁵ Бенеш С. 93. Имеются в виду Альтдорфер и художники его круга, которых ученые рубежа XIX и XX веков объединили понятиями «дунайская школа», «дунайский стиль». Новейшими исследованиями правомерность этих понятий ставится под сомнение (Voisse P. Überlegungen zum Thema Donaueschule // Aلدorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst. Paris, 1984. P. 149–164).

⁶ Von der Hoch-Teutschen berühmten Mahler, Bildhauer und Baumeister Leben und Lob. Aus der Teutschen Academie des Joachim von Sandrart auf Stockau. Frankfurt am Main, 1925. S. 31. Курсивом выделены слова, которые И. фон Зандарт написал на латыни: «Invention», «affecten».

⁷ Альтдорфер был благоволен и богат. В 1513 г., будучи уже женат, он приобрел в Регенсбурге дом, через четыре года купил второй, который продал в 1522-м. В 1530 г. он стал владельцем виноградника, а в 1532-м (год смерти его жены) — хозяином еще одного дома, с большим садом. Об уважении, которым пользовался Альтдорфер среди сограждан, говорит то, что в 1519 г. он был избран членом

Большого, а в 1526 г. – Малого совета. Исполняя с этого момента должность смотрителя гражданских строений, он руководил сооружением знатных погребов и городской бойни (неизвестно, по чьим проектам: постройки не сохранились). Принятие лютеранства городским советом Регенсбурга (1533) не повредило репутации Альтдорфера. В 1535 г. он был командирован в Вену ко двору императора с отчетом о политической и религиозной ситуации в Регенсбурге. Перечень его собственности в завещании, датированном 1538 г., занимает десять листов, исписанных с обеих сторон. На кладбище при августинской церкви Регенсбурга лежит надгробная плита с надписью: «Альтдорфер-архитектор».

⁸ Ауэрбах Э. Ук. соч. С. 109.

⁹ «Эхиридийон» («Оружие христианского воина») Эразма Роттердамского был опубликован в Антверпене в 1503 г.

¹⁰ Вероятно, Альтдорфер работал над алтарем в 1516–1518 гг. В зависимости от того, следует ли именовать этот алтарь по стоявшей в коробе и ныне утраченной статуе патрона монастыря Санкт-Флориан или по сюжетам картин на внешней стороне алтаря, различные авторы называют его то алтарем св. Флориана, то алтарем св. Себастьяна. Себастьян, начальник преторианцев Диоклетиана, тайно исповедовал христианство. Это обнаружилось, когда двое его друзей были осуждены на смерть за веру и Себастьян попытался поддержать их. Он был расстрелян лучниками на Палатине; тело оставили на месте казни. Однако раны оказались несмертельными. Вдова Ирина выходила его, и Себастьян явился к императору с просьбой прекратить гонения на христиан. На сей раз он был забит палками до смерти. Тело его, брошенное в сточный коллектор Слюса maxima, было найдено христианкой Люциной, которой Себастьян явился во сне, и погребено в катакомбах на Алпиевой дороге, недалеко от места первоначального захоронения тел апостолов Петра и Павла. В IV в. над его могилкой была возведена базилика Сан-Себастьяно, Флориан – римский легионер времен Диоклетиана, происходивший из Энка (Верхняя Австрия). Когда стало известно, что он христианин, его утопили в реке, привязав к шее жернов. Монастырь Санкт-Флориан основан на месте погребения его тела. О праведном пути как ключевой теме этого алтаря см.: *Величкая Н. Л. «Devotio moderna»* и программа алтаря св. Флориана Альбрехта Альтдорфера // *Культура и искусство западноевропейского средневековья*. М., 1981. С. 344–346. (Далее – *Величкая*, *Devotio*). Об иных смыслах темы «путь жизни» в европейском искусстве см.: *Соколов*. Бытовые образы. С. 46–73. Ярчайшим воплощением этой темы в ренессансном искусстве М. Н. Соколов считает гравюру Дюрера «Рыцарь, смерть и дьявол».

¹¹ На створках закрытой пределлы изображены святые Маргарита, Варвара и колесопреколенный заказчик. В раскрытой пределле находились изображения святых Екатерины и Урсулы. Алтарь дошел до нас в разобранном виде. Скульптурное убранство не сохранилось. См. реконструкцию: *Witzinger F. Albrecht Altdorfer. Die Gemälde*. München, 1975. S. 79–82.

¹² Так трактовал возвышенное Эдмунд Бёрк в трактате «Происхождение наших идей о возвышенном и прекрасном» (1757).

¹³ Мф. 26: 39.

¹⁴ *Величкая*. *Devotio*. С. 343, 344.

¹⁵ Оригинал исчез. До нас дошли только копии, сделанные Альтдорфером.

¹⁶ Первый офорт Дюрера, «Большая пушка», был выполнен на железной пластинке за год до Альтдорферовых видов регенсбургской синагоги.

¹⁷ Офорт «Большая ель» (*Walisch*. № 67) назван так в отличие от выполненного немного позднее офорта меньшего формата – «Малой ели». Мы сохраняем традиционное название, хотя если быть пунктуальным в определении породы дерева, изображенного на переднем плане, то следовало бы назвать этот офорт «Большой лиственницей».

¹⁸ Было бы напрасным занятием искать в альпийских предгорьях изображенную Альдорфером местность. Определенность, внушаемая им зрителю, не географическая, а воображаемая.

¹⁹ Маловероятно, чтобы такое решение было прихотью художника (ср.: *Любиян*, Дюрер. С. 142). Аналогия, которая вряд ли могла быть известна Альдорферу, — сцена соборования в алтаре «Семи таинств» Рогир ван дер Вейдена.

²⁰ Этот эффект усилен не только обусловленным перспективой различием размеров их фигур, но и степенью яркости одежда, возрастающей по мере их приближения и гаснущей при удалении (*Simlét*. P. 385). Г. Вельфлин демонстрировал на примере этой картины основное различие между итальянским и германским ощущением пространства: «В последнем случае оно не ограничено и пронизано движением. Гигантская гирлянда ангелов, обвивающая столбы, уничтожает границы между нефами. [...] Нефы сливаются друг с другом; больше того, кружащееся, вихревое движение приводит в бесполое все пространство. Каков основной план церкви, здесь нарочито неясно. Живопись дает такую полноту разнообразных картин, что конечная форма становится бесконечной. [...] В архитектуре Альдорфера все границы стерты, расплывчаты. Несомненно, Альдорфер хотел дать совершенно современное пространство (форма столбов), но в основе это ничем не отличается от подниготического чувства пространственности». «И в трактовке тела, и в самой архитектонике пространства здесь сделано все, чтобы уйти от плоскостности». «Альдорфер передает здесь архитектуру так, что нельзя воссоздать картины реальной действительности из данной композиции. „Правильный“ рисунок, наперное, дал бы гораздо менее живое впечатление» (*Вельфлин*. Искусство, С. 136–138, 345, 359).

²¹ В данном случае раковина — символ рождения, аналогичный конке в виде раковины в «Мадонне Монтефелатро» Пьеро делла Франческа.

²² Исс был богатым городом на побережье Киликии (ныне залив Искендерун). Невдалеке от него в начале 333 г. до н. э. Александр разбил войска Дария III, последнего персидского царя династии Ахеменидов, тем самым обеспечив себе господство над Малой Азией как основу для завоевания Сирии и Египта.

²³ *Книга Курбий Руб*. История Александра Македонского. Кн. III, гл. XI, XII.

²⁴ О символическом противопоставлении солярной (эллинисткой) и лунарной (персидской) сторон картины см.: *Озен*. P. 211. Однако ван дер Остен полагает, что Альдорфер изобразил закат солнца, а это не согласуется с идеей победы Александра.

²⁵ Предпринимались попытки увидеть в этом ландшафте подобие топографической карты, изображающей Кипр, Левантский берег, Суэцкий перешеек и Красное море за ним, а также дельту Нила с ее семью рукавами. Если так, то Александр наносит удар с севера, а Дарий бежит на юг. Следовательно, Альдорфер пренебрег указанием Курбия на то, что Александр ввел свою армию в горные теснины с фронта на север, навстречу Дарию, который двигался из Киликии на юг? Почему бы и нет, если художник не посчитался и с сообщением историка о времени конца битвы.

²⁶ *Гамел*. Илиада. XVIII, 478–607 (вер. Н. М. Минского).

²⁷ Первоначально надпись была на немецком языке; размеры картуша изменены.

Гражданин мира

¹ Достоевский с юности знал об этой картине из «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина. Выехав в 1867 г. за границу, он специально остановился на сутки в Базеле, чтобы увидеть «Мертвого Христа» Гольбейна. Картина произвела на него потрясающее впечатление; он испытывал «страшное беспокойство», граничащее с началом эпилептического припадка. «От такой картины вера может пропасть», — сказал он жене. Эти же слова произносит князь Мышкин, увидев копию картины Гольбейна в доме Рогожина (*Достоев-*

ский Ф. М. Идиот // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 20 т. М., 1982. Т. 6. С. 231, 232).

² Там же. Т. 7. С. 94–96.

³ К изображениям этого типа относится «Мертвый Христос» Мантеньи из миланской Пинакотекки Брера.

⁴ *Buck S. Hans Holbein. 1497/98–1543. Cologne, 1999. P. 32–35.* (Далее — *Buck*). Другая версия: «Мертвый Христос» — пределла алтаря университетской капеллы в кафедральном соборе Фрейбурга (*Пахомова В. А. Графика Ганса Гольбейна Младшего. Л., 1989. С. 121. Далее — Пахомова*).

⁵ Этот ракурс предвещает появление анаморфозы черепа в «Послах» Гольбейна.

⁶ Если верить легенде, Гольбейн писал Христа с утопленника.

⁷ Ганс Гольбейн Младший (как и его старший брат Амброзиус, тоже художник) родился в Аутсбурге в семье живописца Ганса Гольбейна Старшего. В Базель семья Гольбейнов переехала около 1514 г. В 1519 г. Гольбейн Младший стал членом местной гильдии живописцев «Zum Himmel» («К небесам») и вскоре женился на гражданке Базеля — вдове кожевника Эльзете Бизеншток, благодаря чему получил статус бюргера, освобожденного от уплаты налогов. Его отец в последние годы жизни работал в том самом монастыре антонитов, для которого Матис Готхард написал знаменитый полнтинх. Изенгейм находится недалеко от Базеля, так что вполне вероятно, что Гольбейн Младший видел «Изенгеймский алтарь».

⁸ За годы работы в Базеле Гольбейн сделал 1200 рисунков для витражей, ксилографий и резцовых гравюр. По обычаю того времени, рисунки для ксилографий он отдавал резчикам.

⁹ Амербаховский кабинет — ядро современного Публичного художественного собрания в Базеле.

¹⁰ Сын базельского издателя Иоганна Амербаха, Бонифаций изучал право и классическую филологию в Базеле и Фрейбурге и в 1520 г. продолжил научные занятия в Авиньоне. С 1525 г. он занимал кафедру римского права в Базельском университете. Амербах был дружен с Эразмом Роттердамским, который называл его своим единственным преемником.

¹¹ В первой половине XX в. историки искусства были единодушны в мнении, что зимой 1517/18 г. Гольбейн побывал в Ломбардии. В пользу этой гипотезы говорит и отсутствие упоминаний о нем в швейцарских документах этого периода, и непоседливый характер Гольбейна, и его тяготение к ренессансным новшествам, знакомым ему еще по Аутсбургу (по-видимому, его дядей по материнской линии был Ганс Бургмайр, самый итальянизированный из немецких мастеров того времени), и, наконец, предпринимательская интуиция Гольбейна, которая, надо думать, подсказывала ему, что путешествие за Альпами обогатит его идеями, еще не освоенными немецкими художниками, но уже входившими в моду среди просвещенных заказчиков, что это обеспечит ему прочное первенство в художественной жизни Базеля. В последние десятилетия эту гипотезу стали подвергать сомнению, ибо ван Мандер и почти дословно повторяющий его фон Зандрарт утверждали, что Гольбейн в Италию не бывал (*Manderf. С. 155*). Однако ван Мандер не располагал надежными сведениями. Обнаружен черновик договора, заключенного городским советом Базеля с Гольбейном в 1538 г., согласно которому художнику разрешалось продавать свои работы не только во Францию, Англию и Нидерланды (поездки Гольбейна в эти страны подтверждены документально), но и в Милан. Вряд ли Милан был бы упомянут, если бы художник не обзавелся там клиентурой. В 1517–1519 гг. Гольбейн расписывал в Люцерне фасад дома бургомистра фон Гертенштейна вольными копиями «Триумфа Цезаря» Мантеньи. Путь от Люцерна до Милана недалек.

¹² *Либман. Дюрер. С. 176.*

- ¹³ Гольбейн не знал древних языков. Латинские и греческие надписи на его произведениях сочинялись заказчиками.
- ¹⁴ Портрет Амербаха — «наиболее гармоничное слияние итальянского и северного Возрождения, когда-либо достигнутое в живописи, произведение, полностью выдержанное в том гуманистическом духе, символом которого стала мысль Эразма» (Бенев. С. 113).
- ¹⁵ Знаменитый английский гуманист, автор изданной в 1516 г. «Утопии», Томас Мор был в 1517–1529 гг. членом Тайного совета при английском короле Генрихе VIII. Пик карьеры Мора приходился на 1529–1532 гг., когда он занимал пост королевского канцлера.
- ¹⁶ Эразм Роттердамский не мог не знать, что Гольбейн — тот самый художник, который изрисовал прелестными рисунками поля экземпляра «Похвалы глупости», принадлежавшего базельскому другу Эразма школьному учителю Микониусу (Молитору). Гольбейн делал эти рисунки, слушая в 1515–1516 гг. лекции Молитора для юношества о «Похвале глупости» (Бенев. С. 112).
- ¹⁷ Похоже, Гольбейн следовал схеме профильного портрета Эразма в медальоне, выполненном Квентином Массейсом в 1519 г.
- ¹⁸ *Плутий Старший*. Об искусстве. XXX, 63.
- ¹⁹ Книгу Ренануса напечатал его друг Фробен, знаменитый издатель, в чьем доме жил Эразм. Несколькоми годами ранее внимание Фробена привлекли рисунки Гольбейна на полях «Похвалы глупости». Он пригласил Гольбейна в качестве автора титульных листов, инициалов, бордюров и виветок книг, которые тот оформлял в ренессансном духе.
- ²⁰ Несомненно лишь то, что Гольбейн побывал в Бурже: сохранились рисунки, сделанные им там со статуй герцога Жана Беррийского и его жены, стоявших в капелле герцогского дворца.
- ²¹ Возможно, это портрет Парацельса, который в бытность свою в Базеле входил в круг Амербаха и лечил Фробена; по другой версии, на рисунке изображен кто-то из семьи Амербахов (Паханова. С. 94, 212).
- ²² Направлением штриховки на этом и на других рисунках подтверждается сообщение ван Мандера, что Гольбейн был левшой (Мандер. С. 163).
- ²³ См.: Buck. P. 54. Квентин — разумеется, Массейс. «Ангелотами» называли английские золотые монеты, чеканившиеся в XV в.
- ²⁴ Не могла ли эта гравюра вдохновить Брейгеля, который вложил в сюжет падения слепых противоположный, антипротестантский смысл?
- ²⁵ См.: Buck. P. 54.
- ²⁶ Мандер. С. 156.
- ²⁷ Там же. С. 162. Картина размером около 250 x 400 см была приурочена к 50-летию Мора. В XVII в. она погибла во время пожара.
- ²⁸ Нет единого мнения о том, является ли этот рисунок эскизом к картине или же сделан по просьбе Мора *post factum* в качестве подарка Эразму. Так или иначе, Гольбейн, вернувшись на родину в 1528 г., вручил его Эразму: «Я не могу описать словами глубокой радости, которую я ощутил, когда живописец Гольбейн передал мне портрет всей Вашей семьи, который в такой степени удался, что вряд ли я разглядел бы Вас лучше, будь я у Вас», — отзывался Эразм (цит. по: Паханова. С. 213).
- ²⁹ *Pächt O. Holbein and Kratzer as Collaborators // Burlington Magazine*. 1944. LXXXIV. P. 134–139. Другие ученые допускают, что подписи сделаны либо самим художником, либо им вместе с Мором.
- ³⁰ «Если английские портреты Гольбейна и Ван Дейка выглядят настолько английскими, это свидетельствует не об изменении стиля художников, а об истинно английских чертах и манере держать себя портретируемых» (Полувер Н. Английское в английском искусстве. СПб., 2004. С. 230).
- ³¹ Buck. P. 54.

- ³² Не исключено, что портрет был задуман как левая часть диптиха, на правой створке которого художник хотел изобразить самого себя или св. Луку, рисующего Мадонну (Osten, P. 228).
- ³³ Вероятно, фон был задуман абстрактно-темным изначально. Произведения Гольбейна ценились очень высоко, и маловероятно, чтобы кто-либо осмелился удалить фон, если бы на нем было какое-либо изображение. Скорее всего, рисунок был вырезан по контуру фигур и наклеен на доску из-за того, что обтрепались края листа. Элизабета рассталась с этим портретом за год до смерти мужа (которого она пережила на шесть лет). Прежде чем оказаться в Американо-хоровском кабинете (1579), портрет находился у базельского живописца Пауса Аспера.
- ³⁴ Я разделяю скепсис Чарльза Каттлера относительно трактовки этого портрета в духе психоанализа XIX в. (Cuttler, P. 412).
- ³⁵ В Германии этот иконографический тип называют «Schutzmantelmaria», в Италии — «Madonna della Misericordia».
- ³⁶ Карьера богатого мясника Якоба Мейера достигла зенита в 1516 г., когда его избрали первым бюргерским бургомистром Базеля. В честь этого события Гольбейн написал парный портрет Мейера и его жены Доротен Кашенгиссер. «Это энергичные образы людей швейцарского Возрождения, смелых, основательных, полных бюргерской гордости, непринужденности и человечности» (Бемм, С. 112). Через пять лет Мейера заподозрили во взяточничестве. Побывав под арестом, он вскоре был выпущен на свободу, но отстранен от должности. До конца жизни (он умер в 1531 г.) ему так и не удалось восстановить былую репутацию.
- ³⁷ Похоже, моделью для Марии послужила знаменитая базельская куртизанка Магдалена фон Оффенбург, которая позировала Гольбейну в 1525–1526 гг. С нее художник писал Венеру с поясом целомудрия и Ланс Коринфскую, то есть образы небесной и земной Любви (Wind E. Pagan Mysteries in the Renaissance, New York, 1968, P. 144).
- ³⁸ Back, P. 76.
- ³⁹ Около 1637 г. по заказу амстердамского торговца картинами Мишеля Леблон, купившего «Дармштадтскую Мадонну» за колоссальную сумму в 1000 имперялов, немецкий живописец Бартоломеус Зарбург снял с нее копию. Перепродав оригинал амстердамскому банкиру Иоганну Лёссерту, Леблон продал и копию, выдав ее за оригинал, благо Зарбург таинственным образом скончался сразу по завершении работы над копией. В 1822 г. «Дармштадтскую Мадонну» обнаружил парижский торговец картинами, у которого ее приобрел принц Вильгельм Пруссский в качестве подарка своей жене принцессе Марianne Гессен-Гомбургской. В 1840-х гг. картину видели в Дармштадте Ф. Куклер и Я. Буркхард, оба признавшие ее работой Гольбейна. В то же время Дрезденская галерея гордилась почти идентичной картиной, считавшейся шедевром кисти Гольбейна. Между учеными разгорелась дискуссия о том, какую из двух картин «северного Рафаэля» считать оригиналом. Возобладало мнение, что оба варианта он написал собственноручно, но дрезденский ставили выше, ибо вкус, ориентированному на шедевры Высокого Ренессанса, imponировало более округлое лицо дрезденской Мадонны и кокетливость белокурого юноши. В 1871 г. обе картины оказались рядом на большой выставке произведений Гольбейна в Дрездене. Художники, историки искусства, заинтересованная публика — никто не остался в стороне от спора. Мнения, вписанные в книгу отзывов, разделились: художники и любители живописи сочли оригиналом дрезденскую картину, а историки искусства — дармштадтскую. Эта дискуссия сыграла важную роль в выработке критериев атрибуции картин по особенностям техники их исполнения. Решающим аргументом в пользу оригинальности дармштадтской картины стало наличие на ней следов

-pentimenti» (поправок), которые с течением времени стали видны невооруженным глазом. Эти изменения (подтвержденные около 1950 г. рентгенограммой) были вызваны взрослением и помолвкой Анны Мейер. Гольбейн перерисовал ее лицо, сделав его старше, и уложил длинные волосы Анны под широкую, шитую золотом и украшенную гвоздиками ленту — головной убор, надевавшийся девушками с пятнадцати лет, когда они шли в церковь. Чтобы яснее противопоставить лица покойной и здравствующей жен Мейера, он удалил платок, которым первоначально был прикрыт подбородок Доротен. На дрезденской картине поправок не обнаружено, следовательно, она является копией (Ibid. P. 81, 82).

⁶⁰ Цит. по: *Benen*. С. 115. Вскоре Эразм переехал во Фрейбург, принадлежавший католическому Австрийскому дому.

⁶¹ Створки были демонтированы в конце XVIII в., когда орган обветшал.

⁶² *Benen*. С. 115.

⁶³ Надо думать, Гольбейн высоко ценил картину Квентина Массейса «Меняла с женой» (Париж, Лувр).

⁶⁴ Наблюдения, касающиеся печати и картеллино, принадлежат Стефани Бук, но она не находит объяснения этим парадоксам: *Вист*. P. 91.

⁶⁵ Пребывание Гисзе в Лондоне завершилось не позднее 1535 г., когда, вернувшись в Данию, он наконец женился на Кристине и стал зятем члена городского совета Тидеманна Крюгера. Вероятно, портрет был отправлен в Данию заранее. В творчестве немецких мастеров, работавших в северо-восточных землях Германии, он сыграл роль образа патрицианского портрета, схема которого неоднократно воспроизводилась в изображениях бюргеров (*Löcher K. Hans Holbeins Bildnis des Georg Giske in Teilkopien // Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Bd. 70. 2007. Heft 4. S. 573–578).

⁶⁶ Жан де Дентвилль, сеньор Полизи, уже в пятый раз возглавлял французское посольство в Англии. На этот раз Франциск I поручил ему присутствовать на коронации Анны Бoleyn. Де Дентвиллю пришлось задержаться в Лондоне, чтобы выполнить еще одну миссию: быть представителем Франциска I как крестного отца новорожденной принцессы, которую французский король окрестил Елизаветой. После этого ему было позволено вернуться на родину. Портрет работы Гольбейна он увез с собой. Жорж де Селья, епископ Лаурский, ученый и меломан, прибыл в Лондон с секретной миссией. Пробы в английской столице лишь несколько дней, он в начале июня 1533 г. отбыл на родину. Следовательно, портрет был заказан в эти дни. Очевидно, Гольбейн успел зарисовать де Селья, но рисунок не сохранился.

⁶⁷ Узор пола аналогичен орнаменту из цветных мраморов, которыми Одернус Косматти украсил в XIII в. пол в Вестминстерском аббатстве.

⁶⁸ Ван дер Остен называет «маньеристским» построение картины, в которой центр, свободный от фигур, является средоточием неких подразумеваемых смыслов (*Osten*. P. 228).

⁶⁹ «Eyn Neue und wohlgegründte underweysung aller Kauffmans Rechnung», 1527. Книга раскрыта на примере деления.

⁷⁰ *Либман*. Дюрер. С. 185.

⁷¹ Шедевр Рогiera находился в то время в Лувене. Еще до непосредственного знакомства с этой картиной Гольбейн мог слышать о ней от Эразма, который до Базеля жил в Лувене, а также от Массейса — уроженца этого города.

⁷² Отсюда следует, что картина должна висеть на такой высоте, чтобы ее нижний край находился примерно на высоте пояса зрителя. Теоретически можно представить и взгляд из-под нижнего левого угла картины, но вряд ли найдется столь экстравагантный зритель, который позволит себе улечься на полу зала лондонской галереи ради того, чтобы получше разглядеть анаморфозу черепа.

- ⁵⁵ Об анаморфозе в «Послах» Гольбейна см.: *Panofsky E. Galileo as a Critic of Arts*. The Hague, 1954. P. 14, figs. 5, 6; *Baltrušaitis J. Anatomorphoses ou perspectives curieuses*. Paris, 1955. P. 58–70; *Heise C. G. Hans Holbein der Jüngere, die Gesandten*. Stuttgart, 1959.
- ⁵⁶ Цвет глаз модели иногда обозначен словесно. Прорисовка перовой линией сделана на видозорских рисунках другой рукой.
- ⁵⁷ «Кажется, натура сама водит его карандаш по бумаге и он только подчиняется и следует за ней». «Линия теряет контурный характер, становится тональной и создает на поверхности листа неудовимую вышвабно, в которой кроется поэзия гольбейновского рисунка» (*Пахомова. С. 92, 114*).
- ⁵⁸ Самое раннее сохранившееся свидетельство об этом — письмо французского поэта Никола Бурбона, в котором он передает привет Гольбейну — «королевскому живописцу», «Апеллесу наших дней». Бурбон, подобно английским аристократам, чьи портреты Гольбейн писал в 1533–1536 гг., входил в окружение Анны Бoleyn. Возможно, благодаря ее протекции Гольбейн попал в поле зрения Генриха VIII (*Back. P. 112*).
- ⁵⁹ *Mander. С. 159*. Размер росписи, созданной в 1537 г. и погибшей во время пожара в 1698-м, составлял около 350 × 400 см. Сохранилась левая часть картона работы самого Гольбейна и маленькая копия, сделанная в 1667 г. В ливерпульской галерее Уолтерс и чатсвортском собрании герцога Девонширского находятся портреты Генриха VIII в рост, воспроизводящие его фигуру из стеной росписи в Уайтхолле.
- ⁶⁰ Она скончалась в 1537 г. через несколько дней после того, как произвела на свет долгожданного наследника — будущего короля Эдуарда.
- ⁶¹ В 1538 г. Гольбейн побывал в Базеле, где его встретили с помпой. Но он отклонил новое предложение базельского совета занять должность художника города и вернулся в Лондон, взяв с собой сына Филиппа, которого отдал в учение золотых дел мастеру в Париж. Важным результатом этой поездки был выход в свет в Лионе серия гравюр на дереве «Пляска смерти», вырезанных Гансом Лютцельбургером по рисункам, выполненным Гольбейном в 1523–1526 гг. Эти живые и остроумные гравюры размером 6,5 × 4,8 см трактуют тему в эразмианском духе — скорее с иронической, нежели с трагической интонацией. «Чувство смерти у Гольбейна — лишь часть его широкого и мощного чувства жизни» (*Ойен. P. 225*).
- ⁶² Портрет датируют по надписи, сообщающей, что Генрих VIII изображен в возрасте сорока девяти лет. Некоторые специалисты предполагают, что это первоклассная копия утраченного свадебного портрета, выполненная под присмотром Гольбейна в его мастерской (*Ойен. P. 230; Back. P. 106*). Прототипом этого портрета послужило вышеупомянутое изображение Генриха VIII на стеной росписи Гольбейна в Уайтхолле. Сравнивая римский портрет с сохранившейся частью картона к этой росписи, можно видеть, как возрастает энергия изображения благодаря сжатию пространства и фронтальному положению головы короля при легком повороте корпуса. «С образов, написанных кистью великого мастера, изображения короля копировали менее искусные английские живописцы, чтобы его „персона“ появилась в замках и дворцах придворных, в университетских колледжах, на страницах печатных Библий, на королевских патентах и грамотах. Таким образом, все больше подданных могли лицезреть своего монарха в том облике, который казался ему наиболее выигрышным» (*Дмитриева О. Елизавета I. Семь портретов королевы. М., 1998. С. 150, 151*).
- ⁶³ *Мортон Г. В. В поисках Лондона. Красота и величие столицы мира. М.: СПб., 2005. С. 105*.
- ⁶⁴ *Мандер. С. 157*.

¹ Дэйс Н. История Европы. М., 2004. С. 306.

² Генрих V Английский вступил в Париж 1420 г. как законный наследник французского престола, ибо незадолго до этого он женился на Екатерине, дочери короля Франции Карла VI Безумного. В 1422 г. умерли и Генрих, и Карл. Стараниями Филиппа Доброго Бургундского королем Франции был провозглашен не 21-летний дофин Карл (сын Карла VI), а девятимесячный сын Генриха V и Екатерины. Фактически же власть в Париже оказалась в руках дяди этого младенца, герцога Бедфордского.

³ Жанна д'Арк явилась к дофину в замок Шиньи в 1429 г., когда англичане осаждали Орлеан, находящийся на полпути от Парижа к Буржу. Сняв осаду Орлеана, она привела дофина в Реймс, где он был миропомазан и коронован. Вскоре она попала в плен к бургундцам, которые выдали ее англичанам, те в 1431 г. сожгли ее в Руане. В том же году десятилетний сын Генриха V был коронован как король Франции. Французам пришлось выбирать между двумя королями — «бургундским» и «парижским».

⁴ Это уже прогресс, если вспомнить помеченное 1438 г. сообщение о волках, бегавших по Парижу.

⁵ Фейр Л. Главные аспекты одной цивилизации // Фейр Л. Бон за историю. М., 1991. С. 300. Далее — Фейр.

⁶ Автор баллады — Жан Мешино. Цит. по: Хеймлинс Й. С. 325.

⁷ Очерк Люсьена Фейра «Главные аспекты одной цивилизации» был опубликован в 1925 г.

⁸ Ней К. История западноевропейской музыки. Л., 1930. С. 60, 61.

⁹ Фор Э. Дух форм. СПб., 2001. С. 82.

¹⁰ Цит. по: Тэн И. Философия искусства в Италии // Тэн И. Философия искусства. М., 1996. С. 74.

¹¹ «Характерной чертой искусства французов всегда была какая-то чистота и уверенность, поразительная легкость руки, ил *netteté remarquable d'exécution* [замечательная четкость исполнения]» (Пейтер У. Жоашен дю Белле // Пейтер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М., 2006. С. 257).

¹² *Pächt O. Op. cit.* S. 50–58.

Предки Сезанна

¹ Людовик XI унаследовал Прованс через год после смерти Рене Анжуйского, в 1479 г. Но эта провинция не отождествлялась с Францией вплоть до 1789 г. (Бродель Ф. Что такое Франция? Пространство и история. М., 1994. С. 265).

² Четыре столетия спустя «курьеры добывались из Парижа в Марсель за две недели» (там же. С. 93).

³ Левая створка («Пророк Исайя») находится в Роттердаме; правая («Пророк Иеремия») в Брюсселе; натюрморт с книгами, отделенный от роттердамской створки, в Амстердаме. На внешней стороне створок написано «Явление Христа Марии Магдалине». Внимание, проявленное Мастером «Благовещения» к книгам и письменным принадлежностям пророков, наводит исследователей на мысль, что этот живописец был фламандцем. Иногда его идентифицируют с Бартеlemi д'Эйком. Принимается за аксиому, что если бы Мастер «Благовещения» из Экса не был фламандцем, то он не смог бы хорошо изобразить вещи на полках. В такого рода гипотезах проявляется широко распространенное среди историков искусства недоверие к феномену творческой индивидуальности художников. На мой взгляд, крупный мастер, в отличие от бездарностей, черпает нужные ему мотивы и художественные средства скорее из своего, чем из чужого опыта.

- ⁴ Nishino Y. Le Triptyque de l'Annonciation d'Aix et son Programme iconographique // *Artibus et Historiae*. XX. 39 (1999). P. 63, 64.
- ⁵ Ангерран, работавший в Провансе с 1444 г., был родом с севера Франции, из Лана, фамилию «Картон» провансальцы переименовали на «Шаронтон».
- ⁶ Картузианцы — монашеский орден, возникший в Бурегунди во второй половине XI в. и названный по месту пустынножительства его основателя св. Бруно в долине Cartusia (франц. La Chartreuse — Шартрёз), близ Гренобля. Вильнёв-лез-Авиньон — предместье Авиньона напротив папского дворца.
- ⁷ Крылья голубя, символизирующего Св. Дух, касаются уст Отца и Сына. Это соответствует принятому на Флорентийском соборе 1439 г. догмату об исхождении Св. Духа не только от Бога Отца, но и от Бога Сына («Filioque»).
- ⁸ Выбор и количество патриархов и пророков оставлены на усмотрение живописца (Denny D. The Trinity in Enguerrand Quarron's *Coronation of the Virgin* // *The Art Bulletin*. XLV. No. 1 (Mar., 1963). P. 48–52).
- ⁹ Рим и Иерусалим изображены внизу слева и справа от зрителя.
- ¹⁰ Цит. по: *Петрусович Н.* Искусство Франции XV–XVI веков. Л., 1973. С. 87, 88. (Далее — *Петрусович*). Иконография «Коронования Марии» восходит к сочинению св. Августина «О граде Божием» (Cuttler. P. 232).
- ¹¹ «Красный и синий — цвета Девы, — будучи основой колористической гаммы, нигде не соседствуют друг с другом (такой контраст был бы слишком резок) и разделены пятнами белого, введение которого оправдано и символически (выражение чистоты Девы), и живописно (это промежуточная зона, куда происходит излучение соседних ярких тонов)» (*Петрусович*, С. 88, 89).
- ¹² «Интенсивной синей краской, введенной в колорит картины, Шаронтон положил начало господству этого цвета во французской живописи, продолжавшемуся в течение столетий, — достаточно вспомнить Пуссена, Энгра или импрессионистов» (*Лайва Э.* Ранняя французская живопись. Будапешт, 1980. С. 19).
- ¹³ Откр. 19: 7–9.
- ¹⁴ Если автор «Авиньонской Пьеты» действительно Шаронтон, то велика вероятность, что изображенный здесь донатор — Жан де Монтаньяк, заказчик «Коронования Марии» (Winkham. P. 69).
- ¹⁵ Источники мистической трактовки «Оплакивания» — тексты святых Бонавентуры и Бригитты (Marty. P. 167).
- ¹⁶ Некоторые специалисты усматривают здесь очертания константинопольского храма Св. Софии, который оказался в руках турок-османов за несколько лет до написания картины. Этот мотив усиливает печаль «Авиньонской Пьеты». Другие ученые видят аналогии с мусульманской архитектурой Египта.

Воля и представление

- ¹ Мастера искусства... Т. 2. С. 84, 85.
- ² О главенствующем положении Тура в тогдашней художественной жизни Франции и о репутации Фуке говорит тот факт, что, когда умер Карл VII, Фуке пришлось выехать в Париж, чтобы раскрасить маску, снятую с усопшего короля для изготовления церемониальной эффигии. Вернувшись в Тур, он возглавлял работы по оформлению города для торжественного въезда Людовика XI, но бережливый король запретил устраивать разорительную для города церемонию, приказав компенсировать художникам расходы. Около 1474 г. Фуке исполнил рисунки для гробницы Людовика XI (ныне утраченные), и король, по-видимому, остался ими настолько доволен, что, начиная с этого момента, в официальных документах Фуке упоминается как «королевский живописец», хотя фактически он исполнял эту роль уже несколько десятилетий. Умер Фуке около 1478 г.
- ³ *Валери*. Т. 3. С. 683.
- ⁴ Вероятно, Фуке прибыл в Рим в составе французской делегации. Аббат Тиньсьер, настоятель доминиканского монастыря Санта-Мария сопра Минерва

в Риме, для ризницы которого был написан портрет Евгения IV, был французом. То, что портрет, вопреки обычаю того времени, был написан на холсте, можно объяснить срочностью заказа.

⁵ «У него выражение щенка, привыкшего получать пинки ногой», — заметил Бернард Шоу (цит. по: *Стефанов А. Б. Средневековое наследие и творческий метод Жана Фуке // Культура и искусство западноевропейского средневековья. М., 1981. С. 331*).

⁶ Помазание (нанесение елеем на голову короля как «ритуального синонима» нисхождения Св. Духа) соединилось с церемониалом коронации французских королей в конце IX в. Хинмар, архиепископ Реймский, составил тексты, в которых оба ритуала представлены как части единой церемонии. С 1129 г. французские монархи короновались в Реймсе местным архиепископом (*Джонсон Р. А. Коронация императоров и королей // Словарь средневековой культуры. М., 2003. С. 230*).

⁷ *Стефанов А. Б. Ук. соч. С. 323*. Другая версия: «Согласно традиции королевских портретов, идущей еще от эпохи Жана Доброго, Фуке изображает Карла VII в церковной ложе Сен-Дени, но не в молитве, а в торжественный момент величания его как победителя-монарха перед народом» (*Мальмыа С. 35*).

⁸ В течение трехсот лет портрет Карла VII находился в буржуйской молельне Сен-Шапелль. Натуральный масштаб изображения способствовал иллюзии присутствия короля.

⁹ Снимок в рентгеновских лучах показал, что левое плечо короля сначала было намечено в более сильном ракурсе (*Reynaud N. La radiographie du portrait de Charles VII par Fouquet // Revue du Louvre et des musées de France. 1983. № 2. P. 97–100*).

¹⁰ Белые занавески в сочетании с красной одеждой короля и зеленым фоном образуют геральдический триколор королевского дома Валуа.

¹¹ Анри Фосийон заметил, что в живописи Фуке дает себе знать близкое знакомство художника с искусством французских каменотесов-скульпторов высокой готики (*Josifon H. Le Style monumental dans l'art de Jean Fouquet // Gazette des Beaux-Arts. 1936. I. P. 17–32*).

¹² Лабораторный анализ выявил на загрунтованной доске геометрическую схему, по которой написан портрет. Метод Фуке заставляет вспомнить схемы лиц в альбоме французского архитектора первой половины XIII в. Виллара д'Озонкура.

¹³ Первый письменный документ, в котором Карл VII назван «победоноснейшим», относится к 1452 г. На портрете этот эпитет едва ли мог появиться ранее. Если портрет и надпись на раме выполнены одновременно, это даст основание для датировки портрета временем не ранее 1452 г. Рентгенограмма выявила под красочным слоем контур Мадонны, напоминающий Мадонну «Меленского диптиха». Вероятно, портрет Карла VII надо было выполнить срочно в честь некой победы, но у Фуке не оказалось чистых досок, и он пустил в ход эту (*Schefer C. Recherches sur l'icônologie et la stylistique de l'art de Jean Fouquet. Lille, 1972. Vol. 2. P. 106*).

¹⁴ Обратив внимание на «архаизирующий» стиль образа Мадонны, некоторые ученые объясняют стилистическое различие створок тем, что правая написана якобы раньше левой (*Sterling Ck. La peinture française. Les primitifs. Paris, 1938. P. 154*). Они исходят из убеждения, что в определенный период творчества художник может работать только в одной манере. Но на мой взгляд, створки складывались могли выполняться с намеренным стилистическим различием. Как правило, стиль более архаичен в выполнении сюжетов, имеющих большую сакральную значимость.

¹⁵ *Вильямс С. А. La géométrie secrète des peintres. Paris, 1963. P. 72–73*.

¹⁶ *Хейлманс С. 172, 173*. Голфруа, автор «Заметок по истории короля Карла VII» (Париж, 1661), видел диптих в меленской церкви. Рама исчезла к началу XVIII в.; затем похитили и разъединили створки диптиха.

¹⁷ В отличие от Й. Хейннига, сформулировавшего эротическую легенду в виде вопроса, некоторые современные авторы переводят ее в утвердительный план. М. Вудрам считает мелевскую Мадонну уникальным в живописи XV в. примером влияния придворной распушенности на трактовку религиозного сюжета (*Waldram*, P. 70). Наш соотечественник утверждает, что Аньес «не столько кормит младенца, сколько демонстрирует выпнутую из шнуровки корсета тугую белую грудь». Культ Прекрасной Дамы, утверждает он, здесь «насыщен похотью», разжигаемой «живописной роскошью исполнения» (*Сколов. Мистерия*, С. 324). Надо обладать чрезвычайно целеустремленным воображением, чтобы ощутить наплыв похоти при виде твердокаменных полушарий, отвольтерганных, как на шлифовальном станке. Где в данном случае похоти больше — на картине или в зрителе?

¹⁸ В конце XVIII в. часослов разделили на части, около дюжины листов погибло, остальные наклеили на доски. Сохранилось 47 миниатюр, из них 40 в Музее Конде в Шантийи (некоторые из них испорчены дорисовкой, которую позволила себе владелица, герцогиня д'Омаль, в конце XIX в.), остальные рассказаны по собраниям Франции, Англии и США. Достоверность сообщения Филарете о пребывании Фуке в Италии подтверждается итальянскими мотивами миниатюр, на одной из которых можно разглядеть башню флорентийского палаццо Веккьо. Сопоставление «Распятия» из Часослова Этьена Шезалье с «Распятием» Альтичьеро в падуанском оратории Сан-Джорджо см.: *Richards J. Fouquet and the Trecento // Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 2007. Bd. 70. Heft 4. S. 454.

¹⁹ Может быть, это интерьер Сент-Шапель в Бурже (*Золотова Е. Ю. Жан Фуке*. М., 1984. С. 43). Ковер Марии аккуратно вписан в квадраты плит пола; складки белой хламиды архангела стелются горизонтальными линиями; престол стоит на средней оси; симметрично держат и паникады, составленные из конуса и пирамиды.

²⁰ Возможно, ромб здесь символизирует Францию (*Vale M. G. A. The livery colours of Charles VII of France in two works by Fouquet // Gazette des Beaux-Arts*. 1969. Octobre. P. 264).

Deux ex machina

¹ Демиа виден слева и справа под изображениями херувимов.

² У первой из этих гипотез ныне нет сторонников. Последняя наиболее убедительна.

³ На внешней стороне створок изображено гризайлью Благовещение. Триптих заключен в более позднюю золоченую раму.

⁴ «Мудевский триптих» на редкость хорошо сохранился. Его красочная гамма заставляет вспомнить, что в Средние века Муден был прославленным центром витражного искусства (*Петровский*, С. 113).

⁵ Откр. 12.

⁶ «Deux ex machina» (лат. «бог из машины») — развязка сюжета античной трагедии в момент вмешательства бога, появляющегося на сцене при помощи механического приспособления.

⁷ Мф. 16: 13–19.

⁸ В других приписываемых ему работах — например, в картине «Франсуа Шатобриан со св. Мавриkiem» (Глазго, Художественная галерея) — Мастер из Мулена прибегал к безотказно действовавшей лести: он придавал святым патронам тонкое сходство с лицами донаторов.

Улада короля

¹ Цит. по: *Абелешева Г. В. Фонтенбло. Во-ле-Виконт. Версаль*. М., 1995. С. 14.

² Замок, расположенный среди живописного лесного массива в 65 км (день верховой езды) юго-восточнее Парижа, называется по-французски «Fontaine».

bleau». Первая часть топонима («fontaine») означает «источник»; во времена Франциска I возникла легенда о нимфе — хранительнице лесного источника, которую испугнула во время королевской охоты собака по кличке Bleau. В 1713 г. источник исчез.

⁵ Невомняцкий Н. Н., Низовский А. Ю. Испания, которую мы не знали. М., 2007. С. 37.

⁶ В 1530 г. Луиза Савойская договорилась с теткой Карла V об освобождении своих вюков из плена ценой уплаты Франциском I колоссальной контрибуции, отказа от политических союзов и от видов на господство в Италии.

⁷ В 1526 г. заложен королевский замок Шамбор; в 1528 — замок Мадрид в Булонском лесу; одновременно начата перестройка замка Фонтенбло.

⁸ Не случайно «Неистовый Орландо» Ариосто был переиздан во Франции с 1516 г. до конца столетия 180 раз!

⁹ Феш. С. 290—295.

¹⁰ Жан Клуэ, вероятно работавший во Франции еще при Людовике XII, с 1523 г. исполнял обязанности придворного живописца наравне с Жаном Перреалем. С 1527 г. он постоянно жил в Париже. Подписных работ у него нет. Ему приписывают 127 карандашных портретов, хранящихся в Музее Конде в Шантийи, три рисованных портрета в Британском музее и два — в галерее Уффици, семь живописных портретов и девять миниатюр (*Dinier L. Histoire de la peinture de portrait en France au XVI^e siècle. Paris: Bruxelles, 1924—1926. T. 2. P. 3—39*).

¹¹ Первый том «Комментариев» (1518) хранится в Британском музее, второй (1519) — в Национальной библиотеке в Париже, третий (1520) — в Музее Конде в Шантийи.

¹² Клуэ воспользовался собственным рисунком к маленькому живописному портрету Франциска I, исполненным в 1525 г. (Лувр).

¹³ Цит. по: Метивье Ю. Франция в XVI—XVIII вв. от Франциска I до Людовика XIV. М., 2005. С. 54.

¹⁴ Титул королей Франции после коронования Пиппина Короткого папой Стефаном II в 754 г.

¹⁵ Zerner H. L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme. Paris, 1996. P. 137 (цит. по: Демидова М. Авсамбль Фонтенбло и «война дворцов». Метаморфозы античной виллы // Искусствознание. М., 2002. № 1. С. 243, 244. Далее — Демидова).

¹⁶ Челлини писал о «дурном французском ладе» архитектуры замка (Челлини Б. Жизнь Бенвенуто Челлини. СПб., 1998. Кн. II, гл. XXI. Далее — Челлини), строительством которого руководил Жиль ле Бретон.

¹⁷ Вазари. Т. 3. С. 587.

¹⁸ Приматиччо, молодой художник из Болоньи, был рекомендован королю герцогом Мантуанским Федерико Гонзага, у которого живописец работал под началом Джулио Романо, оформляя интерьеры палатцо дель Ть. «Он научился отличнейшим образом обращаться с красками и производить лепные работы, почему его в числе всех остальных юношей, трудившихся над сооружением названного дворца, почитали одним из лучших и, во всяком случае, рисующим и живописующим лучше всех других» (Вазари. Т. 5. С. 340). Прибыв в Фонтенбло в 1532 г., Приматиччо возглавил работы в Донжоне по проекту Джулио Романо (Франциск, желая поселиться в находившихся там покоях умершей матери, велел отделать их заново). Эти покои не сохранились, но по чертежам видно, что здесь впервые была осуществлена схема декора, принятая в галерее Франциска: над деревянной обшивкой высотой несколько более 2 м располагался цикл фресок «История Писихен», заключенных в пышные обрамления из позолоченного стукко с сопутствующими сюжетами. Но не надо преувеличивать значение приоритета Джулио Романо: к тому времени, когда Приматиччо приступил к осуществлению его проекта, Росссо уже

разработал собственный проект галерей. Итальянские мастера делились своими идеями и опытом.

- ¹⁷ Северная терраса выходила в Сад короля, южная во двор Фонтана. В 1785 г. к северной стене галерей пристроили еще один корпус. В 1960-х гг. двери, некогда выходившие из галерей на северную террасу, застеклили матовым стеклом и подсветили лампами дневного света.
- ¹⁸ В Банных апартаментах — анфиладе из шести комнат для купания и отдыха — находились также шедевры королевской коллекции, как «Мадонна в скалах», «Мона Лиза» Леонардо и «Милосердие» Андреа дель Сарто (ныне все в Лувре).
- ¹⁹ Челлини. Кн. II, гл. XII. Бенvenuto преувеличил площадь галерей почти вчетверо: ее длина — 64 м, ширина — 6 м.
- ²⁰ Стукко — высококачественная штукатурка, изготовленная из толченого обожженного гипса с добавлением мраморной пудры, клея и квасцов. Из этой тестообразной массы, нанесенной на стену, Россо лепил фигуры в натуральную величину. Затвердевшую лепнину полировали, и она становилась похожа на белый мрамор, но без свойственной ему прозрачности. Фрески Россо слегка различаются размерами; их усредненный формат — 166 × 269 см — дает пропорцию золотого сечения. Резьба на деревянных панелях обшивки — работа краснодеревщика Франческо де Карпи.
- ²¹ Maître Rouge (Рыжий мастер) — прозвище, данное Россо французами.
- ²² Вазари. Т. 3. С. 587.
- ²³ Изобретенный Россо орнамент этого типа полюбился антверпенским офортистам, после чего быстро завоевал всю Европу.
- ²⁴ Пьер Ронсар, проводивший отрочество в Фонтенбло в качестве пажа при дофине (будущем короле Генрихе II), писал: «Если французы, которые мои стихи читают, / латыни с греческим не знают, / то держат в своих руках не книгу, / а тяжелую ношу...» (цит. по: Дельмо Ж. Цивилизация Возрождения. Екатеринбург, 2006. С. 123. Далее — Дельмо).
- ²⁵ Литературные источники программы — Гомер, Геродот, Валерий Максим, Апулей («Амур и Психея»), Овидий («Метаморфозы»).
- ²⁶ Цикл состоит из семи пар фресок, расположенных друг против друга. Обозначим буквой «С» сюжеты северной стены и буквой «Ю» — сюжеты южной стены. Двигаясь от восточного конца галерей, получим следующий перечень. I: «Венера» (С) и «Битва кентавров с лапифами» (Ю). II: «Воспитание Ахилла» (С) и «Утраченная юность» (Ю). III: «Кораблекрушение Аякса» (С) и «Смерть Адониса» (Ю). IV: «Нимфа Фонтенбло» (С) и «Даная» (Ю). V: «Сыновья любви» (С) и «Клебис и Битон» (Ю). VI: «Слон с геральдическими лилиями» (С) и «Единение государства» (Ю). VII: «Жертвоприношение» (С) и «Изгнание невежества» (Ю) (La Galerie de François I^{er} au Château de Fontainebleau. Numéro spécial de la Revue de l'Art. Flammarion, 1972. P. 26). Выражаю признательность Е. Дьяконову за предоставленный мне материал.
- ²⁷ Ярчайший прецедент — исполненная Мантеньей роспись свода камеры дельи Свонии в мантуанском замке Сан-Джорджо.
- ²⁸ Так Вазари характеризует искусство Россо (Вазари. Т. 3. С. 578).
- ²⁹ О силе впечатлений, воспринятых Франсиском I в Испании, можно догадываться по описаниям замка Мадрид, разрушенного в конце XVIII в. Колонны, фриз, архитравы, медальоны и казаны — все было покрыто декором из поливной керамики. Стилистически это убранство, выполненное под руководством Дикрولاмо делья Роббина, следовало античности, но принцип коврового украшения ближе к исламской архитектуре и к испанскому стилю «платереско».
- ³⁰ «Maniera moderna» — подражание античным виллам, примерами которого являются в Риме и его окрестностях виллы Мадама, Фарнезина и Турини; в Мантуе — палатца дель Тэ; в Пезаро — вилла Империяле; в окрестностях Генуи — палатца Андреа Дориа.

- ³¹ Существует мнение, что манера Россо отвечала французскому вкусу благодаря его «тайной готичности» (Пейтер У. Жоашен дю Белле // Пейтер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М., 2006. С. 255, 256; Бенев. С. 155, 157). На мой взгляд, грация в искусстве Фонтенбло демонстрирует прежде всего новое понимание женственности, тогда как готика наделяла грацией в равной степени женские и мужские фигуры.
- ³² Это была первая из нескольких поездок Приматиччо в Рим.
- ³³ «Венерой» Вазари называет римскую копию «Афродиты Книдской»; «Касопатрой» — «Спящую Ариадну». Челлини добавляет к этому списку «Цыганку» (по-видимому, «Диану») и «Аполлона Бельведерского», комментируя: «Это действительно самое прекрасное из того, что есть в Риме» (Челлини. Кн. II, гл. XXXVII).
- ³⁴ Вазари. Т. 5. С. 341. Предполагают, что эти статуи предназначались для Сада соссен, устроенного в подражание итальянским садам. Сосна (дерево Кибелы) символизировала связь замка Фонтенбло с vitalными силами античного мира (Демидова. С. 249, 250).
- ³⁵ В 1563 г. Вазари встречался в Болонье с Приматиччо, чтобы получить сведения для второго издания «Жизнеописаний».
- ³⁶ Демидова. С. 250 (со ссылкой на: Zetzel. Op. cit. P. 106, 107).
- ³⁷ Можно подумать, что до Челлини каким-то образом дошла заметка Леонардо: «Освещение, большое, высокое и не слишком сильное, придает отдельным деталям тел особую прелесть» (Леонардо да Винчи. Избранные произведения. М., 1995. Т. 2. С. 188).
- ³⁸ Челлини. Кн. II, гл. XLI.
- ³⁹ Ср.: «Созданная Челлини „Нимфа Фонтенбло“ невероятно далека от античных канонов, одни только ее ноги имеют длину в шесть голов; и все же Челлини в своей родной Флоренции называл для постамента „Персея“ фигуру Данаи, гармоничную и пропорциональную, как любая другая обидженная фигура эпохи Ренессанса» (Кларк К. Нагота в искусстве. Исследование идеальной формы. СПб., 2004. С. 163).
- ⁴⁰ В 1570 г. Кара IX подарил солонку Франциска I эригерному Фердинанду II Тирольскому — доверенному лицу короля на его свадьбе с эригерцогиней Елизаветой. Из коллекции Габсбургов она перешла в Художественно-исторический музей в Вене. 11 мая 2003 г. солонку похитили, и лишь 21 января 2006 г. она была возвращена в музей.
- ⁴¹ Море олицетворено в образе Нептуна, земля — в образе Кибелы. У Нептуна классические пропорции, но если бы Челлини украсил солонку только фигурой Кибелы, то она, скорее всего, была бы вытянута наподобие «Нимфы Фонтенбло». Сочетая женскую фигуру с мужской, Челлини подстроил фигуру Кибелы под пропорции Нептуна, тогда как готический мастер на его месте сделал бы одинаково грациозными обе фигуры. Перечинцу, похожую скорее на триумфальную арку, чем на храм, Челлини украсил фигуркой, напоминающей «Утро» Микеланджело в Капелле Медичи. Свободная от прямого сопоставления с фигурой Нептуна, эта фигурка выдержана в более изящных пропорциях, чем Кибела.
- ⁴² Челлини. Кн. II, гл. XXXVI. Бенвенуто не упоминал об изображенных на подножии солонки эмблемах различных человеческих занятий.
- ⁴³ Демидова. С. 246.
- ⁴⁴ Вазари. Т. 5. С. 341.
- ⁴⁵ В изготовлении офортов с образами декора и обстановки замка Фонтенбло на первых порах (1542–1545) главную роль сыграл Антонио Фантуцци, помощник Приматиччо. Он воспроизводил композиции Россо, Приматиччо и Джулио Романо.
- ⁴⁶ Вазари. Т. 3. С. 588, 589.

⁴² Термин «школа Фонтенбло» впервые встречается у Адама фон Барча в справочнике «Художники-граверы» (*Le Peintre-graveur*. Vienna, 1803–1821).

⁴³ Эта комната — одна из нескольких в покоях мадам д'Этамп — располагалась над большой винтовой лестницей и выходила окнами во двор Источника и в Овальный двор. В 1749 г. Жан-Анж Габриэль переделал эту часть замка в Королевскую лестницу, сохранив наверху первоначальный декор.

⁴⁴ Кеннет Кларк связывал утонченность фигур Приматиччо со специфически французским чувством «шикарного». «Изысканно-уточенными дам Фонтенбло не стоит относить к типу Венеры Naturalis. Они не имеют отношения и к типу Венеры Небесной, ибо, несмотря на свою непохожесть на земных женщин, они созданы с расчетом вызывать у зрителя плотское желание; действительно, сама странность их пропорций располагает к эротическим фантазиям в большей мере, нежели материальные тела титиановских женщин» (*Кларк К.* Ук. соч. С. 163, 164). Мне представляется более близким к истине взгляд Жана Делюмо, обсуждающего эту тему с точки зрения истории нравов: «*Donna di palazzo* (придворная дама. — А. С.) должна, несомненно, владеть некоторыми правилами аристократического поведения дворянина, но еще в большей мере отличаться от мужчины, утверждая свою женственность. Ей подобает быть прекрасной, неживой, приятной и по природе своей изящной. [...] Поскольку придворная жизнь подчеркивала роль женского элемента в обществе, то она позволила образовать и просветить дворян. [...] Возросшая деликатность манер, возрастающее значение беседы в повседневной жизни правящих классов, новое отношение к женщине привели придворных и завсегдатаев салонов к прециозности» (*Делюмо С.* 466, 467). Замечательно, что декор Приматиччо гармонично вошел в оформление лестницы, выполненной Габриэлем в стиле рококо в эпоху, когда женщины снова стали играть исключительно важную роль в жизни высшего общества.

⁴⁵ *Феар*. С. 292, 293.

⁴⁶ *Валера*. Т. 5. С. 343, 344. «Нынешний король» — Карл IX.

⁴⁷ *Феар*. С. 293.

⁴⁸ Не надо искать в «Диане-охотнице» сходства с Дианой де Пуатье. Даже если бы не было нелепым предположение, что первая дама королевства пожелала предстать на картине в полный рост совершенно обнаженной, то стоило бы принять во внимание, что к моменту создания картины ей было под пятьдесят лет. Но и десять-двадцать годами ранее в облике Дианы де Пуатье не было ничего общего с изображенной здесь богиней. «Остроносое лицо коварной женщины, рано появившиеся мешки под глазами, большой извивающийся рот с тонкими сухими губами — такую нам показывает ее не один, но меньшей мере пять или шесть карандашных рисунков, сделанных с 1525 по 1550 год. При всем желании приписать любовному чувству наших предков собственную эстетику, мы не можем найти в этой женщине ни очарования, ни благородства, ни изыска, ни красоты», — писал Л. Феар, дополняя своими впечатлениями описание Димье: «Вытянутые рот и нос, а также постоянная гримаса, свойственная лицам, над которыми вволю потрудились притирания и румяна, делают ее неприятной и едва ли не смешной; морщины у подбородка, следствие возраста, сочетаются у нее с уловистой худобой» (*Феар*. С. 293).

⁴⁹ Никколо дель Аббате родился в Модене. Его стиль, в котором заметно влияние Пармиджанино, сложился в Болонье, где он расписал пейзажными видами и многофигурными сценами залы палатцо Поцци. Приехав в Фонтенбло в 1553 г. (вероятно, по рекомендации Приматиччо), Никколо остался во Франции до конца жизни (он умер в начале 1570-х гг.). Историки искусства видят в его произведениях начало традиции французского классического пейзажа, которая ведет к Лоррену и Пуссену.

⁵⁵ *Веллефр*. Т. 5. С. 342. Бальный зал (ныне галерея Генриха II) был отделан в 1552–1556 гг. В XIX в. его росписи испортили неумелой реставрацией. Галерея Улисса (150 м в длину) — своего рода «ватиканские лоджии» Фонтенбло — уничтожена в 1738 г.

⁵⁶ Кисти Франсуа Клуэ принадлежат первые во французской живописи парадные королевские портреты в рост: портрет Генриха II (ок. 1559 г., Флоренция, Уффици) и портрет Карла IX (1566, Вена, Художественно-исторический музей).

⁵⁷ «Купание Дианы» — аллюзия на свадьбу Франциска II и Марии Стюарт, чьи черты запечатлены в облике богини.

⁵⁸ Намек на знаменитый сад лечебных растений, созданный Пьером Кютом.

⁵⁹ Более правдоподобно предположение, что купающаяся дама — Мари Тюне, единственная любовница Карла IX. Она была горожанкой Орлеана.

⁶⁰ Главные представители Второй школы Фонтенбло — Амбруаз Дюбуа (1542–1614), Туссен Дюбрёй (1561–1602), Мартин Фреминье (1567–1619). Наиболее значительный декоративный ансамбль Второй школы, дошедший до наших дней, — оформление в 1606–1619 гг. капеллы Троицы Мартином Фреминье.

«Французский Фидий»

¹ Рельеф портала церкви Сент-Ив-сент был выполнен в 1408 г. на средства герцога Жана Беррийского. Стихотворение Жана ле Февра датируется 1376 г., фрески кладбища des Innocents — 1424-м.

² Хейлики. С. 10, 158.

³ Это и по сей день «горячие кварталы» проституции и секс-шоуов.

⁴ Проследовав с двухтысячной свитой через Геную, Милан, Мантую и Тривент, Фидий II переправился через Альпы и посетил Мюнхен, Швейер и Гейдельберг, после чего вошел в Брюссель, где его встретил отец, объявивший его наследным правителем Нидерландов. «Традиция королевских процессий была позаимствована европейскими монархами в Риме и являлась подражанием церемонии императорского adventus'a, которая через ритуал вхождения в город императора должна была манифестировать присутствие в городе бога — deus praesens. [...] Кроме того, устойчивая аналогия римского императора с Юпитером и солнцем придавала adventus'у характер космического события. [...] В европейской средневековой традиции вхождение в город ассоциируется с явлением мессии, спасителя, прототипом которого было вхождение Христа как царя в Иерусалим на Вербное воскресенье» (*Яхьянский М. Физиология символического. Кн. 1: Возвращение Левнафана. Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. М., 2004. С. 50*).

⁵ Ответственным за архитектурную и скульптурную часть оформления въезда Генриха II в Париж был Жан Гужон, за живописную часть отвечал Жан Кузен.

⁶ Пьер Леско с 1546 г. руководил строительством королевского дворца Лувр (ныне южное крыло западного корпуса Лувра). Некоторые исследователи считают подлинным автором приписываемых ему произведений его друга Жана Гужона. Жан родился в Нормандии около 1510 г. Его имя впервые встречается в документах руанского архива: в 1541 г. Гужон значился городским скульптором и архитектором. С начала царствования Генриха II он исполнял обязанности «скульптора короля». В замке Фонтенбло он не работал. В 1562 г., когда началась война между католиками и гугенотами, кальвинист Гужон уехал в Италию. Он умер в Болонье в 1568 г.

⁷ Мраморные фасады «Фонтана нимф» были роскошью: Франция очень бедна мрамором, его доставляли из Италии.

⁸ Западный корпус Лувра еще стоял в лесах, но если бы он и был готов к лету 1549 г., то ни у кого не возникло бы сомнений, что в нем слишком много французского, чтобы считать его образцом итальянизирующей архитектуры, каким стал «Фонтан нимф». Самым итальянизированным городом во Франции, гово-

рять ли о градостроительстве, оформлении книжных изданий, модных нарядах или педагогических идеях, был тогда не Париж, а Лион, который называли «французской Тосканой».

- ⁹ В 1780-х гг. по указанию Людовика XVI парижские кладбища переводили за городскую черту. При эксгумации костей на кладбище Невинноубиенных осел грунт, церковь пришлось разобрать. Накануне революции архитектор Пуайе воссоздал «Фонтан нимф» в центре рынка на бывшей кладбищенской территории, превратив его в павильон с одинаковыми арками на четырех сторонах. Огюстен Пажу прибавил к пяти нимфам Пужона еще три. В период Империи водоснабжение Парижа улучшилось, и горизонтальные рельефы оказались под сильными потоками воды. В 1810 г. их сняли и в 1824 г. передали в Лувр, поставив на фонтан копии. Нынешний вид фонтану придал в 1850 г. архитектор Давиу. В оформлении современного форума Центрального рынка уходящие под землю стеклянные каскады, поддерживаемые белыми металлическими ребрами, — прозрачная аллюзия на «Фонтан нимф».

¹⁰ Ныне эту антресоль называют Портиком карнатид, а зал на первом этаже западного корпуса Лувра — Залом карнатид. В люнете на антресолях виден барельеф Челвини «Нимфа Фонтенбло».

- ¹¹ *Марк Витрувий Поллион*. Об архитектуре. Десять книг. Кн. IV, 7.

О скорби

- ¹ Мишель де Нотр-Дам известен ныне как Нострадамус. Гибель Генриха II была самой поразительной из множества смертей, которыми завершались придворные турниры. С этого момента придворные рыцарские единоборства вытеснялись «тематическими турнирами», входившими составной частью в сценарии на античные и исторические сюжеты с мизансценами. Утратив смысл как средство военной подготовки, турнир сделался одним из способов пропаганды монархического величия (Дэвис, С. 401; *Strong R. Art and Power. Renaissance Festivals 1450–1650*. Suffolk, 1984. P. 51).

² Богослужение, проводившееся у двух гробниц одновременно, считалось двукратно полезным для души умершего. Осужденный буллой Бонифация VIII около 1300 г. обычай раздельного захоронения тела, сердца и других внутренних частей покойного еще долго сохранялся на практике.

- ³ Хариты Аглая («сияющая»), Евфросина («благомыслящая») и Талия («цветущая») входили в свиту Аполлона и Афродиты.

⁴ Бронзовая скульптура неизвестного мастера родосской школы рубежа I–II вв. (Рим, Капитолийский музей). Римляне отождествляли Гекату со своей богиней Тринией («богиней трех дорог») — помощницей поклянутых возлюбленных и проводницей призраков умерших.

- ⁵ Оба прототипа восходят к античной мраморной группе трех граций, находящейся в Либрерии при Сиенском соборе. Трудно сказать, случайным ли является сходство граций Пиллона с фигурами разумных дев, написанными Пармиджанино на арке пресвитерия церкви Санта-Мария Скрекката в Парме.

⁶ *Blum A. Art and Architecture in France, 1500 to 1700*. Harmondsworth, Baltimore, 1953. P. 76.

- ⁷ Неудивительно, что в середине XIX в. несколько парижских питьевых фонтанов были украшены отлитыми из чугуна копиями трех граций Жермена Пиллона.

⁸ Бронзовая урна была переплавлена в годы революции. В XIX в. ее заменили деревянной позолоченной копией.

- ⁹ «Cor luctum amoris longi testatur amore ante homines iuctus spiritus ante deum» (лат.).

¹⁰ Монтегень имеет в виду итальянское слово «tristizia».

- ¹¹ *Монтень М.* Опыты. Кн. I, гл. II.

- ¹² Иначе Пилон вряд ли стал бы главным исполнителем королевских заказов и контролером эффигий при королевском монетном дворе. Он умер в Париже в 1590 г.
- ¹³ Два года спустя после смерти Приматиччо работы продолжал Бюллан; после его смерти (1578) их возглавлял Дюсеро (ум. 1585). Работы пришлось прекратить из-за истощения королевской казны, вызванного войной с гугенотами. В 1793 г. чернь выкинула из саркофагов останки монархов.
- ¹⁴ Ливе Ж. Религиозные войны. М., 2004. С. 13, 14.
- ¹⁵ Сначала Екатерина поручила изготовить свою эффигию Джироламо делла Роббиа, но, видя, что дело у него не идет, в 1566 г. передала заказ Пилону, закончившему свою работу около 1570 г. Вряд ли он согласился бы с таким суждением: «Королева, лежащая в позе классической Венеры, и король в позе мертвого Христа не только не вызывают чувства ужаса или скорби, а, наоборот, исполнены пафоса красоты, одолевающей даже смерть» (Янсон Х. В., Янсон Э. Ф. Основы истории искусств. СПб., 1996. С. 285).
- ¹⁶ Рене де Бираг занимал пост «хранителя печатей» — во Франции это официальный титул министра юстиции. Как член Тайного совета, он в ночь св. Варфоломея 1572 г. присутствовал на секретном совещании, на котором Екатерина Медичи побудила короля к истреблению гугенотов. В благодарность за поддержку в этом преступлении Кара IX сделал де Бирага королевским канцлером, а через пять лет Генрих III настоял на его возведении в сан кардинала.
- ¹⁷ Рисунок неизвестного художника XVII в. в коллекции Роже де Геньера (Париж, Национальная библиотека).
- ¹⁸ См. панегирик этой собачке, написанный Флавином де Бирагом: *Боник*. С. 207.
- ¹⁹ В 1793 г. статуя де Бирага чудом избежала переплавки. Ныне она выставлена в том же зале Луара, где находится надгробие его жены. Мантня первоначально была окрашена в красный цвет. В скучно освещенной капелле волихромия была оправдана.

ИСПАНСКОЕ ИСКУССТВО

- ¹ Столицей Кастилии сначала был Бургос, позднее Вальядолид. Столица Арагона — Сарагоса. Главный город Каталонии — Барселона. Провинция Валенсия носит название своего главного города.
- ² Главной резиденцией королей объединенной Испании стал Толедо — стратегический центр Реконкисты, столица Новой Кастилии. В 1561 г. Филипп II перенес столицу в расположенный немного севернее Мадрид — в то время небольшой (30 тысяч жителей), неварачный и очень грязный город. Толедо оставался религиозным центром.
- ³ «Андалус» — термин, означавший в исламском мире всю мусульманскую часть Пиренейского полуострова. В узком значении — эмират династии Насридов в Гранаде (1230—1492), защищенный с севера горной цепью Сьерра-Морена.
- ⁴ Исл. «thogor» происходит от лат. «tauri», в свою очередь восходящего к греч. «tauros» («темный»).
- ⁵ От араб. «мудаджан» — «получившие разрешение остаться».
- ⁶ От араб. «муста'риб» — «арабизировавшийся».
- ⁷ В строгом смысле слова аутодафе (порт. «auto-de-fé» — «акт веры») — не казнь, а церемония публичного оглашения приговора, вынесенного осужденному инквизиционным трибуналом. Первое аутодафе состоялось в Севилье 6 февраля 1481 г. К 1498 г. инквизицией в одной только Кастилии было осуждено 104 тысячи еретиков и иноверцев. Из них около двух тысяч человек сожгли на кострах.
- ⁸ Политика христианских монархов по отношению к евреям и маврам отличалась неслыханным вероломством и жестокостью. Сразу после присоединения

Гранады, сдавшейся испанцам без боя, еврейское население эмирата было поставлено перед выбором: обращение в христианство либо изгнание. Сжигались рукописи и книги, часть синагог была разгромлена, часть превращена в церкви. Около двадцати тысяч еврейских семей выбрали изгнание; большинство отправились в Смирну и в Стамбул на кораблях, высланных султаном. Вскоре, несмотря на обещания, данные при капитуляции Гранады, перед таким же выбором были поставлены мусульмане. Было запрещено употребление арабского языка и мусульманских имен; уничтожались мусульманские книги; детей отдавали в христианские школы; мечети, если в них хотя бы раз отслужили мессу, считались католическими храмами. Многие мусульмане бежали в Африку. Мориски подвергались непрерывным преследованиям, что привело их к восстанию в Андалусии в 1568–1571 гг. При Филиппе III, в 1609–1610 гг., полмиллиона морисков — искусных земледельцев и ремесленников — были изгнаны из Испании.

¹⁹ Фрагмент из стихотворения Мануэля Мачадо «Кастилия» (пер. В. Столбова).

²⁰ Исп. «retablo» от лат. «retrotabulum» — «запрестольный».

²¹ Фронталь (от исп. «lobanías») — передняя стена престола, украшенная каноническим изображением Христа, Богородицы, сцен из житий святых.

²² Каноническая тема ретабло-роарио — пятнадцать таинств жизни Девы Марии.

²³ Типа «Синтия со креста» Рогира ван дер Вейдена.

²⁴ В 1513 г. граф де Тендилья в письме сыну из Альгамбры пишет о решетке одной из церквей в Хавне: «...если ее исполнят так, как задумали, то не нужен будет ретабло» (*См. F. Pintura y escultura del renacimiento en España. 1450–1600. Madrid, 1983. P. 113–114.*)

²⁵ Над ретабло, спроектированным архитектором, работали столяр, резчик и скульптор. Столяр изготовлял деревянные конструкции и собирал их. Резчик украшал капители, pedestals, тяги; его изображение не ограничивалось ни конструктивными требованиями, ни иконографическими предписаниями. Скульптор вырезал рельефы и круглую скульптуру. Последними приступали к делу позолотчик и живописец. Чем позднее, тем чаще встречаются случаи, когда несколько специальностей соединялись в одном лице. И Алонсо Берруте, и Эль Греко выступали в роли архитекторов, скульпторов и живописцев ретабло. Скульптуру в Испании ценили выше, чем живопись, что отражалось на гонорах художников.

²⁶ От исп. «plateresco» — «плоский».

²⁷ «Самая характерная особенность испанского искусства — ослепительность, экспрессивность золота, нежное трепетание бликов в готических ретабло», — пишет испанский историк искусства (*Camón Aznar J. La escultura y la referia españolas del siglo XVI // Summa artis. Historia general del arte. Madrid, 1967. Vol. XVIII. P. 1, 2.*) «Искусство стиля платереско является наиболее ярким достижением искусства Иберийского полуострова, поскольку оно ознаменовало собой уникальный момент в истории Испании, когда почти языческое хмельное упоение не помешало воспарить к вершинам духовности» (*Базан Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. М., 1995. С. 340.*) Соглашаясь со столь высокой оценкой ретабло в стиле «платереско», я, однако, не вижу в этом стиле ни «хмельного упоения», ни «вершин духовности».

²⁸ Христиане взяли Барселону в 801 г. и с тех пор уже не отдавали ее мусульманам.

²⁹ Эта поездка состоялась в 1428–1429 гг. Герцог Бургундский Филипп Добрый поручил ван Эйку написать портрет португальской принцессы Изабеллы, на которой собирался жениться.

³⁰ В 1494 г. в завещании кардинала Педро де Гисалеса-и-Мендосы применительно к ретабло капеллы Колежио де ла Санта-Крус в Вальядолиде и через не-

сколько лет в трактате Диего де Сагрето «О соразмерности римского» («Medidas del Romano») появляется термин «a la romana» — синоним итальянского «a la antiqua» («в духе древней классики») (Gómez G. M. C. Escultura // Historia del arte hispánico. T. 3: El Renacimiento. Madrid, 1980. P. 101).

Искусство в досветах

¹ Жауме Уге родился в 1415 г. в городке Вальс, в 70 км западнее Барселоны. В молодости (ок. 1435–1445) работал, вероятно, в Сарагосе, затем переместился в Таррагону, а с 1448 г. обосновался в Барселоне, где и работал до конца жизни (ок. 1492). На кастильском — государственном языке современной Испании — каталонское «Jaume» («Жауме») произносится как «Хауме».

² Далмау был валенсийцем. В 1431 г. король Арагона послал его учиться в Брюгге. Вернувшись в Испанию, художник обосновался в Барселоне. Единственная известная ныне картина Далмау — «Мадонна и городские советники» (1445, Барселона, Музей каталонского искусства) — была главной частью склада, находившегося в барселонской ратуше до 1847 г.

³ На фреске, написанной в VII в. на стенке саркофага с останками Абдона и Сенена, эти святые изображены получающими короны от Христа. Короны вошли в число их атрибутов наряду с шерстяными туниками, мечами и фригийскими шапками.

⁴ Легенда о перенесении части мощей святых Абдона и Сенена из Рима в Арль, имевшем место не позднее X в. при арльском епископе Ариульфe, сообщает о происшедших в пути чудесах, в том числе об исцелении бесноватой виаом из папских подвалов, которое везли на муле (Translatio ab urbe Romana ad monasterium Arulense // Acta Sanctorum. T. VII. Jul. 30. Col. 0139A–0141E). Выражая глубокую признательность за эти сведения В. Г. Карцовнику.

⁵ Имя Мартореля впервые встречается в документах от 1427 г.; умер он в 1452 г.

⁶ Около 1470–1475 гг. Брюссель, Королевские музеи изящных искусств.

⁷ Педро Берругете родился в Паредес-де-Нава, близ Паленсии, около 1450 г., умер там же около 1500 г. Вероятно, освоив основы живописи в мастерской какого-то фламандца, отправился во Фландрию, где продолжил обучение у Юстуса ван Гента, который, будучи вызван в Урбино, взял Педро с собой. Документ от 1477 г., лишь однажды упомянутый в 1822 г., ныне утрачен, но предположение, что Берругете в Урбино не бывал (Clogh C. H. Pedro Berruguete and Court of Urbino: A Case of Wishful Thinking // Notizie da Palazzo Albani. 1974. 3. P. 17–24), большинством специалистов отвергается (Reynaud N., Rostaert C. Les portraits d'hommes illustres du Studiolo d'Urbino au Louvre par Juste de Gand et Pedro Berruguete // Revue du Louvre. 1991. XII. P. 82–114).

⁸ Кисти Берругете приписывают, во-первых, составленный по совету Донато Браманте цикл из 28 портретов знаменитых людей для студияло графа в Урбинском дворце: Писпократ, Пьетро Алпонио, Данте, Платон, Аристотель, Птолемей, Бокций, Григорий Великий, св. Иероним, св. Амвросий, св. Августин, Цицерон, Сенека, Гомер, Вергилий, Моисей, Соломон, св. Фома Аквинский, Дунс Скот, Евклид, Виторино да Фельтре, Солом, Бартоло Сеппинати, Пий II, кардинал Виссарион, св. Альберт Великий, Сикст IV, Петрарка. Во-вторых, два портрета Федерико II с сыном Гвидобальдо. В-третьих, аллегорические изображения Риторикки, Музыки, Диалектики и Астрономии. Не исключено, что в «Атаре Монтефельтро», написанном Пьеро делла Франческа ок. 1472–1474 гг., Берругете переписал лежащие на полу доспехи коленопреклоненного герцога.

⁹ В мадридском музее Прадо хранятся десять разрозненных панелей от этих ре-табло.

¹⁰ Исп. «sanbenito» — «желтая накидка с надписью «Осужден инквизицией»».

- ¹ Упоминания об Алонсо Берругете встречаются в письмах Микеланджело.
- ² Первая и третья из этих картин напоминают работы молодого Россо Фьорентино. Что касается «Саломеи» с ее немецким пейзажем, виднеющимся в оконном проеме, то она, как ни странно, близка к манере Лукаса Кранаха Старшего.
- ³ *Маринис Х.* Практические рассуждения о благороднейшем искусстве живописи // Мастера искусства... Т. 3. С. 132, 133. (Далее — *Маринис*). Эти работы Берругете не сохранились.
- ⁴ В Ахене, где обычно короновались императоры Священной Римской империи, в 1520 г. опасались эпидемии чумы.
- ⁵ В 1523—1526 гг. Алонсо Берругете создает скульптуры ретабло для погребальной капеллы донна Франциско де Цунига в доминиканском монастыре Ла Мехорада в Вальядолиде. В 1527—1532 гг. в этом же городе исполняет скульптуры главного ретабло для церкви бенедиктинского монастыря Сан-Бенито. В 1529—1533 гг. делает ретабло для церкви Ирландского колледжа в Саламанке. В 1537 г. — ретабло «Поклонение волхвов» для церкви Сантьяго в Вальядолиде. Все эти работы выполнены в технике резьбы по дереву с последующим золочением и раскрашиванием. В 1539—1543 гг. Берругете совместно с Фелипе де Вигарини создает по заказу кардинала и архиепископа Хуана Пардо де Тавера, занимавшего посты Великого инквизитора и главы правительства Кастилии, серебряную в соборе в Толедо; над архиепископским креслом он размещает алебастрово-мраморный рельеф «Преображение» с фигурами в натуральную величину. Около 1546 г. создает алтарь для монастыря толедских урсулинок. В последние годы жизни Берругете работает с помощниками над мраморным надгробием Хуана де Тавера в толедском госпитале св. Иоанна Крестителя. Одновременно они создают ретабло для церквей в Убедо и Касересе.
- ⁶ В XIX в. ретабло было демонтировано. Мы можем представить его только по гипотетическим реконструкциям.
- ⁷ Фелипе де Вигарини (иначе — Фелипе де Боргонья) — французский архитектор и скульптор, прославившийся работами в Испании.
- ⁸ В этом отношении, как и в имперских амбициях, не итальянцы, а испанцы были в XVI в. наследниками древних римлян.
- ⁹ *Кантарева Т. П.* Искусство Испании. Очерки. Средние века. Эпоха Возрождения. М., 1989. С. 340. Далее — *Кантарева*.
- ¹⁰ Родители Родриго Аллемана были выходцами из Центральной Европы, переселившимися в Испанию.
- ¹¹ Нов 30: 18—30; 40: 3, 4; 41: 3, 6.
- ¹² *Янсон Х. В., Янсон Э. Ф.* Основы истории искусств. СПб., 1996. С. 300.

Семейный портрет в интерьере

¹ Алонсо Санчес Козльо родился в 1531 или 1532 г. недалеко от Валенсии. Десяти лет он лишился отца, и его отправили в Португалию к деду, служившему при дворе короля Жуана III. Около 1550 г. король посылает юного живописца учиться в Аррас к Антонию Моро, работавшему у епископа Антуана де Гранвеллы. Козльо копирует картины Тициана, находившиеся в собрании епископа. Два года спустя он сопровождает Моро, перешедшего на службу к Карлу V, в поездке в Лиссабон и становится там придворным художником кронпринца Жуана. В 1555 г., после смерти кронпринца, Козльо по рекомендации вдовы кронпринца, принцессы Хуаны, переходит на службу к испанскому двору в Вальядолиде. Первый же портрет Филиппа II, написанный Козльо, «пришелся настолько по вкусу его величеству, что он приказал отвести помещение для

художника рядом с королевским дворцом (имеется в виду Каса-дел-Тезоро — дом, который с этого времени и вплоть до XVIII в. был жилищем и мастерской королевских живописцев. — А. С.)... назначив ему жалование и довольствие. По приказанию его величества он посвящал много времени на выполнение его портретов для отправки их разным королям и принцам» (*Маршалес*. С. 125). В 1561 г. Антонио Моро покидает Испанию, и Козьмо становится придворным живописцем в новой столице — Мадриде. Умер Козьмо в 1588 г.

² Софонисба Ангиллола (ок. 1530—1625), фрейлина и придворная портретистка Елизаветы Валуа, итальянка родом из Кремонзы, — первая женщина-художник, завоевавшая международное признание.

³ Изабелла Клара Евгения умерла в Брюсселе в 1633 г. Рубенс, служивший при ее дворе с 1609 г., написал несколько ее портретов.

⁴ *Маршалес*. С. 126.

⁵ Некоторые специалисты приписывают этот портрет Софонисбе Ангиллола.

⁶ *Пачеко* Ф. Искусство живописи, его древность и величие // *Мастера искусства...* Т. 3. С. 105. Далее — *Пачеко*.

⁷ Венецианские послы описывают наружность Филиппа II: маленький рост, хилое сложение, правильные черты лица, бледность, рыжеватая белокурость волос, голубые глаза, выступающая нижняя губа — характерная черта принцев австрийского дома. Все они единодушны в признании меланхоличности Филиппа II, его трудолюбия, медлительности, замкнутости, самообладания и прекрасной манеры держаться (*Каллефера*. С. 286).

⁸ Самый известный из учеников Козьмо — Хуан Пантоха де ла Крус (1553—1608) — возглавил после смерти учителя его мастерскую и стал придворным живописцем Филиппа II.

⁹ *Маршалес*. С. 126.

Чужестранец в саду Гесперид

¹ По-испански «Грек» звучало бы как «Гриего».

² Цит. по: *Дарф* Ф. Погребение графа Оргаса. М., 6. г. С. 13. Далее — *Дарф*.

³ Нет известий о том, где находился и что делал Эль Греко между 1572 и 1576 гг. Некоторые ученые допускают, что он вернулся из Рима в Венецию, откуда затем отбыл в Испанию. Другие полагают, что эти годы он провел в Мадриде и Эскориале. Мы придерживаемся третьей версии: до 1576 г. Эль Греко оставался в Риме; затем направился в Мадрид, но вскоре переехал в Толедо.

⁴ В посмертной описи имущества Эль Греко, составленной его сыном — художником и архитектором Хорхе Мануэлем, числятся 143 картины, 15 гипсовых и 30 глиняных и восковых моделей, 27 книг на греческом языке (Гомер, Эзон, Еврипид, Ксенофонт, Аристотель и другие философы, Плутарх, Ветхий и Новый Заветы, писания Отцов Церкви и постановления Тридентского собора), 67 книг на итальянском языке (Петрарка, Тассо, Патрини и пр.), 17 — на испанском, 19 трактатов по архитектуре (Витрувий, Палладио, Виньола, Алаберти, Серлио, Хуан де Эррера, книга о перспективе Лоренцо Сирингатти, описание архитектурных памятников Рима, пятитомный трактат об архитектуре, написанный и проиллюстрированный самим Эль Греко, и пр.), 150 рисунков, 30 чертежей ретабло и 200 гравюр.

⁵ Фигур слона было две. Голова за передней фигурой, открытая реставраторами в 1950-х г., была, вероятно, вариантом этой фигуры. Если передняя фигура, как полагают многие, держит яблоко, то это, скорее всего, намек на виновников Троянской войны — Париса и Елену.

⁶ *Маршалес*. С. 134.

⁷ В 1567 г. Тициан в письме Филиппу II сообщал о «способном юноше», своим ученике. Некоторые современные исследователи отождествляют этого юно-

пу с Эль Греко. Его пребывание в Венеции подтверждается, помимо тематики и стиля живописи, одним письмом от 18 августа 1568 г.

⁸ *Шальм-Хёккель* М. Эль Греко. Доменикос Теотокопулос. 1541–1614. Köln, 2005. С. 12. Далее – *Шальм-Хёккель*.

⁹ *La Serna R. G. de El Greco*. Dresden, 1982. S. 22.

¹⁰ Это мнение, восходящее к высказыванию Макса Дворжака (*Дворжак* М. Эль Греко и маньеризм // *Дворжак* М. История искусства как история духа. СПб., 2001. С. 309, 310. Далее – *Дворжак*) и ставшее общепраспространенным, я неосмотрительно воспроизвел в книге: *Степанов* А. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XVI век. СПб., 2007. С. 478.

¹¹ Алессандро Фарнезе – римский патрон Тициана, которого мастер изобразил на знаменитом портрете Павла III с внуками (Алессандро стоит слева).

¹² В 1570 г. Джулио Кловно, знаменитый миниатюрист родом из Хорватии, работавший в Риме, письменно просил своего патрона, кардинала Алессандро Фарнезе, оказать покровительство «молодому кандидату, ученику Тициана» и поселить его в palazzo Фарнезе. Кловно упомянул об автопортрете Эль Греко (ныне утраченном), который привел в изумление всех римских художников (*Шальм-Хёккель* С. 19, 25). Это письмо – первое свидетельство о пребывании Эль Греко в Риме. Просьба Кловно была удовлетворена.

¹³ *Лачек* С. 92, 100.

¹⁴ *Salas X. Un exemplaire de Vies de Vasari annoté par Le Greco* // *Gazette des Beaux Arts*. 1967 (6 série, 69). P. 177–180.

¹⁵ *Франсиско де Оливеда*. Четыре диалога о живописи // *Мастера искусства...* Т. 2. С. 197.

¹⁶ *Вазари*. Т. 1. С. 110.

¹⁷ *Альберти* Л. Б. Три книги о живописи // *Мастера искусства...* Т. 2. С. 34, 48.

¹⁸ *Вазари*. Т. 1. С. 112.

¹⁹ Письмо Микеланджело к Бенедетто Варки, датированное апрелем–июнем 1547 г. // *Мастера искусства...* Т. 2. С. 186.

²⁰ 1544. Неаполь. Национальный музей Каподимонте.

²¹ Цит. по: *Каппелера* С. 367.

²² *Дамик Ю.* Теория /облаза/. Набросок истории живописи. СПб., 2003. С. 222.

²³ Фр: «...огромный самородок, вставленный в эту грозную и величественную опору» (Письмо Р.-М. Рильке к княгине Марии фон Турн-и-Таксис Гогенлоз от 2 ноября 1912 г. // *Рильке* Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 249, 250. Далее – *Рильке*).

²⁴ Письмо Р.-М. Рильке к Лео фон Кёнигу от 20 декабря 1912 г. // Там же. С. 256.

²⁵ «Человеческая фигура кажется опутанной сетью мистической геометрии, которая в религиозных картинах Эль Греко служит средством завоевания трансцендентального небесного пространства» (*Бенет* С. 185).

²⁶ *Лорка* Ф. Г. Поэтический образ у донна Луиса де Гонгора // *Лорка* Ф. Г. Об искусстве. М., 1971. С. 123.

²⁷ «Он стремится к наибольшей живописной напряженности всего холста, сверху донизу, не оставляя спокойным ни одного квадрата. Весь холст, как магнитное поле, заряжен энергией и вызывает в зрителе ответное волнение» (*Аллеман* М. Живописное мастерство Эль Греко // *Аллеман* М. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963. С. 225. Далее – *Аллеман*).

²⁸ Цит. по: *Дьер* С. 46. До недавнего времени автором этого мемуара считали Кловно.

²⁹ «Общее красочное впечатление от большинства картин Греко можно сравнить с впечатлением внезапно ударившего в глаз яркого луча. Цвет у Греко почти ослепляет сетчатку и вместе с тем заставляет учащенно биться пульс жизни». Его любимые цвета – киноварь, лимонно-желтый и изумрудная зелень. «Определяющее значение имеет сильный, слепящий свет. У Греко слепящий свет де-

дает краски прозрачными, лучистыми, он даже „съедает“ цвет, так что он звучит порой в полную силу только в тенях» (Анхалов. С. 228, 229).

²⁹ Цит. по: Дюфрак. С. 314. Тереза Авильская умерла в 1582 г. При жизни Терезы инквизиция преследовала ее, но в 1622 г. она была причислена к лику святых.

³¹ Гербункель А. Х. «Новая философия Вселенной» Франческо Патрици // Проблемы культуры итальянского Возрождения. Л., 1979. С. 45.

³² Там же. С. 49.

³³ Вероятно, этот престижный заказ добыл для Эль Греко дьякон собора Диего де Кастильо, сын которого, Луис, был приятелем художника еще с римских лет. Задаток на исполнение «Эсполио», полученный Эль Греко 2 июля 1577 г., — первое достоверное свидетельство о его пребывании в Испании. Название «Эсполио» происходит от исп. «espoliar» — «грабить».

³⁴ Ин. 19: 23, 24. Воинов, которым было поручено распять Христа, было четверо, поэтому Его верхние одежды были разделены на четыре части, нижняя же одежда — хитон, тканый из тонкого материала, — не могла быть разрезана, потому что ткань распустилась бы. Поэтому воины бросили жребий (Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета / Изд. преемников А. П. Лопухина. Т. 9: Евангелия от Марка, Луки и Иоанна. СПб., 1912. С. 489).

³⁵ Пс. 21: 2–22.

³⁶ В приемах упорядочивания изображения проявляется навак архитектурного мышления Эль Греко. Отложив сверху квадрат, получаем две относительно автономные картины: выше этой черты собственно «Срывание одежды»; ниже — изображение трех Марий и подготовки креста. В варианте, хранящемся в будапештском Музее изобразительных искусств, Эль Греко так и поступил: там нижний край живописного поля совпадает с этой чертой на толедской картине. Диагонали толедского «Эсполио», нигде не пересекающие лица персонажей, делают ее андреевским крестом на четыре треугольника. В левом — сочувствующие Христу, среди которых выделяется сотник Лонгин в доспехах. В верхнем треугольнике — Христос и оба разбойника по сторонам, над ними — толпа, выше — шлемы с плюмажами, еще выше — копыта и алебарды. Правый треугольник включает четырех персонажа: человека, начинающего снимать с Христа хитон, плотника, трудящегося над крестом, над ними двое сочувствующих Христу. В нижнем треугольнике — стопы Христа, нижняя часть креста, к которой они будут прибиты, и Магдалина — молодая женщина в светло-коричневом плаще, глядящая в ту самую точку, в которую будет вбит гвоздь. Рука Христа, приложенная к груди, делит вертикаль картины в пропорции золотого сечения.

³⁷ В Испании художникам платили за работу на основании оценки законченного произведения. Художник и заказчик называли экспертов, которые высказывали соответствующие рекомендации. Если эксперты не приходили к согласию, то приглашали посредника.

³⁸ Габсбурги считали св. Маврикия своим покровителем; иное название сюжета — «Однадцать тысяч мучеников». Первоначально заказ был доверен другому ученику Тициана — первому живописцу короля Хуану Фернандесу де Наваррете. Филипп II, чрезвычайно щепетильно относившийся к облику своей новой резиденции, которая должна была во всем отвечать строю его души, надеялся получить картину в стиле угрюмой холодной архитектуры Хуана де Эрреры, строителя Эскориала. Живописцу было велено изобразить святых мучеников «так, чтобы никоим образом не смутить желания помолиться перед ними» (*Shany-Khensel*. С. 40). Но Хуан Фернандес безвремено скончался.

³⁹ *Jacobus de Voragine. Legenda aurea*. Berlin, 1963. S. 786 ff.

⁴⁰ Нас не должно смущать, что в императорской свите присутствует седой человек в доспехах, в котором некоторые исследователи узнают Эммануэля Фили-

бера, герцога Савойского и Великого магистра ордена св. Маврикия, победителя в битве при Сен-Кантене (вспомним виттенбергский «Алтарь св. Екатерины» работы Крахха: там император Максимилиан, его свита, палачи, портреты герцога Фридриха Мудрого, вельмож и университетской профессуры). Эль Греко закончил работу над «Мученичеством св. Маврикия» к двадцатипятилетию победы при Сен-Кантене. В день св. Лаврентия, 10 августа 1557 г., объединенные силы Испании и Англии нанесли поражение французам — новым «галлам». Сен-Кантен был разграблен, в нем была разрушена церковь Св. Лаврентия. Филипп II, с нетерпением ожидавший исхода сражения, при радостном известии о победе дал обет воздвигнуть храм Сан-Лоренсо у себя в Испании. Он выбрал для строительства прекрасное место в 40 км северо-западнее Мадрида, защищенное от северных ветров хребтом Сьерра-де-Гвадаррама, обильное горными источниками и великолепным строительным камнем, близ заброшенных железных рудников у селения Эль-Эскориал (от исп. «escoria» — «шлак»). Строительство ансамбля в основном было закончено Хуаном де Эррерой в 1584 г.

⁴⁵ Санни, голубая, желтая фигуры кажутся обтянутыми трико различных тонов, как на «Сиянии с креста». Повторю во флорентийской церкви Санта-Феличита. Однако заимствование маловероятно. Эль Греко открыл этот прием самостоятельно.

⁴⁶ Приведу более рискованную, зато более наглядную аналогию, оправданную с точки зрения архитектурных пристрастий Эль Греко. Структура этой картины похожа на развертку трехмерного угла: мысленно согнув холст по границе, отсекающей его верхнюю треть, получим верхний клапан; проделав то же с левой третью холста, получим боковой клапан. Такой угол способен стоять без подпорок.

⁴⁷ Цит. по: *Шалы-Хильдт*, С. 40.

⁴⁸ Почему на картине Чинчининато император простер руку с мечом, будто он собирается рубить головы собственноручно? Почему Маврикий опирается коленом на тело казенного легионера? Чем вызвано присутствие напыщенной фигуры на первом плане справа, помимо желания художника уравновесить левую группу фигур? Эти высокопарные мотивы не находят смыслового оправдания.

⁴⁹ *Шалы-Хильдт*, С. 46.

⁵⁰ Изучение арабского языка было запрещено инквизицией в Толедо в 1582 г.

⁵¹ Херонимы де лас Куэвас, матери Хорхе Мануэля, к этому времени давно не было в живых. Дворец маркиза де Вильена, ныне не существующий, располагался в квартале, где до 1492 г. жили евреи. Он не имел ничего общего с нынешним Домом-музеем художника. Апартаменты Эль Греко состояли из двадцати четырех комнат. В этом дворце он жил, за исключением четырехлетнего перерыва в 1600–1604 гг.

⁵² Сюжет был описан заказчиками в договоре, заключенном 18 марта 1586 г. Эль Греко обещался писать картину собственноручно и закончить ее к Рождеству. По неизвестной причине работа затянулась. По завершении картины Эль Греко получил 1200 дукатов (*Дьерс*, С. 2).

⁵³ Эльгрековских персонажей можно увидеть на улицах Толедо и в наше время — «узкие головы с плоскими затылками, длинные бледные лица, огромные запавшие глаза под дугами бровей» (*Каптерева*, С. 339, 356).

⁵⁴ Макс Дворжак, не обратив внимания на то, что «Погребение графа Оргаса» — эпитафия, связанная с саркофагом, вмурованным в стену двадцатью сантиметрами ниже, отнесся к картине как к станковому произведению: «Не видно почвы под ногами, и фигуры кажутся откуда-то магически вырастающими» (*Дворжак*, С. 303). Юбер Даминш повторил это недоразумение (*Даминш Ю.* Теория / облака/. Набросок истории живописи. СПб., 2003. С. 223).

- ⁵¹ Человек, лицо которого расположено точно над лицом св. Стефана, возможно, сам Эль Греко. Священник — портрет заказчика. Мальчик — Хорхе Мануэль. На платке, высунувшемся из кармана его камзола, видна дата его рождения (1578) и подпись Эль Греко.
- ⁵² Т. П. Кантерева назвала это жерло «ущельем»; М. Шолы-Хемель — «облачным родильным каналом» (*Кантерева*. С. 338; *Шолы-Хемель*. С. 51).
- ⁵³ Эль Греко преподаст нам урок гештальтпсихологии: чтобы связь между полюсами картины получилась динамичной и действенной, надо решительно развести полюса и четко обозначить водораздел. В континуальном картинном пространстве достичь равносильного эффекта было бы невозможно. Но Эль Греко не ограничивается связью по становому хребту картины. В разных местах он пронизывает ее зигзагообразными стежками, укрепляющими взаимосвязь земли и неба: обратите внимание на то, как прямоугольный зигзаг фигуры графа Оргаса, предваримый изломами силуэта мальчика, перекликается с прямоугольным пересечением обнаженностей ангела, возносящего душу усопшего, и с угловатым силуэтом св. Иоанна Крестителя. В более крупном масштабе прямой угол соединяет указательный жест мальчика с принимающей благодать рукой дьякона и направлением его взгляда, ведущего к Христу. Эти приемы Эль Греко-живописца были укоренены в его способности относиться к построению картины как к архитектурной задаче. Зигзагообразные стежки аналогичны распоркам каркасных конструкций.
- ⁵⁴ Св. Иосифа особенно высоко чтила Тереза Авильская.
- ⁵⁵ *Шолы-Хемель*. С. 73.
- ⁵⁶ *Пачеко*. С. 100.
- ⁵⁷ *Кантерева*. С. 346. Именно из Севильи и явился Пачеко в Толедо, чтобы, подражая Вазари, собрать сведения для биографии Эль Греко и написать его портрет. К сожалению, ни то, ни другое до нас не дошло.
- ⁵⁸ Письмо Р.-М. Рильке к Огюсту Родену от 16 октября 1908 г. // *Рильке*. С. 244.
- ⁵⁹ Цит. по: Атясов. С. 225
- ⁶⁰ «В то время многие еще сомневались в целесообразности и приличии ношения очков и предпочитали пенсне. Таким образом, это — великий инквизитор, который демонстрирует свою провинциальность и восхищение техническим прогрессом двояким путем: он не только предпочитает быть написанным именно Эль Греко, отвергнутому Филиппом II из-за его слишком необычного стиля, но и позирует ему, надев самые передовые для того времени глазные приборы» (*Шолы-Хемель*. С. 48).
- ⁶¹ Монашеский орден тринитариев основан в 1199 г. провансальцем Иоанном де Мафа для выкупа пленных у мусульман. Предание рассказывает, что ему предстал ангел в белой одежде с красным крестом, по бокам которого в оковах стояли два невольника в кандалах — один христианин, другой язычник. Отсюда орденское облачение тринитариев. С 1258 до 1695 г. они выкупили из мусульманского плена 30 732 невольника.
- ⁶² Поэт дон Луис де Гюнгора, друг Парависиньо и Эль Греко, прославлял кисть Эль Греко как самую легкую из всех, которые когда-либо давали жизнь полотну (*Кантерева*. С. 362).
- ⁶³ *Лорка Ф. Г. Колыбельные песни* // Лорка Ф. Г. Об искусстве. М., 1971. С. 31.
- ⁶⁴ Цит. по: *Шолы-Хемель*. С. 83.

АНГЛИЙСКОЕ ИСКУССТВО

«Возьми на память мой портрет...»

- ¹ «Многие столетия национальное чувство прекрасного было связано сначала с изощренно-замысловатым кельтским орнаментом, затем с книжной миниатю-

рой с ее роскошной орнаментикой, основанной на тончайшей линейности рисунка, в которой в сытом виде продолжала жить традиция варварского узорчества» (Воронина Т. С. Искусство Англии // Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии. М., 1994. С. 129, 134).

² Таков портрет королевы Джейн Сеймур. Незадолго до смерти Хоренбут создал миниатюрный портрет Гольбейна, воспользовавшись автопортретом немецкого художника (Флоренция, Уффици), ушедшего из жизни на год раньше.

³ Портреты Хиллиарда дошли до нашего времени в отличном состоянии, разве что краски слегка поблекли. Это говорит о техническом совершенстве его работ и о том, что их хранили очень бережно. Самое заметное изменение — потемнение деталей, выполненных из серебра.

⁴ *Farneton P. «Secret» Arts: Elizabethan Miniatures and Sonnets // Representations. No. 15 (Summer, 1986). P. 57.*

⁵ «Елизавета за время своего сорокапятилетнего царствования произвела настоящий переворот в английской „визуальной“ пропаганде». Ее портреты исчисляются сотнями (Дмитриева О. Елизавета I. Семь портретов королевы. М., 1998. С. 131. Далее — Дмитриева).

⁶ Около 1577 г. Хиллиард отбыл во Францию вместе с женой Элис. Надежда разбогатеть на сбылась. Герцог Алансонский назначил ему жалованье 200 ливров в год, что равнялось цене трех миниатюр. Но поездка была интересной. Свободно владея французским (отец Николас, строгий протестант, при Марии Тюдор бежал с семьей в Женеву, где они жили до 1559 г.), Николас общался с Пьером Ронсаром. Два года спустя он вернулся к обязанностям придворного живописца королевы. Елизавета I стала ценить его выше. В 1586 г. за гравюру, по которой была отлита государственная печать, он получил 400 фунтов. В 1599 г. его жалованье составило 40 фунтов — вчетверо больше, чем при дворе герцога Алансонского. Но по английским меркам это равнялось доходу от бедного церковного прихода. От Якова I Хиллиард добился монополии на изготовление миниатюрных и гравированных портретов короля. Но пользоваться этой привилегией, полученной в 1617 г., ему оставалось лишь два года.

⁷ Эти овальные медальоны существуют в двух вариантах. На одном, размером 7,1 × 5,2 см (Музей Виктории и Альберта в Лондоне и собрание Пьерпонта Моргана в Нью-Йорке), золотой профиль Елизаветы I со скипетром, изображенный на фоне голубой эмали, вставлен в оправу из горного хрусталя, бриллиантов и рубинов. На обороте — Ноев ковчег в виде плывущей по волнам баржи с надстройкой, из трубы которой поднимается к разноцветным тучам дым. По обрамлению идет надпись: «Невредимая и спокойная среди волн». На варианте из чистого золота, атрибутируемом Хиллиарду (Кембридж, Музей Фитцвильяма), Елизавета со скипетром и державой изображена анфас. На обороте представлен остров с растущим на нем лавровым деревом (лавр считался защитой от штормов) и такой же надписью, что и в первом варианте, вычеканенной на фоне острова. Тучи раздражаются огнем, падающим из топящий корабль. Еще три корабля видны у горизонта.

⁸ 1588. Собрание герцога Бедфорда.

⁹ Неизвестный автор. Лондон, Национальная галерея.

¹⁰ *Шелсеп В. Ричард II. Акт 2. 1, 40–50* (пер. М. Донского).

¹¹ Темперамент, названный Псевдо-Аристотелем и Фичино меланхолическим, современные психологи определяют как маниакально-депрессивный тип.

¹² *Berton P. Анатомия меланхолии. М., 2005. С. 312, 421, 70.* (Далее — Бертон). Первое издание трактата увидело свет в 1621 г.

¹³ «Сильней и ярче всего эта способность, — писал Бертон о воображении, — проявляется у людей меланхолического склада и часто причиняет им вред, порождая множество чудовищных и устрашающих вещей, особенно если оно бу-

дет подстегнуто каким-нибудь ужасным предметом, представленным ему здравым смыслом или памятью» (*Бертон*. С. 289).

¹⁸ Считалось удачей, когда из трех судов с товаром возвращалось хотя бы одно (*Бертон*. С. 503).

¹⁹ Печаль — «мать и дочь меланхолии, ее эпитом, симптом и главная причина», — цитирует Бертон Пиппократа (*Бертон*. С. 434).

²⁰ Для англичан, этого народа мореплавателей, вообще характерно пристрастие к ладно, без зазора упаковываемым компактным предметам, как будто они и дома чувствуют себя в каюте корабля дальнего плавания.

²¹ Ср. новую трактовку меланхолии персонажей Хиллиарда: «Меланхоликами становились те, кто был не в ладах с господствующими политическими или религиозными отношениями». В меланхолии сказывались «политические разочарования» и критическое отношение к коррупции двора, которые заставляли английскую элиту все более ценить частную жизнь, «уединенное существование, благоприятное для ученых и поэтических занятий» (*Вороника Т. С. Ук. соч.* С. 141). Исходя из этого рассуждения, нам пришлось бы прийти к следующим выводам: 1) знаменитое английское «*privacy*» — убеждение в величайшей ценности личной свободы — есть *трагический* результат общевропейского кризиса ренессансных убеждений, от последствий которого англичане почему-то не могут избавиться по сей день; 2) движение «Британния, сильной, молодой страны» к мировому господству каким-то образом происходило вопреки настроениям элиты, якобы предпочитавшей политике, коммерции и войне уединенные занятия наукой и поэзией; 3) Хиллиард почему-то получал заказы на портреты преимущественно от людей, стоявших в оппозиции к режиму Елизаветы I; 4) его персонажам не приходилось изображать себя меланхоликами, ибо они были всерьез больны меланхолией, и художник запечатлевал их в этом состоянии с точностью врача-диагноста. Нелепость этой картины не нуждается в комментариях.

²² *Донн Дж. Портрет // Донн Дж. Избранное из его алегрий, песен и советов, са-тир, эпиталам и посланий.* М., 1994. С. 34 (пер. Г. Кружкова. Далее — *Донн*). Стихотворение написано около 1596 г.

²³ «После того как вы наметите лицо, пусть возирующий встанет и стоит, ибо мало кто может сидеть так же прямо, как стоять; в этом художник часто сильно ошибается и уродует того, кто возирует» (*Хиллиард Н. Трактат, касающийся искусства миниатюрной живописи // Мастера искусства... Т. 2.* С. 382. Далее — *Хиллиард*). Трактат написан около 1600 г.

²⁴ Там же. С. 376.

²⁵ Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского. М., 1934. С. 83.

²⁶ *Хиллиард*. С. 378, 379.

²⁷ Сидней Ф. *Оправдание поэзии*, известное также под заглавием *Защита стихотворства // Эстетика Ренессанса.* М., 1981. Т. 2. С. 279.

²⁸ *Хиллиард*. С. 379.

²⁹ Там же. С. 377, 379, 380. Бросается в глаза почти дословное совпадение этих рассуждений с возражениями Марселино Фичино оппонентам, полагавшим, что «красота заключается в некоем расположении всех членов, или, поскольку мы пользуемся их словами, в соразмерности и пропорциональности вместе с некой приятностью цвета». Если им верить, то получается, что «один член сам по себе не может быть красивым. Отсюда следует нечто в высшей степени абсурдное: вещи, по своей природе неизменные, рожают красоту». В действительности часто мы «видим в одном человеке более правильное расположение и меру членов, чем в другом. Однако этот другой... нам кажется красивее» (Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона, о любви. Речь V, гл. 3).

³⁰ *Хиллиард*. С. 381, 382.

²⁷ Дмитриева. С. 156.

²⁸ Дюк Дж. Шторы // Дюк. С. 112.

²⁹ Элис была дочерью королевского ювелира Роберта Брандона. Она родилась в 1556-м и умерла в 1611 г., родив Хиллиарду семерых детей.

³⁰ Дюк Дж. Образ любимой // Дюк. С. 40.

³¹ На более поздней оправе надпись: «Николаасом Хиллиардом его собственной рукой изображенная его первая жена Элис Брандон».

³² «Этот образ земного рая, чувственного элизума, счастливой гармонии между человеком и природой, восходит к античному образу прелестного уголка (locus amoenus), становящегося приютом бессмертных божеств либо смертных героев, удостоившихся общения с ними. [...] Сад Любви превращается в кульминационный момент путешествия очарованного странника-рыцаря в бесчисленных прозаических и поэтических аллегориях Любви высокого средневековья... „Госпожа Венера“ вводит главного героя в зеленый парадиз, где вознаграждается постоянство и наказывается неверность, где любовь в духе куртуазной этики из мимолетной плотской прихоти становится возвышенным, нравственно-просветляющим чувством, формирующим духовную доблесть» (Соколов. Бытовые образы. С. 233).

³³ Граф Эссекс одет в цвета Елизаветы: белый — символ девственности, черный — символ постоянства. Белый шиповник — атрибут Елизаветы; шипы роз — тернии любви. Если принять во внимание, что сентенция «Достохвальная верность уязвляет самое себя» взята из антимонархической поэмы «О гражданской войне» Лукана, сочувственно повествующего о гибели Помпея, и что за этими словами у Лукана следует: «...когда от нее отворачивается Фортуна», — тогда можно предположить, что заказчик портрета намекал не на любовные страдания, а на то, как опасно хранить верность тем, кто впал в немилость. Едва ли у графа Эссекса были в 1588 г. причины входить в роль Помпея (Fawcett P. Op. cit. P. 70). Одно из двух: либо на этом портрете изображен кто-то другой, либо (что вероятнее) цитата из Лукана потому и взята в усеяном виде, чтобы устранить из нее политические коннотации и перевести ее в чисто любовный план. Гораздо позднее, через 13 лет, граф Эссекс возглавит антиправительственный заговор и будет казнен по обвинению в государственной измене.

³⁴ Джордано Бруно посвящал сэру Филиппу Сидни свою книгу «О героическом энтузиазме» (1585).

³⁵ Цит. по: Дмитриева. С. 192.

³⁶ Цит. по: Нейте Ф. А. Джордано Бруно и герметическая традиция. М., 2000. С. 264.

³⁷ По лунным пятнам во второй половине XVI в. определяли долготу местонахождения судов в открытом море в тех случаях, когда выходили из строя часы.

³⁸ Джон Ди верил, что «посредством чисел имеется путь к размышлению и пониманию всего, что может быть познано» (таково одно из «математических заключений» графа Пико дела Мирандола). В своих оккультных сеансах он пытался вызывать архангелов Михаила, Гавриила, Рафаила, Уриэля, ангелов и духов, используя нумерологические и алфавитные таблицы, помещенные в третьей книге «Тайной философии» Агриппы Неттесгеймского, всегда лежавшей открытой в его кабинете (Нейте Ф. А. Ук. соч. С. 142).

³⁹ Бертон. С. 495–534.

⁴⁰ То, что после смерти Елизаветы I симпатии Генри Перси к католикам привели его в Тауэр, откуда он выйдет только через семнадцать лет, — факт уже иной эпохи. Впрочем, условия его содержания в Тауэре были гуманными. Вместе со своим другом Харриотом, тоже заключенным в Тауэр, граф Нортумберленд обсуждал трактат по герметике, над которым тут же, в Тауэре, трудился их общий друг, бывший фаворит Елизаветы, сэр Уолтер Рэли. В эти часы уго-

лок Тауэра превращался в британскую академию наук. Выйдя из Тауэра 58-летним стариком, Генри Перси прожил на свободе еще десять лет. Новаторский портрет работы Хиллгарда не был забыт. Около 1614 г. Исаак Оливер написал портрет Эдуарда Черберта, лорда Чербери. Заказчик попросил изобразить его прилежшим в охотничьем костюме на лесной прогулке. Пока слуга готовит пикник, лорд Чербери мысленно общается с теми, кого сейчас, увы, нет с ним рядом. Герметика отсутствует, но схема портрета, найденная Генри Перси и Николасом Хиллгардом, оказывается пригодна и для выражения «рыцарской меланхолии» — обратите внимание на вилл лорда Чербери.

⁴¹ Об этой особенности зрительных переживаний англичан, проявлявшейся уже в средневековых текстах островного происхождения, см.: *Пановский Э. Идеологические источники радиатора «роллс-ройса»*. СПб., 2004. С. 293–302.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники и документы

- Мандер К. ван.* Книга о художниках. СПб., 2007.
Мастера искусства об искусстве: В 7 т. М., 1966–1967. Т. 2, 3.
Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 1: Античность. Средние века. Возрождение. М., 1962.
Эстетика Ренессанса: В 2 т. М., 1981. Т. 1, 2.
Sandrart J. v. Teutsche Academie. Frankfurt am Main, 1925.
Stechow W. Northern Renaissance Art, 1400–1600: Sources and Documents. New York, 1966.

Справочники, энциклопедии

- Словарь средневековой культуры. М., 2003.
Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996.
Чистверс Я. (ред.). Путеводитель по искусству. М., 2002.
Эстон М. Ренессанс. М., 1997.
Encyclopaedia of World Art: In 17 vols. New York, 1959–1987.
Marle R. v. Iconographie de l'art profane au moyen âge et à la renaissance. The Hague, 1931.
Sachs H., Badstübner E., Neumann H. Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig, 1980.
The Grove's Dictionary of Art: In 34 vols. London; New York, 1996.
The Oxford Companion to Western Art. Oxford, 2001.

Историко-культурный фон

- Бродель Ф.* Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв.: В 2 т. Т. 1: Структуры повседневности: возможное и невозможное. М., 2006.
Викимедиа-Док Э. Э. Жизнь и развлечения в Средние века. СПб., 1997.
Герман М. Антверпен. Гент. Брюгге. Города старой Фландрии. Л., 1974.
Деломо Ж. Цивилизация Возрождения. Екатеринбург, 2006.
Дмитриева О. Елизавета I. Семь портретов королевы. М., 1998.
Дэвис Н. История Европы. М., 2004.
История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения. М., 1999.
Метивье Ю. Франция в XVI–XVIII вв. от Франциска I до Людовика XIV. М., 2005.
Непомнящий Н. Н., Никольский А. Ю. Испания, которую мы не знали. М., 2007.
Пиренн А. Нидерландская революция. М., 1937.

Рехова А. Л. Праздник – любимая игрушка государей. Торжества и празднества XVI–XVIII столетий / Кат. выст. из собрания Эрмитажа. СПб., 2004.

Тэн И. Философия искусства. М., 1996.

Февр Л. Главные аспекты одной цивилизации // Февр Л. Бои за историю. М., 1991.

Хейлсма Н. Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М., 1988.

Antwerp: The Story of a Metropolis: Exh. cat. / Ed. by J. v. d. Stock. Antwerp, 1993.

Bott G. Martin Luther und die Reformation in Deutschland / Ausst. Kat. Nürnberg, 1983.

Bruxelles au XV^e siècle: Exp. cat. / Ed. par P. Bonenfant. Brussels, 1953.

Der Mensch um 1500: Werke aus Kirchen und Kunstkammern: Ausst. Kat. / Hrsg. von H. Gabel. Berlin, 1977.

Hale J. The Civilization of Europe in the Renaissance. London, 1993.

Henry VIII: A European Court in England: Exh. cat. / Ed. by D. Starkey. London, 1991.

Kipling G. Triumphs of Honour: Burgundian Origins of the Elizabethan Renaissance. The Hague, 1977.

Strong R. Art and Power. Renaissance Festivals 1450–1650. Suffolk, 1984.

Общие проблемы искусства

Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стилей в новом искусстве. СПб., 2002.

Даниил Ю. Теория /облака/. набросок истории живописи. СПб., 2003.

Скалов М. Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. М., 1999.

Фриденберг М. Об искусстве и знаточестве. СПб., 2001.

Huizinga J. Das Problem der Renaissance. Berlin, 1991.

Klotz H. Der Stil des Neuen. Die europäische Renaissance. Stuttgart, 1997.

Работы обзорного характера

Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными художниками и интеллектуальными движениями. М., 1973.

Всеобщая история искусств: В 6 т. М., 1962. Т. 3.

Гамбрехт Э. История искусства. М., 1998.

Готика: Архитектура. Скульптура. Живопись. Köln, 2000.

История искусства. Искусство раннего Возрождения. Италия, Нидерланды, Германия. М., 1980.

История искусства зарубежных стран: В 3 т. Т. 2: Средние века, Возрождение. М., 1982.

Кристеллер П. История европейской гравюры XV–XVIII веков. М., 1939.

Левитин Е. О технике гравюры // Очерки по истории и технике гравюры: В 14 вып. М., 1987. Вып. 1.

Янсон Х. В., Янсон Э. Ф. Основы истории искусств. СПб., 1996.

Cutler Ch. D. Northern Painting. From Pucelle to Bruegel. Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth Centuries. New York, 1968.

Die Kunst der Graphik, IV: Zwischen Renaissance und Barock, Das Zeitalter von Bruegel und Bellange: Ausst. Kat. Wien, 1967.

Hind A. M. A History of Engraving and Etching from the 15th Century to the Year 1914. New York, 1963.

Hind A. An Introduction to a History of Woodcut, with a Detailed Survey of Work Done in the Fifteenth Century: In 2 vols. New York, 1963.

Kunst der Reformationszeit: Ausst. Kat. Berlin, 1983.

- Landau D., Parshall P.* The Renaissance Print. Yale, 1996.
- Lehrs M.* Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert: In 9 Bd. Wien, 1908–1934.
- Mayor A. H.* Prints & People: A Social History of Printed Pictures. Princeton, 1971.
- Müller Th.* Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain. 1400 to 1500. Harmondsworth, 1966.
- Murray P. and L.* The art of the Renaissance. New York, 1993.
- Musper H. T.* Gotische Malerei nördlich der Alpen. Köln, 1961.
- Osten G. v. d., Vey H.* Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands. 1500 to 1600. Harmondsworth, 1969.
- Pioch N.* The Northern Renaissance (1500–1615). WebMuseum. 2002–2006.
- Smith C. J.* The Northern Renaissance. London, 2004.
- Snyder J.* Northern Renaissance Art: Painting, Sculpture and the Graphic Arts from 1350 to 1575. New York, 1985.
- Walther I. F., Wolf N.* Masterpieces of Illumination. Cologne, 2005.
- Wundram M.* Painting of the Renaissance. London; New York, 1997.

Специальные вопросы

- Базен Ж.* История истории искусства от Вазари до наших дней. М., 1995.
- Бенуа А. Н.* История живописи всех времен и народов: В 3 т. СПб., 2002.
- Вилнер Б.* Проблема и развитие натюрморта. СПб., 2005.
- Кларк К.* Нагота в искусстве. Исследование идеальной формы. СПб., 2004.
- Кларк К.* Пейзаж в искусстве. СПб., 2004.
- Сколов М. Н.* Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика. М., 1994.
- Стойкова В.* Краткая история тени. СПб., 2004.
- Campbell L.* Renaissance Portraits. New Haven; London, 1990.
- Pächt O.* Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts // Pächt O. Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften. München, 1977.
- Raupe H.-J.* Bauernsatiren: Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst c. 1470–1570. Niederzier, 1986.
- Stewart A.* Unequal Lovers. New York, 1979.
- The Altarpiece in the Renaissance / Eds. by P. Humfrey, M. Kemp. Cambridge, 1990.
- Warne M.* The court Artist. On the Ancestry of modern Artist. Cambridge, 1993.
- Webster J. C.* The Labors of the Month. Chicago, 1938.

НИДЕРЛАНДСКОЕ ИСКУССТВО

- Григгелон-Чегодаева Н. М.* Нидерландский портрет XV в. Его истоки и судьбы. М., 1972.
- Дворжак М.* Исторические предпосылки нидерландского романизма // Дворжак М. История искусства как история духа. СПб., 2001.
- Егорова К.* Нидерландская гравюра 15–16 веков // Очерки по истории и технике гравюры: В 14 вып. М., 1987. Вып. 3.
- Егорова К. С.* Пейзаж в нидерландской живописи XV века. М., 1999.
- Мальцева Н. Л.* Искусство Нидерландов // Воронина Т. С., Мальцева Н. Л., Стародубова В. В. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии. М., 1994.
- Николс Н. Н.* Золотой век нидерландской живописи. XV век. М., 1999.
- Фехтер Е. Ю.* Нидерландская живопись XVI века. Л., 1949.
- Фридендер М.* От ван Эйка до Брейгеля. Этюды по истории нидерландской живописи (XV век) // Искусствознание. 2002. Вып. 1.

Age of Van Eyck: The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting: Exh. cat. / Ed. by T.-H. Borchert. Bruges, 2002.

Art before the Iconoclasm: North Netherlandish Art, 1525–1580: In 2 vols.: Exh. cat. / Eds. by J. P. Filedt Kok, W. Halsema-Kubes, W. T. Kloek. Amsterdam, 1986.

Belozerskaya M. Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts Across Europe. Cambridge, 2002.

Belling H., Kruse Ch. Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München, 1994.

Blum Sk. N. Early Netherlandish Triptychs: A Study in Patronage. Berkeley; Los Angeles, 1969.

Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools. London, 1998.

Châtelet A. Early Dutch Painting. Oxford, 1981.

Collier J. M. Linear Perspective in Flemish Painting and the Art of Petrus Christus and Dirk Bouts / Diss., Ann Arbor, University of Michigan, 1975.

Comblen-Somkes M. Bibliographic Guide for Early Netherlandish Painting. Brussels, 1984.

Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung / Hrsg. von B. Franke, B. Welzel. Berlin, 1997.

Dogaer G. Flemish Miniature Painting of the 15th and 16th Centuries. Amsterdam, 1987.

Emmens J. A. «Eins aber ist nötig»: Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Küchenstücken des 16. Jahrhunderts // Album amicorum J. G. van Gelder. The Hague, 1973.

Flanders in the 15th Century: Art and Civilization: Exh. cat. Detroit, 1960.

Franz H. G. Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus: In 2 Bd. Graz, 1969.

Friedländer M. J. Early Netherlandish Painting: In 16 vols. Leiden; Brussels, 1967–1976.

From Van Eyck to Bruegel: Exh. cat. / Eds. by M. W. Ainsworth, K. Christiansen. New York, 1998.

Hand J. O. and others. The Age of Bruegel: Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century: Exh. cat. Washington; New York, 1986–1987.

Hand J. O., Wolff M. Early Netherlandish Painting. Washington, 1986.

Hosgraaff G. J. De Noord-Nederlandsche schilderkunst: In 5 Bd. The Hague, 1937–1947.

Le Siècle de Bruegel: La Peinture en Belgique au XVI^e siècle: Exp. cat. Brussels, 1963.

Les Primitifs flamands: Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle. 1952.

Les Primitifs flamands et leurs temps / Ed. par R. v. Schoote, B. de Patoul. 1994.

Neuner A. M. Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei. Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform. Frankfurt, 1995.

Panofsky E. Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character: In 2 vols. Cambridge (Mass.), 1953 (2nd ed. 1971).

Pilch O. Early Netherlandish Painting: From Rogier van der Weyden to Gerard David. London, 1997.

Peppin A., Vaughan W. Flemish painting. New York, 1977.

Puyvelde L. v. La Peinture flamande des Van Eycks à Metsys. Brussels, 1968.

Ringbom S. Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-up in 15th-century Devotional Painting. Doornspijk, 1985.

Smith J. C. The Artistic Patronage of Philip the Good, Duke of Burgundy (1419–1467) / Diss., New York, Columbia University; microfilm. Ann Arbor, 1979.

The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700. In 2 vols. Amsterdam, 1993–1994.

Winkler F. Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts. Amsterdam, 1978.

Флемальский мастер (Робер Кампен)

Campbell L. Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Merode // Burlington Magazine. 1974. № 116.

Châtelet A. Robert Campin: Le Maître de Flémalle: la fascination du quotidien. Antwerpen, 1996.

Foister S., Nash S. Robert Campin: New Direction in Scholarship / Proceedings of symposium. London, 1996.

Kemperdick S. Der Meister von Flémalle: Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weydens. Tournhout, 1997.

Thürlemann F. Robert Campin. A Monographic Study with Critical Catalogue. München, 2002.

Ян ван Эйк

Величкая И. К вопросу о пространственной системе Яна ван Эйка // Вопросы искусствознания. 1996. VIII (1/96).

Гришечкин Чесодова Н. Западная наука XX века о братьях ван Эйк // Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII–XVII вв.: Очерки. М., 1977.

Егорова К. С. Ян ван Эйк. М., 1965.

Никулун Н. Н. Ян ван Эйк. Л., 1967.

Bol L. J. Jan van Eyck. 1965.

Dhanens E. Hubert and Jan van Eyck. New York, 1980.

Investigating Jan van Eyck / Eds. by S. Foister, S. Jones, D. Cool. Turnhout, 2000.

Pächt O. Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting. New York, 2000.

Sterling Ch. Jan van Eyck avant 1432 // Revue de l'art. 1976. XXXIII.

Рогир ван дер Вейден

Campbell L. Van der Weyden. London, 1979.

Davies M. Rogier van der Weyden: An Essay with a Critical Catalogue of Paintings Assigned to him and to Robert Campin. London, 1972.

Deledda O. Rogier van der Weyden: Exp. cat. Brussels, 1987.

Fider T. H. Rogier van der Weyden and the Altarpiece of the «Last Judgement» at Beaune. Ann Arbor, 1976.

Kemperdick S. Rogier van der Weyden. Köln, 2000.

Vas D. de. Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk. München, 1999.

Петрус Кривстус

Ainsworth M. W. Petrus Christus, Renaissance Master of Bruges: Exh. cat. New York, 1994.

Gellman L. Petrus Christus / Diss., Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University, 1971.

Pankaus-Bähler U. Eklektizismus und Originalität im Werk des Petrus Christus. Wien, 1978.

Schabacher P. H. Petrus Christus. Utrecht, 1974.

Sterling Ch. Observations on Petrus Christus // Art Bulletin. 1971. LIII.

Upton J. M. Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting. London, 1990.

Дирк Бауте

Baudouin F., Beets K. G. Dieric Bouts: Exp. cat. Brussels; Delft, 1957–1958.

Denis V. Dieric Bouts. Brussels; Amsterdam, 1957.

Meyler H. Dirk Bouts and his Workshop / Diss., Cleveland, Ohio, Case Western Reserve University [в печати].

Périer-D'leten C. Dieric Bouts: The Complete Works. Brussels, 2006.

Schöne W. Dieric Bouts und seine Schule. Berlin; Leipzig, 1938.

Ханс Мемлинг

Герман М. Ю. Мемлинг. Л., 1983.

Jahn W. Der Maler Hans Memling aus Seligenstadt: Bürger zu Pruck in Flandern gewest. Michelstadt, 1980.

Lobelle-Calceus H. Memling Museum. Bruges, 1985.

McFarlane K. B. Hans Memling. Oxford, 1971.

Memling's Portraits / Ed. by T.-H. Borchert. London; New York, 2005.

Memling Studies: Proceedings of the International Colloquium. Bruges, 1994 / Eds. by H. Verougstraete, R. v. Schoute, M. Smeyers. Louvain, 1997.

Vos D. de. Hans Memling. Das Gesamtwerk. Stuttgart; Zürich, 1994.

Vos D. de, Marechal D., Le Loup W. Hans Memling: Five Centuries of Fact and Fiction: Exh. cat. Bruges, 1994.

Zöller A. Hans Memling: Seligenstadt um 1430 – Brugge 1494. Seligenstadt, 1983.

Хуго ван дер Гус

Dhanens E. Hugo van der Goes. 1998.

Duvernoy E., Hosner R. L'Imaginaire Museum Hugo van der Goes: Exh. cat. Ghent, 1982.

Sander J. Hugo van der Goes: Stilentwicklung und Chronologie. Mainz, 1992.

Thompson C., Campbell L. Hugo van der Goes and the «Trinity» Panels in Edinburgh. Edinburgh, 1974.

Winkler F. Das Werk des Hugo van der Goes. Berlin, 1964.

Герген тот Синт Янс

Boon K. G. Geertgen tot Sint Jans. Amsterdam, 1967.

Stechow W. Geertgen van Haarlem. Northwestern University Press, 2003.

Герард Давид

Ainsworth M. W. Gerard David // Les Primitifs flamands et leurs temps / Eds. by R. v. Schoute, B. de Patoul. 1994.

Ainsworth M. W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. New York, 1998.

Miegroot H. J. v. Gerard David. Antwerp, 1989.

Mundy E. J. Gerard David Studies / PhD diss., Princeton University. 1980.

Иероним Босх

Болтин В. Иероним Босх. Около 1450–1516. Между Адам и Раем. Кёльн, 2002.

Коплстоун Т. Херонимус Босх. Жизнь и творчество. М., 1998.

Марейкиссен Р. Х., Фейфеларе П. Иероним Босх: художественное наследие. М., 1998.

Тальнай III. de. Босх. М., 1992.

Фоллин Г. Иероним Босх. М., 1974.

Vax D. Hieronymus Bosch: His Picture Writing Deciphered. Rotterdam, 1979.

Gibson W. Hieronymus Bosch. London, 1973.

Gibson W. Hieronymus Bosch: An Annotated Bibliography. Boston, 1983.

Jheronimus Bosch: Exh. cat. / Eds. by K. G. Boon and others. Hertogenbosch, 1967.

Koldeuf J., Vernet B., Kooij B. v. Hieronymus Bosch. New Insights into His Life and Work. Rotterdam, 2001.

Linfert C. Bosch. 1989.

Snyder J. Bosch in Perspective. New York, 1973.

Квентин Массейс

Baquet A. de Quentin Metsys. Brussels, 1975.

Bradley H. T. The Mature Style of Quentin Massys / Diss., New York University, 1961.

Silver L. The Painting of Quinten Massys with Catalogue Raisonné. Montclair, 1984.

Иоахим Патинир

Devischer H. Patinir, Joachim. Grove Art Online. Oxford, 2007.

Follenberg R. L. Joachim Patinir: Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life. Amsterdam; Philadelphia, 1988.

Koch R. A. Joachim Patinir. Princeton, 1968.

Piron A. Joachim le Patinir, Henri Blés. Gembloux, 1971.

Pons M., Barret A. Patinir, ou l'harmonie du monde. Paris, 1980.

Ян Госсарт

Pauwels H., Hostinck H. R., Herzog S. Jan Gossart dit Mabuse: Exp. cat. Rotterdam, 1965.

Silver L. -Figure nude, historie, e poesie-: Gossart and the Renaissance Nude in the Netherlands // Nederlands kunsthistorisch jaarboek. 1986. XXXVII.

Барент ван Орлей

Ainsworth M. W. Bernard van Orley: Peintre-inventeur // Studies in the History of Art. 1990. XXIV.

Farner J. D. How One Workshop Worked: Bernard van Orley's Atelier in Early Sixteenth-century Brussels. Princeton, 1994.

Лукас ван Лейден

Маркова Н. Лука Лейденский (1489/1494–1533). Гравюры из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина: Кат. вост. М., 2002.

Никлаус Н. Н. Лука Лейденский. Л.; М., 1961.

Friedländer M. J. Lucas van Leyden. Berlin, 1963.

Jacobowitz E. S., Stepanek S. L. The Prints of Lucas van Leyden and His Contemporaries: Exp. cat. Washington; Boston, 1983.

Lavalleye J. Lucas van Leyden, Peter Bruegel the Elder. The complete Graphic Works. New York, 1967.

Smith E. L. The Painting of Lucas van Leyden: A New Appraisal, with Catalogue Raisonné. New York; London, 1992.

Ян ван Скорел

Faries M. A. Jan van Scorel: His Style and its Historical Context / Diss., Bryn Mawr College, 1972.

Meyne J. A. L. de. Jan van Scorel (1495–1562): Schilder voor prinsen en prelaten. Utrecht, 1981.

Мартин ван Хемскерк

Grosshans R. Maerten van Heemskerck: Die Gemälde. Berlin, 1980.

Harrison J. C. The Paintings of Maerten van Heemskerck: A Catalogue Raisonné: In 2 vols. Ann Arbor, 1987.

Veldman I. M. Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism of the Sixteenth Century. Maarssen, 1977.

Антонио Мор

Frericks L. C. J. Antonio Moro. Amsterdam, 1947.

Mardier G. Anthonis Mor van Dashorst. Brussels, 1934.

Дирк Якобе

Hoogewerff G. J. Een portret van Dirk Jacobsz // *Oud-Holland*. 1914. XXXII.

Schers T. J. M. De beeltenis van een Amsterdams koopman herontdekt: Het portret van Pieter Overlander door Dirck Jacobszoon // *Amstelodamum*. 1992. LXXIX / 6. Nov.—Dec.

Питер Артсен

Braman Buchan M. The Paintings of Pieter Aertsen: In 2 vols / Diss., New York University. Institute of Fine Arts. 1975.

Grosjean A. Toward an Interpretation of Pieter Aertsen's Profane Iconography // *Kunsthistorische tijdschrift*. 1974. XLIII.

Irmischer G. Minstrae voluptatum: Stoicizing Ethics in the Market and Kitchen Scenes of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer // *Simiolus*. 1986. XVI.

Mossy K. P. F. Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation. New York; London, 1977.

Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. 1989. XL [выпуск посвящен Питеру Артсену].

Питер Брейгель Старший

Алпатов М. Брейгель Мужичий // *Алпатов М.* Этюды по истории западно-европейского искусства. М., 1963.

Гершеман-Чесодова Н. М. Брейгель. М., 1983.

Дворжак М. Питер Брейгель Старший // *Дворжак М.* История искусства как история духа. СПб., 2001.

Хаген Р.-М., Хаген Р. Питер Брейгель Старший. Около 1525–1569. Крестьяне, дураки и демоны. Кёльн, 2002.

Broen C. Bruegel. London, 1975.

Bruegel: De schilder en zijn wereld: Exp. cat. Brussels, 1969.

Francastel P., Ferrier J. L. Bruegel. Paris, 1995.

Gibson W. S. Bruegel. London, 1977.

Grimme E. G. Pieter Bruegel d. Ä.: Leben und Werk. Köln, 1973.

Grossmann F. Pieter Bruegel: Complete edition of the Paintings. London, 1973.

Marijnissen R.-H. and others. Bruegel: Tout l'oeuvre peint et dessiné. Antwerp, 1988.

Mielke H. Pieter Bruegel. Die Zeichnungen. Turnhout, 1996.

Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner: Ausst. Kat. Berlin, 1975.

Roberts K. Bruegel. London; New York, 2003.

Rocquet C.-H. Bruegel ou l'atelier des songes. Paris, 1987.

Seidel M., Marijnissen R. H. Bruegel. Stuttgart, 1984.

Simon O. v., Winner M. (eds.). Pieter Bruegel und seine Welt / Ein Colloquium. Berlin, 1979.

Stechow W. Bruegel the Elder. New York, 1990.

НЕМЕЦКОЕ ИСКУССТВО

Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л., 1934.

Домин А. Н. Пейзаж немецкого Возрождения. Нижний Новгород, 2005.

Кисляк Г. Немецкая гравюра 15–16 веков // *Очерки по истории и технике гравюры: В 14 вып.* М., 1987. Вып. 2.

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

- Лобман М. Я. Немецкая скульптура 1350–1550 годов. М., 1980.
- Нессельштраус Ц. Г. Немецкая первопечатная книга. Декорировка и иллюстрация. СПб., 2000.
- Anderson C., Talbot C. From a Mighty Fortress: Prints, Drawings and Books in the Age of Luther, 1483–1546: Exh. cat. Detroit, 1983.
- Bartrum G. German Renaissance Prints: Exh. cat. London, 1995.
- Baxandall M. The Limewood Sculptors of Renaissance Germany. New Haven; London, 1980.
- Christensen C. C. Art and the Reformation in Germany: Athens (Ohio), 1979.
- Deutsche Kunst der Dürer-Zeit: Ausst. Kat. Wien, 1971.
- Eschenburg B. Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute. München, 1987.
- Fischer F. W., Timmers J. J. Spätgotik: Zwischen Mystik und Reformation. Baden-Baden, 1971.
- Geisberg M. The German Single-Leaf Woodcut, 1500–1550: In 4 vols. New York, 1974.
- Gothic and Renaissance Art in Nuremberg, 1300–1550: Exh. cat. / Ed. by J. P. O'Neill. New York, 1986.
- Hollstein F. W. H. German Etchings, Engravings and Woodcuts c. 1450–1700. Amsterdam, 1954.
- Huth H. Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Darmstadt, 1967.
- Kaiser U.-N. Der skulptierte Altar der Frührenaissance in Deutschland. Frankfurt am Main, 1978.
- Körner H. Der früheste deutsche Einblattholzschnitt. Mittenwald, 1979.
- Körner J. L. The Reformation of the Image. Chicago, 2004.
- Luther und die Folgen für die Kunst: Ausst. Kat. / Hrsg. von W. Hofmann. Hamburg, 1983.
- Natur und Antike in der Renaissance: Ausst. Kat. / Hrsg. von H. Beck, D. Blume. Frankfurt am Main, 1985.
- Roslands J., Bartrum G. The Age of Dürer and Holbein: German Drawings, 1400–1550: Exh. cat. London, 1988.
- Schindler H. Der Schnitzaltar: Meisterwerke und Meister in Süddeutschland, Österreich und Südtirol. Regensburg, 1978.
- Schmid W. Altäre der Hoch- und Spätgotik. Köln, 1985.
- Schmidt G. Gotische Bildwerke und ihre Meister: In 2 Bd. 1992.
- Schramm A. Der Bilderschmuck der Frühdrucke: In 23 Bd. Leipzig, 1920–1943.
- Stange A. Deutsche Malerei der Gotik: In 11 Bd. München, 1934–1961.
- Strauss W. Sixteenth-century German Artists // The illustrated Bartsch. New York, 1978. Vol. X.

Лукас Мозер

- Hauserr R. Der Magdalenenaltar in Tiefenbronn // Kunstchronik. 1971. XXIV.
- Sterling Ch. Observations on Moser's Tiefenbronn Altarpiece // Pantheon. 1972. XXX/1.

Конрад Вит

- Feldeg-Henning U. Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz. Basel, 1968.
- Ganz P. L. Konrad Witz: Meister von Rottweil. Bern, 1947.
- Meng-Köhler M. Die Bilder des Konrad Witz und ihre Quellen. Basel, 1947.

Ганс Мультшер

- Schröder M. Das plastische Werk Multschers in seiner chronologischen Entwicklung. Tübingen, 1955.
- Tripps M. Hans Multscher, Meister der Spätgotik: Sein Werk, seine Schule, seine Zeit / Ausst. Kat. Leutkirch im Allgäu, 1993.

Стефан Лохнер

Stefan Lochner, Meister zu Köln: Herkunft — Werke — Wirkung: Ausst. Kat. / Hrsg. von F.G. Zehnder. Köln, 1993.

Wolffson M. Hat Dürer das Dombild gesehen? Ein Beitrag zur Lochner Forschung // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1986. № 49.

Мартин Шонгауэр

Дворжак М. Шонгауэр и нидерландская живопись // Дворжак М. История искусства как история духа. СПб., 2001.

Falk T., Hirth T. Martin Schongauer: Das Kupferstichwerk: Ausst. Kat. München, 1991.

Hutchison J. C. Martin Schongauer: «Pictorum Gloria» (ca. 1450–1491) // The illustrated Bartsch. New York, 1996. Vol. VIII.

Le Beau Martin: Gravures et dessins de Martin Schongauer (vers 1450–1491): Exp. cat. Colmar, 1991.

Martin Schongauer: Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabinett: Ausst. Kat. / Hrsg. von H. Krohm, J. Nicolaisen. Berlin, 1991.

Minott C. I. Martin Schongauer. New York, 1971.

Shetstack F. The Complete Engravings of Martin Schongauer. New York, 1969.

Мастер Домашней книги (Мастер Амстердамского кабинета)

Filedt Kok J. P. and others. Livelier than Life: The Master of the Amsterdam Cabinet or the Housebook Master, ca. 1470–1500: Exh. cat. Amsterdam, 1985.

Hess D. Meister um das mittelalterliche Hausbuch: Studien zur Hausbuchmeisterfrage. Mainz, 1994.

Hutchison J. C. The Master of the Housebook. New York, 1972.

Stange A. Der Hausbuchmeister. Baden-Baden; Strasbourg, 1958.

Waldberg-Wolfegg J. v. Das mittelalterliche Hausbuch. München, 1957.

Михаэль Пахер

Pächt O. Die historische Aufgabe Michael Pachters // Pächt O. Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften. München, 1977.

Rasmo N. Michael Pacher. London, 1971.

Фейт Штосс

Around Veit Stoß / Hrsg. von H. Dobroszlawa. Krakau, 2005.

Goldner J. Veit Stoß. Krakau, 1990.

Hatzel C. Tat und Traum des Bildschnitzers Veit Stoß. Bayreuth, 1996.

Keiselski Z. Veit Stoss. Dresden; Warszawa, 1981.

Sello G. Veit Stoss. München, 1989.

Veit Stoss. Vorträge des Nürnberger Symposions. Nürnberg, 1981.

Тильман Риемenschneider

Baxandall M. Tilman Riemenschneider, Master Sculptor of the Late Middle Ages. 1999.

Bier J. Tilman Riemenschneider: His Life and Work. Lexington, 1982.

Frieden M. H. u. Tilman Riemenschneider. München; Berlin, 1981.

Holz J. Tilman Riemenschneider. München, 1977.

Muth H. Tilman Riemenschneider und seine Werke. Würzburg, 1982.

Альбрехт Дюрер

Боре А., Бон С. Альбрехт Дюрер. Гравюры. М., 2001.

Дюрер А. Дневники, письма, трактаты. В 2 т. Л.; М., 1957.

Нессельмантс П. Г. Альбрехт Дюрер. 1471–1528. Л.; М., 1961.

Nesselhauf C. G. Рисунки Дюрера. М., 1966.

Пановский Э. Альбрехт Дюрер и классическая античность // Пановский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб., 1999.

Степанов А. Мастер Альбрехт. Л., 1991.

Albrecht Dürer: Woodcuts and Woodblocks / Ed. by W. L. Strauss. New York, 1980.

Anzelewsky F. Dürer: His Art and Life. London, 1982.

Blotostocki J. Dürer and his Critics. Baden-Baden, 1986.

Eberlein J. H. Albrecht Dürer. Reinbeck, 2003.

Hutchison J. C. Albrecht Dürer, A Biography. Princeton, 1990.

Koschitzky W. Albrecht Dürer: Die Landschaftsaquarelle – Örtlichkeit, Datierung, Stilkritik. Wien; München, 1971.

Mende M. Albrecht Dürer: ein Künstler in seiner Stadt: Ausst. Kat. Nürnberg, 2000.

Panofsky E. The Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton, 1948 [исм. пер.: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. München, 1977].

Strauss W. L. Albrecht Dürer: Intaglio Prints, Engravings, Etchings and Drypoints. New York, 1975.

Strauss W. L. The Complete Drawings of Albrecht Dürer: In 6 vols. New York, 1974 [suppl. New York, 1977; suppl. 2 New York, 1982].

Winzinger F. Albrecht Dürer. Hamburg, 2001.

Wölfflin H. Die Kunst Albrecht Dürers. München, 1984.

Лукас Кранах Старший

Немцов А. Н. Лукас Кранах Старший. М., 1973.

Шаде В. Кранахи. Семейство художников. М., 1996.

Brinkmann B. and others. Lucas Cranach. London, 2007.

Carter M. Lucas Cranach's Women: A Speculative Essay // Australian Journal of Art. 1989–1990. VIII.

Gottes Wort und Menschenbild: Werke von Cranach und Seinen Zeitgenossen: Ausst. Kat. Gotha, 1994.

Grimm C. and others. Lucas Cranach: Ein Maler-Unternehmer aus Franken: Ausst. Kat. Augsburg, 1994.

Hinz B. Lucas Cranach d. Ä. Reinbeck; Hamburg, 1993.

Koepplin D., Falk T. Lucas Cranach: In 2 Bd.: Ausst. Kat. Basel; Stuttgart, 1974–1976.

Montout M., Alemany-Dessaint V. Cranach l'Ancien et le Jeune. Reims, 1994.

Moser P. Lucas Cranach: His Life, His World, His Pictures. Bamberg, 2005.

Stepanov A. Lucas Cranach the Elder, 1472–1553. Bournemouth, 1997.

Матис Готхардт (Грюневальд)

Немцов А. Грюневальд. Жизнь и творчество мастера Матиса Нитхарта-Готхарта. М., 1972.

Симонов В. Д. Тема распятия в творчестве Грюневальда // Советское искусствознание. 1986. Вып. 21.

Arnold K. Der historische Grünewald, Anmerkungen zum Forschungsstand // Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich des 15. Und 16. Jahrhunderts. Göttingen, 1994.

Behling L. Matthias Grünewald. Strasbourg, 1981.

Fraenger W. Matthias Grünewald. München, 1985.

Lücking W. Mathis: Nachforschungen über Grünewald. Berlin, 1983.

Rieckenberg H. J. Matthias Grünewald. Herrsching, 1976.

Rohmer E. Grünewald Drawings: Complete Edition. London, 1970.

Tout l'oeuvre peint de Grünewald / Ed. par P. Vaisse, P. Bianconi. Paris, 1984.

Weidgärtner A. Grünewald. Wien; München, 1962.

Альбрехт Альтдорфер

Веймисская Н. Л. Альбрехт Альтдорфер. М., 1977.

Altdorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst. Paris, 1984.

Goldberg G. Albrecht Altdorfer: Meister von Landschaft, Raum, Licht. München, 1988.

Janzen R. Albrecht Altdorfer: Four Centuries of Criticism. Ann Arbor, 1980.

Mielke H. Albrecht Altdorfer: Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik: Ausst. Kat. Berlin, 1988.

Mörseder K. Gestaltungsmittel Albrecht Altdorfers und ihre ikonologischen Entsprechungen // Aufsätze zur Kunstgeschichte: Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag. Hildesheim, 1991.

Rukner E. Albrecht Altdorfer. München, 1965.

Winzinger F. Albrecht Altdorfer. Die Gemälde. München, 1975.

Winzinger F. Albrecht Altdorfer: Graphik. München, 1963.

Wood C. S. Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape. London, 1993.

Ганс Гольбейн Младший

Немилов А. Н. Ганс Гольбейн Младший. М.; Л., 1962.

Пахомова В. А. Графика Ганса Гольбейна Младшего. Л., 1989.

Batschmann O., Griener P. Hans Holbein. London, 1997.

Buck S. Hans Holbein. 1497/98–1543. Köln, 1999.

Busholt B. and others. Die Malerfamilie Holbein in Basel: Ausst. Kat. Basel, 1960.

Feister S. Drawings by Holbein from the Royal Library, Windsor Castle. London, 1983.

Komner R., Emmendorffer C. Hans Holbein d. J. (1497/98–1543): Ausst. Kat. zum 500. Geburtstag des Künstlers. Augsburg, 1997.

Michael E. Hans Holbein the Younger: A Guide to Research. New York, 1997.

Parler K. T. The Drawings of Hans Holbein in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle. London, 1983.

Roberts J. Drawings by Holbein for the Court of Henry VIII: Exh. cat. Houston, 1987.

Rowlands J. Holbein: The Paintings of Hans Holbein the Younger, Complete Edition. Oxford, 1985.

Wölf N. Hans Holbein the Younger. Cologne, 2004.

ФРАНЦУЗСКОЕ ИСКУССТВО

Алексеева В. Французская гравюра 15–17 веков // Очерки по истории и технике гравюры: В 14 вып. М., 1987. Вып. 5.

Лайта Э. Ранняя французская живопись. Будапешт, 1980.

Мальцева Н. Л. Французский карнавальный портрет XVI века. М., 1978.

Петрусович Н. Б. Искусство Франции XV–XVI веков. Л., 1973.

Стародубова В. В. Искусство Франции // Воронина Т. С., Мальцева Н. Л., Стародубова В. В. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии. М., 1994.

Avril F., Reynaud N. Les Manuscrits à peintures en France, 1460–1520: Exp. cat. Paris, 1993.

Beaudieu M. Renaissance française // Description raisonnée des sculptures du Musée du Louvre. Paris, 1978. T. II.

Blunt A. Art and Architecture in France, 1500 to 1700. Harmondsworth, 1988.

Buckingham C. and others. The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque Nationale de France: Exh. cat. Los Angeles; New York, 1994–1995.

Châtelet A., Thuillier J. Le Peinture français de Fouquet à Poussin. Geneva, 1963.

Forsyth W. H. The Entombment of Christ: French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Cambridge (Mass.), 1970.

Gillet L. La Renaissance // Histoire de l'art français. Paris, 1977.

Lacotte M., Thiébaud D. L'Ecole d'Avignon. Paris, 1983.

Ring G. A Century of French Painting, 1400–1500. London, 1979.

Zerner H. L'Art de la Renaissance. Paris, 1996.

Мастер - Благовещения - из Экса

Reynaud N. Barthélemy d'Eyck avant 1450 // Revue de l'art. 1989. 84.

Tolley Th. Eyck, Barthélemy d'. Oxford, 2001.

Untermyer F. King René's Book of Love: Le Cœur d'Amours Espris. New York, 1980.

Ангерран Шаронгон

Sterling C. Enguerrand Quarton: Le Peintre de la Pietà d'Avignon. Paris, 1983.

Thiébaud D. Enguerrand Quarton // Grove Art Online. Oxford, 2003.

Жан Фуке

Золотова Е. Ю. Жан Фуке. М., 1984.

Стерлигов А. Б. Средневековое наследие и творческий метод Жана Фуке // Культура и искусство западноевропейского средневековья. М., 1981.

Reynaud N. Jean Fouquet: Exp. cat. Paris, 1981.

Schaefer C. Jean Fouquet: Auf der Schwelle der Renaissance. Dresden, 1994.

Мастер из Мулена

Huillet d'Irtia M. Le Maître de Moulins. Paris, 1961.

Reynolds C. Master of Moulins. The Dictionary of Art: In 34 vols. London; New York, 1996. Vol. 20.

Sterling C. Jean Hey, le Maître de Moulins // Revue de l'art. 1968. 1–2.

Жан Клуэ и Франсуа Клуэ

Мальцева Н. Л. Клуэ. М., 1963.

Les Clouet et la cour des rois de France: Exp. cat. / Ed. par J. Adhémar. Paris, 1970.

Mellen P. Jean Clouet. London, 1971.

Scallières C., Cuzin J. François Ier par Clouet: Exp. cat. Paris, 1996.

Школа Фонтенбло

Абелазова Г. В. Фонтенбло. Во-ле-Виконт. Версаль. М., 1994.

Демидова М. Алсамбль Фонтенбло и «война дворцов». Метаморфозы античной виллы // Искусствознание. 2002. Вып. 1.

Челлини Б. Жизнь Безвестного Челлини. СПб., 1998.

Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau. L'Art de Fontainebleau: Paris, 1972.

Béguin S. L'École de Fontainebleau: Le maniérisme à la cour de France. Paris, 1960.

L'École de Fontainebleau: Exp. cat. / Ed. par S. Béguin, B. Jestaz, J. Thirion. Paris, 1972–1973.

Lévy J.-J. L'École de Fontainebleau. Neuchâtel, 1984.

Wilson-Chevalier K. Fontainebleau et l'estampe au XVI^e siècle: Iconographie et contradictions: Exp. cat. Nemours, 1985.

Wilson-Chevalier K. Women on Top at Fontainebleau // Oxford Art Journal. 1993. XVI/1.

Zerner H. Die Schule von Fontainebleau. Das graphische Werk. München, 1969.

Zerner H. Renaissance Art in France: the invention of classicism. Paris, 2003.

Жан Гужон

Du Colombier P. Jean Goujon. Paris, 1949.

Thirion J. La Fontaine des nymphes: Les Saints innocents. Paris, 1990.

Жермен Пилон

Bresc-Bautier G. et al. Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance //

Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel. Paris, 1993.

Terrasse C. Germain Pilon. Paris, 1930.

ИСПАНСКОЕ ИСКУССТВО

Вазанова Е. О., Мокеев Е. В. Древнегреческая мифология и испанская живопись эпохи Возрождения // Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984.

Кагамэ Л. Л. Апостолы Эль Греко в свете идей эпохи Реформации // Культура эпохи Возрождения и Реформация. Л., 1981.

Кагамэ Л. Л. Испанский портрет XVI в. Его социальная и гуманистическая основа // Культура Возрождения и общество. М., 1986.

Кантарева Т. П. Искусство Испании. Очерки. Средние века. Эпоха Возрождения. М., 1989.

Леонин И. М. Искусство Испании XVI–XVII веков. М., 1965.

Blanch S. A., Ricart J. G. Pintura gòtica catalana. Barcelona, 1987.

Brown J. The Golden Age of Painting in Spain. Madrid, 1991.

Camón Aznar J. La escultura y la rejería españolas del siglo XVI // Summa Artis. Historia general del arte. Madrid, 1967. T. XVIII.

Cathalonia: arte gòtico en los siglos XIV–XV: Exp. cat. Madrid, 1997.

Checa F. Pintura y escultura del renacimiento en España. 1450–1600. Madrid, 1983.

González J. J. M. Tipología e iconografía del retablo español del renacimiento // Boletín del Seminario de estudios de arte y arqueología. [Universidad de Valladolid], 1964. XXX.

Mallory N. A. El Greco to Murillo: Spanish Painting in the Golden Age: 1556–1700. Madrid, 1991.

Redondo Cantera M. J. El sepulcro en España: Tipología e iconografía. Madrid, 1987.

Weise G. Spanische Plastik: In 2 Bd. Reutlingen, 1927.

Жауме Уге

Lasarte J. A. de, Ricart J. G. Huguet. Barcelona, 1948.

Roseland B. Jaume Huguet. Cambridge (Mass.), 1932.

Педро Берругете

Les Beaux-Arts (Brussels), new series. 1957. 5 [выпуск посвящен Педро Берругете].

Pedro Berruguete: El estado de la cuestión // Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria. Madrid, 1985. T. IV.

Алонсо Берругете

Azcárate J. M. Alonso Berruguete: Cuatro ensayos. Valladolid, 1963.

González J. J. M. Consideraciones sobre la vida y la obra de Alonso Berruguete // Boletín del Seminario de estudios de arte y arqueología. [Universidad de Valladolid], 1961. XXVIII.

Алонсо Санчес Коэльо

Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II: Exp. cat. Madrid, 1990.

Breuer S. Alonso Sánchez Coello / Diss., München, Universität. 1984.

Эль Греко

- Алпатов М. Живописное мастерство Эль Греко // Алпатов М. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963.
- Валлазотек А. Эль Греко (Доменико Теотокопули). М., 1962.
- Дворжак М. Эль Греко и маньеризм // Дворжак М. История искусства как история духа. СПб., 2001.
- Кантерева Т. П. Эль Греко. М., 1965.
- Шальм-Хёкель М. Эль Греко. Доменикос Теотокопулос. 1541–1614. Köln, 2005.
- Davies D. El Greco. Oxford; New York, 1976.
- El Greco: Mystery and Illumination: Exh. cat. / Ed. by D. Davies. Edinburgh, 1989.
- El Greco of Toledo: Exh. cat. / Eds. by J. Brown and others. Madrid; Washington: Toledo (Ohio); Dallas, 1982–1983.
- Marias F. El Greco: Biographie d'un peintre extravagant. Paris [в печати].
- San Román F. de B. El Greco en Toledo. Toledo, 1982.
- Withey H. E. El Greco and His School: In 2 vols. Princeton, 1962.

АНГЛИЙСКОЕ ИСКУССТВО

- Воронина Т. С. Искусство Англии // Воронина Т. С., Мальцева Н. Л., Стародубова В. В. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии. М., 1994.
- Reynolds G. English Portrait Miniatures. Cambridge, 1987.
- Strong R. The English Renaissance Miniature. London, 1983.
- Strong R. Tudor and Jacobean Portraits: In 2 vols. London, 1969.
- Strong R., Munnell V. J. Artists of the Tudor Court: Exh. cat. London, 1983.

Николас Хиллиард

- Воронина Т. С. Николас Хиллиард и английский портрет эпохи Шекспира. М., 1992.
- Auerbach E. Nicholas Hilliard. London, 1961.
- Edmond M. Nicholas Hilliard. London, 1983.
- Reynolds G. Nicholas Hilliard and Isaac Oliver: Exh. cat. London, 1971.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Принятые сокращения:

Акв. – акварель

Б. – бумага

Д. – дерево

М. – масло

Т. – темпера

Х. – холст

Все размеры указаны в сантиметрах.

1. Ян ван Эйк. Поющие ангелы. Створка «Гентского алтаря». 1432. Д., м. 160 × 69. Гент, собор Св. Бавона.
2. Ян ван Эйк. Музыцирующие ангелы. Створка «Гентского алтаря». 1432. Д., м. 160 × 69. Гент, собор Св. Бавона.
3. Хендрик ван Стенвейк Старший. Католическая месса в кафедральном соборе Антверпена. Ок. 1580 г. Х., м. 91 × 122. Гамбург, Кунсткалле.
4. Франц Хогенберг. Иконоборческий бунт кальвинистов 20 августа 1566 г. *Гравюра резцом*. 18,6 × 27,6.
5. Мастер женских полуфигур. Музыцирующие дамы. Ок. 1540 г. Д., м. 53 × 38. Санкт-Петербурге, Государственный Эрмитаж.
6. Рогир ван дер Вейден. Св. Лука, рисующий Мадонну. Ок. 1435–1436 гг. Х. (переведено с дерева), м. Бостон, Музей изящных искусств. Фрагмент.
7. Робер Кампен. Троица. Ок. 1430–1432 гг. Д., м. 149 × 61. Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт.
8. Робер Кампен. Св. Вероника. Ок. 1430–1432 гг. Д., м. 151 × 61. Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт.
9. Робер Кампен. Мария с Младенцем. Ок. 1430–1432 гг. Д., м. 160 × 68. Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт.
10. Робер Кампен. Злой разбойник. Фрагмент алтарного образа «Распятие». Ок. 1430–1432 гг. Д., м. 133 × 91. Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт.
11. Робер Кампен. Рождество. Ок. 1425 г. Д., м., м. 82 × 69. Дижон, Музей изящных искусств.
12. Робер Кампен. Троица. Мадонна с Младенцем. Диптих. Ок. 1433–1435 гг. Д., м. 34 × 24 каждая створка (28 × 18 без оформления). Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.
13. Схема совмещения «Троицы» и «Мадонны с Младенцем» в диптихе Робера Кампена.
14. Робер Кампен (?). Алтарь Мероде. Тринтих. Ок. 1440 г. Д., м. Средняя часть 64 × 63; створки 63 × 28 каждая. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.
15. Робер Кампен (?). Благовещение. Ок. 1440 г. (?). Д., м. 61 × 63. Брюссель, Королевские музеи изящных искусств.
16. Робер Кампен (?). Благовещение. Средняя часть «Алтаря Мероде».
17. Робер Кампен (?). Св. Иосиф. Правая створка «Алтаря Мероде».
18. Ян ван Эйк (?). Плавание святых Юлиана и Марты. Миниатюра из Туринско-Миланского часослова. Ок. 1424 г. *Перо/пером*, м. 11 × 9. Погибла в 1904 г.

19. Ян ван Эйк. Мадонна в перизии. Ок. 1425 г. Д., м. 31 × 14. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.
20. Ян ван Эйк. «Гентский алтарь» в закрытом виде. 1432. Д., м. Ок. 350 × 250. Гент, собор Св. Бавона.
21. Ян ван Эйк. Благовещение. Фрагмент «Гентского алтаря». 120 × 250.
22. Ян ван Эйк. «Гентский алтарь» в открытом виде. Ок. 375 × 530.
23. Ян ван Эйк. Бог Отец, Дева Мария, Иоанн Креститель. Фрагмент «Гентского алтаря». 208 × 250.
24. Ян ван Эйк. Адам. Фрагмент «Гентского алтаря». 160 × 38.
25. Ян ван Эйк. Ева. Фрагмент «Гентского алтаря». 160 × 38.
26. Ян ван Эйк. Мистическое поклонение агнцу. Фрагмент «Гентского алтаря». Ок. 135 × 236.
27. Ян ван Эйк. Праведные судьи и воины. Фрагмент «Гентского алтаря». 145 × 105.
28. Ян ван Эйк. Святые отшельники и пилигримы. Фрагмент «Гентского алтаря». 145 × 105.
29. Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена. Ок. 1435 г. Д., м. 66 × 62. Париж, Лувр.
30. Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена. Фрагмент.
31. Ян ван Эйк. Мадонна каноника ван дер Пале. 1436. Д., м. 122 × 157. Брюгге, Музей Грунингхе.
32. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. 1434. Д., м. 82 × 60. Лондон, Национальная галерея.
33. Ян ван Эйк. Портрет человека в тюбане. 1433. Д., м. 26 × 19. Лондон. Национальная галерея.
34. Робер Кампен. Портрет Робера де Масмина (?). Ок. 1430 г. Д., м. 30 × 18. Мадрид, Музей Тиссен-Борнемиса.
35. Рогир ван дер Вейден. Св. Лука, рисующий Мадонну. Ок. 1435–1436 гг. Х. (не раскрашено с дерева), м. 102 × 108. Бостон, Музей изящных искусств.
36. Рогир ван дер Вейден. Снятие со креста. Ок. 1437–1438 гг. Д., м. 220 × 262. Мадрид, Прадо.
37. Рогир ван дер Вейден. Семь таинств. Триптих. Ок. 1441 г. Д., м. Средняя часть 200 × 97, неподвижные створки 119 × 63 каждая. Антверпен, Королевский музей изящных искусств.
38. Рогир ван дер Вейден. Семь таинств. Фрагмент.
39. Рогир ван дер Вейден. Полнтрих «Страшный суд» в раскрытом виде. Между 1446 и 1451 гг. Д., м. 220 × 549. Бонн, капелла госпиталей.
40. Ян ван Эйк и помощник. Страшный суд. Створка «Татишевского диптиха». Ок. 1435 г. Д., м. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.
41. Рогир ван дер Вейден. Страшный суд. Фрагмент.
42. Рогир ван дер Вейден. Алтарь св. Колумбы. Триптих. Ок. 1460 г. Д., м. Средняя часть 138 × 153, створки 138 × 70 каждая. Мюнхен, Старая пинакотекка.
43. Рогир ван дер Вейден. Благовещение. Левая створка «Алтаря св. Колумбы».
44. Рогир ван дер Вейден. Принесение во храм. Правая створка «Алтаря св. Колумбы».
45. Рогир ван дер Вейден. Портрет рыцаря ордена Золотого руна. Ок. 1460 г. Д., м. 39 × 28. Брюссель, Королевские музеи изящных искусств.
46. Петрус Критуус. Оплакивание. Ок. 1450 г. Д., м. 98 × 188. Брюссель, Королевские музеи изящных искусств.
47. Схема воображаемого пространства «Оплакивания» Петруса Критууса.
48. Петрус Критуус. Св. Элигий. 1449. Д., м. 98 × 83. Нью-Йорк, Музей Метрополитен, собр. Роберта Лемана.
49. Петрус Критуус. Портрет Эдварда Гримстона. 1446. Д., м. 36 × 27. Лондон, Национальная галерея.
50. Петрус Критуус. Портрет девочки. Ок. 1470 г. Д., м. 28 × 21. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.

51. Дирк Баутс. Таинство Святого причастия. Ползтих. 1464–1467. Д., м. Средняя часть 180 × 151, створки 88 × 71 каждая. Лувен, церковь Св. Петра.
52. Схема построения «Тайной вечери» Дирка Баутса.
53. Дирк Баутс. Сбор манья. Створка ползтиха «Таинство Святого причастия».
54. Дирк Баутс. Мужской портрет. 1462. Д., м. 31 × 20. Лондон, Национальная галерея.
55. Ханс Мемлинг. Тринтих «Страшный суд» в раскрытом виде. 1466–1467. Д., м. Средняя часть 221 × 160, створки 224 × 72 каждая. Гданьск, Поморский музей.
56. Ханс Мемлинг. Страшный суд. Фрагмент.
57. Ханс Мемлинг. Страшный суд. Фрагмент.
58. Стефан Лохнер. Страшный суд. Ок. 1435 г. Д., м. 122 × 176. Кёльн, Музей Вальраф-Рихард.
59. Ханс Мемлинг. «Тринтих Донна» в раскрытом виде. 1468. Д., м. Средняя часть 71 × 69, створки 70 × 31 каждая. Лондон, Национальная галерея.
60. Ханс Мемлинг. «Тринтих Мореля» в раскрытом виде. 1484. Д., м. Средняя часть 121 × 153, створки 121 × 69 каждая. Брюгге, Музей Прунинге.
61. Ханс Мемлинг. Мадонна в лугах. Ок. 1470 г. Д., м. 36 × 26. Мадрид, Прадо.
62. Ханс Мемлинг. Мадонна на троне с Младенцем, ангелом и донатором. Средняя часть тринтиха. Ок. 1485 г. Д., м. 69 × 47. Вена, Художественно-исторический музей.
63. Ханс Мемлинг. Тринтих «Мистическое обручение св. Екатерины» в закрытом виде. 1479. Д., м. 172 × 79 каждая створка. Брюгге, Музей Ханса Мемлинга.
64. Ханс Мемлинг. Тринтих «Мистическое обручение св. Екатерины» в открытом виде. Средняя часть 172 × 172, створки 172 × 79 каждая.
65. Ханс Мемлинг. Усекновение главы св. Иоанна Крестителя. Левая створка тринтиха «Мистическое обручение св. Екатерины».
66. Ханс Мемлинг. Откровение св. Иоанна Богослова. Правая створка тринтиха «Мистическое обручение св. Екатерины».
67. Ханс Мемлинг. Рака св. Урсулы. 1489. Д., м., полаята. 87 × 91 × 33. Брюгге, Музей Ханса Мемлинга.
68. Ханс Мемлинг. Прибытие св. Урсулы в Кёльн. Прибытие в Базель. Папа Кирик благословляет св. Урсуду. Роспись раки св. Урсулы. Д., м. 38 × 26 каждая сцена.
69. Ханс Мемлинг. Отплытие св. Урсулы из Базеля. Мученичество св. Урсулы. Роспись раки св. Урсулы.
70. Ханс Мемлинг. Портрет молодого человека. Ок. 1475 г. Д., м. 33 × 25. Флоренция, галерея Корсини.
71. Ханс Мемлинг. Диптих Ньюенхове. 1487. Д., м. 44 × 33 каждая створка. Брюгге, Музей Ханса Мемлинга.
72. Ханс Мемлинг. Портреты Томмазо Портинари и Марии Барончелли. Ок. 1470 г. Д., м., т. 44 × 34 каждой. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.
73. Хуго ван дер Гус. «Алтарь Портинари» в закрытом виде. 1476–1478. Д., м. 249 × 300. Флоренция, Уффици.
74. Хуго ван дер Гус. Рождество. Средняя часть «Алтаря Портинари». 249 × 300.
75. Хуго ван дер Гус. Левая створка «Алтаря Портинари». 249 × 137.
76. Хуго ван дер Гус. Правая створка «Алтаря Портинари». 249 × 137.
77. Хуго ван дер Гус. Поклонение волхвов. Средняя часть «Алтаря Монфорте». Ок. 1470 г. Д., м. 160 × 247. Берлин, Государственные музеи, Картина галерея.
78. Хуго ван дер Гус. Рождество. Ок. 1480 г. Д., м. 97 × 245. Берлин, Государственные музеи, Картина галерея.
79. Гертен тот Синт Янс. Сожжение остатков Иоанна Крестителя. 1484. Д., м. 172 × 139. Вена, Художественно-исторический музей.
80. Гертен тот Синт Янс. Рождество. Ок. 1480 г. Д., м. 32 × 26. Лондон, Национальная галерея.

81. Гертген тот Синт Янс. Иоанн Креститель в пустыне. Ок. 1485–1490 гг. Д., м. 42 × 28. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.
82. Герард Давид. Арест Сизанна. 1498. Д., м. 182 × 159. Брюгге, Музей Грюннинге.
83. Герард Давид. Казнь Сизанна. 1498. Д., м. 182 × 159. Брюгге, Музей Грюннинге.
84. Герард Давид. Тринтих Тромпа. Ок. 1505 г. Д., м. Средняя часть 128 × 97, створки 132 × 43 каждая. Брюгге, Музей Грюннинге.
85. Иероним Босх. Излечение камня слепоты. Ок. 1475–1480 гг. Д., м. 48 × 35. Мадрид, Прадо.
86. Иероним Босх. Семь смертных грехов. Ок. 1475–1480 гг. Д., м. 120 × 150. Мадрид, Прадо.
87. Иероним Босх (?). Тринтих «Воз сена» в закрытом виде. Ок. 1490–1495 гг. Д., м. 147 × 100. Эскориал.
88. Иероним Босх (?). Тринтих «Воз сена» в открытом виде. Средняя часть 140 × 100, створки 147 × 46 каждая.
89. Иероним Босх. Тринтих «Страшный суд» в закрытом виде. Ок. 1505–1510 гг. Д., м. 167 × 120. Вена, Академия изобразительных искусств.
90. Иероним Босх. Тринтих «Страшный суд» в открытом виде. Средняя часть 164 × 127, створки 167 × 60 каждая.
91. Иероним Босх. Тринтих «Сад земных наслаждений» в закрытом виде. Ок. 1510 г. Д., м. 220 × 195. Мадрид, Прадо.
92. Иероним Босх. Тринтих «Сад земных наслаждений» в открытом виде. Средняя часть 220 × 195, створки 220 × 97 каждая.
93. Иероним Босх. Средняя часть тринтиха «Сад земных наслаждений».
94. Квентин Массейс. Святая родня. Средняя часть «Тринтиха св. Анны». 1507–1509. Д., м. 224 × 219. Брюссель, Королевские музеи изящных искусств.
95. Квентин Массейс. Оплакивание. Тринтих. 1509–1511. Д., м. Средняя часть 260 × 273, створки 260 × 115 каждая. Антверпен, Королевский музей изящных искусств.
96. Квентин Массейс. Менья с женой. 1514. Д., м. 70 × 67. Париж, Лувр.
97. Квентин Массейс. Портрет Эразма Роттердамского. 1517. Д., м. 58 × 16. Рим, Национальная галерея.
98. Квентин Массейс. Портрет Петра Эгидия. 1517. Д., м. 58 × 16. Замок Лонгфорд, Уилтшир, собр. графа Реднора.
99. Иоханн Патинир. Пейзаж с Хароном. Ок. 1521 г. Д., м. 64 × 103. Мадрид, Прадо.
100. Ян Госсарт. Св. Лука, рисующий Мадонну. Ок. 1515 г. Д., м. 230 × 205. Прага, Национальная галерея.
101. Ян Госсарт. Нептун и Амфитрита. 1516. Д., м. 188 × 124. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.
102. Барент ван Орлей. Гибель детей Иова. Средняя часть тринтиха «Добродетель терпения». 1521. Д., м. 176 × 184. Брюссель, Королевские музеи изящных искусств.
103. Лукас ван Лейден. Лот с дочерьми. Ок. 1520 г. Д., м. 48 × 34. Париж, Лувр.
104. Лукас ван Лейден. Автопортрет. Ок. 1514 г. Д., м. 29 × 22. Брауншвейг, Музей герцога Антона Ульриха.
105. Лукас ван Лейден. Се человек. 1510. Гравюра резцом. 28,7 × 44,7.
106. Лукас ван Лейден. Молочица. 1510. Гравюра резцом. 11,9 × 16.
107. Лукас ван Лейден. Мирские радости Магдалины. 1519. Гравюра резцом. 28,8 × 39,6.
108. Лукас ван Лейден. Лот с дочерьми. 1530. Гравюра резцом. 18,7 × 24,6.
109. Лукас ван Лейден. Исцеление иерихонского слепца. Тринтих. 1531. Х. (переведено с дерева), м. Средняя часть 116 × 150, створки 89 × 34 каждая. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

110. Ян ван Скорел. Иерусалимские паломники. 1527–1528. Д., м. 102 × 255. Харлем, Музей Франса Халса.
111. Ян ван Скорел. Портрет Агаты ван Схонховен. 1529. Рим, галерея Дорна-Памфили.
112. Ян ван Скорел. Мария Магдалина. 1529. Х., м. 67 × 76. Амстердам, Рейксмузеум.
113. Ян ван Скорел. Привнесение во храм. Ок. 1528–1530 гг. Д., м. 114 × 85. Вена, Художественно-исторический музей.
114. Мартин ван Хемскерк. Семейный портрет. Ок. 1530 г. Д., м. 118 × 140. Касель, Государственная картинная галерея.
115. Мартин ван Хемскерк. Св. Лука, пишущий Мадонну. 1532. Д., м. 168 × 232. Харлем, Музей Франса Халса.
116. Мартин ван Хемскерк. Автопортрет. 1553. Д., м. 42 × 54. Кембридж, Музей Фицуильям.
117. Антонио Мор. Портрет епископа Антуана де Гранвелды. 1549. Д., м. 107 × 82. Вена, Художественно-исторический музей.
118. Антонио Мор. Портрет Марии Тюдор. 1554. Д., м. 109 × 84. Мадрид, Прадо.
119. Антонио Мор. Портрет герцога Альба. 1549. Нью-Йорк, Испанское общество в Америке.
120. Антонио Мор. Портрет принца Вильгельма Оранского. Ок. 1555–1556 гг. Касель, Картинная галерея.
121. Антонио Мор. Портрет Маргариты Пармской. Ок. 1562 г. Х., м. 106 × 76. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.
122. Антонио Мор. Автопортрет. 1558. 113 × 87. Флоренция, Уффици.
123. Дирк Якобс. Групповой портрет корпорации амстердамских стрелков. 1532. Х. (*переведен с дерева*), м. 115 × 160. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.
124. Дирк Якобс. Групповой портрет корпорации амстердамских стрелков. 1561. Д., м. 91 × 184. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.
125. Питер Артсен. Христос в доме Марфы и Марии. 1552. Д., м. 60 × 102. Вена, Художественно-исторический музей.
126. Питер Артсен. Кухарка. 1559. Д., м. 127 × 82. Брюссель, Королевские музеи изящных искусств.
127. Питер Артсен. Мясная лавка. 1551. Д., м. 123 × 167. Уисала, Художественное собрание университета.
128. Питер Брейгель Старший. Художник и знаток. Ок. 1565–1568 гг. Б., *перо светлого и темного коричневыми чернилами*. 25 × 21,6. Вена, Альбертина.
129. Питер Брейгель Старший. Мизантроп. 1568. Х., м. 86 × 85. Неаполь, Национальный музей Каподимонте.
130. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля. Война сундуков и кошельков. 1568. *Оборит*. 23,3 × 30,7.
131. Питер Брейгель Старший. Альпийский пейзаж. 1553. Б., *перо коричневыми тоном*. 23,6 × 34,3. Париж, Лувр.
132. Питер Брейгель Старший. Альпийский пейзаж с рисовальщиком. Между 1553 и 1555 гг. Б., *перо коричневыми тоном*. 27,7 × 39,6. Лондон, собр. Сейлерн.
133. Питер Брейгель Старший. Вид Неаполя. 1558. Д., м. 40 × 70. Рим, галерея Дорна-Памфили.
134. Питер Брейгель Старший. Падение Икара. Ок. 1558 г. Х. на д., м. 74 × 112. Брюссель, Королевские музеи изящных искусств.
135. Питер Брейгель Старший. Пословицы. 1559. Д., м. 117 × 163. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.
136. Питер Брейгель Старший. Битва Масленицы и Поста. 1559. Д., м. 118 × 164. Вена, Художественно-исторический музей.
137. Питер Брейгель Старший. Детские игры. 1560. Д., м. 118 × 161. Вена, Художественно-исторический музей.

138. **Питер Брейгель Старший.** Падение ангелов. 1562. Д., м. 117 × 162. Брюссель, Королевские музеи изящных искусств.
139. **Питер Брейгель Старший.** Безумная Грета. Ок. 1562 г. Д., м. 117 × 162. Амстердам, Музей Майер ван ден Берг.
140. **Питер Брейгель Старший.** Триумф смерти. Ок. 1562 г. Д., м. 117 × 162. Мадрид, Прадо.
141. **Питер Брейгель Старший.** Самоубийство Саула. 1562. Д., м. 34 × 55. Вена, Художественно-исторический музей.
142. **Питер Брейгель Старший.** Обезьяны. 1562. Д., м. 20 × 23. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.
143. **Питер Брейгель Старший.** Хмурый день. 1565. Д., м. 118 × 163. Вена, Художественно-исторический музей.
144. **Питер Брейгель Старший.** Сенокос. Ок. 1565 г. Х., м. 114 × 158. Прага, Национальная галерея.
145. **Питер Брейгель Старший.** Жатва. 1565. Х., м. 118 × 163. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.
146. **Питер Брейгель Старший.** Возвращение стада. 1565. Д., м. 117 × 159. Вена, Художественно-исторический музей.
147. **Питер Брейгель Старший.** Охотники на снегу. 1565. Д., м. 117 × 162. Вена, Художественно-исторический музей.
148. **Питер Брейгель Старший.** Зимний пейзаж с ловушкой для птиц. 1565. Д., м. 38 × 56. Брюссель, Королевские музеи изящных искусств, собр. Дельпор.
149. **Питер Брейгель Старший.** Перепись в Вифлееме. 1566. Д., м. 116 × 164. Брюссель, Королевские музеи изящных искусств.
150. **Питер Брейгель Старший.** Избиение младенцев. Ок. 1566 г. Д., м. 108 × 156. Вена, Художественно-исторический музей.
151. **Питер Брейгель Старший.** Крестьянская свадьба. 1568. Х., м. 114 × 164. Вена, Художественно-исторический музей.
152. **Питер Брейгель Старший.** Крестьянский тавец. 1568. Д., м. 114 × 164. Вена, Художественно-исторический музей.
153. **Питер Брейгель Старший.** Ярмарка в Хобокене. 1559. Б., перо коричневым тоном. 26,5 × 39,4. Лондон, Галерея Института Курто.
154. **Питер Брейгель Старший.** Слепые. 1568. Х., м. 86 × 156. Неаполь, Национальный музей Каподимонте.
155. Изготовление гравюры на дереве.
156. **Альбрехт Дюрер (?).** Печатный пресс. 1520. Гравюра на дереве. 15,5 × 10.
157. **Неизвестный немецкий мастер.** Отдых на пути в Египет. Ок. 1410 г. Гравюра на дереве, ака. 20,2 × 15,8.
158. Эволюция стиля в гравюре на дереве.
159. Изготовление гравюры на меди.
160. Эволюция стиля в гравюре резцом.
161. **Лукас Мозер.** Тифенбронский алтарь. 1432. Д., т. 320 × 240. Тифенбронн, церковь.
162. **Конрад Витц.** Войны приносят питье Давиду. Створка алтаря «Зерцало искупления человечества». Ок. 1435 г. Х. на д., т. Первоначальный размер ок. 100 × 80. Базель, Публичная художественная галерея.
163. **Конрад Витц.** Хождение по водам и чудесный улов рыбы. Створка «Алтаря св. Петра». 1444. Д., т. 132 × 154. Женева, Музей искусства и истории.
164. **Ганс Мюльчер.** Ландсбергская Мадонна. 1437. Д. (липа). Высота 178. Ландсберг, церковь Вознесения Марии.
165. **Ганс Мюльчер.** Рождество. Створка «Вурцахского алтаря». Ок. 1437 г. Д., т. 148 × 140. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.
166. **Ганс Мюльчер.** Поклонение волхвов. Створка «Вурцахского алтаря». Ок. 1437 г. Д., т. 148 × 140. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.

167. Ганс Мильчер. Воскресение. Створка «Вурдахского алтаря». Ок. 1437 г. Д., ш. 148 × 140. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.
168. Стефан Лохнер. Поклонение волхвов. Внутренний вид «Алтаря патронов Кёльна». 1443. Средняя часть 238 × 263, створки 234 × 118 каждая. Кёльн, собор.
169. Неизвестный мастер из Южной Богемии. Крэмловская Мадонна. Ок. 1400 г. Известия. Высота 112. Вена, Художественно-исторический музей.
170. Мастер св. Вероники. Мадонна с цветками вики. Ок. 1400 г. Д., ш. Нюрнберг, Германский национальный музей.
171. Верхнерейнский аноним. Райский садик. Ок. 1410 г. Д., ш. 26 × 33. Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт.
172. Стефан Лохнер. Поклонение Младенцу. Ок. 1445 г. Д., ш. 36 × 23. Мюнхен, Старая пинакотекка.
173. Мартин Шонгауэр. Мадонна в беседе из роз. 1473. Д., ш. 200 × 115. Кольмар, церковь Св. Мартина.
174. Стефан Лохнер. Мадонна в беседе из роз. Ок. 1450 г. Д., ш. 51 × 40. Кёльн, Музей Вальраф-Рихард.
175. Мартин Шонгауэр. Испытание св. Антония. Между 1470 и 1475 гг. Гравюра резцом. 31,2 × 23.
176. Мартин Шонгауэр. Большое Несение креста. Ок. 1475 г. Гравюра резцом. 28,6 × 43.
177. Мартин Шонгауэр. Взятие под стражу. Лист 2 из цикла «Страсти Христовы». Ок. 1480 г. Гравюра резцом. 16,3 × 11,7.
178. Мастер Домашней книги. Любовная пара. 1479. Д., ш. 118 × 82. Бота, Музей замка.
179. Мастер Домашней книги. Аристотель и Филлида. Между 1475 и 1480 гг. Гравюра сухой иглой. Диаметр 15,6. Амстердам, Рейксмузеум.
180. Мастер Домашней книги. Старый булдыг. Ок. 1485 г. Гравюра сухой иглой. 11,4 × 11,1. Амстердам, Рейксмузеум.
181. Мастер Домашней книги. Святое семейство. Ок. 1495 г. Гравюра сухой иглой. 13 × 11,4. Амстердам, Рейксмузеум.
182. Михаэль Пахер. Алтарь церкви в Санкт-Вольфганге в закрытом виде. 1477–1481.
183. Михаэль Пахер. Алтарь церкви в Санкт-Вольфганге в открытом виде.
184. Михаэль Пахер. «Коронование Марии» в коробе алтаря церкви в Санкт-Вольфганге. Д., напалоча, раскраска. 415 × 316.
185. Фейт Штосс. Св. Рох. Ок. 1513–1516 гг. Д. (липа). Флоренция, церковь Сантиссима Аннунциата.
186. Фейт Штосс. Главный алтарь Марианского костела в Кракове в закрытом виде. 1477–1489.
187. Фейт Штосс. Главный алтарь Марианского костела в Кракове в открытом виде.
188. Фейт Штосс. Успение Марии. Короб главного алтаря Марианского костела в Кракове. Д., напалоча, раскраска. 725 × 535.
189. Тильман Рименшнейдер. Вознесение Марии. Короб алтаря кладбищенской церкви в Кретзингене. Ок. 1505–1510 гг.
190. Альбрехт Дюрер. Герб Альбрехта Дюрера. 1523. Гравюра на дереве. 35,5 × 26,6.
191. Альбрехт Дюрер. Поклонение Господу. Лист 3 из цикла «Апокалипсис». 1496–1498. Гравюра на дереве. 39,5 × 28,5.
192. Альбрехт Дюрер. Вид Тренто с севера. 1495. Б., акв., гуашь. Ранее — Бремен. Художественная галерея.
193. Альбрехт Дюрер. Блудный сын. 1496. Гравюра резцом. 24,8 × 19.
194. Альбрехт Дюрер. Четыре ведьмы. 1497. Гравюра резцом. 19 × 13,1.
195. Альбрехт Дюрер. Сон доктора. Ок. 1497–1498 гг. Гравюра резцом. 18,8 × 11,9.

196. Михаэль Вольгемут. Вид Нюрнберга. Иллюстрация из «Всемирной хроники» Гартмана Шеделя. 1493. *Гравюра на дереве*. 30,2 × 44.
197. Альбрехт Дюрер. Битва архангела Михаила с драконом. Лист 11 из цикла «Апокалипсис». 1496–1498. *Гравюра на дереве*. 39,5 × 28,5.
198. Альбрехт Дюрер. Автопортрет. 1498. Д., м. 52 × 41. Мадрид, Прадо.
199. Альбрехт Дюрер. Мадонна с обезьяной. Ок. 1498 г. *Гравюра резцом*. 18,8 × 12,2.
200. Альбрехт Дюрер. Морское чудовище. 1498. *Гравюра резцом*. 25,5 × 19,1.
201. Альбрехт Дюрер. Теркулес. 1498–1499. *Гравюра резцом*. 31,3 × 22,2.
202. Альбрехт Дюрер. Св. Евстафий. 1501. *Гравюра резцом*. 35,7 × 26,1.
203. Альбрехт Дюрер. Немезида. Ок. 1501–1503 гг. *Гравюра резцом*. 33,5 × 23,2.
204. Альбрехт Дюрер. Адам и Ева. 1504. *Гравюра резцом*. 25,2 × 19,5.
205. Альбрехт Дюрер. Рождение Марии. Лист 4 из цикла «Жизнь Марии». Ок. 1504 г. *Гравюра на дереве*. 29,9 × 21.
206. Альбрехт Дюрер. Праздник цветов. 1506. Х., м. 162 × 194. Прага, Национальная галерея.
207. Альбрехт Дюрер. Взятие под стражу. Лист 2 из цикла «Малые Страсти». 1508. *Гравюра резцом*. 11,7 × 7,5.
208. Альбрехт Дюрер. Взятие под стражу. Лист 11 из цикла «Малые Страсти». 1509. *Гравюра на дереве*. 12,7 × 9,7.
209. Альбрехт Дюрер. Взятие под стражу. Лист 3 из цикла «Большие Страсти». 1510. *Гравюра на дереве*. 39,5 × 28.
210. Альбрехт Дюрер. Рыцарь, смерть и дьявол. 1513. *Гравюра резцом*. 24,6 × 18,9.
211. Альбрехт Дюрер. Св. Иероним в келье. 1514. *Гравюра резцом*. 24,6 × 18,6.
212. Альбрехт Дюрер. Меланхолия I. 1514. *Гравюра резцом*. 24 × 18,7.
213. Альбрехт Дюрер. Портрет матери. 1514. Б., уэль. 42 × 30. Берлин, Картинная галерея, Кабинет гравюр.
214. Альбрехт Дюрер. Вид Антверпена. 1520. Б., перо, чернила. 21 × 28. Вена, Альбертина.
215. Альбрехт Дюрер. Четыре апостола. 1526. Д., м. 215 × 76 каждая панель. Мюнхен, Старая пинакотека.
216. Альбрехт Дюрер. Автопортрет в образе страждущего Христа. 1522. Б., галубо-вашиленый грунт, стальной штамп. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.
217. Лукас Крапах Старший. Портрет Иоганна Куспиняна и его жены. Ок. 1502 г. Д., м. 59 × 45 каждая панель. Винтертур, Музей, коллекция Оскара Рейнхарта.
218. Лукас Крапах Старший. Распятие. 1503. Д., м. 138 × 99. Мюнхен, Старая пинакотека.
219. Лукас Крапах Старший. Отдых на пути в Египет. 1504. Д., м. 71 × 53. Берлин, Картинная галерея.
220. Лукас Крапах Старший. Алтарь св. Екатерины. 1506. Д., м. Средняя часть 126 × 140, створки 124 × 67 каждая. Дрезден, Картинная галерея.
221. Лукас Крапах Старший. Турнир. 1509. *Гравюра на дереве*. 30,6 × 42,5.
222. Лукас Крапах Старший. Мадонна под яблоней. Ок. 1530 г. Д., м. 87 × 59. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.
223. Лукас Крапах Старший. Адам и Ева. Ок. 1510 г. Д., м. 59 × 44. Варшава, Национальный музей.
224. Лукас Крапах Старший. Самсон и Далила. 1529. Д., м. 117 × 82. Аугсбург, Городское художественное собрание.
225. Лукас Крапах Старший. Юдифь с головой Олоферна. Ок. 1530 г. Д., м. 87 × 56. Вена, Художественно-исторический музей.
226. Лукас Крапах Старший. Пир Ирода. 1531. Д., м. 80 × 117. Хартфорд (Коннектикут), Атенеум Вордсворт.
227. Лукас Крапах Старший. Лукреция. 1533. Д., м. 38 × 24. Вена, Академия изобразительных искусств.

228. Лукас Крапах Старший. Геракл у Омфала. Ок. 1537 г. Д., м. 14 x 19. Юта, Музей замка.
229. Лукас Крапах Старший. Неравная пара. 1532. Д., м. 108 x 119. Стокгольм, Национальный музей.
230. Лукас Крапах Старший. Показание Иоанна Златоуста. 1509. Гравюра резцом, 25,5 x 20.
231. Лукас Крапах Старший. Венера и Купидон. 1509. Х. (переведена с дерева), м. 170 x 84. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.
232. Лукас Крапах Старший. Кабаны, преследуемые собаками. Ок. 1530–1540 гг. Б., перо. 15 x 24,1. Берлин, Картинная галерея, Кабинет гравюр.
233. Лукас Крапах Старший. Портрет Генриха Благочестивого и Екатерины Мекленбургской. 1514. Д., м. 185 x 82 каждая панель. Дрезден, Картинная галерея.
234. Лукас Крапах Старший. Портрет Мартина Лютера в образе монаха-августинца. 1520. Гравюра резцом. 13,8 x 9,7.
235. Лукас Крапах Старший. Портрет Ганса Лютера. Ок. 1527 г. Б., гуашь. 22 x 18 (обрезан по контуру). Вена, Альбертина.
236. Лукас Крапах Старший. Портрет молодой женщины. 1526. Д., м. 89 x 59. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.
237. Лукас Крапах Старший. Портрет Иоганна Шёнера. 1529. Д., м. 52 x 35. Брюссель, Королевские музеи изящных искусств.
238. Лукас Крапах Старший. Охота на оленей. 1529. Д., м. 80 x 114. Вена, Художественно-исторический музей.
239. Лукас Крапах Старший. Нимфа источника. 1518. Д., м. 59 x 92. Лейпциг, Музей изобразительного искусства.
240. Лукас Крапах Старший. Суд Париса. Ок. 1528 г. Д., м. 102 x 71. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.
241. Лукас Крапах Старший. Венера. 1532. Д., м. 37 x 25. Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт.
242. Лукас Крапах Старший. Фонтан юности. 1546. Д., м. 121 x 184. Берлин, Картинная галерея.
243. Матис Готхардт. Поругание Христа. Ок. 1504 г. Д., м. 109 x 74. Мюнхен, Старая пинакотекса.
244. Матис Готхардт. «Изенгеймский алтарь» в закрытом виде. 1512–1515. Д., м. Средняя часть 269 x 304 (с выступом, но без пределов), неподвижные створки 232 x 76 каждая. Кольмар, Музей Унтерлинден.
245. Матис Готхардт. «Изенгеймский алтарь» в открытом виде. Д., м. Средняя часть 269 x 304, створки 232 x 76 каждая.
246. Матис Готхардт. Посещение св. Антонием св. Павла Пустынника. Створка «Изенгеймского алтаря». Д., м. 232 x 76.
247. Матис Готхардт. Искушение св. Антония. Створка «Изенгеймского алтаря». Д., м. 232 x 76.
248. Матис Готхардт. Мадонна в саду. Ок. 1517–1519 гг. Х. (наклеена на дерево), м. 186 x 150. Штуттах, приходская церковь.
249. Альбрехт Альтдорфер. Пейзаж со св. Георгием. 1510. Перомент (наклеен на дерево), м. 28 x 22. Мюнхен, Старая пинакотекса.
250. Альбрехт Альтдорфер. Мученичество св. Себастьяна. Створка «Алтаря св. Флориана». Ок. 1516–1518 гг. Д., м. 129 x 97. Музей монастыря Санкт-Флориан, близ Линца.
251. Альбрехт Альтдорфер. Воскресение. Створка предельки «Алтаря св. Флориана». Ок. 1516–1518 гг. Д., м. 71 x 37. Вена, Художественно-исторический музей.
252. Альбрехт Альтдорфер. Большая ель. Ок. 1522 г. Оборот. 23,4 x 17,8.
253. Альбрехт Альтдорфер. Рождество Марии. Ок. 1520–1525 гг. Д., м. 139 x 130. Мюнхен, Старая пинакотекса.

254. Альбрехт Альтдорфер. Рождество Христа. Ок. 1520—1525 гг. Д., м. 44 × 36. Вена, Художественно-исторический музей.
255. Альбрехт Альтдорфер. Долина Дуная близ Регенсбурга. Ок. 1525 г. Д., м. 28 × 22. Мюнхен, Старая пинакотекa.
256. Альбрехт Альтдорфер. Битва Александра Македонского с Дарием. 1529. Д., м. 158 × 120 (картина обрeзана по краям). Мюнхен, Старая пинакотекa.
257. Ганс Гольбейн Младший. Мертвый Христос. 1521. Д., м. 30 × 200. Базель, Публичное художественное собрание.
258. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Бонифация Амербаха. 1519. Д., м. 28 × 27. Базель, Публичное художественное собрание.
259. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Эразма Роттердамского. 1523. Б., наклеенная на дерево, м. 37 × 30. Базель, Публичное художественное собрание.
260. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Эразма Роттердамского. 1523. Д., м. 76 × 51. Лондон, Национальная галерея.
261. Ганс Гольбейн Младший. Портрет молодого человека. Ок. 1526 г. Б., черным и цветной мелки, растушевка. 40 × 37. Базель, Кабинет гравюр.
262. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Томаса Мора. 1527. Д., м. 74 × 59. Нью-Йорк, коллекция Фрик.
263. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Николауса Кратцера. 1528. Д., м. 83 × 67. Париж, Лувр.
264. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Томаса Мора и его семьи. 1526. Б., перо и кисть черными чернилами по наброску мелом. 39 × 52. Базель, Кабинет гравюр.
265. Ганс Гольбейн Младший. Портрет жены с детьми. Ок. 1528 г. Б., вырезанная по контуру и наклеенная на дерево, м. 77 × 64. Базель, Публичное художественное собрание.
266. Ганс Гольбейн Младший. Мадонна Милосердие. 1526 и после 1528 г. Д., м. 146 × 102. Дармштадт, коллекция принцев фон Хессенских-Рейнских.
267. Ганс Гольбейн Младший. Створка органа из кафедрального собора в Базеле. Ок. 1528 г. Х., м. 286 × 228. Базель, Публичное художественное собрание.
268. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Георга Гисне. 1532. Д., м. 96 × 86. Берлин, Картинная галерея.
269. Ганс Гольбейн Младший. Послы. 1533. Д., м. 206 × 209. Лондон, Национальная галерея.
270. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Роберта Чезмена. 1533. Д., м. 59 × 62. Гага, Маурнхейс.
271. Ганс Гольбейн Младший. Портрет леди Элизабет Вокс. Между 1532 и 1543 гг. Подушечная б., черным и цветной мел с размыткой. 27,8 × 21,2. Виндзор, Королевская библиотека.
272. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Джейн Сеймур. Ок. 1537 г. Д., м. 65 × 40. Вена, Художественно-исторический музей.
273. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Кристины Датской. Ок. 1538 г. Д., м. 179 × 82. Лондон, Национальная галерея.
274. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Анны Клевской. Ок. 1539 г. Пергамент, наклеенный на холст, м. 65 × 48. Париж, Лувр.
275. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Генриха VIII. 1540. Д., м. 88 × 75. Рим, Национальная галерея.
276. Мастер «Благовещения» из Экса. Благовещение. 1442—1445. Д., м. 155 × 176. Экс-ан-Прованс, собор Св. Марии Магdalины.
277. Ангерран Шаронгон. Коронование Марии. 1454. Д., м. 183 × 220. Вильяв-лез-Авиньон, Музей городского госпиталя.
278. Ангерран Шаронгон (?). Пьета. Ок. 1455 г. Д., м. 162 × 217. Париж, Лувр.
279. Жан Фуко. Портрет Карла VII. Между 1445 и 1461 гг. Д., м. 86 × 71. Париж, Лувр.

280. **Жан Фуко.** Портрет Этьена Шевалье со св. Стефаном. Левая створка «Меленского диптиха». После 1452 г. *Д., т.* 96 × 88. Берлин, Картинная галерея.
281. **Жан Фуко.** Мадонна с Младенцем. Правая створка «Меленского диптиха». *Д., т.* 96 × 86. Антверпен, Королевский музей изящных искусств.
282. **Жан Фуко.** Благовещение. Миниатюра из Часослова Этьена Шевалье. 1450-е гг. *Пергамент, гуашь.* 17 × 12. Шантийи, Музей Конде.
283. **Жан Фуко.** Второе Благовещение. Миниатюра из Часослова Этьена Шевалье. 1450-е гг. *Пергамент, гуашь.* 16,5 × 12. Шантийи, Музей Конде.
284. **Жан Фуко.** Суд над герцогом Алансонским. Фронтиспис к сборнику новелл Боккаччо. 1458. *Пергамент, гуашь.* 34 × 28. Мюнхен, Баварская государственная библиотека.
285. **Жан Фуко.** Портрет Жювенеля дез Юрсена. Ок. 1460–1465 гг. *Д., м.* 92 × 74. Париж, Лувр.
286. **Мастер из Мулеа.** Муленский триптих. Ок. 1498 г. *Д., т.* Средняя часть 152 × 125, створки 152 × 62 каждая (за вычетом ширины рамы). Мулен, собор Нотр-Дам.
287. **Жан Клуэ Старший.** Портрет Франциска I. Ок. 1530 г. *Д., м.* 96 × 74. Париж, Лувр.
288. **Россо Фьорентино, Франческо Приматиччо.** Галерея Франциска I. 1532–1539. Замок Фонтенбло.
289. **Россо Фьорентино, Франческо Приматиччо.** Нимфа Фонтенбло. Фрагмент убранства галереи Франциска I.
290. **Бенвенуто Челлини.** Солонка Франциска I. Между 1540 и 1543 гг. *Золото, эмаль, эбеновое дерево.* 26 × 34. Вена, Художественно-исторический музей.
291. **Франческо Приматиччо.** Отделка комнаты мадам д'Этамп. 1540-е гг. Замок Фонтенбло.
292. **Неизвестный мастер школы Фонтенбло.** Диана-охотница. Ок. 1550 г. *Х. (переведена с дерева), м.* 191 × 132. Париж, Лувр.
293. **Никколо дель Аббате.** Похищение Прозерпины. Ок. 1550 г. *Х., м.* Париж, Лувр. Фрагмент.
294. **Неизвестный мастер школы Фонтенбло.** Реплика картины Франсуа Клуэ «Купание Дианы». 1550-е гг. Руан, Музей изящных искусств.
295. **Франсуа Клуэ.** Портрет Пьера Кюта. 1562. *Д., м.* 91 × 70. Париж, Лувр.
296. **Франсуа Клуэ.** Купающаяся дама. Ок. 1570 г. *Д., м.* 92 × 81. Вашингтон, Национальная галерея искусства.
297. **Жан Гужон.** Нимфы. Рельефы «Фонтана Невинных». 1548–1549. *Мрамор.* 215 × 53 каждый рельеф.
298. **Жан Гужон.** Наяда и тритон. Рельеф «Фонтана Невинных». 1548–1549. *Мрамор.* 84 × 200. Париж, Лувр.
299. **Жан Гужон.** Портник кариатид. 1550–1551. *Камень. Высота фигур 410.* Париж, Лувр.
300. **Жермен Пилон (?).** Диана с оленем. Ок. 1554 г. *Мрамор.* Париж, Лувр.
301. **Жермен Пилон, Доменико дель Барбьери.** Памятник сердца Генриха II. Ок. 1565 г. *Белый и черный мрамор. Высота фигур (без урны) 150; высота пьедестала 105.* Париж, Лувр.
302. **Жермен Пилон.** Гробница Генриха II и Екатерины Медичи. Ок. 1566–1570 гг. *Мрамор.* Париж, аббатство Сен-Дени.
303. **Жермен Пилон.** Надгробие Генриха II и Екатерины Медичи. Ок. 1566–1570 гг. *Бронза.* Париж, аббатство Сен-Дени.
304. **Жермен Пилон.** Надгробие Валентины Бальбиани. 1573–1574. *Мрамор.* Париж, Лувр. Фрагмент.
305. **Жермен Пилон.** Надгробие Рене де Бирага. 1584–1585. *Бронза, мрамор.* 140 × 210. Париж, Лувр.

306. **Жауме Уге.** Ретабло святых Абдона и Сенена. 1459–1460. Д., м. 360 × 250 вместе с выступом наверху и обрамлением. Тарраса, церковь Св. Петра.
307. **Бернат Марторель.** Ретабло «Преображение». Между 1447 и 1452 гг. Д., м. Барселона, собор.
308. **Фра Беато Анджелико.** Сон диакона Юстиниана. Фрагмент предельки алтаря св. Марка. 1438–1440. Д., м. 37 × 45. Флоренция, музей Сан-Марко.
309. **Жауме Уге.** Сон диакона Юстиниана. Фрагмент предельки ретабло святых Абдона и Сенена. 1459–1460. Д., м. 65 × 80.
310. **Падро Берругете.** Св. Доминик на аутодафе. Между 1495 и 1500 гг. Д., м. 154 × 92. Мадрид, Прадо.
311. **Алонсо Берругете.** Поклонение волхвов. Рельеф из ретабло монастыря Сан-Бенито. *Раскрашенное дерево с позолотой.* Вальядолид, Национальный музей скульптуры.
312. **Алонсо Берругете.** Св. Себастьян. Статуя из ретабло монастыря Сан-Бенито.
313. **Алонсо Берругете.** Св. Христофор. Статуя из ретабло монастыря Сан-Бенито.
314. **Алонсо Берругете.** Жертвоприношение Авраама. Група из ретабло монастыря Сан-Бенито.
315. **Донателло.** Жертвоприношение Авраама. Група из ниши кампанилы Санта-Мария дель Фьоре. Между 1427 и 1435 гг. *Мрамор. Высота 188.* Флоренция, Музей собора.
316. **Родриго Аллеман, Фелипе де Вигарни, Алонсо Берругете.** Сильерия собора Св. Марин в Толедо. 1539–1543.
317. **Алонсо Берругете.** Пророк. Ок. 1545 г. *Тонированная б. перо, чернила.* 26 × 15. Париж, Лувр.
318. **Алонсо Берругете.** Пророк Нов. Рельеф сильерии собора Св. Марин в Толедо. 1542–1543. *Некрашенное дерево.*
319. **Алонсо Санчес Козльо.** Портрет инфант Изабеллы Клары Евгении и Катарини Миксэлы. Ок. 1571 г. Х., м. Мадрид, Прадо.
320. **Софонисба Ангиснола (?).** Портрет инфанты Катарини Миксэлы (?). Ок. 1585 г. Х., м. 62 × 59. Глазго, Кельвингроувская художественная галерея и музей, собр. Стирлинг-Максвелл.
321. **Алонсо Санчес Козльо.** Портрет Филиппа II. Ок. 1580 г. Х., м. 88 × 72. Мадрид, Прадо.
322. **Эль Греко.** Лаокоон. 1610–1614. Х., м. 138 × 172. Вашингтон, Национальная галерея искусств.
323. **Эль Греко.** Изгнание торгующих из храма. 1570–1575. Х., м. 117 × 150. Миннеаполис, Институт искусств.
324. **Эль Греко.** Вид и план Толедо. Ок. 1610–1614 гг. Х., м. 132 × 228. Толедо, Дом-музей Эль Греко.
325. **Эль Греко.** Срывание одежд. 1577–1579. Х., м. 285 × 173. Толедо, сакристия собора Св. Девы Марин.
326. **Эль Греко.** Мученичество св. Маврикия. 1580–1582. Х., м. 448 × 301. Эскориал.
327. **Эль Греко.** Погребение графа Оргаса. 1586–1588. Х., м. 460 × 360. Толедо, церковь Санто-Томе.
328. **Эль Греко.** Успение Богоматери. Ок. 1567 г. Д., м. *злато.* 61 × 45. Эрмуполис (остров Сипрос, Греция), собор Успения Богоматери.
329. **Эль Греко.** Святое семейство со св. Анной. Ок. 1590–1595 гг. Х., м. 127 × 106. Толедо, госпиталь Тавера.
330. **Эль Греко.** Вид Толедо. Ок. 1597–1599 гг. Х., м. 121 × 109. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.
331. **Эль Греко.** Портрет кардинала (Фернандо Ниньо де Гевара?). Ок. 1600 г. Х., м. 171 × 108. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.
332. **Эль Греко.** Портрет Ортенсио Феликса Паравасиньо-и-Артеаго. Ок. 1609 г. Х., м. 112 × 86. Бостон, Музей изящных искусств, фонд Исаака Сантсера.

333. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Джейн Пембертон. Ок. 1540 г. *Пероменит, акв.* Диаметр 5,3. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
334. Николас Хиллиард. Автопортрет. 1577. *Пероменит, акв.* Лондон, Музей Виктории и Альберта.
335. Николас Хиллиард. Портрет жены. 1578. *Пероменит, акв.* 5,1 × 4,1. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
336. Николас Хиллиард. Юноша среди розовых кустов (Портрет Роберта Девере, второго графа Эссекса?). 1588. *Пероменит, акв.* 1,37 × 0,7. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
337. Николас Хиллиард. Портрет Генри Перси, девятого графа Нортумберленда. Ок. 1590–1595 гг. *Пероменит, акв.* Амстердам, Рейксмузеум.
338. Питер Брейгель Старший. Вавилонская башня. 1563. Д., м. 114 × 155. Вена, Художественно-исторический музей.

- Аббате Никколо дель *см.* Никколо дель Аббате
- Аверлино Антонио *см.* Филарете
- Агата ван Схокховен 179
- Адольф Бургундский 161
- Адорнес Ансельм 97
- Адриан VI 178
- Акен ван, семейство 130
- Алберт ван Оуватер 118
- Александр VI 138
- Аллеман Родриго 457, 592, 628
- Алонсо де Торо фра 453
- Альба, герцог *см.* Фернандо Альварес де Толедо дон
- Альберти Леон Баттиста 468
- Альбрехт VII Габсбург 461
- Альбрехт Гогенцоллерн Бранденбургский 341
- Альтдорфер Альбрехт 144, 338, 353–367, 571–573, 613, 625, 626
- Альфонсо V Великодушный 444
- Амедей VIII Миланский 246, 548
- Амербах Базилиус 369
- Амербах Бонифаций 369, 370, 372, 378
- Амербах Иоганн 556, 574
- Ангишол Софонисба 461, 462, 593, 628
- Андреа дель Веррокьо 161
- Андреа дель Кастаньо ди Бартоло 82
- Андреа дель Сарто (Андреа д'Аньоло ди Франческо) 377, 452, 584
- Анна Австрийская 459
- Анна Бретонская 403
- Анна де Боже (Анна Французская) 405, 408
- Анна Клевская 386, 387
- Анна, жена Иоганна Куспиниана 316
- Ансельм из Брюгге 77
- Антонелло да Мессина 515
- Антонио де Беатис дон 143
- Антонис Мор ван Дасхорт (Антонио Моро) 184–188, 191, 193, 592, 609, 621
- Антуан Бургундский 75
- Аретино Пьетро 412, 469
- Арнольфини Джованни ди Арриго 54–56, 515
- Артсен Питер (Питер Длинный) 191–194, 199, 609, 621
- Аспер Ганс 576
- Баер Магдалена 376
- Бальбини Валентина 437–439
- Бальдунг Ганс (Грик) 338, 371
- Бандинелли Баччо 452
- Барбари Якопо де 160–163, 295
- Барбьеро Доменико дель 432, 434, 627
- Барент ван Орлей 164–166, 174, 184, 541, 608, 620
- Барзе Жак де 549
- Барончелли Мария Магдалена 109, 110
- Бартеlemi д'Эйк *см.* Мастер «Благовещения» из Экса

* В настоящий указатель включены только те персона, годы жизни которых приходится на период 1500–1600 гг.

Баутс Дирк (Теодорих Ромбаутсоон) 82–89, 107, 139, 153, 159, 447, 523, 550, 551, 606, 618, 619

Баутс Дирк Младший 82

Баутс Элизабет 82

Баязет II 118

Беато Анджелино фра (фра Джованни да Фьезоле) 253, 448, 449, 628

Бекелар Исаах 193, 540

Беллини Джованни 82, 179, 284, 564

Бельшоз Анри 33

Бенеке Пауль 96

Бернини Джанлоренцо 503

Берругете Алонсо 452–459, 500, 592, 615, 628

Берругете Педро 449–452, 615, 628

Бертон Роберт 490, 498

Берхориус Петрус 505

Бессон Жак 498

Бехам Ганс Зебадь 214

Бизенштон Эльзабета 574

Билле Хельвига 507

Бираг Рене де (Ренато Бирагро) 437–440, 589

Бираг Флавиньо де 589

Блес Херри мет де 157

Боккаччо Джованни 403, 404

Болейн Анна 577, 578

Бонифаций VIII 588

Бонтан Пьер 432

Борлот Элизабет 40, 41, 56

Босх Иероним (Хиеронимус ван Анен) 59, 124–150, 191, 194, 195, 197, 199, 200, 202, 445, 530–535, 541, 607, 620

Боттичелли Алессандро 82, 259, 521, 550

Браманте Донато 180, 452

Брандон Роберт 600

Брандон Элис 494, 495, 600

Брейгель Питер Младший 194

Брейгель Питер Старший 124, 125, 194–226, 361, 362, 499–503, 540–546, 609, 621, 622, 629

Бретон Жиль ле 413

Брудерлам Мельхиор 33, 549

Бруно Джордано 600

Бурбон Никола 578

Бурбоны, род 426

Бургимайр Ганс Старший 338, 574

Бурдিশон Жак 405

Бэжон Френсис 486

Вазари Джорджо 16, 33, 82, 83, 161, 177, 185, 262, 275, 276, 280, 337, 338, 399, 417, 421, 422, 467, 468, 505, 508, 523, 537, 549, 550, 552, 555, 561, 581, 583–586, 594

Валлоп граф Портсмут 414

Валуа, род 393, 404, 423, 426, 427, 435, 504

Ван Дейк Антонис 503, 575

Варки Бенедетто 594

Варневейк Марк ван см. Марк ван Варневейк

Вархам Уильям 378

Вейдт Йодокус 39–41, 43, 56

Веласкес Диего 463, 466, 503

Веронезе Паоло (Паоло Кальяри) 466

Верхнерейнский аноним 253, 254, 623

Вильгельм I Оранский 186, 187, 500

Вильгельм IV Баварский 364, 367

Вильен де, маркиз 476, 596

Вимпфелинг Якоб 260

Виньола (Джакомо да Бароцци) 417

Виц Конрад 242–246, 255, 396, 548, 610, 622

Влерик Питер 18

Вольгемут Михаэль 287, 288, 293, 550, 556

Вос Мартин де см. Мартин де Вос

Габсбурги, род 131, 219, 314, 460, 500, 501, 595

Гауэр Джордж 489

Гверси Гвидо 342, 343, 345, 347, 350, 570

Ганденон Марко 54

Ганччардини Лодовико 125, 544

Гевара Диего де 514

Гевара Фернандо Ниньо де 482, 483

Гейн Якоб де 540

Геллер Якоб 567

Генри Перси, девятый граф Нортумберленд 497, 498, 601

Генрих II Валуа 287, 421, 423, 427, 428, 430, 432, 434–438, 584, 588

Генрих III Нассауский 143, 487, 589

Генрих IV Бурбон 426

Генрих VI 81

Генрих VII Тюдор 385

Генрих VIII Тюдор 373, 375, 378, 384–388, 414, 486, 575, 578

- Генрих Благочестивый 329, 330
 Гертген тот Синт Янс 118–121, 188, 529, 607, 619
 Гисце Георг 378–380, 383
 Говард Екатерина 388
 Голц Губерт 188
 Гольбейн Ганс Младший 367–388, 397, 486–488, 492, 501, 503, 573–579, 598, 613, 626, 628
 Гольбейн Ганс Старший 574
 Гольбейн Эльзбета 373, 378
 Гольциус Хендрик 538
 Гонгора Луис де 597
 Гонзага, род 232, 529
 Гонзага Федерико 583
 Гонсало де Руис граф Оргас дон 476–478
 Горн, граф 508
 Госсарт Ян (прозв. Мабюзе) 159–164, 169, 174, 177, 178, 182, 184, 509, 608
 Готхардт-Нитхардт Матис 337–346, 348–352, 502, 552, 566–568, 570, 612, 625
 Гоццолли Беноццо 521
 Гранвелла Перено Антуан де 184, 186, 187, 190, 197, 593
 Гримстон Эдвард 80, 81
 Грюневальд Матеус см. Готхардт-Нитхардт Матис
 Губерт ван Эйк 503, 510
 Губмайр 341
 Гужон Жан 427–432, 587, 615, 627
 Гус Хуго ван дер см. Хуго ван дер Гус
 Густав I Ваза 180
 Гутенберг Иоганн 234
 Гуттен Ульрих фон 325
 Давид Герард 34, 90, 121–124, 150, 159, 607, 620
 Дадли Роберт, граф Лейстер 488, 494, 496
 Далмау Луис 446, 591
 Дакте Алигьеро 46, 95, 127
 Даре Жак 19
 Девере Роберт, второй граф Эссекс 496, 497
 Дентвилль Жан де, сеньор Полизи 380–382, 577
 Джентиле да Фабриано 527, 529
 Джонсон Бенджамин (Бен Джонсон) 486
 Джорджоне (Джорджо де Кастельфранко) 179, 300, 469, 482
 Джотто ди Бондоне 292, 467
 Джулио Романо 175, 539, 583
 Джустиньяно Марино 410
 Ди Джон 497, 498, 600
 Доменико Венециано ди Бартоломео 53, 527
 Донателло (Донатто ди Никколо) 455, 456, 549, 628
 Донн Джон 96, 486, 491, 494, 524, 599, 600
 Дрейк Франсис 489
 Дюррей Туссен 587
 Дюбуа Амбрауз 587
 Дюрер Альбрехт 63, 83, 144, 156, 158–161, 164, 165, 169, 170, 174, 177, 237, 238, 251, 253, 257, 281–313, 318, 337–340, 361, 371, 380, 492, 493, 498, 502, 510, 516, 517, 526, 539, 549–552, 556–564, 566, 568, 570, 573, 611, 612, 622–624
 Дюрер Альбрехт Старший 556
 Дюрер Барбара 281, 302–303, 556, 563
 Евгений IV (Габриэле Кондольмер) 243, 246, 399, 548, 581
 Екатерина Мекленбургская 329, 330
 Елизавета I Тюдор 487–489, 491, 494–497, 500, 598–600
 Елизавета Валуа 432, 459, 593
 Елизавета Йоркская 385
 Жакетта, герцогиня 19
 Жаклина, принцесса
 Жан II Капетинг, герцог Алонсонский 403, 404, 598
 Жан Валуа, герцог Беррийский 575, 587
 Жанна д'Арк 390, 392, 579
 Жауме II 444
 Жирар Лоран 403, 404
 Жорж ван дер Пале 53, 56
 Жуан III 593
 Жювенель дез Юрсен Гийом 404
 Зегерс Антоний 100
 Зидингузен Иоганн 96
 Зонневельдт 194
 Игнатий Лойола дон Инниго 499
 Изабелла Испанская 442, 449
 Изабелла Клара Евгения 459–462, 593
 Изабелла Португальская 37, 591
 Изенманн Каспар 550, 552
 Ингельбрехтс Петер 30, 114

Инокентий VIII (Джанбаттиста Чибо) 229
 Иоанн I Португальский 37
 Иоанн IV Баварский 33, 35
 Иоанн Бесстрашный Валуа 52
 Иоанн Постоянный 314, 319, 333, 334, 565
 Иоанн-Фридрих Саксонский 319, 565
 Йонгелинк Клас 197, 209, 210
 Каземброт Агнес 100
 Казимир IV 555
 Кальвин Жан 424
 Камерарий Иоанн 288, 558, 559
 Кампен Робер 19–27, 29–32, 35, 57, 59, 74, 79, 88, 113, 114, 182, 239, 241, 507, 522, 606, 617, 618
 Канненгиссер Доротея 376, 576
 Караваджо 502
 Карел ван Мандер 18, 21, 33, 34, 40, 52, 53, 59, 60, 63, 82, 83, 90, 103, 118, 125, 126, 150, 153, 154, 157, 164, 171, 173, 175–177, 182, 183, 185, 188, 191, 193–196, 206, 209, 219, 313, 373, 385, 505, 506, 508, 510, 511, 514, 516, 518, 523, 524, 526, 529, 530, 535–541, 543, 545, 550, 564, 575, 579, 602
 Карл V Габсбург 165, 184, 309, 314, 315, 319, 330, 372, 385, 409, 412, 413, 416, 423, 427, 445, 452, 453, 462, 463, 499, 535, 567, 583
 Карл VI Безумный 579
 Карл VII Валуа 49, 52, 390, 399, 400, 409, 411, 580, 581
 Карл VIII Валуа 391, 405, 443
 Карл IX Валуа 423, 432, 437, 585, 587, 589
 Карл Орлеанский 404
 Карл Смелый Валуа 72–74, 89, 90, 96, 110, 255, 521, 522, 527
 Карпаччо Витторе 104, 284
 Карпи Франческо де 584
 Кастильоне Бальдассаре 392
 Катарина Микаэла Австрийская 459–462
 Катарина ван дер Брюгхен 82
 Квентелл 558
 Кеведо-и-Вильегас Франсиско де 126
 Кей Адриан Томас 185
 Кей Виллем 185
 Кенинг Якоб де см. Якоб де Кенинг

Кетель Корнелис 543
 Кловью Джулио 195, 466, 594, 595
 Клуз Жан Старший 405, 410, 411, 423, 462, 486, 614, 627
 Клуз Франсуа 423–425, 587, 614, 627
 Кобергер Антон 281, 286, 289, 557, 558
 Кок Иероним 124, 125, 195, 198, 543
 Кокси Михил см. Михил ван Кокси Старший
 Колин де Котер 150
 Колонна Франческо 557
 Корихерт Дирк Фолкерте 542
 Корпиш Пьер 393
 Корреджо (Антонио Аллегри) 338, 339, 346, 377, 467, 566
 Козльо Алонсо Санчес 459–463, 501, 592, 628
 Крапах Лукас Младший 565
 Крапах Лукас Старший 153, 232, 314–338, 340, 371, 417, 502, 564, 565, 612, 624, 625
 Кратцер Николаус 373, 375
 Кристина Датская 385, 386
 Кристус Петрус 34, 76–83, 92, 93, 96, 522, 606, 618
 Кронберг Аполлония фон 341, 342
 Крюгер Кристина 379
 Крюгер Тидеманн 577
 Кук ван Алст Питер см. Питер Кук ван Алст
 Куспиннак Иоганн 315, 316, 321
 Кют Пьер 423–425, 587
 Лампсонкус Доминик 82, 124, 125, 150, 187, 194
 Лев X (Джованни Медичи) 165, 399, 411, 548
 Лейстер граф см. Дадли Роберт
 Леонардо да Винчи 152, 159, 160, 187, 284, 372, 411, 412, 467, 492, 501, 526, 535, 557, 563, 584, 599
 Леско Пьер 427
 Лимбург Поль, Эрман и Жванкен 33, 522
 Липпи Филиппино 452, 527
 Лодовико III Гонзага 189
 Лопе де Вега 126
 Лоредан Леонардо 300
 Лоррен (Желле) Клод 503, 586
 Лохнер Стефан 71, 95, 96, 99, 139, 251–255, 259, 521, 550, 611, 622, 623

- Луиза Савойская 409, 412, 416
 Лукас ван Лейден 168–177, 184, 192, 194, 537–539, 608, 620
 Лукас де Хере 33, 34, 59, 508
 Людовик XI Валуа 68, 390, 391, 393, 405, 408, 522, 579, 581
 Людовик XII Валуа 436, 443, 561
 Людольф Саксонский 548
 Лютер Ганс 331
 Лютер Мартин 315, 321, 330–332, 340, 341, 548, 564
 Люцельбургер Ганс 578
 Мабюзе см. Госсарт Ян
 Мазаццо 20, 507
 Максимилиан I Габсбург 90, 117, 130, 161, 282, 299, 309, 314, 315, 333, 334, 408, 561, 566
 Максимилиан II Габсбург 184
 Макьявелли Никколо 437
 Малер Ганс 564
 Малуэль Жан 33
 Мандер Карел ван см. Карел ван Мандер
 Мансфельд фон 334
 Мантенья Андреа 82, 189, 265, 273–275, 282, 284, 286, 357, 397, 529, 554, 561, 574
 Мануциус Альдус 557
 Маргарита Австрийская 53, 131, 164–166, 405, 514
 Маргарита Йоркская 90, 110
 Маргарита Наваррская (Маргарита Ангулемская) 417
 Маргарита Пармская 186, 187
 Мария Венгерская 63, 166, 514
 Мария Стюарт 487, 587
 Мария Тюдор 185
 Марк ван Варневейк 33, 59, 508, 510
 Марло Кристофер 486
 Мартин ван Ньювенхове 108–110
 Мартин ван Хемскерк 174, 181–184, 194, 539, 540, 608, 621
 Мартин де Вос 154, 543
 Мартини Симоне 444, 547
 Марторель Бернат 447, 627
 Масмин Роберде см. Робер де Масмин
 Массейс Квентин 150–156, 159, 164, 184, 191, 380, 536, 575, 577, 608, 620
 Мастер Бертрама 525
 Мастер «Благовещения» из Экса (Бартеlemi d'Эйк) 393, 394, 579, 614, 626
 Мастер Бусико 522
 Мастер Домашней книги (Мастер Амстердамского кабинета) 266–272, 561, 611, 623
 Мастер женских полуфигур 617
 Мастер из Мулена 406, 407, 582, 614, 627
 Мастер св. Вероники 623
 Мастер Франке 99, 120
 Мастер E.S. (Мастер 1466) 260, 262, 551
 Маурер Петер 356
 Машо Гийом де 508
 Медичи, род 92, 110, 232, 390, 436
 Медичи Екатерина 417, 423, 427, 428, 431, 432, 435–438, 589
 Медичи Козимо 524
 Медичи Лоренцо 435
 Медичи Пьетро 524
 Мейер Анна 376, 577
 Мейер Якоб 376, 378, 576
 Менемем Израэль ван 550
 Меланхтон Филипп 295, 338, 560, 564
 Мелвилл Джеймс 487, 488
 Мелоццо да Форли 189, 529
 Мемлинг Ханс 34, 89–110, 112, 121–124, 139, 162, 251, 523–526, 550, 552, 607, 619
 Микеланджело Буонарроти 8, 10, 13, 160, 178, 183, 226, 262, 266, 415, 436, 452, 454, 455, 464, 466–470, 502, 504, 586, 594
 Михил ван Конси Старший 64
 Мозер Лукас 232, 233, 237–242, 255, 392, 547, 548, 610, 622
 Молино Жан 530
 Монтаньяк Жан де 394–396, 580
 Монтгомери Габриэль де 432
 Монтень Мишель де 435, 437, 589
 Мор Антонис см. Антонис Мор ван Дасхорт
 Мор Джон (отец Томаса Мора) 374
 Мор Джон (сын Томаса Мора) 374
 Мор Томас 155, 156, 370, 373–375, 378, 486, 575
 Морель Виллем 97
 Мостарт Ян 191
 Мульчер Ганс 246–251, 255, 528, 549, 610, 622

Наваррете Хуан Фернандес де 518, 595
 Нейдёрфер Иоганн 310, 311
 Нидерхофф Рейхольд 96
 Никколо дель Аббате 422, 586
 Николай V (Томмазо Парентучелли) 396
 Николай Кузанский (Николай Кребс) 59,
 508, 516, 550, 554
 Нострадамус 588
 Нуњес Андрес 476
 Ньюенхове Анна 109
 Окко Помпей 540
 Оливер Исаак 494
 Ольянда Франциско де см. Франциско
 де Ольянда
 Орлей Барент ван см. Барент ван Орлей
 д'Орлиак Жан 342, 348
 Ортелиус Абрахам 225, 226, 542
 Оффенбург Магдалена фон 576
 Оффгейс Гаспар 117
 Павел III 594
 Пальма Якопо Старший 179
 Пантоха де ла Крус Хуан 593
 Парависино-и-Артеаго Ортенсио Феликс
 483, 484
 Парацельс 352, 353, 571, 575
 Пармиджанино 338, 377, 383, 417, 420,
 458, 586, 588
 Патинир Иоахим 144, 156–158, 191, 199,
 202, 204, 536, 544, 608, 620
 Патрици Франческо 472
 Пахер Михаль 272–276, 280, 553, 554,
 611, 623
 Пахер Фридрих 554
 Пачеко Франсиско 462, 466, 480
 Педро де Салазар-и-Мендоса 482
 Пейтенсион Генри 374
 Пембертон Джейн 487
 Перреаль Жан 405
 Перуджино Пьетро 83, 256, 257, 337, 550
 Петрарка Франческо 439, 505
 Пизанелло Антонио 548
 Пизано Андреа 505
 Пикколомини Энео Сильвио 282, 547
 Пико делла Мирандола 600
 Пикон Жермен 432–439, 501–503, 589,
 615, 627
 Пиль Джордж 498
 Пиркгеймер Виллибальд 282, 283, 300,
 313, 314, 370, 560, 564

Питер ван дер Хайден 125, 199, 621
 Питер Кук ван Алет 194, 195, 541, 543
 Пиццоло Никколò 273, 554
 Поллайоло, братья 527
 Полетт Лауренсия 19
 Портинари Антонио 114
 Портинари Мария 528
 Портинари Маргарита 114, 527
 Портинари Пиджелло 114, 527
 Портинари Томмазо ди Фолько 94, 96,
 97, 109, 110, 114, 524, 527
 Поурбус Франс Старший 185
 Пребосте Франческо 480
 Прево Жан 405
 Приматиччо Франческо 412, 413, 416–
 423, 432, 435, 583, 586, 627
 Пуатье Диана де 420, 421, 424, 430, 433,
 436, 586
 Пуссен Никола 503, 586
 Пфеффингер 320
 Пьер II де Бурбон (Пьер де Боже, сеньор
 де Боже) 405, 407
 Пьеро делла Франческа 82, 114, 400,
 449, 549, 573, 591
 Раймонди Маркантио 160, 174, 298,
 299, 432, 538, 545
 Рафаэль Санти 160, 165, 178, 202, 220,
 226, 247, 256, 257, 337, 338, 377,
 399, 432, 452, 466, 501, 502, 550, 564
 Ренанус Беатус 371, 575
 Рене I Акквизский 393
 Римешкейдер Тильман 278, 279, 555,
 611, 623
 Ришар, монах 426
 Ришье Жан (Жан Орлеанский) 405
 Роббиа Джироламо делла 584
 Робер де Масмин 57, 58
 Рогир ван дер Вейден (Роже де ла Пас-
 тюр) 16, 19, 20, 59–77, 83, 84, 91–96,
 99, 107, 108, 124, 139, 150, 153, 159,
 169, 172, 182, 251, 255, 383, 399,
 507, 516–522, 573, 590, 606, 617, 618
 Ролен Жан 514
 Ролен Николò 49–52, 56, 62, 65, 68, 71,
 77, 88, 99, 514, 520
 Ронсар Пьер де 423
 Россо Фьорентино 412–416, 420,
 583–586, 627
 Рубенс Питер Пауль 462, 503

Румерсхейм Генрих фон 242, 243
 Рэли Уолтер 601
 Сален Гигонь де 68
 Сальважи 539
 Сансовино Якопо (Якопо Татти) 452
 Сеймур Джейн 385, 386, 598
 Сельв Жорж де 380–382, 577
 Серлио Себастьяно 430
 Сигизмунд I 243, 548
 Сигуэнса Хосе де *см.* Хосе де Сигуэнса
 фра
 Сидни Филипп 486, 492, 496, 497, 600
 Синкт IV (Франческо делла Ровере) 97,
 189, 449
 Синьорелли Лука 82, 95
 Снорел Ян ван *см.* Ян ван Снорел
 Слютер Клаус 528
 Сорель Агнесса 401
 Спенсер Эдмунд 486
 Стенвейк Хендрик ван Старший 617
 Строцци Филиппо 524
 Сузо Генрих 254
 Сулейман I Кануки 367, 412
 Сфорца Франческо 522, 563
 Тавера Хуан Пардо де 592
 Таналь Катерина 92, 524
 Тани Анджело 92, 110, 524
 Теотопопулос Хорхе Мануэль 476, 477
 Тереза Авилаская св. 483, 593, 597
 Тикторетто Якопо 466, 467, 502, 503
 Тициан (Тициано Вечеллио) 184, 186,
 187, 226, 278, 377, 445, 461, 462,
 464–470, 501, 502, 594
 Торквемада Томазо де 450
 Трента Констанция 515
 Тромп Ян де *см.* Ян де Тромп
 Туше Мари 587
 Уге Жауме 445–449, 591, 615, 627, 628
 де Урбиета Хуан 408
 Уризль фон Гемминген 339, 340
 Уччелло Паоло 400
 Фаландт Тидеман 96
 Фарнезе Алессандро 466, 594
 Федерико II да Монтефельтро 114, 449,
 592
 Фелипе де Вигарки (Фелипе де Борго-
 нья) 454, 457, 592, 628
 Фелипе де Гевара дон 125, 129, 132, 134,
 136

Фердинанд Арагонский (Фердинанд II
 Католик) 442
 Фернандо Альварес ди Толедо дон 143,
 185–187, 508
 Филарете (Антонио Аверлино) 399
 Филибер Эммануэль 596
 Филипп II Габсбург 64, 126, 132, 134, 136,
 154, 180, 184, 187, 190, 427, 432,
 445, 453, 459, 461–463, 474–476,
 478, 489, 499, 587, 589, 593, 596
 Филипп III Добрый Валуа 40, 49, 52, 54,
 72, 75, 90, 142, 144, 161, 162, 521, 591
 Филипп Бургундский 161, 163
 Филипп Красивый 130, 141, 165, 530
 Фичино Марсилио 489, 562, 599
 Флемальский мастер *см.* Кампен Робер
 Флорейнс Якоб 97
 Флорис Франс 544
 Фома Кемпийский (Томас Хамеркен)
 254, 261, 262, 267
 Фра Ортенсио Фелник Парависино-и-Ар-
 теаго *см.* Парависино-и-Артеаго
 Франкерт Ганс 195, 197, 200, 220
 Франсуа де Мез 244, 246, 549
 Франциск I Валуа 180, 371, 372, 392, 401,
 408–420, 426, 432, 433, 436, 443,
 462, 486, 502, 577, 583, 585
 Франциско II Валуа 423, 432, 436, 587
 Франциско де Ольянда 8, 12, 504, 594
 Фрей Ганс 561
 Фреминье Мартин 587
 Фридрих III Габсбург 282
 Фридрих III Мудрый 153, 251, 314, 315,
 318–320, 333, 563, 596
 Фуке Жан 392, 399–404, 580–582, 614,
 626, 627
 Хагенауэр Никлас 342
 Харриот Томас 497, 601
 Хей Жан 405
 Хейден Питер ван дер *см.* Питер ван дер
 Хейден
 Хемскерк Мартин ван *см.* Мартин ван
 Хемскерк
 Хере Лукас де *см.* Лукас де Хере
 Херонима де лас Кузвас 596
 Херрада Лансбергская 513
 Хиллиард Николас 487, 488, 490–497,
 501, 598–601, 616, 629
 Хогенберг Франц 617

Холпер 281
Хоренбут Лукас 486–488, 598
Хосе де Сигуэнса фра 126, 137–139,
146, 147, 475
Хуана Арагонская 453, 530
Хуго ван дер Гус 34, 59, 110–117, 124,
150, 152, 158, 194, 407, 526, 536,
607, 619
Хэттон Кристофер 493
Хюльзен Клара ван 100
Цельтис Конрад 282, 285, 315, 327
Цуккарро Федерико 467
Цунига Франциско де 592
Чезмен Роберт 384
Челлини Бенвенуто 413, 417–419,
583–586, 588
Ченами Гульельмо 54
Ченами Джованна деи 54–56, 515
Ченнини Ченнино 36
Черте Иоганн 560
Чинчичинато Ромоло 475, 476, 596
Шароле Карл, граф см. Карл Смелый
Валуа
Шаронтон Анггерраи 394–398, 614, 626
Шателлен Жорж 141
Шааб Матис 555
Шварценберг Эркингер II фон 320
Шевалье Этьен 400–403, 407, 582
Шевро Жан 65–67
Шедель Гартман 287, 364
Шейрль Кристоф 283, 333, 550
Шекспир Уильям 486, 489, 546, 598
Шёнер Иоганн 332
Шонгауэр Мартин 256–266, 288, 293, 337,
345, 349, 550–553, 556, 564, 611, 623
Шпренгер Якоб 258
Шрейер Зебальд 285
Штосс Фейт 276–280, 553, 556, 611, 623
Эгидий Петр (Петр Жилье) 153, 156, 372
Эгмонт Ламораль 190, 508
Эдуард IV Йорк 96, 578
Эйк Ян ван см. Ян ван Эйк
Энк Бенедикт 272, 273, 275, 554
Эль Грено (Доменикос Тотокопулос)
464–484, 500–503, 590, 594–597,
616, 628
Эразм Роттердамский 14, 143, 149, 155,
156, 200, 351, 370–373, 377, 528,
529, 534, 542, 571, 572, 574–578

Эррера Хуан де 595
Эссекс граф см. Девере Роберт
Эсте д', род 232
Этамп д' (Анна де Писселе) 417, 420–422
Юлий II (Джулиано делла Ровере) 161,
247, 299, 436, 452, 561, 565
Якоб де Кенинк 100
Якоб Корнелисс ван Остзанен 188
Якоб Флорисзон ван Монфорт 175
Якобс Дирк 188–191, 609, 621
Яков I 598
Ян ван Скорел 174, 178–182, 184, 188,
189, 194, 539, 540, 543, 608, 620,
621
Ян ван Эйк 9, 20, 33–62, 65, 66, 68, 69,
76, 77, 82, 88, 90–93, 99, 101, 115,
123, 124, 157, 159, 204, 219, 229,
240, 241, 380, 399, 401, 444, 505,
509, 510, 513–515, 520, 522, 536,
552, 590, 606, 617, 618
Ян де Тромп 124

СОДЕРЖАНИЕ

НИДЕРЛАНДСКОЕ ИСКУССТВО 7

- Первый человек на этой земле 19
- «Ему должны уступить и Фидий, и Аппеллес» 33
 - Назад, к готике? 59
 - Смиренный новатор 76
 - Мера и порядок 82
 - Ни тени мистики 89
 - Театр мира 110
 - Маленький Герард 117
 - Конец традиции 121
 - Теодисея в красках 124
- «Сначала я был грубым Циклопом» 150
 - Полосатое пространство 156
- Мастер-классы красноречия 159
 - Зрелищу не нужны слова 166
 - Уроки итальянского 178
 - В золотых цепях 184
- Вечери амстердамских стрелков 188
 - Героическое обжорство 191
 - Искушение живописью 194

НЕМЕЦКОЕ ИСКУССТВО 227

- Никому не нужное искусство 238
 - О природе вещей 242
- Господин присяжный эксперт 246
- Великое изумление Дюрера 251

- Кисть, резец, игла 256
По ту сторону Альп 272
Чудо, выполненное из дерева 275
Вера и разум 281
Виттенбергский дракон 314
Инженер человеческих душ 337
Круговорот людей в природе 352
Гражданин мира 367

ФРАНЦУЗСКОЕ ИСКУССТВО 389

- Предки Сезанна 393
Воля и представление 399
Deux ex machina 405
Улада короля 408
«Французский Фидий» 426
О скорби 431

ИСПАНСКОЕ ИСКУССТВО 441

- Искусство в доспехах 445
Трехмерная живопись 452
Семейный портрет в интерьере 459
Чужестранец в саду Гесперид 464

АНГЛИЙСКОЕ ИСКУССТВО 485

- «Возьми на память мой портрет...» 486

Эпилוג,
или

О вавилонском столпотворении 499

- Примечания 504
Библиография 602
Список иллюстраций 617
Указатель имен 630

Степанов А. В.

С 79 Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. — СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2009. — 640 с.: ил.

ISBN 978-5-9985-0167-8

Новая книга А. В. Степанова — это первая в отечественном искусствоведении монографическая работа, охватывающая искусство всех главных национальных художественных школ Западной Европы XV–XVI столетий. Сосредоточив внимание на специфике заказа, на работе художественного воображения, на проблематике исполнения, на кристаллизации художественной формы в творчестве Яна ван Эйка, Мемлинга, Босха, Брейгеля, Дюрера, Краппа, Штосса, Гольбейна, Гукона, Эль Греко, Хиллларда и других великих мастеров «Северного Возрождения», автор предлагает во многом новый взгляд на их шедевры. Написанная живым и ясным языком, богато иллюстрированная, снабженная обширным справочным аппаратом, эта книга будет интересна не только специалистам и студентам, изучающим историю искусства, но и любителям искусства, которые увидят в ней давно известные, прославленные произведения, освобожденными от хрестоматийного глянца.

Александр Викторович Степанов

ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия

Ответственный редактор **АННА ОБРАДОВИЧ**

Ведущий редактор **ОЛЬГА НЕЧИПУРЕНКО**

Художественный редактор **ВАДИМ ПОЖИДАЕВ**

Технический редактор **ТАТЬЯНА ТИХОМИРОВА**

Корректоры **ИРИНА КИСЕЛЕВА, СТАНИСЛАВА КУЧЕПАТОВА**

Верстка **АЛЕКСАНДРЫ КАЛМЫКОВОЙ**

Руководитель проекта **МАКСИМ КРЮТЧЕНКО**

Подписано в печать 21.07.2009. Формат 60×100 1/16

Гарнитуры NewBaskervilleC, FranklinGothic.

Печать офсетная. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 44,4. Тираж 5000 экз. Заказ № 17522

Издательская Группа «Азбука-классика»

191014, Санкт-Петербург, ул. Чехова, д. 9, лит. А, пом. 6Н

www.azbooka.ru

Отпечатано по технологии СiP

в ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького

197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.



VANI277401R

АЛЕКСАНДР СТЕПАНОВ

ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Эта книга — первая в отечественном искусствоведении монографическая работа, охватывающая искусство всех главных национальных художественных школ Западной Европы XV–XVI столетий. Автор предлагает во многом новый взгляд на шедевры Яна ван Эйка, Мемлинга, Босха, Брейгеля, Дюрера, Крамера, Штосса, Гольбейна, Гужона, Эль Греко, Хиллларда и других великих мастеров «Северного Возрождения». Написанная живым и ясным языком, богато иллюстрированная, снабженная обширным справочным аппаратом, книга будет интересна не только специалистам и студентам, изучающим историю искусства, но и любителям искусства, которые увидят в ней давно известные, прославленные произведения освобожденными от хрестоматийного глянца.

Александр Викторович Степанов — известный петербургский историк искусства, кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства в Институте им. И. Е. Репина, старший научный сотрудник Российского института истории искусства, доцент Смольного института свободных наук и искусств. В числе его публикаций — книги об Альбрехте Дюрере и Лукасе Крамаре, статьи о нидерландском искусстве XV–XVI столетий, а также выпущенные в серии «Новая история искусства» книги об искусстве Италии XIV–XV веков (2003, 2005) и XVI века (2007).

Серия «Новая история искусства» готовится издательством в сотрудничестве с известными петербургскими и московскими искусствоведами. По существу, это первая издаваемая за последние годы история искусства, учитывающая пересмотренные и вновь установленные факты и использующая богатейшие материалы и концепции, накопленные и разработанные мировым искусствоведением за прошедшее столетие.

Каждая книга, как правило, принадлежит одному автору и несет черты его индивидуальности. Все книги серии отличает относительная свобода авторской интерпретации художественных явлений и событий. Изложенный в них материал в отдельных случаях пересекается в историческом времени, ибо стили, течения, школы, мастера и произведения искусства воздействуют не только в пределах однажды отпущенного им жизненного срока, но и на значительной временной дистанции.



Александр Степанов Искусство эпохи Возрождения

ISBN 978-5-9985-0167-8

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

9 785998 501678

ISBN 978-5-9985-0167-8

01



9 785998 501678

www.azbooka.ru