

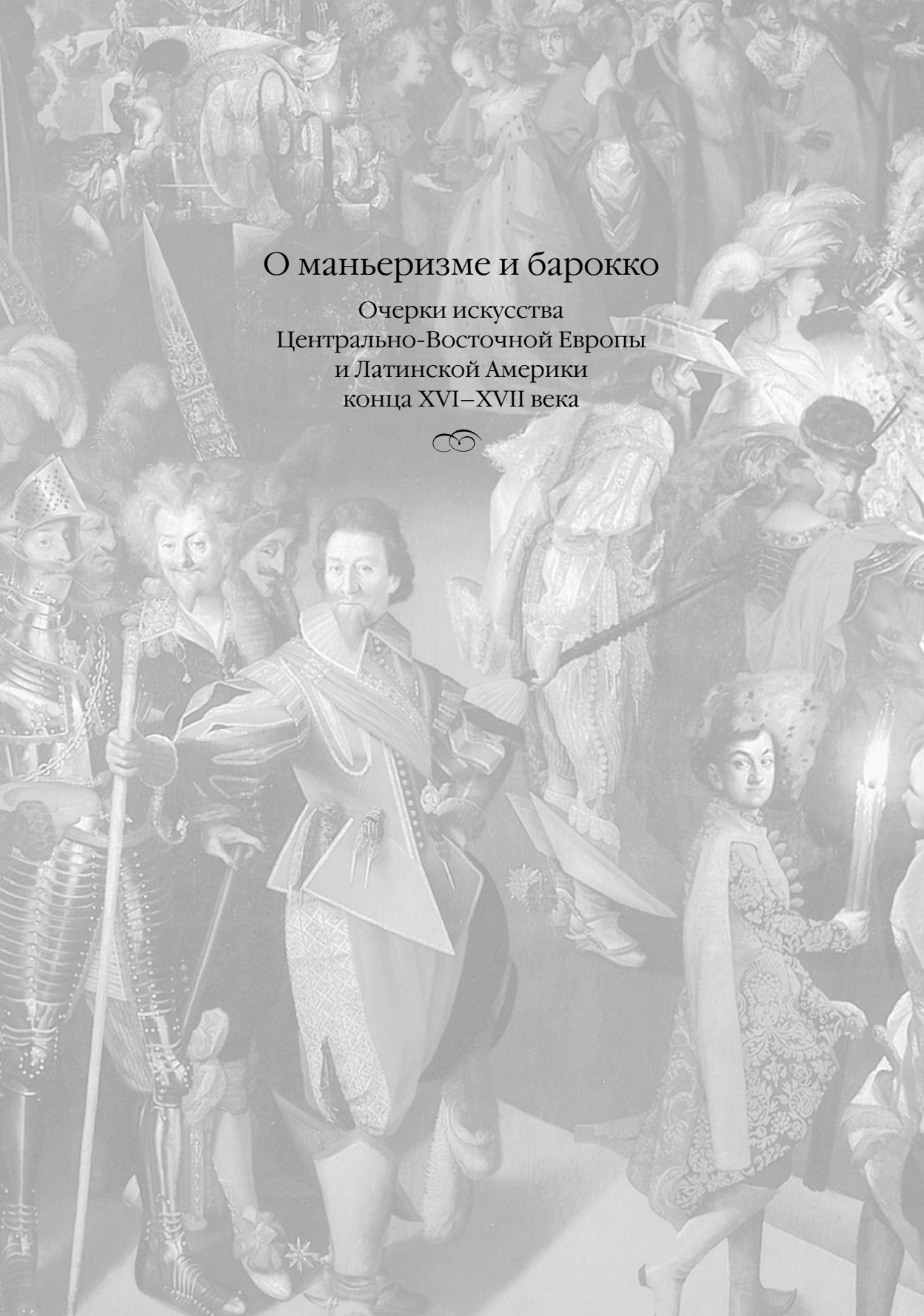


Лариса Тананаева

О маньеризме и барокко

Очерки искусства
Центрально-Восточной Европы
и Латинской Америки
конца XVI—XVII века

Чехия
Польша
Перу



О маньеризме и барокко

Очерки искусства
Центрально-Восточной Европы
и Латинской Америки
конца XVI—XVII века





Государственный институт искусствознания

Лариса Тананаева

О маньеризме и барокко

Очерки искусства
Центрально-Восточной Европы
и Латинской Америки
конца XVI–XVII века



Чехия
Польша
Перу



Прогресс-Традиция
Москва



ББК 85.1
УДК 75
Т 18

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
согласно проекту № 12-04-16026

Рецензенты:

Л.А. Софронова, доктор филологических наук,
Н.А. Шелешнева-Солодовникова, кандидат искусствоведения

Тананаева Л.И.

Т 18 О маньеризме и барокко. Очерки искусства Центрально-Восточной Европы и Латинской Америки конца XVI–XVII века. – М.: Прогресс-Традиция, 2013. – 648 с., ил.

ISBN 978-5-89826-410-9

Книга посвящена искусству раннего Нового времени в регионе, еще слабо изученном в отечественном искусствознании, хотя Речь Посполитая, как и Священная Римская империя, в которую входила тогда Чехия, занимали в Европе важное место и уровень их культуры соответствовал политическому статусу. В монографии рассматриваются такие крупные явления, как творчество придворных мастеров императора Рудольфа II, творчество чешского художника XVII века Карела Шкреты. Анализируются также региональные формы, формировавшие национальную традицию. Искусство региона выступает в «Очерках» в общеевропейском контексте. При этом важное место занимает проблема трансформации европейских образцов в Латинской Америке. Таким образом, расширяется и обогащается представление о «культурном пространстве» Европы XVI–XVII веков в его связях с заокеанской культурой; такой аспект проблемы выдвигается впервые.

УДК 75
ББК 85.1

Переплет: Бартоломеус Стробель «Пир Ирода и усекновение главы Иоанна Крестителя». *Фронтиспис:* Карел Шкрета «Св. Августин».

Государственный Эрмитаж любезно предоставил право публикации следующих произведений из собрания музея:

Ханс фон Аахен «Аллегория Мира, Искусства и Изобилия» (х., м. 197х142. Германия. 1602. Инв. № ГЭ-695). © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2012. Фотографы: Молодковец Ю.А., Теренин В.С., Хейфец Л.Г.

Хендрик Гольциус «Вакх, Венера и Церера» (перо коричневым тоном на грунтованном холсте. 22,8х17. Голландия. 1606. Инв. № ОР-18983). © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2012. Фотографы: Молодковец Ю.А., Теренин В.С., Хейфец Л.Г.

© Тананаева Л.И., 2013
© Орлова И.В., оформление, верстка, 2013
© Прогресс-Традиция, 2013

ISBN 978- 5-89826-410-9

Оглавление

9	<i>Введение</i>
---	-----------------

ЧАСТЬ I. ЧЕХИЯ

39	<i>Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII веков</i>
159	<i>Творчество Карела Шкреты</i>
271	<i>Посланицы Клементинума</i>

ЧАСТЬ II. ПОЛЬША

315	<i>Картина «Пир Ирода и усекновение главы Иоанна Крестителя» из Прадо и творчество Бартоломеуса Стробеля</i>
378	<i>Испанский парадный портрет и развитие польской портретной живописи конца XVI – начала XVII века</i>
435	<i>Нагробный портрет в Речи Посполитой (XVII–XVIII века)</i>

ЧАСТЬ III. ЛАТИНСКАЯ АМЕРИКА. ПЕРУ

483	<i>Стилевые ориентиры колониального искусства Латинской Америки</i>
525	<i>Живопись школы Куско</i>
562	<i>Перуанские «Триумфы» и их европейские истоки</i>
601	<i>Об одном из вариантов Новозаветной Троицы в Европе и Латинской Америке</i>
641	<i>Список иллюстраций</i>



Моему внуку – Николаю

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа посвящена нескольким избранным проблемам из истории искусства Центрально-Восточной Европы эпохи маньеризма и барокко, а также его контактам с искусством стран Латинской Америки XVI–XVII веков. В Европе главное внимание уделено Речи Посполитой и Чехии, в Латинской Америке – преимущественно Перу и Боливии. На первый взгляд такое сочетание, даже в жанре свободных очерков, может показаться слишком экзотическим и надуманным, между тем оно имеет под собой реальную и достаточно прочную историческую основу и свидетельствует о единстве художественных процессов в культурном пространстве того времени, проявляясь в многочисленных параллелях, взаимовлияниях, типологических схождениях в различных видах искусства.

Непривычность такой постановки темы в большой степени связана с тем, что искусство названных регионов недостаточно исследовано в отечественной науке, не говоря уже о попытке соотнести их, хотя бы по нескольким параметрам. Если истории западноевропейского искусства интересующего нас периода посвящены тома фундаментальных исследований самого высокого уровня – а последние десятилетия принесли не менее ценные труды в области русского искусства XVI–XVII веков, – то лежащий между Россией и Западом обширный регион в значительной степени все еще остается «ничейной землей».

Само понятие этого региона и связанная с ним терминология претерпели в науке XX–XXI веков целую вереницу изменений, что видно из обилия его наименований: «Восточная Европа», «Центральная Европа», «Средняя Европа», «Средне-Восточная» и, наконец, «Центрально-Восточная Европа». Именно этот компромиссный термин, более-менее прочно установился в последние десятилетия в отечественной науке и является аналогом английского «East-Central Europe» или немецкого «Ost-Mitteleuropa», уже ранее принятых в Европе и Америке. Мы избрали этот термин, так как он наиболее точно отвечает исторической ситуации, существовавшей в рассматриваемый период. Если Чехия, как и вся Священная Римская империя, в которую она входила, может рассматриваться как «Центральная» (по другой терминологии «Средняя» или «Срединная Европа»), то Речь Посполитая, границы которой в начале XVII века доходили до Руси, охватывая Киев, Смоленск, даже часть современной Латвии, не может быть охвачена этим понятием и требует «привязки» к Восточной Европе. Истории установления этого термина мы коснемся ниже.

Сейчас же отметим, что наши основные представления о культуре региона Центрально-Восточной Европы в значительной мере сформировались на основе событий XIX века, когда большинство входивших в нее стран, в напряжении национально-освободительных движений, преодолевали отсталость, в том числе культурную, порожденную долгим пребыванием под политическим и национальным гнетом. И искусство этих стран до сих пор привычно воспринимается как изначально маргинальное, эклектичное и со всех точек зрения бесполезное для серьезных исследований, причем эти критерии бессознательно переносятся и на более ранние стадии культурной жизни региона. В результате до сих пор не существует хотя бы краткой общей истории искусства как отдельных стран, так и всего региона, нет серьезных монографий об отдельных мастерах XVI–XVII веков, почти нет самостоятельных университетских курсов.

Эта ситуация характерна не только для отечественной науки: известный американский ученый Томас Да Коста-Кауфман еще в 1985 году писал, что «...искусство в Централь-

ной Европы между Дюрером и восемнадцатым веком – это до сих пор «Terra incognita» по сю сторону Атлантики»¹. «По нашу сторону Атлантики», в Европе, ситуация была примерно та же, вернее, оставалась таковой до 70–80-х годов XX века, когда на волне увлечения маньеризмом возник интерес к пражскому центру «около 1600 года». Для европейской науки искусство этого круга стало настоящим открытием: одна за другой последовали выставки, международные конференции, увенчавшиеся изданием нескольких научных каталогов. Появились обобщающие исследования – прежде всего сэра Роберта Эванса и самого Да Косты-Кауфмана². До этого времени к названной проблематике всерьез обращался только крупный польский ученый, ученик и последователь Э. Панофского, Ян Бялостоцкий, в кругу своих основных занятий поздним ренессансом и маньеризмом. Он опубликовал в 1975 году цикл лекций, прочитанных в Оксфорде, назвав его «Искусство Ренессанса в Восточной Европе»³. Одно это исследование могло бы показать, сколько интересных и важных моментов для понимания общеевропейских художественных процессов заключает в себе искусство Польши, Чехии и Венгрии – они были объектом внимания Бялостоцкого; очень кратко касался он также русских земель. В других работах, посвященных, в частности, колониальному искусству стран Латинской Америки, ученый затронул тему местных «маньеризмоподобных» низовых форм (которые он назвал «vernacular»), возникавших также на окраинах Центральной Европы, часто вне связи с ведущими европейскими течениями, но сходных с ними по ряду стилистических признаков⁴.

Раньше по времени на подобные образования уже обращал внимание Б.Р. Виппер, в трудах об искусстве Латвии эпохи барокко – он называл их «местным диалектом стиля»; к сожалению, в отечественной науке эти взгляды не нашли развития, как и идеи Виппера о важности и необходимости общерегионального подхода к явлениям искусства⁵. Сегодня такой подход становится одним из признанных направлений в науке, в частности, при изучении низовых смешанных форм, которыми так богат интересующий нас регион, но пока он реализуется главным образом

в отечественных трудах в области истории литературы и культурологии. Зато в разработке методики исследования больших пластов средневропейского искусства, неохотно подчиняющихся привычным методам искусствоведческого анализа («vernacular» Бялостоцкого), неожиданно помогли труды в области примитива, привлечшего внимание отечественных ученых в 70–80-х годах прошлого века, так как по сути своей этот «vernacular» и является пост-ренессансным и барочным примитивом⁶. Однако ошибкой было бы считать, что все художественное наследие Центрально-Восточной Европы – это сплошь низовые примитивные формы: мы уже упомянули пражский маньеризм рудольфинского круга, равноправным слагаемым входивший в систему высокой художественной культуры Европы своего времени. Открывая в 2010 году в Праге обширную выставку живописи Карела Шкреты, чешского живописца XVII века, ее устроители признали его крупнейшим национальным мастером между Средними веками и XX веком. Школа чешского барокко XVII – середины XVIII века относится к наиболее значительным в Европе проявлениям этого стиля, что касается и живописи, и скульптуры, и великолепной архитектуры.

В настоящей работе мы попытаемся представить некоторые наиболее яркие и существенные, с нашей точки зрения, образцы изобразительного искусства Центрально-Восточной Европы как высокого, так и низового типа и тем самым показать, насколько иной была культурная география Европы в переходный период «между Ренессансом и барокко» и во времена самого барокко, чем обычно принято считать, а также наметить отдельные параллели с искусством Латинской Америки колониального периода.

В качестве примера того, как воспринимались страны нашего региона в XVI веке современниками, приведем карту, которую поместил в своем труде «Itinerarium Sacrae Scripturae» уроженец Ганновера Генрих Бёнтинг (Bunting, Buenting).

Труд этот был издан в 1585 году в Хелмштадте в качестве своеобразного путеводителя по Святой Земле. Город Иерусалим, заключенный в круг, Бёнтинг представил как центр вселенной, в котором сходились, образуя своеобразный три-

листник, три континента – Европа, Азия и Африка. Очертания каждого из них «вписывались» в определенную фигуру, приобретая таким образом особое, символическое значение. Европа была представлена в виде царственной женщины, члены которой соответствовали различным странам. Так, голова в высокой короне закрытого типа, повторяющая корону Каролингов, символизирует Испанию (венчающий ее крест обращен в сторону Запада, в направлении новооткрытых «Индий»; правая рука, держащая скипетр, изображает Италию (сам скипетр – Сицилия), широкие складки платья доходят до «Русии» и «Сарматии». Это изображение «Христианской Европы» (*Europa Regina*) – настоящий учебник не столько географии, сколько геополитики: Европа мыслится как единая, цельная, христианская империя, ассоциируясь прежде всего со Священной Римской империей Габсбургов и идеей ее мирового господства, получившей распространение в начале XVI века (первые варианты подобной карты появились в связи с правлением Фердинанда I Габсбурга)⁷. Сердцем же «Королевы» является Богемия, а ее центром – Прага.

Трудно представить себе, чтобы в XIX веке столицей Австро-Венгрии, наследницы Священной Римской империи, оказались не Вена, а Краков или Прага. Между тем Бёнтинг отразил в своей карте реальный факт: Прага стала (причем во второй раз на протяжении своей истории) столицей Священной Римской империи Габсбургов в 1583 году, по желанию императора Рудольфа II. При его дворе и расцвел «рудольфинский» центр науки и искусства. Несмотря на все исторические катаклизмы, Прага оставалась «сердцем», главным имперским городом и в правление следующего Габсбурга, Матиаса I, и злосчастного «зимнего короля» – Фердинанда Пфальцского, пока Фердинанд II Габсбург не вернул столицу в Вену накануне Тридцатилетней войны (1620).

Что касается Речи Посполитой, в XVI веке возникшей на основе Люблинской унии (1569), включившей в себя Польшу и Литву, то, как говорилось, она занимала огромное пространство «от моря до моря» и ее восточная граница была в то время ближе к Москве, чем к Варшаве. В XV – начале XVI века в Польше правила знаменитая династия Ягелло-

нов, узами династических браков тесно связанная с Италией. Вскоре ее сменили шведские Вазы; сыну польского короля Сигизмунда III Вазы русское боярство предлагало московский трон. Культурная роль обоих государств, Священной Римской империи Габсбургов и Речи Посполитой, вполне соответствовала их политическому статусу.

Оба государства представляли тогда два многонациональных образования, имели немалые различия в области культурной традиции и конфессиональной принадлежности, обладали разными государственными структурами. В дальнейшем их судьбы будут расходиться все больше. В начале XX века в Чехии Ярослав Гашек напишет знаменитого «Швейка», а в Польше будет создавать свои драмы Станислав Игнаци Виткевич (Виткаций) – трудно найти более противоположные литературные проявления национального менталитета. Но в XV веке при польском дворе говорили на чешском языке, и польская литература возникла под сильным влиянием чешской. Польша и Чехия в XV веке находились длительное время под единой короной Ягеллонов; культурный обмен между Прагой и Краковом был постоянным. В этот культурный ареал входила и Венгрия, в качестве крупного европейского центра, особенно укрепившегося в правление Матвея Корвина, сменившего на венгерском престоле Ягеллонов.

В середине XV века венгерский двор короля Матвея Корвина стал одним из самых блестящих центров гуманизма в Европе. «Буда была блестящей ренессансной столицей, подобной Милану или самой Флоренции, в то время как Париж и Лондон сохраняли в значительной мере черты средневековой культуры», – писал И.Н. Голенищев-Кутузов, один из первых ученых, поставивший себе задачей исследовать судьбу славянских ренессансных и постренессансных литератур. – От берегов Адриатики до Балтики, от Праги до Вильно в XV–XVI веках происходил процесс освоения и переработки гуманистических идей, не менее значительный, чем в западной Европе»⁸, – продолжает ученый. Однако после роковой битвы при Могаче (1526), где Венгрия потеряла армию, короля и независимость, ее южная часть осталась в руках турок, а северная вошла в империю Габсбургов и в большой мере разделила общую судь-

бу «дунайской империи». Мы не беремся здесь рассматривать художественную культуру Венгрии, но отметим, что в начале XVI века все три страны, которые историки считают «коренными» странами Центральной Европы, были тесно связаны между собой: прообразом знаменитой «Зыгмунтовской капеллы» короля Сигизмунда I, жемчужины польского Ренессанса, возведенной на Вавеле итальянцем Бартоломео Береччи, была им же построенная капелла в венгерском Эстергоме. Учение Яна Гуса имело своих убежденных последователей в Польше, которую католические публицисты начала XVI века сокрушенно называли «вместилищем всех возможных ересей», подобно Литве, до середины века почти полностью кальвинистской.

Объединяли регион в этот период не только династические связи, конфессиональные и культурные взаимодействия, но и «срединное» положение этих стран в центре Европы, между странами Запада и Россией, которое отразилось, в частности, в указанном выше многообразии названий региона в современной науке; последнее свидетельствует о потребности отразить ощущение некоторой зыбкости, нечеткости общих представлений, которые испытывало большинство ученых, стремившихся охарактеризовать главные свойства, в том числе из области культуры этого особого геополитического конгломерата.

Здесь сделаем небольшое отступление и приведем несколько наиболее важных, с нашей точки зрения, научных позиций.

«В отличие от других европейских регионов он (Центрально-Восточный регион. – *Л.Т.*) гораздо менее определен и осязаем. Объясняется это отчасти своеобразной содержательной расплывчатостью региона, недостаточно рельефной выраженностью его «родовых признаков», а также известной размытостью границ в XX веке, в особенности восточных», – пишет известный исследователь Центрально-Восточной Европы Т.М. Исламов⁹. К тому же разница в определении этих границ в XX веке была во многих случаях обусловлена больше политическими целями, стоявшими (или поставленными) перед исследователями, чем самой исторической реальностью. Именно благодаря такой политической

заданности в нашей науке долгое время доминировало наименование «Восточной Европы», покрывавшей собою все пространство от Восточной Германии до европейской части СССР, включая и Юго-Восточные области.

«Раздел континента на сферы влияния сверхдержав по итогам Второй мировой войны, установление биполярной ялтинско-потсдамской системы международных отношений затушевывали региональную специфику Центральной Европы и Балкан, выдвинули на первый план именно эту дефиницию («Восточной Европы». – *Л.Т.*) с присущей ей ярко выраженной политической окраской», – пишет А. Стыкалин в статье «Центральная Европа как регион. Проблемы изучения»¹⁰. Одновременно ученый указывает, что в странах социалистического лагеря, включая Словению и Хорватию, постоянно существовала и противоположная тенденция осознания «генетической принадлежности своих стран к средневропейскому (тогда – капиталистическому. – *Л.Т.*) культурному ареалу»¹¹. Между этими двумя полюсами общественно-политической мысли балансировало в советской науке большинство послевоенных концепций, посвященных истории и культуре региона.

Концепция, по которой в понятие «Восточной Европы» вошел весь социалистический блок, нашла самое прямое выражение в научных исследованиях, касающихся истории искусства. После международного конгресса в Будапеште в 1969 году, темой которого было «Искусство Ренессанса в Восточной Европе», прочно утвердилось понимание культуры стран «восточного лагеря» как историко-культурной общности, что распространилось на всю их художественную традицию. Именно поэтому книга Я. Бялостоцкого называлась «Искусство Ренессанса в Восточной Европе», хотя в ней главную роль играли Чехия и Венгрия. Политически предопределенные взгляды гораздо острее сказывались в трудах В. Полевого, посвященных «странам социалистического лагеря».

Одновременно в западной науке термин «Восточная Европа» никогда не связывался с Чехией или Венгрией и преимущественно относился к европейской части России, отчасти – к западноукраинским и белорусским землям.

Как представляется, здесь будет полезной краткая историческая справка, касающаяся принятой в настоящее время в науке терминологии.

Понятие «Центрально-Восточной Европы» возникло впервые как научный термин в 1935 году. Его авторами были венгерские ученые, но наиболее серьезное обоснование этому понятию дал поляк Оскар Халецкий, эмигрировавший в годы Второй мировой войны в Штаты (в своем труде «Пределы и разграничения европейской истории», 1950)¹². Для Халецкого Европа делилась на Западную, Восточную и Центральную, в которой он видел две главные составные части: Центрально-Западную (немецкоязычные страны) и Центрально-Восточную, занимавшую пространство между Германией и Россией, с преимущественно славянским населением. Концепция эта, поддержанная многими историками, нашла выражение, в частности, в фундаментальном коллективном труде «История Центрально-Восточной Европы», начавшем издаваться в 1974 году в США (Сиэтл) и Великобритании (Лондон); в проекте этого труда десять томов, и издание еще не закончено¹³. Подробную историю вопроса читатель найдет в коллективной работе «История Центрально-Восточной Европы», изданной во Франции в 2004-м и переведенной на русский язык в 2009 году¹⁴, а также в работах Т.М. Исламова, А.И. Миллера и других отечественных ученых, в которых рассматривается обширная литература вопроса, касающаяся Центрально-Восточного региона, анализируется эволюция термина и называются наиболее крупные исследовательские центры, сложившиеся к нашему времени в различных странах, а также в России. Центральная же Европа для большинства западных и американских историков практически отождествляется с Австро-Венгрией; подобной точки зрения придерживается и Я. Шимов («Австро-Венгерская империя» (2003))¹⁵.

Менее разработанной представляется эта проблема в искусствознании, где можно назвать лишь несколько общих трудов. Большой вклад в исследование искусства Центральной Европы раннего Нового времени, отождествляемой со Священной Римской империей Габсбургов, внес Томас Да Коста-Кауфман, посвятивший ей целый ряд ценных публикаций

и книг, к которым нам еще придется обращаться. Здесь назовем только его статью: «(Восточно-) Центральная Европа: историко-художественный регион?» (2006)¹⁶.

Обратим также внимание на серьезную монографию М. Дмитриевой «Италия в Сарматии. Исследования культурного трансфера в Восточной Европе во времена Ренессанса» (на немецком языке, 2008), где подробно рассматриваются современные концепции «географии культуры», общая проблематика центра и периферии в Центрально-Восточной Европе; главной же темой является проблема усвоения искусством региона итальянских образцов, рассмотренная на обширном материале. Итальянские влияния, усвоенные практически всеми странами региона в разных пропорциях, по мысли автора, являются одним из объединяющих его искусство принципов, с чем нельзя не согласиться¹⁷.

История Речи Посполитой, в том числе ее восточных окраин – «кресов», – которой посвящен ряд глав в нашей работе, вносит в проблематику свои акценты. В одни периоды, как интересующие нас XVI–XVII века, она являлась одним из крупнейших многонациональных государственных образований Европы. В другие – резко сокращалась в границах, теряя восточные земли, входила разрозненными частями в Австро-Венгрию, Российскую империю и Пруссию или даже совсем исчезала с политической карты. Совершенно справедливо Т.М. Исламов замечает: «Польша, будучи восточной частью Средней Европы, в определенные периоды своей истории относилась к обоим регионам (Центральной и Восточной Европы. – *Л.Т.*) одновременно»¹⁸. Ту же точку зрения, чрезвычайно важную для настоящей работы, высказывает чешский ученый Я. Кржена: «Регион Центральной Европы должен определяться прежде всего исторически, для каждой исторической эпохи отдельно и особо»¹⁹. Отмечая периферийность региона, являющегося, по его мнению, «переходной зоной» между Западом и Востоком, Кржена признает в то же время, что его культура – это «более, чем просто смесь западных и восточных влияний и элементов <...>». Центральная Европа являет собой своеобразный синтез, который создает социальную, политическую и духовную реальность»²⁰.

Эта «реальность», местное «longue durée», имеет, по мнению Ене Сюча («Три Европы», 1983), «своим основанием принятие всеми «коренными нациями» – Чехией, Венгрией и Польшей – «западной социокультурной модели» в XIII–XV веках»²¹. Б.Н. Флоря также отмечает, что в указанный период не только эти страны, но и восточные окраины Речи Посполитой свободно входили в общеевропейский культурный ландшафт, являясь его интегральной частью²².

Как частный, но характерный пример приверженности стран региона XV–XVI веков к общеевропейской гуманистической традиции приведем отношение их образованного общества к классической латыни. «Если принять во внимание, – пишет Голенищев-Кутузов, – что первые защитники классической латыни жили в Праге еще во времена Петрарки, то чешский гуманизм следовало бы считать самым ранним в славянском мире»²³. Сошлемся в этой связи и на мнение профессора Энтони Графтона (США), считающего, что значение неолатинской литературы, самой культуры латинской речи, сильно развитых в Священной Римской империи, до сих пор не получило у историков надлежащей оценки, между тем как именно через их посредство традиция высокой латинской классики пустила корни в культуре региона, а впоследствии проникла и в локальные формы. Графтон придает большое значение развитому в региональной культуре XVI–XVII веков статусу полигистора и энциклопедиста, деятельность которых неотрывна от классической латыни²⁴.

Подтверждение этим словам находим в далеком XVI веке, у провинциала иезуитского ордена, о. Лоренцо Маджо, который пишет в 1570 году генералу ордена, о. Франциско Борджа: «Ваше святейшество, поверьте мне, что наши немцы и в гораздо большей степени наши поляки (в то время немцы и поляки входили в одну провинцию ордена. – *Л.Т.*) относятся к образованию совсем не так простецки, как полагают многие там, в Риме. В этих краях, будь ты даже хорошим философом и еще лучшим теологом, тебя посчитают никем, если ты не будешь при этом хорошим латинистом, особенно в Польше, где латинский язык особо ценят; ничто так не подорвет здесь кредит доверия, как дикая латынь»²⁵.

Так что неслучайно общеевропейскую славу снискал польский литератор, относившийся к плеяде новолатинских поэтов, Мацей Казимеж Сарбевский (1595–1640), польский иезуит, преподававший латынь в коллегиях Пултуска и Вильны – «христианский Гораций», по определению современников. Его трактат «De Acuto et aguto ... sive Seneca et Martialis», прочитанный в Риме в 1623 году перед теоретиками поэзии и красноречия, Ч. Хэрнас называет «столько же поэтикой, сколько авангардной программой литературного барочного концептуализма»²⁶. Там же, в Риме, Сарбевский был награжден золотой цепью и увенчан лавровым венком папой Урбаном IV, после чего скромно возвратился читать лекции в свой Пултуск, в то время как его труды по поэтике и собственная лирика переиздавались по всей Европе на протяжении XVII века более 30 раз (и продолжали издаваться в XVIII веке). Рисунок к фронтиспису «*Liricogum libri IV*» Сарбевского для второго издания (Плантен – Моретус, 1632) делал Рубенс. (Сборник был очень популярен, он переиздавался в Риме, Кельне и других городах, но в другом оформлении.)

Современные ученые, польские и зарубежные, отмечают креативность и богатство неоклассики в Средней Европе, видя в ней «эхо классической и христианской традиции» (Да Коста-Кауфман), связывающих Среднюю Европу с другими странами Запада. Можно смело утверждать, что Польша с ее Ягеллонским университетом, одним из первых в Европе, в равной мере и Чехия, несмотря на то что события гуситских войн задержали здесь развитие гуманизма и повлияли на его характер, внесли свой немалый вклад в развитие гуманистической европейской культуры, значительно увеличив ее общий потенциал в Европе.

Показательно, что фигура Эразма Роттердамского, всегда имевшего в Польше горячих поклонников и последователей, так часто возникает на страницах книг, посвященных польской культуре XVI века. Сам Эразм был тесно связан с Кшиштофом Шидловецким, генеральным канцлером Речи Посполитой, одной из самых ярких личностей польской ренессансной культуры и одновременно близким поверенным императора Максимилиана I Габсбурга. Эразм посвятил Шидловецкому

одну из своих книг и писал, что ищет его дружбы и патроната, считая, что только такие люди способны поддержать в наше время шаткие основы религии и науки. Перемышльский епископ Анджей Кшицкий (кстати, воспитанник Болонской академии) писал немецкому гуманисту: «Многие книги твои изучает сармат непреклонный / И необузданный в них учится мудрости скиф...»²⁷ Он же приглашал ученого в Польшу, чтобы оградить его от бед, грозивших ему в Германии, раздираемой конфессиональными и социальными распрями:

«Дорогой Эразм! Мы в далекой Сарматии прекрасно знаем, какая буря бушует в вашей Германии <...>. И в этом Вавилоне, где ныне царит всеобщая разруха, в этом гнезде лирнейской гидры, где притаились все заблуждения и все несчастья, ты живешь, о Эразм, краса нашего века, столп, основание науки...» Кшицкий умолял Эразма «в кратчайший срок» покинуть Германию, обещая спокойную и благоустроенную жизнь в Сарматии²⁸. Он мог так говорить, ибо Польша именно в это время получила название «государство без костров». Правда, кое-где они все-таки горели, но ничего похожего на охоту на ведьм или на испанский сертификат «чистоты крови» здесь не существовало.

Поиски эразмианского «третьего пути», лишенного религиозного экстремизма, свойственного обоим враждующим конфессиям, традиция гуманизма и терпимости, без которых не могли бы существовать такие многонациональные обширные конгломераты народов, как империя Габсбургов или Речь Посполитая, на чьих территориях жили католики, протестанты, православные, а также представители иных конфессий. Так выглядело одно из главных объединительных начал региона, такова была одна из характерных его особенностей. Отзвук ренессансного свободомыслия, интерес к натурфилософии и опытной науке, к христианской кабалистике были присущи многим деятелям региона, прежде всего в Чехии и Силезии. Свободно жившие в рудольфинской Праге и печатавшие там свои работы Пуччи и Бруно попали на костер почти сразу после отъезда из столицы Габсбургов. Не случайно нынешние исследователи такое большое внимание уделяют интеллектуальному потенциалу,

науке и литературе того времени, считая, что их роль и их уровень показательны для определения высокого места региона в системе общеевропейской культуры.

Ренессанс и постренессанс в Центрально-Восточной Европе имели свои собственные параметры, при том что многочисленные связи и контакты, до сих пор мало изученные, делали культурную жизнь региона естественной и неотъемлемой частью Европы (вспомним «Священную королеву» Бёнтинга). Ведь в действительности континент никогда не распадался на Восток и Запад, а, напротив, может служить примером бесчисленных соприкосновений, открытых связей и скрытых импульсов, пронизывавших все европейское художественное пространство, оказавшееся способным включить в сферу своего воздействия далекие заокеанские земли. Приведем в качестве примера мало изученных у нас связей – региональную связь с Испанией, оказывавшую влияние не только на политическую, но и на художественную жизнь.

Испания – наиболее удаленная от Польши и Чехии западная часть европейского континента со своей достаточно специфической традицией. Казалось бы, ни о каких прямых контактах с «нашими» странами говорить не приходится. Однако они существовали. Имперское войско, служившее «живым щитом» Европы перед напором Османской Порты, в 90-х годах XVI века возглавлял – и погиб на поле боя в 1593 году, в знаменитой битве под Рабой (Дьер) – член знатного чешского рода Пернштейнов, Ян Пернштейн, называвший себя в частном кругу Хуаном де Лара. Он был наполовину испанцем: мать его, Мария Манрике де Лара-и-Мендоса, прибыла в Чехию в свите испанской принцессы Марии, дочери Филиппа II, ставшей женой императора Священной Римской империи Максимилиана II. После брака Марии Манрике с Вратиславом Пернштейном, бургомистром Праги, одним из самых знатных и богатых людей в государстве, их дворец, в самом сердце «Священной королевы», стал, как его называли, «испанским домом», центром испанской партии и происпанской политики. Неудивительно, что на основе родовой галереи Пернштейнов, заказывавших портреты своего многочисленного семейства лучшим испанским жи-

вописцам – А. Коэльо, Х. Пантохе де ла Крус, мастерской Веласкеса, в Праге сложилась крупнейшая в Западной Европе коллекция испанских портретов, хранящаяся сегодня в замке Нелагозевес. (В частности, в замке Пернштейнов висел прижизненный портрет Кортеса, дальней родни де Лара.) Прямое влияние этого «испанского импульса» можно легко обнаружить в парадной портретной живописи Чехии и Моравии того времени²⁹.

До того как стать королем, а после – императором, принц Рудольф со своим братом Эрнстом в течение семи лет воспитывались в Испании, при дворе Филиппа II, и на всю жизнь сохранили испанскую «грандесу». Именно у дяди Рудольф воспринял любовь к искусству и стал впоследствии славным на всю Европу коллекционером и меценатом: Рубенс называл его третейским судьей во всех делах искусства, поклонником и покровителем всех талантов.

Сопровождал принцев в Мадрид еще один представитель старого чешского рода – Адам фон Дитрихштейн. Он провел долгие годы в Испании в должности имперского посла, стал кавалером ордена Калатравы и был женат на знатной испанке, Маркете де Кордоба. Их сын, Франциск Ксаверий, родившийся в Мадриде и воспитанный в Риме, поступил в орден иезуитов и стал впоследствии кардиналом, епископом Оломоуца. С его именем связан культурный расцвет этого города, появление в нем типографии, одной из крупнейших библиотек в стране, открытие иезуитской коллегии. Именно эта коллегия и пражский Клементинум стали главными в Священной Римской империи организаторами иезуитских миссий в Латинской Америке. Отсюда отправлялись уроженцы Срединной Европы за океан, чтобы служить в Перу, в дебрях Амазонки, на Филиппинских островах. Там они основывали редукции и строили храмы, гордясь тем, что те «были достойны стоять в самой Праге».

Эта сторона культурной реальности XVII века никогда не освещалась в нашей науке, между тем наличие характерного миссионерского оттенка в таких важнейших памятниках чешского барокко, как скульптуры пражского Карлова моста, имеет к сказанному самое прямое отношение. (Кстати, в Мо-

скве, на рубеже XVII–XVIII веков, в Немецкой слободе основали коллегию своего ордена и трудились там до ее закрытия тоже иезуиты-чехи³⁰.)

Трудно найти в нашей науке упоминание о том, что поляк Ян Дантышек (1485–1548), дипломат, многолетний посол при испанском дворе во времена Карла V, к тому же один из лучших польско-латинских поэтов, деятельный корреспондент Эразма Роттердамского, был другом Эрнана Кортеса, который слал ему письма с далекой Эспаньолы (Гаити). С другой стороны, в придворных и политических кругах Речи Посполитой, благодаря многолетним подробным реляциям Дантышека больше и лучше ориентировались в делах заокеанского континента и событиях конкисты, чем во многих странах Западной Европы. «Антиподов подземная страна / Нам уж не в новость», – писал не без гордости польский поэт Себастьян Кленович.

Укажем и на широкое распространение в Речи Посполитой испанской мистической литературы. Именно польский иезуит Ян Бжехва перевел впервые сочинения св. Хуана де ла Крус, автора «Темной ночи души» и «Восхождения на гору Кармель» с испанского на латынь в 1639-м, после чего, в латинской версии, они распространились по всей Европе. В Польше существовали и переводы трудов св. Тересы Авильской, «Яна Граната» (Хуана де Гранады). Отголоски духовных исканий, рожденных умонастроениями, которые вызвали к жизни всю эту литературу, можно обнаружить как в монументальных церковных росписях К. Богушевского и мастеров его круга, так и в уникальном погребальном польском портрете.

Таким образом, существует много оснований для того, чтобы назвать обращенность к универсализму, даже к космополитическим устремлениям в культуре и искусстве одним из общих свойств, характерных для мировоззрения культурной элиты нашего региона в постренессансный период³¹. С этим фактом многие исследователи связывают общую для средне-европейских стран того времени способность синтезировать и присваивать воспринятые извне художественные импульсы, идущие с Севера (Германия, Нидерланды) и Юга (Италия)³². Заимствования такого рода происходят при активном взаимодействии с местной подосновой, как бы изнутри направ-

ляющей принцип отбора. Так, рассматривая портреты Карела Шкреты, прошедшего отличную итальянскую школу (некоторые его работы принимались за произведения итальянцев, например, Строцци), мы постоянно ощущаем, что одной из формообразующих основ его искусства является традиция старочешского портрета, особенно протестантская эпитафия. При отсутствии внешнего сходства между архаичными «контрфактами» и барочной живописью Шкреты внутренняя связь между ними существует, и проявляется она прежде всего в восприятии личности в ее отношениях с миром и принципах ее изображения.

Центрально-Восточный регион имеет свои особенности и в соотношении низовых и высоких форм искусства: многие закономерности классических западных стилей искусства здесь трансформируются, стиливые ориентиры как бы «сдвигаются». Справедливо отмечает Да Коста-Кауфман, что при исследовании местного искусства (он имеет в виду главным образом Центральную Европу, но в еще большей степени его мнения применимы к Восточной ее части) чаще приходится прибегать к методам, которыми пользуются историки литературы и науки, чем собственно искусства. Мы сталкивались с этой проблемой, занимаясь сарматским портретом, и – шире – примитивом. Сам термин «третье искусство», который применяли исследователи примитива, как В. Прокофьев, Г. Островский и мы сами, оказавшийся наиболее адекватным при изучении названных форм и в свое время вызвавший большую полемику, аналогичен понятию «третья литература», который используют польские литературоведы и культурологи. Проблема примитивных форм и их роли в культуре послужила одной из причин появления в настоящем труде наследия Латинской Америки.

Ян Бялостоцкий был первым, кто обратил серьезное внимание на целый ряд типологических схождений искусства Латинской Америки колониального периода с широкими пластами примитива в регионе Восточной Европы: в своей небольшой, но чрезвычайно информативной книге «Искусство древней Америки. Мексика и Перу» (1972) ученый отмечает «... поразительные черты сходства, которые польский историк

искусства замечает между хорошо известным ему, «родным» вариантом позднего ренессанса или маньеризма – вокруг Люблина или в окрестностях Келец – и мексиканским искусством, красочным, живописным и несколько наивным»³³. Знакомство с заокеанским искусством колониального периода подсказало Бялостоцкому мысль о том, что «некоторые стилистические черты европейского искусства, связанные с определенным хронологическим периодом, могут найти применение в совершенно ином месте и времени, в отдаленных (от Европы) регионах». В связи с чем «процесс превращения, иногда дробления «готовой», наличествующей или воспринятой формы... может играть роль рамовой конструкции, которая вмещает в себя различные маньеризмы: итальянский XVI века, польский XVII – и мексиканский XVIII века»³⁴. Как представляется, это явление характерно в не меньшей степени для колониального искусства Перу, причем не только декоративно-прикладного (как в Мексике), но, в еще большей степени, изобразительного искусства, ярким примером чего может служить школа Куско (конец XVII–XVIII век). Нам представляется, что латиноамериканское искусство выдвигает целый ряд и других проблем, связанных со способом функционирования разных видов примитива и той ролью, которую он способен играть в системе национальной культуры (в том числе – в ее традиции), которые применимы и к странам избранного нами европейского региона.

Мы не ставим своей задачей рассмотреть общие проблемы, связанные с оценкой (и переоценкой) всех культурных особенностей интересующих нас регионов, а также их роли в системе европейского и мирового искусства: такое предприятие под силу лишь серьезному коллективу авторов. Пока такие труды состоялись лишь в зарубежной науке, главным образом в области истории (ср. коллективный труд «История Центрально-Восточной Европы» 2009 г., 70 печ. л., который мы уже упоминали). В области искусствоведения следует отметить последнюю книгу Т. Да Косты-Кауфмана «Замки, монастыри и города. Искусство и культура Центральной Европы 1450–1800» (1998)³⁵. Все исследователи Центрально-Восточного региона отмечают перелом, наступивший в его

исторических и культурных судьбах в XVII веке. Целый ряд потрясений, происшедших в Чехии после 1620 года, полностью подчинивших ее власти Габсбургов, как и в Речи Посполитой, перенесшей «казацкие войны» и шведский «потоп», а перед этим – полную неудачу в московских походах, отодвинули их с главного направления европейской эволюции. Но существовали и другие, чисто местные особенности, которые этому способствовали. При этом они же парадоксальным образом укрепили национальный менталитет, что способствовало появлению оригинальных форм в искусстве, ставших важнейшим эпизодом национальной традиции.

Региональные особенности связаны в данном случае с ролью защитника «*Orbis Christianitatis*» на южных рубежах Европы, которую судьба уготовала именно этим государствам. Венгерский историк Антал Андьял недаром назвал одну из глав своей книги «Мир пограничных крепостей»³⁶. Эти крепости тянулись по всей границе между северной и южной, захваченной турками, Венгрией, военные действия шли практически постоянно, что широко отразилось в литературе и фольклоре участвовавших в них стран. Тогда сложился в Речи Посполитой «комплекс сарматизма», впоследствии усвоенный романтиками и сыгравший в этом качестве (и продолжающий играть) важную, порой структурообразующую роль в национальной культуре.

В заокеанском Перу конец XVI века также отмечен длительными военными столкновениями конкистадоров, и уже не только с индейцами, но и между собой. Он даже получил название «гражданской войны», в течение которой испанцев погибло больше, чем за десятилетия завоеваний, и длившейся до тех пор, пока Испания, опасаясь отпадения колонии от метрополии, не приняла жестких контрмер. Первые шаги колониального искусства носят на себе отпечаток этой военной эпохи. Оно рождалось «среди лошадей и оружия, среди крови и огня военных сражений», как писал об этом времени сын испанского офицера и инкской принцессы, Гарсиласо де ла Вега, будущий создатель знаменитой «Истории государства инков»³⁷. В испанских хрониках Берналя Диаса, Хосефа де Акосты, Педро Санчо и многих других, пытав-

шихся осознать и описать открывшийся перед ними новый мир, соотнести его со своим европейским опытом, невольно отражается самоощущение завоевателей – людей, зачашую алчных и жестоких, но ощущавших себя причастными к историческому подвигу – присоединению к испанской короне и христианскому Универсуму целого материка. Искусство было скромнее: оно начиналось с карты, нательного образка, гравюры, привезенной из Европы, с креста, наспех сколоченного из кусков древка от копья, или переносного алтарика из стука или алебаstra, в котором причудливо сочетаются европейские и индейские черты. В архитектуре – с крепостного укрепления и церкви, часто построенной на фундаменте инкского храма. Трудно поверить, что в сравнительно недалеком будущем (конец XVII–XVIII век) в Перу возникнет монументальная архитектура Лимы и Куско, которые Бялостоцкий относил к «самым выдающимся достижениям мирового барокко»³⁸.

Именно в это время на европейском континенте расцветает чешское барокко в архитектуре, скульптуре и живописи. Одновременно начинается миссионерская эпопея – чехи выдвигаются на одно из самых заметных мест среди европейских миссионеров, трудящихся в заокеанских землях, и приносят туда черты своей культуры и барочное искусство. Так, в Перу распространяется национальный чешский культ св. Яна Непомука в барочном оформлении.

Миссионерская эпопея придает свой оттенок чешскому барокко: неслучайно к лучшим работам Ф. Брокофа, украшающим Карлов мост в Праге, относятся статуи св. Игнатия Лойолы и Франциска Ксаверия – покровителя миссий.

Неслучайно и то, что, посещая Прагу, кубинский писатель и эссеист XX века Алехо Карпентьер уделял именно этим памятникам особое внимание, описывая «...причудливый, завораживающий, почти сладострастный в своей барочности собор Св. Сальватора коллегии Клементинум», который «...стоит за Карловым мостом, который словно сцена пышного иезуитского представления»³⁹. Карпентьер, один из основоположников латиноамериканского «магического реализма», узнавал в пражском барокко знакомые черты.

На протяжении XVII века происходит перелом, после которого страны Средней Европы оказываются надолго отодвинутыми на периферию исторического развития, а в XVIII веке вступают в полосу политико-экономического упадка. Однако огромный духовный потенциал, накопленный во времена Ренессанса и постренессанса на этих землях, черты уже сложившейся национальной культуры Нового времени были так сильны, что наступившая в Чехии эпоха, названная историками «эпохой тьмы», не помешала свободной стихии чешского барокко создать первоклассные произведения, без которых трудно представить образ этого стиля в Европе. А Польша, по словам Я. Тазбира, «ни в одну из своих эпох, начиная от Ренессанса и кончая позитивизмом, не создала столь оригинальных и самобытных форм цивилизации, как именно в XVIII веке»⁴⁰.

В свою очередь, колониальное искусство Перу, как и всей Латинской Америки, остается ценнейшей частью национального наследия. «Наше прошлое нам дороже Античности, – писал поэт, политический деятель и борец за национальное освобождение Хосе Марти в канун XX века, – оно нам нужнее».

Настоящая книга не ставит своей целью отразить последовательную эволюцию искусства в Центрально-Восточной Европе и тем более в Латинской Америке хотя бы в самом общем виде: ее роль значительно скромнее. Мы попытались представить некоторые явления, мало изученные в отечественной науке, но характерные для обоих регионов, которые не только входят естественным слагаемым в общеевропейский художественный контекст, но и расширяют его границы. Главными стилевыми ориентирами для нас послужили маньеризм и барокко, а также их трансформации в местных условиях (появление стилистических «симбиозов» и синтезов) и низовые формы, за которыми мы сохраняем общее название «примитив». Значимо для нас также соотношение местной традиции и «привозных» форм, позволя-

ющее рассмотреть сходные процессы на материале Европы и Латинской Америки, где оно проявляется даже с большей отчетливостью.

Составившие книгу главы посвящены прежде всего явлениям художественной культуры Центрально-Восточной Европы конца XVI–XVII веков; Перу и Боливия выступают скорее как сопоставительный материал. Одни из глав носят монографический характер («Карел Шкрета», «Бартоломеус Стробель» и «Пир Ирода»); в других рассматривается комплекс явлений («Пражский художественный центр», «Нагробный портрет в Речи Посполитой»); в третьих основное внимание уделено историко-культурной проблематике: «Посланцы Клементинума. (О деятельности чешских миссионеров-иезуитов в странах Нового Света в XVI–XVIII веках», «Перуанские «Триумфы» и их европейские истоки», «Испанский портрет и его роль в развитии польской портретной живописи XVI–XVII вв.»). Наконец, в нескольких очерках затронуты вопросы стилеобразования и иконографии: «Стилевые ориентиры латиноамериканского искусства» и «Об одном изводе Новозаветной Троицы»). На протяжении всей работы мы старались рассматривать вопросы общей типологии, а в этой связи и параллелизма в развитии некоторых (главным образом низовых, региональных) форм искусства в Европе и Латинской Америке. Отсюда возникает такая тема, как соотношение образца, оригинала и копии. Определенное единство представленной работы создают как ее тематика, так и хронологические рамки: во всех текстах рассматривается период XVI–XVII, в ряде случаев до середины XVIII века.

Перечисленные выше факторы позволяют, как кажется, говорить об общем «семантическом пространстве» книги, одним из символов которой могла бы стать излюбленная фигура индейских мастеров перуанского Альтиплано: европейская русалка, играющая на индейской гитаре – чаранге...

Эта книга подводит итог многолетним трудам автора, чья научная судьба неразрывно связана с Государственным институтом искусствознания, прежде всего с отделами «Искусство Центральной Европы» и «Искусство Иberoамерики». Прочные контакты с Институтом славяноведения (РАН), Ин-

ститутом Латинской Америки (РАН) и Институтом мировой литературы (РАН) сыграли не менее значительную роль. Если попытаться назвать имена всех тех коллег, к помощи и советам которых автору приходилось прибегать за эти годы, то список благодарностей окажется длиннее самой книги; пусть их заменят многочисленные ссылки на труды «товарищей по цеху». Особую благодарность выражаю тем, чья помощь непосредственно способствовала появлению этой книги: А.В. Бартошевичу, Н.А. Борисовской, Л.А. Софроновой, Н.А. Шелешневой-Солодовниковой, А.В. Нестерову, а также членам моей семьи – верным и терпеливым помощникам.

Примечания

1. *DaCosta-Kaufmann T.* Introduction. // *Central European History*. Vol. XVIII, numb.1 Special Issue: The Culture of the Holy Roman Empire, 1540–1680. Atlanta, Georgia, 1985. P. 4.
2. Idem. *L'Ecole de Prague*. Paris, 1985; *Evans R.Y.V.* Rudolf II and his World: A Study of Intellectual History 1576–1612. Oxford, 1973.
3. *Bialostocki J.* The Art of Renaissance in Eastern Europe: Hungary. Bohemia. Poland. London, 1976.
4. Idem. *O sztuce dawnej Ameryki*. Warszawa, 1972.
5. *Vipers B.* Baroque Art in Latvia. Riga, 1940.
6. *Прокофьев В.* О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*. М., 1983.
7. Первые подобные изображения Европы появились в книге Иоганна Путша (Putsch), которую опубликовал в 1537 году Христиан Вехель, связанный своей деятельностью с политикой Фердинанда I Габсбурга, что и сделало «Королеву» популярной; она появляется в многочисленных изданиях XVI века. В 1588 году возникла несколько иная версия, опубликованная в «Космографии» Себастьяна Мюнстера. Образ «Еурога Регина» истолковывался как символическое воплощение имперских амбиций Габсбургов, простиравшихся на весь Christendom – объединенный европейский христианский мир (как раз в 1537 году Карл V объединил в единую империю все принадлежавшие ему страны Европы, присоединив к ним Испанию; в фигуре и лице «Европы» находили сходство с супругой Карла V, Изабеллой). В «Королеве» видели также иносказательный образ Земного Рая; Дунай в этом случае трактовался как райская река, а окружающие фигуру «Королевы»

- моря превращали ее в аллегорическое изображение «Замкнутого Сада».
8. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Ренессансные литературы Западной и Восточной Европы: Статьи и исследования. М., 1975, С. 72, 47.
9. *Исламов Т.* Средняя Европа на начальном этапе модернизации // Центральная Европа как исторический регион. М., 1996. С. 49.
10. *Стыкалин А.* Центральная Европа как регион: Проблемы изучения // Центральная Европа в Новое и Новейшее время. М., 1998.
11. Там же.
12. *Halecki O.* The Limits and Divisions of European History. London; N. Y., 1950.
13. A History of East Central Europe. Peter F. Sugar and Donald W. Treadgold, editors. Seattle; London: University of Washington press, 1974 – <1994>.
14. История Центрально-Восточной Европы. СПб.: Евразия, 2009 (пер. с французского).
15. *Шимов Я.* Австро-Венгрия империя. М., 2003.
16. *DaCosta-Kaufmann T.* (Ost-) Mitteleuropa als Kulturgeschichtsregion? // Oskar Halecki – Vorlesung. (Gwzo), Leipzig, 2005.
17. *Dmitrieva M.* Studien zum Kulturtransfer im Östlichen Europa in der Zeit der Renaissance. Stuttgart, 2008.
18. *Исламов Т.* Указ. Соч. С. 50.
19. *Кржсена Я.* Центральная Европа: какой она видится из Чехии // Европейский альманах. История. Традиции. Культура. М., 1993. С. 89.
20. *Кржсена Я.* Указ. соч. С. 88.
21. *Szucs J.* Les trois Europes. Paris, 1985 (пер. с венгерского).
22. *Флоря Б.* Центральная Европа в Европе средневековья. // Центральная Европа как исторический регион. С. 38.
23. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Указ. соч. С. 47.
24. *Grafton A.* The World of the Polihistors Humanism and Encyclopedism // Central European History. The Culture of the Roman Empire. P. 31–47.
25. *Natoński B.* (S.J.). Początki i rozwój Towarzystwa Jesusowego w Polsce. 1564–1580 // Brodrick J. (S.J.) Powstanie i rozwój Towarzystwa Jesusowego. T. 1. Kraków, 1969. S. 449 (пер. с английского).
26. *Hernas Zb.* Barok. Warszawa, 1976. S. 16.
27. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Польские последователи Эразма // Итальянское Возрождение и славянские литературы XV–XVI веков. М., 1963. С. 251.
28. Там же.
29. *Bukolská E., Štěpánek P.* Retratos españoles en la colleccion Lobkowicz en Roudnice // Iberoamericana Pragensia, VI, 1972 / 73; Idem: Španělské podobizny. Praha, 1980.
30. О чешских миссионерах в Москве см: *Инглот Марек (S.J.)* Общество Иисуса в Российской империи... (1772–1820). М.: Институт философии, теологии и истории Св. Фомы Аквинского, 2004. Также:

- Кувицинская И.В.* Труды и дни императорской миссии. Католический храм Немецкой слободы на рубеже XVII–XVIII веков.
31. *Hernas Zb.* Barok. S. 16.
 32. *Neumann J.* Český barok. Praha. 1969. S. 53; *Тананаева Л.* Карел Шкрета. Из истории чешской живописи эпохи барокко. М., 1990. С. 56.
 33. *Bialostocki J.* O sztuce dawnej Ameryki. Warszawa 1972. S. 106.
 34. Ibid. S. 101.
 35. *DaCosta-Kaufmann T.* Höfe, Kloster und Städte. Kunst und kultur in Mitteleuropa 1450–1800. Köln, 1998.
 36. *Angial A.* Die Slawische Barockwelt. Leipzig, 1963.
 37. *Тананаева Л.* Между Андами и Европой. Шесть очерков о колониальном искусстве Перу. СПб., 2003. С. 76.
 38. *Bialostocki J.* Op. cit. S. 101.
 39. *Карпентьер А.* Об американской чудесной реальности // Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. М., 1984. С. 84–86.
 40. *Tazbir J.* Synkretyzm a kultura sarmacka // Teksty. 1974. № 4. S. 44–45.

EVROPA PRIMA PARS

SEP

OCCIDENS.



MED

TERRA IN FORMA VIRGINIS.
TENTRIO.



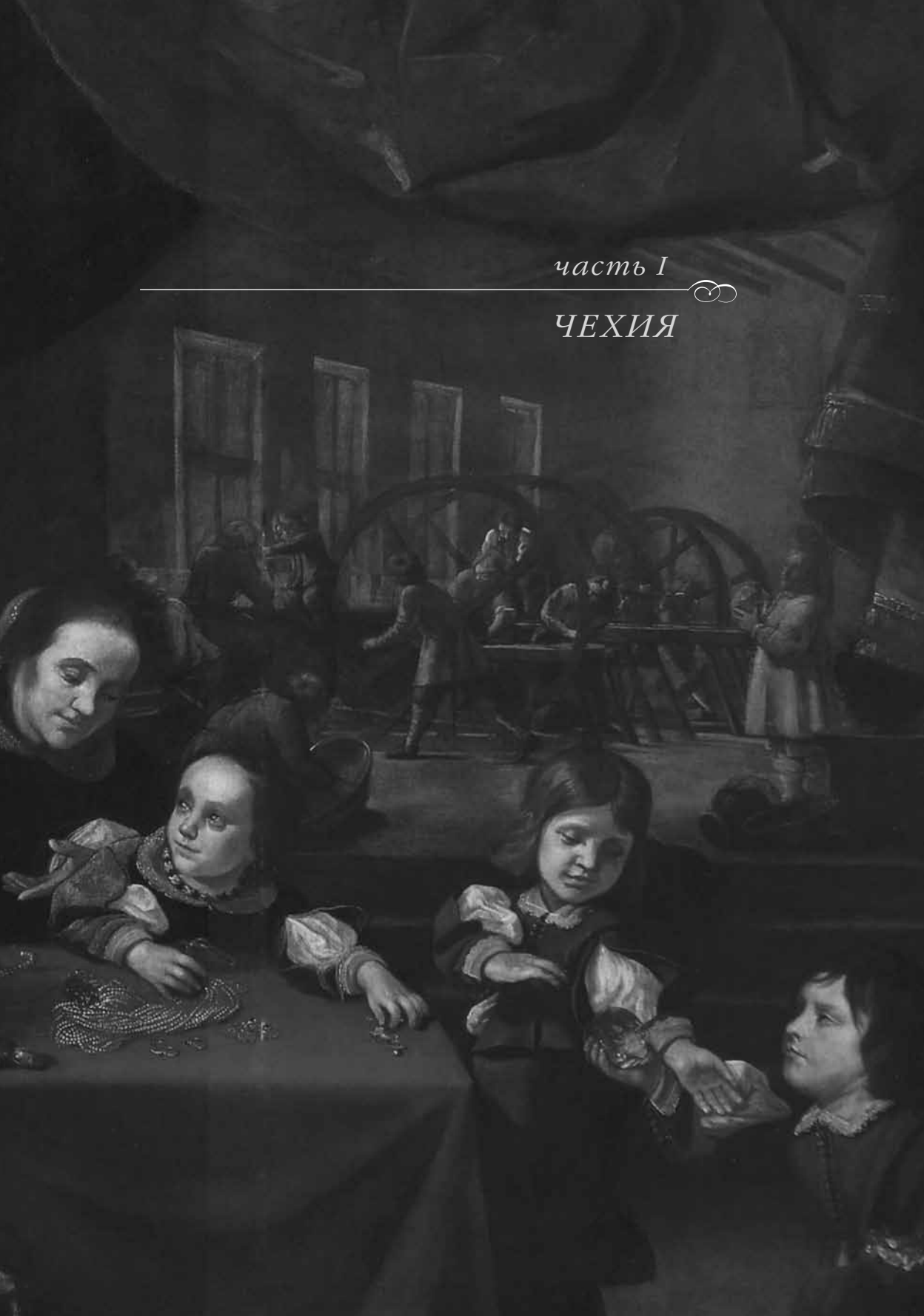
RIDIES.



часть I



ЧЕХИЯ



Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII веков

Император Рудольф II... обладал героическим духом и не испытывал интереса ни к чему низменному и обыденному.

Мельхиор Гольдаст

Загадочность чревата истиной, глубоко скрытой и таинственной.

Бальтазар Грасиан

ВРЕМЯ И МЕСТО

Пражский художественный центр конца XVI – начала XVII века не случайно получил у историков название «рудольфинского»; он возник и пережил свой расцвет в годы правления императора Священной Римской империи Рудольфа II (1576–1612), был почти исключительно связан с придворной культурой и носил на себе печать личных пристрастий и вкусов императора. После отречения и последовавшей вскоре за ним смерти Рудольфа II, при новом императоре, Матиасе I, придворное искусство некоторое время еще сохраняло свой статус, но это был уже закат: на страну надвигалась тень Тридцатилетней войны. С ее началом блистательный рудольфинский период закончился.

После окончания войны (1648 год) во всей Центральной Европе наступила новая эпоха со своими художественными ориентирами, резко отличными от тех, которые сформировали рудольфинский центр. В стране сместились важные политические факторы, имевшие непосредственное влияние в том числе на искусство, так что на первый взгляд прямая преемственность «рудольфинского эпизода» с местной художественной культурой кажется прерванной.

В частности, было нарушено равновесие между протестантизмом, в его местном, «постгуситском» варианте, и католицизмом, которое умело поддерживали прежние правители. С 1624 года католическое вероисповедание стало единствен-





ным официальным в стране, в результате чего наступила обширная эмиграция протестантов (за один лишь 1627 год Чехию покинуло 370 дворянских семей, чье имущество было конфисковано), и «обратная волна» иммиграции в страну из германских земель. Неудивительно, что немецкий язык приобретает с этого времени статус государственного.

Одним из главных последствий изменившегося положения страны, актом поистине символическим, стал перенос новым императором, Фердинандом II, столицы, а следовательно, и придворного центра в Вену; страна шаг за шагом утрачивала высокие позиции в общеевропейской культурной жизни и искусстве. Не сразу: ей было предназначено еще пережить расцвет барочного искусства, поставившего Чехию в ряд с ведущими очагами этого стиля в Европе. Однако затем наступило время угасания местных культурно-художественных импульсов, которые сменил только в конце XVIII – середине XIX века период так называемого «Национального



возрождения», положивший начало новому собиранию сил, в том числе освоению собственной традиции.

Он завершился уже в XX веке резким подъемом, когда Чехия вновь вернула себе видное место в европейской культуре.

Тогда выступила в новой исторической перспективе и истинная роль рудольфинского периода, яснее обозначилась традиция, которую он, несмотря на свою краткость, успел заложить в национальной культуре; прерывистой, но неисчезающей нитью, видоизменяясь и усложняясь, она протянулась через несколько столетий, войдя неотъемлемым слагаемым в историю страны. Научный интерес к пражскому центру, к его роли в общеевропейской культуре своего времени возник тоже в XX веке, когда сложные культурно-исторические переплетения и взаимовлияния прошлого четче выступили наружу, изменив многие устоявшиеся в науке взгляды. Тогда стало очевидно, что рудольфинская Прага, в бытность столицей Священной Римской империи, сыграла огромную

*Карта Праги.
Гравюра на меди
Иоанна Вехтера
по рисунку Филиппа
ван ден Боше.
1606*

роль в формировании культурных образцов, норм поведения и стиля искусства для всей Центральной и Восточной Европы.

Важнейшим слагаемым, без которого не сложился бы придворный центр, была сама Прага, словно предназначенная для того, чтобы принять в свое лоно разноликое и одновременно целостное культурное сообщество. Современники видели в Праге не просто столицу Богемии, но нечто гораздо более значимое, причем не только для Чехии (см. Введение).

Прага оказалась в средокрестии Европы не только благодаря своему географическому положению. Еще в XIV веке, при Карле Люксембургском, в Праге утвердилось архиепископство, началось строительство собора Св. Вита и Карлова моста, была возведена Мостецкая башня, украшенная гербами чешских земель, а также портретами Карла и его сына Вацлава; строительство велось знаменитой мастерской Петра Парлержа. В единый комплекс были объединены два пражских Града, в 1348-м основан Карлов университет, первый в Центрально-Восточной Европе. Этот период по праву считается «первым золотым веком» Праги, который завершается – а точнее, обрывается – с началом Гуситских войн и в связи с переносом столицы в Вену в 1526 году. Однако тогда же, получая чешскую корону, император Фердинанд I Габсбург пообещал, что вернет Праге столичное положение. В 1587 году это сделал его внук, Рудольф II.

Период его правления оказался «вторым золотым веком» Праги, когда она вновь стала крупнейшим культурным, научным и художественным центром Европы. В своей «Книге о художниках» Карел ван Мандер, повидавший европейские дворы и Рим, писал: «...кто требует примеров нового (здесь – «новаторства». – *Л.Т.*), тот должен, если это возможно для него, отправиться в Прагу, во дворец величайшего в современности ценителя живописи, императора Римской империи Рудольфа II»¹. Действительно, Рудольф II и его окружение уловили очень важные импульсы в творческой мысли своего времени, прежде всего в области натурфилософии, через призму которой моделировалось придворное искусство. Оно было близко к новым тенденциям и само их рождало: с художественной культурой Праги неразрывно связана проблема маньеризма.



Эгидий Заделер
(по рис. Ханса
фон Аахена).
Портрет
императора
Рудольфа II.
Гравюра на меди.
1606.
Амстердам,
Рийксмузеум.
Гравюрный
кабинет

Все ключевые вопросы, касающиеся развития маньеризма в названном регионе, плотно сконцентрировались вокруг короткого периода, условно названного «искусство около 1600 года».

В настоящее время это уже принятый термин, которым пользуются и польские, и чешские исследователи. Отчасти это название пришло потому, что стилевая направленность регионального искусства того времени представляется весьма неясной: практически во всех областях культуры она

*Бельведер – летний дворец королевы Анны на Пражском Граде.
Архитекторы
П. дела Стелла,
Б. Вольмут.
1538–1552, 1556–1563*



*Зал для игры в мяч на Пражском Граде.
Архитекторы
Б. Вольмут, У. Аостали.
1567–1569*



являет собой сочетание типичных сложностей, порождаемых ситуацией «культурного пограничья».

Достаточно скромное присутствие «чистых» ренессансных форм в архитектуре и скульптуре, не говоря уже о живописи, проникновение их отдельных черт на здешние земли «в одежде маньеризма» (Я. Бялостоцкий), раннее появление

барокко в достаточно зрелых формах и его быстрое развитие (в Литве и Польше, например, церкви, повторяющие тип Иль Джезу, возникают практически одновременно с римским образцом) протекают на фоне медленного затухания готики, дающей отдельные сильные всплески, и создают очень сложную для исследователя картину. Не случайно многие ученые избирают для характеристики культуры этого времени «стилистически нейтральные» определения, как «стиль ранних Вазов», «между Ренессансом и барокко» (Польша), или «риторическое Средневековье» (И. Вайшвилайте, Литва).

Тенденция напрямую связывать наиболее типичные художественные явления в Центрально-Восточной Европе с маньеризмом появилась в 70–80-х годах прошлого столетия, совпав с началом углубленного изучения исторических судеб региона. На скрещении такой двойной проблематики и возник особый интерес к пражскому центру, на изучении которого на несколько десятилетий сосредоточились усилия многих крупных историков европейского искусства: в сущности, вся вторая волна интереса к маньеризму оказалась связана с Прагой.

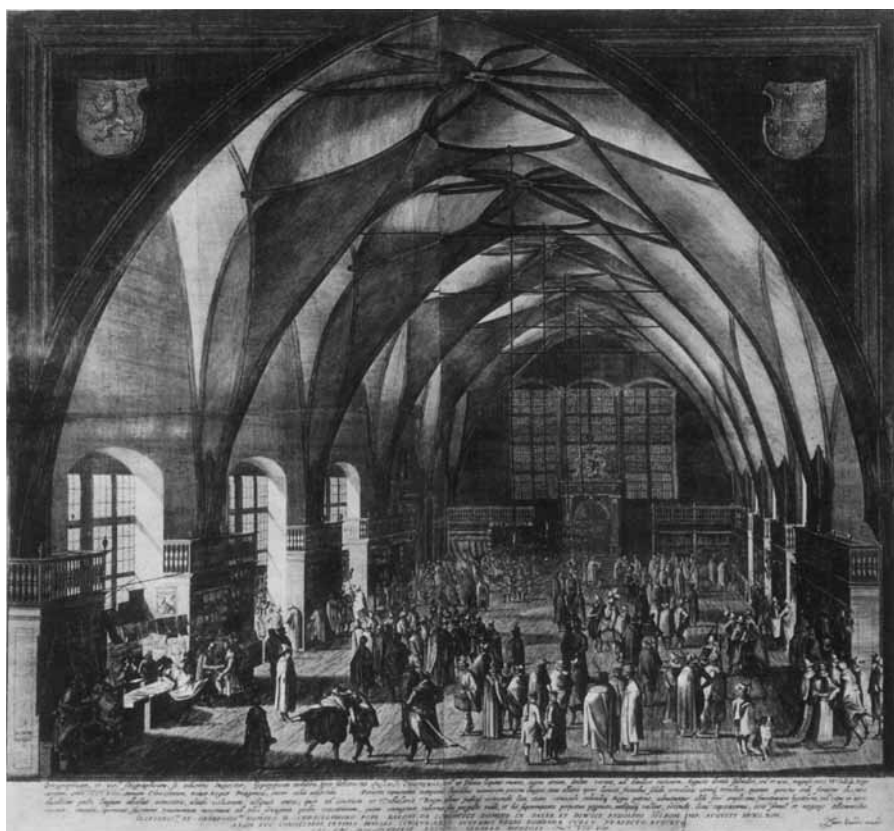
До этого проблема рудольфинцев занимала лишь отдельных чехословацких ученых, в первую очередь Яромира Неймана, автора нескольких ценных изданий на эту тему, Элишку Фучикову, чьи интересы были сосредоточены главным образом на истории и составе колоссальной коллекции Рудольфа II, а также на фигуре художника Х. фон Аахена, Иво Коржана, обратившегося к проблеме научных и художественных идей в Праге². Однако эти труды не выходили за пределы конкретных штудий. Начало комплексным исследованиям центра в общеевропейском контексте положила книга английского ученого, сэра Роберта Эванса «Рудольф II и его мир: из истории интеллектуальной жизни 1567–1612», изданная в 1973 году и выдержавшая несколько переизданий и переводов³. До появления этой монографии, как считает известная английская исследовательница интеллектуальных и эзотерических направлений в жизни Европы XVI–XVII веков Фрэнсис Йейтс, рудольфинская Прага оставалась для ученых «no mans' land». Это, в свою очередь, препятствовало созданию объективного

образа европейской культуры и духовных исканий на рубеже XVI–XVII веков. Между тем, можно было бы назвать не одну точку соприкосновения пражского центра с той же Англией: недаром Кеплер посвятил свой труд «Пять книг о небесной Гармонии» именно английскому королю, Якову I, видя в нем продолжателя идеалов Рудольфа II после смерти последнего.

Эванса привлекал прежде всего интеллектуальный аспект пражского центра, который он блестяще проанализировал, оставив за искусством довольно скромное место. Зато полностью изобразительному творчеству была посвящена книга американского ученого Томаса Да Косты-Кауфмана «Пражская школа», вышедшая двумя изданиями (1985 и 1989) на французском и английском языках⁴. Параллельно научным трудам прошло несколько фундаментальных выставок, на ко-

*Замок «Звезда».
По проекту
эригерцога Фердинанда
Тирольского,
наместника Праги.
1555–1556*





торых впервые было представлено в едином комплексе художественное наследие пражского двора⁵.

В ряду указанных исследований находится и коллективная монография чехословацких ученых «Искусство при дворе Рудольфа II» (1988), переизданная на немецком языке в 1990 году⁶. Позволим себе назвать и нашу книгу, впервые в отечественном искусствознании затронувшую эту тему: «Рудольфинцы. Пражский художественный центр на рубеже XVI – начала XVII века», законченную в 1985 году, но изданную лишь в 1991-м.

В результате всех этих разнообразных и «разноформатных» исследований сформировалось несколько опорных точек в современной оценке центра. Прежде всего была отвергнута прежняя концепция, по которой культура и искусство при дворе императора представлялись странным феноменом,

*Эгидий Заделер.
Владиславовский зал
в Пражском Граде.
Гравюра на меди.
1607*

слабо связанным с местной почвой, – неким экзотическим цветком, увядшим сразу после смерти своего венценосного садовника. И сама фигура Рудольфа II, долгое время представавшая в ореоле «искателя звезд и мандрагор» (так гласит название одной из популярных книг), неудачливого алхимика, собравшего вокруг себя подозрительных адептов тайных наук, бывших зачастую отъявленными мошенниками, предстала в ином свете.

Современные исследователи (Р. Эванс, Г. фон Шварценфельд) поставили Рудольфа II в один ряд с образами шекспировских героев – император, напомним, был современником, почти сверстником великого драматурга. Эванс нашел соответствия в личности императора и герцога из «Меры за меру», редкой драмы Шекспира, отмеченной оттенком «католического колорита», в которой местом действия является, кстати, «венский двор». Не менее правдоподобной представляется параллель, которая усматривается между Рудольфом II и Просперо из шекспировской «Бури», на наш взгляд еще более обоснованная. События, о которых рассказывает Просперо Миранде, вспоминая времена, когда он был королем (о собственном пренебрежении к политике, любви к тайным наукам, непонимании близких, о злых кознях родного брата, отобравшего у него власть и корону, о ссылке, об одиночестве последних лет и неизменном желании познать «главную тайну» природы), почти дословно соответствуют биографии Рудольфа II. Ведь и ему пришлось отречься от короны из-за козней габсбургской родни и брата Матиаса. С той разницей, что ссылка Рудольфа II протекала не на далеком острове, а в собственной столице, во дворце на Граде, когда в последние годы жизни он считался «узником Праги». Слова: «Ведь Просперо чудак! Уж где ему / С державой совладать! С него довольно / Его библиотеки» – мог бы дословно повторить по адресу Рудольфа любой из иностранных послов, месяцами лишенный возможности прорваться к нему на аудиенцию.

К указанным идеям тяготеют и другие ученые: Фрэнсис Йейтс, например, считает, что тот, кто разгадает тайну путешествий Джона Ди – английского дипломата, ученого, герметика и политика, долгое время пребывавшего в рудольфин-



ской Праге, – решит загадку поздних пьес Шекспира. Полностью разделяя эти наблюдения, мы хотели бы напомнить от себя, что шекспировский Просперо сбрасывает волшебный плащ, утрачивая власть на своем утопическом острове, добровольно, как и Рудольф, отрекаясь от нее, как раз в год смерти последнего (1612).

*Джузеппе Арчимбольдо.
Портрет императора
Максимилиана II
с семьей. 1553.
Австрия, Замок Амбрас,
Портретная галерея
Габсбургов*



*Мастер
семьи Рожемберк.
Портрет
Вилема Рожемберка,
многолетнего
бургграфа Праги.
X, м. 1570-е.
Нелагозевес,
Среднечешская галерея*

Император был сложной фигурой, сотканной из противоречий, под стать своей эпохе. В этом отношении имя «сатурнического короля», прочно закрепившееся за ним, было неслучайным и заключало в себе четкий смысл. Сатурн в представлении того времени – символ Меланхолии, что означало жизнь в области духа, сумеречную и тревожную. Жизнь,



посвященную науке, тайнознанию, жизнь поэтов и ученых, людей творческой мысли. Часто упоминаемые странности императора – болезненная недоверчивость, замкнутость и нелюдимость в периоды душевных кризисов, которые многие объясняли нарушениями психики, имеют под собой и иную почву. По словам посланника римской курии Иоганна Писториуса, врача, ученого, теолога, обладавшего проницательным умом, «он (император. – Л.Т.) не безумен, как считают некоторые, но подвержен действию Меланхолии, которая со временем пустила в нем слишком глубокие корни»⁷. И действительно, его странности представляются в немалой степени порождением «распавшейся связи времен», особенно трудно переносимой чуткими душами. Во многом загадка личности

*Франческо Терцио (?).
Портрет эрцгерцога
Фердинанда II
Тирольского.
X, м. Амбрас,
музей Фердинанда II*



*Неизвестный
среднеевропейский
художник.
Портрет Вратислава
фон Пернштейна,
великого канцлера
чешских земель,
влиятельного политика
времен Максимилиана II
и Рудольфа II.
X, м. XVI в.
Львов, Национальная
Художественная
картинная галерея*

Рудольфа II кроется, как кажется, в том, что он оказался одним из последних хранителей ренессансного гуманизма в Европе, и верность эта выражалась, в частности, в религиозной терпимости, расположенности к духу знаний, интеллектуальным усилиям, которым во многом подчинялась и жизнь искусства при его дворе.

Во внешней политике Рудольф II следовал принципам своего рода – Габсбурги всегда воспринимали роль защитников католицизма с сакральной серьезностью. «Я стою на страже христианства», – писал он в одном из писем, считая своим долгом продолжать постоянную и тяжелую борьбу за защиту имперских земель от турок, истинного бича Европы того времени. При императоре, которого многие считали чудачком и безумцем, были достигнуты немалые успехи, победа при Рабе (Дьёре) принесла империи длительный мир. Рудольф, терпимый к религиозным распрям, без колебаний отправил на эшафот двух генералов, сдавших крепости туркам. Одновременно, несмотря на верность главным государственным идеям Габсбургов, он отличался редкой для эпохи терпимостью,



*Неизвестный художник
испано-фламандского
направления.*

*Портрет Яна
фон Пернштейна,
одного из имперских
полководцев,
погибшего в войне
с турками в 1593 г.*

*Х., м. До 1593.
Львов, Национальная
Художественная
картинная галерея*

подобно своему отцу, Максимилиану II, считавшему Варфоломеевскую ночь «постыдным и нехристианским поступком».

Следуя твердой установке на терпимость и конфессиональный мир, Рудольф II в 1609 году подписал указ о равенстве всех религиозных исповеданий в стране, что относилось и к простому народу; религиозная терпимость императора и его близкого окружения была одним из главных факторов, предопределивших облик пражского культурного центра, да и вообще способствовавших его созданию. При дворе были равно приняты и протестанты, и католики. Аудиенций добивались и члены иезуитского ордена, и представители еврейской общины Праги, пережившей при Рудольфе II свои счастливые часы. Император отстоял перед римской инквизицией мастера золотых дел и резчика Паулюса ван Вяненена; в его любимцах ходили и Ханс фон Аахен, католик, чье «Поклонение пастухов» украшало, по свидетельству К. ван Мандера, главную церковь иезуитского ордена Иль-Джезу в Риме, и Бартоломеус Спрангер, выходец из протестантского Антверпена, поддерживавший словами и деньгами пражских кальвинистов. При-

дворный медик Иоганн Крато из Графтенхейма был последователем Меланхтона, сторонником «Чешских братьев». Уже упоминавшийся Иоганн Писториус занимался толкованиями текстов, входивших в корпус тогдашней «христианской каббалистики». С Прагой был связан Юстус Липсиус, последователь и проповедник идей неостоицизма и личной этики, в которых он видел единственное прибежище личности во времена войн и жестоких гражданских противостояний.

Пражский центр был связан со знаменитым издательским домом Плантена – Моретуса в Антверпене и с кругом его авторов, представлявших живую традицию европейской научной жизни. Липсиуса хорошо знал Филипп Сидни, также побывавший в Праге, протектор Бруно; последний и сам метеором промелькнул при пражском дворе в 1588 году и успел там написать и издать свои «Сто тезисов против математиков». Он посвятил их императору, кратко изложив в обширном латинском «Посвящении» свою философскую систему. Там же, в Праге, у лучшего пражского издателя, вышло латинское сочинение Бруно о науке Луллия⁸. Но, покинув пределы империи, Бруно почти сразу попал на костер; его судьбу разделил Франческо Пуччи, до этого тоже гостивший при пражском дворе, несмотря на прочную репутацию еретика. В индексе запрещенных папским престолом изданий сразу оказались и «Коперникианские сокращения» («конспекты», как бы мы сказали. – *Л.Т.*) Иоганна Кеплера, вышедшие уже после смерти императора, в 1618 году.

Кеплер (1571–1630), один из главных героев рудольфинского сообщества, приехал в Прагу в 1600 году. Ему только что пришлось покинуть австрийский Грац, так как он наотрез отказался изменить протестантизму и принять католичество, что стало в это время обязательным условием проживания в Австрии. Зато в Праге, в качестве помощника обосновавшегося тут же знаменитого астронома Тихо Браге, а вскоре и в должности придворного математика, Кеплер провел двенадцать самых плодотворных лет своей жизни⁹. Получивший известность в научных кругах уже благодаря своей первой книге «Космографическая тайна» (1596), одаренный математик, он был одновременно астрономом, астрологом, ученым-пифаго-



*Неизвестный средне-
европейский художник
(рудольфинского круга?).
Портрет молодого
Иоганна Кеплера.
Миниатюра, масло на меди.
Ок. 1600.
Санкт-Петербург,
Архив Российской академии
наук, Фонд Кеплера*

рейцем, знатоком древнееврейского языка и каббалистики, а свои научные и натурфилософские трактаты писал как профессиональный литератор. Рудольф II чрезвычайно высоко ценил его, в свою очередь Кеплер глубоко уважал своего покровителя и, уже после его отречения и смерти, издал итоги наблюдений Браге и своих, назвав их «Рудольфинские таблицы».

Кеплер был самым значительным, но далеко не единственным крупным ученым при пражском дворе. Р. Эванс в своей книге во всей полноте воссоздал круг собравшихся при императоре в последнее десятилетие XVI века людей науки, астрономов, философов, врачей, путешественников, картографов, а также теологов, мистиков, издателей, владевших старыми и новыми языками, толковавших Библию и издававших каббалистические тексты.

Нужно сказать, что ученый мир Праги состоял не только из приезжих: придворным врачом Рудольфа был чех, Тадеуш Гаек из Гайки (1525–1600), личность поистине ренессансная по широте своих интересов: математик, профессор Пражского университета, доктор медицины, астроном, он был другом



Автопортрет
самого Кеплера помещен
на цоколе здания;
ученый изображен
за работой
по завершению
«Храма Урании» –
концепции мироздания



Георг Кёлер.
«Храм Урании».
Титульный лист
книги Кеплера
«Рудольфинские
таблицы»,
по рисунку Кеплера.
Гравюра на меди.
1627.
Ульм, Германия

Тихо Браге. Дом Гаека стал центром научной жизни Праги; ему, в частности, было поручено испытывать прибывающих ко двору иноземных адептов алхимии на предмет их «профессиональной пригодности».

Рудольфинцев отличала большая общность интересов и жизненных позиций, при том что они были очень разными по роду занятий, происхождению и национальности. Идеал ученого в их представлении был исключительно высок, а в оценке роли познания, этики, религии, культуры они сближались с идеалами Эразма Роттердамского, чьи идеи и убеждения ставили его философию и теологию «над схваткой» враждующих конфессий. Так, в Праге разделяли стремление Эразма создать «Философию Христа», его мечты о гуманиза-

ции церковной жизни (отвергнутые как официальным Римом, так и идеологами протестантизма), глубокую интерпретацию античной философии и попытку поставить ее в связь с обновленным христианством. «Imperium tercium, – пишет Р. Эванс, – была [в равной мере] идеалом универсалистов и писателей-пансофистов времен маньеризма, герметиков и последователей «старой теологии»¹⁰.

Отметим еще одну особенность в развитии гуманистических, ренессансных в своей основе, идей в новых условиях: волна Контрреформации, усилившаяся в империи Габсбургов после смерти Рудольфа II, оттеснила многих представителей этой «третьей силы» (Ф. Херр) в другие края Центрально-Восточной Европы. Не только Прага, но и богатый торговый Вроцлав, ганзейский Гданьск, столичный Краков и другие культурные центры обширной Речи Посполитой оказались желанным прибежищем для изгнанников. Здесь также, хотя не так активно, как в Праге, увлекались герметикой: в 1583–1590 годах в Кракове монах-капуцин Ганнибал Россели издал шесть томов комментариев к «Поймандру». В 1583 году польский вельможа Альберт Ласки, путешествуя по Европе, посетил Англию, был милостиво принят при дворе и побывал в Оксфорде в компании Филиппа Сидни и Бруно, о чем последний упоминает в своей «Великопостной вечере», описывая шумный диспут в Оксфорде со своим собственным участием. После диспута Сидни привез его и Лаского к Джону Ди, в Мортлейк, как пишет Джордж Эббот¹¹. Ди стал заметной фигурой и при пражском дворе, как и его протектор Филипп Сидни. Утопизм, столь свойственный рудольфинцам, нашел свой отзвук в «Аркадии» последнего, а в еще более чистом виде – в «Новой Атлантиде» Фрэнсиса Бэкона, где изображен загадочный остров Бесалем, которым правят ученые, объединившиеся в особый союз, «Дом Соломона». Представляется, что более внимательное сопоставление этих дворов – пражского и английского, – отчасти стоявших особняком в тогдашней Европе, было бы чрезвычайно перспективно, хотя на первый взгляд оно и кажется довольно экзотичным.

Словом, говоря о рудольфинцах, мы все время возвращаемся в круг высшей европейской научной и гуманитарной элиты,

для членов которой, даже таких, как аристократ Сидни или известные на всю Европу ученые Тихо Браге и Кеплер, Прага была одним из главных центров притяжения.

Празжский центр все время пополнялся, связи с гуманистами других стран крепили, тем более что император не был одинок в своих устремлениях: терпимость, отвращение к фанатизму, свобода совести и интерес к познанию были характерны и для большой группы чешских магнатов, представителей таких старых и знаменитых родов, как Рожмберки, Пернштейны, Паны из Градца. Гуманисты сходной ориентации трудились в Речи Посполитой, и даже на землях разоренной войнами Венгрии. В начале XVII века Вроцлав (Силезия) «вернул» Праге несколько оригинальных и смелых умов: в столицу приехал и занял заметное место среди тамошней элиты Ян Вакер из Вакенфельса, друг и покровитель Кеплера, которому тот посвятил свой «Трактат о шестиугольных снежинках» (1611) и загадочную научно-фантастическую утопию «Сон, или Лунная география», ходившую по рукам в списках и опубликованную лишь в 1634 году, после смерти ученого. Огромная библиотека Вакера содержала книги по всем отраслям знаний. Крупными фигурами стали и другие силезские магнаты, сохранившие научные и гуманистические традиции рудольфинского двора в трудные послебелогорские годы: Николаус Редигер, Ханс фон Ностиц, ученый и путешественник, знаток Бруно и системы Луллия. Мы вернемся к особой роли Силезии как хранителя и передатчика рудольфинских традиций, когда будем говорить о творчестве еще одного ее уроженца – Бартоломеуса Штробеля (Штробеля), чье творчество развернулось в первой половине XVII века уже в пределах Речи Посполитой.

НАТУРФИЛОСОФИЯ, МАГИЯ, РЕЛИГИЯ

Итак, главной особенностью рудольфинского центра была постоянная интеллектуальная устремленность: здесь работали не покладая рук несколько десятков серьезных ученых, объединившихся в прочную научную общину. Здесь все знали

всех, здесь переплетались интересы и сталкивались научные мнения, и все знаменитые лица имели доступ к императору.

Еще Отто Бенеш в своей известной работе «Искусство Северного Возрождения» обратил внимание на примат интеллектуальной жизни как на черту, характерную для всей европейской культуры конца XVI века. «Если мы спросим себя, – писал он, – какая же из интеллектуальных сил оказалась самой мощной в Европе конца шестнадцатого века, то должны будем признать, что ни искусство, ни религия, ни поэзия, ни гуманизм не удовлетворяли более жгучих вопросов культурного общества своего времени. Эту задачу взяла на себя наука, та сила, которая безраздельно будет царить в Европе семнадцатого столетия. Господство науки начало затмевать собой господство искусства. Расплывчатое интуитивное мышление ученых-пантеистов, развивавшееся в первой половине шестнадцатого века, сменилось наукой в ее самых интеллектуальных и точных формах, астрономией, математикой и антропологией»¹².

Приводя примеры, подтверждающие его мысль, Бенеш обращает, в частности, внимание на связь идей «разомкнувшегося пространства» Коперника, Галилея и Кеплера с характерными особенностями изобразительного творчества. В качестве одного из примеров интеллектуализации искусства он сопоставляет язык диаграмм и чертежей Тихо Браге с рисунками придворного художника Бартоломеуса Спрангера. Ученый не случайно оперирует «рудольфинскими примерами»: все новые изыскания в области пражского двора убеждают в том, что движущей силой в нем была наука: все дороги, которыми идут историки искусства, так или иначе приводят к Тихо Браге, Кеплеру и их коллегам, вырабатывавшим новую концепцию мироздания. Конечно, интеллектуализация художественной культуры отнюдь не была принадлежностью только пражского двора. Однако здесь она приобрела формообразующее значение: Афина-Минерва и Гермес решительно потеснили Юпитера, Венеру и Марса.

Никак нельзя сказать, что двор Рудольфа II (как и крупных вельмож, вроде Пернштейнов или Рожмберков) изначально был пуританским: в Праге, особенно в первое время

его правления, во множестве устраивались торжественные приемы, многолюдные пиры, турниры, охоты, на которые выезжали с гепардом в седле. Но по сравнению с беспредельным гедонизмом Валуа культ придворных развлечений здесь был развит гораздо меньше. Прага не походила и на Мадрид, с его суровым придворным регламентом и аутодафе, на которых обязаны были присутствовать и вельможи, и простой народ. Но со временем двор пражского императора становился все более замкнутым: жизнь в нем вращалась вокруг императора, его ближайших советчиков и приближенных, вокруг людей науки и искусства.

Безусловно, на облик двора оказывало влияние и то, что это был «двор без королевы». Император не был официально женат, но много лет состоял в связи с дочерью придворного антиквара, Анной Марией де Страда. В период, когда вся атмосфера придворной Европы была насыщена, если можно так выразиться, женским началом, пражский центр выдвинул лишь одно имя – одаренную англичанку, поэтессу Джейн Вестон, творчество которой имело камерный характер. Еще один характерный штрих для облика двора – Рудольф II «отменил» придворных шутов. Зато при нем члены пражского ремесленного цеха получили статус свободных художников.

Образ мира и человека в Праге был, как видим, весьма многосложным, что касается в первую очередь самого императора, задававшего тон всему окружению. Не случайно Г.Р. Хоке избрал Рудольфа II одной из главных моделей при исследовании мироощущения людей маньеризма в своем известном сочинении «Мир как лабиринт: манера и мания в европейском искусстве» (1957). Еще раньше, в драме «Вражда братьев в Габсбургском доме» (1850), австрийский драматург Франц Грильпарцер представил императора как незаурядную личность, раздираемую противоречиями. Ощущение внутреннего раздора современники распространяли и на весь императорский круг. Современник Джузеппе Арчимбольдо, Г. Команини, в своем поэтическом комментарии к произведениям художника, лучшие работы которого связаны с Рудольфом II, считал понятие «Discordia Concors» – «Несогласное согласие» – ключом к пониманию его искусства. Это опреде-

ление поистине одно из ключевых слов эпохи, часто встречающееся в разных областях литературы и искусства. Вернемся еще раз к Шекспиру и напомним, что герцог («Сон в летнюю ночь») определяет характер предлагаемой ему пьесы как «горячий лед» и вопрошает: «Но как согласовать все эти разногласья?»

Попыткой «согласовать разногласия» объясняется, как кажется, особая склонность рудольфинцев к утопии, способной хотя бы в идеальных построениях вернуть миру гармонию. Впрочем, мечта о гармонии и мире как бы лежала в подсознании всей эпохи, несмотря на то что на первый взгляд она представляется воплощением конфликтности и непримиримой разобщенности во всех областях жизни и мысли. В глубине ученых трактатов, оккультных исканий, в духовном мире поэм и произведений изобразительного искусства постоянно маячит, проблескивает, как прекрасный идеал, идея Единства, отображающая великие законы космоса.

«После долгих напрасных попыток меня посетил наконец дух чудесного прозрения. Я выяснил, что все небесные движения, как в их целом, так и во всех отдельных случаях, проникнуты общей гармонией, не той, правда, которую я раньше предполагал (в своей «Космографической тайне». — *Л.Т.*), но еще более совершенной», — писал Иоганн Кеплер, чей огромный научный потенциал лишь в последнее время получает адекватную оценку.

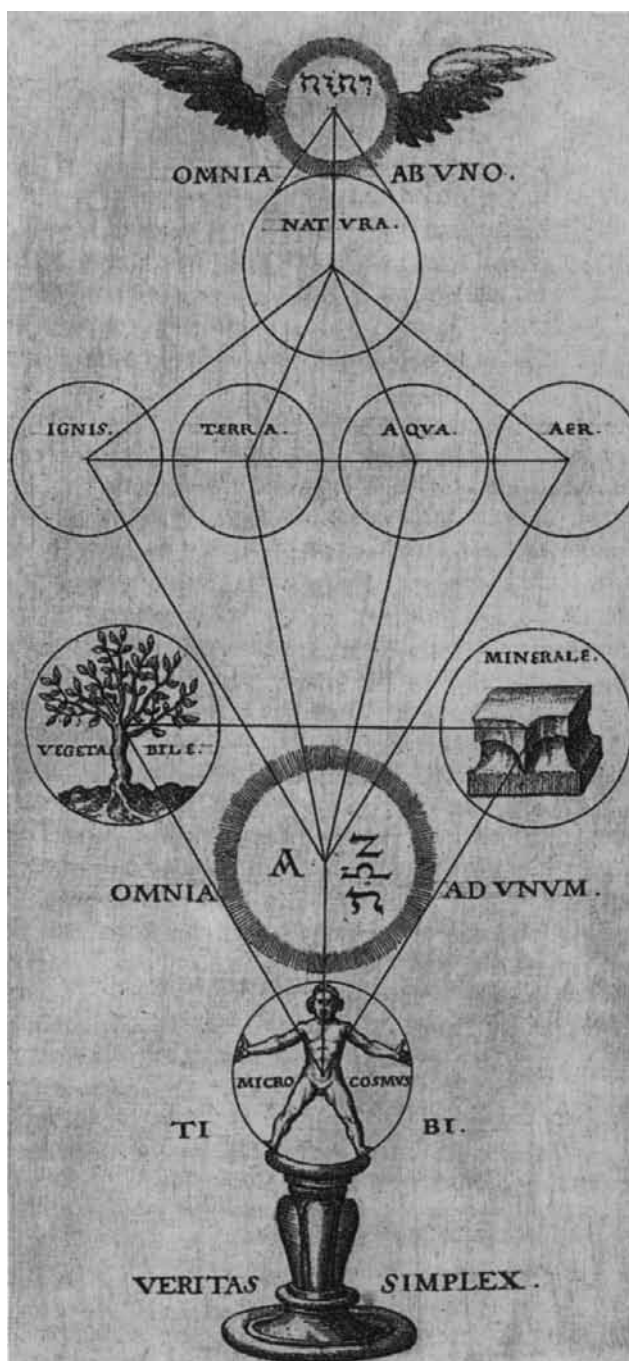
«Все, что есть наверху, есть и внизу. Все, что есть внизу, — есть и наверху. И все это для того, чтобы была явлена тайна Единства», — гласит знаменитый герметический трактат «Изумрудные таблицы». «Универсум» и «Священная Гармония» — два ключевых понятия, благодаря которым в представлении рудольфинцев и способно установиться в жизни пусть «несогласное», но все же «согласие».

Однако драматический разрыв между убежденностью в том, что Гармония — достижимое, даже закономерное состояние людского общества, ибо оно предначертано общими вселенскими законами, — и реальностью, живущей по совсем иным правилам, неотвязно сопровождает людей того времени. Преодолеть подобный разрыв они пытались, уходя в

«Omnia ab uno».

Иллюстрация к книге:
Theophilus Schweighbart
«Speculum sophericum
Rhodostauroticum».

Изображение
Пансофистского Древа,
символа единства
Микро- и Макрокосма.
Гравюра. 1604



тайнознание, мечты, или, наоборот, следуя принципам стоицизма.

Рудольф II был одним из немногих властителей, кто пытался реализовать эту утопическую гармонию в жизни, создав вокруг себя прекрасный мир искусства и свободной науки и укpыв его под сенью своего скипетра. (Вспомним еще раз таинственный остров из «Бури».) Он и сам мечтал укpыться в этом мире, зачастую отказываясь видеть реальность, ибо «...не испытывал интереса ни к чему низменному и обыденному. Все тривиальное он презирал и любил лишь редкостное и возвышенное», – писал хорошо знавший императора Мельхиор Гольдаст¹³. В преддверии Тридцатилетней войны, в канун своего отречения, идя вразрез со всем миром, «сбившимся с пути», Рудольф II учредил тайный орден Мира (регалии для которого изготовил сам, будучи хорошим златокузнецом), которым успел наградить нескольких своих сторонников, о чем мы знаем со слов одного из награжденных, Юлиуса фон Брауншвейга.

Подобные утопические идеалы разделял и Кеплер: «Этот труд («Пять книг о небесной гармонии». – *ЛТ*.) я в глубине души уже заранее посвятил королю Якову I Английскому, не ради того, чтобы его просвещать, но горя надеждой, что при нем воссияет гармония Церкви»¹⁴. Кеплер надеялся, что с помощью Якова I будет «разрушен тройной диссонанс католиков, протестантов и кальвинистов», а это послужит установлению мира и гармонии в европейском обществе и, так сказать, «впишет» его в систему универсальных космических закономерностей. Но английский король не оправдал его ожиданий, а вместо вожделенного мира через год началась Тридцатилетняя война. Кеплеру же, как раз в те годы, когда он провозгласил наличие всеобщей Гармонии, царящей во Вселенной, пришлось бороться с инквизицией за спасение жизни собственной матери, объявленной ведьмой и приговоренной к сожжению на костре.

Вновь и вновь идеал гармонии не желал внедряться в реальную действительность. Для людей «рудольфинского образа» оставался лишь личный стоицизм. Еще раз обратимся к Кеплеру: в вихре начавшейся Тридцатилетней войны поте-

ривший жену, сына, прочное положение и нового покровителя – Валленштейна (убитого, как и предсказал в своем роскопе полководца Кеплер, в 1634 году), – он, вопреки всем жизненным обстоятельствам, был занят реализацией завещанного Браге труда – изданием «Эфемерид», до которых в тот момент мало кому было дела: и Браге, и Рудольфа II давно уже не было в живых.

«Среди крушений городов, провинций и целых государств, в атмосфере страха перед варварскими нашествиями, перед насильственным разорением семейных очагов... не обнаруживая никаких признаков страха, я желаю с Божьей помощью довести это дело до полного завершения и действую теперь по-военному: смело, настойчиво и властно отдаю я свои распоряжения; заботы же о своем погребении я оставляю завтрашнему дню»¹⁵. И он издал-таки «Эфемериды» и умер на следующий год, завершив не только свой земной путь, но и историю пражского научного центра.

Вернемся еще раз к «рудольфинскому мировосприятию», применив на этот раз типичное для интеллектуалов той эпохи понятие – идею «внутреннего рисунка». Если использовать выражение, к которому часто прибегал Ф. Цуккарро, то он – «знак Бога в нас», он же – «наилучшая концепция», выработанная художником. Ф. Цуккарро при этом отмечал, что не только художник, но «любой интеллект может выработать для себя собственную».

«Собственной концепцией», которую «выработали для себя» рудольфинцы и которая распространялась на всю сферу их деятельности в качестве духовного первопринципа и модели творчества, было ощущение не только почти мистического единства мира во всеобщем взаимопроникновении присущих ему явлений и их свойств, в том числе и противоположных, но и вытекающее отсюда единство способов его познания силами науки и искусства. Важнейшим средством познания считали магию; впрочем, здесь пражские интеллектуалы были совсем не одиноки.

Ф. Йейтс указывает на очень сильное влияние магии в елизаветинской Англии (во многом под влиянием идей побывавшего там Бруно, блестяще исследованных ею в книге «Джор-

дано Бруно и герметическая традиция»). В тесной связи с этой герметико-магической традицией, по мысли исследователя, находятся, в частности, ранние и особенно поздние пьесы Шекспира («Зимняя сказка», «Цимбелин»), среди которых выделяется «Буря»: все они являются ее театральной параболой. Ф. Йейтс прослеживает трансформацию оккультных воззрений в кругу Якова I (1603–1625) в сторону учения розенкрейцеров, ярким воплощением которых представляется ей творчество Роберта Фладда. Примечательно, что в центре внимания исследовательницы оказывается фигура Джона Ди, послужившего связующим звеном между обеими фазами в распространения магической науки в Англии, а также игравшего немалую роль в распространении эзотерической учености в Праге¹⁶.

Напомним и о постоянных, уже не раз обращавших на себя внимание ученых, связях Праги с Мюнхеном, Веной, Инсбруком. Причем эта цепочка придворной культуры, расцветавшей при постренессансных дворах, протягивается за Альпы, приводя к Мантуе герцогов Гонзага. (Здесь в первую очередь имеется в виду культурная и художественная политика Винченцо I Гонзага, правившего одновременно с Рудольфом и приходившегося ему кузеном по линии Габсбургов.) Прочность родовых связей, свойственная Австрийскому дому, дополнялась близостью художественных идей и принципов меценатства, которые разделяли Рудольф II и его дядя, эрцгерцог Фердинанд Тирольский, который долгое время был имперским наместником в Праге (тогда и появились в столице Богемии выдержанные в итальянских традициях Бельведер, Королевский сад, замок «Звезда», последний – по проекту самого Фердинанда). Его художественные коллекции относились к числу лучших в Европе, для них в замке в Инсбруке были построены первые в Европе музейные помещения, там же сложилась знаменитая коллекция родовых портретов Габсбургов. Страсть к меценатству объединяла Рудольфа и с Альбрехтом V Баварским, правившим в Мюнхене. Так что пражский центр был прочно включен в культурно-художественный контекст Центральной Европы, в котором сам играл заглавную роль.

Вернемся, однако, к оккультизму и магии, которые были одной из основ рудольфинской науки и мирозерцания. Во многих странах (во Франции, например), герметизм был к тому времени «очищен» от магии. Но это не касалось Праги: здесь отлично знали все ее разновидности – натуральную, астральную, симпатическую, талисманную (с помощью которой, кстати, император создавал свой орден Мира). Императору принадлежал экземпляр таинственного, запрещенного церковью трактата «Пикатрикс» (Picatrix), посвященного практической магии: изготовлению талисманов, основанному на законах астрологии; изложению разнообразных магических рецептов для заклинания планетарных духов, с указанием их имен, цвета и даже музыкального звучания. «Пикатрикс» существовал обычно в списках, они были редки и засекречены.

Мы не будем говорить о многочисленных оккультных экспериментах, производившихся при дворе, память о которых сохранили устные предания, дав уже через несколько веков жизнь многим литературным произведениям (Г. Майринк – «Ангел Западного окна», «Голем», «Зеленый лик» и др.). Впрочем, во всей Европе XVI век прошел под знаком магии и алхимии. Без оккультных познаний не мог в то время сформироваться образ мироздания, еще прочно связанный с ренессансным мышлением и наиболее адекватно выражавшийся «...не в логической форме (это станет аквизитом нового времени), а в форме интуитивно-художественного мышления» (А. Баткин)¹⁷.

«В Европе конца XVI века, – пишет Ф. Йейтс, – опустошенной конфликтом между Реформацией и католической реакцией, страшными войнами и религиозными гонениями, люди обращались к герметической религии космоса как к учению, которое могло возвысить их над этими раздорами и спасти от жестокостей фанатизма, грозящего с обеих сторон»¹⁸.

Именно познание законов Универсума, а не забота о чудодейственных рецептах и получении золота из неблагородных металлов в первую очередь привлекало ученых того времени, отлично знакомых с трудами Парацельса, Агриппы, Кардано, де ла Порты, немецкого мистика Валентина Вайгеля. Лишь в свете нынешних знаний стало понятно, что рудоль-

финцы пытались решить универсальные задачи трансмутации человеческого естества, дабы вернуть ему утраченные возможности. В их исканиях словно слышится отзвук лучезарного «Поймандра», мистической поэтики «Асклепия»:

«Прикажи своей душе отправиться в Индию, и она уже там, быстрее, чем приказ; прикажи ей отправиться к океану, и она будет там мгновенно, не перемещаясь с места на место, но моментально, как будто она уже там была. Прикажи ей подняться в небо, и ей не нужны будут крылья; ничто ее не остановит, ни огонь Солнца, ни эфир, ни вихрь, ни тела звезд, она преодолет все и долетит до последнего тела. Если ты желаешь покорить этот свод Вселенной и полюбоваться тем, что вне мира, если там что-либо есть – ты можешь это <...>.

Если ты не делаешь себя равным Богу, ты не можешь его постигнуть, так как подобное понимает подобное. Увеличь себя до неизмеримой величины, превзойди все тела, пересеки все времена, стань вечностью, и тогда ты постигнешь Бога. Ничто не мешает тебе представить себя бессмертным и способным познать все: ремесла, науки, повадки всех живых существ. Вознесись выше всех высот, спустишься ниже всех глубин; собери в себе все ощущения от вещей сотворенных, воды, огня, сухого, влажного. Представь себе, что ты одновременно везде, на земле, в море, в небе; что ты еще не родился, что ты еще в утробе матери, что ты молодой, старый, мертвый, вне смерти. Постигни все сразу: времена, вещи, качества, количества, и ты постигнешь Бога»¹⁹.

Состав пражских герметиков и алхимиков, пытавшихся «постичь все сразу», обрести универсальные знания, был интернациональным, в частности, в него входил знаменитый тогда польский алхимик Сендзивой (Сендзивогий), англичане Ди и Келли, итальянцы, чехи – всего около 200 человек. При Рудольфе II еще не была опубликована «Химическая свадьба Христиана Розенкрейца» Валентина Андреэ (она вышла в Страсбурге в 1616 году), но у императора имелся экземпляр «Алхимической мессы» Николауса из Семиграда, впоследствии неоднократно переиздававшийся.

Не случайны имена, которые носил в кругу пражских натурфилософов Рудольф: его «герметические псевдонимы»,

Иллюстрация к книге:
S. Trismosin, Splendor solis.
London. XVI в.

Изображена связь
планет, алхимического
процесса по изготовлению
философского камня и
поведения людей, находя-
щихся под воздействием
Меркурия



если можно так выразиться, – «Гермес Трисмегист» (или «Новый Гермес Трисмегист») и «Вертумн». О том, сколь прочно они утвердились, свидетельствует, например, «Лето» работы Арчимбольдо, являющееся криптопортретом Рудольфа II (первый цикл «Времена года», 1563, Вена, Музей истории ис-



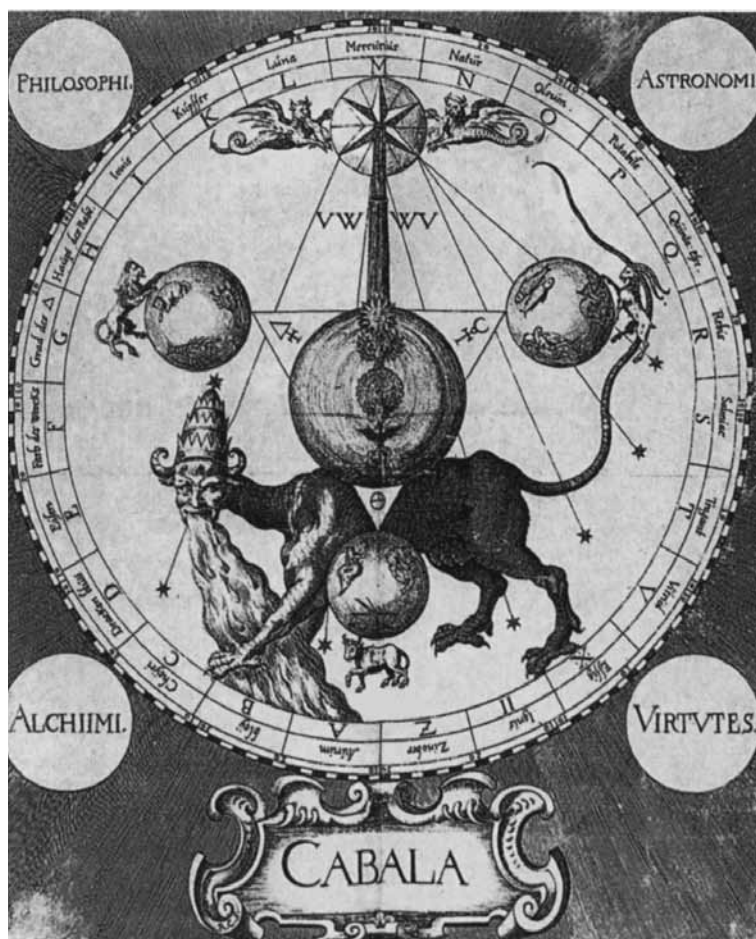
кусства). Рудольфинцы воистину испытывали все известные тогда способы познания мира.

Проникнуть в тайны Универсума должна была помочь и каббалистика. Это было время, когда на вполне законных основаниях существовала «христианская каббалистика». При дворе многие знали древнееврейский, умели пользоваться мистикой букв и цифр. Отличным каббалистом был, кстати, Кеплер, каббалой увлекались Арчимбольдо, Джон Ди, Юлиус Брауншвейский. Но пансофистское упоение единством мира, которое окутывало науку поэтической аурой с оттенком мистицизма, не могло длиться вечно. Развивалось опытное научное знание, и точные вычисления все чаще казались убедительнее мистического полета адепта сквозь сферы. Математика и физика постепенно лишались своего натурфилософского флера, чертежи и схемы теснили аллегорические иллюстрации и герметико-алхимическую символику.

Иллюстрация к итальянскому трактату XV в. «De Spbera». Сатурн – управитель знаков зодиака Водолея и Козерога

Иллюстрация к книге: Fludd R. *Utriusque Cosmi*, v. 1. Oppenheim. 1617. Человеческое тело (Микрокосм) как отражение Макрокосма. Ученый опирается на систему Птолемея

Иллюстрация к книге:
 Michelspacher S. *Cabala*.
 Augsb. 1616.
 Один из примеров
 «христианской
 каббалистики»,
 популярной в то время



В частности, быстро развивалась космография, становясь одной из основ научного знания, в пражском кругу возникали и другие новые области науки, уже вот-вот готовые прорвать привычную символическую оболочку и начать независимое развитие, опираясь на эмпирическую основу. Почву для них готовила, в частности, страсть людей XVI века к путешествиям, их тяга ко всему новому и необычному. Во множестве возникали описания путешествий и дальних земель (особое место занимали здесь «Индии» — новооткрытые земли Южной Америки). Картография выделилась в отдельную науку.

Огромный размах приобрело коллекционирование. Рядом с разнообразными печатными «Summae» и «Theatri» появляются «живые коллекции»: на Граде были разбиты прекрасные сады, полные редкостных растений, оранжереи, зверинцы. Один из львов был любимцем императора, считался мистически связанным с ним: Рудольф впал в длительную депрессию после его смерти. Следуя своей манере «избирать только редкостное и удивительное», император стал обладателем одной из самых редких и красивых райских птиц удивительного синего цвета, получившей в науке название «Paradisaea Rudolphi». Коллекции руд, металлов, драгоценных камней для Кунсткамеры были важной стороной коллекционирования Рудольфа II. Они собирались по всей империи и за ее пределами, и особо ценный камень добывался порой почти с такими же усилиями, как, например, «Праздник четок» Дюрера, украшавший дом немецкой колонии в Венеции.

Многообразие и пестрота мира, поразительные тайны природы все еще воспринимались в этом кругу как живое собрание иероглифов. «Театр мира», как он представлялся рудольфинцам, охватывал все тварное – от звезд до трав и насекомых. Нет разрыва в великой цепи: минералы одушевлены, как одухотворена мандрагора. Человек подвержен воздействию всех сил природы, судьба его переплетена с жизнью остальных существ, среди которых существуют «симпатии» и «антипатии», что касается и живой и неживой природы. Выпасть из этого огромного круга невозможно, принимая часть – принимаешь целое.

Эта система рудольфинского универсума нашла наглядное выражение в принципе коллекционирования, которым увлекался император. Последний вопрос может показаться второстепенным, между тем он имеет самое существенное значение, ибо в собирательстве Рудольфа, как в зеркале, отразилось его понимание системы мироздания. Долгое время коллекции Рудольфа (тем более что после его смерти они оказались разрозненными и расхищены) представлялись ученым довольно хаотичным нагромождением курьезов природы и рукотворных предметов, словом, «кунсткамерой» в современном понимании. Между тем Рудольф II руководство

вался, так сказать, проблемным подходом к собирательству и имел своей целью воссоздать идею Универсума, какой она виделась ему и его окружению. Я. Нейман справедливо считает, что собрание императора – это «полностью систематизированная, энциклопедически организованная коллекция, где нашли свое место различные виды природного мира, мира искусства и мира человеческой деятельности, маньеристический Универсум, отражающий в определенной степени и мир самого императора»²⁰.

Вся огромная коллекция делилась на *naturalia* – природные экспонаты, *artificialia* – артефакты и *scientifica* – научные приборы и инструменты. Коллекция Рудольфа была средоточием его жизненных интересов, на закупку экспонатов тратились огромные средства, их пополнением была занята целая армия агентов, действовавших при всех европейских дворах. Реконструкцией этого собрания с успехом много лет занимается чешская исследовательница Элишка Фучикова²¹. Мы же только отметим, что ни один монарх того времени не сосредотачивал в своих руках такого огромного количества произведений искусства и драгоценных предметов, как Рудольф II. Среди принадлежавших ему сокровищ находилось знаменитое собрание картин Брейгеля Старшего, которое является сегодня украшением Музея истории искусства в Вене; оно перешло к Рудольфу от его брата Эрнста, бывшего одно время правителем Нидерландов. Прага обладала самым большим, после Нюрнберга, собранием произведений Дюрера, украшением которого был с трудом добытый «Праздник четок». В императорское собрание входили полотна Корреджо, Тициана, Рафаэля, Кранаха Старшего, много было работ Я. Бассано, Пармиджанино, Веронезе, Тинторетто. Там же находились и скульптуры Джамболоньи и Ямнитцера. Еще в бытность свою принцем в Испании Рудольф приобрел работы Босха. Многие произведения, которых императору не удалось достать, присутствовали в коллекции в хороших копиях. Наряду с собранием произведений искусства, научных приборов, изделий из драгоценных металлов в кунсткамере находились природные раритеты, вроде корней мандрагоры. И наконец – большая библиотека, включавшая в себя драгоценные древние руко-

писи, как знаменитый «Корпус Аргентус», написанный золотом и серебром (V век), редкие средневековые манускрипты, а также массу уже не рукописных, а печатных изданий, часто украшенных рисунками придворных мастеров – Хуфнагеля, Арчимбольдо, Стевенса.

Идея Универсума в представлении рудольфинцев, столь зримо воплотившаяся в собрании императора, обнаруживается и в подтексте придворного искусства, иногда ощутимо, иногда же – в зашифрованном виде. Но во всех случаях смысл артефакта, будь то живопись, скульптура или произведение прикладного искусства, стоявшего здесь на чуть ли не самом высоком уровне в Европе, никогда не сводится к тому, что непосредственно воспроизведено на полотне или отлито в бронзе; художественное произведение обладает многослойной семантикой, в которой до конца существования рудольфинского центра сохраняют свое значение герметико-окультурные комплексы.

Здесь пришло, однако, время сказать еще об одном важном факторе, повлиявшем на дух придворной науки, – это деятельность пражской еврейской общины, составлявшей в те времена самостоятельный город в самом центре столицы²². Она была одной из самых богатых и древних в Европе: в еврейской среде Прага считалась «городом-матерью», поскольку еврейский квартал возник здесь уже в XIII веке. К началу XVII века численность еврейского населения доходила до 15 тысяч, составив около 30 процентов населения, так что город начали называть «городом трех народов» (чехов, немцев и евреев). Недаром еврейская община встретила в свое время коронацию Рудольфа пышным праздником и впоследствии поднесла ему в подарок особый талисман.

Потенциал ученой среды гетто был очень высок – в нее входили знатоки талмуда, восточных и древних языков, каббалисты. Причем если европейские ученые из окружения Рудольфа увлекались древнееврейским и каббалистикой – их коллеги из еврейского города потянулись к светской образованности, насколько это было возможно в их замкнутом мире. Но безусловно самой яркой фигурой общины, известной всей рудольфинской Праге, был знаменитый раввин

Иегуда Лев Бен Бецалел. Эту легендарную личность окутывал ореол мага, колдуна и чернокнижника, создавшего своими заклинаниями на берегу Влтавы Голема и предсказавшего возможность появления искусственного человека – Гомункулуса. Он слыл удачливым алхимиком, по легенде, сумел превратить в белые розы камни и грязь, которыми его однажды забросали на пражском мосту, остановил своими заклинаниями накренившийся потолок в королевском дворце и совершил еще многие подобные действия, дав обильную пищу будущим романистам. В контексте нашей работы, однако, важно другое: на его могильном камне указано девять научных трудов. Лев был крупнейшим знатоком древней сакральной литературы, при этом сочетал ученый иудаизм с неоплатоническими идеями. Его познания уважались христианами. Сохранилось предание (на основе рассказа племянника Иегуды Льва, Исаака Кохена), что имела место тайная встреча ученого раввина с самим императором. Если вспомнить, что в землях родственников Рудольфа – испанских Габсбургов – обязательным считался «сертификат чистоты крови» и самое отдаленное родство с иудеями лишало человека всякой надежды на служебную карьеру не только в Испании, но и в заокеанских колониях, пражский центр кажется еще более уникальным. И здесь закономерно возникает вопрос об отношении рудольфинцев к религии и официальной католической церкви, переживавшей в то время период мощного возрождения.

Религиозность пражского центра была достаточно характерной для своего времени, ее предопределял «тройной диссонанс католиков, лютеран и протестантов», как характеризовал состояние умов своих современников Кеплер, но в сочетании со стойким стремлением к единству и мировой гармонии, с мистикой и «христианским герметизмом». Их христианский идеал – по крайней мере, отразившийся в искусстве – сложился на пересечении надконфессионального христианства, неоплатонических мечтаний, натурфилософских откровений и искренней веры в Творца, стоящего над всеми религиозными распрями. «Молитва остается молитвой, несмотря на все христианские разногласия», – утверждал Лу-

цио, персонаж шекспировской «Меры за меру», где действие, как мы помним, происходило при дворе «венского герцога». Неудивительно, что в религиозном искусстве рудольфинцев нашлось место и для выражения обновленной католической программы, и для индивидуальных попыток постичь тайны веры, лежащие в стороне от официального благочестия. Напомним, что и сам император умер без церковного причастия, как, впрочем и его отец, которому приписывают фразу «Наш духовник – на небесах».

(Интересно, что официальная церковь была недовольна тем, что Рудольф с большими трудностями добывал у венецианской немецкой колонии «Праздник четок» Дюрера (1606). Венеция в это время выглядела в глазах папского престола весьма подозрительно, ее обвиняли в протестантских симпатиях и даже опасались отхода республики от католичества. Картина протестанта Дюрера в этих условиях (на ней и папа и император представлены на коленях в поклонении «Мадонне четок») получала некий неожиданный смысл, и даже в Праге, уже находясь в Кунсткамере Рудольфа, она около 20 лет не выставлялась.)

Рудольфинцы создали ряд произведений, которые можно отнести к классике посттридентского католицизма. Но их дух и форма никак не сводится к прямому продолжению принципов «Арте сакра», в ряд создателей которого Ф. Дзери вносит имя Спрангера; здесь использовались далеко не все рекомендованные официальной церковью иконографические сюжеты, равно как и темы мученичества святых, экстазов, неземных видений; мало изображалась земная жизнь Спасителя. Христологическая тема трактовалась чаще всего в плане «Страстей», с мистическим оттенком, образ Девы Марии мог получить совсем неординарную трактовку (как в «Деве Милосердия» Спрангера). Редко появлялась тема Евхаристии, зато в числе любимых оказались «Поклонение пастухов» и «Рождество».

*ФЕНОМЕН ПРАЖСКОГО ИСКУССТВА.
СТИЛЬ. ЖАНРЫ. ОБЩАЯ ЭВОЛЮЦИЯ*

Обращение к истории пражского круга не только проясняет интереснейший этап в развитии чешской культуры, но играет немалую роль в изучении проблемы европейского маньеризма, поскольку, как уже говорилось, рудольфинцы – самый поздний его эпизод, позволяющий проследить эволюцию маньеризма, так сказать, на изломе стиля. Он оказался необычайно востребованным при этом особом дворе, может быть, больше, чем в других придворных центрах, как Мюнхен или даже Фонтенбло.

Программная антиклассичность маньеристов, утверждение артистического «Я», та огромная роль, которую приобретает в общей системе стиля не просто индивидуальная, а остро-субъективная манера; неудовлетворенность простым подражанием природе и попытка внести в ее отображение отсвет внутренней идеи, изначально живущей в душе художника; страсть сочетать конкретную до натурализма деталь с иррациональным, вымышленным, фантастическим характером целого; тяготение к эклектике, к использованию устоявшихся в искусстве традиционных форм в непривычных сочетаниях, так что они приобретали характер «ключа» нового идейного замысла; высокая степень «окультуренности» искусства, часто граничащая со стилизацией, узкий круг излюбленных мифологических и литературных тем и сюжетов; любовь к литературе, поэзии, к гротеску, к игре фантазии, прихоти – все эти черты характерны не только для итальянского, но и центральноевропейского маньеризма. Они и здесь венчаются огромной любовью его деятелей к искусству и верой в слова Федерико Цуккарро, утверждающего, что цель искусства – «созидать на земле новый рай» (*nuovi paradisi*). С другой стороны, уже не в умозрительной теории, а на практике маньеризм предварил экспрессивный язык, своеобразное сочетание спиритуализма и натуралистичности, тягу к универсальности, свойственные барокко. В своей творческой практике маньеризм расшатал классические нормативы Ренессанса. Барокко заменило их новой – тоже нормативной, при всей своей

внешней «бурности», – системой. Недаром отдельные исследователи считали маньеризм своего рода «глотком свободы» между двумя системно-эстетическими нормативами.

В художественной культуре Центральной и Восточной Европы маньеризм сказал веское слово. Он проявил себя здесь как тип искусства, универсальностью своих образцов сумевший привести к единому знаменателю все пестрое «разнотилье» обширного региона. Тем самым – проложил дорогу барокко. И какой бы груз капризной утонченности, искусственности или стилизаторской виртуозности он ни нес на себе в качестве родового знака, именно маньеризм явился в Центральной и Восточной Европе носителем и распространителем многих художественных принципов Ренессанса. Отрицая многие его черты, он парадоксальным образом его же и пропагандировал, но в сильно модифицированных формах. Творчество рудольфинцев представляет собой одну из самых завершенных, а в некоторых чертах уже трансформированных форм такого заальпийского маньеризма, со склонностью к синтезированию итальянских и северных образцов. Так же как во всей Европе, он был неразрывно связан с придворной культурой, феномен которой в отношении интересующего нас региона разработан все еще довольно слабо.

Очерченный магическим кругом этой придворной культуры, неразрывно связанный с императорскими вкусами, рудольфинский мир хранил свои пристрастия и тайны. При дворе не появился ни свой Цуккарро, ни свой Вазари, существовал лишь венценосный заказчик и его вкусы. Наиболее близок по своим теоретическим взглядам к пражскому двору Карел ван Мандер, лично знавший многих из пражских художников: в его «Книге о художниках» их жизнеописаниям посвящены одни из лучших страниц. Однако в Праге хорошо знали и итальянских теоретиков – трактаты Д. Ломаццо и Ф. Цуккарро, что понятно, так как почти все мастера Рудольфа II, будучи уроженцами Северной Европы, обучались и подолгу жили в Италии.

Открытое, космополитическое, тысячами нитей связанное со всей Европой, искавшее и находившее универсальные решения, искусство рудольфинцев было одновременно вну-

Эгидий Заделер
(по рисунку
Ханса фон Аахена).
«Герматена».
Символическое
изображение единства
науки, искусства
и оккультных знаний,
 воплощенное в образах
Гермеса и Минервы.
Гравюра на меди.
Ок. 1590.
Будапешт, Музей
изобразительного
искусства



тренне замкнутым, семантически чрезвычайно усложненным, ключи для его адекватного восприятия и, соответственно, интерпретации далеко не всегда ясны современному историку. Однако можно смело утверждать, что рудольфинцы ввели в художественный обиход сумму новых профессиональных навыков, образцы новой, современной иконографии, приучили общество к светскому духу искусства, его праву быть в первую



очередь и прежде всего искусством. Их картины и рисунки во множестве гравировались лучшими европейскими мастерами, их высоко ценили и коллекционировали во всех европейских центрах. Прямое воздействие рудольфинской стилистики легко обнаружить не только в искусстве сопредельных стран, но и в Нидерландах, у мастеров Утрехта, Гарлема, в творчестве Гольциуса.

Якоб Хуфнагель.
«Четыре элемента».
Пергамент,
кроющие краски.
1610.
Будапешт, Музей
изобразительного
искусства

Искусство рудольфинцев изначально противоречиво, порой «темно», переполнено шифрами и эмблемами, подобно стихам своих современников-гонгористов или культеранистов. «Игра в открытую бесполезна и неинтересна», – писал несколько позже один из них, Бальтазар Грасиан. В своей претензии на познание универсальных истин средствами искусства мастера беспощадно отягощали живопись, скульптуру, графику и даже предметы прикладного мастерства грузом натурфилософской премудрости. Это было искусство, ставившее перед собой неразрешимые задачи, пытавшееся связать в единую великую цепь все творения природы и мир человека, живых и мертвых, небо и землю, прочитать судьбы людей через звездные конstellации, соединить букву, звук, цвет, число. Искусство, осознанно тяготевшее к синтезу, но так и не достигшее его, зато проложившее путь органическому синтетизму барокко. Искусство поиска, смелых решений, иногда в использовании новых формальных средств шедшее на авантюру. Неудивительно, что оно оставило после себя гораздо меньше классических шедевров, чем Ренессанс или барокко. Но оно имело и свои заслуги, часто связанные с деконструкцией традиционных формальных и иконографических схем, но во многих случаях – и с появлением новых, оригинальных решений. Это творчество, заряженное внутренним беспокойством, приверженное интеллекту, жаждущее пробиться к первоосновам бытия, чтобы потом синтезировать изначальные элементы, как вещества в реторте алхимика, или погрузить человеческий дух в атмосферу изоощреннной интеллектуальной и эстетической игры и таким путем подарить ему если не полную гармонию, то ее отблеск. «Искусство опирается на мастерство, для этого оно и было создано, – процитируем Бальтазара Грасиана, – и оно все время развивает и совершенствует это мастерство»²³.

Художники рудольфинского круга входили в число наиболее последовательных сторонников такого ученого, изоощренного творчества. Само наличие в центре Европы созвездия мастеров, чьи произведения – в равной мере живопись, скульптура, великолепное прикладное искусство, отличались самым высоким уровнем, поднимало престиж художествен-

ного творчества, раздвигало горизонты культуры и побуждало к постоянному совершенствованию.

Переходя к изобразительному искусству, отметим, что на раннем этапе своего правления Рудольф II довольствовался мастерами, которых унаследовал от отца, Максимилиана II, среди них выделялись Джузеппе Арчимбольдо, Ханс де Монт и молодой Бартоломеус Спрангер, которого император выпisał из Рима. Они работали над декором венского дворца Нейгембойде (не сохранился), но после смерти Максимилиана строительство прервалось; в 1583 году новый император, Рудольф II, перенес столицу в Прагу, где начал обустриваться, живя еще в Вене. Однако названные мастера уже успели себя проявить так успешно, что Рудольф пригласил их и в Прагу. Он поселил художников во дворце, рядом с собой, ибо начал проявлять все больший интерес к искусству, в том числе к коллекционированию. Вскоре в Прагу потянулись и стали здесь оседать другие иностранные художники; конец 1570-х годов можно считать временем сложения нового центра, который постепенно обретал свое лицо.

Рудольф II не предпринимал большого строительства, главные архитектурные проекты его времени касались почти исключительно Праги и были связаны с именами Ульрико Аосталли, Джованни Гарджолли и Джованни Мария Филиппи. К творчеству последнего относится целый круг памятников, которые, однако, претерпели в дальнейшем многочисленные переделки. В них ощутима тяга к воплощению имперского духа и современной форме²⁴. Но с наибольшей полнотой и успехом при дворе расцвели живопись, скульптура и прикладные формы искусства.

Их эволюция прошла путь от творчества достаточно средних по качеству итальянских художников, в основном, как говорилось, унаследованных новым императором от своего отца, – к появлению большой группы нидерландско-немецких мастеров, которые к концу 1590-х годов численно берут верх, причем неизмеримо возрастает и художественный уровень искусства. В первом десятилетии XVII века все определеннее выделяется направление, основанное на непосредственном отображении натуры. Соответственно увеличивает

ся роль новых жанров: ландшафт, изображение растительного и животного мира, цветочные натюрморты и др. Однако приоритетное положение сохраняет до конца существования центра станковая кабинетная и религиозная живопись, а также превосходный рисунок. Скульптура развита гораздо слабее, зато представлена именем Адриана де Фриса, одного из самых известных европейских мастеров, приехавшего в Прагу в 1601 году.

В качестве ведущих жанров оформились мифологическая и в несколько меньшей степени – религиозная картина. На рубеже 1590–1600-х годов создаются наиболее крупные произведения, как серия «Любовь Богов», «История Венеры» Б. Спрангера, многочисленные аллегории крупнейшего мастера центра – Х. фон Аахена, мифологические и библейские сцены Й. Хейнтце Старшего, М. Гунделаха, Д. де Кваде фон Равестейна и др.

Что касается стиля, то для его характеристики пришлось бы повторить почти все названные выше черты маньеризма, причем как южного, так и северного: как уже говорилось, в прямой зависимости от вкусов императора главную роль играла немецко-нидерландская группа художников, связанная, однако, годами учебы с Италией. Они продолжали в качестве поздних наследников традиции Пармиджанино, Бронзино, Цуккари, но отчасти использовали и традиции протобарочных мастеров, прежде всего Бароччи – поскольку император очень любил Корреджо (следы его влияния также присутствуют – преимущественно в стилистике кабинетных работ). Однако увлечение Дюрером оставалось при дворе стойким и переросло в настоящий культ. Постоянными ориентирами были также Питер Брейгель Старший и Ян Брейгель «Бархатный», что особенно ощутимо в поздних работах Саверея и Стевенса.

Мы не станем описывать более подробно систему жанров, эволюцию и творчество придворных мастеров. Назовем лишь несколько фигур и произведений, которые дали бы представление о роли и значении рудольфинского центра в эволюции искусства как Чехии, так и всего Центрально-Европейского региона.

ОСНОВНЫЕ МАСТЕРА

Начнем с Джузеппе Арчимбольдо, первого по времени появления в веренице придворных мастеров и во многом предопределившего общий тон и направление их искусства²⁵. Арчимбольдо (1527–1593) появился при имперском дворе еще в годы правления Максимилиана II. Он происходил из Милана и был тесно связан с его интеллектуальной средой, в частности с Джампаоло Ломаццо, портрет которого написал в костюме члена Академии делла Вале ди Бреньо; связь с Миланом, в образованной среде которого сильны были увлечения астрологией и оккультизмом, не прерывалась и в годы работы художника в Праге.

Еще при венском дворе Максимилиана II он прославился как устроитель придворных празднеств, бывших важнейшей стороной придворной жизни того времени. Проекты сочиненных им маскарадных костюмов близки к тем, которые создавали его соотечественники – Приматиччо, Вазари: они были артистичны, причудливы и необычайно выразительны; художник варьировал в них разнообразные темы и образы, почерпнутые из растительного и животного мира, неожиданно и парадоксально сопоставляя стилизованные детали, обыгрывая декоративные эффекты. В результате возникало ощущение причудливой, окрашенной гротеском среды, в которую были погружены действующие лица придворного празднества. Так подготавливалась эстетическая основа его знаменитых портретов – «коллажей», составленных из различных предметов, растений, животных. Первую такую серию он выполнил еще тоже для Максимилиана II в 1563 году, в традициях жанра «Времен года»: в 1566-м появились «Элементы». Обычно как на источник архимбольдовой программы ученые указывают на труды Аристотеля, считая, что в их контексте «Элементы» в сумме с «Временами года» способны воплотить в себе весь Универсум, олицетворяя связь микрокосма и макрокосма, то есть их можно истолковать как символ высшего единства, вечности.

Вплетенная в круговорот этих символических значений, персона императора Максимилиана II из серии «Времен года»

(1563, Вена, Художественно-исторический музей) в ее аллегорическом истолковании утверждает идею постоянства императорской власти, Священной империи, рода Габсбургов как некую естественную, почти природную закономерность (вспомним фигуру «Europa Regina», о которой речь шла во *Введении*). А то, что при этом профиль императора сливается с изображением корявого старого пня, напоминающим одновременно облик старого крестьянина, относится к игре парадоксами, к любимым тогда кончетто.

Творчество Арчимбольдо давно и хорошо изучено, однако его связь с пражским центром, в среде которого возник его знаменитый портрет Рудольфа II в образе Вертумна и многие другие композиции, исследуется гораздо реже. Между тем, именно духовный и интеллектуальный климат этого двора помог в полной мере развиваться художественным концепциям художника. Пансофизм и эмблематика, натуральная магия и любовь к шифрам и иносказаниям, равно как и живой интерес к тварному миру вылились в его творчестве в оригинальные живописные ребусы, насыщенные имперской и натурфилософской символикой. Его картины – один из самых ярких «выходов» рудольфинского искусства далеко за пределы Праги, одна из наиболее ценных его художественных эманаций, получивших европейское распространение, интерес к которым не утих, а даже обострился в настоящее время. Уже одного этого вклада в европейскую художественную традицию было бы достаточно для признания роли «рудольфинума» в ее развитии. Итальянские семена именно в Праге дали самые пышные всходы.

В большинстве своих широко известных композиций Арчимбольдо пользуется одним и тем же изобразительным приемом: на глухом черном фоне воздвигаются антропоморфные пирамиды из нагроможденных друг на друга предметов, переданные с абсолютной зрительной адекватностью, красочные, на свой лад одушевленные и обладающие почти сюрреалистической зрительной навязчивостью. С изумительной изобретательностью художник импровизировал композиции, в которых груды фруктов, неодушевленных предметов, цветов и животных складывались в причудливые полуфигуры,

обычно повернутые в профиль к зрителю, и в них узнавались пышно одетые, празднично убранные, причудливо преобразованные современники художника.

Умозрительные конструкции Арчимбольдо удивительно декоративны, даже изящны, хотя впечатление от них часто осложняется страшноватым гротеском. Так, «Юрист» (1556, Швеция, собрание замка Грипсхольм), который считают иногда портретом Кальвина, имеет туловище, набитое бумагой, лицо его составлено из рыб и жареной куриной ноги, нос и брови образует распластанная большая лягушка. Вся эта нечисть во вкусе Ямнитцера, совместившись – но лишь под определенным углом зрения, – рождает мрачный образ. «Юрист» написан на зеленом фоне, в глухих охристых тонах. Таких «перевертышей» (иногда требуется зрительно перевернуть композицию на 180 градусов, чтобы возникло антропоморфное изображение из груды, казалось бы, случайно соединенных, ничем не связанных между собой предметов) у художника несколько. Например, миска с овощами, увиденная «вверх ногами», оказывается «Огородником» (1587(?), Кремона, Музео Чивико); страшный «Повар» (ок. 1570, Стокгольм, частное собрание) составлен из жареного поросенка и обезглавленной курицы – они выглядят здесь как беспомощные, «невинно убиенные» существа, над которыми вершит свой суд неумолимый рок, который олицетворяет «Повар».

Зато «Весна» (1570-е, Париж, Лувр) соткана из цветов, «Воздух» (1590(?), Бале, частное собрание) – из птиц, а «Огонь» – он же Марс, Победитель – является аллегорией императора (1566, Вена, Музей истории искусства): в состав полуфигуры входят палящие огнем пушки – аллюзия на победы Габсбургов в венгерских войнах с турками, и ее украшает знак Золотого Руна – родовой орден Австрийского дома. Плодоносность династии подчеркивают зрелые фрукты, столь неожиданные рядом с пушками. Голова «Марса» окружена сиянием – намек на солярные знаки в гороскопе императора, вся картина жарко сверкает, ее цветовая гамма – огонь и золото.

Напротив, «Вода» (1566, Вена, Историко-художественный музей) выдержана в спокойной гамме, женская полуфигура сложена из морских обитателей: рыб, спрутов, жемчуга и ко-

Джузеппе Арчимбольдо.
Вода.

Из серии

«Четыре элемента».

Деревянная доска,
масло. 1566.

Вена, Художественно-
исторический музей



раллов. Типичный для времени жадный интерес к тварному миру, выразившийся в страсти воспроизвести все, что в нем существует – бегают, летает, плавают, – сочетается со сложным аппаратом символов, иносказаний, гуманистической учености и политической имперской пропаганды, постоянно присутствующей в искусстве Праги.

Названные выше серии «Времена года» и «Элементы» венчают портрет Рудольфа II в образе Вертумна (1591, Шве-

ция, замок Скоккостер)– загадочного бога садов, а также природной изменчивости, одной из любимых оккультных ипостасей императора. Изображение составлено из цветов и фруктов. Эмблематическая конструкция спрятана в живых, узнаваемых, радующих глаз предметах, напоминающих о царящем в Праге вкусе к маске и курьезу, остроумной выдумке, но и высокой живописной техничности в решении умозрительной задачи. «Загадочность чревата истиной, – процитируем еще раз Грасиана, – глубоко скрытой и таинственной»²⁶.

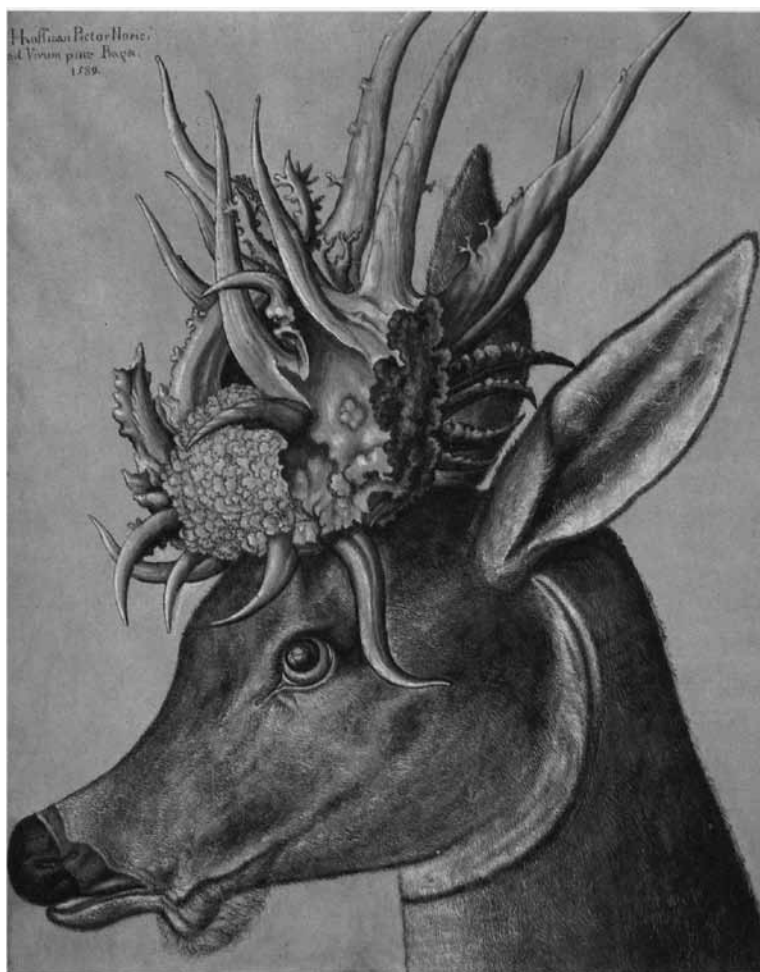
В те же годы Фердинанд Тирольский заказывал своему придворному мастеру портрет придворного великана для своей кунсткамеры, а вскоре его мантуанский племянник, Франческо Гонзага, будет гордиться театральной труппой, состоявшей из одних карликов. В подобных, так сказать, «метаморфозах плоти», порожденных самой природой, видели ее каприз, заключавший в себе особый смысл. Ей пытались подражать, с нею соперничали. В системе сходных представлений и возникло необычное творчество Арчимбольдо.

В «эмблематических коллажах» Арчимбольдо зритель встречал много изображений малоизвестных до тех пор в Европе животных – например, тюленя, спрута. Все они выписаны старательно и безошибочно, точно иллюстрации к различным «Описаниям» и «Театрам», распространившимся по всей тогдашней образованной Европе, вместе с картами далеких городов и стран. Мир европейца расширился и вообрал в себя множество новых впечатлений, и эту черту своего времени Арчимбольдо выразил очень точно. Но эти новые для искусства существа – лишь сырой материал, из которого он выкладывал свои причудливые полуфигуры: душой его творчества оставалась идея метаморфозы. Друг Арчимбольдо, миланский поэт Грегорио Комманини, посвятивший работам художника немало прочувствованных слов в своей поэме «Иль Фиджино» (1591, издана в Милане), усматривал в его искусстве воплощение натуральной магии, а в зашифрованном портрете Рудольфа – Вертумна – «противоречивое равновесие» (дословно – «несогласное согласие», уже отмечавшееся нами, «Discordiae concors»).

Дух метаморфозы будто жил в подсознании всех пражских маньеристов. Соотношение натурных, реальных штудий – и эмблематики, правды – и условности, предмета – и его «идеи», «внутреннего рисунка», проявлялось различными способами. Однако во всех случаях художники стремились в единичном образе совместить многие понятия, так чтобы этот образ, усложняясь, обрел особую многозначность, часто рождая ощущение недосказанности, тревожного несовпадения зримого и подразумеваемого (или специально зашифрованного).

Арчимбольдо любил вскрывать эту многозначность с помощью трюка, его образы эфемерны, их можно увидеть – а можно и не увидеть; они и есть – и не существуют, если зритель не сумеет или не захочет играть в предложенную художником игру. Все зависит от точки отсчета, от интуиции зрителя, от способности уловить инвенцию. В других случаях – как в портрете Рудольфа-Вертумна – зрителям предлагается готовый образ, и далее, в силу личного умения, они читают и разгадывают смысл предметов, из которых он смонтирован. В процессе этого рассматривания и угадывания целостный образ вновь распадается на составные части, оказывается в конечном итоге фикцией, и зритель остается словно обреченным играть то с возникающим, то с исчезающим партнером, гнаться на карнавале за маской, которая исчезает в тот момент, когда он уже почти догнал ее. Фиктивность целого и натурализм детали. Торжество иллюзии при соблюдении абсолютной предметной точности. В конце концов иллюзией оказывается весь мир.

Арчимбольдо играет в рудольфинском кругу особую роль, будучи и прологом, и программой его будущего развития. Придворные «натуралисты» – мастера пейзажа, натюрморта – развивали лишь одну сторону его творчества. Другие же художники, прежде всего в мифологической картине, все время скользили по грани всеобъемлющей иллюзии, утопии, фантастики. Продолжать напрямую традицию Арчимбольдо было некуда: он создал ее, и он же ее исчерпал. Дальше возможно было лишь клиширование приема, что и происходило в следующие столетия, хотя и нечасто. Но эти



Ханс Хофман.
Голова оленя
с разросшимися рогами.
Пергамент. Кроющие
краски. 1589.
Берлин, Городской музей,
Гравюрный кабинет

поздние работы утрачивают вкус к «натуральной тайне», которая была личным «концептом» художника и лежала в основе его образа мира.

Йорис Хуфнагель (1542–1600), Ханс Хофман (1530–1592) значились «натуралистами» и большую часть своего творчества посвятили иллюстрированию научных книг, в чем достигли большого мастерства, хотя их творчество к этому не сводилось. Хуфнагель имел дополнительный титул «иероглифика», а Хофман, с добросовестной точностью воспроизводя натуру, умел одушевить ее особой жизнью, так что под его ру-

кой объект кунсткамеры – например, «Олень с фантастическими рогами» – превращается в необыкновенное сказочное существо, сродни говорящим животным из сказок. Вполне утилитарные зарисовки Якоба де Гейна к книге известного ботаника Карла Клуциуса, например препарированные цветы, наделены живым изяществом; насекомые и мыши, розы и тюльпаны из альбома де Гейна в собрании Кустодиа (Париж) являются следующим шагом в развитии искусства реальности, несмотря на кажущуюся скромность.

В это время широко распространились шрифтовые книги, орнаментальные гравюры, знаменитые «книги образцов», альбомы рисунков золотых дел мастеров и др., олицетворявшие всемогущую стихию орнамента, возведенного в период рубежа веков в своего рода философию искусства. Рядом с их изысканностью и изобретательностью стилистики реалистические рисунки де Гейна, или другого рудольфинца – Паулюса Ван Вьянена, представляются скорее мелочью, рабочей деталью. Но степень жизненности и умение наполнить эту деталь универсальным содержанием, возвести ее в ранг Явления, равноправной части Универсума, говорили о новом времени и новых задачах, чутко уловленных пражскими мастерами. Природные элементы и мотивы, еще недавно служившие лишь частью образной конструкции в эмблематически воспринятом образе мира, вдруг начинают жить сами по себе, высвобождаются из-под диктата тотальной символики, организуя жизненный материал по новым законам.

Еще ощутимее зримая реальность становилась главной темой произведения в пейзаже, принесенном в Прагу Питером Стевенсом (1567–1624) и Рулантом Савереем (1576–1639). Их живопись близка по типу пейзажам Д. Финкбонкса, Г. ван Конингслоо или Г. Лейтенса, говоря о которых Я. Бялостоцкий отмечал, что в них «переплетаются глубокий реализм деталей и условный характер всего произведения», с его «бесконечной далью и множеством панорамно переданных дальних планов»²⁷. Переходный характер живописных решений пражских пейзажистов, активно трудившихся в последние годы существования центра, стилистическая «многокомпонентность» не мешают их эстетическому обаянию.



В этом жанре выделяются «Охоты» Саверея и его цветочные натюрморты. Обычно на последних представлена ваза с букетами, составленными из оранжерейных и диких цветов, помещенная в нише или на нейтральном темном фоне. Большинство исследователей (С. Сегал-Спицер, Г. Сейфертова и др.) отмечают, что не только цветы, но и находящиеся рядом с ними насекомые или даже мелкие зверьки привычно воспринимались тогдашним зрителем неотрывно от традиционной символики, прежде всего как вариации на тему «Vanitas», имевшей множество модификаций. Действительно, удивительная красота цветов Саверея, безоглядная полнота цветения, распахивающая до самой глубины чашечку тюльпана, развертывающая все лепестки нежной розы, как бы подсказывает, что этот неистовый расцвет – высшая точка, за которой неизбежно наступит конец. Черный же цвет фона или каменистая стена вокруг ниши, словно готовые поглотить, замуровать в себе и цветок и вазу, лишь подчеркивают это ощущение. И вот уже

*Питер Стевенс.
Январь (Пейзаж
с дровосеками).
Из серии «Времена года».
Рисунок кистью
с лакировкой.
X, м. Ок. 1607.
Прага, Национальная
галерея*



*Руланд Саверей.
Горный пейзаж
с путниками.
Медная пластина,
масло. 1608.
Ганновер.
Нидерландская
Национальная галерея*

рядом с синими ирисами или голубыми аквилегиями, переданными с полной реальной точностью, появляется мышь – символ «грызущего» времени и бабочка-однодневка как свидетельство краткости мига жизни. Стоит отметить, что «Букет» 1603 года (Нью-Йорк, частное собрание) был одним из первых образцов «чистого натюрморта» в европейской живописи, он написан почти одновременно со знаменитой «Корзиной с фруктами» Караваджо (1597), так что этот натюрморт Саверея – детище пражского центра – входит в число явлений, которые намечали опорные точки для развития нового «жанра реальности» (Е. Ротенберг) в европейском искусстве.

Одновременно в своих пейзажах, прежде всего альпийских, заказанных императором, Саверей все больше отрывается от идеализирующей пейзажной схемы, от руин сказочных замков и условных далеких голубеющих планов, удовлетворяясь ординарной натурой, учась находить в ней, во всех этих кустах, деревьях, камнях и горных речках собственные смысл и красоту.



Способность одушевить обыденный пейзаж оттенком личного отношения, даже эмоции, в еще большей степени проявляется в натурных рисунках Паулюса ван Вьянена (ок. 1570–1613), уроженца Утрехта, знаменитого золотых дел мастера, изобретателя так называемого «ушного орнамента», можно сказать, суперманьеристического по своей стилистике²⁸. Рисунки – маргинальная часть его творчества, он делал их для себя, давая выход присущей ему любви к натуре и врожденному артистизму. Это эскизы пером, подцвеченные тушью, легкие, свежие, не подчиняющиеся никакому внешнему канону. Природный факт у него самодостаточен, будь то группа старых домов в пражском закоулке, одинокий куст, ручей или груда камней. Легкий, чуть подцвеченный набросок пером живет и дышит, быстрая штриховка лепит форму с четкостью резца, идущего по металлической доске, и с непринужденностью свободного движения кисти. Из сочетания резких штрихов и свободных, легко положенных, текучих, тающе-бесформенных пятен серовато-синего цвета рожда-

*Паулюс ван Вьянен.
Ивы на берегу.
Бумага, перо светло-
и темно-коричневым
тоном, легкая лавировка
серым тоном.
Рубеж XVI–XVII вв.
Берлин, Городской музей,
Гравюрный кабинет*

ется не просто живописный эффект, но и некий поэтический дух, эстетизирующий всю композицию. Натурные формы у ван Вьянена тяготеют к передаче чего-то струящегося, подвижного, текучего. Подвижность, изменчивость – самая суть видения им природных феноменов. Текучесть – и равновесие, многообразие – и стремление к целостности формы, четкую организованность которой скрывает непринужденность мотива и свобода самой манеры. Рисунки ван Вьянена способны поставить в тупик историка искусства: порой кажется, что перед нами XVIII век, а то и романтики. Пейзаж точно таит в себе мир еще не проявленных существ, словно из-за ветвей дерева или поворота лесной тропы в любой момент может появиться процессия королевы Савской или герои евангельских притч. Это типичный микрокосм XVI века, осененный чисто пражским ощущением метаморфозы, существующей на уровне личного ощущения. Персонажи картин и рисунков ван Вьянена, будь то нимфы или современная любовная пара, как-то сами собой, со спонтанной непосредственностью возникают среди деревьев, как музы в сонетах Дю Белле, когда они по велению поэта ведут танец «в лунных лучах, у изгиба реки».

Иногда пейзажи Ван Вьянена рождаются на листе бумаги, как сновидения. Кажется на первый взгляд, что все залито голубоватым туманом, колеблются лишь причудливые очертания. Но помещенный на переднем плане, в самом уголке листа, какой-нибудь маленький, с гравюрной точностью переданный ивовый куст мгновенно сводит воздушное видение на землю: проясняются не замеченные с первого взгляда тонкие линии, складываются в далекий горный вид, потом выступают, как из тумана, деревья, камни – составные части микрокосма ван Вьянена. По мнению Терезы Герци, посвятившей его работам специальное исследование, эти рисунки «стоят одиноко в истории искусства»²⁹. Во всяком случае, в искусстве своей эпохи.

Однако основную группу при дворе представляли мастера большой станковой картины, посвященной сюжетам мифологическим и религиозным. Но прежде чем к ним перейти, остановимся на промежуточном явлении, на рабо-

тах мастеров, воплотивших, как нам представляется, своеобразный утопизм пражского центра. Речь идет о творчестве нидерландцев, Ханса и особенно Пауля Вредемана де Фриса, отца и сына, работавших в Праге в 1596–1598 годах, а также о членах художественной династии ван Фалькенборг, никогда не живших при пражском дворе, но исполнявших заказы императора и других членов семьи Габсбургов, и адекватно «вписывающиеся» в рудольфинский климат³⁰.

Пауль Вредеман де Фрис (1576–1630) появился в Праге уже вполне законченным художником: на его счету были росписи знаменитого Двора Артуса в Гданьске, выполненные в 1592–1595 годах. Это были типичные произведения северного маньеризма, семантически усложненные, перенасыщенные символикой, которые были плохо восприняты местными бюргерами: для продолжения работ они избрали А. ван ден Блоке. Но то, что не понравилось в ганзейском городе, пришлось в Праге в полном смысле слова «ко двору».

Картины Пауля де Фриса – фантастические архитектурные пейзажи. Мир, возникающий на его полотнах, внешне абсолютно достоверен, хотя полностью вымышлен. И сама архитектура, и дополняющие ее малые формы – фонтаны, обелиски, скульптурный декор – словно сошли со страниц тогдашних «книг образцов». Архитектура – настоящая мечта маньериста, пышная, тонущая под покровом украшений, с колоннами и обелисками из драгоценного мрамора, с полами, выложенными разноцветной плиткой. Архитектура украшена с безумной роскошью: великолепные ренессансные аркады, галереи, балконы, готические башни и башенки, рустовка и стукровая отделка; стены разбиты нишами и покрыты росписями, плоскости раздроблены, и орнаментальная стихия, вырвавшись наружу, довлеет сама себе. Все в этих ансамблях материально-плотно: мрамор, тяжелые портики – и все иллюзорно. Дух фантазии претворяет в единое целое реальные и вымышленные формы.

При этом сказочные замки де Фриса отрезаны от природного мира. В их пределах могут существовать только деревья и цветы, в горшках или посаженные в квадратики грунта, обложенного каменными плитами. Ни клочка открытой

земли. На шлифованный и резной камень падают лишь брызги фонтанов, ставших любимой деталью его архитектурных фантазий. Лишь в «Архитектуре с гуляющими» (1596, Вена, Художественно-исторический музей) лоджия открывается в большой парк, огораживающий дворец сплошной сине-зеленой стеной, как замок Спящей Красавицы. Это редкий случай, когда фоном являются не сложные архитектурные объемы, а горы в прозрачной дымке и картина наполнена воздухом.

Архитектурные ландшафты населены людьми и животными: павлины, индюки, цапли рядом с комнатными собаками развлекают обитателей этих сказочных дворцов, жизнь которых протекает неторопливо, даже замедленно. Они заключены в эти роскошные помещения, как заморские птицы в дорогую клетку. Ибо, хотя галереи открыты, люди никуда не уйдут, так как больше нигде не смогут существовать. Они погружены в зачарованную жизнь – кавалеры и дамы парами медленно прохаживаются по гулким плитам, любят птиц и цветами, мечтают. Мечтают, стоя на высоком балконе, который поддерживают гермы со странными лицами, мечтают, слушая музыку.

Фигура музыканта или изображение целой капеллы – один из важных мотивов в искусстве де Фриса. Вся атмосфера его пейзажей словно проникнута негромкой музыкой. Музыканты играют, стоя высоко над землей, на башне, на балконе. Музыка словно сливается со звуком падающих струй.

Фигуры для этих архитектурных фантазий писал Дирк ван Кваде фон Равестейн, придворный живописец, мастер аллегорических композиций. Чувственный, даже эротический привкус некоторых аллегорий Равестейна здесь совершенно исчезает. Люди носят современную одежду, они естественны, выразительны в жестах и позах. Отчасти поэтому в картинах де Фриса часто пытаются видеть прямую иллюстрацию быта рудольфинского двора. Вряд ли это верно. Типаж, костюмы, характер занятий, безусловно, почерпнуты из жизни пражского двора, или брюссельского дворца эрцгерцога Матиаса, или из обихода какой-либо другой аристократической резиденции, будь то тирольский Амбрас или Мюнхен. Но реальность тогдашней придворной жизни преломлена сквозь по-

этическую призму идиллического, замкнутого в себе бытия. Это жизнь высшего света, показанная в зеркале его идеальных представлений о самом себе. Видимо, поэтому сюда проникает меланхолическая утопия, осеняющая этот придуманный мир, составленный, как у Арчимбольдо, из узнаваемых, реальных предметов и деталей. Все знакомо, все повторено, как в зеркале, но это таинственное зеркало маньеризма, которое отражает в своей темной глубине неведомо чье лицо, заглядывающее в него «ниоткуда», разлагает, дробит, то вдруг уменьшает или увеличивает предметы и лица, ломая всякую натуральность. Даже из самой правдивой картины бытия в маньеристической редакции может выпасть одно звено или, наоборот, появиться неожиданный, непонятный персонаж или ракурс, и реальная, чуть ли не бытовая сцена оборачивается сказкой. Все в таких ландшафтах, фигурах, лицах, кажется, не является, а прикидывается собой, но вот мелькнет неожиданный штрих, и обнаруживается нетождество. Возникает щель между правдой жизни и вымыслом искусства. Это один из бесчисленных вариантов мифологизированной реальности, которая будет иметь важное для судеб искусства продолжение в уже близком XVII веке, в искусстве барокко.

Интересно, что в картинах де Фриса никогда не изображаются сцены балов или пиршеств, множество которых создавалось в живописи в то время, и это еще раз подтверждает, что картины художника – не хроника светской жизни, для которой праздничная сторона была важнейшим элементом. Напротив, в превосходном «Приготовлении к банкету» (ок. 1596, Вена, Музей истории искусства) с фигурками на заднем плане, несущими кушанья и вина, стол в глубине огромной лоджии пуст, хотя он должен был бы являться центром события: стол – пир – средоточие ритуала придворной жизни. Но он пуст, одиноч, скатерть смята и сдвинута в сторону, складки ее шевелит ветер, гуляющий по пустой лоджии, криво стоят несколько кресел. Пустым кажется и весь дворец, лишь несколько фигур, среди них – карлик и пеликан – группируются у фонтана, зачарованно глядя на водяные струи. Жизнь ушла, скрылась; только что она была здесь, кипела – но мы ее не застали. И непонятно, куда бредут фигурки, несущие свои блюда, бу-

тыли с вином, и кому они их несут. Разве так выглядят пиршества Веронезе, оглушающие шумом и светом, гремящие музыкой и захлестывающие зрителя стихией празднества?

Аллегорическое наполнение жанровой ситуации, ее, так сказать, семантическое перенапряжение, хорошо видно, например, на картине Лукаса фон Фалькенборга «Весна» (1587, Вена, Музей истории искусства). Фалькенбург был придворным художником брата (и смертельного врага) Рудольфа II, Матиаса, в бытность его в 1577–1582 годах наместником Нидерландов; однако главные принципы его творчества свободно укладываются в стилистику рудольфинцев, подтверждая этим их связь с более общими тенденциями искусства Европы.

Дворец наместника под Брюсселем изображен на втором плане картины, а на первом – придворные встречают весну под сводами зеленых деревьев. Картина Фалькенборга – большой пейзаж, исполненный глубины и прозрачности, с высоким небом, где обитают ветер, дождь, солнечный свет, облака; при этом он включает в себя несколько малых. Картина очень красива: бледно-изумрудный, чуть глуховатый общий колорит полотна, где локальные цвета – желтый, красный, черный, белый – рассыпаны, как цветы на лужайке, и объединены серебристо-серым, «дождливым» тоном, обладает большими декоративными достоинствами. В картине множество жизненных, взятых непосредственно из реальности тем, типов и мотивов, она пленяет мастерством, с которым художник, избрав высокую точку зрения, вмещает в композицию целый мир природы и людей; жизнь свободно течет на разных уровнях: «низкий быт» – слуги, местные жители, лошади и собаки – соседствует с миром возвышенных настроений, музыки и поэзии, которые царят в аристократическом обществе. Природная среда, воздух охватывают и объединяют всех и вся.

Центральная сцена представляет придворный праздник «на природе», он разворачивается на переднем плане, на краю леса, на взгорье, под сенью густых ветвей. Здесь, в правой части полотна, на траве, расположились придворные, изящные группы которых складываются в цветную гирлянду, выющуюся среди мягкой зелени. Эти группы – комбинации из нескольких женских и мужских фигур, ухаживающих друг за другом

или отдающихся пению, – в качестве отдаленного будущего аналога напоминают «Отъезд с острова Цитеры» Ватто, с той разницей, что здешнее общество вовсе не собирается отъезжать с волшебного острова. Беспечная, свободная и, как во всей этой группе картин, слегка меланхолическая атмосфера как нельзя лучше сочетается с музыкой, которой, кажется, только и дано открывать эти сердца (вспомним, какой повсеместной славой были окружены в ту пору придворные музыканты и руководители капелл – Орlando Лассо, Филипп дель Монте и др.). Для персонажей «Весны» поистине «Одной любви музыка уступает». Уже не только профессиональные музыканты, а сами герои светской идиллии играют и поют, порой прикрыв глаза и ничего не замечая вокруг. В этом опоэтизированном мире Весна – не только время года, но и ее олицетворение в образе живой нарядной девушки в зелено-желтом платье, вокруг которой расположилась основная группа. Она свивает венки и одаряет ими всех: и придворные, и шут, и молодые дамы спешат получить у Весны свою долю радостей. Реальная фигура красивой женщины и персонификация времени года, аллегория радостей, которые весеннее возрождение несет с собой, сливаются в нерасторжимое целое.

Но это общество в лесу – именно в лесу, а не в парке – включает в себя лишь один круг значений: в самый «текст» живописного повествования включен литературно-поэтический комментарий. В глубине леса, в просвете ветвей видна фигурка всадника, преследующего бегущую женщину. Это аллюзия к сюжету из «Декамерона» – восьмой новелле пятого дня, в которой осуждается холодность в любви и скудость чувств. Новелла, отлично известная зрителям полотна, служит как бы «инскрипцией» к ней, и теперь уже не только фигура Весны, но и вся композиция приобретает характер эмблемы. Ибо общество из «Весны», как подсказывает цитата из «Декамерона», воспринимается ими как аналог того пиршества, которое устроил «в лесу под соснами» герой новеллы, Настаджо дельи Онести, в «один из тех дивных дней, какие бывают в начале мая»; завершилось оно триумфом любви. Беспечное времяпрепровождение сегодняшних героев получает высшую санкцию литературной традиции, включается в традицион-

ный литературный ряд, а вся многослойная семантическая конструкция обретает устойчивое положение во времени и в пространстве культуры.

Рудольфинский мир избегает сильных чувств и бурных проявлений. Лишь рябь эмоций пробегает по нему, предвосхищая бури и катаклизмы барокко. Не момент отдыха перед активным действием, а созерцание, погружение в мир интеллекта и элегического чувства. В центре большинства композиций Спрангера, фон Аахена, Гунделаха или Хейнтце обычно находится несколько героев, связанных даже не столько действием, сколько состоянием: сна, томительного и долгого объятия, задумчивости. Живой толпой движутся лишь нимфы вокруг Аполлона или фигуры добродетелей вокруг Минервы. Но и они кажутся скорее суммой одиноких фигур, чем живой толпой. Заряд же воли и творчества концентрируют в себе люди искусства.

В замке знаменитых чешских магнатов Рожмберков на юге страны находится цикл картин неизвестного местного мастера, копирующих известную серию «Семь планет» Хендрика Гольциуса; в них совмещаются сцены быта, соответствующие временам года, зодиакальные знаки и скульптурные изображения – олицетворения планет в виде античных богов, рождая многосложный образ, в духе только что рассмотренного. У подножья статуй «Богов-Управителей» помещаются группы фигур из разных сфер населения, символизирующих влияние планет на те или иные стороны реальной жизни. Так, под статуей Марса маршируют солдаты, отправляясь на войну, а возле статуй Юпитера и Меркурия собрались ученые и люди искусства.

Гольциус изображает условное пространство, с элементами реальной среды. Ученые дискутируют на фоне ренессансной архитектуры, не выпуская из рук тяжелые фолианты и циркуль, астрологи ведут ученые беседы. Здесь же находятся художник, с мольбертом и кистями, скульптор, архитектор. Героев безмятежной «Весны» Фалькенборга сменило у Гольциуса очень серьезное и сугубо мужское сообщество интеллектуалов, суховатое с точки зрения ренессансных представлений о полноте жизни, но почти программно воплощающее

идеалы рудольфинского двора. Носителем же универсальной гармонии остается музыка: среди ученых мужей находит свое место и лютник. Это царство ученых – идеальный прообраз идеальной «*République des Lettres*» следующего столетия – явилось новым словом в устремлениях европейского общества, преддрекающим безграничную веру в науку следующих столетий. Но пока это лишь оттенок маньеристской утопии.

Рассмотренные явления подводят нас вплотную к сердцевине рудольфинского искусства, представленной живописью фигуративистов. Ее можно условно разделить на три большие группы: светская аллегория и мифологическая картина, религиозная живопись, портрет. Жанр мифологий вбирает в себя несколько содержательных комплексов: это собственно мифологические сюжеты, обычно в весьма субъективной трактовке, а также антиклизация различных мотивов, связанных с личностью императора, – прославление его побед, родовой славы; сюда же можно отнести и ряд сюжетов, посвященных триумфу искусств, его цветению под сенью монаршего скипетра. Рудольф может выступать как собственной персоной, так и в разнообразных криптопортретах (чаще всего – в образе Геракла). Античная символика имела тогда широчайшее распространение, через ее посредство воплощались обширные ряды понятий и явлений, они могли относиться и к области философии, и к событиям современности, через них же интерпретировались религиозные сюжеты: христианизация античности – одна из типичных черт искусства того времени, что мы уже выше отмечали.

В живописи античные сюжеты играли роль условного, понятного посвященным культурного кода. Маньеристы, будучи типичными представителями «вторичной культуры» (Лихачев), для которой культурная традиция была не менее истинной и близкой, чем действительная жизнь, всегда расположены к «уплотненной семантике» своих образов. Например, они объединяли Гермеса и Минерву, создав единую группу «Герматены», некую общую божественную единицу, наделенную просвещенным разумом и мистическим тайнознанием, царившую на их Олимпе. Одновременно охотно использовались и широко бытовавшие в разных кругах общества

пословицы и поговорки – «сниженные» варианты античных сюжетов, как, например, «Венера зябнет без Вакха и Цереры» или «Чего Марс не добьется копьем, сделают Вакх и Венера». (Цикл Вакха у рудольфинцев довольно обширен и включает разные сюжеты.) Античность в таком обытовленном виде неоднократно служит оболочкой христианской морализации. С другой стороны, очень любим был сюжет Амура и Психеи, который трактовался в духе неоплатонических идей (победа просветленного разума в душе, ее вознесение на крыльях божественного познания). Чисто, казалось бы, кабинетно-декоративные сюжеты, вроде трех граций фон Равестейна в компании с Гераклом, с откровенно эротическим оттенком, заключали в подтексте тему глорификации императора-победителя, а под сценой любви Венеры и Адониса часто скрывалась алхимическая идея, посвященная сочетаниям элементов в магическом делании.

Изобилие, разнообразие и субъективизм содержательных комплексов сильно усложняют интерпретацию произведений пражских мастеров. Интеллектуализация искусства, в сочетании с общими положениями маньеристских теорий творчества вносит в работы многих из них определенное эмоционально-смысловое напряжение. Искусство словно пытается вырваться из собственных границ, преодолеть свои пределы, подняться над ними, следуя восприятию творчества как особого рода инструмента познания мировых законов, о чем мы уже выше говорили. Свободное творческое начало, живой талант художника все время точно пытается заговорить языком натурфилософии (тем более что тогда она не была точной наукой и сама широко использовала интуицию и полет фантазии) и литературы. Это еще одна характерная черта, рождающая тесное взаимодействие живописи с литературным текстом, как прозаическим, так и поэтическим. Такая «олитературенность», с одной стороны, утверждала свободу сюжетного решения, поэтической инвенции, часто отходящих от литературных образцов, большую избирательность, склонность к редким темам, трактованным, к тому же произвольно, в соответствии с тогдашними вкусами. С другой – она налагала на живопись пути, вносила акценты не-

художественного свойства, сужая возможности стихии живописи, как таковой.

Особенностью рудольфинских художественных решений было, однако, то, что их искусство, как правило, сохраняло образную целостность и самые сложные художественные построения не сводились к рассудочному воплощению заданной программы, часто имевшей в тому же пропагандистский оттенок. Разумеется, такая картина может быть ярким художественным произведением и восприниматься исключительно с этой точки зрения, что, кстати, типично для современных анализов подобного искусства. Но понять их истинных смысл и оценить с этой точки зрения использование художественных средств, инвенцию художника, образную глубину вряд ли удастся. Для современников же ключом к полноценному восприятию живописного образа, будь то религиозная картина, имперская «гlorия» или сюжет из серии «Любовь богов», равно бывших для них лишь «иероглифами» любых сфер бытия, служила аллегория. Это был тот момент расцвета ренессансной и постренессансной аллегории, когда она является общепринятым способом воплощения, «прочтения» самых разных жизненных явлений универсальным языком интерпретации. В том числе и у рудольфинцев.

Религиозное искусство пражских маньеристов способно сбить с толку своей мнимой секулярностью, совершенно невозможной на самом деле в XVI веке. В нем могут сосуществовать христианизированное язычество, глубокая, в духе обновленного католицизма, вера и почти еретически свободное религиозное чувство; они не противостоят друг другу, а как бы просвечивают, мерцают один сквозь другой. В. Лазарев в труде «Становление философского сознания Нового времени» отмечает: «На этой переходной грани то светский гуманизм приобретает сугубо религиозную окраску, то религиозный – светскую, каждый поочередно выступая то формой для другого, то содержанием другого. В таком игрище едва уловимых превращений... светский гуманизм получает известное завершение и выявляет в себе отправной пункт нового этапа. Христианский гуманизм, в свою очередь, не устраняется, а как бы вбирает в себя следующую

ступень»³¹. Говоря об искусстве «Arte sacra», Ф. Дзери замечает, что Мария Магдалина из известного «Распятия» Шипионе Пульцоне, которая пытается своими волосами закрыть раны на ногах Иисуса, «родная сестра» Тассовой Эрминии, нашедшей умирающего от ран Танкреда и тем же способом перетянувшей его раны³².

Самый знаменитый композитор того времени Орландо Лассо написал свое последнее сочинение «Слезы святого Петра» не на церковный или евангельский текст, а на стихи вполне светского поэта Луиджи Танзилло и назвал его «религиозным мадригалом». Это красивое определение словно придумано для многих полотен и скульптур рудольфинцев, в которых светский дух, окрашенный герметизмом, проникая в сферу религиозного чувства, трансформирует его – порой очень причудливо.

Любимый императорский мастер, Бартоломеус Спрангер³³, самая крупная величина в рудольфинском искусстве, написал в середине 1590-х годов эпитафию своего тестя, златокузнеца Николауса Мюллера, которую считал своим лучшим произведением. Картина написана на холсте крупного формата (243x160) и предназначалась для капеллы Св. Матфея в церкви Св. Томаша на Малой Стране; позже там же был похоронен и сам художник.

Используя обычный тип эпитафии, широко распространенной в протестантской среде (сам художник происходил из Нидерландов и был кальвинистом), Спрангер изобразил в ней сцену «Восстания Христа из гроба», совместив ее с групповым портретом Мюллера и его семьи (Прага, Национальная галерея). К тому времени на чешских землях композиция традиционной эпитафии «расслоилась» на портретную группу и священное изображение, лишь внешне связанные между собой. Спрангер же восстанавливает их художественное и смысловое единство, прочно сочетая мир небесный, мир высший – восставший из гроба, поправший узы смерти Христос – и мир земной, низший – пражский ремесленник Николаус Мюллер с женой и тремя детьми. Объединение двоих миров происходит перед лицом смерти: Христос уже триумфально победил ее, Мюллер же скорбно оглядывается

через плечо на своих соотечественников – прихожан церкви, точно прощаясь с ними, он еще находится в лоне земных притяжений, хотя смотрит на них уже из-за роковой черты. Однако воскресение Христа дарует ему надежду на спасение, как и каждому из смертных, и утверждению этой христианской истины, собственно, и посвящена картина.

Портретным изображениям отдана примерно четвертая ее часть: люди плотно сгрудились в нижнем сегменте. Фигура же Христа доминирует во всем композиционном и цветовом решении, своим сиянием озаряя живописную поверхность полотна сверху донизу. Христос здесь – ось мироздания, Он объединяет собой все миры, сочетая небеса с земной юдолью. Исходящий от Него свет, свет чуда, озаряет греховный мир, сияющее белое знамя в Его руке – самый светоносный акцент во всей картине. Из облачного, серебристо-серого фона, словно из клубящихся облачных волн рождаются образы – хор ангелов, теснясь по обе стороны от главной фигуры, заполняет собой все пространство. Большой ангел в роскошных одеждах поддерживает складки плаща Иисуса, торжественное светлое начало, отблеск небесной славы входит в строгую, даже мрачноватую по краскам композицию.

Поверхность полотна беспокойна, по ней скользит неведомый, внеприродный свет: какое-то мерцание, отблески, без резких светотеневых контрастов барокко, но и без равновесного покоя Ренессанса. Большие цветовые массы выдвинуты на передний план, на плоскости полотна возникают вспышки ослепительно-белого (знамя), серебрящегося серого (повязка на бедрах), розовато-красного, розового и зеленого. Портретная группа резко отличается от этой цветовой феерии своим сумрачным колоритом: все в черных одеждах с белыми крезами, лишь облики старших детей – Кристины (жены художника) и ее золотоволосого брата – оживляют эту строгую гамму. Семейная группа оптически выступает вперед, заходя в пространство зрителя, включая таким образом и его в происходящее таинство как активного созерцателя. Младшая же дочь Мюллера, маленькая девочка в ярком платье, с белой розой в руках, похожа на облачных херувимов и «закрепляет» внизу цветовую вертикаль Христа.

Самые глухие, темно-коричневые и иссиня-черные тона стекаются в правый угол, к смутно видимой фигуре спящего воина. Это мертвое, беспросветное место, откуда выкатывается страшный рыхло-коричневый череп, заслоня собой хрустальную сферу, на которой Христос попирает пронзенной стопой змею – прародительский грех. Череп служит мрачным фоном сосредоточенному лицу жены Мюллера, в рамке черной шляпы. Кажется, лишь прозрачная вуаль отделяет от изъеденной поверхности живую плоть, предвещая неизбежное превращение ее в такую же разлагающуюся материю. Но рядом с символами смерти и распада сверкает, как звезда, яркий блик на хрустальной сфере, лишая их силы и порождая надежду на спасение.

Весь этот фактурный узел великолепно написан. Контрастные сочетания тяжелого прозрачного хрусталя, корявой, изъеденной поверхности черепа и свежей фактуры живого лица, связанных в противоречивое целое, рождает у зрителя мгновенную мысль – эмоцию, заставляя его не привычно вспомнить, но эмоционально ощутить ту истину, что человеческая плоть должна погрузиться в смерть и тление, чтобы освобожденная душа засияла в единстве с божественным светом, несущим вечную жизнь. Острота чувственного ощущения, обостренная контрастность напоминает о наступающем барокко, для которого такие эффекты станут привычными.

Групповой портрет людей различных возрастов, собравшихся у домашнего алтаря для чтения Писания (книга в руках у отца семейства), написан великолепно. Строгость обликов, темная одежда, молитвенное самопогружение родителей и взрослых детей имеют своим источником традицию жанра упоминавшихся эпитафий, но там они чаще всего традиционно внешние, а здесь исполнены драматизма: ведь все персонажи созерцают «в духе» великое чудо – тайну жизни и смерти и погружаются в свою душу, испытывая ее. Отсюда такая патетическая сосредоточенность, которой противоречит свобода поведения маленькой девочки; она лишена страха, ей открыто небо, и она протягивает Богу и ангелам свою белую розу. Все это обилие лиц, фигур, движений сплетается в сложную живописную и смысловую ткань спрангеровского мемо-

риала, сочетающего в себе и образ поклонения, и эпитафию, и превосходный портрет небольшой дружной семьи, прочно объединенной вокруг отца семейства, читающего им вслух священный текст – надо помнить о значении, которое приобрело среди протестантов чтение Библии на родном языке, их почитание Слова.

«Эпитафия златокузнецца Мюллера», безусловно, одна из лучших работ Спрангера, да и всего рудольфинского круга. Ее прямым отзвуком окажется столь же известное произведение Карела Шкреты – «Портрет Мизерони с семьей» (1653). Надо еще иметь в виду, что, помещенная в церкви, на виду у прихожан, «Эпитафия» стала постоянной точкой соприкосновения творчества Спрангера и кругов местного населения. Это один из примеров того, как рудольфинское придворное искусство становилось одним из постоянных импульсов, непосредственно влиявшего на традиции местной цеховой чешской живописи.

Однако истинное представление о мире идей и самом духе искусства рудольфинцев, и прежде всего самого Спрангера, мы получим, лишь сопоставляя рассмотренную «Эпитафию» с картиной, казалось бы, очень далекой от нее по содержанию: с «Триумфом Минервы над Невежеством» (ок. 1590, Прага, Национальная галерея). Композиционные параллели и прямые созвучия этих картин, написанных почти одновременно, бросаются в глаза, и они отмечались исследователями. Прежде всего совпадают размер и общая схема композиции. В «Триумфе Минервы» античная богиня, представленная во весь рост в том же повороте, что Христос в «Эпитафии», доминирует на холсте, попирая ослухое Невежество – мужскую фигуру со стянутыми за спиной руками. Вокруг головы Минервы порхают два путто – аналоги ангелочков с предыдущей картины. Нижняя часть полотна – примерно такая же по высоте, что портретная группа в «Эпитафии», – занята толпой женских фигур, на этот раз аллегорий, олицетворений свободных искусств, процветающих под защитой победившей Минервы. Ближе всех к зрителю, у края полотна, разместились Беллона, богиня войны, символизирующая военные победы империи, в шлеме и переливчатой кольчуге, и Клио –

муза истории, заносщая повесть о них в свою Книгу. Позади них, как призрачные видения, толпятся остальные музы со своими атрибутами.

«Триумф» написан с мастерством и блеском. Все действующие лица погружены в серебристый полусвет, смягчающий основные цвета: они изысканны и тонко сгармонированы. Минерва, типичная спрангеровская «серпентината», особенно эффектно выделяется на темном фоне. Ее доспехи – самое яркое цветовое пятно; они голубовато-серебряные, но с глухим оловянным оттенком, туника под ними – темно-бирюзовая, на легких ногах богини золотисто-голубые крылатые сандалии, которые сверкают, как драгоценности. Темный фон заставляет особенно переливчато играть эти тона, соотношенные с желтовато-коричневым, зеленым, серыми цветами, концентрирующимися внизу. Оранжево-терракотовый плащ и шлем красиво декорируют стройную фигуру Минервы, типичной небожительницы пражского Олимпа, с развевающимися из-под шлема волосами, нежным, полуотвернутым от зрителя лицом. Изящество Минервы, ее танцующий контраст, весь ее облик резко контрастны громоздкой и бесформенной массе побежденного Невежества, тяжело осевшей на помосте. Достаточно посмотреть, как кокетливо опирается Минерва на свое смертоносное копьё, держа его, словно фёя – волшебную палочку, чтобы убедиться в том, насколько переосмыслен канонический образ. Сочинить такую Минерву, превратить ее военные латы в маскарадный костюм, воплотить сумму отвлеченных понятий в поэтический живописный образ, эстетически воздействующий на зрителя, которому нет дела до всех этих содержательных комплексов, ибо он любит живую чувственную прелесть «античной» богини, мог только художник большого таланта и очень определенных идейно-художественных установок.

Спрангеровская Минерва живет в условном мире, в пространстве без воздуха, без естественного света, среди бархатных завес, развевающихся от таинственного ветра. Но она живет, царит и побеждает. Может быть, глядя на нее, стоит вспомнить поэтику ранних оперных спектаклей – они только рождались в придворных кругах, но рудольфинский двор

был широко знаком с современной музыкальной культурой, а Монтеверди был придворным композитором Гонзаги – кузена императора. И еще – богатейший театрализованный мир придворного быта и праздничных ритуалов.

Обе «Аллегии» Спрангера, религиозная и светская, поместились между абсолютной условностью и живым поэтическим и духовным переживанием и, как небесные души в теории Марсилио Фиччино, «способны обмениваться своими сущностями», являя собой все то же противоречивое единство, «несогласное согласие», «темный свет и светлый мрак». Они причудливо балансируют между ними, как Минерва в «Триумфе», но не теряют равновесия, не утрачивают живую образность. Спрангер никогда не переступает роковой границы.

Вспомним в связи с этим труды Эразма Роттердамского, бывшего для пражского двора абсолютным авторитетом: «Хочешь узнать об оружии Христианской Паллады?» (т. е. той же Минервы. – *Л.Т.*) Он (Иисус. – *Л.Т.*) говорит: «И возьмет оружие Свое – ревность Свою – и вооружит тварь для отмщения врагам. Наденет вместо брони Справедливость, возьмет в руки вместо шлема Правый Суд. Примет несокрушимый щит – справедливость, строгий гнев сделает острым копьем»³⁴. Этот образ «Христианской Паллады» неоднократно возникает на страницах его знаменитого, выдержавшего массу изданий труда «Оружие христианского воина» в качестве привычной для гуманистов системы персонификаций. В этом контексте окружающие богиню в картине Спрангера свободные искусства играют роль не только символов человеческого знания, но и добродетелей, которые Дух ведет на борьбу с тремя главными врагами человека – миром, плотью и дьяволом, сокрушая невежество, бывшее в глазах пражского сообщества чуть ли не самым страшным смертным грехом. Тот же факт, что под кистью рудольфинцев «Христианская Паллада», персонифицирующая самого Христа, обретала черты, вряд ли приемлемые для Эразма, – это уже их личная особенность. Джон Ширмен недаром называл маньеризм «капризной феей» истории искусства.

Таким образом, мы могли бы считать «Минерву» шифрованной парафразой «Эпитафии Мюллера», переводом

последней на язык христианской эзотерики и свободного поэтического жеста художника, памятуя при этом, что Христос для рудольфинца – «Хозяин тайнознания», Гермес, единственный способный раскрыть все иероглифы бытия, ибо Он владеет «Ключом Давидовым». Здесь сходятся воедино как бы несколько видов аллегории – репрезентирующая и шифрующая, маскирующая замысел. «Аллегория, – писал современник рудольфинцев, Тассо, – отражает страсти, мысли и обычаи не только в их внешнем проявлении, но главным образом открывая их скрытую сущность. Она, если можно так сказать, обозначает их темными таинственными знаками, которые с трудом доступны пониманию лишь знатоков самой сущности природы вещей»³⁵.

Тассо писал эти строки, отбиваясь от критиков «Освобожденного Иерусалима», ставивших ему в упрек использование светских форм и норм в искусстве, при недостаточном их подчинении церковным установкам. Тассо, однако, верил своей художественной интуиции, а новой церковной ортодоксии противопоставлял аллерию как свой способ видения, в котором причудливо сочетались античная мифология и христианство. Как видим, в Праге к этому двуединству добавлялся еще и весь «Корпус герметикум».

В качестве развернутой рудольфинской аллегории приведем еще одну работу Спрангера: это снова эпитафия, посвященная памяти горячо любимой, рано умершей жены художника; она известна по одной из лучших гравюр на меди Эгидия Заделера, которую он сделал по рисунку Спрангера в 1600 году. Сравнительно небольшая композиция (29,8×42,3) мастерски построена и предельно насыщена содержанием. Ее можно долго и увлекательно расшифровывать, это одна из знаковых работ художника, пример аллегорического истолкования жизненного факта. Способ такого переосмысления настолько естественен для мастера, что кажется, будто все условные фигуры гравюры являются для него живыми, чуть ли не будничными существами.

Сюжетный мотив прост и драматичен: Спрангер сидит перед портретом умершей жены и предается скорби; он обращивается к зрителю, ища у него сочувствия и призывая в



свидетели своего горя. (Кстати, это единственный случай, когда в своих портретных работах Спрангер обращается к зрителю, хотя в то время это был очень распространенный в живописи прием.) И лучшее, что есть в «Эпитафии», – это превосходные портреты обоих супругов, даже теперь, после ухода Кристины в иной мир, остающихся прочно связанными. (Т. Герци считает портретные изображения «Эпитафии» одним из высших достижений позднеманьеристского портрета.) Художник, и в горе исполненный достоинства, в парадной одежде, с тройной золотой цепью на шее (подарком императора), словно бы никак не может примириться со случившимся, в его гордом лице таится тень горестного удивления. И он апеллирует к зрителю, указывая на портрет Кристины: вот она, такая молодая и прекрасная, и вдруг покинула мир.

Чувства и страдания овдовевшего супруга олицетворяют аллегорические фигуры, так густо населяющие «Эпитафию»,

Эгидий Заделер
(по рисунку
Бартоломеуса Спрангера).
Эпитафия, посвященная
умершей жене
Спрангера, Кристине.
Гравюра на меди. 1600.
Британский музей

что на листе почти не остается просветов. Первый и главный из предметов, бросающийся в глаза зрителю, – огромная острая стрела, направленная Смертью прямо в сердце художника, дабы мы поняли, какой безжалостный, смертельный удар наносит ему утрата жены. В то же время сильная диагональ, прочерченная этой стрелой, композиционно связывает портреты супругов, знаменуя их нерасторжимую связь. Портрет Кристины помещен на некое подобие саркофага с античными светильниками по краям и увенчан богатым картушем. Он выглядит как настенная эпитафия в соборе, а само ее изображение повторяет небольшой, исполненный простоты и обаяния портрет, написанный Спрангером со своей юной жены, почти девочки, руки которой он с трудом добился у строгих родителей, прибегнув к помощи самого императора. Только ее лицо стало немного взрослее и строже, утратив очарование юношеской улыбки, а одежда – богаче. Глаза смотрят отрешенно, а овальная рама (повторяющая ту, что ограничивала ранний портрет) воспринимается здесь как окно, в которое Кристина, уже из запредельности, смотрит в мир, которому больше не принадлежит. Таким образом композиция воссоздает вечно живой для Спрангера юный облик жены и становится ее мемориалом, своего рода надгробным памятником.

Перед саркофагом плачет путто с черепом в руках (Танатос Античности), склонились Вера с крестом и Минерва со своими щитом и шлемом. К его подножию брошены орудия живописца и скульптора, к которым художник утратил интерес, принеся их в жертву своей скорби. Трагедия поставила его на грань смерти – олицетворяющий ее скелет целит ему прямо в сердце, оглядываясь, однако, на Хроноса, старца с крыльями и огромной косой, который еще колеблется: перевернуть ли песочные часы, знаменующие время жизни художника, или еще помедлить (вторые песочные часы, символизирующие окончание жизненного пути его супруги, лежат, перевернутые, у саркофага). Но вокруг художника тесной толпой собрались его защитники и утешители – аллегорические фигуры трех свободных искусств: Живопись отгораживает своего служителя палитрой, как щитом, от часов Хроноса.

Скульптура прикрывает его с другой стороны, над ним шумит крыльями Слава, путто лишь ждет ее знака, чтобы увенчать его лаврами. Удивительно, как мало в композиции христианской символики, хотя архетип «Эпитафии» вполне ясен: это борьба светлых и темных сил за душу грешника. Мы можем встретить в протестантских эпитафиях, которых полны были чешские церкви, не одно изображение, в которых грешник выдерживает атаку целой толпы пороков, покушающихся на его душу, судорожно припадая к кресту, как к единственной защите (например, «Эпитафия» Томаша Львика Домажлицкого, 1619, Хрудим, костел Вознесения Девы Марии). Перетолковав христианские поучительные схемы в канонах ренессансной аллегористики, Спрангер создает сложное художественное повествование, целую повесть о любви и смерти, о верности ушедшим, о долге перед искусством, о его целительной силе.

Сложности содержания отвечает сложность художественного решения: сочетание живых, строгих человеческих образов и шумной толпы вымышленных персонажей, динамизм, наконец, красота ритмического узора рисунка, замечательно точно переданная Заделером в гравюре на меди. Все они делают «Эпитафию» украшением творчества Спрангера и всего рудольфинского круга. Можно только удивляться, как в такой небольшой, перенасыщенной символикой и абстракциями композиции сохранено ощущение живых человеческих характеров, человеческих чувств и эмоций.

В связи с этим следует отметить, что портрет был одной из сильных сторон в творчестве рудольфинцев. Здесь на первый план выходит фигура еще одного ведущего мастера — Ханса фон Аахена (1552–1615)³⁶.

Ханс фон Аахен, уроженец Кельна, совсем молодым в 1574 году отправился в Италию, где обучался первоначально в Венеции у Гаспара Рема, посетил Рим, но после вновь вернулся в город на лагунах. В Риме Аахен входил в объединение нидерландских и немецких художников и работал для иезуитов, написав «Поклонение пастухов» для церкви Иль-Джезу. После краткого пребывания в Баварии он появился при дворе Рудольфа II уже полностью сложившимся, современным мастером, отличным колористом.



*Ханс фон Аахен.
Вакх, Церера и Купидон.
X., м. Ок. 1600.
Вена, Художественно-
исторический музей*

Аахен был чистокровным маньеристом, со склонностью к изящной виртуозности, динамичному стилю, любивший легкие, подвижные силуэты, скользящие, неустойчивые формы, теплый насыщенный цвет, восходящий к венецианской живописи XVI века. Драматизма, «темных» настроений его творчество не знало, даже когда он обращался к трагическим темам Евангелия или эпосе турецких войн, исполняя прямой импе-

раторский заказ. Многие женские образы его картин – стройные фигуры с гибкими телами, миловидными лицами под высокими прическами – отдаленно напоминают искусство зрелого XVIII века («Рождение Афины», ок. 1590, Лондон, Национальная галерея, или «Юпитер, Антиопа и Купидон» 1580, Вена, Художественно-исторический музей). С творчеством фон Аахена в рудольфинское искусство вошел особый жанр живописи по камню – алебастру или агату, – когда художник мастерски использует натуральный рисунок камня, включая его в живописную композицию («Падение Фазтона», «Триумф Вакха», обе – ок. 1600, Вена, Музей истории искусства).

Этот утонченный и на редкость красивый вид искусства легко связать с расцветом ювелирного мастерства при дворе, с деятельностью знаменитого резчика по камню, Оттавио Мизерони. Однако главную славу принесли фон Аахену его живописные работы, как на светские, так и на религиозные темы: в отличие от Спрангера, он никогда не совмещал эти жанры, следуя установкам Контрреформации. На его полотнах возникает собственный идеальный мир, в высокой степени адекватный тогдашнему представлению о том, «что и живопись – поэзия». Он предпочитает свободную модификацию известных мифов, но больше всего тяготеет к аллегории, и именно в этих условных построениях иногда ощутима тревога, чувство дисгармонии, которые все же проникают в его искусство. Впечатление о них дает, например, превосходное полотно из петербургского Эрмитажа – «Аллегория Мира, Искусства и Изобилия» (х., м., 1602).

Здесь мало привычных клише, идея, ее воплощение, типаж являются личной инвенцией художника. Полотно сразу привлекает внимание своим живописным блеском. Крупный формат, звучные, но не пестрые и не яркие краски, стройная композиция из трех женских фигур рождает впечатление живой картины, украшавшей какой-нибудь придворный праздник. Глуховато-розовый занавес с разбеленным малиновым отсветом окаймляет сцену, задавая тон всему живописному решению. На плечах одной из фигур, держащей астролябию, лежит красный плащ более чистого красного цвета; снизу же концентрируются смутло-коричневые, золотистые и сине-во-

роненные тона. «Мир» персонифицирован юной обнаженной женщиной, которая покоится в центре картины, как жемчужина в своей раковине. Стройная, легкая, она словно источает собственный свет. Золотистые волосы и прозрачная ткань на бедрах дополняют ее цветовую характеристику, которую всемерно подчеркивают остальные тона картины. Лицо с мягкой, но словно отсутствующей улыбкой относится к излюбленному художником типу женских лиц; он часто повторял его, варьируя и приближая классический идеал к современному женскому облику, но более утонченному и по-своему загадочному.

В картине теснится множество предметов, почти столь же разнящихся между собой по характеру, цвету, фактуре, как это бывает в «коллажах» Арчимбольдо. Лишь прихотливая изобретательность мастера придворной аллегии могла поместить рядом тяжелое боевое копье и рог изобилия, деревянные зеленые ветви и астролябию, драгоценный золотой кубок, полковой барабан – и увязать их, по сути и смыслу, фактуре и колориту, с нежной обнаженной фигурой в центре полотна. Многообразие цветовых пятен претворено фон Аахеном в живописную поэму, где каждый предмет сохраняет собственную цветовую и пластическую определенность, сливаясь при этом со всеми другими в красивое декоративное целое, красочную поверхность, то трепещущую красно-розовым, то отливающую перламутром, по которой точно пробегают волны света. Здесь налицо венецианские уроки фон Аахена, но они включены в иную, более нервную, более современную по духу, сложную, капризную композицию: ритмы более беспокойны, линии – ломки, формы – неустойчивы. Это очень светское искусство, последний отблеск ренессансных мечтаний, соединяющее рассудочность с чувственностью и стоящее ближе к барокко, чем к классическому Ренессансу. Смысл же картины сводится к традиционной имперской идее, вполне политической – к прославлению имперского оружия. Ибо наука и искусство могут процветать только в мирные времена, мир дарует изобилие плодов земных и радость жизни, но он должен быть завоеван с оружием в руках и явится только как награда подвигам на поле боя.

Фон Аахен использует типичную для маньеристов плоскостную композицию, растущую не вглубь, а вверх, словно на глазах у зрителя: от пригнувшейся фигуры внизу полотна, дающей толчок движению, к оливковой ветви в руке «Мира». Но композиция, как пирамида из кубиков, неровно положенных друг на друга, крайне ненадежна, равновесие ее шатко и может мгновенно нарушиться, а вся она – рассыпаться на составные части. Неустойчивость «Мира», «зависшего» посреди не полотна, с подогнутыми ногами, неведомо на что опирающимися, с согнутой в локте рукой, тоже не имеющей опоры, вызывает невольное ощущение неловкости и тревоги. Мир балансирует в этом тихом пространстве, посреди роскошных, скрывающих его от реальности, завес, в просвете которых виден кусочек ясного неба и дубовые зеленые ветви – идеальная, гармоничная среда.

Здесь, на острове гармонии, и цветут искусства, плоды и цветы сыплются из рога изобилия, а статуэтка и особенно агатовая чаша, только что, кажется, вышедшая из-под рук Мизерони, создают атмосферу утонченной роскоши. Все тем более прекрасно, чем более бренно и шатко: нога фигуры с астрольабией в легкой сандали, попирающая военные доспехи, вот-вот соскользнет с их зеркальной холодной глади, и копье вонзится в живую плоть, все рухнет и погибнет. Такая ситуация подсказана не только приближающимся барокко, с его извечным «Memento mori». Это, наверняка помимо желания художника, истинная аллегория рудольфинского двора, где налицо все его любимые комплексы: красота, чувственная прелесть, в сочетании с культом науки (астрольабия) и искусства (яшмовая чаша). Но где сквозит и тайная угроза дисгармонии, предвестники которой уже проникли в этот земной рай неоплатоников и грозят в единый миг его обрушить.

Заметим, что антиномия «мир – война» наличествует не только у фон Аахена. В одних случаях это объясняется прямым политическим заказом. Но постепенно мотив войны проникает в творчество многих художников, живет в их живописи и графике. Не случайно так часто они обращаются к теме «Венера в кузнице Вулкана» или описывают, как Персей снаряжается на борьбу с Медузой. Даже в донельзя чувствен-

ной аллегории фон Равестайна, с тремя обнимающимися обнаженными женскими фигурами, персонифицирующими три искусства, фоном для пухлотелых красавиц служит холодный блеск панциря, облегающего фигуру рыцаря (персонификация императора с чертами портретности): он стремится к ним, но путь преграждают военные события; мирное счастье еще надо завоевать. Отсюда часто встречающийся мотив Победы (Славы, Минервы), попирающей тело врага.

Что касается кровавых событий турецких войн, то фон Аахену приходилось воспроизводить их и напрямую, выполняя четкий императорский заказ. Однако и здесь он переводил военные действия в парад аллегорий: мастер создал целую серию «Импресс» – небольших композиций (30х40, масло на пергаменте), посвященных главным имперским победам и сражениям, на заднем плане которых воссоздавался ход военных действий, а места сражений воспроизводились с исторической точностью. На переднем же плане располагалась небольшая группа отлично скомпонованных, условных аллегорических фигур в сочетании с зодиакальными знаками, символическими изображениями рек, в которых был зашифрован смысл события. Все эти элементы взаимодействуют между собой: в маленькие сценки вмещается целый «Theatrum Mundi». В создании этих сцен Аахен проявлял удивительную изобретательность, использовал непривычную иконографию, следуя собственным инвенциям, добиваясь редкостного изящества. Художник насыщает светом и воздухом прозрачные, голубовато-изумрудные фоны, сочетая их с мягкими, золотистыми, в цветных тенях фигурами своих аллегорий.

Эти композиции-ребусы может адекватно расшифровать лишь тот, кто обладает всем набором шифров, привычных для среды, их породившей. Но любому ценителю искусства они способны дать истинное наслаждение высоким мастерством и той интерпретационной свободой, которая из всех рудольфинцев была присуща в наибольшей степени именно фон Аахену. В его работах видно и то, как продвинулась вперед светская историческая живопись, еще привыкшая, однако, иметь в своем распоряжении целый штат олицетворений, иносказаний, аллегорий. Иногда решения фон



Аахена тяготеют к классицизму XVII века, с его театральной риторикой, любовью к выразительному жесту и рациональному пафосу. Тяготеют – но не являются им. Исторический цикл фон Аахена является одним из самых сложных по стилистике и далеко отходящим от современных ему форм станковой живописи произведением рудольфинского круга. Тот факт, что в этих небольших картинах сконцентрирован большой заряд новых форм и возможностей, подтверждается стойким интересом к ним других художников, проявившийся уже при жизни фон Аахена (так, к «Турецким войнам» обращались скульпторы де Фрис и ван Вянен). Исторический цикл фон Аахена дополнялся другим, портретным, в который входили изображения всех главных героев имперской армии, гравированные по его рисункам Домиником Кустосом и Лукасом Килианом.

*Адриен де Врис
(по картине
фон Аахена).
Аллегория имперских
побед над турками.
Бронза. 1603.
Вена, Художественно-
исторический музей*

Фон Аахен много работал и в области религиозной живописи, успешно начав свою карьеру в Риме, где он контактировал с иезуитами, связь с которыми сохранил и в Праге. По заказу Иоанна Барвитууса, тайного секретаря императора Рудольфа II, Аахен написал большое «Благовещение» (х., м., 1613, Прага, Национальная галерея; вторая картина с этим же сюжетом хранится в Мюнхене). К обоим живописным полотнам примыкает большое количество рисунков, которые гравировали Заделер, Килиан, ван де Пассе. Так что связь художника с проповедниками идей «новой религиозности» оставалась самой тесной на всем протяжении его творчества.

В трактовке евангельского сюжета и главных персонажей Аахен идет в русле посттридентской религиозной живописи, с ее обращенностью к широкому зрителю, элементам чувствительности, но при строгом соблюдении установленной иконографии. Фон Аахен следует канону, принятому в изображении Девы Марии, внося, однако, в ее облик большую непосредственность, несколько модифицируя сам образ в сторону современного и даже придавая ему в известной мере светский оттенок, неизбежный для рудольфинского круга. Образ Марии в пражском «Благовещении» и традиционен, и нов. По словам Э. Фучиковой, «эта картина является одним из первых воплощений новой религиозности в центральноевропейском искусстве, которые потребовали и новых средств изображения»³⁷. Созданный Аахеном образ Богоматери отличается благородством и аристократизмом, которыми художник неизменно наделял «Царицу ангелов»: царственность в сочетании с кротостью являются неперменными чертами Марии во всех работах художника.

В пражском «Благовещении» сказывается и чисто рудольфинская страсть к утонченной роскоши (богатая ткань на аналое, находящемся в центре картины, золотое кружевное шитье в корзинке с рукодельем, пышная одежда ангела, роскошный переплет Библии, сеть золотых блесков, словно рассыпанных по всей картине, и изысканные цветовые сочетания в одежде самой Девы словно окутывают сверкающим покрывалом крепкий композиционный костяк картины). Свободная кисть художника в сочетании с прихотливым рисунком, сложным



*Ханс фон Аахен.
Благовещение.
X, м. 1613. Прага,
Национальная галерея*

плетением линий ритмов, жестов создает живописную среду, великолепно соответствующую сдержанному драматизму события, полускрытым, но сильным чувствам.

Однако мир чувственной красоты служит в «Благовещении» лишь материализованным отсветом мира высшего, материальное подчинено духовному. Реальность преобразается, благодаря приобщению к высшим ценностям в момент экстраординарный, особый, когда человеку на миг приоткрывается, вернее, подсказывается истина о мире высшем. Нам кажется, что фон Аахен создал в своей картине редкий образец истинно религиозного искусства, далекого от установившихся внешних клише, очень индивидуального и обращенного в сторону сложных решений XVII века.

Близким по типу было живописное творчество Йозефа Хейнтца-старшего (1564–1609)³⁸. По некоторым сведениям, он мог быть учеником фон Аахена, несмотря на небольшую разницу в возрасте. Во всяком случае, Аахен покровительствовал младшему коллеге в Риме, когда они оба там находились; вместе прибыли они и ко двору Рудольфа II. Крут тем у них идентичен, при том что Хейнтц меньше был занят «военной тематикой», больше – религиозной, мифологической и портретом, которому он в немалой степени обязан своей удачной карьерой. Хейнтц придерживается чисто поэтической линии в интерпретации привычных сюжетов. Не обладая исключительной свободой и богатством вымысла Спрангера и фон Аахена, он проявляет себя как мастер, наделенный серьезными профессиональными навыками, на свой лад осуществляющий в области стилистики вариант «правильного смещения», говоря языком теоретиков «*Arte sacra*». Он знаком с принципами искусства братьев Карраччи, в его мифологических образах чувствуется влияние Тициана (его «поэзий»), иногда – Тинторетто и, наконец, видимо, не без влияния вкусов императора – Корреджо.

Наиболее сильной стороной живописи Хейнтца был колорит, в котором ошутимы венецианские реминисценции: они проявляются и в интенсивных красных, розовых, синих, белых цветах, и в объединяющем их красивом золотистом тоне. Также в любви к нарядным тканям, богатству фактур-

ных соотношений и романтически-идеальным пейзажным фонам, которые, как правило, хорошо удаются мастеру, усиливая эмоциональное звучание его образов. Таковы «Диана и Актеон» (1590–1600, Вена, Музей истории искусства); «Вакханалия» (1599, Мюнхен, Старая пинакотека); «Нимфы, крадущие стрелы у Купидона» (ок. 1605, Поммерсфельд, замок Вейсенштейн) и др. Сказанное относится в основном к светской живописи. Религиозное искусство Хейнтца – еще один вариант личного усвоения «новой религиозности», здесь он связан более всего с традицией флорентийских и римских маньеристов средней волны, особенно в раннем творчестве. Позже у него появляются протобарочные мотивы, он ориентируется на Бароччи, видимо, одного из своих любимых мастеров.

Картины Хейнтца далеки от натурфилософской «нагрузки», в глубине души он простодушен и искренен, а эмоции в его «мифологиях» никогда не сгущаются до драматизма. Может быть, ему недостает остроты его старших коллег, «открытого нерва», зато он удивительно умеет создать в полотне некую поэтическую атмосферу, объединяющую все слагаемые композиции – воду, деревья, облака, а также людей, находящихся с природой в естественном родстве. Свет у Хейнтца – универсальное объединяющее начало; он рождает трепетность фактуры, а иногда сосредотачивает в себе эмоционально-этический заряд картины. Его работы чаще, чем у других рудольфинцев, проникнуты духом гармонии, сближающей мир реальный и мир поэтического вымысла.

В своей церковной живописи Хейнтц верен, как говорились, постулатам посттридентской церкви, но по сравнению со многими мастерами этого направления его колорит и здесь наполнен теплом и светом, что очень соответствует настроению созерцательности, тишины, самоуглубленности, царящим в его картинах (например, в «Святом семействе со святыми и ангелами», конец 1590 – начало 1600, Прага, Национальная галерея). Даже наиболее экспрессивные полотна художника на религиозные темы сохраняют лирический настрой, кроме изображения «Страшного суда» (начало 1600, Прага, Национальная галерея). (Особо стоит напомнить об

уникальном алтаре – триптихе 1598 года, созданном в Праге усилиями Спрангера, Аахена и Хейнтца; последний писал «Путь в Эммаус».)

Мастерство композиции художник демонстрирует и в эскизах к картинам. Его графическое наследие невелико, но относится к лучшим работам, оставленным рудольфинцами: присущее ему ощущение гармонии выразилось здесь наиболее непосредственно. Он предпочитал черный мел и сангину и почти не работал пером с отмывкой – любимой техникой старших рудольфинцев. Желтоватая тонированная бумага подчеркивала цветность рисунков, среди которых есть и крупные, тщательно отделанные композиции, и живые наброски с одной или несколькими фигурами. Хейнтц работал плавной, довольно широкой сочной линией, то мягко проводя ее, то резко прорисовывая контур. Легкая растушевка укрепляет светотеневой эффект рисунка, фигуры словно живут и движутся. Истинными шедеврами являются известная «Леда с лебедем» (сангина и уголь по карандашной основе; Вена, Альбертина) и прекрасная «Пьета с ангелами» (1607, Лондон, Университетский колледж), датированная и подписанная художником, которой он, видимо, придавал большое значение.

«Пьета» – законченный эскиз к большому алтарному образу (церковь Св. Михаила в Аугсбурге). Ю. Циммер, исследователь творчества Хейнтца, указывает на обилие повторений и копий с этого листа, точнее – с гравюры, выполненной с него Килианом. По его мнению, эта работа была одной из самых популярных и часто повторяемых из графического наследия рудольфинцев. Как кажется, в своих сакральных композициях Хейнтц ближе своих коллег приближается к демократизму и свободному дыханию барокко, сохраняя, однако, неотъемлемую черту пражского центра – лиризм личного ощущения.

Здесь уместно сказать, что графическое наследие было важной областью творчества и других рассмотренных выше мастеров. Так, рисунок был одной из самых привлекательных областей творчества Спрангера. Здесь проявились в полной мере исключительная свобода в трактовке мотива, прирожденный и тщательно отточенный артистизм. В рисунке снимается назойливый эротизм ряда его крупных композиций,



Йозеф Хейнц (Ст.).
Пьета с ангелами.
Бумага, черный и красный мел,
карандаш, белила. 1607.
Лондон, Университетская галерея



*Бартоломеус Сбрангер.
Венера и Амур
на дельфине.
Рисунок бистром,
белила, ок. 1585.
Прага,
Национальная галерея,
Кабинет графики*

продиктованный заказом, как и семантическая «перегрузка», а статuarная статика сменяется подвижностью и изяществом. Он с равной легкостью работает пером с отмывкой и делает монументальные наброски углем или мелом по синей бумаге. Художник оперирует пятном и линией, утрачивающей здесь некоторую «колючесть» и угловатость ритмического узора, появляющуюся порой в его станковых вещах; при самых скромных средствах создается ощущение богатства фактуры. И всегда это мир неустойчивых, скользящих форм, мир трепещущей светотени, вспыхивающих бликов – и безупречно точной, как бы она ни была прихотлива, линии, которой он владеет с удивительным мастерством: ее свободный разлет чертит, кажется, почти на лету, абстрактные эллипсы, круги и спирали, которые потом одеваются плотью привычных мифологических образов, но сохраняют свой «астральный костяк». Не случайно именно эти работы напомнили Бенешу «графику» научных чертежей Тихо Браге: «...хрупкие, чрезвычайно динамичные конфигурации линий, напоминающие ле-



дяные узоры на оконном стекле. Фигуры извиваются, вращаются, вытягиваются»³⁹. (Невольно вспоминается, что Кеплер писал трактат «О шестиугольных снежинках».)

Рисунки рудольфинцев не случайно нашли свое повторение в гравюрах лучших мастеров резца того времени – членов династии Заделеров, Гольциуса, Килиана. В своей «Книге о художниках» ван Мандер вспоминает с восхищением, как о безусловном шедевре, о большой композиции, гравированной Гольциусом по рисунку Спрангера, – «Пир богов» («Свадьба Амура и Психеи», 1587). Столь же выразительны виртуозные рисунки Аахена, которые современники тоже часто повторяли в гравюрах.

*Ханс фон Аахен.
Минерва вводит
Живопись в общество
Аполлона и муз.
Рисунок пером
с отмывкой, белила.
Ок. 1595.
Брно, Моравская галерея*

*Йозеф Хейнц.
Леда с лебедем.
Рисунок сангиной.
1590-е.
Вена, Альбертина*

ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ

Обратимся теперь еще к одной области творчества, в которой сказали свое слово почти все художники пражского круга, и прежде всего три наших главных героя, – это портрет, очень существенный в аспекте дальнейшего развития искусства региона. Здесь существовало разделение, довольно четкое, на большие парадные портреты, чаще всего – самого императора в разных ипостасях и его родни, и более камерные изображения, причем последние часто связаны с личностями самих мастеров: автопортреты, изображения коллег, их близких, словом, более интимно – частный круг. Таких камерных изображений насчитывается значительное количество.

Почти каждый из мастеров сочетал в портретной живописи два начала – условно говоря, «северное» и «южное»; они интуитивно искали некий синтез, в котором личность была бы утверждена как внешне неповторимая и психологически определенная жизненная конкретность, представленная главным образом в своих интеллектуальных проявлениях, считавшихся в Праге наиболее достойным из человеческих качеств. Внутренний духовный подъем, сила духа, рожденная религиозным чувством, доведенным XVI веком до какого-то раскаленного состояния, была им не свойственна. Это люди скептического ума, «монтеневцы». Гуманистический прекрасный маскарад – одушевленный идеал Возрождения – был для них уже только маскарадом. Но они верили в силу ума, личное достоинство и интеллект – хрупкие корабли, на которых собирались переплыть житейское море, сотрясаемое бурями политических и человеческих страстей, и делали это с отвагой людей своего века, умевших все бросить на одну карту. Себе в заслугу они ставили верность своему делу, а также своему содружеству, цену которому отлично знали.

Именно такое ощущение рождают портреты рудольфинцев, и начало веренице их ярких, оставивших след в портретной традиции Чехии работ восходит к Спрангеру. В этом смысле его «Автопортрет» можно считать программным (1580, Вена, Художественно-исторический музей, повторение – Вадуц, Галерея Лихтенштейн.)



*Бартоломеус Спрангер.
Автопортрет.
X, м. 1580-е.
Вена, Художественно-
исторический музей*

Погрудный портрет удивляет прежде всего своим анти-парадным духом, хотя большой формат (62,5×45) диктует, казалось бы, репрезентативную подачу модели. «Автопортрет» Спрангера можно считать одним из первых образцов камерного светского изображения в Центральной и Восточной Европе. Спрангер преодолевает, с одной стороны, сакрализованную условность протестантской эпитафии, с ее лейтмотивом религиозного предстояния, с другой – стандартную поэтику светского парадного портрета, ориентированного

на этикетность, сословную исключительность, что подчеркивалось обилием гербовой символики и аксессуаров, доминировавшего в регионе. В обоих случаях речь шла о некоей опосредующей условной системе, в которую помещалось изображение конкретной личности, утрачивавшее таким образом в значительной мере свою самоценность. В равной мере у него отсутствует и мотив жанровый, привязывающий человека к определенной социальной среде, к чему тяготели в поисках светского изображения нидерландцы и немцы (впрочем, и североитальянцы).

Спрангер же в «Автопортрете» делает решительный шаг в сторону изображения, главные объекты которого – душа и характер. Это знаменует новаторство художника, так как на первом плане оказывается живая характерность частного человека, его непосредственная эмоциональная «тональность». Портреты камерного типа – а ими были в Праге в основном портреты творческих людей, – концентрируясь на персональной характеристике, выводят изображенное лицо за пределы сословных символов, их скрытый идеал – идеал художника, творца, образующий координату внутреннего, нравственно-этического и психологического плана. Фон здесь пуст и условен, в пространстве полотна помещена одна лишь фигура художника, изображенного погрудно, в трехчетвертном повороте, несколько вскользь смотрящим на зрителя. Герой портрета находится в состоянии глубокой внутренней сосредоточенности; он кажется погруженным в себя, хотя взгляд его светлых, с большими круглыми зрачками глаз пристальный, почти бесцеремонно-проницательный, как бы сразу «улавливает» зрителя, улавливает и прочитывает. В сущности, художник работает, работает его мысль, и именно через образ действенной мысли, а не через парад символов и аллегорий здесь передается суть человека – умного, исполненного достоинства, проницательного и чуть высокомерного. Это он «прочел» зрителя, не допустив его увидеть что-либо в себе самом, кроме того, что он счел нужным показать. Ни капли улыбчивой интимности, попытки завязать контакт, апеллировать к эмоциям зрителя, что так хорошо умел делать (когда хотел) его коллега фон Аахен. Применяя самое

простое композиционное решение, Спрангер динамизирует его целой системой приемов, незаметных с первого взгляда и очень действенных. Как всегда, у него особенно активны прямые линии, резко сходящиеся и расходящиеся под углом. Будничная одежда, колпак, небрежно насунутый на густые завитки волос, демонстрируют полное безразличие к внешнему параду – вспомним многочисленные портреты известных мастеров – Ван Дейка, Рубенса, так великолепно обыгрывавших свою значительность через внешние ее показатели: костюм, позу, антураж.

Спрангер пишет свободной кистью, не добиваясь эмалевой поверхности, к которой он обычно стремится в больших композициях. Кисть идет широко, но гамма строга до скупости. Он очень красиво прописывает фон светло-синими, зеленоватыми тонами, в которые проникает оливковый цвет подмалевка. Возникает намек на воздушную среду, к тому же светлые голубые тона фона и одежды в своей скромной свежести и чистоте несут в себе оттенок цветовой символики, оттеняя напряженность и скрытую тревожность, сквозящие в чертах лица и взгляде мастера. Он продолжает линию северного портрета, но в широком, свободном владении кистью, энергичной пластической лепке, как и в оттенке осознанного самоутверждения, ощущается мастер, прошедший итальянскую школу.

Среди портретов, написанных Спренгером, выделяются портретные изображения семейства златокузнеца Мюллера, о котором выше шла речь, и главы католической партии Праги – Зденка Лобковитца (ок. 1600, Прага, Национальная галерея). Здесь художник, оперируя форматом, сходным с предыдущей работой, создает идеальный аристократический портрет, в котором сдержанность, скрытность, важность выступают сублимированно – как сословное начало. В нем воплощены выдержка, привычка к самоограничению, свойственные аристократу, склонному вносить оттенок сакральной серьезности в понятия рода, предков, собственной деятельности. Замкнутые, обтекаемые линии как бы отграничивают от мира, окружающей среды, вообще от неиерархизированной реальности этого защитника имперских и католических идеалов, духовной основой которых служит незыблемая вер-

ность папскому престолу. Вполне адекватна образу эмалево-гладкая, выдержанная в серебристой тональности живопись. Портрет почти монохромен: черный камзол, белый воротник, нейтрально-серый фон, в рамке которых выступает отливающее перламутром светлое лицо с рыжевато-каштановыми волосами и эспаньолкой. Рыжие усы скрывают яркие губы, единственный подчеркнуто живой акцент портрета, вместе с умным взглядом серых глаз как бы намекающий на скрытые импульсы его души и характера.

Более обильна портретная деятельность фон Аахена. Мы уже говорили о целой галерее портретов имперских вождей, героев турецкой эпопеи, – небольших медальонах, составивших «Atrium Heroicum». Эти «фотографии» начала XVII века соседствовали с совсем иными работами, в которых, как и у Спрангера, на первый план выходили удивительно непредвзято воспринятые характер и душевный настрой модели, ощущение сложности внутреннего мира человека, именно ощущение, еще не ставшее главным предметом изображения. Портреты его лишены внешнего пафоса, даже когда речь идет о коронованных особах. Фон Аахен правдив и зорек: люди его времени и окружения были сложны, жизнь их – стремительна, изобиловала драматическими моментами. В портретах Аахена они редко выглядят счастливыми, и никогда – удовлетворенными.

Прежде всего это касается самого императора. В портрете 1600–1603 годов из собрания Музея истории искусства в Вене Рудольф изображен как сугубо частное лицо, хотя, конечно, высшего круга. Но главенствует в портрете впечатление душевной неустроенности, даже скрытого трагизма, безнадёжности, и рождает его прежде всего взгляд, глаза, устремленные как-будто бы на зрителя, но не видящие его. Большой, тщательно отделанный портрет отличается, как всегда у Аахена, богатством цвета и фактуры: черный бархатный костюм, коричневый мех на плечах, узкий, блестяще написанный кружевной воротник образуют в совокупности строгую и благородную гамму, сдержанную, даже мрачноватую. Хотя в этой сдержанности сквозит и оттенок царского великолепия: орден Золотого руна, тонкие кружева в несколько рядов на



*Ханс фон Аахен.
Портрет Рудольфа II.
X., м. 1606–1608.
Вена, Художественно-
исторический музей*

жабо, дорогой мех, драгоценные камни, образующие отделку высокой черной шляпы, страусовые перья. В такой раме помещено тяжелое, отекавшее лицо, завораживая зрителя глубоким взглядом холодных, страдающих глаз. Фон Аахен писал императора несколько раз (одно из изображений находится в Эрмитаже). При всех дворах писали тогда высоких лиц. Но рудольфинцам было свойственно особое чутье в передаче сложного сочетания внешней элитарности и внутреннего напряжения, даже разлада. Их портреты глубже по ощущению людского характера, чем столь же точные в передаче внеш-

него сходства портреты их современников, скажем, Антониса Мора или Поурбуса-младшего, которые можно считать классикой придворного жанра.

Здесь уместно будет вспомнить об увлечении пражского двора гороскопами, характерной областью тогдашней, так сказать, прикладной науки. Науки – ибо в Праге гороскопы составляли такие ученые, как Кеплер или Тихо Браге, и придавали им серьезное значение. Гороскопы отчасти вскрывают механизм мышления тогдашних людей, в частности, их расположенность к приятию сложности человеческого характера, ибо характер, даже судьба человека, по их представлению, во многом предопределена условиями рождения, так как она испытывает воздействие звезд. Взаимоотношения различных констелляций, как считалось, неотвратимо отражались на людских судьбах, ощущение фатума, судьбы, стоящей надо всеми человеческими начинаниями и усилиями, вечно колеблющихся весов Фортуны придавало оттенок тревожной неуверенности людским деяниям. Чтобы сориентироваться в огромном театре Вселенной, надо было построить единую цепь, в которой различные природные свойства и материалы воздействуют на человека, ибо он вступает в незримый контакт с деревьями и травами, его счастье и боль зависят от звезд и морских приливов, камни лечат его – или доставляют болезни, и т.д. Как мы видим, речь все время идет не о роли социальных, политических координат, а о психофизических аспектах, хотя в малопонятном для нас натурфилософском ключе.

Но каким пристальным и аналитически острым может быть сам анализ характера, опирающийся на эти «иррациональные установки», может показать гороскоп самого Кеплера, составленный им в молодости: «Человеку этому на роду написано проводить время главным образом за решением трудных задач, отпугивающих других... Даже непродолжительное время, проведенное без пользы, причиняет ему страдание... Вместе с тем, он питает к работе непреодолимое отвращение, столь сильное, что часто лишь страсть к познанию удерживает его от того, чтобы не бросить начатое. И все же то, к чему он стремится, прекрасно, и в большинстве слу-

чаев ему удавалось постичь истину». Далее следует астрологическая расшифровка свойств характера: «Заметь: человек, думающий о чем-то постороннем и продолжающий писать, находится под влиянием Меркурия в квадратуре с Марсом. Свободный Меркурий способствует ясности мышления, но квадратура с Марсом пересиливает и приводит к тому, что человек не ждет, покуда его мышление прояснится. Отсюда – частое раскаяние, поскольку способность к мышлению остается, а порыв проходит <...>. У меня Марс, поскольку он близок к стоянию, означает непрестанно воздействующую, всепроникающую, неотвратимую силу, у других в соединении с Солнцем он порождает умеряющую, а в противостоянии – раздражающую силу...

Итак, причины кроются отчасти во мне, отчасти – в судьбе. Во мне – гнев, нетерпимость по отношению к неприятным мне людям, дерзкая страсть строить насмешки и потешаться, наконец, неумное стремление судить обо всем <...>. В моей судьбе – неудачи, сопутствующие всему этому. Причина первого заключается в том, что Меркурий находится в квадратуре с Марсом, Луна – в тригоне с Марсом, Солнце – в секстиле с Сатурном, причина которого – в том, что Солнце и Меркурий пребывают в VII доме...»⁴⁰

Точная, порой беспощадная самооценка временами отстраняет секстили и квадратуры и апеллирует к первоисточникам этических норм, понятию добра и зла: «Ко всем его (то есть самого Кеплера) рассуждениям каким-то образом примешивается кротость. Откуда она исходит? Христианские добродетели исходят от Бога. Почему не только из соединения Юпитера с Солнцем?» На этот вопрос Кеплер не нашел ответа, но всю жизнь стремился соотнести христианские догматы со строгой научной системой, которую сам же создавал: «Он стремится во всем знать меру, пытаясь познать первопричины вещей. Если он с чем-нибудь не согласен, то тотчас хватается за оружие. По его мнению, язычники отнюдь не могут считаться осужденными на вечные муки лишь потому, что они не веруют во Христа; по этой же причине он призывает к миру между лютеранами и кальвинистами, он справедлив к папистам и рекомендует им всем справедливость»⁴¹.

Эти выдержки из гороскопа двадцатилетнего Кеплера отлично характеризуют «образ мышления» пражского центра (и не только – достаточно перечитать, например, автобиографию Дж. Кардано). Беспристрастность, с которой запечатлены в портретной живописи того времени самые высокие герои, признание за человеком не то что права, но неизбежности быть существом противоречивым, сочетать в себе доброе и злое начало были связаны с привычкой видеть себя таким, каков ты есть: каким ты сотворен по воле звезд, в силу объективных законов бытия. И гороскопы – один Кеплер составил их около 800, – как нам кажется, помогают понять, какими видели себя современники Рудольфа II и сам он.

Воспитанная гороскопами, одним из массовых, почти бытовых паралитературных жанров, привычка видеть человека, его характер как противоречивое единство (мы вновь и вновь сталкиваемся со знакомой категорией «Discordia concors»), которое допускало, однако, воздействие свободной воли и даже указывало путь к ее приложению, сыграло свою роль и в развитии серьезной литературы. «Максимум» Ларошфуко и мысли Паскаля о том, что портрет должен воссоздавать противоречия и сложности характера, а не передавать лишь согласные между собой его качества, отчасти и происходят из сознания, много десятилетий воспитывавшегося на опусах, подобных самоанализу Кеплера. Мы остановились на этом вопросе еще и потому, что он лишней раз демонстрирует постоянное пересечение науки и искусства, пронизывающее всю культуру пражского двора.

Вернемся, однако, вновь к портрету. В этой области, как представляется, рудольфинцы, а в частности фон Аахен, сделали немало. О богатстве живописных возможностей последнего говорит, например, погрудный портрет королевы Анны, нареченной Рудольфа, но ставшей позже женой его брата-соперника, Матиаса. Это один из самых обаятельных образов в рудольфинской галерее. Мастер обладает умением, не приукрашивая своих героев, оставаясь в рамках общепринятых условностей, создавать тем не менее исполненные душевного движения образы, на целую эпоху отстоящие от М. Рота, Ф. Терцио, Ф. Поурбуса-младшего и других придвор-



ных мастеров, еще активно работавших в его время в Западной и Центральной Европе. Лучшие работы фон Аахена, как и Хейнтце-старшего, переводят нехитрый тип парадного репрезентативного портрета в ряд портретов психологических: еще один шаг навстречу XVII веку. Здесь ощутимо желание (и умение) извлечь самую суть «внутреннего человека»: сведя к минимуму привычные штампы, сконцентрировать во взгляде, наклоне головы, движении губ, в самом рисунке силуэта на нейтральном или густом темном фоне, в контуре изображения чисто духовные свойства личности – особенность, которая возобладает в портретных шедеврах будущего столетия. При этом – увлечение живописной пластикой как таковой, свобода кисти, абсолютная жизненная достоверность изображения, создающая впечатление общения с живым существом.

В своих превосходных живописно-пластических решениях работы фон Аахена несут нечто праздничное, но изображенные им персонажи лишены гармонии. Это все люди

*Ханс фон Аахен.
Портрет художника
Йозефа Хейнтца (Ст.)
X, м. 1583.
Прага,
Национальная галерея*

*Ханс фон Аахен.
Портрет девушки
(дочери художника?).
X, м. 1612.
Прага, Национальная
галерея*



*Ханс фон Аахен.
Смеющаяся пара.
(Автопортрет
с женой Региной).*

Х., м. Ок. 1595.

*Вена, Художественно-
исторический музей*

сложной душевной жизни, не удовлетворенные ни миром, ни собой. Лишь мастер большого дарования с собственной дорогой в искусстве мог создать такое произведение, как «Портрет девушки» (ок. 1612, х., м., Прага, Национальная галерея). По своему цветовому решению он способен вызвать ассоциации с камерным портретом XVIII столетия. Артистизм и живописная тонкость, с которыми разработана гамма серо-зеленого платья и сиреневато-прозрачной вуали, бледно-золотых волос, вибрирующих на темном фоне, который преобразается здесь в прообраз воздушной среды, насыщенной игрой света и тени, скользящих по лицу, волосам, одежде девушки, не

имеют себе равных в среде тогдашнего средневропейского искусства, не говоря о Восточной Европе. Непринужденность в общении модели со зрителем, умение воссоздать трепетную атмосферу тихой душевной жизни, сложность образа самой девушки (иногда ее считают дочерью художника), с ее загадочным косящим взглядом ворожеи и наивной чистотой облика – все это словно взято Аахеном из будущего. В том, что это не случайный успех художника, убеждает другой шедевр фон Аахена – «Портрет Йозефа Хейнтца-старшего» (1583, х., м., Прага, Национальная галерея). По типу изображения он близок к «Автопортрету» Спрангера, столь же прост в композиции, незамысловат в цвете (черная одежда, большой плоский воротник и интенсивный инкарнат лица) и поразительно глубок в постижении человеческого характера. Так потом долго не писали в Центральной Европе.

Глядя на эти углубленные в себя, задумчиво-меланхолические лица, трудно поверить, что тот же Аахен ввел в искусство мотив жанрового портрета, тоже новаторский для своего времени по непринужденной свободе поведения человека; это хранящиеся в Вене, в Музее истории искусства картины «Молодая пара» (1592) и «Смеющаяся пара с зеркалом» (ок. 1596). В обоих случаях художник изображен со своей женой, Региной, и как считает Э. Фучикова, использует привычную топику «блудного сына» (на что указывают детали вроде кошелька с деньгами в руке мужчины, полуобнаженная девушка, сам интерьер). Во всяком случае, молодая чета изображена в подчеркнуто сниженной, бытовой обстановке. Таким – с широко раскрытым ртом, нечесаным и небритым – фон Аахен никогда не изображал своих героев, даже если это были простые крестьяне. На одной из картин супруга тянет художника за ухо, он хохочет, показывая щербатый рот. Трудно предположить в этой парочке любимца нескольких императоров и дочь знаменитого композитора Орландо Лассо, с которой Аахен обвенчался в 1595 году.

Вводя в портрет гротескно-жанровый мотив, художник соответственно строит и отношения со зрителем: в отличие от портретов своих задумчивых героев, живущих затаенной жизнью, здесь он прямо обращается к зрителю, хохочет ему



*Йозеф Хейнц,
Автопортрет
с братом и сестрой.
Х., м. Ок. 1595.
Вена, Художественно-
исторический музей*

в лицо, тычет в него пальцем, поворачивает к нему зеркало (в котором отражается лицо молодой женщины, как бы удваиваясь, так что в картине возникают три лица, развернутые всею; зеркальное отражение приравнено к реальной, однако тоже написанной, т. е. фиктивной, натуре). Непринужденность, с которой художник делает зрителя свидетелем семейной интимной сцены – пусть сцена эта и сыграна актерами-любителями в веселую минуту, – настойчивая попытка разрушить стену между собой и зрителем, вовлечь его в действие, сделать третьим участником шутки говорит о желании прорвать традиционную схему портрета как единственную возможную.

Репрезентация сменяется диалогом. Это совсем новый аспект в цепочке «зритель–художник». Шутя и смеясь, Аахен пускает в жизнь региона новую портретную концепцию, которая получит широкое распространение в следующем столетии (хотя и не в Центрально-Восточной Европе). В частности, все исследователи вспоминают перед этими картинами «Автопортрет с Саскией» Рембрандта. Отметим еще раз незаурядность фон Аахена и предрасположенность рудольфинцев к индивидуальным решениям, попросту говоря – к нова-

торству. Правда, он дал себе волю лишь однажды, и в сугубо камерной, интимной сфере искусства.

К собственным решениям тяготел и Хейнтц-старший. Его групповой «Портрет с братом и сестрой» (1596, Берн, Музей искусства) тоже возник в кругу «частного» творчества и чрезвычайно характерен для пражских мастеров, в частности, для только что описанных «экспериментов с зеркалом», столь любимых маньеристами. В нем художник представлен пишущим портрет сестры, которой нет в самой картине, здесь находится лишь ее изображение на полотне, но настолько живое, что зритель не сразу понимает кто перед ним на самом деле. Картину поддерживает брат художника, чрезвычайно похожий на него самого, что усиливает эффект загадки, кунштюка. «Семейный портрет с женой и детьми» (1608–1609, х., м., Поммерсфельд, замок Вейзенштейн) не раз обращал на себя внимание в качестве одного из возможных истоков известного «Портрета Мизерони с семьей» Карела Шкреты – шедевра чешского мастера следующего поколения, но законного наследника рудольфинской традиции.

Одновременно Хейнтца смело можно назвать одним из творцов так называемого «портрета габсбургского типа», модификации которого, в отличие от индивидуально-новаторских, получили широкое распространение в регионе, в частности, оказали самое активное воздействие на портретную живопись Речи Посполитой конца XVI–XVII века Хейнтц был блистательным мастером репрезентативных парадных изображений, отвечающих всем требованиям светского ритуала. В них художник использует тип испанской изобразительной формулы Пантохи де ла Круса, Альфонса Коэльо, Родриго де Вильяндрандо и др., развивая идеал придворного канона. Такова серия из шести больших, в полный рост, портретов штирийских кузенов императора Рудольфа: он специально отрядил своего мастера в Грац в 1604 году с заданием создать эту галерею.

Портреты Хейнтца несут в себе всю сумму генеалогических и хроникально-светских сведений. Полностью использован набор аксессуаров, намекающих на те или иные события из жизни модели. Портреты роскошны, они переполнены

волнами златотканых, шелковых, бархатных тканей, то сияющих красно-золотыми тонами, то радующих глаз изысканной серебристо-коричневой гаммой, дополненной золотом и чернью. Фигуры молодых герцогов и герцогинь помещены в архитектурное пространство – неглубокую нишу, дополненную колонной, частью портала или иной деталью дворцового убранства; мы часто встречаем подобный прием в портретах итальянских маньеристов и в Испании, у Антониса Мора (например, в портрете императрицы Марии Австрийской, 1551, Прадо). Этим приемом Хейнтц создает как бы намек на его архетип – скульптурное изображение, поднятое на пьедестал. Около модели находится стол, на котором покоится какой-либо важный аксессуар, будь то книга, песочные часы или живой зверек. Стол покрыт тканью интенсивного цвета – красного, бурого, – а вся композиция дополнена роскошным занавесом. Буквально все эти детали станут каноном и будут повторяться в многочисленных региональных портретах, распространившихся по всей Центрально-Восточной Европе в следующие полтора столетия.

Правда, мало кому из наследников этого канона удалось, как Хейнтцу, вдохнуть жизнь в застывшие лица, написав влажные глаза, яркие губы, нежный румянец и легкие тени вокруг рта и подбородка, смягчающие фамильные черты породистых, некрасивых физиономий Габсбургов. Торжественную статику фигур оттеняет в портретах живая подвижность разнообразных животных – от огромного дога до мартышки с Антильских островов. В портрет же главы рода – эрцгерцога Фердинанда Штирийского, будущего императора Фердинанда II (1604, Вена, Музей истории искусства), художник поместил его любимого карлика, на голову которого тот ласково положил руку. Такая портретная схема уже была применена А. Санчесом-Коэльо в портрете Изабеллы Клары Евгении с карлицей (1580, Мадрид, Прадо) и будет, уже после Хейнтца, повторена в парадном портрете принца Филиппа работы Р. Вильяндрандо (1620, Мадрид, Прадо). Хейнтц, используя традиционную иконографию, подчеркивает единство двух родовых ветвей, кровную связь испанских и австрийских Габсбургов.

Портретная серия Хейнтца, как и его отдельные изображения, делают его, как кажется, уже не предтечей, а одним из крупных мастеров портретной живописи начала XVII века.

Рассматривая творчество маньеристов в разных видах и жанрах искусства, мы должны отметить, что маньеризм, как никакое другое стилевое направление того времени, был связан с оформлением универсальных идей в искусстве. По сравнению с близким барокко он был индифферентен к вопросам национальной формы, народному началу (это не значит, что народное искусство в постренессансный период, прежде всего городское ремесленное творчество, не использовало решений маньеризма в качестве образца.). За редким исключением истинной родиной для тогдашних художников была Италия. Самый сильный импульс их творчеству давали Рим, Венеция, Флоренция. Однако у крупных мастеров этот импульс служил лишь толчком для дальнейшего развития их таланта и часто активизировал скрыто присутствующие в нем местные традиции. В результате появлялись работы глубоко своеобразные, которые из-за их, нередко внешнего, романизма впоследствии слишком часто (и несправедливо) воспринимались историками искусства как эклектичные, беспомощно-копийные и др.

Ярким примером переплетений универсальных художественных идей и личного начала, вариантом «творчества по образцу», которое, однако, оборачивалось оригинальным решением, могут служить работы Хендрика Гольциуса (1558–1617), никогда не жившего при пражском дворе, но исполнявшего заказы императора и внутренне близкого к рудольфинскому кругу. Не случайно столь прочной была его связь с тамошними мастерами: гравюры, созданные по рисункам Спрангера, истинного «альтер эго» Гольциуса при дворе, относятся к лучшим в его наследии, как, например, широко известная в европейских художественных кругах «Свадьба Амура и Психеи» (1587, Будапешт, Музей изобразительных искусств). Громкую хвалу этой действительно прекрасной, уникально сложной по технике и по абсолютному мастер-



*Хендрик Гольциус.
Вакх, Венера и Церера.
Перо коричневым тоном на грунтованном холсте.
1604.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж*

ству гравюре провозгласил ван Мандер, рупор идей генерации художников-романистов.

Ставший уже в ранней молодости известным и ценным мастером, обремененный семьей, мастерской и учениками, Гольциус, тяжело заболев, по словам ван Мандера, больше всего страдает оттого, что может умереть, не увидев Италии. И, стоя одной ногой в могиле, зимой, с одним провожатым, пешком отправляется через всю Европу в Землю Обетованную искусства, чтобы увидеть ее и, если уж так решила судьба, – умереть. Однако это безумное путешествие и итальянские впечатления исцеляют художника, хотя, когда он добрался до Рима, там свирепствовала чума. Гольциус увез из Италии горы рисунков, копий с античных памятников, кипы зарисовок. Отголосками этих «лет странствий» полнятся все его



будущие работы; иконография, типаж, сюжеты неотрывны от впечатлений, подаренных ему родиной искусств. Звучит в них и еще один оттенок: ностальгическая нота, придающая особый оттенок позднему творчеству художника. Он как бы навсегда зачарован тем, что воспринял однажды как абсолютную истину искусства, и вновь и вновь обращается к ней, но как к своему личному достоянию.

В 1604 году Гольциус создал для собрания Рудольфа II большую композицию «Вакх, Венера и Церера» (228×170, грунтованный холст, перо, бистр), используя изобретенную им самим фантастическую технику – штриховку пером по грунтованному холсту, имитирующую резцовую гравюру.

*Хендрик Гольциус.
Вакх, Венера и Церера.
1604.
Фрагмент
с автопортретом
художника (он рядом
с Амуром, в современном
костюме, закаляет свои
резцы над пламенем
жертвенника).
Санкт-Петербург,
Государственный
Эрмитаж*

Этот рисунок воплощает, как представляется, самую суть его отношения к Италии, Античности, классике. И к самому себе.

Как типичный маньерист, художник воссоздал традиционный, основанный на многочисленных классических примерах образ юного бога, обнаженного, прекрасного, увенчанного венком из виноградных лоз, дав ему в спутниц столь же идеальных Венеру и Цереру и поместив эту группу, сплетенную в затейливую арабеску, в привычную для того времени романтизированную условную среду.

Сам по себе вполне вторичный, построенный по законам «правильного смешения» (только с точки зрения не теологов, а художников), «Вакх», однако, приобретает новое и образное наполнение, благодаря сочетанию в одной композиции классических персонажей и самого мастера, уверенно расположившегося рядом с созданными им героями. Это уже собственное понимание взаимоотношения реальности жизни и реальности искусства, собственный принцип соединения идеала и действительности. Эрмитажный «Вакх», по мнению известной исследовательницы работ художника, К.С. Егоровой, это «едва ли не абсолютная вершина творчества Гольцуса. Это не только технический кунштюк, недостижимый образец мастерства рисовальщика, повергающий в изумление современников и потомков. Ему присуща атмосфера волшебства, таинственной магии сил природы, воплощением которой служат мифологические божества. К этой магии приобщается и сам художник: его фигура встает позади летящего пламени, в котором закаляет свои стрелы Купидон»⁴².

Это сочетание правды и вымысла, поэзии и прозы выдает с головой романтический дух трудолюбивого антверпенца, в жизни скорее недоверчивого, себе на уме, любящего розыгрыши, человека по-крестьянски осторожного и прижимистого. Ибо он предстает в композиции не просто как реальный человек в современной одежде, но как творец, который демонстрирует зрителю свои резцы как свидетельство рукотворности фантастической сцены, в которой, по праву творца, присутствует и он сам. Ибо орудия его труда закаляются в том же божественном огне, что и стрелы Купидона, и обладают способностью создавать «новые миры», о



котором писал Цуккарро, следуя «внутреннему рисунку» художника-творца.

Добавим, что не только классическая тема и типаж, но характер композиции, рисунок ветвей дерева и складок занавеса, обрамляющий сцену, амур, с их христианско-языческой родословной, наконец, глубоко личное ощущение Античности роднят произведение Гольциуса с рудольфинцами, как и гористый, задумчивый, подернутый дымкой пейзаж заднего плана, часто присутствующий на картинах Спрангера и фон Аахена. Однако та смелость, с которой возникает среди этого сна наяву сам мастер, не стилизованный, скажем, под Античность (как в полотне фон Аахена «Вакх, Венера и Купидон» (1590-е, Вена, Музей истории искусства являющемся, по суще-

Адриен де Фрис.
Урания.

Бронза с позолотой.
1570–1575.

Вена, Художественно-исторический музей

Ян Миллер.

Меркурий и Психея
(по одноименной
скульптуре

Адриена де Вриса).

Гравюра на меди. 1595.

Амстердам,

Рийксмузеум

ству, замаскированным портретом семьи художника), свидетельствует о высоте его творческого самосознания.

Самоутверждение Гольциуса, так ощутимо проявившееся в этой композиции, впоследствии только укрепилось. В свои последние годы он стал затворником, полностью погруженным в тайны искусства; изобретал новые техники, поражал избранных, допущенных в его святилище, «...ибо он говорил о пылающем телесном цвете, светлых тенях и подобных необыкновенных или редко слышанных вещах»⁴³. В эпоху расцвета творчества придворных мастеров Гольциус полностью отдается своему «личному» искусству, не заботясь о заказах, социальном статусе, равно безразличный ко двору и магистрату. Не случайно его имя невольно приводит на память имя другого будущего затворника – позднего Рембрандта. Рембрандту уже не нужен был медиум в лице Италии, он писал Флору с Саскии и не собирался ехать в Рим, перестал метаться между севером и грезами о юге и построил свое творчество на иных основах. Но первые шаги по этому пути легко прослеживаются в творчестве не только Гольциуса, но и рудольфинцев, хотя они никогда не могли разрешить себе столь большую личную свободу, будучи слишком сильно связаны со двором и, так сказать, охвачены линиями силового поля императора. Тем не менее их совокупное творчество знаменует сильно возросшее самосознание художников, и не в Италии, где Рафаэль и Микеланджело давно уже имели титул «божественных», а в стране, где цех живописцев еще только-только получил статус свободных мастеров, а не ремесленников.

* * *

Мы не ставим своей целью охватить, пусть в кратком виде, все виды творчества, расцветавшие при рудольфинском дворе: не станем говорить о скульптуре, медальерстве, золотом и серебряном литье и живописи по полудрагоценным камням⁴⁴. О рыцарских латах и оружье, изготовлении автоматов, часов и научных приборов. Все они подробно рассмотрены в современных трудах, касающихся пражского центра. Затронем лишь еще одну область искусства – творчество пражских «прикладников», ибо, хотя это может показаться странным,

рассмотренные выше пантеистические и магические оттенки рудольфинской натурфилософии выходили здесь наружу так же зримо, как в изобразительном искусстве. Если даже не более откровенно.

ПРАЖСКИЕ «ПРИКЛАДНИКИ»

Сразу отметим, что применять это привычное определение к работам таких мастеров, как Оттавио Мизерони или Паулюс ван Вьянен почти кощунственно. Обработка драгоценных металлов, резьба по камню и слоновой кости, изготовление автоматов, интарсия были доведены здесь до совершенства, и артистизм мастеров, прибывших в Прагу из разных земель, носил абсолютный характер, ни в чем не уступавший достижениям живописцев и скульпторов, а порой и превышавший их. Они никогда и не считались при дворе ремесленниками: блестящее владение ремеслом подразумевалось само собою. Но именно артистизм, инвенция, столь ценимая в этом кругу, непогрешимый вкус отличали буквально все изделия «прикладников», работы которых оплачивались по самым высоким ставкам. Они получали дворянство, были уважаемы и при дворе, и в городе.

Неповторимость созданных в Праге шедевров объяснялась не только талантом художников, но и тем, что они работали с редкостными материалами, которые представляли в глазах людей той эпохи, тем более в пражском кругу, магическую ценность, а значит, и сами мастера оказывались причастны ко всем натурфилософским и оккультным идеям, о которых шла речь выше. Действительно, корни мандрагоры считались одушевленными существами, чаша из рога африканского носорога хранила владельца от яда; практически каждый драгоценный камень имел власть над теми или иными болезнями, грозил черной меланхолией или, наоборот, обещал духовные прозрения. Так что многие выполненные пражскими мастерами кубки, чаши, мелкая пластика, предметы роскоши являлись в их глазах оккультными предметами, имели самое прямое отношение к тайнознанию.

При этом драгоценные изделия изначально мыслились как уникальные, ибо изготавливались не для бытовых нужд, а специально для коллекции и входили в Кунсткамире в ряд «Naturalia», ибо зуб нарвала, рог носорога или тропический орех, раковина причудливой формы, красивая друза кристалла считались удивительным и редкостным изделием природы, проявлением той творящей жизненной силы, которая, будучи сублимирована в человеке, создает художника.. Работа с загадочными, исполненными тайных, порой непонятных сил создания природы была по-своему опасной и одновременно почетной и при этом вписывалась в огромный интерес современников ко всем проявлениям живой реальности.

Крупнейшими среди мастеров золотых дел при дворе были Антон Швайнбергер (середина XVI в. – 1603), Паулюс ван Вянен, Ян Вермеен (1559–1606). В их стилистике проявляется близость к миланским мастерским резьбы по камню, к немецкой традиции обработки металлов (Нюрнберг, Аугсбург) и другим крупным центрам подобного искусства. Но в Праге их стиль приобретал местный оттенок, и он заключался в удивительной гармоничности, с которой металл, камни, эмаль, жемчуг объединялись в единое целое, так что изделие кажется порой чем-то одушевленным. Рудольфинский стиль сочетает роскошь, праздничный блеск с утонченным вкусом, с особым духом уникальной неповторимости, с трудом поддающейся точному описанию. «Три больших золотых дел мастера при дворе Рудольфа стоят на самой вершине европейского развития, – пишет крупный специалист в этой области Р. Дистельбергер⁴⁵.

Среди главных произведений следует назвать изготовление императорских регалий, в первую очередь новой короны. Это было серьезное политическое предприятие, которое привлекло в Прагу множество мастеров по обработке камней, литью, эмальеров. Высокий уровень прикладного искусства, столь характерный для Чехии в последующие столетия, вплоть до наших дней, восходит к традиции, заложенной рудольфинцами. Но нас особенно интересуют работы, изготовленные для Кунсткамеры. Их своеобразие проистекает

из сочетания необычного, причудливого материала, фактура которого, как правило, сохраняется нетронутой (рог носорога, безоар (камень из желудка животных), кокосовый орех), и изысканной отделки из золота, серебра, включающей литые фигуры, сложный орнамент, рельеф, эмалевые полосы белого цвета с цветным рисунком и др. Здесь великим мастером был Оттавио Мизерони (1567–1624).

Выходец из старинной миланской династии ювелиров, он приехал в Прагу юношей и провел там всю жизнь, дав начало новой, местной династии: в следующем поколении сын его, Дионисио, стал главой пражского цеха ювелиров. Главной областью деятельности Оттавио были чаши из гелиотропа, халцедона, горного хрусталя. Рассматривая их, трудно поверить, что мастер работал с твердым камнем. Чехия была богата поделочным материалом, его привозили и из других стран, так что Мизерони имел богатый выбор материалов. Резной камень его изделий украшали то литые золотые фигурки (чаша из гелиотропа с фигуркой сидящего младенца – Вакха), то полосы с подглазурной эмалью, украшенной цветным орнаментом (сосуд из безоара), а иногда (хрустальная чаша, имитирующая львиную шкуру) – все внимание было обращено на резьбу, безупречную чистоту обработки. (Все названные предметы из Музея истории искусства, Вена.)

Среди наиболее ярких образцов изделий для Кунсткамеры выделяется выполненный А. Швайнбергером сосуд из редкостного плода пальмы с Сейшельских островов, обработанный им как «Триумф Нептуна» (в то время считалось, что этот орех – плод морских глубин): само тело ореха покрыто мягким пластичным рельефом, отделка же его, превратившая «дикий» орех в роскошный сосуд, изготовлена из литого, частично золоченого серебра. Колористический эффект, возникающий из сопоставления темно-коричневого плода, золотых, серебряных тонов отделки очень красив, вещь становится необычайно нарядной, фантастической, сказочной. Крышка сосуда – это невысокий постамент, на котором Нептун, сидящий на морском коне, погоняет его, вскинув руку в резком движении. По мастерству литья и изяществу эта мелкая пластика не уступит скульптурам де Фриса. Красота и не-

обычность, экзотичность этого произведения сочетает в себе чудеса природы и чудо искусства.

Так же фантастичен сосуд из рога носорога (медово-коричневого цвета) работы неизвестного мастера. Тело сосуда в виде широкого бокала оплетают гибким кольцом длинные ветви, выточенные из того же цельного куска и имитирующие побеги коралла, а его боковые стороны украшают четыре маски, выглядывающие из этих ветвей. Пластика этих причудливых масок, точно рождающихся на глазах из косной материи, но бессильных вырваться из нее и обрести завершенную форму, томящееся выражение их лиц способны привести на память разве что искусство модерна. «Ветви коралла» кажутся подвижными, растущими, как бы стекая вниз и переплетаясь, они образуют ножку с утолщением посередине: здесь из переплетения ветвей высовываются морды сторожевых псов. Серебряная подставка сосуда украшена литыми, пестро раскрашенными фигурками насекомых, пресмыкающихся. Наконец, весь этот маленький микрокосм венчает крышка, состоящая из оправленных в серебро рогов африканского кабана с частью черепной коробки, оформленной в виде страшного маскарона.

Эта удивительная композиция рождена талантом, произвольно играющим природными формами, она обладает почти пугающей выразительностью общего силуэта, с его раскинутыми рогами, порхающими насекомыми, «живыми» кораллами. Сосуд являет собой наглядное подтверждение того, что рудольфинское искусство, даже прикладное, оставаясь артистическим самовыражением мастера, способно эстетически оформлять натурфилософские идеи. Сосуд обладает собственной семантической программой, которую могли разгадать разве что современники, он исполнен тайн, словно овеществленное магическое заклинание, и чем-то напоминает «чудеса» Арчимбольдо. Словом, произведения рудольфинских «прикладников» не только совершенны по мастерству, но обладают собственной образностью, как настоящие произведения искусства. Это создание чего-то нового, невиданного, рожденного впервые и неповторимого. Впоследствии это специфическое одушевление косной материи уже не

встретится, поскольку натурфилософия окончит свое существование. Маньеризм унесет с собой свои тайны.

На самом высоком уровне находилось в Праге изготовление научных приборов, инструментов, часов, механизмов, в чем можно увидеть еще один пример научно-художественного «пограничья» – историк искусства не может не оценить безупречность их отделки и соразмерность пропорций. Они как бы замыкают круг рудольфинского Универсума, находясь в точке прямого пересечения науки и искусства.

В качестве самого краткого итога отметим, что, конечно, было бы рискованно выводить характеристики национального искусства лишь из его традиции: искусство всегда рождает живая историко-художественная реальность. Но Чехия – страна с сильнейшим ощущением культурного континуитета, и структурно важные черты традиции вошли в ткань ее искусства очень рано и прочно. Отзвук рудольфинских архетипов улавливается в периоды, совсем далекие от эпохи Рудольфа II и даже внешне противоречащие ей по своей направленности – вплоть до чешского символизма XX века с его особой поэтической непререкаемостью, в которой живет отзвук утопизма рудольфинцев.

Добавим, что Прага времен Рудольфа II, ее «второго золотого века», стала одной из любимых национальных легенд.

Примечания

1. Цит. по: *Larsson L.O.* Zur Einführung: Die Kunst am Hofe Rudolfs II – eine rudolfinsche Kunst ? // *Prag um 1600*. Bd.1. S. 39. Рубенс, в свою очередь, называл императора «Третьим судьей во всех делах искусства, поклонником и покровителем всех талантов». Цит. по: *Schwarzenfeld G. von.* Rudolf II. Ein deutscher Kaiser am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges. München, 1979. S. 260.
2. *Neumann J.* Kleine Beiträge zur rudolphinischen Kunst und ihre Auswirkungen // *Umění*, XVIII / 2, 1970. S. 142–168; Idem. *Rudolfinská Praha*. Praha, 1984; Idem. *Rudolfinské umění. Profily malířů a sohařů* // *Umění*, 1978. S. 303–347; *Fučíková E.* Studien zur rudolphinischen Kunst: Adden-

- da et Corrigenda // Umění. 1979. № 27. S. 489–514; Idem. Die Rudolfinische Zeichnung. Prag, 1986; *Kořán I.* Prasko-wrocławski krąg późnych humanistów // *Annales Silesiae*. 1976. Vol. 6. S. 57–73; Idem. Praski krąg humanistów wokół Giordana Bruna // *Euhemer*. 1969. 13. S. 81–93. Подробную библиографию по теме см: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs. Luca Ferlag, Freren. 1988. Bd.1.
3. *Evans R.Y.W.* Rudolf II and his World: A study in Intellectual History 1576–1612. Oxford. 1973, ² 1984.
 4. *DaCosta-Kaufmann Th.* L'École de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II. Paris. 1985. Кауфман не расстался с пражской темой и в последующие годы, опубликовав ряд статей, а также обширный каталог произведений графики художников, работавших в империи Габсбургов, из североамериканских собраний: «Drawings from the Holy Roman Empire 1540–1680: A Selection from North American Collections. Princeton University, 1983. Последняя книга ученого посвящена Джузеппе Арчимбольдо (Arcimboldo Visual Jokes, Natural History and Still – Life painting. University of Chicago Press, 2010).
 5. В 1969 году состоялась первая большая конференция в Праге («Прага около 1600 года»), на которой рассматривалась общая проблематика искусства времен Рудольфа II и его место в ряду европейского маньеризма, в 1987-м – вторая (там же), объединившая ученых Европы и Америки. Их работу продолжила представительная международная выставка в Эссене (1988) под тем же названием, впервые собравшая в единой экспозиции произведения рудольфинских мастеров, разбросанных по всему свету и до последнего времени часто не идентифицированных, а также материалы знаменитой Кунсткамеры императора. Выставку увенчал научный каталог в двух томах, дополненных вскоре третьим, по материалам пражской конференции. Статьи для этих изданий писались ведущими специалистами разных стран, так что пражская проблема дождалась фундаментальной разработки.
 6. *Die Kunst am Hofe Rudolfs II.* Verlag Verner Dausien. 2. Aufl. 1990.
 7. Цит. по: *Haupt H.* Kaiser Rudolf II in Prag. Persönlichkeit und imperial Anspruch. // Prag um... Bd. 1. S. 50.
 8. *Evans R.Y.W.* Op. cit. S. 153–154.
 9. *Horský Z.* Kepler v Praze. Praha, 1980.
 10. *Evans R.Y.W.* Op. cit. S. 162–184.
 11. *Йейтс Ф.* Джордано Бруно и герметическая традиция. М., 2000. С. 188 (пер. с английского).
 12. *Бенеш О.* Искусство северного Возрождения. М., 1973. С. 169.
 13. Цит. по: *Schwarzenfeld G. von.* Op. cit. S. 260.
 14. Цит. по: *Schmidt J.* Johann Kepler Sein Leben in Bildern und einigen Berichten. Linc, 1970. S. 240.
 15. Цит. по: *Белый Ю.А.* Иоганн Кеплер. М., 1971. С. 248. См. также: *Савченко (Тананаева) Л.* Иоганн Кеплер // Урания. 1992. № 3–4.

16. Автор обращает внимание на то, что идеи герметизма использовали не только католики, но и протестанты, приводя в пример протестанта Филиппа дю Плесси Морне, который в своей книге «Об истине христианской религии» (1581) «приходит к хорошо известному синтезу герметизма и кабалы, но сознательно отказывается включать туда магию и практическую кабалу. Синтез имеет характер исключительно мистический и богословский. Далее он со всей настойчивостью заявляет, что <...> всякая магия ошибочна и тщетна». См.: *Йейтс Ф.* Джордано Бруно и герметическая традиция. С. 164–165. О связи шекспировских пьес с герметизмом *Ф. Йейтс* пишет в работе: *Yates F.* The last Sheakspirs plays. A new approach. London, 1975. О слабой изученности рудольфинского центра и роли герметизма при правжском дворе см.: *Yates F.* Ideas and Idols in the North Europa Renaissance : Collected Essays. London, 1984. Vol. III. P. 214.
17. *Баткин Л.М.* Онтология Марсилио Фичино в связи с общей оценкой ренессансного неоплатонизма // Традиции в истории культуры. М., 1978. С. 21. См. также: *Лазарев В.В.* Становление философского сознания нового времени. М., 1987. С. 10–36.
18. *Йейтс Ф.* Розенкрейцерское Просвещение. М., 1999. С. 164.
19. Герметический свод. Поймандр к Гермесу Триждывеличайшему, XI. «Ум к Гермесу», 19, 22. // Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада. Киев: Ирис; Москва: Алетея, 1998. С. 61. См. также: Чаша Гермеса. Гуманистическая мысль эпохи Возрождения и герметическая традиция / Сост. О.Ф. Кудрявцев. М., 1996.
20. *Neumann E.* Das Inventar der rudolfinischen Kunstkammer von 1607 // *Analecta Reginensia.* Queen Christina of Sveden, documents and studies. Stockholm. 1966. S. 262–265.
21. *Fučíková E.* Die Kunstkammer und Galerie Kaiser Rudolfs II als eine Studiensammlung. Akten des XXV Internacionalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1983, Bd. IV, Wien, 1986. S. 53–58; Idem. The collection of Rudolf II at Prague: cabinet of curiosities or scientific museum? // The origins of museums (...), Oxford, 1985; *Fučíková E., Bukovinská B., Muchka I.* Umění na dvoře Rudolfa II. Praha, 1988. См. также: *Юреньева Т.Ю.* Западноевропейские естественнонаучные кабинеты XVI–XVII веков // Вопросы истории естествознания и техники. 2002. № 4.
22. Из обширной литературы на эту тему укажем богато иллюстрированную и дополненную подробной библиографией монографию М. Вилимковой: *Vilimková M.* Die Prager Judenstadt. Hanaу, 1990.
23. *Грасиан Б.* Карманный оракул. Цит. по: *Пидаль М.* Избранные произведения. Испанская литература Средних веков и эпохи Возрождения. М., 1961. С. 770 (пер. с испанского).
24. *Hubala E.* Palast und Schloßbau: Villa und Gartenarchitektur im Prag and Böhmen // *Renaissance in Böhmen.* München, 1985; *Muchka I.* Rudolf II

- als Bauherr // Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II (...); *DaCosta-Kaufmann T.* Art and Architecture in Central Europe. 1550–1620. (Annotated bibliografi); Idem. Höfe, Kloster und Städte: Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450 bis 1800. Köln, Dumont Verlag. 1998.
25. *Preiss P.* Giuseppe Arcimboldo. Praha, 1967; *Vocelka K.* Habsburgische Hochzeiten: 1550–1600. Wien: Köln; Graz. 1976; *Porcio F.* Mondo illutorio di Arcimboldo. Mailand, 1979; *Kriegeskorte Werner.* Giuseppe Arcimboldo. 1527–1593. Taschen; *DaCosta-Kaufmann Thomas.* Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History and Still – Life Painting. University of Chicago Press, 2010.
 26. *Грасиан Б.* Карманный оракул. Цит. по: *Пидаль М.* Избранные произведения. Испанская литература Средних веков и эпохи Возрождения. М., 1961. С. 769.
 27. *Бялостоцкий Я.* Проблема маньеризма и нидерландская пейзажная живопись // Советское искусствознание, 22. М., 1987. См. также: *Bialostocki I.* Pięć wieków myśli o sztuce. W-wa, 1976. S. 112; *Šíp J.* Die Paradieses - Vision in den Gemälden Roelant Savery // Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz. 1969. S. 29–38; Idem. Roelandt Savery in Prague // *Umění.* 1970. № 19. S. 276–283. Более развернутую библиографию см.: *Тананаева Л.* Рудольфинцы. С. 225. Прим. 23. Отметим, что альбом с альпийскими пейзажами Саверея имел (и высоко ценил) Рембрандт.
 28. О ван Вьяне как рисовальщик см.: *Modern H.* Paulus van Vianen // Jahrbuch Kunsthistorischen Sammlungen... in Wien. 1894. Bd. 15. S. 60–120.
 29. *Gerszi I.* Die Landschaftskunst von Paulus van Vianen // *Umění.* 1970. № 18. S. 260–269; Idem. Paulus van Vianen. Handzeichnungen. Hanau. 1982.
 30. Основная литература о Хансе и Пауле Вредеман де Фрис: *Jantsen H.* Das Niederländische Architekturbild. Leipzig. 1910; *Ivanojko E.* Gdański okres Hansa Vredemana de Vries. Poznań, 1963.
 31. *Лазарев В.В.* Становление философского сознания нового времени. М., 1987. С. 36. См. также: *Гордеев Н.П.* Пражская научная школа конца XVI – начала XVII века. М., 2001; *Кузьмин А.В.* Концепции современного естествознания: Программа курса. М.: МАКС Пресс, 2009.
 32. *Zeri F.* Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta. Torino, 1957. P. 92.
 33. Подробнее о биографии Спрангера и его творчестве см.: *Тананаева Л.* Рудольфинцы. С. 121–164 (прим. 47), 227. См. также: *Diez E.* Der Hofmaler Bartholomäus Spranger // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen... in Wien. 1909–1910. Bd. 28. S. 93–151; *Oberhuber K.* Die Stilistische Entwicklung im Werke Bartholomäus Spranger. Dissertation. Wien. 1958; Idem. Anmerkungen zu Bartholomäus Spranger als Zeichner // *Umění.* 1970. № 18. S. 213–222.

34. Эразм Роттердамский. Оружие христианского воина // Эразм Роттердамский. Философские произведения. М., 1986. С. 145.
35. Каплинский В.Я. Теория эпоса молодого Тассо. Саратов. 1929. С. 4.
36. Основная литература о Х. фон Аахене: *Peltzer R.A.* Der Hofmaler Hans von Aachen. Seine Schule und seine Zeit // *Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlungen....* in Wien. 1911–1912. Bd. 30. S. 75–84; *Heiden R. an der.* Die Porträtmalerei des Hans von Aachen // *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen in Wien.* 1970. LXVI; *Fučíková E.* Über die Tätigkeit Hans von Aachen in Bayern // *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst.* 3^e serie. 1970; Idem. Die Malerei am Hofe Rudolfs II // *Prag um 1600.* Bd. 1. S. 177, 192; *DaCosta-Kaufmann T.* L'Ecole de Prague. P. 181, 210; *Ludvig H.J.* Die Türkenkrieg – Skizzen des Hans von Aachen für Rudolf II. Frankfurt a. M. 1978; *Майская М.И.* Подготовительный рисунок Ханса фон Аахена из собрания ГМИИ им. Пушкина для живописного цикла «Аллегии турецких войн» // *Музей – 4.* М., 1983. С. 127–135; *Тананаева Л.И.* Рудольфинцы. С. 164–175.
37. *Prag um 1600.* Bd. 1. S. 211.
38. Основная литература о Й. Хейнтце-старшем: *Zimmer J.* Jozef Hejntz der Ältere als Maler. Wessendorf, 1971; Idem. Jozef Hejntz der Ältere: neue Ergebnisse zum Werk des Malers // *Alte und moderne Kunst.* 1979. 29. № 167; Idem. Jozef Hejntz und die Fugger // *Ibid.* 1980. 25. № 168; *Zimmer J.* Hejntz der Ältere. Zeichnungen und Dokumente. München. Berlin. 1988; *DaCosta-Kaufmann T.* Op. cit. P. 226–243; *Тананаева Л.И.* Указ. соч. С. 175–182.
39. *Бенеи О.* Указ. соч. С. 178.
40. *Кеплер И.* О себе // *Кеплер И.* О шестиугольных снежинках. М., 1982. С. 170, 171, 173.
41. Там же. С. 185, 187.
42. *Егорова К.С.* Картины Хендрика Гольциуса в ГМИИ им. А.С. Пушкина // *Из истории зарубежного искусства: Материалы науч. конф. «Випперовские чтения – 1988».* М., 1991. С. 122.
43. *Мандер К. ван.* Книга о художниках. М., 1940. С. 305.
44. Скульптура в рудольфинском искусстве связана с творчеством Джамболоньи, бывшего в контакте с имперским двором, хотя он не жил в Праге, и еще больше – Адриена де Фриса (1545–1626), одного из лучших европейских мастеров своего времени. Его работы украшали, в частности, сад при дворце Валленштейна. Де Фрис выполнил несколько великолепных портретов Рудольфа (в частности, бронзовый бюст в панцире 1603 года. Вена, Музей истории искусства); о месте скульптора в тогдашнем художественном мире свидетельствуют многочисленные гравюры с его камерных бронзовых скульптур – особенно с «Психеи, возносимой амурами» (1593, Стокгольм, Национальный музей) и «Меркурия и Психеи» (1593, Париж, Лувр).

- К лучшим произведениям де Фриса относятся также два изображения Христа: «Христос у колонны» – вариант с привязанной к колонне фигурой Спасителя в терновом венце (1615. Вена, Музей истории искусства) и «Сидящий Христос» (1607. Вадуц, Галерея Лихтенштейн), сочетающий иконографию «Мужа скорбей» с типом Христа, рожденных итальянским Ренессансом – прекрасным, одухотворенным, без внешних признаков страдания. Эта превосходная работа лишний раз доказывает несправедливость обвинений пражского центра в «религиозной глухоте». Маньеризм де Фриса – явление зрелое, рафинированное, но отнюдь не утратившее импульса дальнейшего развития. Мы имеем здесь дело с искусством, набирающим силу и стилистическую четкость; барокко складывается как естественное эволюционное звено в прямой связи с ним, не вопреки ему и не как его антитеза. О скульптуре при имперском дворе см.: *Larsson L.O. Bildchauerkunst und Plastik am Hofe Rudolfs II // Prag um 1600. Bd. 1. S. 129–130*; Об Адриане де Фрисе см.: *Ilg A. Adrian de Vries // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. 1883. Bd.1*; *Larsson L.O. Adrian de Vries. Porträtbüsten // Konsthistorisk Tidskrift. 1963. S. 80–93*; *Idem. Adrian de Vries. München, 1967*; *Idem. Adrian de Vries v Praze // Umění. 1968. S. 255–295*.
45. О прикладном искусстве см.: *Distelberger R. Die Kunstkammerstücke // Prag um 1600. S. 437–466*; *Idem. Dionisio und Eusebio Miseroni // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. 1978. Bd. 74. S. 109–188*; *Bukovinska B.S. Anmerkungen zur Persönlichkeit Ottavio Miseroni // Umění. 1970. № 18/2. S. 185–198*.

Творчество Карела Шкреты

Прага дала нам знаменитого, старым
мастерам равного мужа, у нас рожден-
ного, во всем свете и дома известного,
за искусство свое повсюду ценимого.

Богуслав Бальбин

Если творчество рудольфинцев, которым был посвящен предыдущий очерк, можно считать одним из самых ярких проявлений позднего маньеризма в искусстве Центральной Европы, то наибольшие достижения в области барочной живописи этого региона связаны с именем чешского мастера – Карела Шкреты (1610–1674). Дело не только в таланте художника, которого современные чешские исследователи называют лучшим живописцем своей страны в период от Средневековья до XIX века: в XVII – середине XVII века Чехия создала вариант барокко, который занял собственное место в системе европейского искусства. Барокко как стиль вообще было богатым на национальные варианты: историки западноевропейского искусства выделяют целых пять школ¹. Что же касается Центральной Европы, то Антал Андьял не случайно назвал свою известную книгу «Мир славянского барокко»².

Если обратиться к отечественной науке, то в отличие от барочного наследия Западной Европы, хорошо и многосторонне изученного, искусство славянских, как и вообще средневропейских стран, исследовано очень скудно. Оно не вошло в качестве самостоятельного раздела в общие искусствоведческие труды, такие, например, как комплексная «История искусств стран западной Европы от Возрождения до начала XX века». (Имеется в виду том, посвященный XVII веку, – М., 1988.) Наиболее полное представление о барочной культуре Центральноевропейского региона дают научные сборники «Славянское барокко» (М.: Наука, 1979) и «Барокко в славян-



ских культурах» (М.: Наука, 1982), изданные Институтом славяноведения и балканистики РАН, которые объединили представителей разных областей науки и до сих пор сохраняют свое значение. Отметим, однако, что в них оказались наиболее полно представленными литература и фольклор, изобразительное же творчество и архитектура затронуты гораздо скромнее.

Автором настоящих строк в указанных трудах были написаны разделы, посвященные барочному искусству Чехии, прежде всего – Карелу Шкрете; ему посвящена также отдельная монография (Карел Шкрета. Из истории чешской живописи эпохи барокко. М.: Искусство, 1990. 18 а.л.).

Названные работы остаются в нашем искусствознании до сегодняшнего дня одинокими, частично уже устаревшими попытками проанализировать сложный идейно-стилистический состав чешского барокко и описать творчество наиболее выдающихся мастеров.

Между тем, в период XVII – середины XVIII века в Чехии работали превосходные художники и скульпторы общеевропейского значения, достаточно привести имена Максимилиана Брокофа, Матиаса Брауна, Игнатия Платцера, Петра Бранделя, Вацлава Райнера, Михаэля Вильмана – если называть самых крупных. Лучшие произведения зарубежных архитекторов – Карло Лурого, Франческо Каратти, Христофора Динценхоффера, Джованни Сантини и целого ряда других – появились на этой же земле, и прежде всего в Праге. Причем в равной мере можно говорить о расцвете церковного и светского барочного искусства, об украшении церквей и дворцов, о садово-парковой скульптуре: напомним алтарную живопись и скульптурное убранство церквей Св. Микулаша и Св. Фомы на Малой Стране, декор церквей Св. Сальватора, Девы Марии-Победительницы, неповторимый скульптурный ансамбль Карлова моста, дворцы Чернина, Лобковитца, Глам-Галласа с их скульптурой, росписями и портретными галереями – и это далеко не все памятники, украсившие Прагу; а между тем по всей стране возникали в XVII – середине XVIII века работы не менее высокого класса, как уникальный барочный комплекс в Куксе или замок Карлова корона в Хлумце над Цедлиной³.

Возможно, известное пренебрежение к искусству чешского барокко – или осторожность в его интерпретации – долго бытовало у нас и потому, что в отечественной богемистике очень прочно держалось представление о периоде его расцвета как о «темном времени» («eroка temna») чешской культуры, а самый дух и стилистику этого искусства принято было напрямую связывать с идеями контрреформации, сменившими славные времена гуситов и жизнелюбивого, исполненного светскими импульсами Ренессанса. Эти идеи пришли из самой Чехии, где со времен Национального возрождения (конец XVIII – середина XIX века), особенно же в XX веке, в период правления Масарика, они приобрели статус, так сказать, «программно-официальный». Вопрос же о том, каким образом именно в это «темное время» в стране сложилось собственное направление большого европейского стиля, притом прочно связанное с национальной традицией, обычно не затрагивался. В настоящее время, когда давно уже обрели свое место в интерпретации европейского историко-культурного процесса и «реабилитированный» маньеризм, и натурфилософские и религиозно-мистические доминанты в культуре XVI–XVII веков, странно об этом вспоминать. Однако исследование чешского барочного искусства у нас с места почти не сдвинулось.

Гораздо лучше обстоит дело с изучением литературы и общекультурной проблематики – например, большого круга вопросов, связанных с именем Яна Амоса Коменского, которому посвящен, в частности, ряд ценных работ Г. Мельникова⁴.

Все это делает, как представляется, вполне обоснованной нашу попытку вновь обратиться к чешскому изобразительно-му искусству и проследить истоки местного «барочного взлета»: в области живописи эти истоки впрямую связаны с личностью Шкреты. Заметим, что и в самой Чехии ряд новых интерпретаций в области барочного искусства связан с ним же: так, в последнее время ценные публикации появились в связи с фундаментальной выставкой, посвященной трехсотлетию со дня рождения художника (Прага, Национальная галерея, ноябрь 2010 – апрель 2011 г.)⁵.

Это не случайно: Шкрета еще при жизни занял в представлении своих современников, а в дальнейшем и потомков место Национального Мастера и навсегда остался одним из любимых «культурных героев» в истории страны. Недаром известный чешский историк, современник и друг Шкреты, Богуслав Бальбин посвятил ему слова, вынесенные нами в эпиграф.

Соплеменники были отнюдь не одиноки в высоких оценках его искусства: Иоахим фон Зандрарт, современник и друг Шкреты, в своей «Немецкой Академии строительного, скульптурного и живописного искусства» (1675–1679), одной из первых европейских историй искусства, приводит биографию Шкреты и описывает, в канонах барочной риторики, как, вернувшись на родину после поездки в Италию, тот «нашел искусство живописи погруженным в глубокую тину полнейшего пренебрежения и почти изгнанным из города; тогда он приложил все усилия и с помощью достойнейших своих творений вновь поднял его на подобающее место, омыл его лицо от грязи и привел к процветанию»⁶. Зандрарт, украсивший свой труд портретами художников, поместил рядом портреты Шкреты и Рембрандта, как бы намекая на созвучие их творческих устремлений. О чешском мастере писали Арнольд Хоубракен, включивший очерк о его творчестве в свой обзор живописи, а также Карел ван Мандер; таким образом, имя Шкреты уже в XVII веке вошло в число мастеров, которых знатоки искусства того времени считали достойными увековечивания.

В последующие столетия его слава ничуть не уменьшилась: в XVIII и XIX веках Шкрету именовали «чешским Рубенсом» и «чешским Рафаэлем». О нем писал Ян Коллар («стихами и прозой», по словам Я. Неймана), высоко ценил его Франтишек Ткадлик, а Якуб Арбеш посвятил Шкрете литературную новеллу (1879). Однако одновременно художник оказался «камнем преткновения» для тех исследователей, которые предпочитали видеть в успехах местного искусства преимущественное воздействие немецкой культуры⁷. Так, в 1889 году появилась монография художника, написанная немецким историком искусства Г. Пазауреком, который подвергал со-

мнению национальную сущность его творчества; с Пазаурем полемизировал чешский ученый К. Мадл.

Дискуссии между защитниками национальной оригинальности мастера и их оппонентами вспыхивали не раз, так что имя Шкреты все время было на слуху и находилось, так сказать, на перекрестке борьбы за национальное самосознание, оказываясь сильным аргументом защитников последнего в период Национального возрождения. С его именем связано даже несколько легенд, в которых Карел Шкрета выступает патриотом, защищающим словом и шпагой честь своей страны: таким представлен он в пьесе А. Свободы-Наваровского «Художник Шкрета», с представления которой начал свое существование пражский театр «На Розовой улице» (1842), а роль театра в чешском обществе во времена Национального возрождения была поистине огромной. Вполне закономерно, что работы Шкреты заняли в XIX веке прочное место в экспозиции Общественной галереи (Obrazárna Společnosti), а также в новой галерее Рудольфинума.

Чешские художники-романтики воспринимали искусство Шкреты как свое прямое творческое наследие. О воздействии графических работ, как и традиции его портретной живописи на искусство ведущих мастеров чешского искусства XIX века, можно говорить с полной уверенностью. (Например, многие принципы живописной системы талантливого романтика Карела Пуркине явно восходят к творческим концепциям Шкреты.) Так что роль нашего художника можно обозначить вполне четко и однозначно: он стоит у истоков национальной живописной школы Нового времени и одновременно является одним из наиболее ярких ее представителей. В искусстве одного мастера, в пределах одной творческой системы произошел переход от уже архаичной по своим принципам и возможностям местной ремесленной школы, какой она стала к началу XVII века, в ранг современного европейского художественного явления.

По датам своей жизни (1610–1674) Шкрета входит в то удивительное поколение европейских художников, которые

воплощают для нас самое понятие искусства живописи, – он был современником Рембрандта, Пуссена, Вермера, Веласкеса. Законом искусства, питавшим эту мощную волну индивидуального творчества, подчинялась и его живопись. Однако она была прочно связана и с местной художественной традицией, лишь внешне прерванной драматическими событиями истории.

Напомним, что после Белогорской битвы (1620), которой завершилось восстание сословий против политики Габсбургов, Чехия потеряла относительную самостоятельность, которую сохраняла, войдя в состав Священной Римской империи в 1526 году. Через страну прокатилась мощная волна контрреформации (многие современные историки предпочитают термин «католическое возрождение»), вызвавшая широкую эмиграцию наиболее стойких чешских протестантов, на место которых влился поток немецких колонистов. Официальным языком стал главный язык империи – немецкий; протестантизм, в разных своих вариантах существовавший здесь с гуситских времен, искоренялся всевозможными способами. Одним из наиболее действенных среди них оказалось привлечение иезуитов, появившихся в стране еще при Максимилиане I; в 1556 году они укрепили свои позиции, расположившись в столице, где основали, в самом сердце ее, у Карлова моста, на берегу Влтавы, одну из крупнейших иезуитских коллегий Центральной Европы – Клементинум, со своим храмовым комплексом и богатейшей библиотекой. Под непосредственный контроль ордена перешел при императоре Фердинанде II старинный Карлов университет; он стал называться Карло-Фердинандов.

Культура страны переживала острый перелом: закат рудольфинского художественного центра после отречения и смерти императора (1612), смерть или отъезд входивших в него крупных художников, перенос столицы из Праги в Вену, сопровождавшийся перемещением туда же знаменитых императорских коллекций и Сокровищницы; разгром Праги войсками Кенигсмарка в годы Тридцатилетней войны и иные бедствия привели к утрате множества произведений искус-

ства (например, скульптуры А. де Фриса из парка при дворце Валленштейна перекочевали в Швецию). С другой стороны, борясь с наследием гуситской идеологии, иезуиты сожгли немало старопечатных книг, объявив их все «еретическими», хотя многие издания не имели ничего общего с «протестантской ересью». Список утрат и опасных для культуры перемен можно было бы продолжить, вспомнив об эмиграции из Чехии многих светлых умов, начиная с Яна Амоса Коменского – «учителя Европы».

И тем не менее мы оказываемся перед фактом сохранения национального начала в культуре, при том что оно должно было в ряде случаев изменить, как Протей, прежнюю оболочку. Творчество Шкреты, начинавшееся в условиях еще живых рудольфинских традиций, но при этом – в среде ремесленного протестантского искусства, как раз и знаменует собой такую «смену оболочки»: он решительно порвал с местными цеховыми традициями, прошел школу итальянского искусства, посетив Венецию и Рим времен «торжествующего барокко», и, вернувшись на родину, возглавил художественную жизнь Праги, на которую равнялась вся страна, став главой живописного цеха. Словом, по определению Бальбина, «омыл лицо местного искусства живописи» и привел его к процветанию.

Для национального искусства Нового времени путь был расчищен. И речь идет не только о продолжении деятельности мастерской, о непосредственных учениках Шкреты, в том числе его сыне – Кареле Шкрете-младшем: традиция нового искусства укоренилась в чешской живописи и получила дальнейшее развитие. Петер Брандель, например, принадлежавший к следующему поколению (1668–1735), пражанин, никогда не выезжавший за пределы Чехии, выросший почти исключительно из местной традиции, во многом заложенной Шкретой, смог тем не менее стать большим и своеобразным живописцем европейского уровня, мастером, который зависел только от велений своего таланта. То же можно сказать об одаренном Вацлаве Райнере (1689–1743), и не только о них. Тем интереснее попытаться проследить путь, пройденный Карелом Шкретой в жизни и искусстве.

ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ КАРЕЛА ШКРЕТЫ

Род Шкрета происходил из Моравии, первые известия о нем связаны с дедом художника, Яном Шкретой, трактирщиком, а после – мельником, который в 1556 году перебрался в Прагу. Человек предприимчивый и удачливый, он вскоре получил городское гражданство, купил несколько домов в центре Праги и обзавелся собственным гербом. С тех пор Шкреты стали именоваться «Шкреты-Шотновские из Заворжиц», и это имя сохранил наш художник, несмотря на превратности судьбы, испытанные им и его семьей. Род Шкрета выдвинул нескольких крупных чиновников, таким был и отец художника, Конрад, владевший большой недвижимостью в Праге; дядя Карела, Павел, стал управляющим рудниками Кутной горы, что было очень высокой имперской должностью. Род оказал деятельную помощь семье Карела, когда отец его умер и мать, Екатерина Геркулесова, осталась вдовой с семьей детьми; будущему художнику было тогда три года.

Когда в 1618 году началось восстание чешских сословий против имперской политики Габсбургов, члены рода Шкрета – богатые, уверенные в себе, убежденные протестанты – оказались в его первых рядах. Дядя Карела, Даниэль Шкрета, был одним из руководителей восстания и после его разгрома был заочно приговорен к смерти (на виселицу был вздернут его портрет), а Павел Шкрета оказался в заточении. Мать Карела с детьми покинула родину и разделила судьбы многочисленных чешских протестантских эмигрантов.

В 1628-м, будучи уже двадцати двух лет, Карел осел в Штутгарте, в кругу единоверцев, находившихся под покровительством Иоанна Якуба Спарка. В альбоме последнего он оставил рисунок и запись (в то время подобные альбомы с рисунками и письменными текстами – «штамбухи» – были очень в ходу: мы уже встречались с ними, говоря о деятельности Стробеля). Рисунок Шкреты (перо, отмывка серым тоном, 1628, Штутгарт, Вюртембергская краевая библиотека) изображал летящего Меркурия, а слова подписи гласили: «Лучше умереть свободным, чем жить в рабстве». В те годы Шкрета, скорее всего, оставался стойким протестантом, хотя

среди современных исследователей существует точка зрения (впрочем, точно не подтвержденная), что в католичество он перешел еще в Праге.

Для штаббуха был сделан и другой ранний рисунок – «Вакх-младенец» (перо, бумага, отмывка серым тоном, ок. 1628–1629, Прага, Национальная галерея, собрание графики), сходный по типу с рисунками И. Крига, Б. Стробеля, других художников того времени немецко-гданьского направления. К этому периоду относятся и первые из известных нам живописных произведений, еще очень неловких и скромных, исполненных протестантского духа и следующих северной, главным образом немецкой традиции («Распятие», ок. 1630, масло, дерево, Прага, частное собрание; «Поругание Христа», 1630(?), Вена, Австрийская галерея). Сегодня к ним прибавилась «Игра с яблоком» (х., м., 1635, частная коллекция), которая долгое время считалась работой Н. Пуссена.

Переломным этапом в жизни и художественной карьере Шкреты стала поездка в Италию, куда он выехал в 1630 году (посетив, по-видимому, Швейцарию) и где пробыл семь лет. Сохранилось очень мало материалов, связанных с итальянскими «годами учения», равно как и сравнительно небольшое число произведений молодого мастера, которые можно было бы напрямую связать с этим периодом, безусловно наполненным важнейшим смыслом в его жизни.

Надо сказать, что еще в годы, проведенные в Праге, Карел мог познакомиться с произведениями итальянских мастеров, входивших в обширное собрание Рудольфа II: дядя Шкреты, Даниэль, был знаком с придворным мастером, Якобом Хуфнагелем. Первым учителем юноши принято считать Эгидия Заделера, превосходного гравера, также работавшего при дворе. Уже тогда Карел сдружился с юным Иоахимом Зандрартом, который, если верить традиции, тоже обучался у Заделера, а также с известным впоследствии чешским гравером Вацлавом Голларом: одна из ранних гравюр последнего имеет подпись «по рисунку Карела Шкреты» (1635).

Можно предположить, что Шкрета, через дядю и учителя, мог иметь доступ к королевским собраниям, закрытым для большей части чешского общества: если это так, то он был

хотя бы частично подготовлен к восприятию нового мира искусства, открывшегося перед ним. Но наверняка Италия произвела на начинающего художника ошеломляющее впечатление. Впрочем, судя по скудным, к сожалению, источникам, он довольно быстро освоился в новых условиях.

Поездка началась с Венеции, развернувшей перед молодым чехом все богатство живописной палитры своих мастеров, недавних и современных, широту инвенции, свободный светский дух. Он впитал их очень быстро. Считается, что среди непосредственных учителей Шкреты в Венеции был Тиберิโอ Тинелли (1586–1638), широко известный в то время. Он написал отличный портрет своего молодого ученика (Т. Тинелли. Портрет Карела Шкреты, ок. 1630, х., м., Прага, Национальная галерея). Это единственное дошедшее до нас портретное изображение Шкреты, кроме автопортрета, введенного им в картину «Карел Борромейский посещает больных чумой в Милане». О том, насколько уроки венецианского мастера были прочно усвоены Шкретой, говорит так называемый «Портрет Пуссена» Шкреты (ок. 1634–1635, Прага, Национальная галерея), носящий явные черты итальянского влияния, прежде всего – самого Тинелли. Однако к влиянию последнего дело не сводилось: Я. Нейман отмечает созвучия в живописи молодого Шкреты с Иоганном Лисом и Доменико Фети⁸. Нам же представляется, что и в молодости, и в зрелый период творчества живопись Шкреты обнаруживает черты явного сходства с картинами Бернардо Строцци: не случайно несколько раз полотна Шкреты принимали за работы последнего.

Так что неудивительно, что, когда Гумпрехт Ян Чернин, чешский аристократ и меценат, в качестве посла находившийся в Венеции в 1631–1634 годах, приобретал там картины для своей коллекции, то наряду с полотнами Тинторетто, Строцци, Тинелли он закупил и десять картин своего талантливого соплеменника. Это был живописный цикл, посвященный женщинам, темы черпались из литературы и мифологии (например, «Испытание чистоты весталки Тусции», х., м., Прага, Национальная галерея, или «Испытание правды», х., м., Прага, частное собрание; обе – между 1630–1634 годами).



*Тиберио Тинелли.
Портрет
Карела Шкреты.
Х., м. Ок. 1634.
Прага, Национальная
галерея*

Картины Шкреты обнаруживают хорошее знакомство с живописью нововенецианской школы. Полотна красивы по цвету, умело скомпонованы, несколько театральны, их типаж разнообразен и выразителен, при этом облик многих действующих лиц, особенно второго плана, осовременен. С этой чертой искусства Шкреты – когда в композицию наряду с идеализированными классическими образами включаются не просто реальные, а почти эстетически «необработанные» герои с улицы – мы встретимся и в зрелые годы его творчества.

Красочная гамма венецианской серии строится на сочетании нарядных светлых тонов (белого, розового, сиреневого) и нейтрального, оливково-золотистого фона. Это уже вполне европейское искусство, ничего общего не имеющее с темной палитрой и ремесленной скованностью первых живописных опытов Шкреты.

Венецию сменила Болонья. Болонская школа переживала тогда годы расцвета, следуя принципам, утвержденным ее

основателем Аннибале Карраччи в его труде «Академия вступивших на правильный путь» (1585). Его самого уже не было в живых, но искусство Гвидо Рени, возглавлявшего Академию в 1620–1622 годах, стало одним из постоянных ориентиров для творчества Шкреты, особенно в области церковной живописи. На посту главы школы Рени сменил талантливый Гверчино (Джованни Франческо Барбьери); Шкрета наверняка знал его работы (в частности, мог видеть монументальное «Погребение св. Петронилы», 1623), отголосок которых можно обнаружить в его будущих церковных композициях. Чешскому мастеру уже в период становления таланта явно оказался близок дух синтеза, который проповедовали академисты, стремление вобрать в себя все, что считалось лучшим в современном искусстве, от рисунка до колорита, подчинив это многообразие строгой системе.

Например, В. Джустиниани, меценат и любитель, выше всего ценил свойственную, как ему казалось, большим художникам – причем таким разным, как братья Карраччи и Караваджо, – способность владеть «одинаково счастливым соединением двух обособившихся линий в развитии живописного творчества: способа писать «согласно манере» и способа писать «согласно натуре»⁹. Причем среди методов живописи, которые применяли известные ему мастера, Джустиниани выделяет как «самый совершенный и потому самый трудный» тот, следуя которому мастер использует прежде всего натуру, но следует при этом собственной манере. По его мнению, именно так «писали лучшие, первоклассные, известные всему миру живописцы, и... в наши дни пишут Караваджо, братья Карраччи, Гвидо Рени и другие»¹⁰.

Именно подобное «стремление к синтезу» Шкреты отмечал Я. Нейман в качестве важнейшей особенности его таланта. Однако в целом ряде лучших работ Шкреты ощутимы и другие импульсы, которые дал ему Рим, куда он прибыл в 1634 году и где окончательно оформился его талант. Здесь он вошел в «Бент» (или «Шилдербент») – римское объединение иностранных художников, преимущественно нидерландских. «Он писал портреты, – сообщает об этом периоде его жизни А. Хоубракен, тоже член этого объединения, – и был известен

среди римского Бенга под прозвищем «Slagswaart» (т. е. эспадрон, тяжелая шпага. – *Л.Т.*), явно отражавшим горячий нрав художника¹¹. Зандарт, которого дороги тоже привели в Рим, писал, в свою очередь, что Шкрета «совершенствовался там самостоятельно, с усердием и прилежанием»¹².

Рим был тогда центром, главной осью художественной культуры не только Италии, но и всей Европы XVII века, Меккой для художников из разных стран, во множестве прибывавших в столицу христианского мира. Это был сложнейший конгломерат разнообразных художественных направлений, там не только учились, но и работали художники почти всех европейских стран, создавая уникальную культурную и художественную среду. На 1629–1631 годы приходится первое путешествие в Италию Веласкеса. Еще раньше, после недолгого пребывания в Венеции, сюда приезжал Пуссен. В «вечном городе» формируются крупные колонии художников, по принципу землячества: рано сложилась французская колония, мы уже упоминали «Бент» нидерландцев. Все они активно участвуют в художественной и повседневной жизни Рима, стремясь прежде всего впитать богатейшую античную традицию, лишь косвенно знакомую для большинства северян, а здесь – столь живую и осязаемую. И одновременно – изучить принципы, идеи, живописные приемы разных современных направлений, ощутить самый дух неповторимой столицы искусств, унося потом в свои края новые впечатления и навыки, в том числе уроки уже вполне оформившегося барокко.

Одним из наиболее сильных центров притяжения для многих адептов искусства стала сложившаяся к тому времени школа последователей Караваджо (сам он умер в 1610 году), принадлежавших к разным нациям: Б. Манфреди, В. де Булонь, «утрехтские караваджисты» – Х. Тербрюген, Г. ван Хондхорст, и др. Шкрета тоже не прошел мимо новаторских решений итальянского мастера: это отчетливо заметно в картинах, написанных уже в Чехии, особенно в раннем цикле св. Вацлава, в красивой композиции «Св. Мартин и нищий» и в алтарном образе «Обращение Савла» (х., м., ок. 1659, Прага, Национальная галерея). Но, как кажется, во всех этих случаях скорее можно говорить не столько о прямом, сколько об опосредо-

ванном усвоении Шкретой живописных принципов великого художника, в которых, по определению М. Свидерской, «Бытие в его конкретности приравнивается к бытию вообще»¹³. У Шкреты эти принципы всегда представляются более смягченными, лишенными энергетики Караваджо и его пластической бескомпромиссности. В его композициях всегда проглядывает болонский академизм. И не только он.

Известно, что в Риме Шкрету писал французский художник Жан Асселейн, что расширяет наше представление о круге его римских контактов. Французская колония была в то время очень большой. Чтобы добраться до вожделенного Рима, «молодые художники жертвовали многим; иные шли паломниками или даже поступали в наемные солдаты», – пишет Ю.К. Золотов¹⁴. В 20-х годах там жил Симон Вуэ – еще один мастер, созвучия с живописью которого встречаются в полотнах Шкреты, а во времена Шкреты – караваджист Валантен де Булонь, Никола Турнье (мы особенно хотели бы обратить внимание на параллелизм религиозных картин последнего с работами Шкреты), Клод Лоррен, Жак Бланшар, Франсуа Перрье – это только часть имен. Ю.Н. Золотов в своей капитальной монографии о творчестве Пуссена отмечает, что во французском искусстве «обозначается ситуация поистине ошеломляющая: лучшие художественные силы Франции в это время сосредоточены вовсе не в Париже, а в Риме»¹⁵. Французские контакты Шкреты позволяют предположить, что он знал работы Пуссена, возможно, даже был знаком с ним, так как находящийся здесь же Зандрарт часто виделся и дискутировал с главой французской колонии. Как уже говорилось, один из лучших портретов кисти Шкреты исследователи связывают именно с Пуссеном. О «Вакханалиях» Пуссена, уже созданных в тот период, напоминает и рисунок Шкреты, «Вакханалия» (сепия, карандаш, отмывка тушью, 1634–1635, Прага, Национальная галерея).

Все эти многообразные и порой разноречивые импульсы (Пуссен, например, ненавидел живопись Караваджо) складывались в живую ткань художественной жизни тогдашней Европы в ее наиболее передовых проявлениях. Шкрета получил мощный заряд для своего дальнейшего творчества, про-

текавшего впоследствии уже только в родной стране, куда он возвратился другим художником и другим человеком: видимо, именно в Риме он принял католичество и там же завязались его связи с орденом иезуитов, что без сомнения помогло впоследствии молодому художнику утвердиться в Праге. Однако он прибыл туда не сразу: сначала, в 1635 году, побывал в Саксонии, при дворе курфюрста Иоганна Георга I, где писал портреты самого курфюрста и его четырех сыновей (портреты сохранились только в гравюрах С. Вейсхуна, изданных в 1635 году в Дрездене).

К этому времени трагическая эпоха Тридцатилетней войны, всей тяжестью павшая на Чехию и Германию, подошла к концу; в 1635 году был установлен Пражский мир, преддверие окончательного, заключенного в 1648 году в Мюнстере, Вестфальского мира. Шкрета встретил его уже в Праге, куда он переехал в 1638 году, чтобы больше никогда ее не покидать.

Начинается главный период его творчества (1640–1660 годы), который разворачивается в условиях, значительно разнящихся от тех, в которых протекали ранние годы художника. Поколение, сменившее непримиримых протестантов 20-х годов, уходивших в эмиграцию и жертвовавших своим имуществом и социальным статусом ради сохранения веры отцов, сменилось иным, гораздо более терпимым и компромиссным. Характерно, что большая группа не только выходцев из знатных родов, стремившихся сохранить в новых условиях свое приоритетное положение в обществе, но и представителей различных свободных профессий, в том числе людей искусства, сменила тогда вероисповедание, избрав католичество. Шкрета оказался перед той же дилеммой, что и большинство его соплеменников, – верность протестантизму, запрещенному в империи Габсбургов, или отказ от него, устраняющий все препятствия к возвращению на родину и к успешной карьере, – и разрешил ее подобным же образом. Возможно, кроме прагматических соображений здесь сыграла свою роль и скудость художественной жизни, в том числе изобразительного искусства, бытовавшего в протестантском обществе, среди которого он вырос. На последнем моменте следует несколько остановиться.

Истоки местного художественного аскетизма восходили к XV веку, когда волна гуситской революции, с ее отрицанием католической обрядовости, тесно связанной с формами изобразительного творчества, прервала естественный ход эволюции художественной культуры в сторону проторенессанса, очень рано обозначившегося на чешских землях. Резкое обмирщение и политизация искусства, вызванное местной так называемой «реформацией до реформации», отрицание католической религиозной культуры, запрет на «папскую», «языческую» алтарную живопись и скульптуру и др. не дали развиваться гуманистическим ренессансным тенденциям. Во времена гуситов Чехия перенесла не одну вспышку иконокласта, сгубившего массу памятников искусства. И если к концу XVI века, когда правил веротерпимый император Рудольф II, протестанты и католики, пережив времена наиболее резких противостояний, уживались довольно мирно – то в искусстве сохранилось характерное размежевание.

Главным носителем суровых ограничений в области изобразительного творчества оказалась молодая чешская буржуазия. «К историческим парадоксам относится то, что с беспримерной нивелировкой художественных ценностей мы сталкиваемся там, где за этими ценностями стоит буржуазия... в то время, как активное развитие искусства оказывается уделом почти исключительно дворянства», – писала Ярмила Вацкова, один из наиболее авторитетных исследователей проблемы¹⁶. Действительно, именно дворянством и аристократией была инспирирована яркая вспышка искусства при дворе последних Ягеллонов в годы короткого, но богатого культурными событиями правления Людовика II Ягеллона (1471–1510). Тогда был создан Бенедиктом Ридлем знаменитый Владиславовский зал на Пражском Граде, тогда же работал Мастер Литомержицкого алтаря, с именем которого связывают росписи в капелле Св. Вацлава в храме Св. Вита, расцвела богатейшая алтарная живопись. Однако после того, как Габсбурги сделали своей столицей Вену (1526), импульсы подобного искусства в Чехии значительно ослабели, и не исчезли совсем лишь благодаря аристократическим кругам, сохранявшим верность като-

личеству (как, например, Пернштейны или Дитрихштейны), и особенно – двору имперского наместника в Праге: на рубеже XVI–XVII веков им был Фердинанд II Габсбург, меценат, создатель одного из первых художественных музеев в Европе в своих тирольских владениях в Инсбруке.

С теми же социальными кругами были связаны в литературе светская любовная лирика, сатира, увлечение итальянской новеллой. Уделом же протестантов в художественной культуре – а до событий 1620 года они составляли в Чехии подавляющее большинство населения – оставались религиозная дидактика, морализация, назидательность и полемическая острота в спорах с католиками. И в сфере протестантского искусства утвердились только те жанры, которые напрямую отвечали этой программе: это были почти исключительно оформление книг песнопений – канционалов – и надгробные эпитафии, живописные и скульптурные¹⁷.

Для уровня культуры, который установился в Западной Европе в начале XVII века, канционал был уже настоящим анахронизмом, однако он свидетельствует об особом уважении к книге, к печатному слову, существовавшему в местном обществе. Одним из его источников было отличное знание Библии, переведенной на чешский язык, в широких кругах населения (уровень грамотности в Чехии был очень высоким для своего времени). Глубокое доверие к печатному источнику как к некоему непреложному духовному свидетельству, заключающему в себе сакральный смысл, даст знать о себе в Чехии и в более поздние периоды, став одним из средств борьбы за сохранение национального языка и национальной сущности. Если помнить об этом, стараясь определить место певческих книг в контексте большой национальной традиции, то значение старинных канционалов, украшенных готическими буквицами, растительным орнаментом, а иногда и бытовыми сценками, значительно возрастет, и они обретут смысл ее важного слагаемого.

То же можно сказать и об эпитафии, которой мы еще коснемся подробнее. Чрезвычайно развитая на протестантском Севере и в соседней Силезии, она имела за собой долгую изобразительную традицию.

Напомним, что полвека назад именно в жанре эпитафии создал свои лучшие живописные композиции Бартоломейус Спрангер, главный придворный мастер рудольфинского двора: это «Эпитафия златокузнеца Николауса Мюллера» (ок. 1590, х., м., Прага, Национальная галерея) и «Эпитафия на смерть жены художника» (1600, гравюра на меди Эгидия Заделера по рисунку Спрангера), относящиеся к шедеврам рудольфинского искусства. Но во времена Шкреты эпитафия превратилась в отсталое цеховое искусство, не имевшее никаких перспектив дальнейшего развития, художественный анахронизм, законсервированный жизненными условиями и обреченный на медленное угасание. После барочного Рима, бурлившего избытком новаторских художественных форм, местная скудость искусства была особенно разительна.

Однако ко времени приезда Шкреты на родину Прага уже решительно повернулась к новому стилю в жизни и в искусстве. Здесь важно отметить, что его опорой и источником стал не королевский двор, как в большинстве европейских стран (столицей империи уже давно была Вена), и не папский престол, как в Риме, а аристократия, новые магнаты, пришедшие к власти после Тридцатилетней войны. Характерно и то, что исполнителями заказов этой новой знати (как, впрочем, и сохранившейся прежней), стали в области архитектуры и скульптурного декора почти исключительно итальянцы. Италия осуществляла тогда свою великую общеевропейскую культурную экспансию, а в Праге середины века, даже во времена военных действий, развернулась настоящая строительная горячка, и это касается как нового церковного строительства и переделки прежних церквей в католическом духе, так и дворцов знати.

Огромная резиденция Альбрехта Вальдштейна (Валленштейна) семь лет возводилась на Малой Стране в Праге (1623–1630): в нее входили обширный дворец, превосходивший размерами императорский, парк, украшенный скульптурами А. де Фриса, «салла терена»; повсюду – богатый скульптурный декор, живописные росписи (проект дворца и парка – Д. Пьеррони, дворца – А. Спеца, Николо Себрегонди, росписи в лоджии, выходившей в парк, – Б. Баччо ди Бьянко)¹⁸.



*«Sala terrena» во дворце
Валленштейна.
Прага, 1627–1630.
Архитектор
Джованни Перрони,
скульптуры в парке –
Адриен де Фрис*



*Церковь Девы Марии
Победоносной
(ранее – лютеранская
церковь Св. Троицы).
Фасад.
Неизвестный
архитектор,
перестройка
1636–1644*



*Итальянская капелла
при иезуитской
коллегии Клементинум
(1590–1597), в которой
первые проявляются
черты барокко*

С 20-х годов начал перестраивать старые и возводить новые дворцы магнат Павел Михна с Ваценова. Во второй половине века (с 1669 года) началось строительство монументального дворца Черниных, с его колоссальным орденом, уже полностью в новом стиле, законченное лишь в начале



Иезуитская коллегия
Клементинум.
1654–1679.
(Начало строитель-
ства – Карло Лураго,
далее – Доменико Орси
и Джованни Бартоломео
Комети.)
Рис. Ф.Б. Вебера
Ок. 1750.
Братислава,
Городская библиотека

будущего столетия. Дворец занимал самую высокую точку на Градчанах и господствовал надо всей Малой Страной. Еще быстрее барочные формы укоренялись в церковной архитектуре. Старые, готические в основе здания переделывались в католические, как церковь Троицы на Малой Стране, ставшая теперь кармелитской церковью Марии Победоносной. В них устанавливались пышные алтари, стены украшались большими живописными образами в постренессансном, а позже – барочном стиле: такие полотна писал и Шкрета.

Очень большую роль в установлении нового стиля в масштабах всей Праги, а отчасти и Чехии сыграл орден иезуитов. И здесь следует сделать одно небольшое отступление, касающееся понятия «иезуитский стиль».

Оно встречается в ряде исторических работ в отношении архитектуры (отчасти и скульптурного декора) в странах Европы и Латинской Америки. Это определение используют одни и решительно не принимают другие ученые, прежде всего в отечественном искусствознании. Мы тоже считаем, что применять этот термин в качестве стилиевой категории неправомерно. Но с другой стороны, следует учитывать чет-



*Площадь
крестоносцев в Праге.
Церковь Св. Франциска
(Джованни Маттеи,
1679–1688)
и иезуитская церковь
Св. Сальватора
при Клементинуме
(Карло Лураго и др.,
1578–1654).*



*Дворец
Черниных в Праге.
Начало строитель-
ства 1669–1692
по проекту
Франческо Каррати.
Деталь, часть
главного фасада*

кие предпочтения, которые имел орден в отношении церковного строительства, нашедшие свое наиболее полное художественное выражение в здании главной орденской церкви – римской Иль-Джезу, одновременно обозначившей и первые шаги барокко в архитектуре.

Напомним, что в 1554 году, незадолго до своей смерти, Микеланджело предлагал Лойоле, тогда уже генералу ордена, создать проект орденской церкви (до тех пор у иезуитов не было в Риме собственного храма) – причем безвозмездно, о чем тут же торжественно сообщили в специальных посланиях Лойола и его вечный секретарь, Поланко, всем провинциалам (главам орденских отделений в разных странах). Однако этот проект являл собой центрический храм, в представлении же Лойолы, для создания такого настроения, который помог бы прихожанам легче сосредоточиться в молитве, требовалось совсем другое церковное пространство: с достаточным местом для процессий, со свободным обходом церкви, наличием боковых алтарей, особой акцентировкой алтарной части. На первой Генеральной конгрегации ордена в 1558 году, через два года после смерти Лойолы, и еще определеннее – на второй, в 1565-м, было высказано пожелание, чтобы «...церковные строения никогда не были бы светскими или чрезмерно украшенными, но производили впечатление мощи и соответствовали бы по форме и манере нашим зданиям»¹⁹. Образцом же для «наших зданий» и стал Иль-Джезу: по рекомендации Ордена строящиеся по всему свету орденские церкви должны были ориентироваться на этот главный храм, строительство которого было начато в Риме в 1568 году под патронатом кардинала Алессандро Фарнезе по проекту Якопо Бароцци да Виньольи; полностью же закончена церковь была лишь в 1575 году Джакомо де ла Портой, создателем уникального фасада, схема которого потом повторялась бесчисленное число раз в иезуитских церквях в различных городах и странах. Архитектурное и пространственное решение Иль-Джезу, равно как внутреннее убранство, явились одним из первых проявлений европейского барокко и сыграли важную, во многом определяющую роль в развитии и распространении этого стиля в Италии, а далее – в заальпийской Европе. «Нетрудно проследить воздействие церкви Иль-Джезу на весь католический мир», – утверждал Макс Дворжак²⁰. Он же ярко охарактеризовал главное настроение, которое доминирует в этой церкви: «Кажется, все успехи искусства в овладении тектоническими массами,



словно бы повинуюсь некой сверхъестественной силе, способствуют здесь движению к подкупольному пространству, туда, где сила тяжести лишается своей власти – и где взор и дух возносятся в высшие сферы»²¹.

В Центрально-Восточной Европе барочные храмы того же образца раньше всего появились в Польше (краковская иезуитская церковь Петра и Павла была завершена даже раньше, чем сам римский прототип), а также в Южной Германии и Австрии. Дворжак отмечал прямое влияние римского храма на церковное строительство в Испании и Бельгии²². Однако ту же структуру легко вычитать, например, в одной из самых оригинальных церквей столицы заокеанского Перу – это «Ла Компания» в Арекипе (1595–1698), хотя решение фасада носит на себе уже отпечаток местной традиции.

В описании чешским миссионером Франтишекком Боряней новой церкви, которую он строил в начале XVIII века силами индейцев в своей миссии в лесах Амазонки, находим знакомые черты. Не случайно Боряня с гордостью утверждал, что такая церковь «могла бы стоять в самой Праге».

*Джакомо де ла Порта.
Фасад церкви
Иль-Джезу в Риме.
1575*

*Иезуитская церковь
Ла Компания в Арекипе,
Боливия.
1595–1698*

В Чехии иезуиты появились по приглашению императора Священной Римской империи Фердинанда II, для борьбы со стойкими традициями протестантизма, укоренившегося в широких кругах общества со времен гуситов. Первая группа отцов-иезуитов прибыла в Прагу в 1556 году. Их было двенадцать – по числу апостолов, – и напутствовал эту группу еще сам Лойола. Маленький отряд иезуитов обосновался на берегу Влтавы, в бывшем доминиканском монастыре Св. Климента, разрушенном в гуситские времена. Впоследствии, шаг за шагом, на протяжении 1653–1723 годов на его месте возникал величественный Клементинум, второй по размерам после Града архитектурный комплекс Праги. Строительством вели известны архитекторы, самую важную роль среди которых сыграл Карло Лураго (1615–1684), представитель ломбардской школы, посвятивший этому строительству двадцать лет жизни. При нем коллегия приобрела форму огромного замкнутого комплекса, разделенного внутри на четыре квадрата; каждая из этих частей имела обширный двор (всего их в Клементинуме пять). Строгие формы, четкость пространственных решений и жесткая замкнутость всего комплекса напоминают о том, что мастерская Лураго занималась и строительством фортификаций – важнейшей отрасли архитектуры того времени. С 1679 года Лураго сменил Г.Д. Орси, завершил же весь комплекс в 1721–1727 годах чешский архитектор Ф.М. Канька (ему же принадлежат архитектурные решения церкви Св. Климента (1711) и Зеркального зала (1724) внутри самой коллегии).

Комплекс начал строиться с западного крыла и постепенно охватил территорию, на которой помещались ранее тридцать два дома, три церкви, сады и дворы горожан. При монастыре открылись школы, академическая гимназия, в 1751 была построена собственная обсерватория. Наряду с научными учреждениями здесь существовал и школьный театр, в котором ставились пьесы на чешском языке, в частности посвященные любимому национальному святому – Вацлаву. Фонды знаменитой библиотеки Клементинума были заложены отцами-иезуитами еще при основании коллегии: здесь главную роль сыграл канонизированный впоследствии

св. Канизий, считавший, как говорит предание, что для коллегии библиотека не менее важна, чем церковь. Что касается церквей, то Клементинум украшают три храма: Св. Климента, Св. Сальватора и Итальянская капелла, в которой О. Блажичек видит самые ранние проявления барокко в Чехии²³.

И другие памятники строительной деятельности иезуитов в Чехии, прежде всего – в Праге, оказались прочно связаны с эпохой чешского барокко, достигшего высших своих достижений в XVII – начале XVIII века. Это церкви Св. Игнатия (Лураго, Орси, 1665–1687), великолепный храм Св. Микулаша на Малой Стране (Лураго, Орси, позже – К.И. Динценхоффер, 1732–1736) и многие другие церкви по всей стране. Лураго достроил также монументальный храм Св. Сальватора в Праге, завершив его куполом и украсив портиком (1648–1659), он же создал еще несколько крупных церковных построек на чешских землях. Это лишь часть обширного церковного строительства, в котором решительно укоренился барочный стиль. Барокко сильно меняло стиль городов, создавая новые доминанты, новые точки обзора.

Мы затронули эти вопросы, на первый взгляд не имеющие прямого отношения к нашей теме, поскольку в отечественной науке они практически не освещаются при рассмотрении формирования стилистики барочного искусства, в том числе – в Чехии. Между тем, как видим, роль иезуитов в появлении новаторских и даже радикальных (Борромини) форм искусства достаточно велика. Среди самих членов ордена было относительно мало своих крупных архитекторов – равно как и живописцев и вообще людей искусства, – ибо орден был миссионерским и ориентировал своих членов на другие роды деятельности, но нельзя отрицать серьезное влияние, которое он оказывал на менталитет многих знаменитых мастеров как в Италии, так и в интересующей нас Чехии. Тип религиозности этого ордена, воздействие игнатианской духовности совершенно явственно повлияли на тогдашнее искусство, и прежде всего на стилистику барокко, его дух и форму. Сошлемся здесь на авторитет такого известного исследователя, как Рудольф Витковер, который выступил редактором-составителем сборника трудов,

название которого – «Искусство барокко – вклад иезуитов» – говорит само за себя.

Разумеется, весь комплекс новых настроений и тенденций в европейской религиозной мысли конца XVI–XVII веков, «имеющих решающее значение для возникновения духа барокко» (М. Дворжак), нельзя связывать с деятельностью одних иезуитов. Но влияние их духовности было чрезвычайно сильным, миссионерская деятельность – наиболее активной и успешной по сравнению с другими орденами, а умение использовать искусство для христианской проповеди было им присуще с начала основания ордена. Это подтверждает то участие, которое они приняли в судьбе многих мастеров, своими заказами и программой предопределяя стиль художественных решений. Стоит напомнить о том, что Лоренцо Бернини, творец «Экстаза Святой Тересы», был тоже тесно связан с орденом, практиковал Духовные Упражнения по системе Лойолы, часто приходил молиться в церковь Иль-Джезу и был в постоянном и тесном контакте с тогдашним генералом ордена – О.П. Оливой (в частности, делал эскиз фронтисписа к изданию «Проповедей» генерала). Для ордена Бернини построил красивейшую римскую церковь Сант-Андреа аль Квиринале (1658–1670). Бартоломео Амманати завещал большую сумму иезуитской коллегии ордена во Флоренции, которую, как и церковь Сан-Джованни при ней, сам же проектировал и строил, пользуясь постоянной поддержкой генерала ордена Клаудио Аквавивы. Франческо Борромини, ладивший мало с кем из своих заказчиков, также работал для ордена, и завещал значительную сумму на украшение алтаря Св. Игнатия в Иль-Джезу.

Еще один пример, уже пражский: иезуиты выступили заказчиками нескольких скульптурных групп для Карлова моста, в том числе посвященных Лойоле (не сохранилась) и Франциску Ксаверию, относящихся к лучшим скульптурам всего комплекса (работа Фердинанда Максимилиана Брокофа (1688–1731)

Сказанное относится прежде всего к монументальным видам искусства – архитектуре и скульптуре, но касается и живописи, в том числе – Шкреты. Барочные тенденции, при-

сущие ему, не смогли бы так полно развернуться в Праге, если бы за ними не стояли влияние и поддержка Клементинума, которые помогли ему преодолеть устаревшую протестантскую прагматику в области искусства. Иезуитами было заказано превосходное «Распятие с душами чистилища», которое находилось в орденской церкви Св. Микулаша, и ряд других работ, которых мы еще коснемся; выделим среди них большой цикл, посвященный «Страстям Христовым», созданный Шкретой для здания пражского орденского дома. Нам показалось важным отдельно отметить этот момент, так как он обычно остается за пределами внимания отечественных исследователей, а кажется нам не только важным, но в ряде случаев определяющим.

Вернемся, однако, к биографии художника.

Окончательно осев в Праге, он начал с того, что принял-ся решительно восстанавливать высокое положение своей семьи в обществе, видя в этом одну из главных целей жизни: Карел стал к тому времени главой своего рода, разметанного политическими бурями по Европе, мать и братья отказались в его пользу от своих имущественных прав на конфискованные ценности, и он выкупает их, отсуживает, борется за каждый предмет. Он возвращает себе старый родовой дом «Под черным оленем», в котором появился на свет, восстанавливает родовую портретную галерею, приобретает дом «У Гаека». Гаек был яркой фигурой добелогорской Чехии, философом, врачом, ученым. Тот факт, что Шкрета долго и упорно боролся за этот дом, выкупив его в конце концов у казны, устроил в нем мастерскую, стал там жить, воспринимается как подчеркнуто гражданский акт, манифестация своей связи с предшествующим поколением. Неважно, что оно было верно протестантизму, а он ему изменил: новые условия требовали новых решений, но дух своего клана и своего рода он сохранил.

Шкрета работает много и напряженно, вскоре заводит учеников, берется за большие и ответственные заказы. Первые из них ему удалось получить благодаря протекции иезуитов, одними из первых оценивших талант молодого мастера. За шесть лет Шкрета добивается такого прочного положения и так ярко проявляет себя в живописном искусстве, что его

не только без промедлений принимают в живописный цех, но в 1653 году избирают старейшиной, и он остается им до 1661 года. Он успешно руководит цехом и собственной мастерской, украшает своими картинами пражские церкви, высоко ценится как портретист и создает целую галерею образов современников. При этом постоянно выполняет заказы то императора, то церкви – от реставрации картин Дюрера до оформления похоронных торжеств. Его жизнь в Праге словно сочетает в себе статус трудолюбивого пражского ремесленника, среди которых он вырос, и современного независимого мастера. Он достиг столь высокого имущественного положения, что мог ссужать деньги пражским аристократам (например, графу Глуму, с которого он писал портрет, Шкрета одолжил 900 крон, которые тот, кстати, не вернул; деньги смог получить уже после смерти отца Шкрета-младший). Шкрета наверняка поддерживал связи с Зандрартом, трудившимся над историей современного искусства, имел и иные зарубежные контакты, а в самой Праге входил в круг интеллектуалов, будучи другом Богуслава Бальбина и других историков и литераторов, составлявших местную ученую и художественную элиту.

Чрезвычайно важной стороной его деятельности стала опека над пражским собранием живописи. Во времена Рудольфа II это собрание – тогда оно называлось королевской Кунсткамерой – было одним из самых знаменитых в Европе. Однако судьба собрания оказалась трагичной, картины начал распродавать уже брат Рудольфа, император Матиас I, большая часть коллекции ушла в Вену вслед за императорским двором, а Тридцатилетняя война причинила невосполнимые утраты. Однако многое и сохранилось: уже в 1685 году городское собрание насчитывало пятьсот пятьдесят картин, среди которых были полотна Рубенса, Ван Дейка, произведения немецких, итальянских живописцев, в том числе лучшая по тем временам коллекция работ Д. Фети. Хотя коллекция создавалась Габсбургами, она была выделена как чешская и подчинялась чешской королевской палате. Хранителем ее долгие годы был Дионисио Мизерони, возглавлявший цех златокузнецов и резчиков драгоценных камней, блестящий мастер и близкий

друг Шкреты. Сам же Шкрета стал постоянным консультантом по закупкам картин для коллекции Града, и возможно не без его влияния в ней появилось большое количество картин венецианской и нововенецианской школы, которая была ему всегда близка. Так или иначе, в разных качествах, наш мастер сыграл значительную роль в художественной жизни Праги, и сделать это ему позволило полное признание современниками его искусства.

Сам стиль жизни Шкреты полностью отвечал тогдашнему статусу крупного, признанного мастера. Он владел большой библиотекой, отличным собранием произведений искусства, прежде всего живописи: принадлежавшее ему собрание картин насчитывало, согласно посмертной описи, сто шестьдесят четыре позиции, не считая гравюр и рисунков. В его библиотеке нашли свое место труды по истории Чехии, издания французские, немецкие, итальянские, произведения римских авторов. Когда 30 июля 1674 года художник умер в возрасте 64 лет, то в церковной записи он был назван «famozissimus pictor», а описавший обряд похорон приор монастыря августинцев на Здеразе завершил свое повествование словами о том, что хотя в церкви Святого Гавела, где был погребен Шкрета, нет его эпитафии – ею станут «благородные картины Шкреты» в Новоместском монастыре Св. Вацлава.

Цикл святого Вацлава был одной из первых и лучших работ Шкреты, и посвящен он был основателю независимого чешского государства, королю-католику, при котором христианство окончательно установилось в Чехии. И характерно, что именно это произведение было выделено современниками как надгробный памятник мастеру.

Творческое наследие Шкреты включает в себя большое количество церковной живописи и относительно малое – светской. В сущности, светскими были только портреты, зато они представляют собой чуть ли не самую ценную часть его искусства. Сфера церковной живописи Шкреты весьма разнообразна, и в ней налицо черты различных современных художественных направлений, а их программа во многих случаях

предопределена волей заказчика. Портретное же творчество, напротив, необычайно целостно; оно полностью отвечает представлениям художника о человеческой личности и ее месте в мире, несмотря на то что и здесь он не мог не считаться со вкусами своих моделей. Ни пейзажей как таковых, ни жанровых сцен Шкрета не писал, но образ реального мира все же проникает в его живопись в качестве фона или аксессуаров, становясь ее важным компонентом.

ЦЕРКОВНАЯ ЖИВОПИСЬ

Церковная живопись Шкреты по своему сюжетному составу достаточно типична для своего времени. В нее входят библейские и евангельские сюжеты, а также своеобразная хроника деяний католической церкви – тип живописи, широко распространившийся в посттридентской Европе и связанный прежде всего с изображениями сцен из жизни новоканонизированных святых, таких, как Карл Борромейский, Фома из Виллановы, как миссионеры-иезуиты, трудящиеся в Европе и далеких заокеанских континентах; живопись последнего типа, по существу, примыкает к жанровым или историческим картинам. Евангельские сюжеты трактуются по принципам «*arte sacra*», как происходящие «здесь и сейчас», и мало чем отличаются в своей трактовке от событий, происходивших сравнительно недавно, как, например, «Карл Борромейский, посещающий больных чумой в Милане» или «Дева Мария и Иоанн Креститель, помогающие защитникам Мальты».

Соответственно, в работах последнего типа преобладают черты реальных жизненных обстоятельств и типажа, в то время как в библейских сценах превалируют традиционные идеальные образы. Однако и здесь художник тяготеет к реализму, тому специфическому реализму XVII века, который никогда не бывает только простым повторением действительности, но всегда обладает и тем «скрытым символизмом», который так блестяще вскрыл Э. Панофский. Что же касается упоминавшегося выше цикла «Святого Вацлава», то здесь налицо

история в ее легендарно-агиографическом аспекте, как она тогда понималась, причем история национальная, в изображении которой художник использует детали окружения, типаж, интерьеры, характерные для современной ему чешской действительности.

Если говорить об особенностях стиля, то в самом общем виде можно охарактеризовать главное направление творчества Шкреты как путь от увлечения итальянской школой (преимущественно венецианской и нововенецианской, в сочетании со смягченным караваджизмом, близостью к искусству Строцци, Гверчино) к более скупому, сдержанному стилю. Причем в последнем не только сказываются черты современного ему классицизма, но ощутима и оглядка на старых мастеров, в частности на традицию Дюрера (напомним, что искусство Дюрера было чрезвычайно серьезно воспринято в Праге еще в рудольфинскую эпоху и что пражское собрание его работ по своей полноте уступало только нюрнбергскому). Северное начало все более открыто проступает в поздних работах Шкреты, таких, как цикл «Страстей» из церкви Св. Микулаша, причем поэтика последнего не раз приводит на память и творчество Рембрандта.

Однако в своих церковных композициях Шкрета прежде всего мастер большого барочного стиля. Он писал алтарные образы для главных пражских церквей, которые тогда все ответственнее приобретали, или возвращали себе, облик католических (церковь Марии Победоносной) или возводились сразу в этом стиле (церковь Св. Микулаша), и проблема оформления их интерьера современными алтарными полотнами была очень актуальной. В Праге XVII века до приезда Шкреты почти не появлялись такие масштабные барочные картины с многоплановым композиционным построением, со сложным светотеневыми эффектами, богатые по живописи, насыщенные по содержанию: их просто некому было писать, и Бальбин недаром вспоминал о том, что по приезде из Италии Шкрета «нашел искусство живописи погруженным в тину полнейшего пренебрежения и почти изгнанным из города».

Первой работой Шкреты, сразу же поставившей его на особое место среди чешских художников, был уже упоминав-

шийся цикл картин, посвященных святому Вацлаву; он написал его в 1641–1643 годах, для пражского монастыря Ордена босых августинцев на Здразе (на Новом месте). Здесь, еще в догуситские времена, сложился крупный культурный центр при костеле Св. Вацлава, где хранились важные исторические хроники и тщательно поддерживался культ самого святого. Теперь этот национальный культ, не без влияния иезуитов, видевших в нем отличный способ для воздействия на души прихожан (они даже делали театральные представления на чешском языке, посвященные святому), переживал новый подъем, и приор монастыря, отец Эгидий, заказал для вновь построенного монастырского клуатра 32 картины, которые расположились на стенах, напротив оконных люнет. Каждая картина сопровождалась цитатой из чешской хроники Гаека, а также латинским четверостишием, сочиненным самим приором, и таким образом приобретала вид законченной эмблемы, содержащей образ, сускрипцию и инскрипцию, в полном согласии с тогдашними литературно-дидактическими принципами. Это было серьезное, тщательно продуманное идейно-художественное предприятие, и участие в нем стало большой удачей для лишь недавно появившегося в Праге художника. Свой шанс он использовал в полной мере.

Существует легенда, что в монастыре Шкрета оказался случайно, ища в его стенах защиты после того, как смертельно ранил в поединке другого художника – иностранца. В благодарность за приют он якобы по просьбе ректора, и написал свои картины, ставшие, по словам Я. Неймана, «первыми монументально трактованными эпическими полотнами, через посредство которых в Чехии утвердилось зрелое барокко итальянского образца»²⁴.

Цикл св. Вацлава действительно наиболее «итальянский» среди работ художника. Первоначально он состоял из 32 картин, большая часть которых была написана самим Шкретой. Сохранились следующие полотна: «Рождение св. Вацлава», «Смерть Драгомиры», «Злицкий князь Радислав покоряется св. Вацлаву», «Св. Вацлав повелевает разрушать языческие капища и возводить христианские храмы», «Св. Вацлав окапывает виноградник, готовит церковное вино и печет гостию»,



«Св. Вацлав покупает детей у язычников» и «Смерть св. Вацлава». Образ святого Вацлава, установившего в Чехии христианство, «хозяина чешской земли», как пелось в народных гимнах, чрезвычайно популярного в стране даже во времена гуситов, издавна имел свою изобразительную традицию. Она, разумеется, была известна Шкрете, но он создает собственный тип, близкий тем изображениям святых, которых так любило церковное искусство барокко. Святой предстает перед зрителями как красивый молодой человек, сильный и мужественный, с благородной наружностью, с густыми темными волосами, падающими на плечи. Это истинный король-христианин, благородно-самоотверженный, посвятивший жизнь укреплению веры Христовой в своих владениях; он находится все время в трудах и заботах, мирных, хозяйственных и военных – впрочем, побеждает он противников не столько силой оружия, сколько силой духа (как в картине, где князь Радислав складывает оружие перед св. Вацлавом, увидев двух ангелов, по преданию всегда стоявших за его плечами). В настоящее время разрозненные картины цикла находятся в нескольких музеях, но в своей первоначальной редакции они складывались в целостную увлекательную эпопею, и каждый посетитель, двигаясь вдоль стен монастырского клуатра, как

*Карел Шкрета.
Св. Вацлав повелевает
разрушить языческие
капища и строить
христианские храмы.
Цикл Св. Вацлава.
X, м. 1641.
Прага, Национальная
галерея*

бы становился свидетелем славного прошлого, переносился то в комнату роженицы, где только что появился на свет Вацлав, то в военный стан, под облачное, хмурое небо, то на самый край адской бездны, разверзшейся перед нечестивой матерью св. Вацлава, язычницей Драгомирой. Вместе с любимым героем зритель мог пережить моменты его славы и трагической гибели от братской руки, неразрывно связанные с историей самой Чехии.

Это было новое слово в истории чешского искусства, хотя здесь существовали прежде и миниатюры в исторических хрониках, и росписи – в том числе в капелле Св. Вацлава в соборе Св. Вита, и многие другие изображения исторических лиц. Но Шкрета, в согласии с принципами нового церковного искусства, привнес в древние предания свободное дыхание, широкий барочный жест, светотеневую игру, полновесные звучные краски. Цикл обращен к широкой аудитории, цель автора – не изыск и подчеркнутое изящество, которое было так свойственно рудольфинцам, а создание искусства доходчивого, всем понятного. Герои полностью осовремениваются, реальность, даже прямая повседневность, появляется во всех полотнах, однако она преображена масштабностью происходящих событий и утрачивает бытовой, прозаический оттенок. Обычное, «низовое», становится оболочкой высокого, духовно возвышающего и самого зрителя. Все сцены исполнены напряженного действия, вокруг святого вскипает водоворот людей и событий, сталкиваются страсти, самые жизнь и смерть. Как всегда в барокко, контрасты света и тьмы призваны выделить главного героя, они же создают напряженную, переменчивую атмосферу. Резкие пятна освещенных частей полотна, их контрасты с глубокими тенями рождают настроение ожидания, беспокойства, ведут взгляд и мысль зрителя к узловым моментам действия. Живость и реализм отдельных образов помогают создать ощущение достоверности происходящего и его конкретной ощутимости. Это было блестящее начало; и действительно, цикл св. Вацлава послужил прологом будущих успехов Шкреты.

Вскоре, в 1649 году, молодой мастер заявил о себе следующим неоспоримым шедевром, украсив Тынский собор на цен-



*Карел Шкрета.
Вознесение Марии.
Алтарный образ
из Тынской церкви
на Старом Месте,
Прага.
X, м. 1649*

тральной площади Старого места (собор Марии под Тыном) великолепным образом Вознесения Марии, который дополнялся сверху отдельной сценой с изображением Святой Троицы; огромная алтарная композиция поднялась на пятиметровую высоту, изменив весь внутренний облик собора.

Интересна история ее возникновения: образ был заказан староместской общиной Праги в знак благодарности Деве Марии – Небесной Покровительнице, по преданию помогшей горожанам удержаться во время шведского штурма (он случился всего за несколько месяцев до заключения Вестфальского мира, в 1648 году): противник остался на противоположном берегу, а Старый город так и не был им захвачен. В борьбе со шведами Прага выступила на имперской, католической стороне, и не случайно среди пражских горожан, мясников, пивоваров и студентов, героически сражавшихся на Карловом мосту, были и ученый-иезуит, профессор Клементинума Иржи Плаха, и Богуслав Бальбин, будущий историк, в то время еще молодой адепт того же ордена. Горделивые патриотические чувства пражан выразились в надписи над сакристией собора, повествовавшей о том, что образ посвящен событию, происшедшему «в год, когда Старая и Новая Прага над могучими рыцарями, готами и финнами, победу одержала, Фердинанда III королевское расположение заслужила и согласие установила»²⁵.

Композиция включает в себя три плана: земной, с гробницей Девы Марии, средний – воздушное пространство над землей, и высший, небесный, с изображением Святой Троицы. Нижняя, земная часть полотна представляет апостолов, взволнованно склонившихся над пустой гробницей, средний план – Деву Марию в момент вознесения, с распростертыми руками и взглядом, устремленным ввысь, окруженную толпой ангелов, заключивших Ее в кольцо своих крыльев, словно поддерживая на пути в небеса. Здесь, в облаках, уже ожидает Святая Троица: в поднятых руках Бога – Отца и Сына блистает звездами венец Царицы Небес и Христос простирает вторую руку навстречу матери.

Композиция построена по принципам барочного динамизма, ее основой является мощная спираль, то отступающая вглубь, то выходящая на передний план, которая и рождает ощущение подъема, стремительного скольжения ввысь, сочттая круговое движение с восходящим. Действующие лица на всех трех планах исполнены волнения, их жесты подчеркнуты выразительно, алтарный образ пронизан воодушевлением и радостным пафосом.

Цветовое решение полностью соответствует «трехчленной» концепции: верхняя, небесная часть полотна написана в светлых, золотистых тонах, на которых мягко светятся синие и охристо-розовые. К ним тяготеет по цветовому решению фигура Марии в светло-розовом одеянии с сияющими на изломах складками, словно подчеркивающим ее принадлежность уже не земному, а высшему миру, в то время как густые, темные тона словно стекают вниз, к земной части композиции. Единство насыщенной цветовой гаммы, в которой умело соотнесены и увязаны все тона, густые, темные и светлые, словно вспыхивающие в живописном пространстве, связывает, подобно спиральному построению, все три плана. В довольно сумрачном соборе картина Шкреты выделяется особенно эффектно, так как на нее падает свет из высоких готических окон, так что перед зрителем словно разверзается стена, чтобы сделать его свидетелем небесного события. Такой живописи в Праге до Шкреты не было. Неудивительно, что тынский образ сыграл роль «шедевра», за который он был незамедлительно принят в цех живописцев.

Другой пример монументальной многофигурной композиции являет собой алтарный образ из собора «Марии под цепью» – бывшей церкви мальтийских рыцарей, расположенной сразу за Карловым мостом на малостранской стороне. Размеры его впечатляют – 566х183 (х., м.); картина помечена гербовым знаком де Витте, приора мальтийского ордена в Праге (друга Шкреты и модели одного из его лучших портретов), при котором в 1651–1654 годах храм был значительно обновлен. Тогда же (по-видимому, в 1651 году) была завершена и картина Шкреты, ставшая главным алтарным образом. Композиция изображает, согласно названию, «Деву Марию и Иоанна Крестителя, помогающих защитникам Мальты в 1565 году». Это было широко известное в католическом мире событие, когда небольшой гарнизон мальтийских рыцарей во главе с генералом ордена Ла Валеттом смог устоять во время тяжелой турецкой осады. (Впоследствии в честь Ла Валетта была названа столица острова.) Победу христиан в неравном сражении рыцари приписывали помощи своего патрона – Иоанна Крестителя – и заступничеству Девы Марии.



*Карел Шкрета.
Дева Мария
и Иоанн Креститель
поддерживают
защитников Мальты
во время турецкой
осады 1545 года.
Алтарный образ
из церкви Девы Марии
под цепью.
Прага.
X., м. Ок. 1651*

Шкрета развернул перед зрителями обширную панораму на фоне морского пейзажа с кораблями, под облачным небом. На переднем плане, справа, помещена группа коленопреклоненных рыцарей, взывающих о помощи к небесам, над ними появляется мощная фигура Иоанна Крестителя: обратив лицо ввысь, он обеими руками указывает на терпящих бедствие христиан, словно вручая их покровительству небес. В ответ на его просьбу и моление мальтийцев, сверху, с противоположной стороны полотна, появляется окруженная сонмом ангелов Богоматерь, простирая руку над христианами и придерживая второй рукой Младенца Христа, который, в резком повороте, мечет сверкающие молнии вниз, на язычников. Вся небесная сцена исполнена стремительного движения, сопровождающая Марию ангельская рать (головоломные ракурсы, пересекающиеся объемы, шум крыльев, блеск одежд и щитов) мчится на защиту христиан, в то время как сами христиане пребывают неподвижно, в напряженной молитве. Колористическое мастерство, сложная композиция, связывающая небесных воинов с земными с помощью сложной S-образной линии, проходящей через мощную фигуру Иоанна Крестителя; поток небесного света, зрительно рассекающий полотно, раскрывая в глубине картины сцену морской битвы, силуэты кораблей с высокими мачтами, тонущие в морском тумане; всепроникающий динамизм в сочетании с живыми портретами рыцарей – все это складывается в великолепную живописную сценерию. Высокие художественные достоинства «Мальты» даже вызвали у ряда исследователей Шкреты сомнения в его авторстве (Пазаурек и, видимо, Крамарж, не включавший картину в комплекс работ Шкреты). Зная состояние чешского искусства того времени, наверное, действительно трудно было поверить, что этот великолепный алтарный образ явился делом рук местного мастера. Естественнее было предположить, что картина написана неизвестным итальянским, скорее всего венецианским, художником, тем более что первоначально образ считался изображением битвы при Лепанто – еще одной легендарной победы христиан над турками в XVI веке, – которая многократно изображалась, в том числе Паоло Веронезе²⁶.

Принадлежность «Мальты» Шкрете окончательно утвердил Я. Нейман, и мы разделяем его точку зрения, тем более что алтарная картина создавалась целенаправленно для мальтийского храма, а обновлением его занимался, как уже говорилось, друг Шкреты, глава мальтийской конгрегации в Праге Де Витте.

Шкрета создал много алтарных образов, в основном для пражских церквей; в их числе красивая композиция, одна из наиболее «караваджистских» – «Св. Мартин и нищий» (х., м., ок. 1645, Прага, Национальная галерея) и навесанное сходными итальянскими впечатлениями «Обращение св. Павла» (х., м., ок. 1659, там же); обладающие высокими живописными достоинствами «Крещение Христа», х., м., ок. 1659) и «Святое Семейство со св. Варварой и св. Екатериной» и многие другие картины. Мы выделим среди них лишь одну – «Св. Карл Борромейский посещает больных чумой в Милане» (х., м., 1647, Прага, Национальная галерея).

Картина предназначалась для церкви Девы Марии и Св. Карла Борромейского при госпитале, принадлежавшем итальянской конгрегации в Праге; она была многочисленной и богатой, к ней принадлежали люди различных, в основном привилегированных профессий, со многими из которых Шкрета был близко знаком. В число его друзей входил и заказчик картины, Макс Антоний Кассинис, занимавший в конгрегации важное место, членом ее был Оттавио Мизерони, с личностью которого мы еще встретимся. Конгрегация с самого своего основания (1573 г.) находилась под непосредственной опекой иезуитов, видевших в ней одну из своих опор в Праге, так что заказ был чрезвычайно ответственным и Шкрета отнесся к нему со всей серьезностью. Вряд ли случайно, что именно в эту картину он счел необходимым ввести свой автопортрет, единственный, который нам известен.

Картина вводит зрителя в обширную палату монастыря, заставленную койками, где сестры милосердия ухаживают за больными, кормят их, обмывают раны, готовят лекарства. Больные лежат на своих скорбных ложах, сидят на полу, осматривают и пытаются перевязать свои язвы. Справа, в сопровождении короткой свиты, входит кардинал Карл Борромей-



*Карел Шкрета.
Святое семейство
со св. Екатериной
и Варварой.
X, м. Ож. 1655.
Прага,
Национальная
галерея*

ский, и несчастные устремляются к нему с просьбой о помощи. Святой поднимает руку, благословляя и успокаивая людей и огромным напряжением духа и воли облегчает их страдания, приостанавливая, кажется, самое чуму. Это было хоро-



*Карел Шкрета.
Св. архангел Рафаил
с Товием.
Фрагмент.
X, м. 1665.
Костелец, церковь
Св. Мартина*

по известное предание в истории католической церкви: во время страшной чумы в Милане в 1576 году, когда городское начальство бежало, бросив гибнущих сограждан на произвол судьбы, кардинал Карл Борромейский остался с ними, принял на себя заботу о страждущих и силой своих трудов и молитв, своим духовным подвигом остановил чуму. (Карл Борромейский был впоследствии канонизирован католической церковью и считается защитником от эпидемий.)

Начав работать над картиной, Шкрета пошел сначала по стандартному для того времени пути: в двух рисуночных набросках он изобразил святого молящимся на коленях, с сиянием вокруг головы; вняв его молитвам, как в картине из мальтийской церкви, с неба спускается Дева Мария с Младенцем, полагая конец моровой заразе. В самой же картине произошло смещение смысловых и эмоциональных аспектов. Все действие происходит на земном плане, Богородица присутствует лишь как живописный образ в глубине картины. В среду скорбящих, умирающих людей, суетящихся вокруг них сестер входит исполненный воли, твердости и силы духа кардинал. Складки его пурпурного одеяния, отделанные золотым кружевом, почти касаются чьей-то безобразной, обмотанной тряпками, ноги – типичный барочный эффект. Он поднимает правую руку жестом не только благословляющим, но и останавливающим, запрещающим. Его высокая фигура неподвижной, твердой вертикалью утверждается в композиции, волны бедствия, страданий словно разбиваются об нее.

Кардинал и группа его спутников находятся в контрасте с противоположным, левым крылом картины: там – страждущие, здесь – спасители. Контраст усилен тем, что если в изображении больных подчеркнуто их типовое сходство, зрительно объединяющее их всех в единую массу, то правая группа с Карлом Борромейским охарактеризована, напротив, очень индивидуально. Некрасивое, характерное лицо святого ничуть не приукрашено, но исполнено воли и твердости, профиль кажется чеканным. Талант портретиста помог Шкрете создать убедительный образ, исполненный внутренней силы и суровости: это настоящий духовный вождь, хотя его голова не окружена сияющим нимбом, как было привычно в изображении святых. Святой Карл у Шкреты прежде всего человек, но такой, который и вправду мог если не приостановить чуму, то, уж во всяком случае, стать опорой своей пастве.

Молодой темноволосый монах рядом с ним, это, скорее всего, тоже реальная личность, а именно – Луиджи Гонзага, член знаменитого рода, в ранней юности, вопреки воле семьи, ставший иезуитом. Он находился во время эпидемии рядом с кардиналом и погиб, заразившись от одного из больных, ко-

торого на себе переносил в больницу. Поскольку, как говорилось, Орден иезуитов имел прямое отношение к церкви, в которой находилась картина, а Луиджи Гонзага, наряду с таким же юным Станиславом Косткой, тоже рано умершим, были любимцами Ордена и их культ в это время как раз устанавливался, такое допущение кажется правомерным.

Жестковатый реализм Шкреты, заставляющий его смело подчеркивать сугубо правдивые, грубо-вещественные детали больничного окружения, как бы удостоверяет полную документальную достоверность происходящего. Шкрета охотно использует контрасты, в том числе живописные: картина выдержана в коричнево-серых, оливковых тонах, на фоне которых резким цветовым ударом выделяется пламенеющее облачение кардинала. В сочетании с волевым, энергичным лицом этот цвет усиливает ощущение естественной властности, пристекающей от фигуры святого.

Мы уже упоминали, что в эту картину Шкрета ввел собственный портрет. Он поместил себя среди спутников кардинала, своего соименного святого, в непосредственной близости от него.

Обращенное к зрителю в трехчетвертном повороте живое, продолговатое лицо, в обрамлении пышных каштановых волос выражает ум и сдержанную энергию. Простая черная одежда, оттененная острыми углами белого воротника, придает мастеру строгое достоинство. Создатель картины обретает, таким образом, свое место в ней самой, находясь рядом со святым, творящим чудо. В этом отразились, может быть, самоутверждение и гордость, свойственные Шкрете. Он запечатлен здесь в расцвете сил и таланта, на пороге новых успехов, цепко вглядывающимся в пестрый мир, готовым к противоборству с ним. Отметим, что художник, единственный из всех действующих лиц, обращен к зрителю, хотя не вступает с ним в эмоциональный контакт, что так любили делать его современники, особенно северные мастера. Он же соблюдает дистанцию от мира, наблюдая, изучая и оценивая все, что находится вокруг.

Обратим внимание на одну структурную деталь, часто встречающуюся у Шкреты: как типичный мастер барокко, он

любит оперировать большими группами объемов, причем часто «раздвигает» их, создавая ритмическую цезуру, просвет, в котором помещены важная для сюжета фигура или иной смысловой акцент. Например, в алтарной картине, посвященной Мальте, «прорыв» первого плана использован для раскрытия глубокой перспективы со сценой морской битвы. В «Карле Борромейском» прямо по центру помещена алтарная ниша, она находится на заднем плане, однако четко выделяется на освещенной белой стене, поскольку фланкирована двумя небольшими колоннами на высоких цоколях, посреди которых помещена доска с надписью, свидетельствующей о том, что Макс Кассинис является заказчиком картины (он сам, в современной одежде, стоит слева от ниши и рукой указывает на нее). В самой же нише помещена картина с изображением Девы Марии и молящихся перед нею заступниц за больных, Святых Розалии, Агаты и Варвары. Причем эта «картина в картине» написана так, что фигуры молящихся одновременно кажутся и реальными, находящимися в пространстве полотна, как все остальные персонажи, и частью живописного изображения, как и сама Мария. Такая двойственность, призрачность, казалось бы, конкретного изображения, некое «мерцание» его смысла и настроения вносит особый оттенок в композицию. Этот прием использования сцены заднего плана в качестве дополнительного акцента, усложняющего содержание всей картины, достаточно часто встречается у Шкреты.

Отметим еще одну особенность, на которую мы уже обращали внимание как на одну из самых характерных для нашего мастера: умение синтезировать. В рассматриваемой композиции явно ощутимы мотивы итальянской ренессансной живописи – это касается «микеланджеловских» фигур больных с левой части картины, приводящих на память Сикстинскую капеллу (однако в адаптации Аннибале Карраччи – его фрески в галерее Фарнезе). Рядом с ними – абсолютно реальные фигуры нескольких сестер милосердия, женская головка с заплетенными косами в быстром повороте, словно увиденная на улице, художник в одежде своего времени около кардинала, совершившего чудо сто лет назад, и молодой иезуит, вскоре погибший от чумы и во времена Шкреты уже

канонизированный. Тем не менее картина воспринимается как смысловое и живописно-пластическое единство, благодаря тому что композиция четко ритмизирована, а объемные массы накрепко связаны живописными и светотеневыми приемами в единое художественное целое.

Вполне действенные в религиозной живописи того времени каноны католического «*arte sacra*», рожденного посттридентскими предписаниями, хорошо знакомые Шкрете, как и всем его коллегам по ремеслу, предписывали при обращении к церковным сюжетам создавать изображения, «более реальные, чем сама реальность», шла ли речь о евангельских или совсем близких по времени событиях. Это давало художнику возможность осовременивать, как угодно смело, любые религиозные темы, которые во множестве курсировали тогда в искусстве, дабы приблизить к зрителю даже отдаленные по времени сюжеты, почерпнутые из церковной истории, и как бы сделать его их соучастником. Многие картины Шкреты, в том числе некоторые композиции из вацлавского цикла, стоят на границе собственно церковных и жанрово-исторических, светских по своей сути изображений, хотя и в легендарной интерпретации. Они осовременены не только по законам тогдашней церковной эстетики, но и следуя принципам характерного реализма XVII века, умевшего насыщать бытовой и рождающийся исторический жанр углубленной символической содержательностью, исключаящей бытовой прозаизм, ибо в них еще дышит возвышенный дух мифологии. В широком контексте художественной культуры XVII века этот процесс осветил Е.И. Ротенберг: «...Возникает новая, «постмифологическая» концепция жанровой картины, – пишет он, – которая, как бы перенося на себя часть функций, до того приходившихся на долю опосредованных, мифологизированных образов, обретает теперь в сравнении с прежней, «параллельной» концепцией бытового жанра большую идейную нагрузку, образную многогранность и сложность изобразительного языка»²⁷. С такой многозначностью не только «церковно-исторической» (Карл Борромейский), но и бытовой картины – семейного портрета – мы еще встретимся в живописи Шкреты, и это будет одно из лучших его произведений.

Заканчивая же обзор церковной живописи, подчеркнем еще раз тенденцию нашего мастера видеть и изображать святых и подвижников, как обычных людей, но чрезвычайно целеустремленных, мужественных и напряженно трудящихся на своем поприще. Они мало чем отличаются от интеллектуалов или художников, портреты которых Шкрета часто писал в это же время. Мы редко встретим сцены экстаза, мученичества, увенчания небесной славой. Шкрета сохраняет традиционную иконографию, но всегда тяготеет к индивидуализации образа, не к идеально-типическому, а конкретно-единичному, что помогает ему создавать в канонизированных сюжетах образы живые и человечески-достоверные. Нам представляется, что здесь, как и в портретах, подсознательно сказывается протестантская «ставка на личность», на единичного человека, находящегося в постоянной конфронтации с собственной совестью и чувством долга – наследие национального искусства (вспомним протестантские эпитафии), но поднятое на гораздо более высокую степень морального осознания и изобразительного мастерства. Почти все его святые – в сущности, люди науки. Святые Амвросий, Августин, Фома Аквинский (цикл картин для монастыря августинцев на Здеразе) не выпускают из рук книгу и перо. С книгой и пером изображен и апостол Иоанн, получающий откровение на Патмосе (ок. 1650, Прага, Национальная галерея): он примостился на огромном валуне, нависшем над морем, которое вскипает у самых его ног, брызги летят на грудь книг, развернутых тут же, на камнях. Святой, в напряженной позе человека, боящегося упустить минуту вдохновения, спешно описывает открывшиеся ему, скользющие в бурных облаках видения. Религиозное состояние трактуется Шкретой не как экстатический порыв, а как творческая активность, напряженный, одухотворенный свыше труд.

Св. Августин (м., дерево, ок. 1640, Прага, церковь Св. Гавла) – это не святой V века, а настоящий современник Шкреты, живой умный аскет в черной сутане; лицо его кажется портретным, и больше всего святой похож на какого-нибудь профессора-«клементинца», готовящего завтрашнюю проповедь или комментарий к Писанию. Он произвольно слегка жестикулирует левой рукой в такт своим мыслям, на лице



*Карел Шкрета.
Св. Августин.
1640.
Деревянная доска,
масло.
Прага,
Национальная
галерея*

почти физически ощутим их отблеск. Есть какая-то особая символика в том, что этот образ находится в церкви, в которой погребен сам Шкрета.

И любимой картиной Шкреты, которую, по сохранившимся свидетельствам современника, он считал своей лучшей работой, тоже был образ святого-труженика: это св. Матфей с ангелом (ок. 1666, костел Св. Матвея, Кржешице) – не-

большая картина (144x101), выглядящая намного скромнее его пышных алтарных композиций. Но ей присущи стройность и уравновешенность, внутренняя тишина и проникновенная сосредоточенность. Шкрета особенно удачно нашел здесь пропорции целого и частей, подчинив все немногочисленные детали главному действию, вернее – настроению, отмеченному редкой у него лирической нотой.

Фигуры евангелиста и ангела зрительно сливаются в один силуэт, осененный большими белыми крыльями. Легкая светлая рука небесного помощника лежит на плече глубоко сосредоточенного Матфея, вторая – на его натруженных пальцах, в которых зажато перо. Художника при этом увлекает не контраст (вспомним одноименную картину Караваджо), а единство столь несхожих героев, служащих одной цели, и это внутреннее единство рождает ощущение таинства, происходящего в тишине, в полутьме кельи. Главным средством выразительности является светотень. Свет «ниоткуда» озаряет лица обоих, их руки, белую одежду ангела и темную – Матфея. Гамма почти монохромна, основные тона – глухой рыжевато-коричневый, бледно-охристый, серовато-белый. Тем не менее картина очень живописна, благородна по тону, и цветовое решение укрепляет ощущение гармонии, трогательного объединения земного и небесного, которое удалось создать художнику. Здесь нет следов ничьей другой руки, кроме руки самого мастера, и «Св. Матфей» демонстрирует незаурядность живописного дарования Шкреты, которое не всегда так полновесно могло проявиться в больших композициях, выполненных с участием мастерской. Интересно, что итальянские ноты здесь звучат гораздо слабее (вспоминается скорее Фети), а движение в сторону северной традиции, характерное, как нам кажется, для позднего творчества Шкреты, проявляется весьма ощутимо. Оно в полной мере сказалось на картинах, посвященных христологической теме, прежде всего на большом цикле «Страстей Христовых», написанных для дома пражских иезуитов в последние годы его творчества. Однако отдельные характерные для этого цикла черты, как символично-содержательные, так и изобразительные, проявились значительно раньше, и следует их кратко коснуться.



*Карел Шкрета.
Св. Матфей и ангел.
Х., м. Ок. 1666.
Кржешице, церковь Св. Матфея*

Одна из немногих ранних работ нашего художника, написанная еще до эмиграции и принятия католичества, – небольшое «Распятие» (дерево, м., Прага, частное собрание). Картина очень темная, только одинокая фигура Христа резко высветлена. Рядом ни родных, ни друзей, мир застлала тьма, надвигающаяся на маленький шар солнца; вдали чуть видны башни Иерусалима. Это еще очень скромная и неловкая в живописном плане «проба пера», однако ей присущи серьезность и четкое представление о Христе, прежде всего как о страждущем человеке, добровольно принявшем на себя страшное бремя искупительной жертвы. Впоследствии, как мы могли убедиться, Шкрете приходилось писать пышные, многофигурные барочные композиции, куда он щедро вводил толпы людей, святых и ангелов, разверзающиеся небеса, небесные видения. Однако, изображая Христа, он точно бы вновь возвращается к своим духовным первоисточкам, оставаясь при этом мастером зрелого католического барокко.

Образ Христа трактуется художником с огромным внутренним чувством, и если сцены мариинного цикла и особенно «Вознесение Марии», бывшее одним из любимых и наиболее частых сюжетов Шкреты, воплотили в себе самые светлые и поэтические ноты, которые жили в душе бывшего протестанта, то тема Христа всегда отмечена трагизмом. Не случайно Шкрету не привлекали события земной жизни Спасителя. Он не изображал его ни среди нарядной толпы на пиру в Кане Галилейской, ни в скромном жилище Марфы и Марии, ни в окружении людей, потрясенных воскрешением Лазаря. Равным образом в его живописи не появляются призывание апостолов или беседа с самаритянкой, столь распространенные в искусстве XVII века.

Чаще всего в картинах Шкреты Христос предстает в сценах Страстного цикла, он много раз обращался к теме Распятия. И здесь Иисус всегда одинок, он окружен тьмою, живописная гамма становится вязкой и мрачной, передача страданий – до натурализма наглядной. Смерть на кресте, и смерть мучительная, жестокая, не раз и не два возникает на полотнах художника, отбрасывая мрачную тень на поздний период его творчества, когда ему приходилось изображать ее особенно часто; думается, что мир эмоций художника в этих работах

объясняется не только условиями заказа, он носит отпечаток личного чувства: не случайно эти картины относятся к наиболее сильным его произведениям.

Таким был уже главный алтарный образ, заказанный для Капеллы мертвых при тогда еще готической церкви Св. Микулаша (х., м., ок. 1645, находится сейчас в капелле Св. Барбары при той же церкви). Заказчиком было «Братство Страстей Христовых», активно следовавшее идеями «Ars morandi», то есть «искусства доброй смерти», которое широко пропагандировали иезуиты. Отчасти этим объясняется мрачная экзальтация картины, первой в ряду больших трагических «Распятий» Шкреты: она писалась почти одновременно с циклом св. Вацлава, от которого резко отличается всем своим художественным строем.

Идея искупления, возрождения грешников к вечной жизни осуществляется здесь через мистическое приобщение к мукам Спасителя: ангелы собирают в чаши кровь, капающую из рук и груди Христа, чтобы окропить ею души чистилища. В подготовительных рисунках именно это событие выдвигалось на первый план как главный сюжет. В алтарном же образе, как и в случае с «Карлом Борромейским», сместились традиционные акценты и окропление заняло место «комментирующего действия» второго плана, а на первый план выдвинулась фигура Христа, тяжело, мертво повисшая на кресте. Огромный крест едва вмещается в картину, он выдвинут почти в «пространство зрителя», его окутывают тьма и пустота, точно действие происходит где-то на краю света, на грани земли и неба, в вечности. Пространство картины становится плоским, тесным, оно сводится к мрачной среде, окутывающей крест.

По обе стороны Спасителя парят на облаках два ангела, собирающие капли крови Христовой в причастные чаши. Клубящиеся складки их одежд, сложный рисунок крыльев, порывистые жесты всемерно подчеркивают тягостную неподвижность тела Распятого. Шкрета поразительно сумел передать в Его облике сложное состояние как бы одновременно физической смерти и дряхлеющей жизни, но жизни уже особой, вне земных измерений. Идея добровольного мученичества, осознанной жертвенности воспринимается зрителем тем

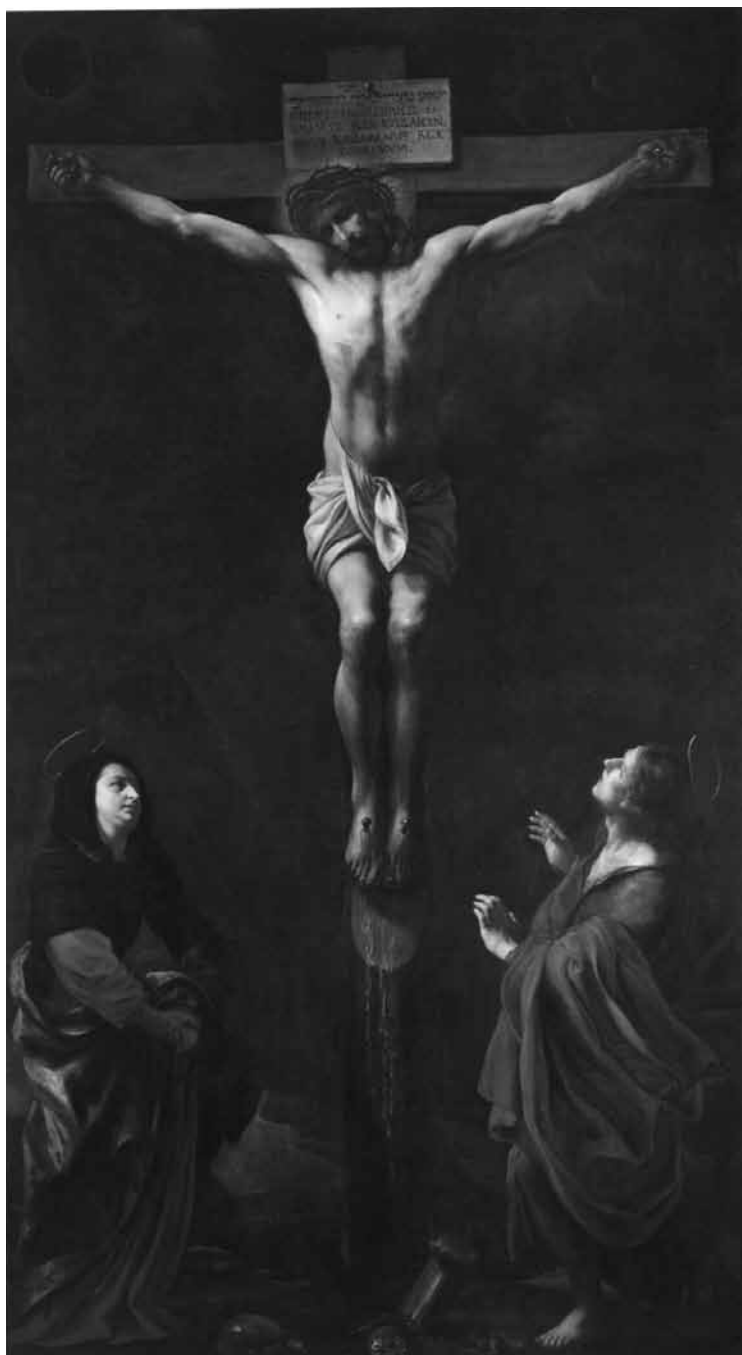
острее, чем более физически мощной кажется фигура Христа, чем пристальнее неподвижный, гипнотический взгляд его широко раскрытых глаз. Шкрета пишет свою картину уверенной, широкой кистью. Живописная пластика его полотна приводит на память сцены Распятий Рубенса. Однако общий дух более суровый, трагический, картина исполнена глубокого религиозного чувства.

Здесь много крови: ею обогрены ноги Христа, и резкий контраст ее живого цвета с зеленоватыми, мертвенными тонами остывающего на кресте тела заставляет вспомнить мрачные северные Распятия «грюневальдовского» типа, особенно в сочетании со сведенными судорогой пальцами пробитых рук Христа. Зеленая и золотистая одежда ангелов, их разноцветные крылья создают сложный аккорд с мертвенно бледным лицом Спасителя. Оно обращено в сторону Марии, единственного живого существа, находящегося в картине: ее фигура застыла неподвижной статуей слева от креста, к которому прикован Ее взгляд, стиснутые руки прикрыты плащом. Богоматерь кажется особенно одинокой среди волн мрака, приглушающих синие и розовые тона ее одежды; серовато-белый плат, накинутый на голову, оттеняет бледность щек.

Шкрета, кажется, еще никогда не писал с таким желанием вызвать ток ответного настроения у зрителя. Все его живописные средства активизированы здесь до предела, предвещающая экспрессивность зрелого чешского барокко, с его форсированной эмоциональностью.

С еще большей определенностью сказанное относится к другому «Распятию с Марией и Иоанном», гораздо более поздней работой (х., м., ок. 1670, Хотиков, церковь Воздвижения Креста Господня).

Отметим, что понятие «позднего периода» у Шкреты отнюдь не связано с упадком или ослаблением творческого потенциала; скорее, именно здесь происходит наибольшая концентрация ряда важных изобразительных средств. Художник переходит к более лаконичным решениям, часто ограничивается небольшим количеством фигур, пользуется пустым затемненным фоном, место действия конкретизирует лишь небольшое количество тщательно отобранных деталей. Вся сила



*Карел Шкрета.
Распятие с Марией
и Иоанном.
Х., м. Ок. 1670.
Хотиков, церковь
Воздвижения Креста
Господня*

художественной выразительности сосредотачивается в лицах героев, их жесты скупы, движения «заторможенны», Шкрета избегает теперь резких ракурсов, эффектных разворотов. Фон сгущается и темнеет, словно темнота надвигается на немногочисленные человеческие фигуры, тесня, окружая их со всех сторон. Фигуры сдвигаются ближе, образуют компактные объемы, резко и неровно освещенные, словно ненадолго отво-еванные светом у окружающего мрака, приобретающего здесь метафизическое значение. Юношеское увлечение Караваджо сменяет собственный, глубоко пережитый прием индивидуальной манеры: светотень словно переводит во внешний план глубокие внутренние состояния, вскрывая духовный смысл происходящего. Контрастность света и тьмы драматизирует действие, свет все чаще играет роль моральной категории: свет и тьма становятся персонификациями добра и зла, а барочная риторика, оттенок ортодоксальной религиозной морализации, напротив, слабеет и почти исчезает.

Изменяется и облик персонажей: Шкрета отходит от итальянизированных идеальных образов своей ранней живописи, склоняясь к «северному» типу, подчеркивает остроту конкретных состояний своих героев. Художник словно всматривается в глубь собственной души, ища ответа только на самые большие и истинные вопросы – жизни и смерти, добра и зла, творчество его сконцентрировано на духовных ценностях. И мир ощущений и эмоций, который вновь и вновь повторяется в теме Распятия и в сценах Страстного цикла, говорит об осознанной потребности обобщить наиболее важные тайны и вопросы бытия, воспринимаемые Шкретой как изначально трагические.

Неудивительно, что не раз картины Шкреты заставляют вспомнить о Рембрандте: видимо, не случайно Зандрарт поместил в своей книге рядом портреты обоих художников. Указанные особенности выразились с наибольшей полнотой в цикле «Страстей» (х., м., 1673), который был написан для нового дома иезуитов на Малой Стране и стал одной из последних и самых монументальных христологических работ художника.

Цикл состоит из десяти больших (230×175) полотен, которые располагались по обеим сторонам внутренней лестни-

цы, так что двигавшийся по ней человек как бы оказывался в сердцевине евангельских событий, становясь свидетелем последних дней Христа; он вовлекается в действие умелой композицией и эмоциональным напряжением полотна. А полотна Шкреты так сильны и действенны, что созерцание переходит в активное сопереживание, граничащее с духовным соучастием.

Цикл начинался сценой «Моления о чаше» и завершался «Оплакиванием». При этом каждая картина могла быть избрана как отдельный объект для созерцания: они самодостаточны, благодаря полноте воплощения избранного фрагмента евангельской мистерии.

Говоря о способе построения любой из картин, невольно хочется произнести слово «сцена» и напомнить не только о свойственной барокко театральности, но и о требованиях, которые, как выше упоминалось, предъявили члены ордена Максимилиану Брокофу относительно скульптур Карлова моста: они должны были стать «сакральным театром» для проходящих по мосту зрителей. Сцены шкретовского цикла, оставаясь сакральными, тоже строятся с учетом театрального эффекта: они разворачиваются на некоем подиуме, к которому ведут две-три ступени, а находящиеся на нем группы фигур складываются в легко читаемые мизансцены с участием пяти-шести персонажей, центральным из которых постоянно является Христос. Он связывает все части цикла, изменяясь сам от сцены к сцене, что вносит своего рода временной эффект в художественную конструкцию.

Надо сразу сказать, что «Страсти» Шкреты пострадали от времени. Свою роль сыграла разруха, воцарившаяся после Тридцатилетней войны: ведь Чехия была одной из стран, по которым она прошла особенно жестоко. Художнику приходилось использовать грубые, не лучшего качества холсты; он обычно писал очень тонко, и красочный слой, впитанный такими холстами, еще истончался. Правда, картины были расчищены в 1958–1959 годах и повторно реставрированы в связи с юбилейной выставкой 2010 года; но трудно судить, восстановлен ли полностью их первоначальный вид. К тому же необходимо учитывать участие мастерской, без которой

немолодому мастеру было бы невозможно справиться с таким большим предприятием. И тем не менее мы имеем дело с одной из наиболее значительных работ Шкреты, не имеющей прямых аналогов среди современных живописных произведений на тему «Страстей».

В какой мере Шкрета мог быть самостоятелен в отношении программы, ему предложенной? Наверняка она была очень четкой, но одновременно ощущение, что это одно из самых «личных» произведений художника, не оставляет зрителя. Предполагается, что исходной точкой концепции стали «Духовные упражнения» св. Игнатия Лойолы; думается, что, учитывая заказчика и местонахождение картин, это было просто неизбежно: дом и был предназначен в большой мере именно для проведения игнатианских упражнений. Надо отметить и тот факт, что в сюжетах своих картин Шкрета использует тексты всех четырех Евангелий; то же делает и Лойола: в своих пояснениях к медитациям он указывает конкретные страницы из параллельных евангельских текстов²⁸.

Связь с «Духовными упражнениями» явственно проступает и в эмоциональной окраске картин, в повышенном духовном напряжении, какой-то визионерской наглядности в изображении действующих лиц, как бы выдвигающихся из тьмы в момент духовного усилия наблюдателя. Кроме картины «Се человек», темный, «ночной» фон присутствует повсюду, помогая зрителю, не отвлекаясь, концентрировать внимание на представленных фигурах и лицах.

Напомним, что Лойола в своих «Упражнениях» всегда предлагает испытуемому для облегчения размышлений несколько деталей-указателей, своеобразный «сценический материал», на котором тот должен сосредоточиться, будь то «далекое поле под Иерусалимом», «Синагоги, деревни и дороги», которыми шел Христос, или «Маленький домик Девы из Назарета в провинции Галилея».

Например: первый день третьей недели упражнений, посвященный страстям:

«Первое созерцание. Оно совершается в полночь: как Христос, Господь наш, отправился из Вифании в Иерусалим на последнюю Вечерю. <...>

Представление места. Здесь рассмотреть дорогу от Вифании до Иерусалима: широкая она или узкая, ровная ли и тому подобное; также представить себе горницу для Вечери, большая она или нет, и какого она вида. <...>

Увидеть участников Вечери. <...> Слушать то, что они говорят... смотреть на то, что они совершают»²⁹.

Каждый такой фрагмент завершается советом «извлечь из этого какую-либо пользу» для своей главной задачи. Затем следует несколько молитвенных размышлений; завершается же упражнение «беседой с Иисусом Христом, Господом нашим, и молитвою «Отче наш».

Как мы видим, созерцание, наряду с молитвой и размышлением, – опорные точки «Упражнений» Лойолы. Ставя вопрос: «Какие цели, согласно Игнатию, преследуют духовные упражнения?», современный исследователь утверждает, что «прежде всего они призваны помочь человеку углубить его отношения с Богом. <...> Совершая упражнения, человек устремляется прежде всего к встрече с Иисусом как личностью, а также с Его жизнью»³⁰.

Собственно, этой задаче и отвечает цикл Шкреты, ею рождена вся его поэтика. Следуя «Упражнениям» и собственным представлениям о евангельских событиях, Шкрета создал особый мир, не реальный, а как бы «сверхреальный», открывающийся зрителю в момент созерцания, в момент духовного усилия. На переднем плане всегда Иисус, Его облик, лицо, одежда предельно конкретны и позволяют воспринять Его реально, как живого человека, переживающего рядом, на глазах у зрителя, свои последние страшные минуты (напомним, что фигуры на картинах почти в человеческий рост).

В стремлении воссоздать события начала эры как вечно длящиеся и всегда современные для христианина, в поэтической и визионерской, а не прозаическо-реальной убедительности образов – весьма типичной для религиозной западной живописи XVII века, – Шкрета частично сближается, как кажется, с традицией «arte sacra», «священного искусства» о котором мы уже упоминали.

Ф. Дзери в качестве точки отсчета для этого направления называет 1583 год³¹. Это искусство, рожденное идейно-художественно

жественными принципами Контрреформации, на которые в немалой степени повлиял тип религиозности Лойолы и его ближайших последователей, сыгравших большую роль в формировании тогдашней картины мира христианина-католика. О роли иезуитов в развитии такого экспрессивного, воздействующего на людские чувства и эмоции стиля много писали Э. Блант, Э. Маль, А. Прейсс и другие ученые, связывая именно с Орденом активизацию наиболее «экстремистских» форм в живописи. Для лучших представителей этого направления характерны визионерски ощутимые реальные формы и образы в сочетании с глухой тьмой и вырывающим пластические массы «из небытия» сильным, неестественным светом, не дневным и не ночным, а также галлюцинативная подлинность зрелища, почти физически подчиняющая себе зрителя, материализация ирреального, убедительность в изображении чуда.

По мысли своих идеологов, это искусство должно было сочетать элементы стилистики разных мастеров, дабы создать вариант нового, вечного, вневременного христианского искусства, способного воспроизвести зримо единственную и абсолютную истину. По оценке Ф. Дзери, это была живопись «без времени, продукт культуры, в высшей степени утопической», однако исключать ее из общей традиции искусства того времени и отказываться в способности находить и использовать приемы, активно влияющие на зрителя, вряд ли стоит: не один Караваджо умел пользоваться темным фоном, резкой светотенью и наделять вневременным бытием взятый с улицы типаж. Другое дело, что его мощная и агрессивная индивидуальность находилась в полном противоречии с тенденцией к самоустранению автора, которой следовали ведущие мастера «arte sacra», как Шипионе Пульцоне, желавшие раствориться в собственном творении, которое являлось религиозным актом в той же мере, что живописной конструкцией.

Шкрета наверняка видел в Риме произведения Пульцоне, как и многочисленных подражателей, дублирующих его приемы. Следы такого знакомства, например, с «Распятием» Пульцоне можно усмотреть в рассмотренном выше «Распятии» Шкреты из Капеллы мертвых церкви Св. Микулаша. Однако наш мастер переосмысляет многообразные тенденции конца

XVI–XVII века в духе зрелого барокко, создавая собственную стилистику.

Здесь стоит напомнить, что в Чехии во времена Шкреты были весьма сильно развиты мистические настроения. Сам не чуждый их, Ян Амос Коменский составил целую книгу из откровений таких мистиков, как Кристина Пражская или Ян Драбик, дав ей название «Свет во тьме».

Впрочем, и «Духовные упражнения» Лойолы, законченные им еще в 1544 году, были не сразу опубликованы и официально разрешены церковью и первоначально предназначались лишь для внутреннего орденового пользования – в немалой степени из-за своей мистической составляющей. Возможно, отход Шкреты от официальной иконографии, который наблюдается в отдельных случаях, может быть объяснен совокупностью всех этих обстоятельств. Во всяком случае, он иногда предлагает зрителю нетипичный иконографический извод: мы встречаем его уже в открывающей шкретовскую мистерию сцене в Гефсиманском саду.

В картине Шкреты Христос представлен на коленях. Он, стиснув руки, смотрит на чашу, которую держит перед ним ангел, но взгляд его направлен и дальше, ввысь, где в разрыве тяжелой тьмы является светоносный образ Бога Отца. Не только ангел, который упоминается в Евангелиях, но и сам Небесный Отец укрепляет Христа, присутствуя рядом с Ним в последний миг перед началом страшных испытаний: снизу, справа, уже тускло мерцают факелы входящей в сад стражи.

Тем самым несколько видоизменяется мотив смертельной скорби и кровавых слез Христа в момент моления о чаше, который так часто и охотно изображался в церковной живописи (с редкой силой эта ситуация запечатлена, например, в картинах Доменико Фети, написанных примерно в то же время); вернее сказать, у Шкреты евангельский текст как бы получает некоторое дополнительное истолкование.

В представлении каждого человека того времени, посещавшего пражский дом иезуитов, жизнь воспринималась как долгое странствие, исполненное тяжелой борьбы с собой и с искушениями, страдание, как единственный надежный ключ, открывающий врата вечной жизни. «Моление о чаше» Шкре-



*Карел Шкрета.
Моление о чаше.
Цикл «Страстей».
Х., м. 1672.
Пражское
архиепископство,
церковь Св. Микулаша
на Малой Стране,
Прага*

ты звучит как некое высшее и наглядное ручательство того, что в конце пути земного странника ждут небесный дом и небесный Отец, и тем самым стремится укрепить его в стойкости веры, вселить надежду на то, что в самые горькие минуты жизни он не будет оставлен Богом. Однако жизненный путь, как бы тяжел он ни был, должен быть пройден до конца. Необходимой духовной стойкости учили следующие сцены цикла на примере самого высокого образца.

Христос из шкретовских «Страстей» прежде всего – человек, исполненный благородства, духовно превосходящий

своих мучителей и добровольно, сознавая всю ответственность своей миссии, принимающий свой крест. Свободная душа и воля этого притесняемого, казалось бы, беспомощного и слабого человека, которому противостоят земные владыки во всем блеске и мощи своей власти, но которые не могут сломить его духа, удивительно переданы старым художником. Тема вселенского зла и противостояние ему – главная смысловая вертикаль серии.

Правители и их окружение изображены как воплощение восточного деспотизма и великолепия. Их роскошные одежды, головные уборы, украшения переливаются красными, золотыми, синими тонами. Они восседают на тронах, стоящих на возвышении, их окружают слуги и рабы. И все они – и Кайафа, и Ирод, и Пилат – равно бессильны перед одиноким, замкнутым в себе, связанным и обреченным человеком, пред силой его духа. Правители усиленно и возбужденно жестикулируют; связанный Христос, напротив, почти неподвижен. Его взгляд все время погружен в себя, Он не смотрит на мучителей, не устаивает взглядом владык и лжесвидетелей и проходит свой крестный путь молча, стойко и возвышенно-смирненно.

Одной из важных фигур почти во всех композициях Шкреты становится палач. Он появляется в первый раз в сцене с Кайафой. Иисус и палач стоят здесь бок о бок, и густые темные волосы Христа, падающие на плечи, почти соприкасаются с огненно-рыжей всклокоченной шапкой палача. Он в грязно-белой рубахе, на его лице лежит отпечаток низменности, а в злой ухмылке проглядывает нескрываемое удовольствие от возможности причинять мучения: настоящая квинтэссенция Зла, во власть которой передано столь же абсолютное Добро. Видимо, мастер придавал такому сопоставлению большое значение, так как палач становится неразлучной тенью Иисуса и уже больше не отходит от него.

Собственный акцент проступает и в трактовке образа Пилата. Его фигура повторяется в цикле трижды. В подготовительном рисунке (тушь по карандашной основе, Германия, Музей Берлин-Далем) прокуратор Иудеи представлен римским воином в легком доспехе, с непокрытой головой, в



*Карел Шкрета.
Христос перед Кайафой.
Цикл «Страстей».
X, м. 1673.
Пражское
архиепископство,
церковь Св. Микулаша
на Малой Стране,
Прага*

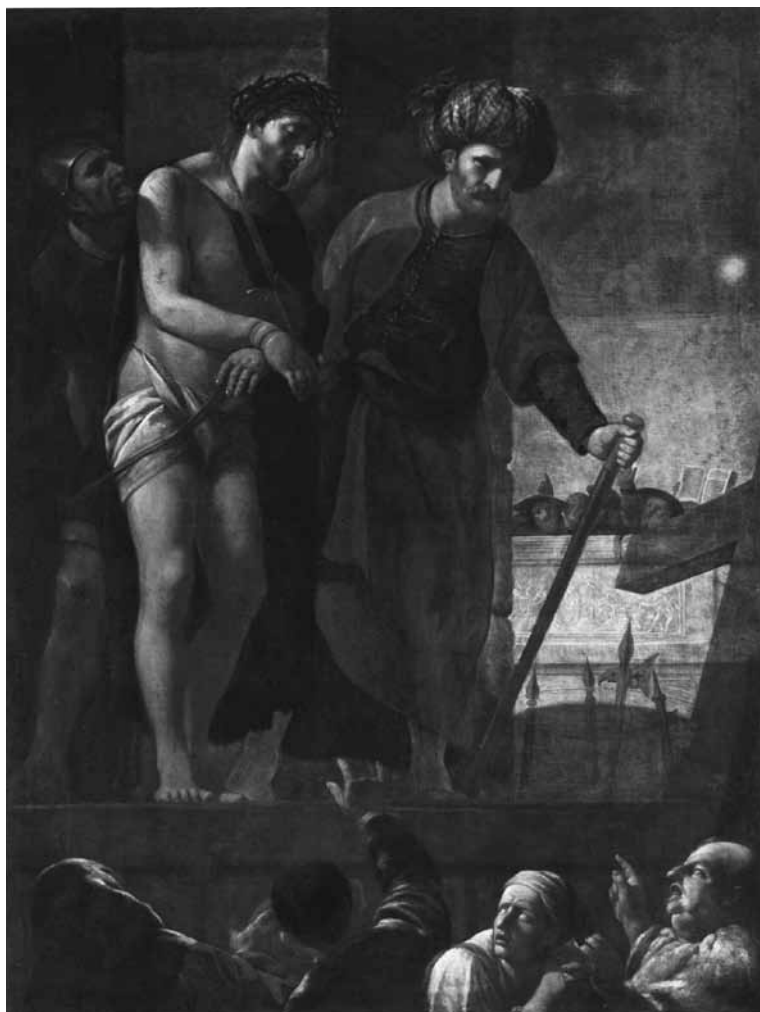
плаще и сандалиях. Он энергичным жестом поворачивается вслед уходящему Христу, не глядя умывает руки, облик его – облик решительного и жестокого человека. Что заставило Шкрету превратить его в восточного деспота и изменить его характер? Желание соблюсти единство зрительного ряда, разыграв до конца «восточную тему» – Кайафы, Ирода, Пилата, модную в те времена? Воспоминания о бесчинствах турок, в постоянной борьбе с которыми два века находились Габсбурги? Или дань моде, особенно голландской и фламандской,

охотно вводившей в картины «восточный колорит», в том числе, в изображениях Пилата?

Важнее, однако, то, что Шкрета сумел ощутить психологические ресурсы, кроющиеся в этом образе. Его Пилат, умывающий руки, представлен в картине человеком колеблющимся, во взгляде, которым он провожает уходящего на последние мучения Христа, присутствует оттенок не то печального сочувствия, не то внутренней тревоги. Тем острее звучит его контраст с образом подсудимого. Шкрета находит острое и выразительное решение: Христос, повернувшись спиной к Пилату, сходит с возвышения, на котором тот восседает в окружении слуг; Его босая нога (один из самых ярких световых бликов) ступает вниз, в темноту, как в пропасть. Фигура Христа – самая высокая в картине, его движение направлено из глубины к правому краю, и дальше, за пределы полотна, из которого он словно уходит так же медленно, но неудержимо, как от Пилата, оставляя его и весь мир мукам совести и раскаянию.

И хотя палач держит Его за плечо, сжимая в другой руке веревку, которой связаны руки Христа, зритель ясно видит, что решающая фигура здесь – подсудимый. Это он, Царь Иудейский, покидает Пилата, безвольно умывающего руки, не в силах отвести взгляд от Уходящего. Это Он – главный герой, победитель, духовно никому не подвластный, хотя и в нищенской хламиде и со связанными руками. Его затаенный взгляд словно не желает больше видеть мир, ради которого Он идет на смерть – таков Христос в трактовке Шкреты в этой одной из самых выразительных сцен серии.

«Коронование тернием» передает уже разгул стихии зла, это какой-то пабаш жестокости, который продолжается в «Бичевании» (здесь снова возникают итальянские реминисценции). Поразительно переданы Шкретой лица мучителей: в сущности, лиц нет. Если орудия пытки воспроизведены реалистически точно, если прекрасная голова Христа написана любовно и тщательно, широкой, свободной кистью, и оттенена сине-зеленым, с пробелами, плащом, то лица палачей словно оставлены в подмалевке: они безлики, они лишь воплощение мирового зла и принадлежат людям, которые и впрямь



*Карел Шкрета.
Се Человек.
Цикл «Страстей».
X, м. 1673.
Пражское
архиепископство,
церковь Св. Микулаша
на Малой Стране,
Прага*

«не ведают, что творят». В картине снова находится Пилат, в его облике еще сильнее, чем в первой сцене с Христом, выступают черты безволия и покорности року.

Наконец, наступает эпилог, триумф зла: «Се Человек». Картина богата по цвету: светло-серые, коричневые тона взяты в разнообразном звучании, дополнены охрой, синим, мутно-белыми тонами. Она наполнена людьми: Пилат в чалме и пестрой восточной одежде, опираясь на трость, в сопровождении воинов выводит Христа на помост и обращается



*Карел Шкрета.
Распятие.
Цикл «Страстей».
X, м. 1670.
Пражское
архиепископство,
церковь Св. Микулаша
на Малой Стране,
Прага*

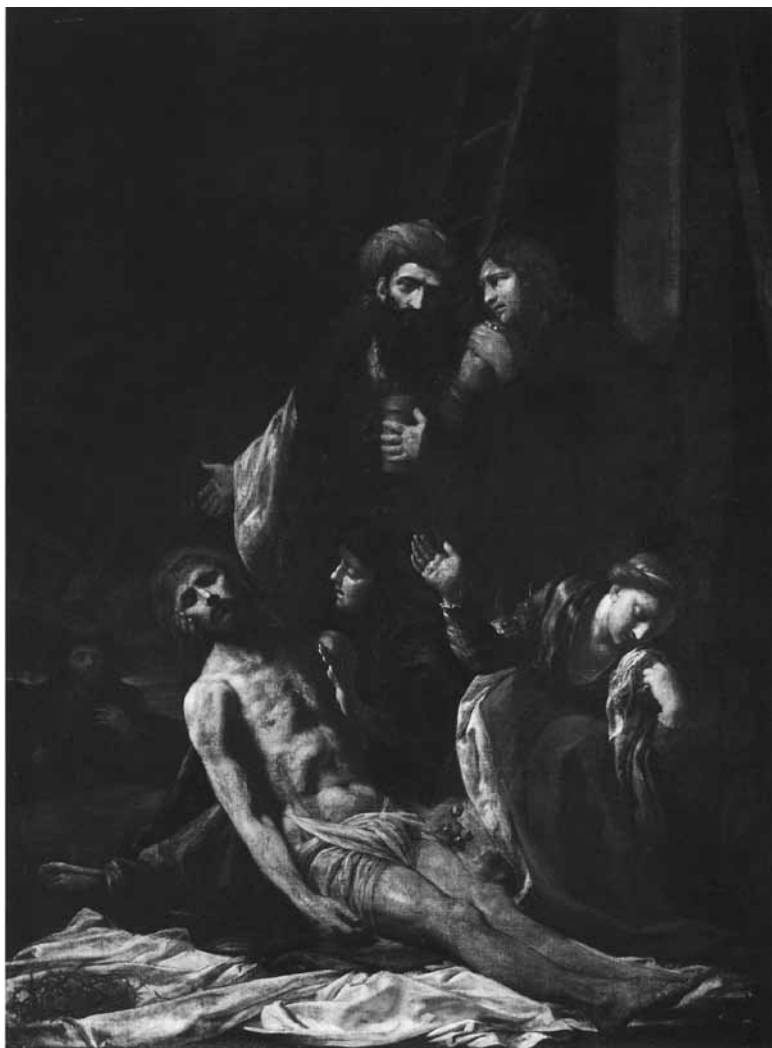
к иудеям с вопросом, заранее зная ответ. Перед помостом, видимая по плечи, бушует толпа, овладевшая ею стихия низменных эмоций доведена, кажется, до предела. Уже в карандашном рисунке к этой сцене (тушь по карандашной основе, музей Берлин – Далем) Шкрета энергично набрасывает обобщенный образ злобной толпы, со всех сторон напирющей на помост, на котором стоит Христос. Люди с ненавистью тянут к осужденному руки с растопыренными, страшными, ненатурально большими пальцами. Справа, из кипящего чрева



*Карел Шкрета.
Скорбящая Мария.
Цикл «Страстей».
Х., м. 1673.
Православное
архиепископство,
церковь Св. Микулаша
на Малой Стране,
Прага*

толпы, словно сам по себе поднимается и неотвратимо плывет к Христу огромный крест. Пилат обращается к обезумевшим, жаждущим крови людям.

Наконец наступает финал – «Распятие», в котором Шкрета продолжает тему своих «жестоких» Распятий, ставя зрителя лицом к лицу со страшным зрелищем, от которого ему, что называется, некуда спрятаться, так как крест с Распятием стоит прямо перед ним и ничто не отвлекает внимания от лицемерия Христа: здесь нет ни толпы, ни близких, ни разбойников.



*Карел Шкрета.
Оплакивание.
Цикл «Страстей».
X, м. 1673–1674.
Пражское
архиепископство,
церковь Св. Микулаша
на Малой Стране,
Прага*

Христос словно следит за зрителем с укором из-под истерзанного терниями лба. Шкрета наделил Его взгляд гипнотической силой, он не отпускает от себя, заставляя наблюдателя страдать, ощущать себя частицей того мира, который убил своего Бога, распял своего Спасителя.

Здесь впервые после «Моления о чаше» размыкается пространство: в сценах с правителями оно было забито пышными тканями, занавесами, тронами и людьми. Здесь же словно

раздвигаются стены земного мира и действие переносится в какую-то неведомую среду. Но и она оказывается враждебной и беспросветно-темной.

Таков же фон в «Скорбящей Богоматери». Мария стоит одна, на фоне огромного черного неба, и если в картине присутствует какой-то свет, то он кажется исходящим от самой Марии. Большая фигура в красновато-бурой одежде, закутанная в тяжелые складки синего плаща, цвет которого на голове и плечах сгущается в траурно-черный, «держит» все это пустое широкое пространство и обладает такой устойчивой силой, что весь мир кажется ее подножием. Картина почти монохромна, причем если внизу ее тона чуть ярче и разнообразнее, то сверху они темнеют, чернеют, и бледное свечение над головой Марии, как и зарница на небе, лишь подчеркивают темноту этого неба – черного неба скорби, из которого исходит, словно молния, страшный меч, пронзающий сердце Марии. Этот мотив уже архаичен для зрелого XVII века, но именно его избрал Шкрета (или продиктовал заказчик?), чтобы передать всю силу непереносимой душевной боли.

Завершает цикл «Оплакивание», оно наиболее многолюдно, здесь наконец прерывается одиночество Христа и Он, пусть мертвый, окружен любящими людьми. Действие, как обычно в цикле, выдвинуто на авансцену, фигуры приближены к самому краю полотна. На первом плане, пересекая его тяжелой, окаменевшей диагональю, покоится тело Христа, его израненную голову поддерживают руки Марии, они представляют собой замкнутую группу; все остальные участники действия находятся вне того горестного, неразрывного единства, которое составляют Мария со своим мертвым Сыном. Вскинутая же рука Магдалины, упавшей на землю у подножия огромного креста, словно вопрошает небо. Первый план изобилует напряженными цветовыми контрастами. Здесь сходятся несколько тонов белого, рыже-красный, синий, серый, голубовато-серый, наконец, холодный зеленоватый оттенок мертвого тела. Черно-синие тона одеяния Марии контрастируют с красным платьем, бело-голубым покрывалом, золотыми волосами Магдалины. Беспокойные резкие цветовые пятна словно вспыхивают по всему первому плану. Второй ярус

картины, сводящий композицию к треугольнику, составляют склоненные друг к другу фигуры Иоанна и Иосифа Аримафейского, погруженных в скорбную беседу. Действие постепенно утихает, вспышка отчаяния перетекает в тихую скорбь. И все пространство картины прорезает мрачная вертикаль креста, уходящего за пределы полотна.

Всю эту большую, многофигурную группу Шкрета мастерски разместил на широком поле холста, окружив ее большим пустым пространством, активно участвующим в формировании эмоций зрителя, который словно ощущает физически глухую тяжелую тьму, обступившую маленькую группу людей, всеми отвергнутых, оставленных наедине со своим горем.

Так заканчиваются «Страсти» Шкреты. Но мы хотели бы обратить внимание на несколько неожиданную параллель к этому циклу, которую составляют его рисунки к гравюрам, посвященные, казалось бы, совершенно иной и далекой от евангельских событий теме, – это иллюстрации нашего художника к книге М. Таннера, профессора и ректора Пражского университета, провинциала чешской провинции ордена Иисуса. Он составил мартиролог своих братьев по ордену, миссионеров, погибших в разных частях света: книга вышла в Клементинуме, в Праге, на латинском и немецком языках в 1675 году.

Шкрета был давно и прочно связан и с иезуитской коллегией – Клементинумом, и с пражским Университетом, который также находился под протекторатом ордена. Художник, в частности, не раз делал рисунки для так называемых «Тезисов» – своего рода печатных афишек, сообщающих о философских и теологических диспутах. Как правило, это были крупные листы со сложными аллегорическими композициями, в которые нередко включалась тема прославления того или иного знатного рода, представитель которого заканчивал обучение. Шкрета с удивительной изобретательностью компоновал эти титульные листы, будь то «Цветы рациональной философии», «Древо христианского богослужения» или «Апофеоз Леопольда I». Он использовал широко распространенные в то время сборники эмблем, в том числе «Иконологию» Чезаре Рипы, находившуюся в его библиотеке. Рисунки к «Тезисам» дают хорошее представление о распространен-



Карел Шкрета.
Эскиз иллюстрации
к университетскому
тезису Иржи Вейса
«Строительство
корабля теоретико-
политической
философии».
Рис. пером и кистью
в коричневом тоне
по карандашной
основе, лавировка.
1670.
Вена, Альбертина

ном тогда специфическом эмблематизме мышления, привычке с легкостью оперировать сложным аппаратом символично-аллегорических понятий, неожиданными и контрастными сочетаниями, например, аллегорических фигур и портретных изображений современников («Аллегория графа фон Штернберка с Геометрией и Астрономией»), а также о беспокойном духе барокко, с его любовью к театру, риторике, экзотике, позволяв-



Карел Шкрета.
Эскиз аллегии
рода Штернберков
с фигурами «Астроно-
мии» и «Геометрии».
Рис. пером в коричневом
тоне по карандашной
основе, лавировка.
Ок. 1673.
Музейный центр
Берлин-Далем



*Карел Шкрета.
Воскресение.
Рис. пером
коричневым тоном
по карандашной
основе, лавировка.
Ок. 1647.
Прага, Национальная
галерея, графическое
собрание*

шей вводить в композиции «заморский» типаж, вроде крокодилов, львов и верблюдов, которые тут же получали символическое осмысление. Но иллюстрации, о которых мы сейчас говорим, относятся к совсем иной сфере.

Во времена Шкреты, с 1664 года, началась активная миссионерская деятельность Клементинума. Посланцы Клементи-



нума, а также Оломоуца, Брно и других чешских иезуитских коллегий работали повсюду, от Филиппин и Чили до Китая, они проповедовали, составляли словари и учебники, переводили Евангелие, возглавляли миссии, строили храмы и школы, лечили. Судьбы миссионеров в далеких странах, ранее неизвестных европейцам, часто бывали не только трудны, но и трагичны, о чем говорят их письма и свидетельства современников. При этом «рейтинг» выходцев из чешской провинции ордена был очень высок.

«Все мы, кто пришел из чешской провинции, можем подтвердить, что здешние отцы (и те, что в Чили), рожденные в испанских семьях, любят и уважают чехов и нидерландцев больше, чем любой другой народ, включая и европейских испанцев, что здесь случается чрезвычайно редко», – доносил в Прагу Ондржей Супетиус³².

Тогда и установился в Праге настоящий культ не только Лойолы, но и «короля миссионеров» – Св. Франциска Ксаверия: недаром в череду знаменитых скульптур Карлова моста в Праге входили группы, посвященные им обоим работы Мак-

*Карел Шкрета.
Усекновение главы
Св. Варвары.
Рисунок пером
коричневым тоном
по карандашной основе,
лавировка. Ок. 1674.
Музейный центр
Берлин-Далем*

*Карел Шкрета.
Диспут св. Екатерины.
Рисунок темной
сепией по карандашной
основе, белла.
Ок. 1670.
Прага, Национальная
галерея, графическое
собрание*

симилиана Брокофа (1710–1711). Ряд рисунков Шкреты служит как бы их далеким прообразом – например, изображение Св. Франциска Ксаверия, высоко вознесшего крест, которое находит прямой отзвук в статуе Брокофа.

Заглавными листами отдельных частей упомянутой выше книги Таннера служат четыре сложные, исполненные запутанной символики композиции, посвященные деяниям ордена на всех четырех континентах, в которых участвуют изображения крокодилов, львов, негров, пальм и индейцев. Но для нас важнее небольшие заставки, нарисованные Шкретой и гравированные главным образом М. Кюсселем, Б. Килианом, которые украшают отдельные биографии героев книги Таннера. Поскольку книга посвящена памяти погибших братьев-миссионеров – темы заставок трагичны, и некоторые из них перекликаются со Страстным циклом, о котором была речь выше.

Кстати, эти рисунки подтверждают, что Шкрета, никогда не писавший картин на бытовые темы, обладал сильными, нерастраченными импульсами реалистического видения, лишенного всякой мифологизации. Великолепно владевший сложной сценерией барочной религиозной живописи, знавший цену патетическому жесту, внешней экзальтации, он здесь словно забывает об этом. Его герои-миссионеры обыденны и обыкновенны, они ходят по земле и, если надо, гибнут просто и без пафоса, оставаясь верными своему призванию. Они физически беззащитны перед злом, как был беззащитен Христос, и способны противопоставить этому злу лишь абсолютное бесстрашие и верность собственной миссии. Почти ни разу художник не покусился изобразить ангелов, летающих с пальмовой ветвью в руках, дабы украсить ею мучеников, или небеса, раскрывшиеся для того, чтобы принять их в небесное царство. Шкрета показывает себя в этих «Страстях миссионеров» как бы с новой стороны: лаконизм, полное отсутствие барочной патетики, позиция беспристрастного свидетеля, выражающая себя в точном реализме ситуаций и типов, придает скромным заставкам значение исторических документов, особенно когда речь идет о Европе. Жестокая действительность XVII века делала его не раз свидетелем на-



*М. Кюссель (по рис.
Карела Шкреты).
Казнь проповедника-
иезуита Генрика
Гарнета в Лондоне
в 1606 году.
Иллюстрация
к книге М. Таннера
(M. Tanner. «Societas Jesu
usque sanguinis et vitae
profusionem militans...».
Praga, vyd. Clementinum,
1675), посвященной
судьбам миссионеров-
иезуитов в четырех
частях света.
Гравюра*

сияния, которое он передавал сжато и формульно-точно. И может быть, потому, что небесный план, так любимый живописцами барокко, здесь почти отсутствует, все, что происходит на земле, приобретает неумолимую, конкретную окончательность. Такие сцены, как казнь на эшафоте, пытка на дыбе «под протокол», нападение на миссионера вооруженных крестьян и др., сближают его зарисовки с офортами Калло и немецкой графикой времен Тридцатилетней войны.

Шкрета остается верен своим представлениям о жестокости мира к тем, кто пытается улучшить, цивилизовать его. Есть несколько композиций, где сходство со «Страстями» становится совсем прозрачным: например, в изображении казни миссионера-иезуита, брата Генрика Гарнета, в Лондоне в 1606 году. Миссионер с крестом в руках стоит на эшафоте, рядом — палач, с петлей наготове, кругом, вокруг помоста, злобная толпа, срезанная по плечи. Он обращается со словами Евангелия к людям, обрекшим его на смерть, они же с ненавистью грозят ему, как в сцене «Се Человек» из «Страстей». Получается драматическая аналогия страданиям Спасителя: вместо

Кайафы и Ирода – трибунал или крестьяне с вилами. Вместо бичевания – пытка на дыбе или страдания троих миссионеров, подвешенных за ноги в Китае, – одна из самых страшных и мастерских иллюстраций к Таннеру. Все та же тема одиночества перед злом и личной отваги, верности долгу и непротивления злу насилием. Такое впечатление, что вопросы эти были раз навсегда решены для себя Шкретой, и он давал на них ответ как в монументальном цикле, так и в скромных книжных заставках, которые делал в последний год жизни. Нам еще придется вернуться к ним.

ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ

Портрет был одной из самых сильных сторон в творчестве Шкреты, в нем, может быть, с наибольшей силой проявились оригинальность и незаурядность его дарования. Уже в самом начале творческого пути, в бытность свою в Италии, он успешно проявил себя в этом виде творчества. «Он писал портреты» – так начинает характеристику молодого художника Хоубракен. Именно к портрету как к самой ценной части творческого наследия Шкреты обращались в первую очередь его последователи в период Национального возрождения.

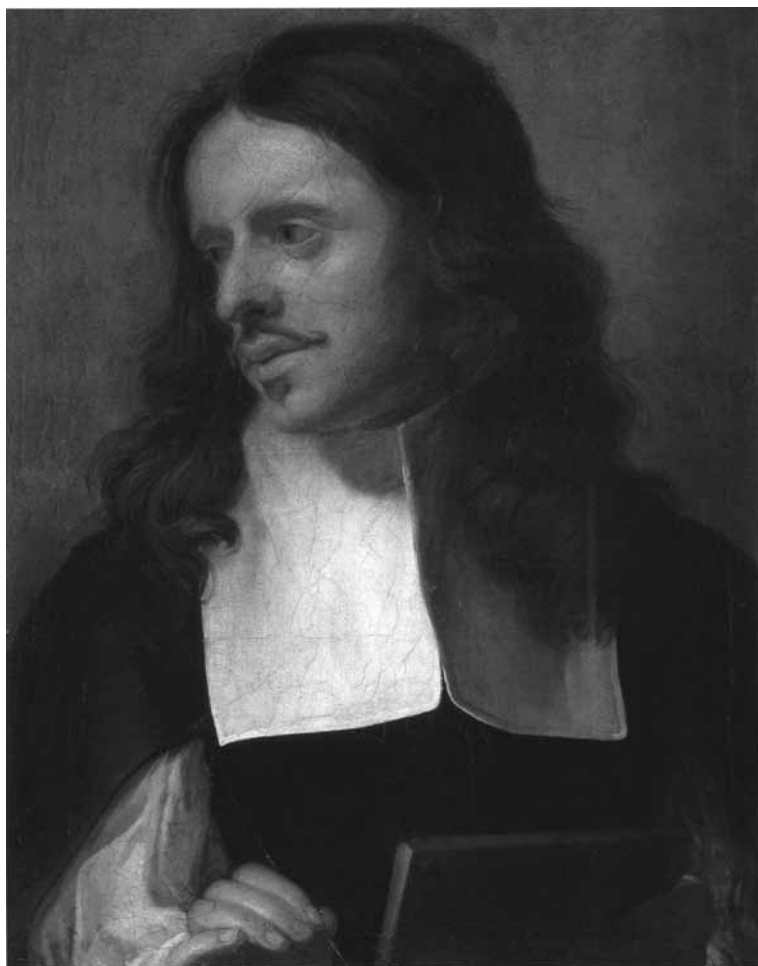
В изучении портретного искусства нашего мастера существует ряд сложностей, не всегда разрешимых, что касается в первую очередь идентификации изображенных лиц, а также датировок: Шкрета редко подписывал свои работы (точные письменные указания сохранились относительно четырех-пяти вещей), и среди историков его искусства существуют разночтения относительно времени их написания. Мы постараемся охарактеризовать главные особенности портретной деятельности мастера, не ставя своей целью выяснение спорных деталей, тем более что в вопросах восприятия человеческой личности и способах ее передачи художник сохранял свои главные особенности на протяжении всего творчества.

В настоящее время Шкрете приписывается пятнадцать портретов, созданных на протяжении 40–60-х годов XVII века. Среди его героев много неизвестных лиц, но их изображе-

ния обладают такой жизненной конкретностью, что невольно провоцируют историков на попытки связать то или иное изображение с какой-то определенной персоной. Так, ранний «Портрет миниатюриста» (х., м., 1634–1635, Прага, Национальная галерея) предположительно считается портретом Иоахима фон Зандрарта, «Портрет Пуссена» (х., м., там же) тоже определен лишь предположительно, исходя из внешнего сходства изображенного персонажа с французским мастером, и др. Главное, однако, заключается в том, что Шкрета запечатлел своих современников с такой убедительностью, что они поистине, как живые, стоят перед зрителем, олицетворяя свое время, демонстрируя тип личности, возобладавший в обществе, равно как и представление о них самого художника.

Здесь надо сказать, что истоки отношения к личности, а отчасти и принципы ее представления восходят еще к доитальянскому периоду: Шкрета совершенно явственно опирался на местную традицию, хотя впоследствии трансформировал ее в согласии с возросшим опытом и мастерством. Мы говорили уже о знакомстве нашего художника с искусством рудольфинцев, ярко проявивших себя, в частности, в области портрета (напомним имена Х. фон Аахена, Б. Спрангера и Ю. Хейнтца-старшего). Причем, напомним, наряду с официальными заказными работами среди придворных мастеров широко бытовало портретирование себя и своих коллег; это было камерное, порой интимно-открытое искусство, позволявшее заглянуть в тайники человеческой души («Портрет Хейнтца-старшего» работы фон Аахена или его же рисуночный «Портрет скульптора Джамболоньи»). Здесь было, чему учиться, и Шкрета безусловно это сделал.

Но одновременно в Чехии существовал и совершенно иной, местный цеховой портрет, достаточно широко распространенный на протяжении середины XVI – первой половины XVII века, в основном среди городского населения. В замках, а позже и в домах богатых бюргеров чем дальше, тем чаще стали появляться галереи портретов, причем наряду с живыми членами семей в них присутствовали и изображения усопших. Эти «контерфекты», говоря тогдашним языком, были ремесленной, местной работы, а иногда принадлежали



*Карел Шкрета.
Портрет
миниатюриста
(предполагаемый
портрет Иохима
фон Зандрарта).
X, м. 1634–1635.
Прага,
Национальная
галерея*

кисти нидерландских художников, обычно – тоже средней руки, которые покинули родину по причине религиозных гонений и искали приюта у единоверцев. В основе тех и других лежали сходные установки, связанные с самоощущением буржуазного класса, проходившего тогда стадию своего становления и утверждавшего собственные ценности. Из них в области портрета сильнее всего обозначилась идея клана, рода; неслучайно большинство таких изображений – групповые портреты, и главным жанром в этом виде искусства стала эпитафия. Примером могут служить портреты семьи Мостни-

ка из Ништин (1673), Адама Стрижки (1585), Яна Етржиха из Жеротина (1575) и др. Присущие им демократизм, верность жизненной правде не могут, однако, искупить узкий набор изобразительных средств, которым пользовались цеховые мастера: «Ни одному из них не был доступен такой взгляд на человека, который проник бы сквозь черты лица вовнутрь, коснулся бы духовной жизни, – отмечает Я. Пешина, первый, кто обратил внимание на этот чешский примитив и подробно исследовал его»³³. Подобные изображения продолжали возникать и в первой трети XVII века.

Во второй половине XVII века, ко времени начала активной деятельности Шкреты, эпитафия как жанр исчерпывает себя, однако художник вырос среди подобных протестантских изображений и недаром впоследствии выкупил и поместил в своем доме старинную родовую галерею. И нам представляется, что строгость, сдержанность и определенная замкнутость, присущая людям на портретах, которые сам он писал в годы расцвета, несли в себе некую родовую память о той серьезности, чувстве собственного достоинства, с которыми являли себя потомкам и вечности его предки, никогда не стремившиеся приукрасить себя или надеть маску сословной исключительности, хотя часто речь шла о лицах богатых и известных в обществе.

С бюргерским цеховым примитивом соседствовал в конце XVI – начале XVII века парадный портрет так называемого «габсбургского типа», распространенный в кругу католических знатных семей, но тоже утративший к этому времени живые импульсы.

Мы не знаем точно («Пуссен» остается под сомнением), каковы были итальянские работы Шкреты; конечно, он воспринял многое из того, что видел в Риме и Венеции; в следовании традициям высокого искусства своего времени был для него элемент естественной обязанности. Но масштабность таланта Шкреты, созревшего духовно и творчески в атмосфере Италии, заставляла его искать собственный язык, дабы выразить свои чувства и идеи, в том числе в портрете. И в умении сосредоточиться на характере изображаемого человека и на мгновение словно бы проникнуть сквозь все сословные,

внешние оболочки к самому его ядру, в реализме и бескомпромиссности характеристик он был наследником своих цеховых предшественников. Был зорек и неподкупен, избегал идеализации, но был убежден в значительности человеческой личности.

При этом Шкрета не особенно разнообразен в своих композиционных решениях. Портреты его, за редким исключением, приближаются к естественным размерам. Он предпочитает либо поясной, либо поколенный портрет, обычно использует нейтральный, ровный темный фон, иногда вводя небольшое количество аксессуаров, характеризующих род деятельности модели. Самая большая редкость – пейзажные фоны, они изредка появляются в парадных аристократических портретах (например, «Портрет Марии Максимилианы фон Штернберк», х., м., 1665, или большое полотно «Сильвио и Доринда» (х., м., ок. 1650, Галерея дворца «Карлова корон» (Хлумец-на-Цедлине), где (как допускает П. Прейсс) под героями пасторального романа Дж. Гварини «Верный пастух» скрыты реальные персоны из семейства графа Ностица.

Чаще же всего Шкрета изображает одиночную фигуру, очерченную четким силуэтом, помещенную фронтально или в легком трехчетвертном повороте, лицом к лицу со зрителем. Композиция – классический треугольник, его вершина – голова модели, окруженная пустым темным фоном; все внимание, таким образом, концентрируется на лице и руках модели; иногда художнику оказывается достаточно и одной руки – вторая либо скрыта в складках одежды, либо даже срезана краем полотна. И несмотря на такую, казалось бы, скупость изобразительных приемов, именно в своих портретах художник оказывается наиболее изобретательным, интересным и богатым в решениях. Это связано с особенностями трактовки человеческой личности, с тонкой нюансировкой в ее «подаче», с глубиной проникновения в людской характер, при том что Шкрета предельно сдержан в своих эмоциях и предельно правдив.

Он никогда не «подгоняет» человека под то или иное социальное обличье, которое было в глазах современников обязательной идеальной маской той или иной общественной

группы, ценой утраты его реальных черт. Но эта жизненная реальность трансформировалась в шкретовских портретах в нечто более значительное, одухотворенное, никогда не равнозначное бытовому факту. Более того: каждое изображение – это написанный кистью социально-психологический портрет, равных которому мы не встретим в чешской литературе, которую живопись в данном случае оставляет далеко позади – редкое явление для славянских стран. В искусстве Чехии XVII века именно Шкрета создал образцы наиболее глубокого постижения человеческой личности.

Избрав единственным и главным объектом изображения человеческую фигуру, Шкрета лишь из нее черпает все выразительные средства, обыгрывая пластические возможности силуэта, позы, жеста, направления взгляда. Соотношение формата картины и силуэта, пластических и живописных масс в пределах прямоугольного или приближающегося к квадрату поля холста точно рассчитываются художником, и каждый раз решается как бы заново. Стандартных приемов, расхожих изобразительных формул «на все случаи жизни» у него почти не бывает. Ни одно решение не повторяется дважды, при соблюдении тех же, казалось бы, внешних признаков.

Надо сказать, что из-за отсутствия точных датировок проследить эволюцию портретного творчества Шкреты удастся лишь в общих чертах: его стиль установился достаточно рано. Портреты, написанные сразу после возвращения в Чехию, еще заметно связаны с предшествующей традицией, к которой привыкли его первые пражские заказчики. И техника живописи вполне традиционна: Шкрета использует плотный меловой грунт, по которому делает густой пепельно-серый подмалевок. Мазки «сплавлены», возникает эмалевая гладкая поверхность: так писали рудольфинцы. Этот способ задерживается у художника в портретной живописи дольше, чем в других жанрах, но через некоторое время он и здесь переходит к манере, которую усвоил в Италии: к применению красного болюсного подмалевка, на который тонким слоем ложатся прозрачные лессировки; фактура обогащается, появляются участки почти незаписанного холста, на которых отчетливо видно движение кисти.

В начале пражского периода Шкрете, видимо, приходилось очень считаться с пожеланиями местных заказчиков: вряд ли он, после своих итальянских штудий, сам захотел вписать в портрет старомодное «memento mori» – натюрморт, составленный из черепа, песочных часов и Библии, от чтения которой только что оторвался, награждая зрителя суровым взглядом, важный, почтенный Шимон Игнац Хессель из Цетвинберка (х., м., после 1640, Прага, Национальная галерея; ранее он считался портретом Брамбергера). Как и в другой ранней работе, в «Портрете математика с женой», реальность в облике и поведении героя полотна подчеркнута указанием на прерванное, только что совершавшееся действие: «математик», оборачиваясь к подошедшей жене, на миг оторвался от работы, не выпуская из руки штифт, а Хессель заложил рукой книгу, чтобы строго взглянуть на прервавшего его занятие зрителя и вернуться к чтению. В колорите этого портрета уже налицо итальянские приемы – он теплее по цвету, красная скатерть и коричневый книжный переплет разнообразят строгую гамму, построенную на черно-белых сочетаниях. Образ самого Хесселя отлично схвачен художником, напыщенная неподвижность и важность облика, видимо, вполне отвечала представлению героя картины о себе самом и о том, как должен выглядеть почтенный буржуа.

Зато в полную силу проявилось дарование Шкреты в «Портрете Шванкхарта», написанном, судя по характеру живописи в 1650-х годах. (Предполагается, что изображен мастер глиптики при дворе императора Фердинанда III, что, однако, не доказано.)

На портрете снова представлен мужчина средних лет. Сидя за столом, он писал что-то на листе бумаги, край которой срезан рамой картины, придвигая изображение вплотную к зрителю. «Шванкхарт» оторвался от писания и отсутствующим взглядом, выдающим внутреннюю сосредоточенность, смотрит в пространство, не замечая зрителя: его отвлекла новая мысль, и он застыл, обдумывая ее. Шкрета с полной достоверностью передал плотное, широкое, толстогубое лицо модели с небольшими глазами, лоснящимся носом и смешной «мушкой» под нижней губой. Вместе с тем этот представитель



бюргерской интеллигенции или действительно мастер глиптики, так сказать, «облагороженный ремесленник», исполнен естественной значительности. Рука его привычно держит перо, лицо отмечено высоким лбом, глаза светятся умом и весь портрет окутан атмосферой умственной работы. В качестве аксессуаров теперь появились стопка писем, связанных шнурком, перо, бумага, поблескивает штифт, который художник пишет двумя взмахами кисти. Шкрета ни в чем не польстил заказчику и не украсил его руками вандейковских аристократов, а положил на стол толстые, растопыренные пальцы, крепко придерживающие лист бумаги. Но над плотными кистями этих рук вздымаются блистающие сборки белых рукавов, написанные кистью мастера, для которого перестали существовать технические трудности. Эти широкие паруса белой материи, перехваченные пышными черными бантами, вносят в портрет парадность, даже праздничность. Весь декоративный эффект картины держится на них, им поручается эмоционально-выразительный импульс, существенно дополняющий образ Шванкхарта. Его лицо, написанное легкой ки-

*Карел Шкрета.
Портрет
математика с женой.
X, м. 1640.
Прага, Национальная
галерея*

*Карел Шкрета.
Портрет Шванкхарта (?).
1650-е.
Прага, Национальная
галерея*

стью, тонко эстетизировано, волнистые пряди волос теплого каштанового цвета создают великолепную живописную раму, смягчающую и облагораживающую грубоватый облик.

Лишь расцвет сословия, крепко стоящего на ногах, к которому принадлежали и заказчик, и художник, развитое самосознание большого социального слоя общества, взявшего собственную судьбу в свои руки, могли подсказать Шкрете этот способ подачи модели, когда бытовое движение переосмысливается, как величавая поза, и не кажется ни смешным, ни напыщенным, так как в глубине образа лежит признание художником безусловной общественной и индивидуальной значительности героя его портрета. (Здесь стоит напомнить, и то, что среди итальянских впечатлений Шкреты свое место нашло и знакомство с классицизмом пуссеновского толка, помогающее создать подобный серьезный и строгий тип изображения.)

В это время в чешском обществе происходит перелом, старомодного Хесселя с его черепом и Библией сменило деловое и энергичное поколение – поколение самого Шкреты. Он писал почти все время своих современников, даже сверстников, отлично понимал их, отсюда такая непререкаемая убедительность в передаче их образа, их деятельности, значительность которой для Шкреты не подлежала сомнению; он сам был одним из них.

Некий утверждающий тон звучит и в «Портрете Незнающей дамы» (х., м., ок. 1650, Рожмберк, замковая галерея), только здесь система подачи образа зиждется на иных основах: дама, по-видимому, из кругов высшего буржуазного общества, представлена в пышном цветении своей плоти. Такой зенит человеческой жизни художник очень любил изображать, в тяготении к нему сказывалась, возможно, внутренняя потребность в идеализации образа, желание «приподнять» его, не позволяя раствориться в обыденности, несмотря на полную правдивость в передаче реальных черт внешности и характера. Той же цели служит великолепная живопись Шкреты.

«Портрет Незнающей дамы» мало поврежден и достаточно хорошо сохранился, поэтому он может дать достаточно представление о живописных приемах мастера. Он

пишет практически без поправок (что подтверждает рентгеновский снимок полотна), довольно жидко, лишь отдельные части лица (лоб, верхняя часть щек, шея) прорабатывая основательнее и тверже. Обычно это самые светоносные части картины. С безошибочной меткостью, несколькими мазками моделируется нос и подбородок. Холст везде ощутим, его почти открытая фактура подходит к поверхности, проступая рядом с густо записанными частями, теплый тон подмалевка просвечивает в отдельных местах сквозь лессировки, обогащая фактуру полотна. Шкрета то разрешает себе живописную «недосказанность» – местами втирает краску в крупнозернистый холст, рядом же пишет выпукло, густо, но чаще всего работает «спокойной» мягкой кистью. Красота живописного решения, маэстрия, выставленная напоказ, доставляет зрителю высокое эстетическое наслаждение и поддерживает тот жизнелюбивый тон полотна, которым обладают лучшие работы Шкреты. Цветовые сочетания, predeterminedенные реальной модой – черный, белый, золото, – предстают во всем блеске возможностей, предоставляемых ими живописцу. Черный цвет вносит в картину благородство и спокойствие; белый, рядом с которым особенно ярко сияет золото на шее, обеих руках, на груди дамы, создает ощущение нарядности, праздничной приподнятости. При ярком солнечном освещении буквально светится нежный и свежий инкарнат лица, так эффектно подчеркнутый тремя углами дорогих кружев, спадающих на гладкий, без единой морщинки, чистый лоб. Лицо сияет, как драгоценность в своей дорогой оправе, подчеркнутой густым черным фоном.

Эта чешская «Мона Лиза» вызывает в памяти многочисленные ассоциации с голландским и нидерландским портретом, но воспоминание о титиановских красавицах, о золоте и сияющей женской плоти в картинах Тинторетто тоже бросает свой отблеск на буржуазную модель Шкреты. Ее самодовольство, спокойная самоуверенность переданы художником без малейшего флера возвышающей одухотворенности, однако чуть прищуренный, устремленный мимо зрителя взгляд, вырез ноздрей и легкая полуулыбка рождают сложную игру полного, тяжеловатого лица, лишь на первый взгляд выра-

жающего одну тщеславную самодостаточность. При более длительном рассматривании – а работы Шкреты требуют именно такого, длительного и внимательного, контакта с собой – впечатление начинает усложняться: полускрытая улыбка, в сочетании с выражением полуприкрытых глаз, постепенно выдает иную, затаенную внутреннюю жизнь. Шкрета в лучших своих работах не удовлетворяется тем, что с полной зрительной адекватностью воспроизводит реальность. На самом деле в его портретах светится тихая жизнь души, которая никогда не проявляет себя яркими аффектами, не становится лейтмотивом характеристики, не захлестывает зрителя драматическим напряжением. Но она входит необходимым элементом в образный строй всех его лучших произведений, его люди словно негромко, но твердо предъявляют свое право на автономность собственного духовного мира.

Здесь таится одна из особенностей поэтики шкретовских портретов, их чисто барочная антитетичность. Герои Шкреты не просто репрезентативны: они выставлены напоказ, на всеобщее обозрение. Постановка фигур, срез холста, ровный яркий свет «вытаскивают» их на самый край полотна и оставляют лицом к лицу со зрителем даже в тех немногих случаях, когда Шкрета вводит в картину аксессуары. Чаще всего фон пуст, у модели нет возможности укрыться, замаскироваться тенью парковых деревьев, пурпуром дворцовых занавесей или клубами пушечного дыма на поле битвы, как бывает обычно в большом парадном портрете того времени. Свою роль в великом театре жизни им приходится играть открыто, у всех на виду. И «люди Шкреты» выдерживают свою роль, ибо это на самом деле сильные личности. Однако насколько они открыты для обозрения внешне, настолько же умеют замыкаться в себе, воздвигая невидимую преграду между собой и зрителем и никого не допуская в глубину собственной души. Глядя зрителю прямо в глаза, они непроницаемы для него. Недаром и сам художник только раз написал свой автопортрет, да и то ввел его в церковную композицию.

Любопытная деталь: Шкрета словно облегчает некоторым героям такой уход в себя: все модели из мира, наиболее ему близкие, – живописцы, ученые, ремесленники, просве-

ценные церковные деятели – не смотрят на зрителя. Подчеркнут момент их отъединенности от быта, самопогруженности. Что касается аристократов и людей из чиновничьей среды, они холодно и прямо, неотрывно смотрят на зрителя. Даже героиня детского портрета, маленькая Мария Максимилиана фон Штернберк бесстрашно скрещивает взгляд с его взглядом. И также решительно замыкается в себе. Можно предположить, что эта особенность, в качестве впитанной с детства традиции (недаром же Шкрета хранил в своем доме галерею старых «контрфактов») воспринята художником, может быть подсознательно, но переосмыслена уже не в общетипологическом, а персонально-психологическом ключе.

К лучшим полотнам Шкреты, в котором отразились многие из перечисленных черт, относится «Портрет мужчины с длинными белокурыми волосами» (х., м., 1640-е, Прага, Национальная галерея). Под этим условным названием снова скрывается незнакомец, в котором некоторые историки хотя бы видят одного из «новых людей» – магната Вацлава Михну из Вацинова. Условна и дата, она устанавливается по аналогии с церковной живописью 1640-х – начала 1650-х годов, в которой ощутимо улавливаются итальянские влияния. Однако по умению воссоздать реальную личность человека, по блеску живописного решения эта работа стоит вровень с шедеврами 50-х годов – портретами «Неизвестной дамы», «Де Витте», «Мизерони», так что для нас вопрос датировки остается открытым. Это одна из тех картин, которые особенно ценили впоследствии чешские художники-романтики. В настоящее время, когда после реставрации полотна стали явственнее видны отличительные черты живописной манеры, у исследователей появились сомнения относительно авторства Шкреты. Действительно, в картине есть некий, если можно так выразиться, «живописный шик», выставленный напоказ, мало свойственный художнику. Однако нам кажется, что черты сходства с его типичными работами Шкреты присутствуют здесь в гораздо большей степени и затрагивают восприятие самого образа, а редкий для его портретных концепций развернутый антураж можно объяснить условиями заказа и социальной позицией модели. Как мы могли убедиться на примерах церковной жи-

вописи, Шкрета умел быть очень разнообразным. Так что мы рискуем сохранить авторство этой превосходной картины за Шкретой, пусть со знаком вопроса, тем более что предлагаемые альтернативы малоубедительны.

Большое полотно (114×87) носит все признаки парадного портрета. На первом плане изображен сидящий в кресле мужчина средних лет, фон же картины тщательно разработан, что редко бывает у Шкреты: за спиной героя полотна картину наискось пересекает темный занавес, в глубине рисуется архитектурный пейзаж, справа помещена дорогая античная ваза на высоком постаменте. Все вместе складывается в образ неких дворцовых покоев и символизирует высокий общественный статус изображенного, судя по облику, либо королевского чиновника, занимающего высокий пост, либо новоявленного аристократа валленштейновских времен. Но в первую очередь Шкрета воссоздал яркий индивидуальный характер. Он создал образ человека сильного, отважного, способного и склонного к решительным действиям, в высшей мере исполненного веры в себя и свои силы. Человека действия, а не раздумий, обладающего ранним и большим жизненным опытом, натуру волевою и властную, не знающую колебаний в осуществлении задуманного. Герой Шкреты привлекает своей человеческой незаурядностью и отталкивает холодной волей и способностью к жестоким поступкам, которую зритель читает в лице и глазах, устремленных на него, кажется пронизывающих его с неприкрытой, почти бесцеремонной пронизательностью. Не интерьер с занавесом и роскошной вазой, не костюм, не поза, а именно этот взгляд вскрывает суть изображенного, этого гордого себялюбца.

Шкрета создает своей кистью целую социально-психологическую новеллу, ибо характер героя неоднозначен, сложен, и таким и представляет его зрителю художник, современник «Неизвестного». Эту неоднозначность мастер подчеркивает рядом изобразительных приемов, характерных для его живописного мышления. Так, на примере этой картины мы отчетливо видим, как сильно ощущал и умело применял Шкрета принцип контраста, динамизирующий внутреннюю структуру его лучших работ, в том числе и рассматриваемой кар-

тины: здесь контрастны герой и его окружение, хотя вначале это не бросается в глаза. Однако мы уже говорили, что картины Шкреты раскрываются не сразу.

В самом деле, перед нами богатый дворцовый интерьер, изысканное окружение, темно-красный бархат кресла с золотыми шляпками гвоздей, который так красиво увязывается с терракотово-красной вазой; за черным бархатом занавеса мерцает, как туманный мираж, стройная итальянская кампанила, намекая, возможно, на какие-то реальные события в жизни модели. Казалось бы, такое окружение создано для артистической натуры, патриция, мецената. Герой же портрета скорее противоречит своему окружению, чем звучит в унисон с ним. «Неизвестный» боком, крепко и уверенно сидит в роскошном кресле. В левой руке, отведенной в сторону, он держит традиционные для парадного портрета перчатки оливково-желтого цвета, демонстрируя себя зрителю как знатную персону. Однако волей художника на переднем плане оказывается, почти назойливо выдвинутая в лицо зрителю, кисть другой руки, перекинутой через спинку кресла, – большая, мясистая, без единого украшения, в обрамлении простого белого манжета. Эта тяжелая, с пухлой кистью и толстыми пальцами рука приковывает внимание зрителя в не меньшей степени, чем лицо, она «прочитывается» в одну строку с ним, усиливая, а может быть, и предопределяя впечатление от характера героя портрета. Именно благодаря ей особенно четко выступают твердый подбородок, холодный взгляд, уверенная властность полнокровного широкого лица с яркими губами. Эта сочно написанная в коричневатых тонах рука бесконечно далека от аристократизма и сразу снижает «сословный ореол» «Неизвестного». И он начинает восприниматься в этих дворцовых покоех не как законный потомок родовой аристократии, а, скорее, как завоеватель, взявший их с бою, с тяжелой шпагой в руке. Но и это безудержное самоутверждение не является абсолютной истиной характера.

Живописным узлом картины является голова модели. Она выделена цветом: яркое лицо, белый воротник, светлые волосы – на черном фоне занавеса эти тона звучат особенно выразительно. И надо сказать, что ни одного из своих героев, ни

мужчин, ни женщин, Шкрета не украсил такими роскошными, излучающими свет волосами – недаром же они дали название портрету. Волосы небрежно окаймляют лицо, и в этой небрежности и свободе, с которой волнистые пряди открывают высокий лоб справа и падают на него с другой стороны, удивительно красиво сочетаясь с ярко-белым воротником и светло-розовым цветом щек (и все это на глубоком, черном фоне), заключен важнейший эмоциональный акцент портрета. Шкрета широкой свободной кистью, очень тонко, так что горячий подмалевок светится сквозь верхний слой краски, наделяя его теплом и светоносностью, пишет эти роскошные волосы. Его обычно сдержанная кисть здесь артистически небрежна, он не скрывает ее движения, ее прихотливых изгибов, когда «мажет» одним ударом светлую прядь, упавшую на лоб. Фактура волос передана безупречно, и вместе с ними, благодаря этой превосходной живописи, в портрет входит свобода, некая раскованность, просто красота.

Шкрета показал, кажется, в этом портрете все свои изобразительные возможности: холст проступает рядом с самыми густыми каплями краски, рядом с мягкими, шелковистыми прядями художник буквально «вылепил» твердой корпусной краской гладкую поверхность воротника, жесткого и неподвижного, способного, кажется, сковать любое движение (опять контраст). Эта голубовато-белая, застывшая гладь всемерно оттеняет живые, свежие краски лица, яркие губы. И возможно, потому, что светлые брови и небольшие усы на этом полнокровном лице почти незаметны, особенно выразительными становятся глаза, вобравшие в себя всю душевную энергию, всю внутреннюю жизнь героя. Шкрета с удивительным мастерством сосредоточил в этих небольших, желто-ореховых глазах, слегка покрасневшихся от усталости или напряжения, полуприкрытых тяжелыми, припухшими веками, живую душевную стихию. Это думающие, пронизательные, поглотившие потоки впечатлений глаза, а складки век еще углубляют их взгляд. Общая неподвижность черт заставляет особенно остро ощутить духовную энергию этих двух светящихся точек, в которых концентрируется душа портрета и со встречей, столкновением с которыми начинается контакт картины со зрителем.

В портрете «Неизвестного», как и в других полотнах Шкреты, с неоспоримой убедительностью воплотилась целая социальная группа, верхушка чешского общества, запечатлен ее жизненный статус. Это была очень характерная категория людей, захвативших тогда в Чехии ведущие позиции в общественной и политической жизни. Героями полотен Шкреты нечасто становилась наследственная аристократия – таковыми были в кругу его заказчиков только Штернберки и Чернины, им посвящены сравнительно немногочисленные и не всегда лучшие картины, может быть, потому, что в них художник должен был подчиняться требованиям заказчика. Старую аристократию, таких людей, как Пернштейны или Рожмберки, имена которых столетиями были связаны с историей страны, заняла теперь в социальной иерархии прослойка людей честолюбивых и сильных, чьи достоинства – это идеалы новой буржуазной эпохи. Их практицизм, воля, упорство, их ум, часто одаренность, но и алчность, их готовность к борьбе за место под солнцем, уверенность в собственной значимости, наконец, дух напряженной деятельности – все эти качества отразились в картинах Шкреты. Отражены и их вечная внутренняя мобилизованность, активность жизненного статуса, – это поколение словно вынырнуло из бурных, мутных и кровавых волн Тридцатилетней войны и теперь жаждало жизни, упивалось вкусом роскоши и личной власти. Их эмблемой могла бы послужить история Валленштейна.

При этом герои Шкреты всегда личности, его портреты – настоящий гимн Индивидуальности. В этом он сын своего времени, когда внутренней пружиной общества и стал индивидуализм. Не случайно в XVII веке возникли лучшие, может быть, портреты в истории мировой живописи, причем практически во всех европейских странах, будь то Голландия с Хальсом и Рембрандтом, Италия, с целой плеядой своих мастеров, или потрясающие работы Веласкеса.

Рассматривая портреты Шкреты, трудно поверить, что еще совсем недавно цеховые эпитафии были в стране чуть ли не единственным видом портретной деятельности. Вспоминая их, особенно ясно чувствуешь, как изменились за несколько десятилетий мир, общество и сам художник. Живо-

пись его – уже совсем иной, несравненно более высокий этап художественного мастерства. Но ощутимо и другое: насколько расторглись связи, на которых держалось чешское протестантское общество, во всяком случае – его огромная часть. Шкретовские герои выбились из родовой среды, а среда была насильственно разрушена. Узы классовой принадлежности, давление, но и поддержка сословия оказались в Чехии в тот исторический момент слабее, чем в других странах. Слабее, скажем, чем во Франции, с почти ритуально-строгой общественной иерархией отражающейся в искусстве, с регламентирующей ролью королевского заказа. Или, наоборот, в Голландии, успевшей уже вкусить от плодов буржуазного развития, что сказалось во всей культурной ситуации, обретшей новую стабильность, но и со своими последствиями, о которых достаточно говорит судьба Рембрандта.

В Чехии не стало королевского двора и всей суммы требований и возможностей, порождаемых им в области искусства. Здесь только что отгремели пушки Тридцатилетней войны и закатилась звезда Валленштейна. Прежнее протестантское бюргерское сословие было сломлено, еще продолжалась волна репрессий, связанных с Контрреформацией. Жизнь была выбита из прежней колеи, жизнь тысяч людей, всех сословий, всего государства. Исторический катаклизм максимально расковал человеческую личность, лишив как традиционных уз, так и опору и предоставив собственным силам и возможностям.

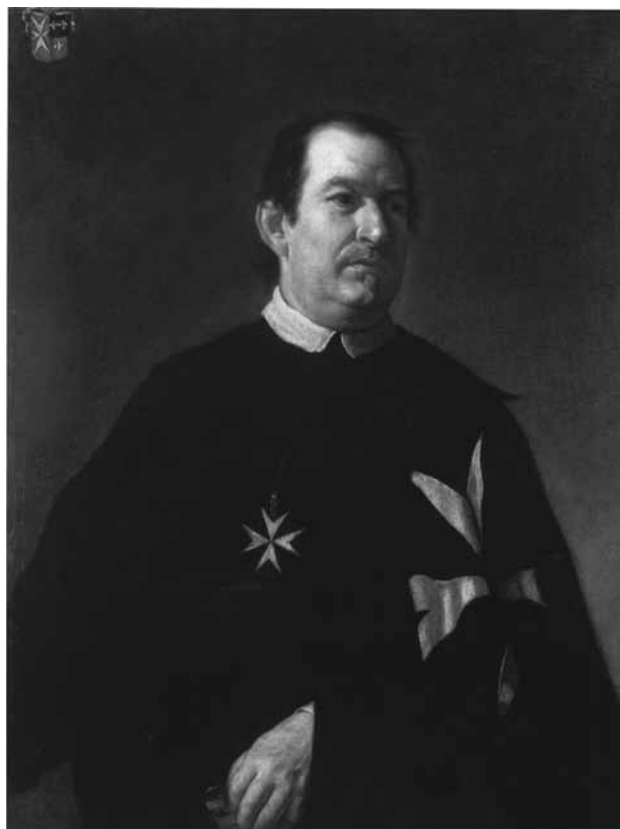
Шкрета был не просто хорошим портретистом, глубоко постигавшим каждую свою модель, но и чутким выразителем целого комплекса идей и настроений, которыми дышали его герои. Поэтому главным в его портретном творчестве и стало абсолютное утверждение конкретной, индивидуальной человеческой персоны, а не Представителя благородного рода, Члена правящей династии – то есть тех, кто чаще всего бывал в Европе того времени объектом парадного портрета. Королей он не писал ни разу – в Праге больше не было королевского двора, а Шкрета был неотделим от Праги. Аристократов, самых знатных в послебелогорской Чехии он изображал так же, как ремесленников и чиновников. Главным всегда и по-

всюду для него оставался человек – неповторимое сплетение психофизических конкретных особенностей, которые он запечатлевал с великой тщательностью и любовью к натуре, к живой, чувственной оболочке явлений. Барокко, воспринятое в итальянском варианте, с его обостренной чувствительностью к плоти, ее цвету, запаху, материальной ощутимости, наложившись на скрытые, но живые импульсы национальной традиции, сделали его одним из самобытных мастеров реальности своего времени. Портреты Шкреты, как мы видим, лишены внешнего пафоса, во всяком случае, он прибегает к нему очень экономно, но всегда обладают зарядом пафоса внутреннего, неким духовным напором, который светится в глазах его героев, угадывается в резком очерке губ, в борьбе света и тьмы на их лицах и на всей поверхности полотна. Можно утверждать, что при изображении своих современников Шкрета достигает вершин психологической правды, до каких поднимался когда-либо чешский портрет. Он видел насквозь свои модели, знал их пороки – тщеславие, жестокость, даже черты изменности. Он знал историю их восхождений, источники их огромных состояний.

Наверное, поэтому утверждающий пафос Шкреты таит в себе оттенок драматизма, тревожного осознания того, что жизнь, которую его герои готовы брать с бою, в существе своем есть «непостоянное, ненадежное, жестокое, грубое скоропреходящее и нечистое житие». В нем «...ласкают, чтобы умертвить, возвышают, чтобы низвергнуть, поддерживают, чтобы подтолкнуть, чтят, чтобы обесславить, берут в долг, чтобы не возвращать, карают без помилования»³⁴. Гриммельсгаузен суммировал в своем «Симплициссимусе» опыт того поколения, которое писал Шкрета. Яркие, активные герои Шкреты всегда находятся в напряженном, настороженном отношении с миром, и если они уже не приказывают писать на своих портретах натюрморт с черепом и песочными часами, то все же призрак Vanitas стоит перед их внутренним взором неотлучно. Искусство барокко всегда включает в себе антитезу, а искусство Шкреты – настоящее барочное искусство.

Герои Шкреты, как правило, изображены в статичных позах, но некий скрытый внешней неподвижностью потен-

*Карел Шкрета.
Портрет приора
пражской конгрегации
Мальтийского ордена
Бернарда де Витте.
X, м. Ок. 1650.
Прага, Национальная
галерея*



циал активности таится в них, как сжатая пружина, наполняя образы внешне спокойных людей внутренним напряжением. Таков портрет приора конгрегации мальтийского ордена в Чехии, Бернара де Витте (х., м., ок. 1650, Прага, Национальная галерея); в известной степени это антипод «Незнакомца с белокурыми волосами». Существуют два варианта портрета, пражский и его авторское повторение в Берлине (1651, Берлин, Государственный музей), причем первый из них отличается более высоким уровнем. (Погрудный портрет мальтийца в старости, тоже находящийся в Праге, не всегда приписывается Шкрете.) Де Витте был близким другом Шкреты на протяжении многих лет. Напомним, что это по его заказу художник написал главный алтарный образ для церкви мальтийского ордена, одну из лучших своих монументальных

картин, а уже в конце жизни – образ «Усекновения главы св. Варвары».

Де Витте, представитель третьего сословия, тоже был «из новых»; сын купца, натурализовавшегося в Праге, он высоко поднялся по лестнице церковной иерархии благодаря собственной незаурядности. Но его карьера была особого рода, и в глазах Шкреты, человека религиозного, она не могла не вызывать уважения. Для всей Европы, боровшейся с турками, Мальта, мальтийцы были символом христианского противостояния язычникам, и принадлежность к этому ордену придавала де Витте значительность высокого духовного свойства. Как все герои Шкреты, он был человеком деятельным и активным: обновил и достроил пражский собор Мальтийского ордена, украсил его самой большой и красивой в городе алтарной композицией. В 1650 году де Витте получил Мальтийский орден и стал приором конгрегации ордена в родном городе. Естественно предположить, что это событие и послужило причиной возникновения его большого портрета кисти Шкреты, в то время уже прославленного живописца.

Портрет относится к его безусловным удачам. Полуфигура приора в темном плаще с большим мальтийским крестом плотно вписана в вертикальный формат полотна. Ее устойчивость, равновесная неподвижность, казалось бы, подчеркнуты всемерно, но тут же слегка нарушены тем, что фигура срезана рамой чуть ниже пояса, но «не дотягивает» до поколенного изображения, а силуэт легко смещен вправо, что подчеркнуто трехчетвертным поворотом головы, в то время как направление движения руки, полускрытой складками плаща, прямо противоположно. Так в картине возникает скрытое движение, внутренняя динамика, усиленная игрой полутеней на лице; она незаметно усложняет ощущение от характера героя полотна. Он изображен на простом темном фоне, в отличие от рассмотренного выше портрета здесь нет никаких указаний на высокое общественное положение, престиж: богатство де Витте не от мира сего. Взгляд его глаз затуманен и обращен в сторону от зрителя, он погружен в благочестивые мысли, на что намекает заложенная пальцем книга, срезанная краем рамы, наверняка – молитвенник. Приор представлен в возвы-

шенном молчании, наедине с Богом, хотя он не стоит на коленях перед Распятием, не обращается к чудотворной иконе или статую, к нему не слетаются ангелы – а сколько таких изображений духовных лиц писалось в то время! Как все герои Шкреты, де Витте прочно стоит на земле, это такой же темпераментный, властный и сильный человек, как его антипод – «Незнакомец с белокурыми волосами». Но Шкрета, незаметными на первый взгляд приемами, рождает уверенность в том, что приор способен возвыситься над миром своих страстей и духовное побеждает в нем физическое. Душевное напряжение, подавленная страстность находят свое выражение в резком контрасте красновато-коричневого, горячего цвета фона и строгой черной одежды с голубоватыми штрихами – лезвиями узкого воротника и орденских крестов. Знак креста повторен здесь трижды в нарастающем масштабе: на маленьком гербе (беспокойное красное пятнышко, подобное капле крови, в левом верхнем углу картины), на груди рыцаря (здесь это орден, с его прямыми, острыми голубыми лучами) и на широких складках плаща (теперь крест большой, сине-стального цвета, он изогнулся, повторяя ритм складок, и плотно прилегает к телу мальтийца). Этот трижды повторенный знак креста звучит как тройная узда Ордена, долга, веры – тройное заклатье духа над мощной натурой командора.

Но одновременно Шкрета смягчает образ, набрасывая на превосходное по своей живописной пластике лицо де Витте голубоватую тень, окутывая всю фигуру легкой, голубой же, дымкой, умеряющей полнокровность, избыток жизненных сил, которыми он так любил наделять своих героев. Золотой крест, который приор только что получил, четко виден на скромном черном одеянии, он помещен на главной вертикали, на одной линии с лицом и рукой, но весь облик мальтийца исполнен той важности и духовной приподнятости, которые исключают самый момент тщеславия. Высокие живописные достоинства этого портрета, цельность художественной концепции вновь напоминают об итальянских влияниях. (Не случайно В.Н. Лазарев еще в 1929 году высказался за принадлежность этого портрета Б. Строцци, что понятно: Строцци знали хорошо, а Шкрету вообще не знали; картину естествен-

но было приписать известному итальянскому мастеру того же времени и круга, хотя при более внимательном знакомстве с нею это сравнение отнюдь не кажется убедительным.)

Портрет де Витте невольно приводит на память другую превосходную работу нашего художника – «Портрет Бернарда Игнаца из Мартиниц» (х., м., после 1665, Фридланд, замковая галерея). Портретируемый, в отличие от большинства героев картин Шкреты, был изначально связан с аристократическими кругами и католической имперской партией, будучи сыном Ярослава из Мартиниц – одного из королевских чиновников, которого представители чешских сословий выбросили в 1619 году из окна королевского замка (так называемая «дефенестрация»), с чего и начались события антигабсбургского восстания. Сам же портретируемый быстро возвысился и стал во времена Шкреты бургграфом и королевским местодержателем в Чехии.

Это тоже «орденский портрет» – Игнац из Мартиниц недавно получил орден Золотого руна, родовой орден Габсбургов, и безмерно гордится этим. Однако Шкрета, вопреки, казалось бы, логике и задаче парадного изображения, скрыл сверкающие звенья орденской цепи складками одежды, отделанной дорогим мехом, а сам орден почти полностью исчез в цепких пальцах бургграфа: «Это Мой орден! Это Я его получил!» – словно звучит из портрета. Изображая свою модель в общепринятом парадном каноне, Шкрета создал блестящий психологический образ. Властность, ум, тщеславие запечатлены художником в чертах тяжелого, широкого, лица, а в углах узких, плотно сжатых губ скрывается довольная полуулыбка. Он добился высших должностей, став одной из опор австрийского двора и столпом контрреформации. Но горделивое тщеславие не исчерпывает образ Бернарда Игнаца, хотя и является лейтмотивом портрета, будто и перед ним маячит призрак «Memento mori», рождая скрытое беспокойство, которое сквозит в неподвижно-сосредоточенном взгляде темных глаз, кроется в напряженной линии бровей, в тенях, которые словно наползают на правую часть лица, скользя по щеке и подбородку. Блестящая карьера Игнаца оборачивалась для подданных темной стороной. К нему были обращены гневные речи



*Карел Шкрета.
Портрет Бернара
Игнаца из Мартиниц.
X, м. После 1665.
Прага, Национальная
галерея*

Богуслава Бальбина: «Развалил [ты] дом и старое королевство, нового же не воздвиг, горе тебе! (...) Дворян ты погубил, имперские города превратил в местечки, местечки – в деревни, деревни же в развалины... О, ты, истинный отец отчизны! Ни один помещик не учинит со своим двором того, что учинил ты с чешским королевством, некогда цветущим!»³⁵

Галерею высших кругов чешского общества дополняют запечатленные Шкретой в последние годы его творчества фигуры Яна Гумпрехта Чернина (х., м., 1669, Прага, Национальный музей) и Игнаца Етржиха Витановского (х., м., 1669, там же), в которых нашли не менее полное выражение характерные для него особенности.

Первый из них выполнен в большом формате (149×116), при этом был еще срезан сверху; это репрезентативное, «замковое» изображение. Чернин представлен как высокая и знатная персона, каким он и был на самом деле; его фигура,

облаченная в черный бархат, оттенена складками бархатного же занавеса красивого мягкого красного цвета с неярким орнаментом, обок на столике помещена темная шляпа, как на многих парадных портретах того времени. Шкрета не упустил возможностей, которые предоставляли живописцу дорогой расшитый оплечный воротник, широкие манжеты и белеющие в прорезях темного облачения складки белоснежных рукавов. В сочетании с цветом занавеса и темным гладким фоном они выглядят особенно эффектно, создавая предствительный светский антураж, в который как нельзя лучше «вписывается» образ аристократа. Однако, как всегда у Шкреты, главное внимание приковывает лицо графа, и в первую очередь его глаза, глядящие прямо на зрителя. Эти большие, немного водянистые, широко расставленные голубые глаза сразу приковывают к себе взгляд и цепко «держат» зрителя, хотя их задумчивый, устремленный как бы вдаль, а на самом деле – в глубь души, взгляд не ищет ни с кем контакта. Кажется, Чернин – один из самых одиноких героев Шкреты, хотя перед нами государственный деятель, посол, меценат; однако его придворная карьера в Вене не удалась и, возможно, тень этого неуспеха омрачает лицо графа. Живописное решение здесь тоже строгое, живопись гладкая, ровная, холодноватая, как весь тип портрета. Только выбившиеся на лоб прядка темных волос, скрытых черной шапочкой, нарушает, и то лишь слегка, благородно-сдержанный облик Чернина.

Рядом с ним «Портрет Витановского» (редкая для Шкреты подписная работа), созданный в том же году, поражает живописным богатством. Витановский из Влчковиц представлен здесь совсем молодым: ему двадцать пять лет, его отец был гетманом, разбогатевшим в годы Тридцатилетней войны, сам юноша только что получил дворянство. И трудно было бы догадаться, что этот разодетый пестро, как фазан, молодой богач из «новоиспеченных» окажется поистине светлой личностью, человеком, потратившим огромные суммы на благотворительность, значительно облегчивший жизнь своих подданных, для которых он построил больницу в принадлежавшем ему Кышперке, оставив после себя самую лучшую память. Но Шкрета не был бы Шкретой, если бы не уловил в молодом нуворише глу-

бокую серьезность и спокойное достоинство, которые и запечатлел в портрете, соединив в нем уравновешенность, статику и на редкость богатый колорит. По композиции это характерный шкретовский треугольник с фронтально расположенной фигурой, когда голова модели оказывается, в качестве его вершины, одинокой на окружающем ее со всех сторон темном фоне. Но здесь фон теплый, темно-шоколадный, а в цветовом решении главную роль играет удивительно красивый цвет серебристо-серого с зеленоватым оттенком камзола юноши, с пенящейся сквозь прорезы его рукавов белизной рубашки, с целым букетом разноцветных ярких лент, украшающих пояс. Да и весь колорит очень красив: и отливающая розовым перламутром рука, лежащая на черном мягком фетре высокой шляпы, помещенной слева, в нижнем углу полотна, пышный плюмаж которой занимает почти половину переднего плана. Весь этот живописный узел великолепен своей разнообразной фактурой, которая делается все спокойнее по мере того, как приближается к плечам и голове модели. Лицо в рамке длинных темных волос ярко освещено и зрительно почти отделяется от остальной фигуры и своим свежим инкарнатом, и своим одиночеством на пустынной ровной плоскости полотна. Это не случайное впечатление, а точный расчет умелого мастера. Сила реалистической изобразительности сочетается, как мы не раз могли заметить у Шкреты, с ощущением случайности, даже обманчивости внешней оболочки, с какой бы непосредственной чувственной убедительностью она ни была передана. Внешность не в силах передать те внутренние «смыслы», которые она скрывает, а сам художник может лишь намекнуть на их присутствие: взгляд Витановского, хотя лицо его сильно, полностью освещено, затенен, и хотя глаза поблескивают яркими зрачками из-под век – зрителя они не видят. Эта отрешенность взгляда и впечатление как бы «отсеченности» головы юноши от нижней, пышной части портрета рождает чувство несоответствия между его блестящей внешностью и скрытой внутренней жизнью.

Если бы Шкрета одел свою модель в темную, скромную одежду, придал его чертам оттенок покаянного смирения (Витановский был глубоко религиозным человеком), он ни-

когда не добился бы такого ощущения напряженной внутренней жизни, интенсивности ее, впечатления человека, живущего одновременно и в мире и вне его. Этот мотив в творчестве Шкреты лишь окреп, как мы видим, к концу его жизни, невольно напоминая о том, что в это время он работал над циклом «Страстей Христовых». В портретах Шкреты духовное начало проникает в светское почти неприметно, но постоянно присутствует в нем, и чем демонстративнее социальное обличье, тем чаще оно оказывается маской, не совпадающей с истинной сутью человека, с его духовной основой. Поистине, в мире, в котором обитают герои Шкреты, «никто не назван своим именем» – вспомним еще раз Симплициссимуса.

Среди серьезных «взрослых» героев Шкреты выделяется несколько молодых лиц, написанных с особым чувством: это прежде всего превосходный «Портрет молодого охотника» (х., м., после 1660, Частоловице, собрание Дианы Штернберг): необычность живописного решения – редкий у Шкреты пейзажный фон, с отблесками заката на облачном небе, с шумящим над головой героя деревом создает отличный антураж для изображения темноволосого юноши в свободной одежде (кажется, это единственный персонаж Шкреты, не «застегнутый на все пуговицы» в прямом и переносном смысле слова), с ружьем и охотничьими трофеями. Это один из самых богатых и свободных по живописи портретов Шкреты, показывающих, насколько широки были его творческие возможности, часто стиснутые требованиями, которые ставил парадный портрет. Превосходен и двойной портрет молодой четы – Франтишка Антонина Берки и Алоизии Анны Монтекукколи (х., м., 1672, Прага, Национальная галерея), совсем иной по концепции. Этот большой поколенный костюмированный портрет называется «Парис и Елена», и молодой супруг украшен античным шлемом с плюмажем, который не особенно органично сочетается с его серьезным «шкретовским» лицом и завернут в красный «античный» плащ с фибулой на плече. В картине много свободного пространства, оно погружено в коричневатую полутень, на фоне которой выделяется великолепно написанная гибкая фигурка молодой Монтекукколи, ее свежее лицо, со взглядом, устремленным на зрителя, – краси-

вой, уверенной в себе, слегка высокомерной. Глубокий синий тон ее платья подчеркивает белизну кожи, юношескую свежесть облика, придавая особую нарядность полотну.

Однако Шкрета писал не одних аристократов, придерживаясь требований, которые диктовали родовые галереи и родовое тщеславие. И одной из вершин его творчества стал портрет мастера-ремесленника, резчика драгоценных камней, которым нам и хотелось бы завершить описание его портретной деятельности.

«Портрет Дионисио Мизерони с семьей» (х., м., ок. 1653, Прага, Национальная галерея), с одной стороны, стоит особняком, как единственный большой групповой портрет, созданный нашим художником, с другой же, объединяет в себе многие значительные и оригинальные особенности его творческой манеры, хотя по исполнению он более неровен, чем лучшие из его работ, отдельные места выдают участие мастерской, написаны более вялой и неловкой кистью.

Но будучи неровным по исполнению, «Портрет Мизерони» кристально ясен по авторскому замыслу. Мы уже отмечали, что среди героев Шкреты значительное место занимают представители третьего сословия, но здесь художник возводит их изображение в ранг живописного апофеоза. Композиция портрета не имеет аналогов в чешском искусстве, и очень мало – в европейском.

Довольно большое полотно (185x251) изображает вполне бытовой сюжет, однако он трактован как настоящая парадная картина. Сама идея написать семью ремесленника, пусть даже высшего ранга, в таком стилевом ключе, в котором писали обычно только знатных людей, является необычной, как и решение построить на жанрово-бытовых связях и образах торжественную барочную композицию. Мотив мастерской (в том числе мастера золотых дел) встречается в живописи XVII столетия неоднократно; портреты ремесленников тоже присутствуют. Но это именно жанровые композиции, не содержащие в себе никакого внутреннего пафоса. Шкрета избирает иной путь.

Картина изображает мужчину в расцвете лет, окруженного семьей. Он, жена и шестеро детей собрались в комнате

у стола, по которому рассыпаны драгоценные изделия мастерской, а на заднем плане, отделенная от комнаты несколькими ступеньками и тяжелым, приподнятым сейчас занавесом, находится сама мастерская. Герой картины выступает сразу в двух ипостасях, определяющих его место в жизни и обществе: он представляет на суд зрителя зрелые плоды своей жизни – своих детей и труды своих рук. В трактовке Шкреты это человек, чей удел – полнота и изобилие, кто щедро одарен судьбой, но дары ее сумел использовать и приумножить. И еще до того, как зритель начинает рассматривать картину, у него создается впечатление чего-то пышного и мажорного, впечатление, которое достигается очень продуманными средствами.

Мизерони был близким другом Шкреты, их объединяло многое. Оба были признанными мастерами своего дела (Шкрета возглавлял живописный цех, Мизерони, потомок известной династии итальянских резчиков, давно натурализовавшихся в Праге, – был главой цеха шлифовальщиков). Оба возвысились исключительно благодаря своим личным качествам – таланту, упорству, и той доле авантюризма, с каплей которого в крови родилось, кажется, целое европейское поколение начала XVII века. И горделивое торжество человека, сумевшего покорить капризную и переменчивую Фортуны, так уверенно дает о себе знать в картине, потому что Шкрета, сам, наверное, не думая об этом, сложил в нем гимн и собственной удаче.

Чешские историки чаще всего акцентируют бытовые аспекты картины и ищут прямые аналогии в европейском искусстве, признавая, однако, что исчерпать ими содержание полотна не удастся. Попытки закрепить осязаемый, но ускользающий от точного определения смысл картины обобщил И. Хемпель, сказав: «Хотя многие детали даны (здесь) с натуры, в композиции доминирует желание подчеркнуть общие идеи»³⁶.

Действительно, что-то мешает видеть в «Мизерони» лишь сцену в доме богатого пражского ремесленника. Это ощущение того, что в ней «еще что-то есть», вызвано, как кажется, сложностью и обилием жизненных связей, разнообразием аспектов, сведенных воедино, словом, тем, что картина пред-

ставляет собой замкнутый мир, настоящий собственный микрокосм, так как не просто иллюзорно воспроизводит, но одновременно преломляет, комментирует реальность, и этот «комментарий» явственно просвечивает сквозь «текст», делая его многозначным и символично-содержательным.

Шкрета сумел с большой находчивостью сочинить сюжет (ибо, конечно же, налицо тщательно продуманный композиционный прием), который помог соединить превосходный групповой портрет с идеей более общего, универсального плана – идеей активного, деятельного человеческого существования, воплотившего в себе морально-этический комплекс воззрений раннебуржуазной среды. Каждый предмет, каждое лицо, «изображая» самого себя, несет нагрузку в более широком контексте, вступая в многочисленные связи с другими действующими лицами и предметами.

Так, мотив драгоценных изделий, рассыпанных по столу и помещенных слева на высоком постаменте (сам по себе это отличный натюрморт), указывает на род занятий Мизерони и позволяет разыграть ряд сценок, связывающих воедино все общество; а также объяснить, кто именно явится преемником ювелира: им станет средний сын, Фердинанд Эвсебий, который, видимо, по распоряжению отца, достает с высокой полки резную хрустальную вазу. Это не просто ваза – юноша демонстрирует зрителю гордость Мизерони – его только что, в 1651 году, законченный «шедевр», так называемую «Пирамиду», вырезанную из цельного куска горного хрусталя – она и сегодня хранится в Сокровищнице (Schatzkammer) в Вене. Это его «орден Золотого руна», но созданный собственными руками и талантом. Мизерони находится в центре композиции, он, как солнце в планетной системе, удерживает вокруг себя всю семью – сыновей от первого брака и младшее потомство; мать младших, Мария Луиза, держит руку на плече главы семьи, и ее некрасивое и довольно заурядное лицо Шкрета наделяет добротой и сердечным теплом, оттеняющим энергичное лицо отца семейства.

Он сидит, обернувшись к старшему сыну, облокотившемуся на спинку его кресла, и непринужденно беседует с ним, держа в правой руке драгоценный кубок из оникса, который

оба они рассматривают: такие небольшие резные кубки из дорогих камней относились к самым прославленным изделиям мастерской еще со времен отца самого Мизерони, Оттавио. К ладони его другой руки, опущенной на колено, прижалась щекой младшая дочь, Мария-Анна, видимо любимица. Она не играет, как остальные дети, украшениями на столе, а примостилась у ног отца на скамеечке. Эти две драгоценности – любимое дитя и творение своих рук и таланта – Мизерони демонстрирует зрителю как символ своего жизненного успеха и человеческого счастья.

Композиция разворачивается стремительно, но ритм всего полотна – упругий и динамичный, сочетается с ощущением стабильности и устойчивости. Резкая диагональ, уводящая взгляд зрителя от левого угла картины в пространство заднего плана, уравнивается второй диагональю, пробегающей волнистой линией от роскошной резной «Пирамиды» в верхнем левом углу полотна до маленького сына Мизерони, в нижнем углу справа. Линия эта неровная, она состоит из гирлянды детских головок, обращенных попарно друг к другу, жесты которых также дублируют друг друга. Так образуется как бы сеть светлых бликов, тяготеющих к основному светлому пятну – лицу самого Мизерони, которое находит в них отзвук и укрепляется в своем центральном положении. Передний же план приобретает особую устойчивость.

Пожалуй, ни одна из работ Шкреты не отличается такой верностью барочной концепции. Она проявляется и в том, как Шкрета смещает своего главного героя вбок, подчиняя ему при этом всю композицию. И той энергии, с которой произведен разворот вглубь по диагонали, на которую как бы «нанизаны» все главные действующие лица – Мизерони, Мария Луиза и небольшая фигурка заднего плана, находящаяся уже в мастерской, которая таким образом прочно связывается с передним планом и самим ювелиром. В мастерской, освещенной большими окнами (это отличная жанровая сцена), вращаются шлифовальные колеса и работают подмастерья. Мастерская словно реализует в своем трудовом ритме то активное, деятельное начало, которое является лейтмотивом образа Мизерони. За работой наблюдает мастер, стоящий справа с куском

необработанного куска хрусталя в руке. Это – сам Мизерони, но в ином, рабочем костюме. Это и есть та небольшая фигурка заднего плана, которая композиционно завершает диагональ, исходящую от «главного» Мизерони на переднем плане.

В мастерскую ведут широкие ступени, связывая два пространства, два бытия Мизерони, два момента его жизни (в мастерской он еще только готовится обработать хрусталь под будущую «Пирамиду»), одновременных, но протекающих одновременно для зрителя, который стоит перед полотном под недоверчивым взглядом младшей дочери, единственной, кто смотрит на зрителя и видит его, и вводит, таким образом, в эту искусственную среду, которая лишь на первый взгляд кажется бытовой сценкой, происходящей в богатом пражском доме.

Передний план картины раскрывается нам так, точно мы смотрим на него слегка сверху (фигурка младшей девочки срезана по плечи). Но одновременно мы находимся и у подножья лестницы, ведущей в мастерскую, и она видится нам несколько снизу, так что видны балки потолка, верхняя часть стен и больших солнечных окон. Оказываясь относительно картины как бы в двух разных положениях, зритель тем не менее воспринимает ее как органическую и целостную, но целостную не в качестве точного повторения действительности, а как ее преломление, как образ созданного наново мира, преломившего реальную видимость подобно тому, как линза ломает световые лучи, чтобы свести их в ослепительную точку, здесь – художественного образа. Сведение вместе всех композиционных линий, «слом плоскостей» происходит как раз на фигуре Мизерони. И это на первый взгляд почти незаметное обстоятельство играет очень важную роль в утверждении его образа как главного смыслового центра. Он действительно альфа и омега композиции, а в символическо-смысловом плане – *Pater familias* в самом полном смысле этого слова. Все остальные так или иначе тяготеют к нему и от него зависят³⁷.

Это впечатление поддерживается и цветовым решением. Оно строится на противоречивом сочетании – контрасте черного и красного. Красный присутствует здесь во многих тонах и оттенках: целая гамма красно-бурых тонов, то глухих, почти темно-коричневых, то переходящих в звучный, почти

открытый цвет (плащ Фердинанда Эвсебиа), то золотящийся в складках занавеса, рядом с нарядными кистями. Черные тона – в одежде старших членов семьи, в затененной стороне занавеса – то сгущаются и тяжелеют, то становятся почти прозрачными, как легкий флер, наброшенный на плоскость другого цвета. Контраст основных цветов смягчен голубыми и синими тонами, которые вкрадываются в белизну манжет, отсвечивают в хрустале вазы. На заднем плане картины свет как бы растворяет и делает прозрачными плотные и вещественные цвета переднего плана. Гамма картины утяжелена бронзово-коричневыми тонами, которые рассеяны повсюду и незаметно уплотняют общий колорит.

Цветовое решение также подчинено выделению фигуры Мизерони. Голова его рельефно рисуется на фоне красного плаща, спадающего с плеча сына, достающего вазу. Этот плащ – самое острое и звонкое цветовое пятно в картине, по отношению к которому все остальные оттенки этого цвета получают подчиненное значение. Плоскость плаща – это и фон, на котором выступают головы отца и старших сыновей, и объединяющее их начало: три лица составляют треугольник, середина которого заполнена красной, вспыхивающей на изломах тканью. И то, что лицо Мизерони оказывается в непосредственной близости с этой пламенеющей поверхностью, как бы проявляет истинные черты его натуры, скрытые за спокойной оболочкой. Сам по себе это прекрасный кусок живописи, самый «итальянский» в полотне. Лицо старшего сына, обращенное к отцу, мягко затенено, причем в тень попадают именно глаза и губы, отчего таким неясным, ускользающим становится взгляд. Красный цвет, бросая яркий отблеск на это затененное лицо, в сочетании со склоненной линией фигуры, какой-то податливостью ее движений словно гасит энергию юноши. А объемное, сильно освещенное лицо Мизерони, написанное, наоборот, на затененной части плаща, доминирует и здесь, выделяясь резко и рельефно. Ювелир одет в модный испанский костюм, на черном фоне прозрачно белеет воротничок. Но истинным цветом его оказывается красный, цвет активности, действия, силы. Он как будто и исходит от Мизерони, не переставая быть цветом реальной ткани.

Шкрета проявляет типичные черты мастера XVII века и в передаче человеческих отношений. В этом смысле великолепно написан «узел» рук Мизерони и его маленькой дочери. Это один из лучших по своей выразительности фрагментов полотна, приоткрывающий возможности его таланта, которые он нечасто использовал. Девочка и ее отец не смотрят друг на друга, но именно эти два существа связаны наиболее прочно. Она держит руку отца в обеих ладонях и, поглаживая ее, прижимается к ней щекой. Осязательность осторожных, ласкающих прикосновений, трепетность в проявлении чувств этой серьезной девочкой передана удивительно тонко, чему способствует и живописное решение. Осторожные рефлексии синего на ее нежном лице с притушенным румянцем, скользящие блики, скрывающие движения ее рук, создают атмосферу застенчивой нежности и утонченно аккомпанируют яркой активности ее отца. Лицо Мизерони – типичного шкретовского героя, внешне закрыто для проявлений чувств. Тем более значителен жест руки, протянутой маленькой Марии-Анне. И это соотношение большого и сильного Мизерони и его хрупкой, маленькой дочери, от которой, однако, исходит ток чувства, приковывающего к ней этого главу рода; слабость и пассивность, к которой скрыто тяготеет активная сила, в который раз напоминают о Рембрандте. Что же касается «уплотнения» содержания за счет введения в общее пространство картины двух разных Мизерони, то точную аналогию мы найдем, пожалуй, только в «Портрете семьи художника» работы дель Масо, зятя Веласкеса.

Характерно, что и в цветовом отношении Мизерони и Мария-Анна представляют собой как бы два начала: в ней сходятся воедино синие, голубые тона, холодные и чистые. Мизерони, с его красно-черным звучанием, контрастен к этой гамме. Но через голубоватый воротник Мизерони, через синие рефлексии на розовом лице девочки, через сложную систему полутонов они связаны в неразрывное единство. Как раз здесь, в точке слома плоскостей, сходящихся на фигуре Мизерони, примиряются и цветовые контрасты, как бы предопределяя мир в доме и придавая живописную целостность всей композиции.

Итак, мы могли убедиться, что Мизерони охарактеризован многосторонне и как главные выделены черты, определяющие его трудовую деятельность и роль отца многочисленного семейства. Нам представляется, что идеалы раннебуржуазного, причем протестантского общества, сформировавшего личность молодого Шкреты, проявились здесь в том, что единственной твердыней, надежно укрывающей от неверного мира, для автора картины представляется семья, домашний очаг, единственной же достойной человека деятельностью — труд собственных рук. Это и есть те «общие идеи», которые улавливал в картине Хемпель, а поскольку воззрения эти утверждаются с типичным для Шкреты внутренним пафосом, его групповой портрет поднимается до уровня апофеоза ремесленно-буржуазного сословия, претерпевшего все беды и превратности судьбы, но сохранившего идеал благородного ремесла и прочные жизненные устои, которых лишены гордые одиночки Шкреты.

Примечания

1. См.: *Ротенберг Е.И.* Западноевропейское искусство XVII века // Памятники мирового искусства. Западноевропейское искусство XVII века. М., 1971. С. 19.
2. *Angjal A.* Die Slawische Barockwelt. Leipzig. 1963.
3. Литература о чешском барокко: *Мыльников А.С.* Эпоха Просвещения в чешских землях: Идеология, национальное самосознание, культура. М., 1977; Он же. Чешское барокко как историко-культурный феномен // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979; *Blažíček O.* Umění baroka v Čechách. Praha, 1967; *Blažíček O., Preiss P., Hejdová D.* Kunst des Barock in Böhmen. Skulptur. Malerei. Kunsthandwerk. Bünenbild. Recklingshauzen, 1977; *Hempel E.* Baroc Art and Architecture in Central Europe. The Pelican history of art. Harmondsworth, 1965; *Kořán I.* Umění a umělci baroka v Hradci Králově. — Umění, XIX. Praha, 1971; *Neumann J.* Český barok. 2 vyd. Praha, 1974; Idem. Malířství XVII století v Čechách. Barokní realismus. Praha, 1951; Idem. Aktuálnost českého baroku // Umění XXX, Praha, 1982; Idem. Karel Škréta. 1610–1674. Katalog vystavy Narodní Galerie v Praze (Vstup, katalog, texty). Praha, 1974.
4. *Мельников Г.П.* Автопортрет ученого XVII века. (Я.А. Коменский в зеркале своих сочинений) // Человек — культура — общество в кон-

- цепции Яна Амоса Коменского. М., 1997; Он же. Принцип универсальной театральности барокко, Я.А. Коменский и постмодернизм // Информационный бюллетень МАИРСК. Вып. 27: по материалам конференции «Театральность в жизни и искусстве». М., 1993; Он же. Христианский интеллектуал XVII века: Я.А. Коменский и его воззрения на личность философа // Человек в контексте культуры: Славянский мир. М., 1995.
5. *Karel Škreta. 1610–1674: Doba a dílo.* Kurator V. Vilnas. Katalog vystavy Narodní Galerie v Praze. Praha, 2010.
 6. *Sandart J von. Academie der Bau-Bild und Mahlerei Künste von 1675.* Herausgegeben und kommentiert von R.A.Peltzer. München, 1925. S. 203 ad.
 7. *Neumann J. Karel Škréta.* Katalog . Vstup. S. 8–12.
 8. *Neumann J. K italským začatkům Karla Škréty // Umění, III.* Praha, 1955; *Kramař V. Z mladých let Karla Škréty.* Praha, 1938.
 9. Цит. по кн.: *Свидерская М.И.* Караваджо – первый современный художник. (Проблемный очерк). СПб.: Д. Буланин, 2001. С. 131.
 10. Там же.
 11. *Arnold Houbraken's. Grose Schauburgh der niederländischen Maler und Malerinnen.* S. 32
 12. *Sandart J. von.* Op. cit. S. 322.
 13. *М.И. Свидерская.* Указ. соч. С. 209.
 14. *Золотов Ю.К.* Пуссен. М., 1988. С. 49.
 15. Там же.
 16. *Vácková J. Epitafní odrazy v předbělohorských Čechách. // Umění, XVII.* Praha, 1969. S. 136.
 17. *Vácková J. Podoba a příčiny anachronizmu. // Umění. 1968. № 16; Pešina J. Skupinový portrét v českém renesančním maliřství // Umění. 1954. № 2. О роли цеховой традиции в творчестве Шкреты см. также Л.И.Тананаева. Карел Шкрета. Из истории чешской живописи эпохи барокко. М., 1990.*
 18. *Valdštejn. Albrecht z Valdštejna.* Inter arma silent musae? Editoři Eliška Fučíková & Ladislav Čepička. Praha, 2007.
 19. *Baroque Art: the jesuit contribution.* Ed. by R. Wittkower et J. B. Jaffe. N.Y. 1972. S. 6–7.
 20. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1978. С. 115. По четкой характеристике Г. Смирнова, Иль-Джезу представляет собой купольную базилику, тип которой «воплотил в себе сочетание двух основных объемно-пространственных концепций католического храма барокко: продольно ориентированной структуры и центрического пространства, которые здесь выражены соответственно монументальным нефом, вытянутым по направлению к алтарю и средокрестием, осененным куполом на световом барабане. Более высокий центральный неф с прямым освещением через окна

клерестория сопровождается пониженными боковыми нефами, где размещаются небольшие капеллы, связанные между собой проходами. Поперечная ось, усиливающая центрическую часть пространства, намечается неглубокими рукавами трансепта. Такая структура... воплотилась в одном из первых памятников барокко в Италии – в главном соборе иезуитов и Контрреформации Иль-Джезу, а также в многочисленных его вариациях, особенно в римской архитектуре конца XVI – первой половины XVII века». Смирнов описывает варианты подобного архитектурного решения в католических церквях Южной Германии (*Смирнов Г.* Купольные базилики Южной Германии эпохи барокко. Итальянские влияния и местные традиции // *Искусствознание.* 2 / 08. С. 44–45).

21. «Способствовать возникновению возвышенных чувств и руководить ими в процессе преодоления земной ограниченности – вот что стало высшей целью новой архитектуры: стремление, характерное для раннехристианской и готической эпох. Этим и объясняется отказ от формы центрического здания, характерной для эпохи Возрождения и возвращение к базиликальному типу сооружений», – пишет М. Дворжак (*Дворжак М.* Указ. соч. С. 113).
22. *Дворжак М.* Указ. соч. С. 116.
23. *Blážíček O.* Úmění baroka v Čechách. S. 9–10.
24. *Neumann J.* Karel Škréta. Katalog. S. 73–83.
25. Цит. по кн: *Neumann J.* Op. cit. S. 96.
26. И действительно, ошибиться было нетрудно: приведем строки из поэмы Фернандо де Эрреры (1534–1597) «На победу под Лепанто», которые кажутся написанными специально для картины Шкреты: «Как ждет намеченной добычи хищный лев, / Так ждали нечестивцы нас, кому Ты / Защитой был, Господь. А мы – мы ждали сами / С бесстрашными сердцами / Ладони к небесам молитвенно воздев, / В круг веры и любви божественной замкнуты. / И в мышцы наши мощь ниспослана с небес – / Ты расточил на нас добро твоих чудес». Цит. по: Хрестоматия по западноевропейской литературе. Эпоха Возрождения / Сост. Б.И. Пуришев. М., 1947. С. 691.
27. *Ротенберг Е.И.* Западноевропейское искусство XVII века // Памятники мирового искусства. Западноевропейское искусство XVII века. М., 1971. С. 95.
28. На связь с «Духовными упражнениями» св. Игнатия Лойолы, равно как и на личное глубокое восприятие евангельских текстов указывал Я. Нейман в Каталоге выставки Шкреты, см.: *Neumann J.* Op. cit. S. 139.
29. *Игнатий Лойола.* Духовные упражнения. *Bibliothèque Slave de Paris*, 1996. С. 66–67 (пер. с французского).
30. *Штефан Кихле.* Игнатий Лойола. Учитель духовности. М.: Истина и жизнь. С. 87 (пер. с немецкого). См. также: *Ранер Хуго (S.J.)* Игнатий Лойола и историческое становление его духовности. Колледж

- философии, теологии и истории Святого Фомы Аквинского в Москве. 2002. (Подробный список литературы предмета.)
31. *Zeri F. Pittura e contririforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta.* Torino, 1957. S. 65.
 32. Цит. по: *Kalista Z. Cesty ve znamení kříže.* 1941, 2 vyd. S. 29. О миссионерской деятельности чехов см: *Kybal V. Po československých stopách v Latinské Americe.* Praha, 1935; *Kašpar O. Los Jezuitas Checos en Nueva España 1678–1767.* México, 1991; *Idem. Čechy v zrcadle hispano – ameryckých dějin.* Pardubice, 1997. Также: *Танананева Л. Посланцы Клементинума // Латинская Америка.* 2009. № 12. (Там же – переводы писем чешских миссионеров.)
 33. *Pešina J. Skupinový portrét v českém renesančním malířství \ Umění.* 1954. № 2.
 34. *Ганс Якоб Кристоф Гриммельсгаузен.* Симплициссимус. М., 1976. Гл. 24. С. 390.
 35. Цит. по: *Karel Skreta. 1610–1674. Katalog.* S. 184.
 36. *Hempel E. Baroque Art and architecture in Central Europe. The Pelikan History of Art.* Harmondsworth, 1965. P. 85–86.
 37. *Blažicek O. Die Familie des Edelsteinschneiders.* Praha, 1964.

Посланцы Клементинума
(о деятельности чешских
миссионеров-иезуитов в странах
Нового Света в XVI–XVIII веках)

Нам не нужны богатства этих недр: мы
ищем здесь более ценные вещи, чем
золото.

Вацлав Рихтер

Мой отец, Станислав! Я дошел уже
почти до края земли.

Франтишек Борья

Чешские миссии в Новом Свете – одна из интересных и недостаточно исследованных в отечественной науке страниц истории как Чехии, так и целого ряда латиноамериканских стран – Мексики, Перу, Чили и Парагвая. Как могло случиться, что типичная центральноевропейская страна, лишенная выхода к морям, традиционно мало связанная государственной политикой и ходом своего культурного развития с Пиренейским полуостровом, и уж тем более с Латинской Америкой, смогла сыграть не последнюю роль в христианизации заокеанского континента, в становлении тамошней культуры периода возникновения новых латиноамериканских государств? Это действительно один из парадоксов истории Нового времени, породивший целый ряд событий, которым ранее не придавалось особого значения, но которые сегодня многие ученые относят к числу предшественников нынешней глобализации. Так это или нет, мы не решаемся определять, однако надо сказать, что тот эпизод исторического развития XVI–XVIII веков, о котором идет речь, действительно объединяет события, равно относящиеся к Европе и к далеким, только что открытым и еще совсем не исследованным европейцами заокеанским землям. Судьбы людей, представляющих собой два не только разных, но по многим параметрам несопоставимых мира, сплелись воедино в одной точке. «Точкой» же в данном случае явились христианизация и восприятие местным населением через нее традиции европейской культуры:



это касается не только самого культа, но и искусства, литературы, мифотворчества, всего образа жизни.

Процесс христианизации носил на себе печать великой эпопеи открытия и завоевания Нового света, которую в наше время все чаще принято называть «встречей двух миров»; разумеется, и двух культур. Ему присущи все главные черты цивилизационного процесса, определяемого учеными как «борьба – взаимодействие» и проходившего через несколько стадий¹. Ученые считают, что «главной основой данного процесса стал... католический универсализм в его специфической иберийской версии. Проповедь католической церкви была обращена ко всем людям, независимо от происхождения, цвета кожи и культурно-этнической принадлежности»². И если индейцы быстро познали все тяготы колониального господства, то одновременно, как утверждает автор приведенных выше строк, Я.Г. Шемякин, «...следует подчеркнуть, что участь индейцев могла бы быть гораздо более печальной, если бы не католические монахи. Широко известна мужественная деятельность многих из них по защите коренного населения от безудержного произвола и жестокости конкистадоров и энкомендеро. Несомненно на представителях католической церкви лежит прямая ответственность за разрушение множества памятников доколумбовых культур. Но вместе с тем христианские монахи и священники отнюдь не только уничтожали автохтонное наследие, но были первыми, кто начал изучать это наследие с целью донесения до своей паствы основ собственной веры. При этом они зачастую способствовали сохранению важных элементов индейских культур»³. Приведем самый яркий, но не единичный пример – спасение монахом-доминиканцем Ф. Хименесом эпоса народов киче (Гватемала) «Пополь-Вух», который он перевел на испанский.

Частью общего процесса этого противоречивого взаимодействия были и попытки использовать автохтонные формы, переосмысляя их в ключе христианских традиций. В искусстве и архитектуре – особенно в архитектурном декоре, чрезвычайно богатом во всех латиноамериканских странах, – возникло немало характерных «микстов», где порой внешне и

неуклюже, а чем дальше, тем все более органично сочетаются христианские и языческие образы, равно как европейские и местные художественные формы: не случайно у исследователей так называемого Южного конуса возник термин «метис Андов», обозначающий подобные смешанные формы, в которых проявилась богатейшая фантазия местных жителей в интерпретации образов реального мира, флоры и фауны, человека и божества, принесенных европейцами. Это могут быть человеческие головы, как правило с закрытыми глазами, с искаженными чертами лиц, напоминающие об отрубленных головах, столь часто встречающихся в декоре инкских или ацтекских зданий. Или угловато-условные инкские ангелы, играющие на местных инструментах, вытесанные из камня в типичной местной манере. Те и другие украшают церкви, построенные по европейскому образцу, но украшенные орнаментом, типичным для доколумбова искусства. В живописи появляется Мадонна, списанная с европейской гравюры, но в одежде перуанской крестьянки, с маленьким индейцем — Иисусом, или св. Себастьян, пригвожденный стрелами не к столбу, а к дереву, на ветках которого сидят разноцветные попугаи. Встречается и эмблематика, светская и церковная, широко распространенные в Европе того времени, но истолкованные на свой лад, порой очень неожиданно. Например, на церковной стене в далеком Карабуко (Анды) появляется фреска, на которой изображен, в окружении многоярусной пирамиды из местных цветов и фруктов печатный знак фирмы Плантенов — рука с циркулем, выступающая из облаков, с девизом издателя: «Труд и Постоянство»; торговый знак переосмыслен здесь, как поучительная христианская эмблема, служащая просвещению прихожан-индейцев. Таких примеров существует огромное множество.

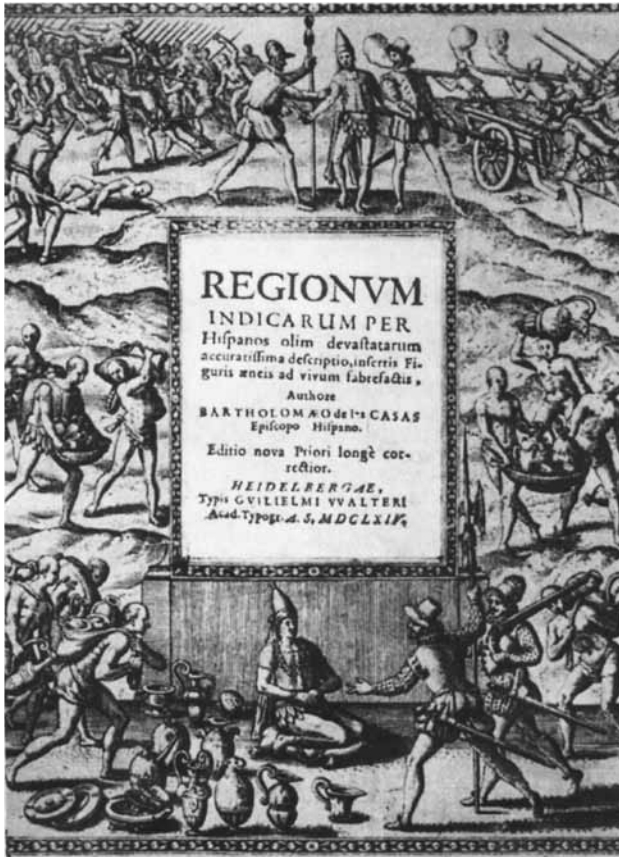
В ходе христианизации совершенно особую роль приобретала обрядовая сторона христианства и воплощение ее в искусстве, воспринимаемая местным населением через призму собственных традиций автохтонного языческого ритуала. Так, в миссиях Парагвая и Бразилии неожиданно ожила и дала интересные плоды уже забытая в Европе средневековая мистерия, с характерным местным оттенком⁴.

«Разумеется, все «языческое», концептуально-символическое, сущностное, автохтонное было подавлено, но на самом деле оно продолжало жить в сознании крещаемых и искало компромисса с новыми образами, символами, концептами по сходству или подобию, а миссионеры совершенно сознательно использовали местную мифологию для растолковывания новых догматов», – пишет известный ученый В. Земсков⁵. В этом смысле интересно проследить, как проникали в сознание будущих латиноамериканцев «образы, символы, концепты», рожденные в далекой Чехии, не имевшей в то время никаких прямых государственных связей с новым континентом. Связь и культурную экспансию осуществляли миссионеры, и через них же в Европу, в данном случае – в Чехию, шли сведения о новых землях, формируя, порой видоизменяя представления здешнего общества о том, каков на самом деле «Orbis Terrarum».

Еще в конце XV века чешский вельможа, Вацлав Шашек из Рожмиталя, путешествуя по Европе в составе посольства чешского королевства, называл в своем «Дневнике» поездку

Титульный лист
книги А. Веспуччи
«Повесть о Новом
Свете и Новых
землях...»,
изданной в Чехии
Миклушом
Бакаларжем. 1506.
Пльзень





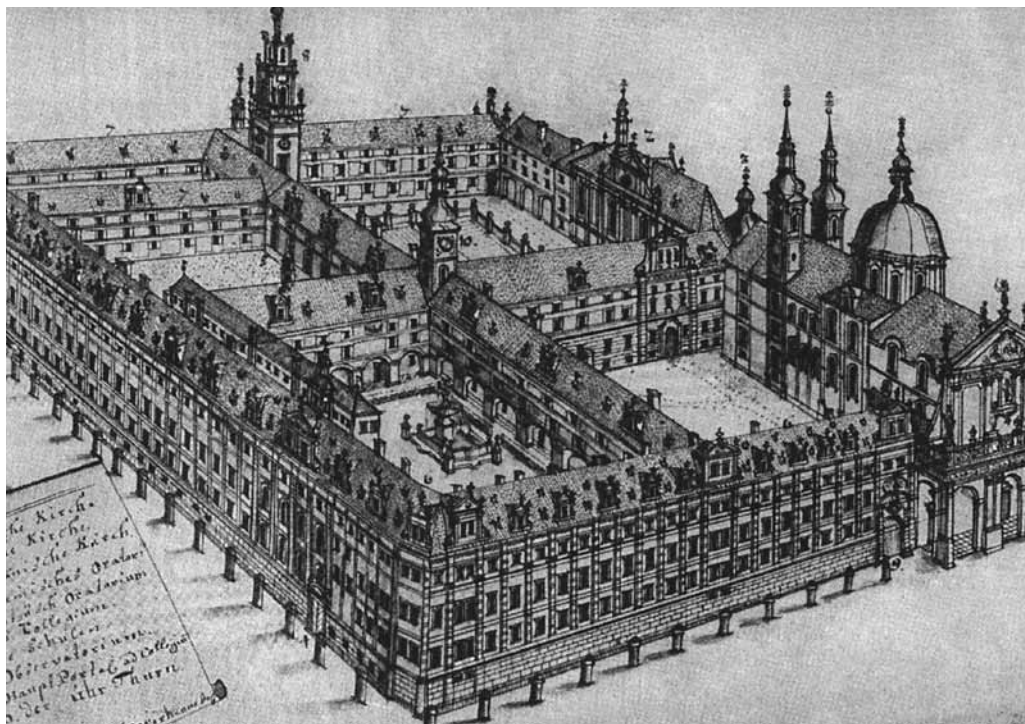
Титульный лист
латинского издания
книги Бартоломе
де лас Касаса
«Кратчайшее сообщение
о разрушении Индий».
Гейдельберг. 1564.
Гравюра Т. де Бри

в Португалию «путешествием на самый край света»⁶. Однако уже через несколько десятилетий, после выхода в свет в 1506 году небольшого издания «Повесть о новых землях и о новом свете, о котором мы прежде никаких знаний не имели и о котором ничего не слышали», где его издатель, Микулаш Бакаларж, вольно пересказал тексты Америго Веспуччи и первого письма Колумба⁷, «край света» в представлении чешского общества переместился далеко за океан. В следующем веке знания об американском континенте продолжали расти, тем более что в Чехию, страну, где грамотность населения уже в XV веке была очень высока, обильно поступала литература из соседних и отдаленных европейских стран, чаще всего на латыни, бывшей международным языком образованных ев-

ропейцев. В дальнейшем немалую роль в этом накоплении знаний о доселе неведомом континенте сыграли иезуиты, и они будут нас интересоваться в первую очередь.

По словам чешского историка Зденека Калисты, «можно утверждать, что на плечи иезуитов – наряду с францисканцами и доминиканцами – легла основная тяжесть цивилизаторских и культурных трудов, которые представили католические миссии в заморских краях в XVI–XVIII веках». Калиста сыграл роль первооткрывателя этой темы, издав в 1947 году книгу «Путешествия под знаком креста», представляющую собой переводы писем десяти чешских миссионеров, трудившихся в разных странах света, снабженную Введением и обширными комментариями⁸. Приведенные слова относятся в полной мере к чешским иезуитам-миссионерам, при том что их деятельность оставалась до последнего времени почти не освещенной в науке. К тому же, поскольку первоначально чехи и немцы составляли одну общую провинцию ордена, многие чешские монахи считались немцами и как таковые были описаны в трудах немецких историков (например, чех, уроженец Праги, Самуэль Фритц, составивший первую карту Амазонки и ее притоков, или другой пражанин, Антонин Малинский, трудившийся на Филиппинах). В настоящее время изучение «чешского вклада» сильно продвинулось, прежде всего трудами известного чешского культуролога и историка Олдржиха Кашпара, которого в первую очередь интересовали мексиканские миссии Ордена. Прежде всего это работа «Иезуиты чешской провинции в Мексике» (1999), а также целый ряд других⁹. В отечественной литературе эта проблема до сих пор затрагивалась только автором настоящей главы¹⁰.

Переходя непосредственно к нашей теме, напомним, что, основанный в 1541 году в Риме, Орден иезуитов был приглашен в Чехию императором Священной Римской империи Фердинандом I Габсбургом для борьбы со стойкими традициями протестантизма, укоренившегося в стране со времен гуситов. Первая партия отцов-иезуитов из Рима прибыла в Прагу в 1556 году. Их было двенадцать – по числу апостолов, – и отправлял их в далекий путь и напутствовал еще сам Лойола. Орден быстро укрепил свои позиции, и если отдельная чеш-



ская провинция была основана в 1623 году, то уже в 1653-м начала строиться пражская коллегия – знаменитый Клементинум, а во всей стране к этому времени насчитывалось двадцать три иезуитские коллегии, шесть резиденций и дом профессов в Праге (тот, который украсил своими картинами Шкрета). Франческо Каратти проектировал для иезуитов церковь Св. Микулаша на Малой Стране, которую строили Динценхофферы. Лураго, бывший главным архитектором Клементинума, возвел для иезуитов также монументальный храм Св. Сальватора в Праге, завершив его куполом и украсив портиком (1648–1659). Мы не касаемся здесь других памятников, заказанных иезуитами и относящихся к наиболее важным реализациям чешского барокко.

Рассматривая архитектуру и скульптуру миссий в Перу, Аргентине и Чили, исследователи часто не задаются вопросом, откуда их архитекторы – а зачастую это были сами миссионеры – брали образцы для своих строений. Что касается

*Клементинум.
Общий вид.
Гравюра*

чешских миссионеров, воспитанников Клементинума, то они естественным образом впитывали эстетику своих коллегий и других орденских церквей. Искусство, окружавшее молодых теологов у себя дома, оказывалось для них в дальнейшем точкой отсчета, мерилom художественности и красоты, тем более что часто они отправлялись на миссии прямо из Чехии и мало были знакомы с искусством других стран. Когда один из самых известных чешских миссионеров, Франтишек Борыня, рассказывает в письме о новой церкви, которую он возводит в своей миссии, затерянной в тропических лесах среди притоков Амазонки, то завершает ее описание кратким резюме: «Одним словом, эта церковь могла бы стоять в Праге!» Не в каком-нибудь Риме, а «в самой Праге». Выше критерия для него не существует. Интересно, что чехи вместе с испанцами принесли в Перу и Чили культ св. Исидора – труженика и, что еще неожиданнее, свой культ чешского святого мученика Яна Непомука.

Это небольшое вступление показалось нам полезным для того, чтобы тезис о роли чешских миссионеров в истории культуры латиноамериканских стран с самого начала не выглядел чисто умозрительным. Однако вернемся к истории миссий.

* * *

Нам уже приходилось писать о том, что чешские иезуиты включились в миссионерскую страду значительно позже других орденов. Если мерседарии и доминиканцы появились на американской земле вместе с отрядами Кортеса и Писарро, то время ордена Иисуса пришло значительно позже, а именно в 1664 году, когда генерал ордена, Павел Олива, сообщил своим подопечным, что Филипп II и Совет по делам Индий дали позволение иезуитам, находящимся в пределах Габсбургской империи, участвовать в заокеанских миссиях. (В начале христианизации «Индий» эта задача возлагалась почти исключительно на испанцев и португальцев.) Причем количество «имперцев» для новых земель допускалось весьма большое: их могло быть не менее четверти от числа всех здешних миссионеров. К тому времени вопрос восстановления католицизма



*Св. Франциск Ксаверий
проповедует перед
языческим царем Бинго.
Тезис университетского
диспута.*

XVIII в. Гравюра

в Чехии, недавней «стране еретиков», был практически решен, и центр тяжести миссионерской деятельности можно было перенести за океаны: недаром Лойола сказал после открытия «Индий»: «Эти земли Бог дал для нас». Тем более что силы были в наличии, так что нет ничего удивительного, что, когда разнеслась весть о возможности работы в заокеанских миссиях, недостатка в желающих не было.

Тема чешских иезуитских миссий не затрагивалась в отечественной науке, да и в самой Чехии в период социализма оказалась под негласным запретом: единственным источником сведений о миссиях долгое время оставалась упоминавшаяся выше книга Зденека Калисты. Между тем, чехи работали на всех континентах, в том числе – в Латинской Америке; последние наиболее интересны для нас. Мы решились ввести в эту главу биографический материал, а также переводы писем нескольких миссионеров (в сокращении), чтобы дать



Аллегорическое
изображение
призвания
к миссионерству.
XVIII в. Гравюра

представление об этой стороне жизни чешского общества, которая, как нам кажется, не осталась без влияния на культуру и непосредственно – на искусство.

Миссии в Америке стали притягивать клементинцев очень рано. Уже глава первой партии иезуитов, прибывших в Прагу, св. Петр Канизий, казалось бы имевший достаточно забот в связи с основанием Клементинума, мечтал об «Инди-



ях» и, похоже, занес этот вирус в коллегию при самом ее основании. Уехать за море мечтали не только пражане – туда же обращали взоры молодые адепты ордена из Оломоуца и Брно. Первая большая группа миссионеров из чешской провинции отправилась в дальний путь в 1678 году, потом же такие партии отбывали достаточно часто: с 1684 года почти ежегодно. Причем целью их были не только обе Индии – «настоящая» и новооткрытая; чехи трудились в Африке, Египте, даже в Китае. Но большая часть самой первой группы миссионеров отправилась в Америку, и уже вскоре Шимон Боруградский, направленный в Мексику, успешно боролся с последствиями наводнения, грозившего Теночтитлану и владениям наследников Кортеса, а пражанин Вацлав Христман добрался до Парагвая, заняв впоследствии место ректора в коллегии в Санта-Фе. Их соотечественники из разных областей Чехии были посланы на Филиппины и Марианские острова. Это было энергичное начало, и оно имело не менее успешное продолжение.

Однако, прежде чем говорить о самих миссиях, надо напомнить о том, насколько трудным и длительным был сам путь из Праги в «Индии», занимавший много месяцев, чрева-

*Б. Родригес.
Мученичество
Св. Яна Непомука.
X, м. XVIII в.
Милуоки,
Государственный музей.
Экватор.
(Культ Яна Непомука,
национального
чешского святого,
распространился
в Латинской Америке
благодаря
деятельности
миссионеров-иезуитов)*



М. Кюссель
по рис. К. Шкреты.
Аллегория
миссионерской
деятельности
ордена иезуитов
в Америке.
Иллюстрация
к книге Матея
Таннера «*Societas Jesu
usque sanguinis
et vitae profusionem
militans...*»

тый многими опасностями. Случалось и так, что миссионер оканчивал свою жизнь на палубе корабля и находил могилу в океане – такие сведения встречаются в письмах «клементинцев». В частности, в письмах Вацлава Эймера содержится много сведений о том, как протекала жизнь на таких кораблях «дальнего плавания», что встречало путешественников на незнакомой земле, куда приставал их плавучий дом, чтобы за-

правиться водой и продовольствием, чем питались и как молились путешественники, как хоронили покойников, трижды прокричав им по традиции: «Bon viage!» («Доброго пути!»), прежде чем опустить в волны; и как матросы нацепили глиняный горшок на голову пойманной акуле, которая ударами хвоста чуть не разбила палубу, так что ее пришлось выкинуть обратно в море... И как зывали во время бури и нападения пиратов к св. Франциску Ксаверию, «королю миссионеров», и он спас их... И как, в конце-концов, чуть не утонули у самого входа в вожденную гавань порта Вера-Крус¹¹.

Обратимся, однако, к жизни и деятельности тех, кто благополучно высадился на американском континенте.

Одним из наиболее целеустремленных и страстных чешских миссионеров был Индржих Рихтер (1652–1696), ставший также первым мучеником среди героев нашего повествования¹². Он родился в Простееве, отец его служил чиновником в имении у князя Карла Лихтенштейна. Рихтеры были достаточно обеспечены, и юношу отправили на обучение в Оломоуц; здесь Вацлав поселился, как пенсионер, в глубоко религиозной семье Андрышков, под влиянием которой обрел свое настоящее призвание. Дальше разворачивается история, не раз случавшаяся в те времена, когда орден иезуитов – а его влияние в Оломоуце было очень сильным – находился на вершине своей славы. Юноша нарушает планы, которые касательно него уже построили родные, и решает вступить в орден: этот путь был типичен для молодежи определенного духовного склада: достаточно назвать имена знатных юношей Луиджи Гонзага или Станислава Костки, впоследствии канонизированных. Семья и тут была против, отозвала Вацлава домой, но увещания и наказания не помогли, и юноша тайно бежал обратно в Оломоуц. Однако местные отцы-иезуиты не решились принять в орден пятнадцатилетнего мальчика, опасаясь скандала; тогда он пешком отправился в Брно, к Даниэлю Крупскому, главе чешской провинции ордена. Тот, поговорив с Вацлавом, принял его в орден, и в 1670 году он принес свои первые обеты.

Рихтер продолжал учиться, в Праге получил звание магистра философии, затем – теологии. Преподавал в пражских

иезуитских коллегиях (в том числе – поэзию), а в 1683-м стал священником. Он начал свои миссионерские труды здесь же, в Праге, причем избрал себе приход, в который входили самые низшие, бедняцкие рабочие круги. Однако это служение довольно быстро прервалось, так как молодой священник был избран для зарубежных миссий. Путь Рихтера в американские миссии был типичным для многих миссионеров Клементинума: сначала – в Испанию, оттуда – через океан – в Катрахену, из нее – в Санта-Фе (Бразилия), а уже оттуда – в Кито (нынешняя Боливия) и, наконец, в горный Мараньон. По письмам Рихтера можно проследить трудности этот пути и ощутить настоящий обвал новых впечатлений, поначалу ошеломлявших молодого чеха («Кто бы поверил, что на самом экваторе могут быть такие большие, заснеженные горы?»). Горы, пустыни, с резкой сменой температур от дня к ночи: «Часто нам в течение одного дня приходилось как бы в один момент переноситься из трескучей зимы в знойное лето, и наоборот». Наконец, огромные реки, плывя по которым в каноэ «мы порой целыми днями не видели берегов. <...> Веселое зрелище часто доставляли нам огромные крокодилы, которые с раскрытой хищной пастью, развалившись, лежали тут и там, на берегах и островах, греясь на солнце, а когда мы приближались, уползали в воду. Снова и снова, особенно по ночам, нагоняли на нас страх тигры (ягуары. – *Л.Т.*) своим ревом. <...> Солнечный жар в этих местах особенно сильный, и так разжигал в некоторых из нас кровь, что нам казалось, будто мы сидим в муравейнике. <...> «Москитов было здесь такое великое множество, что они полностью покрывали нам лица, особенно если приходилось переправляться через какую-нибудь реку, когда не знаешь, что делать: то ли нащупывать брод, то ли отгонять этих москитов. Здесь принято ходить в сандалиях, сплетенных из веревок, которые называются альпаркатес, и у тех, что шли [в них], босые ноги и руки от укусов москитов становились такими, точно их бичевали, а ноги еще и распухали и сильно болели. К этому добавились постоянные дожди, идущие днем и ночью. Вымокшие за день одежды [за ночь] не просыхали, но мы, надевая их, как были, мокрыми, отправлялись снова в путь, и нам нельзя было ни останавливаться, ни отдыхать,

ибо еда у нас уже была на исходе. Среди всех этих трудностей мы размышляли о божественных вещах, и тогда они [эти невзгоды] начинали нам казаться розами, и одиннадцать дней пути показались нам одним днем; больше всего нас радовало то, что нам удавалось каждый четвертый день служить святую мессу». Путевые письма Рихтера не только описывают многие места, обычаи и природу новооткрытых стран, но дают и представление о том, какими виделись они человеку Центральной Европы, выросшему в другой среде, почти в другом мире. Они могли бы существенно дополнить тогдашние описания путешествий европейцев на американский материк, еще девственный, сохранивший многие черты своей автохтонной природы и культуры. К тому же это взгляд человека религиозного, священника, столь отличный от взгляда конкистадора или новоявленных энкомендеро – помещиков – и вездесущих чиновников.

«Нам не нужны богатства этих недр, – писал он. – Мы ищем здесь более дорогие ценности, чем золото. Вот если бы иметь ту веру, что «с горчичное зерно», и сказать одной из этих золотоносных гор: «Перенесись в Европу!» – чтобы доставить средства на дорогу стольким миссионерам, сколько их нужно в этих местах!»

Поразительна духовная устремленность Рихтера, не покидавшая его ни на минуту, а, казалось, напротив, возраставшая одновременно с новыми и новыми трудностями, то и дело возникавшими на его пути. Кажется, он даже радовался им. После многих испытаний, пустившись в путь в декабре 1684 года, Рихтер в августе 1685-го добирается до своих мест и теперь описывает подробно, какие племена здесь обитают, и первые впечатления от встречи со своими, уже не воображаемыми, а реальными подопечными. Некоторые их черты с самого начала ставят его в тупик: «У этих людей, более диких, чем все другие, выше всего ценится свобода, которую они предпочитают всему остальному, хотя бы и лучшему, и при всех своих бедах (они) совершенно спокойны, если могут жить свободными и безо всяких законов». Рихтер не без удивления отмечает и их простодушие, благодаря которому здесь небольшими дарами можно достичь больших успехов:

«Дашь кацiku топор – и получишь целое племя <...>. Забавную историю рассказал мне отец-супериор, которую привожу, чтобы ясно было, какой ценой здесь можно добиться перемен. Один индеец принес ему своего собственного сына и сказал: “Вот тебе мой сын, дай мне за него топор!” Пан провинциал разъяснял ему, что эти вещи имеют разную цену, но не убедил; индеец в конце концов объявил ему: “Ты не понимаешь, почему я больше ценю топор, чем сына: сыновей я могу наплодить столько, сколько захочу, а топора не смогу сделать за всю свою жизнь”». И тут возникает другая тема, которая станет постоянной в письмах миссионера: нужны люди. Состояние духовности здесь таково, что делателей на ниве Господней требуется много, существующих никак не хватает: «Я совершенно уверен, что многие (в Чехии), если бы увидели своими глазами здешние трудности, грозящие непоправимым вредом для душ, тут же, безотлагательно, отказались бы ото всех своих почестей и удобств и поспешили бы принять участие в наисвятейшем священстве, то есть [начали бы] трудиться с Богом для спасения душ». Тем не менее он считает необходимым предостеречь того, кто будет отбирать людей для миссии: «Прошу Ваше Святейшество ради спасения их (индейцев) душ, чтобы среди людей, которые должны быть сюда посланы, не было бы никого, о ком известно, что он жаден и скуп по мелочам. Ибо здесь он станет наверняка... немилосердным и ожесточенным в сердце своем против бедных индейцев, а такой человек чинит столько препятствий для обращения душ, что их невозможно одолеть, пока он не исчезнет с горизонта».

Рихтер все больше ощущает реальные нужды миссий и реальные трудности. Но описание их то и дело перебивается вспышками страстного чувства: «О, с какой легкостью переносим мы недостатки в еде, одежде и самом необходимом, и здешние жаркие лучи не горячее нашего страстного желания помочь индейцам». Его пылкая натура, полностью отданная делу спасения душ язычников, никак не может смириться с тем, что в христианской Европе и в его собственной родной Чехии христианам совершенно дела нет до его бедных дикарей.

«О, сколько раз я думал, – в очередной раз делится он со своим клементинским наставником, Эммануэлем де Бойе, – о том, что в чешской провинции есть, насколько мне известно, знаменитые люди, которые благодаря своему авторитету могли бы многого добиться у тамошних вельмож. Если бы растрогать сердце такого богача и растолковать ему, что нужно для миссии и каким добрым делом стало бы основание новой редукации, чтобы они из тех крох, что падают с их стола (я хочу сказать – от своего преизбытка), установили бы пенсию в 200–300 золотых на миссионера, – ведь так они за каждый год могли бы спасти тысячи душ! О, если бы они поняли, сколько хорошего могут они сделать для себя самих за счет мамоны, я хочу сказать – вместо того, чтобы ублажать грешное брюхо, и сделать это совсем просто и таким способом, который более всего угоден Господу!» Он писал это, проведя первый год среди мараньонских дебрей. Но те же настроения можно встретить и в последнем дошедшем до нас письме от 1591 года.

Оно начинается жалобой на отсутствие писем с родины, которые были для него такой большой поддержкой, но уже через несколько строк звучит знакомый мотив: нужны люди. «Здесь нужны не ученость, а силы», – вздыхает просвещенный теолог. Самому ему приходится тем труднее, что его помощник, Самуэль Фритц, с которым вместе они начинали миссионерскую страду, отправился, с целью добыть вожаемые железные орудия в нижний Мараньон, к португальцам, и уже третий год о нем ни слуху, ни духу. (Самуэль Фритц не захотел вернуться, остался в других местах и начертил впоследствии первую карту реки Амазонки с притоками; беда в том, что именно ею воспользовались бандейранты – захватчики из будущей Бразилии, – чтобы разграбить миссии на берегах реки, до того скрытые в джунглях.) Вслед за Фритцем редукацию оставили или были отозваны по болезни и другие братья, и Рихтер остался один в огромной, разбросанной по берегам рек миссии. Он сохранил верность своему жребию и видел особую милость Господню в том, что «с тех пор, как я покинул чешскую провинцию, я ни разу не болел чем-то серьезным, ба, даже привык к здешнему тропическому поднебесью, как будто родился под здешним небом, между тем здешние индейцы каждый второй

год, как я тут нахожусь, страдают от болезней, или горячки, или дизентерии, так что все время рядом с нами больные».

По письмам, достаточно подробным, нетрудно представить себе этого уроженца Простейова, загорелого, в перештопанной сутане, навещающего удаленные поселения своей редукции, плывущего в индейской лодке вниз по реке, в сопровождении тридцати-сорока индейцев; лодка так обустроена, чтобы ни дождь, ни солнце не мучили отца-миссионера. Двенадцать сильных юношей сидят на веслах целый месяц, остальные обеспечивают пропитание. Мимо проплывают поля, засеянные юккой, рисом и кукурузой, и хлопковые плантации; из хлопка местные женщины делают пряжу и ткнут одежду, в обмен на которую можно получить драгоценные ножи и топоры.

Теперь он пишет, как глава обширной редукции, отвечающий за больных и здоровых, который отлично разбирается в местных продуктах, знает вкус и свойства овощей, фруктов и целебных трав. Он уже точно изучил, чем и отчего чаще всего болеют индейцы, и знает целый набор естественных лекарственных средств.

«Правда, – признается Рихтер, – не отрицаю, что сил у меня значительно поубавилось, потому что здесь нет ни хлеба, ни мяса, а моя постоянная еда – главным образом рыбы и черепахи. Я совсем отвык от вина, ибо жара отбивает у человека всякий вкус к нему. Вместо хлеба у нас бананы, вареная юкка, это что-то вроде репы, и обязательные кукурузные лепешки, немного напоминающие хлеб. Есть у нас и яйца, и куры, но это больше для больных, чем для здоровых». Вообще же питаться плодами здешней земли вполне полезно: шесть испанских солдат (единственная его защита!) могут это подтвердить. Рихтер не забывает добавить, имея в виду тех из братьев по ордену, кто обязательно захочет (как он все еще надеется) сюда приехать, что из кукурузы делают приятный напиток, вполне способный заменить пиво. Даже сообщает рецепт такого напитка, чтобы желающие могли попробовать его еще дома.

Его не перестает удивлять, что, приняв веру, «эти дикари, совсем недавно дикие, как тигры», совершенно меняются. При этом Рихтер специально подчеркивает, что «к наказани-

ям (за прелюбодеяние, растрату и др.) надо прибегать лишь в крайнем случае!» Самое строгое наказание – тюремное заключение или остриженная голова. Стоит вспомнить, какой была в это время жизнь рабов на плантациях и в энкомьендах, чтобы оценить его методы и не удивляться, когда миссионер пишет, что «скорее лаской, чем наказаниями я добился симпатии индейцев; хотя и трудно в это поверить, они служат мне, как чешские крестьяне. Одни смотрят на меня, как на господина, другие – как на отца» – ему не было тогда сорока лет.

Он проработал в своих миссиях десятилетие: сохранились обрывки письма 1695 года, видимо последнего, фрагмент которого цитирует З. Калиста. Эти строки печальны: Рихтер по-прежнему один. «Десять лет уже я борюсь с бедами... в изношенной одежде, босой, за восемь лет сменил одежду лишь дважды, рубахи не имел уже четыре [года], с некоторых пор чувствую, что силы мои сломлены и здоровье тоже ухудшилось, но, – в привычном тоне завершает миссионер, – это не причиняет мне горя...» Между тем, ему оставался только год жизни: в 1696 году в поселениях вспыхнуло восстание одного из племен, которое поднял собственный слуга и воспитанник Рихтера, «направленное не столько против миссионера, сколько против политики колониального испанского режима, подстрекающего одно из индейских племен воевать с другим, вплоть до полной гибели лояльного племени в бою с непокорным», – как пишет Калиста¹³. В ноябре того же года Рихтер, направляясь в новые редукции с двумя спутниками, был убит в лесу индейцами племени конибос, которыми предводительствовал тот же его слуга... Двое индейцев из другого племени сообщили о преступлении испанским властям.

Когда весть о трагедии дошла до Праги, Эммануэль де Бойе, которого Рихтер благодарил почти во всех своих письмах за то, что он направил его в мараньонские леса, написал биографию миссионера, выдержанную в типичном для того времени агиографическом духе. Рихтер, как один из первых, и самых ярких миссионеров-чехов на далеком континенте, навсегда остался в памяти своих собратьев по ордену.

Коллега Рихтера по Клементинуму и заокеанским миссиям, Франтишек Борыня (1663–1722) был не менее круп-



P. Christophorus de Mendoza Soc. IESV. darusseno apud Hispanos genere ortus in Peruvia. crudelissimè ab Idolis pro Christo necatus in Paraguaris Tota a. 5. Aprilis A. 1635. C.S.d.



P. Martinus de Aranda Valdavia. P. Horatius de Vecella Didacus de Montalban Soc. IESV. pro Christo crudeliter interfecti in Chile 14. Decem. A. 1612. C.S.d.

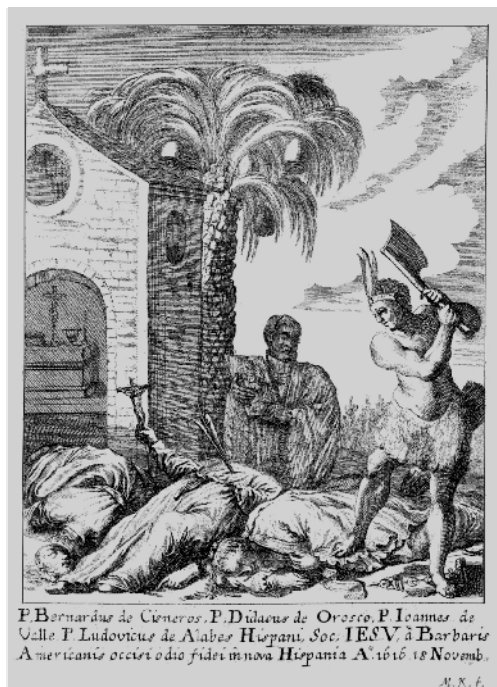
М. Кюсель
по рисунку К. Шкреты.
Гибель миссионера-
иезуита в Парагвае.
1635.

Иллюстрация
к книге М. Таннера.
Гравюра

М. Кюсель
по рисунку К. Шкреты.
Убийство
миссионеров-
иезуитов в Чили.
1616.

Иллюстрация
к книге М. Таннера.
Гравюра

ной индивидуальностью и также оставил свой след в истории миссий, хотя по многим чертам своего характера был противоположен Рихтеру, тем более что относился уже к другой генерации: он начал свои миссионерские труды в год гибели Рихтера¹⁴. Борыня принадлежал к старинному рыцарскому роду Борыней из Лыготы и родился в родовом поместье в Малоницах. В 1680 году, окончив гимназию, семнадцатилет от роду вступил в Орден; он проходил новициат в Брно и Оломоуце, преподавал в иезуитских школах в Индржиховом Градце и Кутной Горе, затем продолжил обучение и закончил теологические курсы в Праге в 1691-м. И сразу же вошел в семерку молодых священников, отобранных для миссии в Перу. Всю свою дальнейшую жизнь, с 1696 по 1722 год Борыня провел среди племен моксос, в перуанской «глубинке», в междуречье рек Маморе и Гуапоре, впадающих в Рио-Мадейру – крупнейший приток Амазонки. Это область влажных тропических лесов, куда до Борыни не добирался ни один европеец.



Сохранилось четыре письма Борыни, по которым можно судить о его более чем двадцатилетней деятельности. Он обладал наблюдательным умом и оставил чрезвычайно интересные сведения о земле, о ее людях и их нравах, о природе и климате, а также о столице Перу – Лиме (где ему, впрочем, приходилось бывать редко, так как от Лимы до его миссий было более шестисот миль), ее церквах и их богатстве.

«Всего в Лиме пять орденских коллегий. Самая большая из них – коллегия Св. Павла, которая, думается мне, своими размерами и достойной удивления красотой превосходит нашу пражскую... Сакристия церкви Св. Павла, вся из чистого золота и серебра, оценивается в двести тысяч золотых, на местную церковь Св. Павла истрачено триста тысяч золотых. Местная капелла украшена картинами из Рима. Так украшают свои монастыри лимские купцы, а к тому же каждый год эта купеческая конгрегация добавляет через милостыню и дары восемнадцать тысяч золотых. <...> Я уверен, что если бы не долги (налоги? – Л.Т.), то по праву можно было бы считать

М. Кюссель
по рисунку К. Шкреты.
Разорение церкви и
смерть миссионеров-
иезуитов от рук
индейцев
в Новой Испании.
Иллюстрация к книге
М. Таннера.
Гравюра

М. Кюссель
по рисунку К. Шкреты.
Казнь троих
миссионеров-иезуитов
в Японии.
1633.
Иллюстрация
к книге М. Таннера.
Гравюра

коллегию св. Павла самой богатой во всем нашем ордене». Такая характеристика могла бы удивить европейца того времени, но Лима действительно была богатейшим городом, где только что улицы не мостили серебром. И описанные Борыней орденские богатства, в добавление к процветающим хозяйствам орденских же миссий послужили одной из причин алчности испанских и португальских плантаторов, которых миссионеры, создавая свои редукции, лишали рабов и земли. (Не случайно именно эти, казалось бы, глубоко укорененные в католичестве страны оказались в первых рядах преследователей Общества Иисуса. Об этой экономической стороне часто забывают, стремясь объяснить кассацию ордена грехами его членов, идеологией тогдашних иезуитов, и др.)

Одной из главных целей иезуитов в Лиме была их педагогическая деятельность, которая давала богатые плоды: «Другая коллегия – святого Мартина, – продолжает Борыня в том же письме, – в которой воспитывается молодежь из знатных семей; обычно их сто шестьдесят, и здесь так тщательно пекутся о высшем образовании, что многие из них достигают степени докторов теологии и права. А теперь перейдем к миссиям моксос! Они удалены от Лимы на шестьсот миль, в них числится четырнадцать миссионеров, а в каждой редукции по две-три тысячи индейцев. Всего крещеных насчитывается от восемнадцати до двадцати тысяч; шестьдесят других племен уже два года ждут крещения, но из-за недостатка миссионеров их желание не могло быть исполнено. Недавно отец-провинциал получил известие еще о новых ста двадцати племенах, для их обращения предназначены как раз мы, и уже идут приготовления к нашему отъезду. Надеемся добраться туда в августе или сентябре этого года (письмо было написано в июне. – Л.Т.). <...> Дай же, Милосердный Господь, – прозорливо завершает письмо молодой миссионер, – дабы наши усилия отвечали желаниям языческих душ!»

Борыня больше не увидел родины, ею стали теперь обширные земли, заселенные неведомыми племенами, среди дикой природы и многих опасностей, подстерегавших его и как миссионера, и как европейца. К тому же обращение язычников оказалось совсем не таким простым и вожделенным

для них делом, как предсказывали отцы в Лиме. Когда через двадцать три года после начала своего миссионерства Боряня подводит итог (в письме от 1720 года), он констатирует: «Я остаюсь, хвала Богу, живым и целым среди многочисленных опасностей». Но признается: «Мне в удел достались земли мобиту. И множество длительных усилий потребовалось мне, дабы превратить этих дикарей в христиан. Ныне они уже ведут цивилизованную жизнь и все крещены». Однако сначала надо было найти этих язычников среди лесов и болот и убедить жить непривычным для них способом.

«Пишу это письмо с разбитыми силами, которые порядком надломил трудная и долгая дорога», – сообщает Боряня своему близкому другу, тоже миссионеру, чеху Станиславу Арлету в письме, относящемся к началу его миссионерства, описывая свое путешествие по землям племен мобима, где он «странствовал от одного племени к другому», встречая реки, которых не было на картах, кишевшие крокождачными «драконами, то есть, – поправляется миссионер, – огромными крокодилами, с головами, больше, чем у быка», находя все новые и новые племена. Наблюдал за дикими нравами глазами просвещенного европейца и миссионера. Он ставил по всему своему пути деревянные кресты в селениях, крестил туземцев и дарил им ножи и изделия из чешского синего стекла – бусы, крестики, перстни, – которые, как он пишет в другом письме, ценятся индейцами дороже всего на свете. Наконец, когда он собирался идти еще дальше на восток – путь ему преградил мощный водопад.

Результат своего путешествия он кратко резюмировал: «Мой отец Станислав! Я дошел почти до края земли. Дай-то Бог, чтобы я смог пронести Его Святое Имя еще дальше!» «Край земли» здесь – это не только реальные амазонские джунгли, Боряня вспоминает слова Иисуса, обращенные к апостолам: «Идите и проповедуйте Евангелие до конца земли», как бы ощущая и себя в их строю.

Его описания этих «странствий во имя креста» очень сдержанны и скупы, вообще же письмам Боряни свойственна точность и краткость, в отличие от взволнованной «барочной» риторики Рихтера. Зато яркую характеристику миссионера

оставил его уже упоминавшийся собрат по трудам Станислав Арлет, отплывший в Америку вместе с ним и трудившийся в тех же местах: «Мой стародавний друг пан Франтишек Борыня один проделал в винограднике Господнем больше работы, чем двадцать других миссионеров. Кажется, что в нынешние времена сам Бог назначил его миссионерским послом в обширных землях, занимаемых моксос, дабы он прославил Его Имя среди здешних язычников. Мало того, что он открыл более сотни неизвестных доселе племен, обитающих на неприступных островах среди озер, трясин и болот, но и приохотил их к совместной жизни и присоединил к стаду Христову. Поэтому вице-король в Лиме, от имени его Королевского Величества выразил ему благодарность в особом письме: подобной чести не удостоился ни один из миссионеров. Хотя отец Борыня в мыслях своих имеет только благо душ и не добивается никакой иной цели – благодаря ему возрастает не только царство Божие, но и испанская монархия. В отважного миссионера уже дважды пускали стрелы, но под охраной десницы Господней он остался жив и здоров, дабы мог пополнять [еще] ряды своих овец, ибо дикари – а здешние дикари очень жестокие, – познав евангельскую правду, становятся кроткими и покорными, настолько, что каждый, кто знал их раньше, поверить тому не может». Не менее высоко ценили его труды и местные, давно работавшие в Перу миссионеры, в том числе испанцы.

«Старшие миссионеры, – свидетельствует Арлет, – не могут нахвалиться его горячим, героическим усердием. Я слышал, как недавно один из них говорил: «Ах, как пристыдил нас этот чешский миссионер, который за короткое время добился того, на что мы столько лет не отваживались!» Наш супериор пан Антонин Орельяна, когда в разговоре речь зашла о Борыне, воздел глаза и руки к небесам и произнес: «Ах, мой отец Станислав! Почему ваша святая Чехия не послала нам двенадцать таких же мужей? <...>

Эти оценки не случайны: хотя в начале миссионерской деятельности ему было только тридцать три года, Франтишек Борыня показал себя превосходным организатором и отличным хозяином, умеющим входить во все детали не толь-

ко духовной, но и практической жизни огромной редукции. Результаты его действий впечатляют, особенно если иметь в виду, что до вмешательства в их судьбу чешского миссионера эти племена вели кочевой образ жизни, многие не знали одежды, не занимались земледелием, а их обычаи приводили в ужас европейцев.

«Шестнадцать лет уже минуло с тех пор, как я основал редукцию Св. Павла <...>. Она «насчитывает тысячу девятьсот душ, несколькими годами ранее было две тысячи пятьсот, но постоянные эпидемии уменьшили их число» <...>. Миссия имеет большие стада коров, волов и овец: тысячу шестьсот коров и двенадцать тысяч лошадей. Здешние земли богаты травами, на них пасутся, безо всяких пастухов, бесчисленные стада молодняка. В воскресные дни многие пастухи садятся в седло и сгоняют скотину, разбегающуюся по пастбищу, в одно место, чтобы пересчитать головы; телят собирают в другое место <...>.

В наших краях растет много сахарного тростника, из которого делают сахар, также произрастают рис, хлопок и табак. Однако здесь нет пшеницы. Вместо нее сеют кукурузу, которую в Чехии называют «турецкой пшеницей». Также здесь достаточно соли, залежи ее насчитываются тысячами; язычники – дикари, однако сами изготавливают соль из пепла сожженных пальмовых листьев, но эта соль горька и неприятна на вкус, если добавлять ее в еду. Воск доставляют нам в изобилии горы, а этот продукт очень ценится в королевстве Перу: один фунт стоит золотой, а то и два. Если говорить о кореньях, употребляемых в пищу, то здесь есть на полях растение, сине-голубого или шафранного цветов, которое дает такой же краситель, как шафран».

Борыня описывает и принципы организации жизни и порядка в миссии: в каждом племени есть двое алькальдов, которые следят за порядком с помощью шестерых помощников, «которые пекутся о сиротках, вдовах, слепых и хромых» и четверо фискалов, исполняющих различные поручения начальства, в частности следящие за тем, чтобы по воскресеньям люди посещали мессу. Женщины получают из их рук свою долю хлопка, из которого дома прядут пряжу, и им же сдают ее каждую субботу»... «Каждое поселение имеет своих ремес-

*Деревянный алтарь
с полихромией.
XVII – начало XVIII в.
Музей бывшей миссии
Сан-Игнасио Гуасу.
Парагвай*



ленников, плотников, токарей и столяров. Наши индейцы изготавливают алтари, которые ни в чем не уступают европейским. Я мог бы еще много писать об этих вещах...»

Венцом миссионерских усилий Борыни стало строительство церкви. «В 1719 году я заложил основание новой церкви, которая, с Божьей помощью, должна быть закончена в этом, 1720 году. Церковь построена из многочисленных высоких



столпов, вытесанных из кедра; между каждыми такими двумя пилярами изящно обработанные арки образуют боковые капеллы, посредине же высокий свод как бы изображает небо. Со временем эти арки будут украшены золотыми звездами. Хоры очень большие и высокие. Коротко говоря: такая церковь могла бы стоять в Праге. Над ней трудилось четыреста индейцев, которые получали от меня справедливое вознаграждение. Каждый день я приказывал забивать пятерых или шестерых быков, и мясо их делил большими порциями между ними». Церковь действительно была закончена в 1720 году, и в письме того же года, адресованном брату, Игнацу Йозефу, Борыня пишет, не скрывая гордости: «Моя новая церковь Св. Павла большая, прекрасная, разделена на три нефа. У нас нет недостатка в музыке и музыкальных инструментах, как цитры, цимбалы, органы и струнные, которыми индейцы занимаются с удивления достойным удовольствием, тем самым побуждая друг друга и к набожности».

Горькие минуты пришлось переживать Борыне, как и Рихтеру, из-за отсутствия связи с родиной и пославшей его на миссии чешской провинцией. Одно из последних писем, от-

*Анонимный мастер.
Распятие (деталь).
Резное дерево,
полихромия.
Начало XVIII в.
Парагвай.
Тринидад.
Музей на территории
бывшей миссии*

*Дева Мария из группы
Благовещения.
Резное дерево,
полихромия. XVII в.
Парагвай.
Музей миссии
Санта-Роза*



Неизвестный мастер.
Сирена.
Резной камень.
Деталь портала церкви
Св. Игнасио.
Аргентина.
Миссия
Сан-Игнасио Мини

Неизвестный мастер.
Св. Франциск Ксаверий.
Резное дерево,
полихромия.
XVII – начало XVIII в.
Парагвай.
Музей Сан-Игнасио

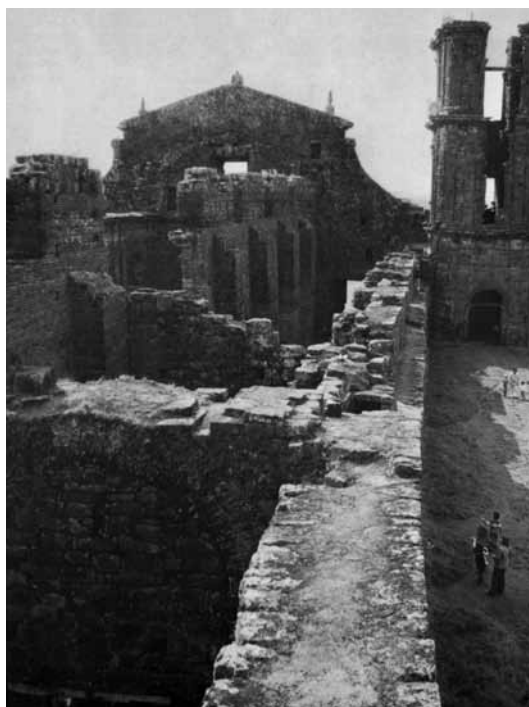
правленное за два года до смерти, в 1720 году, Якубу Мибесу из ордена Иисуса в Прагу, начинается грустной констатацией:

«Достойный отец во Христе! Прошло уже двадцать три года, как я не получал ни одного письма из Чехии. Сам же я писал, используя любую возможность, снова и снова, как только мы выбирались в главный город Перу – Лиму, и письма свои направлял римским прокураторам, так что не сомневаюсь, что они переправились через море [и дошли] до чешской провинции».

Возможно, отсутствие писем отчасти объяснялось тем, что наступали тяжелые времена для всего ордена, до его официальной кассации оставалось несколько десятилетий, и, видимо, далекие заокеанские дела мало занимали тогдашних адресатов Борыни. Он успел уйти из жизни, зная, что исполнил заветы Христа, донес «до края земли» проповедь Евангелия, гордясь своей новой церковью, которая достойна была украсить собой «саму Прагу», и не подозревая, что вскоре эта церковь и его миссии со своим налаженным бытом станут жертвой агрессии плантаторов, будут разорены, а заброшенная церковь начнет разрушаться в амазонском климате так



*Руины церкви в бывшей
миссии имени Иисуса.
Первая пол. XVIII в.
Парагвай*



*Руины церкви в бывшей
миссии Сан-Мигель.
XVIII в.
Бразилия*

же быстро, как строилась... Те из читателей, кто видел фильм «Миссия», может представить себе и судьбу редукции Св. Павла, созданную чешским миссионером.

В своем обзоре мы коснулись только двоих «клементинцев»; на самом деле их было гораздо больше. Мы могли бы назвать еще имена Буковского, Пршикршила, Христмана, Жоурека, Хончика и еще многих. К тому же здесь были выделены только чехи. Между тем, в чешскую провинцию ордена входило много немцев, как правило, это были потомки немецких колонистов, не так давно занявшие место эмигрировавших чешских протестантов в землях Моравии, Силезии, самой Чехии. Их было не меньше, чем собственно чехов, наравне с которыми они делили труды и тяготы миссионерства. В сущности, следовало бы писать не о чешских миссионерах, а о миссионерах из чешской провинции ордена. Но это дело будущего.

* * *

Мы решились на эту «врезку» миссионерских писем, чтобы стало яснее, как и откуда в чешское барокко (и не только в книгу-мартиролог ордена иезуитов, который иллюстрировал Шкрета, а в искусство церкви и улицы) проник особый, как нам кажется, оттенок, рожденный отсветом миссионерской страды, – ведь мы лишь слегка затронули этот аспект реальности, входивший в картину мира тогдашней Чехии; он был гораздо значительнее. Повторим, что чешское барокко XVII–XVIII веков не только достигло чрезвычайно высокого художественного уровня, позволившего ему стать важной составляющей в пространстве европейской барочной культуры. С удивительной свободой и художественной убедительностью воплотив многие универсальные особенности стиля, оно соотнесло их со средой, насыщенной христианскими, но часто неортодоксальными взглядами, с мощной традицией средневековой церкви (готические храмы возводились здесь еще в начале XVII века), с наследием лишь внешне подавленного протестантизма. Это искусство любило конкретику и одновременно пафос, умело поднимать эмоциональный накал произведения до самого высокого

градуса, доводя экспрессию и выразительность почти до степени гротеска.

Контрреформация в Чехии, как и повсюду, требовала искусства активного воздействия, обладавшего эмоциональным пафосом, демократическим духом христианской всеобщности и евхаристического единства всех членов церкви; отсюда шло его умение сочетать высокое и низкое в рамках единой образной системы, взывать к духу, не забывая о плоти, в том числе – о чувственности. Оно соединяло дидактику с развлечением, упоением сиюминутной жизнью, аромат которой умело ощутить и передать с живым трепетом, как мало какой тип искусства, – и тут же могло ударить в похоронный колокол и поставить верующего на самый край могилы своими «Memento mori», «Братствами доброй смерти» и процессиями флагеллантов. Такое искусство было открыто воздействию народной культуры, народного языка, народной религиозности. И тот факт, что, допустив и даже поощряя подобные воздействия, церковь умелой рукой направляла их в нужное ей русло, ничуть не умалял роль названных импульсов. Наличие обширных пластов «низового» и «среднего» барокко не препятствовало тому, что «низовые» импульсы сообщались с миром высоких форм, перекрещивались, взаимодействовали с ними. В барочной культуре почти не бывает непреодолимых перегородок. Как пишет известный исследователь славянского барокко Л.А. Софронова, «низовое барокко... решало доминантные темы своего времени – Vanitas, Theatrum Mundi»¹⁵. Она же отмечает, что «“высокое”, “среднее” и “низовое” барокко не существовали изолированно, они могли смыкаться даже в одном произведении, разноуровневые художественные приемы теряли свое фиксированное положение»¹⁶. В Чехии, где иезуиты из Клементинума, исходя из задач новой евангелизации, в период активной немецкой колонизации, когда государственным языком в стране стал немецкий, ставили прокатические пьесы на чешском языке, в том числе о национальном святом – короле Вацлаве, национальное народное начало получало реальную возможность проникнуть в дух и форму нового стиля, хотя иезуиты умели поставить его себе на службу. Барокко на этих землях гораздо теснее соприкоснулось со

стихий местных представлений, верований, народной мистики (порой и магии), с массой разнообразных, идущих из глубины веков привычек и традиций, чем, скажем, в «исконно католических» странах. Указанные представления и идеалы, порой смутные и импульсивные, обрели первоклассное стилевое оформление, оказавшееся адекватным столь сложному семантическому набору благодаря емкости барокко и гибкости его как стиля. И характерно, что в заморских «Индиях» противоречивая, многосоставная, порой христианско-языческая структура (стихия?) тамошнего мира также нашла наиболее адекватное выражение в ярких барочных образах, ставших одним их наиболее художественно полноценных эпизодов творческой эволюции местной культуры.

Нам кажется, что сказанное должно хотя бы в некоторой степени пояснить ту особую витальность, жизненный трепет, свободную пластичность и ощущение раскованного, почти вольного движения, равно как склонность к гипертрофии, несколько утяжеленной форме, «досказанности» деталей, которые свойственны чешскому барокко, особенно – скульптуре и живописи, обладающим, так сказать, «повышенной энергетикой». Эти исходные данные, помноженные на умело разработанную программу, «обучать, развлекая» создали, в частности, удивительный «театр» Карлова моста.

Огромную роль в скульптуре, как и в обильной барочной живописи, декоративной пластике церковного искусства играла передача различных аспектов религиозной активности – от мистического самопогружения, экстаза, до повседневных забот: святые не только впадают в экстаз, но и крестят, лечат, опекают пленников, обретают мученический венец. И здесь, возможно, следует усмотреть воздействие тех миссионерских настроений, которые питали огромный Клементи-нум, ставший заказчиком целого ряда произведений.

Лойола недаром сказал «Бог дал эти земли для нас», предопределяя тем самым политику ордена: он был утвержден папой в 1541 году, а уже в 1541-м началась миссионерская эпопея св. Франциска Ксаверия, которая длилась непрерывных десять лет и завершилась одинокой смертью миссионера на безвестном островке близ берегов Китая, куда всю жизнь

стремился и так и не смог добраться Франциск Ксаверий. Он был любимцем Клементинума, недаром его имя так часто повторяется в миссионерских письмах. Множество изображений святого можно найти в графических листах к «Тезисам» Клементинума, где его образ включен в сложные аллегорические композиции, в которых участвуют земной шар, плывущие корабли, негры, пираты, рядом с длинными бандеролями с надписями. Когда Фердинанд Брокоф создавал свои знаменитые скульптурные группы в самой середине Карлова моста, он возвел все эти разнообразные тенденции в ранг высокого искусства.

Мы не станем здесь описывать подробно историю скульптурного убранства Карлова моста. Нам важно, что проекты лучших, и наиболее сложных, групп в ансамбле – св. Игнатия (не сохранился) и св. Франциска Ксаверия, – без которого невозможно представить себе Карлов мост, были разработаны и оплачены пражскими иезуитами. Более того, некий оттенок «сакрализованной театральности» появился здесь не просто как характерная черта зрелого барокко, он был специально оговорен заказчиками. О. Блажичек приводит архивные данные о разработке проекта этих скульптурных групп: авторы его настаивали, чтобы статуя св. Игнатия (и точно так же – Франциска Ксаверия) являлась бы «не алтарем, и не театром», но сочетанием одного и другого в едином образе¹⁷. Эта идея была воплощена Фердинандом Максимилианом Брокофом (1688–1731) в обеих вышеназванных скульптурных группах. С не меньшим успехом осуществил ее другой именитый мастер пражского барокко, Матиас Браун (1684–1738), в одной из лучших скульптур Карлова моста – «Видениях св. Люитгарды» (1710), отчасти и в великолепном скульптурном убранстве иезуитской церкви Св. Климента. Оба мастера-католика были тесно связаны с Клементинумом.

В силу того что Прага становится с середины XVII века одним из центров миссионерской деятельности в Европе – а миссионерами были как раз «люди Клементинума», – их влияние ощущается особенно сильно, и не случайно именно скульптурная группа Франциска Ксаверия – «апостола Индии» – оказалась одной из лучших и центральных по положе-

*Фердинанд
Максимилиан Брокоф.
Модель
скульптурной группы Иг-
натия Лойолы
для Карлова моста.
Дерево,
1709–1711, 1724.
полихромия.
(Лойола изображен
в окружении
представителей
различных рас).
Прага, Музей города*



нию скульптурных групп Карлова моста. Скульптурная группа Лойолы помещалась напротив, она стилистически была очень близка «Ксаверию», но после наводнения, погубившего оба оригинала, восстановлена не была: ее место заняли, в соответствии с изменившимися общественными идеалами, святые Кирилл и Мефодий работы скульптора XIX века К. Дворжака.

Стоит отдельно отметить, что в скульптурах Брокофа (вышеназванной и ряда других), впервые в европейском ис-



кусстве с такой определенностью и серьезностью возникают образы язычников, к которым приходит свет христианского учения. В сохранившихся фрагментах статуи Лойолы, и прежде всего в группе Св. Франциска Ксаверия, чувствуется и желание насытить живой конкретностью аллегорические фигуры четырех стран света, часто встречающиеся в искусстве барокко: в монумент включены фигуры представителей разных рас, включая языческого царя, принимающего крещение.

«Брокоф, – пишет Я. Нейман, – относился к тем барочным мастерам, которые в миссионерскую эпоху находили у представителей далеких стран и народов дремлющий в них отблеск христианской истины»¹⁸. Это неудивительно, так как его скульптура была заказана чешскими иезуитами в самый разгар миссионерской страды и мы встречаемся как бы с возвратной волной, духовным импульсом, который возвращается теперь на родину из далеких заморских пределов.

Брокоф нашел для воплощения этой идеи смелую, выразительную и благородную форму, разработав пластиче-

*Фердинанд
Максимилиан Брокоф.
Женщина
в фантастическом
«восточном» наряде.
Мужчина
в фантастическом
«восточном» наряде.
Детали несохранившегося
памятника Игнатия
Лойолы на Карловом
мосту в Праге.
Песчаник.
1710–1711.
Прага, Фонд
Национальной
галереи*

Фердинанд
Максимилиан Брокоф.
Скульптурная группа
Св. Франциска Ксаверия
на Карловом мосту
в Праге (копия
несохранившейся статуи
1711 года работы
Ч. Восмика, XIX в.)
Песчаник

Фердинанд
Максимилиан Брокоф.
Язычник, получающий
крещение (деталь).
Группа Св. Франциска
Ксаверия на Карловом
мосту в Праге

Фердинанд
Максимилиан Брокоф.
Св. Франциск Ксаверий
(деталь).
Группа Св. Франциска
Ксаверия на Карловом
мосту в Праге.
Песчаник

Фердинанд
Максимилиан Брокоф.
Помощник святого –
автопортрет Ф. Брокофа
(деталь).
Группа Св. Франциска
Ксаверия на Карловом
мосту в Праге.
Песчаник

Фердинанд
Максимилиан Брокоф.
«Калмык» из скульптурной
группы Св. Франциска
Ксаверия



ские принципы трактовки человеческого тела как носителя духовной энергии, обладающего совершенной телесной оболочкой, независимо от того, идет ли речь о черной, белой или любой другой расе, если ее представитель просвещен светом веры Христовой. Работам его свойственны динамизм, монументальная сила – и при этом равновесие, целостность и единство общего объема при разнообразии множества выразительных деталей. Отметим особую, если можно так сказать, «духовную стабильность», рожденную глубокой





Фердинанд
Максимилиан Брокоф.
«Индеец» из скульптурной
группы Св. Франциска
Ксаверия

Фердинанд
Максимилиан Брокоф.
«Негр» из скульптурной
группы Св. Франциска
Ксаверия



религиозностью мастера, которая придает такую уверенную силу его образам святых, всей его смелой, энергичной пластике. Скульптура Брокофа действительно великолепна. Это настоящее высокое барокко, с массой зрительных аспектов, динамичное, театрально-патетическое и одновременно реалистически-убедительное в деталях. «Король миссионеров» представлен в окружении язычников, в чьи образы скульптор вложил свое представление о разнообразии человеческих рас и темпераментов, утвердив при этом их равенство перед лицом вечной жизни и спасения. Становясь христианами через обряд крещения, который и запечатлен в скульптурной группе, они становятся равноправными членами «народа Христова», и в их образах не присутствуют ни униженность, ни ущербность. (Вспомним, как Рихтер и Борыня, независимо друг от друга, удивлялись перемене, которая наступала после крещения в их подопечных.)

У Брокофа четыре мощные фигуры бывших язычников поддерживают на своих плечах помост, на котором происходит обряд крещения: они стали теперь сами опорой церкви Христовой. «То, как Брокоф превратил архитектурный цоколь в живую толпу народа, – пишет Нейман, – было новаторским приемом, отвечающим стилистике высокого барокко, но и исключительно своеобразным художественным решением, имеющим мало подобных в чешской скульптуре»¹⁹. В этой живой толпе можно узнать негра, китайца, калмыка или представителя другого степного племени. В числе других присутствует и фигура в высоком уборе из перьев, сочетающая в себе приметы негра и индейца. Нелегко определить и национальность крещаемого язычника: облик его вполне европейский, одежда фантастична, а голова украшена плюмажем из перьев. Между тем, Брокоф мог бы придать своим персонажам более точный этнический облик: со времен Шкреты, рисовавшего китайскую пагоду на фоне индейской деревни, прошло уже много времени, и знания о заморских землях обогатились множеством новых сведений, одним из источников которых, между прочим, были и миссионеры. Но для скульптора язычники в его группе – это «язычники вообще», все, какие ни есть на свете, которых должен просветить свет Евангелия. Этот свет несет миссионер – золотой крест в высоко поднятой руке Франциска Ксаверия ярко сияет на фоне неба, осеняя всю группу. Сам он представлен как идеал проповедника: лицо его, с чертами портретности, прекрасно и одухотворенно. Важное значение, которое сам Брокоф придавал этой скульптуре, видно в том, что он поместил в ней и самого себя в образе послушника, держащего Библию: он тоже участвует в великой страде католической церкви, служа ей своим талантом (удивительно, что ему было в это время всего двадцать три года!).

Пражское барокко поразило в XX столетии воображение известного кубинского писателя, эссеиста Алехо Карпентьера, не раз бывавшего в Праге и очень любившего ее. Отзывы его чрезвычайно интересны для нашей темы.

«Пражские здания и исторические места как бы застывают между двумя полюсами реальности и вымысла, фантастики и достоверности, сказки и факта», – пишет он.

Главное место в пражских впечатлениях Карпентьера занимают иезуитские церкви и Карлов мост. В статье «Об американской чудесной реальности», входящей в сборник с характерным названием «Мы искали и нашли себя», Карпентьер увлеченно пишет о храме Св. Сальватора как о «причудливом, завораживающем, почти сладострастном в своей барочности». «Соперничая со строгими стрельчатыми башнями на другом берегу, он стоит за Карловым мостом, который, словно сцена пышного иезуитского представления (его скульптуры напоминают скорее героев спектакля, чем служителей церкви), населен святыми и апостолами, мучениками и докторами (теологии. – *Л.Т.*), соединенными в причудливом танце туник и митр, – бронза на белом гипсе, тени на золоте: они возвещают о стремительной победе латинского Рима... над псалмами и песнями таборитов...»²⁰ Писатель увлеченно описывает «бесчисленный ряд скульптур Карлова моста; почти танцующие, несмотря на тяжесть бронзы, фигуры епископов, святых, докторов теологии, парящие, несмотря на притяжение материи, скульптуры церкви Св. Климента... – подлинный теологический театр в абсолютно барочном стиле»²¹.

Однако почему в Праге, можно сказать, до краев наполненной барочной архитектурой и скульптурой, не уступающими по красоте декору храмов Св. Климента и Св. Сальватора, взгляд и мысль писателя так прочно держит именно этот комплекс? С одной стороны, разумеется, потому что в Праге Карлов мост является истинной сердцевиной города. Но и потому, что Карпентьер, с чуткостью художественной натуры, уловил не только метафизическую, но и вполне живую связь между здешним «теологическим балетом» и барочной культурой Латинской Америки, уловил тот католическо-миссионерский дух, ту ноту «иезуитского искусства», неотъемлемого от сочетания барочной аффектации и чувствительности, эмоционально перенапряженного и содержательно-четкого, театрального и спиритуального, которое равно можно увидеть в скульптуре Кито (Боливия), архитектуре Лимы, в пластике Алейжадинью и искусстве парагвайских миссий – пусть не в таком классическом облике. В Европе подобное искусство растворяется в широком спектре художественных впечатле-

ний, которые дарит зрителю любой старый город, со своим романским, готическим, классическим и другим архитектурным прошлым. В Латинской же Америке, где не было ни готики, ни Ренессанса, барокко как бы замещает все эти стили и направления, оно концентрировано и действительно становится какой-то всеобщей константой. Не случайно Карпентьер говорит о нем не как о конкретном стиле – видит в барокко «своеобразный творческий импульс, циклично повторяющийся на протяжении всей истории искусства во всех его проявлениях, будь то литература, скульптура, архитектура или музыка. Вслед за Э. Д'Орсом он считает барочность «человеческой константой», константой духа²².

И, уловив в центре Праги, где волею судьбы и по заказам иезуитской коллегии возник анклав такого же концентрированно-барочного искусства, Карпентьер сразу выделил его из потока пражских впечатлений. Нам же представляется, что христианский универсализм, окрасивший чешское барокко, имел одним из своих источников миссионерскую харизму Чехии и Праги.

Примечания

1. *Шемякин Я.Г.* Европа и Латинская Америка. Взаимодействие цивилизаций в контексте всемирной истории. М., 2001. С. 98.
2. *Шемякин Я.Г.* Указ. соч. С. 99.
3. Он же. *Iberica Americans*. Культуры Нового и Старого Света XVI–XVIII вв. в их взаимодействии. М., 1991.
4. *Васина Е.В.* Жозе де Аншиета и театральная традиция в Бразилии в XVI в. (К вопросу об этнокультурном синтезе) // *Iberica Americans*. Культуры Нового и Старого света (...); Театрально-праздничные формы в иезуитских редукциях XVII–XVIII вв. // Очерки истории латиноамериканского искусства. М., 1997.
5. *Земсков В.Б.* Праздник в устойчивой и формирующейся цивилизациях // *Iberica Americans*. Праздник в ибероамериканской культуре. М., 2002. С. 9.
6. *Václav Šašek z Biřkova*. Deník o jízdě a putování pana Lva z Rožmitálu... Цит. по: *Kašpar O.* Nový Svět v české a evropské literatuře 16–19 století. Praha, 1980. S. 57.
7. *Mikuláš Bakalař*. Spis o nových zemích a o Novém světě... Plzeň, okolo roku 1506.

8. *Kalista Z.* Cesty ve znamení kříže. Praha, 1947. Úvod. S.18.
9. *Kašpar O.* Jezuité z české provincie v Mexiku. Danal, 1999. См. также: Ignac Tirsch y su Codeks Pictorius Mexikanus.....) // Jezuité z České provincie a jejich díla ze 17 a 18 století ve Španělsku, Mexiku i na Filipínách. Praha, 2006; *Pokorný O. J.J.* Kamela jeho dílo // Ibid.
10. *Тананаева Л.* Тема Нового Света в искусстве Речи Посполитой и Чехии конца XVI–XVIII в. // Латинская Америка. 2007. № 5–6; Она же: Посланцы Клементинума // Латинская Америка. 2007. № 11–12. (Там же переводы писем миссионеров.)
11. Биографическая справка о Вацлаве Эймере: *Kalista Z.* Op. cit. S. 266–268. Цитаты из писем: с. 98–124, примечания к письмам: с. 268–279. Почитание Франциска Ксаверия, канонизированного в качестве святого в 1623 г. и считавшегося патроном миссий, было всеобщим и глубоким во всем католическом мире и усугублялось тем, что тело Ксаверия, похороненного в Гоа, оказалось нетленным. Так, в письмах чешского миссионера Антонина Малинского, возглавлявшего миссию на Филиппинах, на острове Палампонг, читаем: «Великий Ксаверий произвел здесь так много удивительных благодеяний и чудесных вещей, что... здешние уроженцы посчитали бы чудом, если бы прекратились эти чудеса...» «Доверие первых христианских обитателей Палампонга к статуэтке св. Франциска Ксаверия было столь велико, и так привычно, что если в доме или на поле постигало их какое-нибудь несчастье – они сразу бежали в церковь, кидались к статуэтке святого и поручали ему в опеку больных детей, потерянное имущество, гибнущий урожай, и т. д.» (*Kalista Z.* Op. cit. S. 195). Такие сведения можно встретить буквально на каждой странице миссионерских писем.
12. Биографическая справка о Рихтере: *Kalista Z.* Op. cit. S. 249–250. Цитаты из писем: с. 55–97; примечания к письмам: с. 251–266.
13. Ibid. S. 250.
14. Биографическая справка о Бoryне, см.: *Kalista Z.* Op. cit. S. 279–280. Цитаты из писем: с. 124–133, примечания к письмам: с. 281–285.
15. *Софронова Л.А., Липатов А.В.* Барокко и проблемы истории славянских литератур и искусства // Барокко в славянских странах. М., 1982. С. 7, 9.
16. Там же.
17. *Blažiček O.J.* Ferdinand Brokof. Praha, 1976. S. 46.
18. *Neumann J.* Český barok. Praha, 1969. S. 128–135.
19. Ibid.
20. *Карпентьер А.* Об американской чудесной реальности // Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. М., 1984. С. 84–85.
21. *Карпентьер А.* Барочность и чудесная реальность // Карпентьер А. Указ. соч. С. 112–113.
22. Там же. С. 109–110.



*1. Адриен де Фрис.
Бюст императора Рудольфа II.
Бронза с позолотой. 1603.
Вена, Художественно-исторический музей*



2. Джузепе Арчимбольдо. Вертумн.
Аллегорическое изображение императора Рудольфа II.
Деревянная доска, масло. 1590–1593.
Швеция, замок Скоклостер



*3. Роуланд Саверей.
Букет в нише.
Деревянная доска, масло. 1612.
Вадуц, Собрание князей Лихтенштейн*



4. Паулюс ван Вьянен.
Речной пейзаж с плотогонами.
Бумага, перо с лавировкой,
1610-е. Будапешт,
Музей изобразительных искусств

5. Ханс Вредеман де Фрис.
Архитектурный пейзаж с музыкантами.
(Фигуры людей написаны Дирком
ван ден Кваде фон Равенстейн).
X, м. 1596. Вена,
Художественно-исторический музей



б.Лукас ван Фалькенборг.
Месяц Май.
(Из серии «Двенадцать месяцев».)
X, м. 1587. Вена,
Художественно-исторический музей

ба.Лукас ван Фалькенборг.
Месяц Май.
(Из серии «Двенадцать месяцев».)
Фрагмент



7. Бартоломеус Спрангер.
Эпитафия золотых дел мастера
Николауса Мюллера.
X, м. Ок. 1590.
Прага, Национальная галерея



8. Бартоломеус Спрангер.
Минерва, побеждающая Невежество
(«Триумф Познания»).

X, м. Ок. 1595(?).

Прага, Национальная галерея



9. Ханс фон Аахен.
Аллегория Мира и Изобилия.
X, м. 1595.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж



10. Ханс фон Аахен.
Аллегория. Триумф Императорских
Деяний над Временем.
X, м. 1598.
Штутгарт, Городской музей



11. Йозеф Хейнтц (Ст.).
Портрет эрцгерцога Максимилиана Эрнста.
X, м. 1604.
Австрия, Замок Амбрас,
Галерея портретов Габсбургов



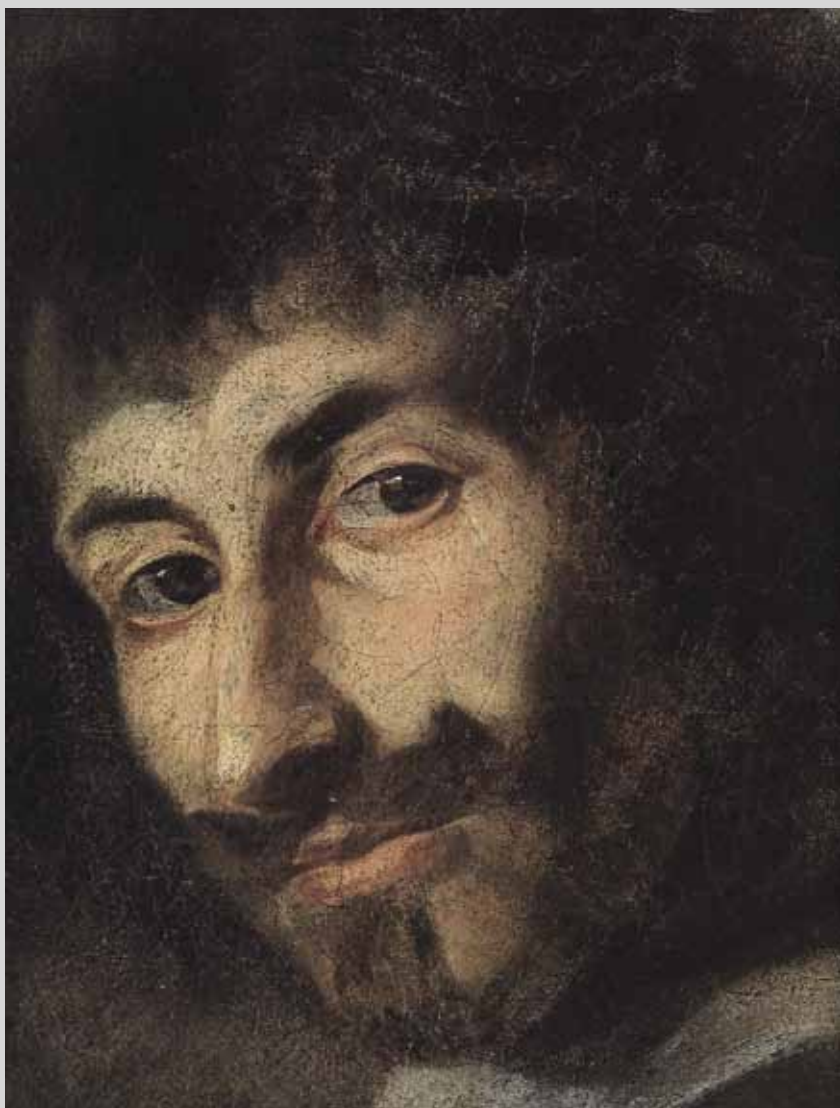
12. Джованни Каструччо.
Пейзаж.
Флорентийская мозаика. Агат, яшма.
Ок. 1610. Вена, Художественно-
исторический музей



13. Ян Вермеен.
Сосуд из безоара
(желудочного камня животных).
Отделка – золото, цветная эмаль.
Начало XVII в. Вена,
Художественно-исторический музей

14. Ян Вермеен.
Камея «Негритянская Венера».
Двухцветный агат.
Конец XVI в. Вена,
Художественно-исторический музей

15. Оттавио Мизерони, мастерская.
Кувшин из яшмы с литой золотой
фигуркой нимфы
работы Паулюса ван Вяанена.
1608. Вена,
Художественно-исторический музей



16. Карел Шкрета.
Автопортрет.
Деталь картины «Св. Карл Борромейский
навещает больных чумой в Милане в 1547 году».
Х., м. 1647. Прага, Национальная галерея



*17. Карел Шкрета.
Св. Карл Борромейский навещает
больных чумой в Милане в 1547 году.
Х., м. 1647.
Прага, Национальная галерея*



*18. Карел Шкрета.
Св. Мартин и нищий.
X, м. После 1650(?).
Прага, Национальная галерея*



19. Карел Шкрета.
Распятие с Марией и душами чистилища.
Х., м. Ок. 1645. Прага, капелла Св. Варвары
при церкви Св. Микулаша



20. Карел Шкрета.
Христос перед Пилатом.
Цикл «Страстей».
Х., м. 1673–1674.
Прага, церковь Св. Микулаша



*21. Карел Шкрета.
Портрет Неизвестного
с длинными белокурыми волосами.
X, м. 1650–1660-е.
Прага, Национальная галерея*



22. Карел Шкрета.
Портрет неизвестной дамы.
Х., м. Ок. 1650.
Рожмберк, Замковая галерея



23. Карел Шкрета.
Портрет Игнаца Етржиха
Витановского.
Х., м. 1669.
Прага,
Национальная галерея



24. Карел Шкрета.
Портрет молодого охотника
(Адама фон Штернберка?).
X, м. После 1660.
Частоловице, Замок,
собрание О. Фитс-Штернберг



25. Карел Шкрета.
Портрет ювелира
Дионисио Мизерони с семьей.
Х., м. 1653.
Прага, Национальная галерея



*25а. Карел Шкрета.
Портрет ювелира
Дионисио Мизерони с семьей.
Фрагмент.*



26. Карел Шкрета.
Дидона и Эней.
(Костюмированный портрет
Франтишека Антонина Берки с невестой,
Алоизой Людвикой Анной де Монтекукколи).
Х., м. Ок. 1672.
Прага, Национальная галерея



часть II

ПОЛЬША

Картина «Пир Ирода и усекновение главы Иоанна Крестителя» из Прадо и творчество Бартоломеуса Стробеля

В 1961 году в Париже, и вслед за тем в Берлине, появились два издания коллективной монографии под названием «Европейская Аллегория. Прадо, 1940. Шедевр маньеризма», соответственно на французском и на немецком языках; их темой стала картина, числившаяся в музее Прадо за инвентарным номером «1940», полное название которой – «Пир Ирода и усекновение главы Иоанна Крестителя»¹. В состав авторов входили крупнейшие специалисты по проблемам европейского маньеризма: Жак Буске, Александр фон Ранда, Лоде Сегерс и др., а также Ф.Е. Санчес-Кантон, тогдашний куратор музея. Все авторы уверенно отнесли «Пир Ирода...» именно к этому стилю, хотя датировали картину периодом «около 1640-х годов», то есть эпохой, когда маньеризм утратил ведущие позиции в искусстве не только Италии, но и заальпийских стран. Главной целью авторов «Европейской аллегии» было определение места «Пира Ирода...» в истории искусства своего времени и попытка угадать ее автора, ибо ни подписи, ни прямых или косвенных указаний на художника или заказчика картины, как и на ее судьбу до того момента, как она оказалась (видимо, в 40-х годах XVIII века) в собрании испанского королевского дома, обнаружить не удалось². Однако авторам вышеназванной монографии не удалось решить ни одной из этих проблем; хотя ученые рассмотрели широкий спектр многочисленных параллелей, пытаясь приписывать авторство «Пира» то А. Карону, то К. Друэ, то лотарингским или нидерландским мастерам, они



не пришли к окончательному мнению, хотя и признали «Пир» «шедевром маньеризма».

Решение пришло с неожиданной стороны. В 80-х годах, в связи с исследованиями пражского центра времен Рудольфа II, усилился интерес ко всему региону Средней Европы. На пересечении этого интереса и увлечения проблемой маньеризма родилось много интересных и новых суждений и открытий. И представляется символичным, что определил имя автора «Пира» известный историк чешского искусства, Яромир Нейман, приписавший загадочное полотно Бартоломеусу Стробелю, выходцу из Силезии, всю жизнь வாцававшемуся в регионе Средней Европы; Нейман смог это сделать, сопоставив картину с другой, подписной композицией Стробеля («Царь Давид и Вирсавия»), находящейся в замковой галерее чешского города Мнихове-Градиште³. Ее стилистические особенности, типаж и художественные приемы при сопоставлении с мадридской картиной убедили своим родовым сходством и других исследователей; появившиеся после атрибуции Неймана работы польских ученых – прежде всего Я. Тылицкого (фундаментальная двухтомная монография «Бартоломеус Стробель, художник времен Тридцатилетней войны»), а также Х. Бенеш, И. Щепиньской-Трамер и др.⁴ – исходят из этого факта и поддерживают его. В последнем (2011 г.) каталоге музея Прадо «Пир Ирода...», ранее приписывавшийся неизвестному мастеру, числится как произведение Б. Стробеля, так что один из важнейших вопросов – о его авторе можно считать решенным.

Нам видится в «Пире» не только шедевр самого Стробеля, но шире – детище Центрально-Восточного европейского региона, имевшего свои ориентиры, касающиеся искусства и его задач, работа мастера, способного нарушать установленные границы жанров, оставаясь при этом глубоко укорененным в истории и мировоззрении своего общества и своего времени, как и его неведомый заказчик, доверивший уникальный по сложности замысел таланту художника. В отечественной науке творчество Стробеля практически неизвестно, поэтому попытаемся кратко его осветить, прежде чем обратиться к самому произведению.

Бартоломеус Стробель – поистине знаковая фигура для искусства всего региона⁵. Он служит, условно говоря, одним из соединительных звеньев между творчеством рудольфинцев (Священная Римская империя) и искусством Речи Посполитой, к середине XVII века уже вполне «сарматской». Стробелю пришлось работать на территории обеих стран в тяжелый для Средней Европы период Тридцатилетней войны, которая страшными разорениями отметила себя в Чехии и Силезии, но почти не затронула Речь Посполитую, ставшую пристанищем для художника. Его искусство, по мере развития, как бы окрашивалось в разные тона, оставаясь образцом «застрявшего» в регионе позднего маньеризма в одних своих проявлениях и уже широко соприкасаясь с барокко в других: портреты, особенно ранние, и мифологические картины, «истории» по тогдашней терминологии, кажутся работами разных художников. Интересующий же нас в первую очередь «Пир Ирода...» оказывается причудливым и, однако, вполне органичным синтезом тех и других импульсов.

Бартоломеус Стробель (1591–1650?) происходил из семьи потомственных живописцев, пришедших, как считается, из Саксонии, укorenившихся во Вроцлаве с 1581 года. Стробель и родился во Вроцлаве, столице Силезии, входившей в то время в чешско-венгерское королевство, и вместе с ним – в состав Священной Римской империи Габсбургов, где он стал одним из крупнейших культурных центров после столичной Праги; о многообразии и прочности культурных связей между этими центрами мы уже говорили в предыдущей главе.

Отец художника, тоже Бартоломеус, женился на Табите Руль, дочери местного живописца, видимо хорошего портретиста, если среди его заказчиков оказался польский король Сигизмунд II Август. Сестры Бартоломеуса-младшего стали, в свою очередь, женами мастеров живописного цеха, так что будущий художник вырос среди живописцев; первоначальное обучение он прошел у своего отца (1602–1608). О художественных ориентирах Стробеля-старшего говорит его завещание: как пишет Тылицкий, кроме двадцати талеров серебром, серебряного пояса, перстня с бирюзой, отправленной в золото («для поддержки и дальнейшего совершен-

ствования в ремесле») и ящика с сухими красками, он оставил сыну и несколько произведений искусства. Это были две миниатюры и картина Бартоломеуса Спрангера «Проповедь Иоанна Крестителя в лесу»⁶. Так что традиция рудольфинцев становится с начала творческого пути идейным и стилистическим образцом для юноши, и вполне обоснованным выглядит предположение Тылицкого о том, что годы странствий, обязательные для каждого подмастерья, привели его в Прагу, где еще догорал после смерти своего мецената художественный центр и живы были его традиции. Однако прямых сведений о такой поездке не существует.

Стробель удачно начинает свою карьеру: в 1605 году он уже числится придворным мастером и портретистом эрцгерцога Карла Габсбурга, архиепископа Вроцлава – брата будущего императора Фердинанда II; покровительству последнего Стробель, видимо, обязан и знакомством с польским королем Сигизмундом III, который, в свою очередь, рекомендовал художника императору Священной Римской империи Матиасу I Габсбургу, сменившему на престоле в Праге своего брата Рудольфа. В 1624 году художник получает от Фердинанда II Габсбурга, ставшего к тому времени императором, особый сертификат, дающий право свободно работать на территории Чешского королевства, что делало его независимым от жестких правил (и от интриг) цеховых ремесленников. Он быстро стал не только отличным мастером, имевшим впоследствии, по разрешению императора, собственную мастерскую, но удачливым предпринимателем, умел продавать свои картины и отстаивать свои права в судах, вращался в самых высоких придворных и гуманитарных сферах.

Его положение в местной среде укрепилось благодаря женитьбе на вроцлавской патрицианке Магдалене Митвенц, по случаю чего он получил поздравления от вроцлавского нотариуса Иоганна Гольтмана и магистра философии Иеремии Тшондера. Для историка особое значение имеет определение «*pictor eruditi*», прозвучавшее в эпитафии первого из его друзей, так что с полным основанием утверждает Тылицкий, что «Стробель приобрел признание высших представителей интеллектуальной жизни во Вроцлаве, или – *de facto* – под-

тверждение своей позиции гуманиста... в чем следует видеть исполнение его давнишней мечты о том, чтобы его живопись приобрела статус свободного искусства»⁷. Кроме традиционных для времени сравнений художника с Зевксисом и Апеллесом, Тшондер сравнивает Стробеля с Дюрером. Напомним, что в рудольфинском кругу существовал настоящий культ Дюрера; лишь родной Нюрнберг обладал таким же большим собранием его картин, как Прага. Так что сравнение Стробеля с прославленным немецким мастером является еще одним знаком-подтверждением его связи с пражским центром, которая, выступая то прямо, то более сдержанно, протянулась через все творчество художника.

Итак, карьера молодого силезца складывалась на редкость благополучно и он чувствовал себя своим в гуманистической среде; художник охотно оставлял свои рисунки в штабухах – альбомах местных гуманистов, часто зашифровывая свои подписи. Его рисунки – экспромты, главным образом аллегии – чрезвычайно близки по типу к рудольфинским и посвящены привычной для последних теме: прославлению правления Габсбургов и процветанию искусства под их скипетром; в них использован уже ставший привычным репертуар мифологических образов, обыгранных, однако, чрезвычайно вольно. В немногочисленных дошедших до нас живописных композициях наблюдается та же, что у пражских мастеров, склонность к редким сюжетам (будь то Библия или мифологическая тема), любовь к фантастике, странным пышным нарядам, слегка гротесковому типуажу, загадочности. Его ценили высокие заказчики и превозносил талантливый Опитц, в своем поэтическом эссе утверждавший, что благодаря Стробелю Вроцлав поднялся вровень с крупнейшими художественными центрами Европы.

Мы не будем подробно описывать биографию художника, тем более что это сделано с исчерпывающей полнотой вышеуказанными польскими авторами. Отметим лишь несколько черт, которые кажутся нам важными для понимания направления его творчества. Это прежде всего многолетняя дружба с Мартином Опитцем из Боберфельда (1597–1639), известным поэтом, главой «Первой силезской школы», кото-

рый называл художника «своим лучшим другом». Их связывало многое: оба происходили из Силезии, оба были протестантами (Стробель – лютеранином, Опитц – кальвинистом). Опитц посвятил другу пространное хвалебное стихотворение, в котором сравнивал его с Рубенсом, прославившим Антверпен, со Спрангером – украшением Праги, с модным тогда Вениусом (Отто ван Веен) и даже с Рафаэлем. Из большого стихотворного панегирика того же поэта мы узнаем, что Стробель собирался писать (или уже начал писать) некий теоретический труд об искусстве живописи⁸.

Стробель рано прославился и как превосходный портретист; его работы ценили высокие заказчики: эрцгерцоги, епископы, короли, польские магнаты. Он создал целую галерею современников, его работы охотно копировались, с них часто делались гравюры.

Между тем в Европе началась Тридцатилетняя война, и к спокойному Вроцлаву подступили религиозные распри. До сих пор родной город художника оставался островом веротерпимости и относительного покоя, на столице Силезии словно лежал отблеск пражского имперского центра, где при императоре-католике свободно жили и трудились протестанты. Так и во Вроцлаве: кальвинист Опитц служил секретарем при дворе представителя императора Фердинанда II, бургграфа Ганнибала фон Доны, а Стробель пользовался покровительством самого императора, несмотря на то что последний объявил, еще будучи эрцгерцогом, беспощадную войну еретикам в своих владениях. Но в ходе Тридцатилетней войны конфессиональное равновесие стало разрушаться, многое изменилось. В городе начались волнения, протестанты захватили власть, фон Дона бежал, а Опитц принял сторону восставших. Но уже в следующем, 1633 году Валленштейн, возглавлявший имперское войско, взял Вроцлав, глава и вдохновитель протестантских князей, Иоганн Христиан, покинул город.

Жизнь менялась необратимо, и Стробель, используя свои старые связи, переехал в Польшу, где уже два года правил веротерпимый и ценивший искусства король Владислав IV (годы правления 1632–1648); весь следующий период жизни Стробеля связан с Речью Посполитой. (Интересно, что и

Опитц вскоре (1635) оказался придворным историографом Владислава IV и исполнял его дипломатические поручения.)

Эмиграции предшествовал характерный для времени эпизод, связанный с возникновением единственного в творчестве художника «военного» портрета. Это был портрет принца Ульрика, младшего сына датского короля Кристиана IV; мы подробнее рассмотрим его позже.

Ульрик Датский (1611–1633) очень рано начал военную карьеру. Поступив с согласия отца, на службу к саксонскому курфюрсту Иоганну Георгу I, он оказался при Дрезденском дворе (побывав до этого в Англии и Франции). Однако придворная жизнь не пришлась ему по вкусу и юноша предпочел ей военный лагерь. Он начал службу в армии саксонцев в чине полковника, однако вскоре поднялся до звания генерала артиллерии и вместе с корпусом под началом Ханса Георга фон Арнима вступил в Силезию; несмотря на молодость, принц быстро проявил себя как умелый военачальник. Отважный и энергичный, вовлеченный в круговорот военных и политических событий, сменявших друг друга, Ульрик прибыл с саксонцами во Вроцлав в 1632 году во главе конного корпуса, генералом которого стал в двадцать два года. Принц отличался не только большой храбростью и талантом военачальника – ему прочили славу Густава Адольфа, – но был широко образован, отлично владел многими языками, любил литературу и сам пробовал сочинять – даже успел опубликовать небольшое сатирическое сочинение «Strigelis vitiorum», в котором с протестантским и юношеским пылом порицал людские пороки, особенно же пьянство, которое внушало ему отвращение. Неудивительно, что, оказавшись во Вроцлаве, Ульрик постарался встретиться с уже знаменитым тогда Мартином Опитцем, и их знакомство быстро обернулось искренней дружбой; именно молодому генералу Опитц посвятил свою известную поэму «Слово утешения во времена военных бедствий». В числе новых знакомых принца, разумеется, оказался и Стробель. Юноша бывал в его мастерской, позировал для портрета и, поскольку сам недурно владел кистью, даже собственноручно подправил его, приписав модную прядь на правом плече по французскому образцу: известно, какими щеголями были молодые офицеры того

времени. Однако идиллия с чтением стихов, музицированием и литературными беседами длилась недолго: Валленштейн, после отставки, снова возглавил имперскую армию, возобновились военные действия, в ходе которых Ульрих снова отличился, разбив хорватскую конницу генерала Изолани. В августе 1633 год, прибыв для переговоров в лагерь Валленштейна, он был смертельно ранен предательским выстрелом одного из кавалеристов Пикколомини и скончался в ту же ночь в Швейднице. Опитц посвятил ему латинскую эпитафию, излив свои скорбные чувства. Стробель же продал портрет принца его отцу, и он был помещен в замке Фридриксборг, но сгорел во время пожара 1850 года. Мы еще вернемся к нему.

За годы, проведенные в Польше, Стробель поменял конфессию, став католиком (известно, что в 1643 году он принимал причастие по католическому образцу из рук иезуитов города Торуни); есть даже мнение, что он принял монашество. Во всяком случае, в Речи Посполитой, где происходила в это время активная рекатолизация, художник занимался главным образом церковной живописью. Его первые крупные произведения – «Мадонна с Младенцем и св. Станиславом Косткой» (недавно канонизированным иезуитским святым, родом из Польши) предназначалась для ордена иезуитов, а «Мадонна четок со св. Домиником и св. Николаем» (обе 1634–1635) – для доминиканцев. В своих церковных композициях Стробель остается серьезным мастером, но следует выработанному раз навсегда канону, что касается прежде всего образа самой Мадонны. Одной из сильных сторон его алтарной живописи являются портреты святых, включенные в церковные композиции (Бернар Клервоский из алтарного образа 1647 года в Короново, св. Людовик Анжуйский из костела в Пакосьци (1647) или овальный портрет Карла Боромейского из алтаря Св. Розалии во Фромборке). Образ же Мадонны выбрал в себя самые возвышенные черты живописного творчества бывшего протестанта, в нем можно уловить сходство с произведениями рудольфинцев – например, с Мадонной из «Благовещения» фон Аахена (Прага, Национальная галерея, ок. 1605) или картин Хейнтца-старшего. Чаще всего Стробель писал «Коронацию Марии» и Ее «Вознесение», и надо при-

знать, что эти изображения отмечены чертами стандартной повторяемости и внешней риторики. Однако для огромной Речи Посполитой, где церковные композиции часто писались ремесленниками, они играли роль высокого образца, будучи помещенными в различных ее городах и монастырских храмах. Безусловно, в этой области, как и в портретной живописи, художник оставил заметный след в польском искусстве, следуя традиции, как считает, Е. Ивановко, Хана и Богушевского. Статус его был очень высок, он числился придворным мастером короля Владислава IV, который назвал его в официальном письме 1636 года «службой, придворным художником и верным [милым] другом» (Diener, Kammer-Mahler und Lieber getreuen)⁹. Точная дата смерти Стробеля неизвестна, год, к которому относятся последние сведения о художнике – 1647-й. Сейчас датой смерти считают 1650-й, однако А. Рышкевич называл 1660-й, а Т. Гжыбковска даже 1661-й.

* * *

Обратимся теперь к портретной живописи польского периода, наиболее, пожалуй, ценной области наследия Стробеля. В зависимости от заказа, художник использовал несколько типов изображений. Первые – это ранние портреты силезского периода, которые можно назвать вариантом так называемого «портрета габсбургского типа», с которым мы встречались в творчестве рудольфинцев – особенно Й. Хейнтца-старшего. Таков парадный портрет первого покровителя нашего художника – Карла Габсбурга (1620–1624, Польша, музей в Нисе). В нем налицо все компоненты подобных изображений: застывшая перед зрителем во весь рост фигура «высокого героя» с рукой на рукояти шпаги, испанский костюм, орден Золотого руна, жесткая креза – воротник, на котором, как на гофрированном блюде, предстает замкнутое в себе, точно и довольно жестко переданное лицо в легком трехчетвертном повороте. Фон традиционно составляют занавес, мраморные плитки пола; налицо также типичный атрибут подобных портретов – огромный пес в богатом ошейнике, с достоинством сидящий у ног господина. В том же каноне решен и репрезентативный портрет в рост

императора Фердинанда II (1624?, Австрия, Собрание замка Амбрас), при нем тоже находится любимый пес, символ верности. Однако кроме рудольфинской традиции в стилистике стробелевских портретов ощутима и северная: немецкая и голландская, что относится в основном к другой группе портретов, преимущественно созданных в Речи Посполитой, в которых он не был связан придворным каноном. Как правило, это поколенное изображение с глухим нейтральным фоном, фигура представлена фронтально или в трехчетвертном повороте, левая рука упирается в бок, правая, свободно опущенная, обычно держит перчатки. Композиции в этих случаях очень компактны, позы упрощены, все внимание сосредоточено на лицах. Знаковый антураж (столик под парадным покровом, шляпа, перчатки, перстни на руке) сведен к минимуму. Строгий реализм изображения всех деталей лица, не признающий никакой идеализации, служит как бы ручательством за достоверность образов всех этих купцов, гуманистов, поэтов и польских вельмож – современников Тридцатилетней войны, изображенных точной, суховатой кистью.

Все герои Стробеля обращены к зрителю, смотрят прямо на него, но при этом сохраняют некоторую замкнутость и отстраненность. Не меньше, чем царственные персоны, они полны чувства собственного достоинства. Дух молодого буржуазного сословия, протестантского в своей основе, в то время уже весьма крепкого в вольных городах Польши, – в Торуни, в ганзейском Гданьске, выражен в них очень явственно, поэтому в стилистике таких портретов для художника органичным является обращение к современной ему голландской традиции. Это сказывается прежде всего в особой внимательности к конкретному человеку, к личности, а не ее социальной проекции, в стремлении и умении ощутить индивидуальную значительность каждого из них. По отзывам современников, как физиономическое сходство, так и черты характера модели Стробелю удавалось передать очень точно:

«Кого вижу я, или кто смотрит на меня с картины? / Создала ли это Природа, герр Стробель, или ты? / О Картина! О Не-Картина (...) Где же душа? / Дух веет, где он хочет. / Человек же стоит здесь, обок меня. <....> Ты картина или человек?

Не хочешь мне ответить?» – так описал Опитц свои впечатления от одной из работ Стробеля¹⁰.

В работах этого типа мастер использует широкие цветные плоскости, подчеркнутые темным нейтральным фоном, и особое внимание придает деталям: тщательность в передаче костюма, оружия, украшений напоминает о традиции Кранаха, Гольбейна, о миниатюрах и искусстве северной гравюры, что, возможно, объясняется и тем, что предки Стробеля, тоже художники, происходили из немецких земель.

Наиболее высоким по своим живописным достоинствам среди подобных изображений является «Портрет Гульельмо Орсетти» (х., м., ок. 1644, Польша, Варшава, Национальный музей). Один из богатейших людей Речи Посполитой, удачливый купец и банкир представлен в черном бархатном костюме с белыми прорезями на рукавах, на фоне которого особенно рельефно выделяются роскошные кружева широкого воротника, выписанные с той же тщательностью, что черты волевого, некрасивого, слегка отекавшего лица с холодным, устало-проницательным взглядом. Малиновый бархат занавеса и покрыва на столике с левой стороны, повторяющих традиционный антураж официальных портретов, красиво сочетаются с оливковым фоном и придают изображению приподнятый парадный характер. Высокий статус нобилитированного купца, который позволяет изображать его в каноне аристократического портрета, подчеркивается также гербом в верхнем углу картины.

Совсем иное впечатление оставляет более ранний, но аналогичный по композиционной схеме портрет поэта Мартина Опитца (х., м., 1636–1637 (?), Польша, Гданьск, Библиотека Польской академии наук): поколенный срез фигуры, упершаяся в бок левая рука, опущенная правая, с традиционными перчатками. И черный бархат одежды, широкий белый воротник и высокие манжеты, отделанные кружевами. Но все это именно антураж, стандартные детали, а господствует в картине живое, умное лицо поэта, окруженное длинными темными волосами, с пышной прядью на левом плече; на редкость выразителен его взгляд, открытый, не уклоняющийся от зрителя, а как бы ищущий его и готовый к диалогу. И кажет-



*Бартоломеус Стробель.
Портрет
Гульельмо Орсетти.
Х., м. Ок. 1644.
Варшава,
Национальный музей*

ся, это единственный случай, когда, если верить описаниям внешности поэта современниками, Стробель несколько украсил своего друга.

Широкую известность получили изображения польской знати, о чем можно судить по количеству их копий в разных видах искусства – от живописных повторений до рельефов в металле. Прежде всего это относится к портрету Ежи Оссольнского, написанного в 1634–1636 годах и известного по многочисленным повторениям. Удивительно, как точно ощутил художник особость польского менталитета и польской



*Бартоломеус Стробель.
Портрет
Мартина Опитца.
X, м. 1636–1637.
Гданьск. Библиотека
Академии наук*

культуры, в то время все в большей степени приобретающей специфический «сарматский» характер. Портрет сохранился лишь в копии (х., м., ок. 1643, Лив, музей оружия замка, Польша), но она позволяет судить о том, как типичный европейский портрет «en pied» становится «контерфектом» для польской родовой галереи. Оссолинский – одна из главных политических фигур Речи Посполитой того времени. Великий коронный канцлер, во времена междуцарствия он фактически управлял государством, а в посольстве ко двору папы Урбана в 1633 году замещал короля Владислава IV: этот знаме-

нитый въезд польского посольства в Рим запечатали многие художники и описали хронисты как поразившее всех своим великолепием зрелище, целью которого была репрезентация Речи Посполитой во всем блеске ее национальной особенности. И не случайно европейски образованный, получивший княжеский титул от папы, Оссолинский на портрете Стробеля представлен в традиционном польском костюме. В его правой руке не привычная деталь – перчатки, – а государственная печать, вторая лежит на рукояти богато изукрашенной сабли. В другом превосходном портрете из Музея Ягеллонского университета в Кракове (1634–1635) сделан следующий шаг по утверждению в искусстве Речи Посполитой формулы сарматского портрета. Последователь рудольфинцев, европеец, писавший Габсбургов, здесь оказывается одним если не творцов, то мастеров, утверждавших формулу совсем иного типа человеческого изображения, с его особой поэтикой и целой суммой четких изобразительных приемов.

Все изображение решено в горячих красно-коричневых тонах, пространство исчезает, изображение плоскостно, стилизовано, подчеркнут линейный ритм. Большой герб занимает одно из главных мест в картине, находясь в непосредственной близости с лицом Оссолинского, условно-красивым лицом «рыцаря-сармата», рука горделиво упирается в бок, вторая – на рукояти сабли, а все украшения переданы с величайшей тщательностью, и прежде всего – бросающаяся в глаза великолепная, усаженная камнями застежка, скрепляющая полы делии, которая не меньше, чем герб, выступает здесь ручательством высокого социального статуса оригинала. Горделивым самоутверждением буквально веет от портрета, причем, несмотря на «сарматскую специфику», в нем можно ощутить трансформированные черты барочной патетики. Неудивительно, что портрет Оссолинского многократно копировали в Польше, в живописи, гравюре и даже серебряном рельефе. (Кстати, забегая вперед, скажем, что польские историки считают, что Оссолинский является одним из важных действующих лиц «Пира у Ирода».)

В других портретах польских магнатов: Януша Радзивилла (1635–1636) (Минск, Государственный художественный

музей), широко известном поколенном портрете Владислава Доминика Заславского-Острожского (1635, Варшава, Музей в Вилянове) и его варианта «en pied» (1635?) – Минск, Государственный художественный музей Белоруссии) – художник работает в своей «европейской» манере, с тем, что богатство и знатность князей Острожского и Радзивилла подчеркнуты поразительным богатством их одежды, сплошь покрытой тончайшим орнаментом вышивки, кружев, бантов (в большом портрете Острожского они дополнены шляпой, лежащей на традиционном столике, украшенной особо длинными перьями). Глаз тонет в сиянии золотого шитья, сквозь которое проглядывает красный бархат, усиливая его блеск, орнаментальный преизбыток усиливается красотой и сложностью



*Бартоломеус Стробель.
Портрет
Владислава Доминика,
князя Острожского.
Х., м. 1635.
Варшава,
музей в Вилянове*

кружевных плетений широкого воротника, покрывающего плечи. Не сарматское рыцарское начало, а упоение безумной роскошью осеняет образ молодого, не в меру полнотелого молодого магната, прозванного «периной» (говорят, автором прозвища был его современник – Богдан Хмельницкий). Но удивительным образом, главным в портрете остается лицо Острожского, окруженное шапкой каштановых густых волос, мягкие пряди которых переданы живой, уверенной кистью. Доброжелательный спокойный взгляд, полные губы с легкой улыбкой, в которых читаются абсолютная уверенность в себе и своем месте в мире, ничуть не растворяются в изобильной пышности антуража, напротив, состоят с нею в прочном альянсе. Этот удивительно красивый, исполненный живописного и человеческого обаяния, не лишенный оттенка мягкого юмора портрет – одно из украшений польской живописи XVII столетия. Те же качества отличают и портрет Радзивилла, по которому можно изучать все особенности тогдашней моды, равно как и характер одного из хозяев Литвы.

Но в театре истории Средней Европы времен Тридцатилетней войны главными актерами были военные; и в портретной галерее Стробеля им тоже было уготовано место. Точнее, он написал один портрет, который к тому же не сохранился. Но даже по копиям с него видно, что Стробель и здесь оказался на высоте и нашел нужное решение. Это портрет принца Ульрика, написанный еще в Силезии, о котором выше говорилось. Казалось бы, его стиль идентичен с императорскими портретами Габсбургов – типичный во весь рост парадный портрет королевского сына, – но это уже иной герой, и он рожден иной эпохой.

Принц Ульрик (1633, х., м., копия Карела ван Мандера(?) 1643(?), Дания, Зеландия, замок Гавно, коллекция барона А. Рейдц-Тотт) предстает перед зрителем не как живое изваяние Власти, а как воин: рука его сжимает не перчатки, а полководческий жезл, регимент, на боку – боевая рапира, фигура выпрямлена, а правая рука горделиво упирается в бок – жест, невозможный для «правительственных портретов», но широко распространенный именно в изображениях военных того времени, особенно в северной Европе. (Вспомним молодых



*Бартоломеус Стробель.
Портрет датского
принца Ульрика.
Копия работы
К. ван Мандера (?).
X, м. 1643.
Замок Гавно, коллекция
барона А. Рейдц-Тотта.
Дания. Зеландия*

офицеров кисти Ван Дейка или многочисленные корпоративные портреты военной гвардии голландцев.) Гамма строится на сочетании броских тонов: голубой занавес, отороченный каймой с дорогими камнями и жемчугом, нарядная одежда в красных тонах, расшитый золотом шарф полководца (Heldentuch) через плечо, большой кружевной воротник поверх дорогого камзола с прорезями в широких рукавах. В окружении дорогих тканей и ярких красок выступает юношеское продолговатое лицо с еще совсем тонкой поло-

ской усов; густые темные волосы, которые вспоминал в своей «Эпитафии» Опитц, свободно падают на плечи, длинная челка почти закрывает лоб. Лицо представлено в полуобороте, и большие карие глаза смотрят не поверх зрителя, а прямо ему в лицо внимательным и немного мечтательным взглядом. Видимо, современники не случайно отмечали обаяние датского принца: ни один из героев Стробеля, людей власти, купцов, придворных, магнатов не похож на него. По человеческой привлекательности и явной симпатии художника, обычно выступающего бесстрастным наблюдателем своих моделей, рядом с Ульриком можно поставить только портрет Мартина Опитца, тоже, кстати, неожиданно и рано умершего.

Судьба поставила Стробеля на границе двух стран, в художественном отношении – почти двух миров: постренессансной Чехии, только что пережившей вспышку высокого маньеристического искусства, и огромной Сарматии, где активно формировался характерный образ «мира пограничных крепостей» (А. Андьял). И, обладая художественным потенциалом, каким владели в это время многие художники, Стробель сумел полностью использовать его, найдя в своем арсенале изобразительные средства, адекватные для мироощущения элит каждой из двух стран региона. Он создал в своих портретах образцы европеизированной части польского общества, но он же нащупал – или укрепил – стилистику сарматского портрета. Мало кому из мастеров сопредельных стран приходилось работать в таком широком «портретном диапазоне» – от «портретов-памятников» императоров Священной Римской империи, всесильных польских магнатов до купцов, чиновников и поэтов. Перед его глазами прошел и его кистью был запечатлен целый срез европейского общества того времени, и неудивительно, что именно портретные изображения стали основой его большой «Европейской Аллегории».

* * *

Однако, прежде чем перейти к анализу этого произведения, необходимо остановиться и на другой части его наследия, воплощенной в «историях» («*storia*»), как тогда называли жанр картин, посвященных мифологическим, историческим,



библейским темам, трактованным преимущественно в камерном плане. Мы должны снова вернуться к силезскому периоду. Первая из «историй» имеет точную датировку, подпись автора и указание на лицо, которому она предназначалась. Картина «Царь Давид и Вирсавия» написана в 1630 году, 1 мая, и посвящена канонику вроцлавского капитула и придворному судье княжества вроцлавского Филиппу Ерину. Это небольшая композиция (87×107, х., м., Чехия, Мнихово-Градиште, Замковая галерея).

Окруженная толпой своих дам и прислужниц Вирсавия приближается к бассейну, расположенному в прекрасном саду; он украшен фонтаном со сложной скульптурной группой в стиле А. де Вриза, разместившимся в самом центре полотна. Фонтан зрительно делит композицию на две части: в одной – Вирсавия со свитой, в другой, в правом верхнем углу, – мало заметный на первый взгляд Давид в окружении двоих придворных. Небольшое полотно скомпоновано мастерски. Все действующие лица выдвинуты на передний план,

*Бартоломеус Стробель.
Царь Давид и Вирсавия.
X, м. Мнихове-Градиште,
замковая галерея*

так что зритель может внимательно рассматривать отдельные, значимые для сюжета детали. Сама Вирсавия и ее дамы облачены в экзотические нарядные одежды, их головы украшены причудливыми тюрбанами, плюмажами. Именно эта женская группа, ее типаж, фантазийность нарядов прежде всего под- сказали Нейману его атрибуцию «Пира Ирода».

На земле вокруг бассейна стоят драгоценные приборы с изысканными фруктами и нарядные фаянсовые сосуды с цветами. Фоном служит пышная зелень деревьев, сквозь ветви которых вдали виднеется ренессансный парк, а замыкают задний план вид города и синеющие дали. Особое место занимает в этом странном мире фонтан, со своими скульптурными, как бы живыми фигурами почти человеческого роста, переплетенными в сложной, двойной «серпентинате» маньеристов. Фонтан наиболее открыто указывает на рудольфинское искусство как на один из главных источников стилистики полотна; подобный мотив оживающей скульптуры мы встретим и в главной картине художника.

Сад и «живая скульптура» придают особый оттенок картине Стробеля, выделяя ее среди других подобных «историй»: фантазии на темы библейских или античных событий охотно писали в Европе еще в XVI веке. В не меньшей степени создает особую атмосферу картины и колорит, который, с одной стороны, расцвечен, точно драгоценными камнями, яркими пятнами чистых цветов, украшенных, как гравировкой, легкими узорами, наведенными тонкой кистью. Главные цвета одежд персонажей – пурпур, бирюза, охристые тона, глубокий синий, серебристый и золотистый. Но они погружены в сине-фиолетовую, слегка туманную, голубеющую к горизонту дымку сумерек, где блики неизвестно откуда идущего света осеняют и оживляют бронзовые фигуры журчащего фонтана, пробиваясь сквозь сочную зелень. Особый сад, сад чудес, и особый час, когда просыпаются скрытые страсти. Сказка, зримо доказывающая, что «и живопись – поэзия».

Как и портреты, «Вирсавия» свидетельствует, что Стробель был очень прочно вплетен в художественную среду своего времени. Прежде всего – в среду Центральной Европы, с сохранившимися традициями средневекового искусства,

живым чувством пейзажа и любовью к конкретной вещи, наконец, с «застывшим» в этих краях маньеризмом, так ярко вспыхнувшим при дворе Рудольфа II, в сочетании со все более активно проявляющими себя чертами барокко. Станный сплав, порой дававший, как в нашем случае, удивительные по своей противоречивой органичности решения.

Использование уже очень «обкатанных», со средневековья всем известных сюжетов, вроде времен года, символизирующих времена жизни, идеального пейзажа, в котором живет воспоминание об утраченном райском саде, сакральной идеи сада как «замкнутого», «запечатленного», и обязательно с источником живой воды, символика цветов и растений переживают в это время новый поворот. Частично он вызван и поддержан уже возникшим чисто научным интересом к природе и ее творениям, частично же хранит в себе идею христианского универсализма с пантеистическим оттенком. Это подобно тому, как последние вспышки христианской каббалистики и астрологии, еще живая натурфилософия, соседствовали тогда с первыми решительными шагами опытной науки Нового времени, но постепенно отходили в область поэтической метафоры, личного мифо-поэтического сознания. Художники и поэты свободно трактовали и библейский, и античный мифы, руководствуясь принципами собственного таланта и воображения. Не случайно на рубеже Нового времени возникло так много утопий, выраженных в прозе, стихах, трактатах. Как и антиутопий, с чем нам придется еще столкнуться.

Живопись Стробеля составляет одно из последних звеньев переходного периода. «Запоздалые цветы» маньеризма, на которых выросло его фигуративное творчество и которым он хранит верность, обладают в его произведениях собственным цветом и запахом, воплощая на свой лад новое представление о поэтическом начале в живописи. Не сближаясь с «искусством реальности», художественная система Стробеля балансирует на сочетании элементов старого и нового, используя традиционный и несколько устаревший арсенал общих представлений, символов и художественных приемов с полной свободой в их интерпретации и абсолютным убежде-

нием в своем праве так поступать, характерным для мастеров Нового времени.

Это доказывает и вторая «история», находящаяся в Национальном музее в Варшаве – «Царь Кир и пророк Даниил» (масло на медной пластине, 1636–1637?). Глаз зрителя безошибочно выхватывает это миниатюрное полотно (39,5×30) из обширной экспозиции, точно так же как он сразу выделяет «Вирсавию» из всех картин в небольшой зале замка – музея Мнихова Градиште.

Сюжет очень редкий, он восходит к книге пророка Даниила и изображает сцену между Даниилом и царем Киrom, которому молодой пророк открывает коварство жрецов идола Ваала. (Царь верил, что жертвоприношения, приносимые Ваалу, поедает сам идол, в то время как это делали его жрецы, тайно проникавшие в святилище со своими семьями; предупрежденный Даниилом, Кир видит теперь сам греховное пиршество, происходящее прямо перед статуей Ваала.) Кир, Даниил и нарядная женская фигура – олицетворение Справедливости или Правды, – указывающая Киру на негодных служителей, помещены на первом плане, затем следует пространственный разрыв, столь типичный для маньеристов, и второй план с маленькими фигурками женщин, сходящих к пиршественному столу по длинной лестнице, пересекающей по диагонали все полотно. Удивительно, как живописно насыщено небольшое пространство картины, сколько изящества и выразительности в миниатюрных, легко написанных, причудливо одетых женских фигурках, как прихотливо сочетаются между собой легкие пятна красного, золотого, черного цветов, уравновешенные тяжелыми коричневыми и оливковыми тонами первого плана и причудливой скульптурой Ваала, с высоким шлемом на голове и глобусом на коленях, на котором сидит орел. Композицию замыкает фантастическая архитектура со скульптурными фигурами, позы которых динамичны и неустойчивы; они светятся золотым и серебряным светом, вибрирующим благодаря сопоставлению с кусочком голубого неба, который словно распахивает душное, перенасыщенное людьми, тканями, скульптурой пространство вовне, в живую свето-воздушную среду.



*Бартоломеус Стробель.
Царь Кир
и пророк Даниил.
Медная доска, масло.
1636–1637.
Варшава,
Национальный музей*

Маленькое полотно, если допустить, что его датировка точна, является как бы эпиграфом к огромной картине из Прадо: пир, праздник, толпа красивых женщин в фантастических нарядах, моральная разнузданность высших кругов общества, потрясенный действиями своих слуг правитель – все эти темы, но на ином уровне, будут повторены в «Пире», возникшем, по-видимому, в каком-то близком временном интервале. Стробель показал себя в «Кире» превосходным мастером инвенции,



*Бартоломеус Стробель.
(?) Пир Ирода.
1630-е.
Х., м. Мюнхен,
Городская галерея*

умеющим пересмотреть традиционный сюжет в категориях поэтизированного мифологического жанра, превратив его в притчу. И еще одно важное обстоятельство: польские исследователи указанных картин находят в них сложно опосредованную и зашифрованную связь с событиями реальной жизни заказчиков. Так, Тылицкий предполагает, что в «Вирсавии» заключен намек на события из жизни Филиппа Ерина, которому художник посвятил картину. Усложненность содержания, за-

путанный аллегоризм приписывают и «Киру» польские исследовательницы И. Щепињска-Трамер и Х. Бенеш¹².

Здесь уместно будет отметить, что как названные выше польские ученые, так и автор настоящей главы, говоря о стилистике работ Стробеля, обращают особое внимание на его рудольфинские корни. Напомним, что отец художника и его первый учитель оставил в наследство сыну две работы Спрангера. Так что, когда в поисках аналогий стилистики Стробеля ученые ссылаются в первую очередь на традицию того же Спрангера и его коллег, это вполне закономерно. Однако в религиозной живописи и светских аллегориях, которым посвящен целый ряд мастерских рисунков торуньского и гданьского периодов, присутствуют и другие импульсы. Они связаны прежде всего с художественной культурой Гданьска, богатого, ганзейского торгового города, имевшего свою традицию в искусстве, тесно соприкасавшуюся с северной Европой (в том числе со школой Кранаха): на них обращает внимание Е. Ивановко, в монографии, посвященной Стробелю¹³. Это живопись А. Мёллера, И. ван ден Блоке, особенно же рисунки Ханса Крига, на свой лад созвучные искусству рудольфинцев, а также умелых портретистов, как А. Штех. В области религиозной живописи, составлявшей важную часть общего корпуса работ Стробеля, влияние гданьского круга было не менее сильно: здесь следует назвать имена Г. Хана (кстати, тоже силезца, «горячим последователем» которого считает Стробеля Ивановко) и К. Богушевского. И, еще раз повторим, рассматривая портретное творчество Стробеля, мы остаемся в широком поле притяжения голландской живописи. Однако для его «Историй» поздний маньеризм рудольфинцев все же сохраняет преимущественно значение.

Полное название главной интересующей нас работы Стробеля звучит как «Пир у Ирода и сцена усекновения главы Иоанна Крестителя». Однако последнему сюжету посвящен относительно небольшой фрагмент в правой части композиции. Несколько раз высказывалась точка зрения, что автором сцены «Усекновения» был другой художник. И действительно,

типаж этого фрагмента, где центральное положение занимает фигура подбоченившегося палача, довольного собой и своей работой, более экспрессивно-брутален, чем в остальных частях картины, и кажется «чужим». Однако серьезных доказательств в пользу иного авторства высказано не было, тем более что И. Щепињска-Трамер убедительно сопоставляет эту часть композиции с другой – подписной картиной Стробеля «Усекновение главы св. Сантьяго де Кампостелы» (Пелплин, Польша, 1640–1641)¹⁴.

Так или иначе, узкий застенок – место казни – четко отделен колонной с узорной базой на высоком постаменте с рельефом, от основной сцены, в которой господствуют иное освещение и иной настрой, и его населяют иные персонажи.

Здесь царит атмосфера праздника, разворачивается пышное придворное действо, пространство плотно заполняют роскошно одетые – отчасти по моде начала и середины XVII столетия, отчасти в фантастические наряды – дамы и кавалеры, принадлежащие к самым высоким кругам европейского общества. Пространство членится, хотя не слишком строго, на три плана, центральный из которых занят длинным пиршественным столом, ярко освещенным огромной люстрой, низко спускающейся над головами гостей. Их очень много, они тесно сидят бок о бок, непринужденно общаясь друг с другом. Обилие яств, фруктов, дорогое столовое убранство, наряды, сверкающие драгоценности, высокие и пышные плюмажи, вздымающиеся над причудливыми головными уборами, драгоценные кружева, диадемы на струящихся блестящими потоками волосах дам создают ощущение преизбыточной роскоши, беспечного упоения благами мира сего. Дальний план разделен на две части широким, сильно освещенным пилястром, завешанным золотой узорной тканью; по правую сторону от него в глубине картины расположились музыканты, слева – придворные, толпящиеся вокруг драгоценных предметов, выставленных в так называемом «буфете»: так экспонировались в те времена драгоценные предметы, принадлежащие хозяину дома; впереди всей группы какой-то придворный преподносит даме изящный сосуд. Рядом беседуют два еврея в облачениях первосвященников.

На переднем плане, перпендикулярно к главному столу, зрительно продолжая линию золотого пилястра и сильно выдвигаясь в пространство зрителя, помещен еще один небольшой стол под белой скатертью; он заставлен дорогой посудой, фруктами в вазах, покров с которых отдергивает один из двух персонажей, сидящих рядом и выделенных из всей придворной толпы.

С противоположных краев картины (считая «правым краем» колонну, отделяющую сцену усекновения) медленно, театрально-репрезентативно направляются к центру два шествия. Правая группа – она отодвинута дальше в глубину и подходит почти вплотную к столу с пирующими – движется со стороны застенка и состоит из придворных дам, сопровождающих Саломею: обернувшись лицом к зрителю, она держит на вытянутых руках блюдо с головой Иоанна Крестителя. Юное, нежное и совершенно бесстрастное лицо, окруженное длинными прядями завитых белокурых волос, жутковато контрастирует с только что отрубленной головой пророка, с приоткрытыми зубами, волосами, слипшимися от крови и мученически закатившимися глазами. Блюдо как бы надвигается на сидящего во главе центрального пиршественного стола царя Ирода, имеющего облик турка, в высокой чалме, увенчанной короной и украшенной большим плюмажем. Его резкое движение – он, привстав, отшатывается в ужасе, точно хочет встать, вскочить и убежать от страшного зрелища, – акцентировано фоном – ярко освещенным золотым занавесом. Впрочем, страшным появление отрубленной головы представляется одному Ироду; его непритворный испуг созвучен эмоциям людей, окруживших тело Крестителя в правом отсеке картины. Но они тонут в общем настрое пиршественной залы: церемониально-праздничном, самоудовлетворенно беспечном, насмешливо-равнодушном. Стоящая между Иродом и Саломеей дама в кружевах и драгоценностях тонким пальчиком тянется к голове: то ли чтобы ее потрогать, то ли чтобы издали указать на ненавистного пророка. Вот, мол, и все: замолчал наконец. Саломея со своим страшным трофеем и ее дамы создают камертон всеобщего спокойного цинизма, где все гости ощущают себя главными

и единственными героями на подмостках Theatri Mundi. Это не случайно: стоит вспомнить, что для рассматриваемого периода тема придворной жизни имела особый смысл. Картина королевского двора «становится ключом к пониманию "истории"», ибо двор – самая сокровенная арена», утверждает В. Беньямин в своей глубокой книге «Происхождение немецкой барочной драмы», приводя слова одного из авторов этой драмы – Лоэнштейна:

Ничья жизнь не представляется бóльшей игрой
и [театральной] сценой
Чем жизнь тех, кто выбрал двор своей стихией¹⁵.

И одновременно А. Грифиус рассуждает в трагедии «Лев Армянин»:

А что же двор, как не приют убийц,
Как не предателей и не подонков дом?¹⁶

Видимо, заказчику полотна были не чужды такие мысли, ибо все это многоликое общество трактуется художником не просто как реальная картина придворного празднества, ночного пира, каких немало было в живописи того времени, но содержит в себе черты пародии на подобные увеселения, оттенок зловещего гротеска. Разыгрываясь на фоне только что совершенного убийства, она включает в себя образы людей не только живых, но и недавно или только что убитых (о чем ниже). «Пир у Ирода» воспринимается и как реальный пир, и как зрелище, специально сыгранное перед зрителем, дабы воздействовать на его ум и чувства. Все темы, присутствующие в обычных изображениях придворных балов, звучат здесь фортиссимо, переходя в свою противоположность: внешне – пышный праздник, а на деле – всеевропейское пиршество «на крови», обнажающее мораль тогдашнего высшего общества и подводящее итог его греховной жизни. Невольно вспоминаются слова из «Пролога» одной из пьес Бена Джонсона, написанной в то же время и обещающей «...показать нашим зрителям зеркало шириной в сцену, на которой мы играем, где

они должны увидеть уродства нашего века»¹⁷. Здесь «зеркало» показывается всей Европе, отражая пороки ее высших кругов, которые ведут к гибели в первую очередь их же самих; тревога, дыхание смерти овевает композицию, на первый взгляд столь праздничную. Зашифрованность замысла, загадочность сюжета в немалой степени и создает особую атмосферу полотна, точный смысл которого, как и наличие в нем реальных исторических персон, пока никому не удастся определить с той мерой убедительности, чтобы тут же не появлялось другое толкование, полностью противоположное. И дело не только в том, что заказчик и исходящая от него программа картины до сих пор остаются неизвестными: надо иметь в виду и то, что во времена, когда писалась картина, к однозначности в искусстве никто не стремился. «Игра в открытую бесполезна и неинтересна», – утверждал в своем «Карманном Оракуле» Бальтазар Грасиан. «Содержательное пространство» «Пира» изначально многомерно, и это одна из наиболее прочных нитей, связующих его с поэтикой маньеризма.

«Истина, как ее толкует маньеристическое мироощущение, множественна: она расколота, раздроблена на тысячи оттенков, каждый из которых может претендовать на самоценность, – пишет известный театровед А. Бартошевич в книге «Шекспир. Англия. XX век», исследуя философско-эстетические основы искусства времен Шекспира. – ...Нравственная идея маньеризма тяготеет к идее всеобщей относительности, – а: – ...сама жизнь воспринимается как метафора»¹⁸.

Нам представляется, что идейно-содержательную структуру «Пира», в котором чрезвычайно сильна литературная основа, можно было бы сопоставить с трагикомедией, любимым, по словам А. Бартошевича, жанром маньеристского театра, в котором «каждая ситуация и персонажи могут быть поняты как трагические и комические одновременно»¹⁹. Сходное утверждение находим в работе К. Чекалова о маньеризме во французской и итальянской литературе, отмечающего «идейно-эстетическое многоголосие маньеризма», в связи с чем «наряду с эссе... репрезентативными для этого стиля являются смешанные жанры в драматургии а также медитативная лирика»²⁰.

Даже в трактовке такого традиционного для эпохи мотива, как «Vanitas», «переходящего как эстафета от Ренессанса к барокко», наблюдается «постоянное мерцание самой картины мира как возможность смещения точки зрения на реальность»²¹.

Неудивительно, что относительно прочной связи «Пира» с маньеризмом поздней стадии, уже напрямую граничащей с барокко, а иногда и пересекающей эту границу, говорили все его исследователи. Начиная с первого, посвященного «Пиру» издания, было высказано столько различных, иногда противоречащих одно другому соображений, затрагивающих дух и форму произведения, что для очередного исследователя осталась лишь возможность добавлять или переставлять местами те или иные «кубики» в интерпретации этой огромной вербальной и визуальной загадки, как это происходит, например, при анализе росписей галереи Франциска I в Фонтенбло, тоже связанной с эстетикой маньеризма.

Живопись Стробеля являет собой удивительное сочетание традиционности, уже становящейся к середине XVII века архаикой, и смелости, с которой художник создает практически новый жанр, не имеющий прямых аналогов ни в рудольфинской традиции, во многом бывшей для него исходной точкой, ни в современной европейской живописи. Черты позднего маньеризма сопрягаются с типичным для XVII века острым ощущением личности, индивидуальности, полностью проявляющем себя в портретах. В полотне Стробеля присутствует уже не утопия, преобразующая отнюдь не безмятежную и не мирную придворную жизнь в красивую сказку, как это бывало в картинах, например, Антуана Карона, одного из тех, кому приписывалась картина, Лукаса Фалькенборга, или в «Вирсавии» самого Стробеля. В парад европейской знати, выступающей в «Пире», невозможно поместить античных богов рядом с живыми персонами (как это было, например, в праздничном «Триумфе Весны» Карона) и таким образом, через несложную аллгорию, прояснить смысл изображенного. В «Пире», напротив, есть ощущение скрытого рока, тяготеющего надо всеми этими холодно-беспечными баловнями судьбы, грозное предзнаменование бед,

для многих уже свершившихся. Сочетание – столкновение светского и сакрального, возведение конкретного факта в ранг роковой и неотвратимой закономерности. Зловещий кордебалет под маской библейской истории, в котором убийцы выступают в одной шеренге с убиенными; роковая Саломея, которая шествует со своим трофеем, словно предвещающая всеобщий праздник смерти; появление отрубленной головы пророка – все звучит как свидетельство обвинения и как мрачное пророчество. Это еще одно связующее звено с мировоззрением маньеризма. «В разорванном, зыбком, загадочном мире... где все традиционные ценности поставлены под сомнение, человек поневоле оказывается лицом к лицу с единственной безусловной реальностью – смертью, главной темой маньеристского искусства», – процитируем еще раз А. Бартошевича²².

И все-таки, какой опасной прелестью наделена юная Саломея с ее нежным лицом в рамке мелко завитых белокурых волос, с бесстыдно обнаженной грудью, в пышном фантастическом наряде – настоящих парадных доспехах, сияющих золотом! Она несет их с легкостью, и чуть выставленный уголок туфли, кажется, только слегка касается красного бархата ковра, а ее головку, с преувеличенно высоким лбом, похоже, совсем не отягощают высокая корона и тяжелый аграф с жемчугами – настоящее произведение ювелирного искусства. Разные исследователи пытались идентифицировать ее с реальными историческими персонами, но эти трактовки очень произвольны и все различны²³. Можно предположить, что в пародийной атмосфере «Пира» она может служить антитезой «героических женщин» Библии, которые были тогда в большом почете и часто изображались в литературе и искусстве: порочная Саломея вместо Эсфири и Юдифи.

Чаще всего попытки найти среди образов «Пира» реальные прототипы и тем самым установить исторические и смысловые координаты целого, касаются персонажей второй большой группы, медленно шествующей по авансцене слева, симметрично группе Саломеи, но значительно ближе придвинутой к зрителю. Это впечатление усиливается благодаря тому, что Саломея со своей свитой стоит на красном



*Бартоломеус Стробель.
Пир Ирода
и усекновение главы
Иоанна Крестителя.
Деталь*

ковре с золотой бахромой, покрывающем каменные плиты пола и всемерно подчеркивающим золотые и серо-серебристые тона ее одеяния, а левая вереница придворных неспешно движется как раз по этим высветленным плитам, «придвигающим» ее еще больше к зрителю. Именно различное пространственное расположение сходных групп задает композиции движение по эллипсу, направленное слева направо, по переднему краю полотна, которое затем уходит в глубь композиции и «закругляется» свитой Саломеи, чтобы вернуться обратно, уже по линии пиршественного стола. «Эл-

липс» собирает воедино разрозненные и разномасштабные элементы композиции, делая их частью единого смыслового, и живописного целого.

Здесь невольно вспоминается, что эллипс, как важнейшая фигура в механизме Вселенной, путь, по которому движется вокруг Солнца Земля, тогда был только что открыт и введен



*Бартоломеус Стробель.
Пир Ирода
и усекновение главы
Иоанна Крестителя.
Деталь*

в европейскую науку Кеплером – одним из главных культурных героев, перешедших из мирного рудольфинского периода в эпоху Тридцатилетней войны (после смерти Рудольфа II он стал, напомним, придворным астрономом Валленштейна). Замена эллипсом установленного Коперником кругового движения Земли и тем более официального церковного представления о ее неподвижности была настоящей революцией не только в астрономии, но и в представлениях образованного общества. Самому ученому она далась нелегко. «Я бился о тысячу стен», – признавался он.

В пределах этого эллипса композиция членится дополнительно на три части: оба шествия, центральная группа и малый пиршественный стол, как бы выводящий ее уже почти за пределы полотна, размыкая тем самым композицию и вплотную придвигая к зрителю. Левая часть – чисто мужское сообщество, и изображенные лица столь живые, кажутся настолько портретно-реальными, что за каждым из них невольно хочется увидеть исторический прототип. В тесных промежутках между головами этой вереницы вельмож проглядывают другие, гротескные и устрашающие: головы стражников в краснокоричневых тонах, над ними сверкают тяжелые, изукрашенные орнаментом, как все в этой картине, широкие палаши. Их inferнальные физиономии оказываются как бы двойниками «реальных» лиц, что создает особый эмоциональный эффект. Можно было бы предположить, что эти мрачные призраки отмечают тех, кто уже умер, и не просто умер, а был убит. Так или иначе, они создают дополнительную «тембровую окраску», усиливая причудливость и гротесковость полотна.

Существует множество вариантов идентификации портретных изображений «Пира», которые мы не имеем здесь возможности перечислять; варианты прочтений чрезвычайно различны, причем, как ни странно, большинство этих, казалось бы, столь жизненно-достоверных образов, остаются анонимными, будучи при этом ярко характерными для своего времени и сословия. В то же время целый ряд других, представленных на картине персон вполне условен, что касается и женской группы; не случайно похожие лица можно найти в разных местах композиции. В работе над таким огромным полотном не могла не участвовать мастерская, чем, возможно, объясняется то, что отдельные его части и фигуры недостаточно прописаны и даже несколько разнятся по своему масштабу; возможно и то, что картина не была полностью завершена (помешала смерть мастера?). К тому же она обрезана сверху и снизу.

Последнее обстоятельство, хотя оно не обращает на себя большого внимания исследователей, кажется нам весьма существенным, так как благодаря ему исчезает возможность точно представить себе, как завершался передний план, – а

это очень важно для того, чтобы определить степень «эффекта сцены», который играет здесь большую роль. (К тому же именно внизу композиции могла находиться подпись художника, как у в «Давиде и Вирсавии».) Взгляд Саломеи, выделенный композиционно, направлен вбок, за пределы полотна, и устремлен на кого-то невидимого. Туда же, вонне, обращены и взгляды юного принца с факелом и стоящей рядом с ним дамы в красном наряде; они подчеркивают наличие зрителя, к которому оборачивается через плечо и сидящий на первом плане мужчина в широкополой шляпе, красном камзоле и с трубой – одна из важных персон «Пира» (личность, оставшаяся неразгаданной, несмотря на обилие предположений – от автопортрета художника до посмертных портретов Опитца или короля Владислава IV). Зато немолодого, королевски богато одетого мужчину, сидящего рядом с ним, который отдергивает со стола покров, открывая изобильное угощение, исследователи довольно единодушно считают французским королем Генрихом IV, исходя из сходства последнего с известной гравюрой Х. Гольциуса. (Польские ученые предпочитают видеть в нем Ежи Оссолиньского)

Не менее уверенно поддерживает связь с наблюдателем, стоящим перед картиной, мужчина в черной шляпе, завернутый в пурпурный, шитый золотом плащ, приспущенный с плеч (он стоит справа от дамы в наряде, щедро украшенном орнаментом, повернутой спиной к зрителю). Не бросаясь в глаза с первого взгляда, он на самом деле скрепляет собой первый план полотна; «ключевой фигурой» считает его и И. Щепиньска-Трамер²³. Некоторые ученые (в том числе Санчес-Кантон) видят в этой фигуре портрет Фердинанда II Габсбурга, появление которого в таком обществе было бы вполне логично. Однако Стробель, будучи придворным художником Фердинанда II – даже если согласиться с тем, что портреты из замка Амбрас (Инсбрук, Австрия) или из Галереи Палатина (Флоренция) можно приписать ему лишь со знаком вопроса, – отлично знал облик императора и никогда не украсил бы его длинными волосами до плеч и большими усами, торчащими кверху, так как это мода уже более позднего времени. Фердинанд носил короткую стрижку и бородку-эспаньолку,

в то время как Карл I Стюард изображен на всех своих портретах с такими же густыми волнистыми темными волосами и длинными усами, как персонаж «Пира». На многих портретах Карла он представлен в такой же высокой черной шляпе, а важное место, которое английский король может занимать в картине, кажется нам вполне закономерным.

Позирует перед зрителем и вся левая, мужская группа. Эффект вовлечения постороннего человека в пространство полотна, создание у него ощущения, что и он находится среди участников «Пира», – одна из самых сильных сторон произведения Стробеля. Герои картины словно принимают зрителя в свою жизнь, и не просто жизнь, а жизнь-игру, ибо уверены, что «весь мир лицедействует» – как гласила надпись на «Глобусе». Зритель, через систему взглядов и перспективного построения картины попадает в поле ее притяжения, происходит преодоление ее границ, «распахивание» композиции в реальное пространство, «втягивание» этого настоящего пространства в условное целое, объединяющее картину и зрителя, словно делающее его частью той же фикции. Это не просто демонстративно-доброжелательное, порой «зазывное» обращение к публике, каких было так много в живописи XVII века, это уже шаг по пути, в конечном пункте которого стоят «Менины» Веласкеса²⁴.

Нам вспоминается в этой связи другой шедевр живописи Центральной Европы – «Портрет резчика драгоценных камней Дионисио Мизерони с семьей» чешского живописца Карела Шкреты (х., м., 1653; Прага, Национальная галерея), созданный в том же временном интервале. Мы уже обращались к этому превосходному полотну с многозначной символикой. Групповой портрет, решенный, на первый взгляд как жанровая сцена, в сущности, является апофеозом всего третьего сословия в его наиболее возвышенном творческом проявлении. Программное утверждение деятельного труда и семейного благополучия – настоящая антитеза главной идеи «Пира у Ирода...», но «сочиненность» всей якобы бытовой сцены, четкая ориентированность ее на зрителя, прямая связь с ним, осуществляемая через игру и направление взглядов, как и через сложное композиционно-перспективное постро-

ение, связывающее две реальности – картины и зрителя, – во многом близки работе Стробеля и тоже ведут «в сторону Веласкеса», хотя это звучит неожиданно в отношении мастеров Средней Европы.

Возвращаясь к «Пиру Ирода...», повторим, что невидимому зрителю отводится в полотне большая роль: это не перед «трубачом» открывает «Генрих IV» стол с яствами, как часто считают, не перед ним служит собачка принца (она является, скорее, геральдическим знаком, показателем высокого социального статуса мальчика): оба действия обращены напрямую к зрителю, и, наверное, не существующий сегодня, отрезанный передний край картины еще усиливал бы такой эффект.

Если вернуться к достоверности портретов, то достаточно общим является предположение, что красавец в шляпе с огромным страусовым плюмажем, восседающий на центральном месте за главным пиршественным столом, – это Джордж Бэкингом. (Характерно, что и у него выглядывает из-за плеча какая-то мрачно-призрачная голова, словно напоминая, что он уже мертв: он был заколот в 1628 году.)

Большинство ученых признают Альбрехтом Валленштейном нарядно одетого вельможу в коротком плаще из левой группы – второго с края полотна – со свисающим с пояса большим золотым ключом и пустым небольшим блюдом в руках (кстати, такое же небольшое пустое блюдо – прямая символика утраты, неудачи – протягивает через плечо и Бэкингом кудрявому юноше-слуге).

Персонаж, возглавляющий всю «мужскую группу», с медальоном Фердинанда II Габсбурга на груди (единственная конкретная деталь, указывающая на временные координаты создания полотна), изображает, по мнению Я. Тылицкого, Вальгера Батлера, предводителя ирландских драгун в годы Тридцатилетней войны, непосредственного убийцу Валленштейна; сторонников же Валленштейна, убитых в Эгере вместе с ним, якобы изображают двух персон, стоящих обок последнего (те самые, из-за плеч которых выглядывают злоеющие лица стражников). Правда, в реальности их было пятеро.

Юного принца с факелом в руке и «геральдической» собачкой из свиты Саломеи Я. Тылицкий считает одним из сы-

новой злополучного чешского «зимнего короля», Фридриха II, другие же видят в нем младшего сына казненного короля Якова I Стюарта, что нам представляется вполне возможным. (Впрочем, по возрасту мальчик мог бы быть и юным французским дофином.) Если согласиться с указанными атрибуциями, на которых сходится большинство исследователей, резко расходясь в определении других персон, то получится, что в картине изображен примерно один этап европейской истории – период с рубежа XVI–XVII веков до окончания Тридцатилетней войны (1648) и казни Карла I Стюарта (1649). Размеры настоящей статьи не позволяют более подробно описать все темы и образы, составляющие символический мир этого странного произведения, равно как познакомить читателя со всеми вариантами их истолкований, предложенными различными историками искусства, хотя каждое из них заслуживает внимания. Назовем лишь некоторые.

Весь «корпус» интерпретаций можно было бы условно разделить на две части: первая связана с указанной в начале статьи монографией и интернациональна по составу авторов; вторую же представляют работы польских ученых, относящиеся ко времени, когда Нейман уже определил авторство Стробеля и появилась возможность рассматривать «Пир Ирода...» в контексте польской культуры. Немногие исследователи «первой волны», например Л. Сегерс, видят в картине изображение реального празднества при испанском дворе, связанного с приездом в Мадрид в 1623 году инкогнито принца Уэльского (будущего Карла I) и сопровождавшего его герцога Бэкингема. Другие (К. Санчес, А. фон Ранда) склоняются к тому, что все это густонаселенное полотно является прежде всего аллегорией грешной Европы в канун и в годы Тридцатилетней войны, с ее губительной свободой нравов, интригами и заговорами, приведшими к настоящей «пляске смерти» среди европейских властителей.

Что касается польских ученых, за плечами которых уже была собственная традиция изучения творчества Стробеля, то естественно их желание напрямую связать сюжет «Пира у Ирода...» с событиями своей истории и привязать его к местным реалиям, как мы наблюдали это в случае «Вирсавии». По их

мнению, определяющая всю концепцию полотна интрига относится к правлению короля Владислава IV Вазы (1532–1648).

И. Щепиньска-Трамер, написавшая в 1991 году одно из лучших, наиболее проницательных исследований о мадридской картине, для истолкования сюжета привлекает события, связанные с двумя браками Владислава IV. Он, женатый первым браком на Цецилии Ренате, сестре императора Священной Римской империи Фердинанда II Габсбурга (что отражало тогдашнюю прогабсбургскую ориентацию Речи Посполитой), после ее смерти избрал женой Марию Луизу Гонзага де Невер, французскую принцессу, соответственно изменив направление внешней политики (Габсбурги и Франция состояли тогда в постоянном политическом конфликте). Этот поворот затрагивал интересы многих магнатов, посеял раздор в кругах шляхты, породив общественное неудовольствие, заговоры, споры и др. Их еще усугубил тот факт, что после смерти Владислава его сводный брат, Ян Казимир, избранный королем, женился на той же Марии Луизе, из вдовствующей королевы ставшей вновь королевой правящей. Щепиньска-Трамер рассматривает «Пир» как символическое отражение этой ситуации, в соответствии с чем определяет отдельных героев и их отношения.

Так, она трактует левую, «мужскую группу» как свиту новой королевы, Марии Луизы, изображением которой считает принцессу в короне на переднем плане, с попугаем на руке, рядом с шутом и уже упоминавшейся дамой в тяжелом, покрытом орнаментом наряде, с тонким стилетом за спиной (в последней Трамер видит Иродиаду). Привлечение же библейской истории о Саломее исследовательница связывает с «греховной» женитьбой короля на вдове брата, в чем ей видится параллель с греховным браком Ирода. (Хотя стоит вспомнить о том, что папский престол в свое время официально разрешил именно такой брак – английского короля Генриха VIII с Катериной Арагонской – и впоследствии король так и не добился от папы его расторжения; правда, этот брак был непопулярен среди англичан и его греховностью объясняли отсутствие у королевской четы наследника.) Трамер считает «трубача» портретом (точнее – криптопортретом) Владисла-

ва IV, прослеживая его сходство с портретами короля 1621–1624 годов, в том числе с известной гравюрой на меди Паулюса Понтиса по оригиналу Рубенса²⁵. Правда, она допускает и другие трактовки.

Яцек Тылицкий, издавший образцовую по всем научным стандартам монографию о Стробеле, в которую вошли практически все существующие на сегодняшний день материалы о его жизни и творчестве, посвятил нашей картине длинный комментарий, рассмотрев, кажется, каждый сантиметр полотна под углом зрения своей главной цели – увидеть в ней отражение определенной ситуации в истории Речи Посполитой. «Наверняка, – пишет он, – смысл картины связан с тайной дипломатией монарха»²⁶. Ученый интерпретирует «Пир» как политический памфлет с четкой антигабсбургской программой, представляющий «живописное послание Оранскому дому»²⁷. Исходя из своей концепции, ученый находит среди действующих лиц портреты членов польского двора и наиболее тесно связанных с ними общими интересами европейских политиков, которых слишком долго было бы здесь перечислять. Заказчиком же картины считает с наибольшей вероятностью Владислава IV, тем более что последний был большим любителем искусства, и театра в особенности²⁸.

Версии польских ученых представляются одними из самых исторически обоснованных вариантов разгадки сюжета. Однако нам кажется, что в концепции Я. Тылицкого слишком много вольных допущений. Так, в личности персонажа с трубой на первом плане польский ученый видит голландского адмирала Мартена Тромпа, разбившего испанский флот в 1639 году, – созвучие имени адмирала и названия инструмента воспринимается им как нехитрый шифр, что вполне возможно. Но далее автор разрабатывает свой вариант создания картины, исходя из того, что... «в голове короля, всегда полной проектов, а иногда и мечтаний, могла зародиться мысль предложить Объединенным провинциям использовать победу Тромпа для осуществления давления на союзную Швецию, дабы ее Штаты, а особенно канцлер А. Оксеншерна дали позволение на престижный брак шведской королевы Кристины и находящегося под протекторатом Нидерландов сына

Фридриха (Фридриха Вильгельма, сына бранденбургского электора, ленника Польши. – *ЛТ*.) Результатом могли бы стать объединение шведских и нидерландских сил, разгром имперских и союзных с ними войск и восстановление прав сына электора над Палатинатом и Чехией, а далее – избрание последнего императором и окончание ненавистного протестантам габсбургского владычества в Европе. Все же предприятие должно было бы завершиться восстановлением династии Вазов на шведском престоле, победоносной войной с Турцией и «лаврами конкистадора» для самого польского короля»²⁹. Звучит очень логично, но ведь этот план «зародился в голове» польского ученого, и нет никаких доказательств того, что его разделил бы сам Владислав IV. Между тем, именно из этого плана Тылицкий и выводит свое предположение о картине, как о «послании Оранскому дому». Еще больше таких допущений в определении изображенных лиц.

Относясь с полным уважением к польским интерпретациям, опирающимся на превосходное знание исторического материала, мы считаем все же, что стремление свести содержание «Пира» к конкретным местным реалиям, благодаря чему картина становится прямым комментарием к историческим событиям местного же значения, представляется нам спорной. Как кажется, ни по духу и форме, ни по масштабности «Аллегория» ими не ограничивается и определенно относится ко всей Европе (иначе что в ней делать Бэкингеми или Генриху IV, погибшему задолго до второй женитьбы Владислава?). Конечно, роль Речи Посполитой была достаточно важна в тогдашней европейской политике, а Владислав IV в начале своего правления пользовался уважением и симпатией европейского общества, о чем свидетельствуют, в частности, записки Стефана Паца, сопровождавшего королевича в его путешествии по Европе в 1624–1625 годах. Его уважали как храброго военачальника и просвещенного правителя, чьи портреты писал Рубенс, любителя и ценителя оперы.

Но все же Речь Посполитая в период Тридцатилетней войны не играла решающей роли в определении судеб Европы, а Владислав IV в последний период правления, после неудачных попыток вернуть себе шведский трон (династия Вазов по

происхождению была шведской) и стать царем московским, утратил свое влияние; его стремление принять на себя посредническую роль в длительных переговорах о мире тоже не увенчались успехом. Не случайно, проявив массу эрудиции и остроумных догадок при создании своей концепции, Тылицкий все же признает за картиной более широкий смысл. «Итак, – пишет он, – «Пир у Ирода» является развернутым моралитетом, выходящим за рамки обычных представлений подобного типа, благодаря присутствию в нем мотивов войны и смерти, и переходящим в памфлет на политику периода Тридцатилетней войны»³⁰. В сущности, это подтверждение слов Санчеса Кантона, назвавшего «Пир» «панорамой политических событий в Европе 1610–1649 годов», отмеченных настоящей «пляской смерти» в среде европейских правителей³¹. Это самое общее определение представляется нам на сегодняшний день и самым правомочным.

Мы не беремся предлагать еще одну интерпретацию «Пира»; хочется надеяться, что в руках ученых все же окажется необходимый документ, который прольет свет на действительного создателя программы полотна и его заказчика. Последний, вероятно, имел возможность заплатить огромную сумму денег художнику за картину, редкую по величине и по количеству затраченных на нее материалов – первосортных по утверждению реставраторов. Равно как и место для ее размещения. Сейчас в качестве заказчика польские ученые предполагают, кроме Владислава IV, Фердинанда Карлоса Вазу, младшего брата Владислава, епископа Вроцлава и Плоцка, или великого канцлера Речи Посполитой Ежи Оссолиньского, портрет которого кисти Стробеля относится к его лучшим работам. Видимо, какое-то отношение к картине или ее концепции имел Николаус фон Троило-и-Лессот, вновь заставляющий вспомнить о связях польских высших кругов с Силезией. Его герб исследователи сумели рассмотреть на палахах стражников, сопровождающих мужскую группу, и на раструбе инструмента «трубача».

Фон Троило был знатной персоной, имперским палатином, деканом кафедрального собора во Вроцлаве, администратором епископата и, разумеется, католиком. Главное же,

в его лице мы встречаем еще одного знакомого Опитца, в одном из своих писем хвалившего фон Троило за гуманизм³². В то же время он был родственником известного интеллектуала, силезца Вакера из Вакенфельса, тесно связанного с культурой рудольфинского двора, друга и покровителя Кеплера, которому тот посвятил свой «Трактат о шестиугольных снежинках» и фантастическую утопию «*Somnium*» («Сон»). Вакер и сам собирался написать утопию. Все это круг наиболее просвещенных и терпимых деятелей Центральной Европы, не затронутых, несмотря на историческую обстановку, религиозной враждой и фанатизмом. Многие из них меняли конфессию, как тот же Вакер или один из близких Стробеля теологов и гуманистов Бартоломеус Нигринус, ставший католиком, как и сам Стробель. Протестант Опитц, будучи на службе архикатолика и гонителя протестантов фон Донны, управлявшего Силезией от имени императора Фердинанда II Габсбурга, – оставался в деятельной переписке со своими единоверцами и с Яном Амосом Коменским, поддерживал всячески идею освобождения Силезии. Терпимость, иренические, т. е. миротворческие, настроения – пожалуй, наиболее общая черта этой по существу международной группы поздних гуманистов. Интересную трактовку подобных стремлений в их переключке, или даже прямой связи, с идеями розенкрейцеров и их установкой на «третью реформацию», так как две предыдущие (Реформация и Контрреформация) не привели к желанной цели – к преобразению человеческого общества, дает Фрэнсис Иейтс³³. Возвращаясь к личности фон Троило, заметим, что, если отдельные факты и знаки, указывающие на его связь с «Пиром», дают возможность ввести его в среду наиболее просвещенных и гуманных людей своего времени и класса, то каких-либо более конкретных данных на счет его связей со Стробелем пока не обнаружено.

Мы придерживаемся точки зрения Жака Буске, который видит в «Пире у Ирода...» прежде всего шедевр, долго оставшийся не замеченным историками искусства, так как он не укладывался в рамки привычной стилевой периодизации и не походил на работы других школ, через которые, как традиционно считалось, проходила генеральная линия

развития европейской художественной культуры; в «Пире у Ирода...» видится нам шедевр центральноевропейского художника, близко знакомого с кругом поздних гуманистов (возможно, и розенкрейцеров, имевших в Средней Европе достаточно прочные корни, как можно судить по трудам Ф. Йейтс) и способного найти средства, адекватные очень сложной, интеллектуальной, литературной по своей сути концепции. Средства эти, «неправильные» относительно системы тогдашних жанров, восходят к маньеризму, в котором сместившиеся границы жанров, загадка, шифр, игра, сложная аллюзия встречаются достаточно часто в литературе и гораздо реже – в искусстве. В этом смысле картина Стробеля представляет особый интерес.

Исследователи «Пира у Ирода...» собрали целую энциклопедию возможных художественных параллелей и предполагаемых источников стробелевских образов в широком диапазоне, от Брейгеля до Рембрандта, не говоря уже о рудольфинцах, вплоть до отдельных поз и жестов, придавая им, как нам кажется, чрезмерное значение. В период широчайшего распространения гравюр со всех значительных произведений живописи и скульптуры такого рода совпадения – своего рода узаконенная эклектика, свидетельство познаний, подтверждающих гуманитарную эрудированность автора, – можно найти у большинства мастеров эпохи. Главное, что на их основе создано уникальное произведение, не сводимое ни к одному из указанных источников, которые мы позволим себе не описывать, отметив живописные достоинства «Пира», с его звучным, насыщенным колоритом, золотом, серебром, подчеркнутых обилием красных тонов.

Золото сияет повсюду, объединяя несколько пестрый колорит полотна, причем в просветах между теснящимися фигурами оно оттеняется глубокими темными провалами (золото, блеск, сияние – и рядом тьма), напоминая о классической цветовой символике. Не случайно при первом взгляде на картину в поле зрения прежде всего попадает золотой пилястр посредине полотна – и Ирод на его фоне; затем по законам восприятия взгляд устремляется направо, наталкивается на темную, почти черную высокую базу колонны, чтобы после

этого устремиться на окруженную золотым блеском Саломею с ее дамами, а после блуждать по отдельным группам и лицам, погружаясь в феерию пестрых нарядов, оружия, сверкающих лат, украшений стола и фантастических головных уборов, но все время возвращаясь к фигурам «Трубача» и «Генриха IV» на первом плане, чтобы под конец прочно зафиксироваться на них. Это превосходный кусок живописи, наиболее характерный для стилистики середины XVII века. А золотистый покров, который сдергивает со стола «Генрих IV», словно продолжает, выплескивая за пределы полотна, сияющую ткань пилястра, с которого и начался «круговой обзор».

Свет идет не от огромной люстры, какие именно в середине XVII века входили в моду, и не от факелов, а откуда-то со стороны зрителя, падая несколько сверху, и не имеет никакой связи с реальным освещением. Этот условный свет ровно заливает всю сцену, все лица, ослабевая лишь в группах заднего плана: свет без полутеней и бликов, ровный и беспощадный. Темные проемы, рождающие инфернальные образы, еще усиливают его звучание. Локальные цветовые пятна – красные, наиболее светоносные – белые, голубые и розовые достаточно интенсивны, но их сила ослабляется и резким светом, и наложенным на них сверху богатейшим орнаментальным декором. Этот прием, подчеркивающий плоскостность полотна, как и любовь к нарядным деталям, а также некоторые неловкости в композиции и рисунке нам знакомы по предыдущим работам Стробеля; абсолютно же новой стороной является монументальный размах всего решения и уже упомянутое слияние различных жанров. Перед зрителем предстают, объединенные в едином зрительном образе: изображение придворного праздника, достаточно частого сюжета тогдашней живописи; портретная галерея, напоминающая нидерландские семейные эпитафии или голландские корпоративные портреты; загадочная аллегория; пышное декоративное украшение придворной залы; политическая идея, облеченная в форму библейской притчи.

Возвратимся еще раз к содержанию. Как уже говорилось, никак не отрицая правомочности польской интерпретации, рассмотренной выше, мы считаем, однако, что подобное по-

лотно должно было бы вобрать в себя более обширный спектр явлений общеевропейского значения, в частности – событие, которое потрясло даже современников Тридцатилетней войны и подвело итог общеевропейской драме. Если учитывать, что к середине сороковых годов война наконец приблизилась к своему завершению и речь шла в основном о том, как и кому удастся выгадать больше земель и политических влияний при заключении мира, то таким событием стала казнь английского короля, Карла I Стюарта, в феврале 1649 года. Сама по себе насильственная смерть правителя или лица из высших сфер тогда мало кого могла удивить: в 1610 году убили Генриха IV, в битве погиб Густав Адольф, Валленштейна зарубили бывшие соратники в 1635-м, на эшафоте закончил свою жизнь в 1643-м молодой Сен-Мар, а в Британии в 1628-м закололи всесильного Бэкингема, затем казнили сторонников короля – графа Страффорда (1641) и архиепископа Кентерберийского Лода: движение шло по нарастающей, чтобы завершиться казнью самого короля. Главное же в том, что Карла I привели к гибели не козни соперников в борьбе за престол, не интриги, не одержимость фанатика. Его осудил на смерть трибунал от имени народа собственной страны за «большие преступления перед нацией», как «тирана, изменника, убийцу и врага народа». В эпоху укрепляющегося абсолютизма, когда рядом, во Франции, король скоро присвоит себе право говорить от лица всех подданных, провозгласив себя их «солнцем», это было вещью неслыханной, нарушением почти что законов природы. Сам Карл, державшийся с поистине королевским достоинством на заседаниях трибунала, отказался признать легитимность обвинений и призывал подданных не совершать подобного святотатства, ибо оно направлено против человеческих и божественных установлений. Отклик на его смерть был поистине всеевропейским и всколыхнул и протестантов, и католиков.

«Сама Европа раздирает на себе платье, промокшее от слез», – восклицал Андреас Грифиус в драме «Карл Стюарт. Трагедия. (Trauer – Schpiel)», созданной в первой редакции в 1649 году под прямым впечатлением казни и доработанной в 1653-м.

«Кто отмоет Англию от ее кровавой вины? Не хватит Темзы и моря... продолжал он и пророчил устами ранее убитых английских королей, тени которых являются Карлу в его последнюю ночь: «Море, небо, воздух и земля (то есть все земные стихии, весь космос. – Л.Т.) ополчились на тебя, ослепшая Британия! Возмездие грядет!»³⁴ По всей Европе распространилось издание, выпущенное роялистом – книготорговцем Ричардом Рейстоном в день похорон короля, фронтиспис которого украшала гравюра, изображавшая Карла как мученика, с подробным истолкованием символических текстов, включенных в изображение. Книга называлась «The Portraicture of sacred Majestie in his Solitudes and Sufferinges» и была в течение 1649 года перепечатана тридцать раз, а после еще сорок семь.

Здесь надо иметь в виду, что в барочной немецкой драме – а Стробель хотя и работал долгие годы в Польше, относился, как и его друзья-гуманисты в большой степени к немецкоязычной культуре – было свойственно восприятие короля, самодержца, даже тирана, как потенциального мученика. В. Бенямин прямо пишет: «Подобно тому, как Христос страдал за человечество в образе царя, такова же, в представлении барочных поэтов участь государя как такового <...> так что монарха порой не стеснялись прямо награждать мученическим титулом. <...> Совсем не требуется углубленных изысканий, – продолжает ученый, – чтобы удостовериться, что в каждой драме о тиране в скрытом виде содержится мученическая трагедия, – что он и доказывает, раскрывая внутренний механизм такой закономерности на примерах драм Грифиуса, Штаделя, Хальмана. В произведениях того времени самодержец, в тот момент, когда он достигает ошеломляющей мощи <...> оказывается жертвой несоразмерности всемогущества иерархического положения, доставшегося ему от Бога, и сословной принадлежности его несчастного человеческого существа»³⁵. Так что в представлениях того времени было более чем закономерно увенчать Карла I венцом мученичества.

Трагедия Грифиуса была далеко не единственным откликом на его казнь. Он же является автором драмы «Карл Стюарт II» где звучат отголоски мрачной судьбы старшего Стюарта. Этому же, новому королю, сыну казненного, был адресо-

ван труд Клавдия Сальмазиуса «Королевские деяния Карла I», украшенный гравюрой с подписью «Карл-мученик»³⁶.

Появилась масса гравюр, английских, датских, французских, от профессиональных работ до примитивных листовок, изображавших сцену казни, и много свидетельских описаний, своих и чужестранных. Носили медальоны с изображением Карла, с обрывком рубахи, которая была на нем в момент казни, смоченной его кровью. Изображения короля-мученика продолжали появляться и в просвещенном XVIII веке, а в викторианскую эпоху тема судьбы и гибели Карла I Стюарта пережила новый подъем³⁷.

Имя Грифиуса здесь упомянуто не случайно. Этот крупнейший поэт немецкого барокко происходил из Силезии, как и автор «Пира», входил в «Первую силезскую школу», созданную Опитцем, учился в Гданьске в то время, когда там жили Опитц и его «ближайший друг», которого, конечно, Грифиус не мог не знать (тем более что там же находился тогда и знакомый им обоим Гофмансвальдау). В 1649–1653 годах, когда писались обе редакции «Трагедии», Грифиус находился в расцвете сил и известности. В должности княжеского юридического консультанта он жил при дворе в Глогау, где ставились его пьесы, и драма на столь актуальную в тот момент для Европы тему не могла остаться неизвестной широким кругам интеллектуалов, очень возможно, что и Стробелю³⁸.

Мы не решаемся утверждать, что «Трагедия» – хочется употребить дословный перевод – «Траурное действие» – могла напрямую повлиять на создание «Пира», тем более что, как говорилось, существовали и многие другие отклики на английскую драму, но что художника (а прежде всего его заказчика) затронула волна чувств, родивших это сочинение, кажется нам не только возможным, но и неизбежным. Тем более что в первом каталоге Прадо 1843 года прямо сообщалось, что «Пир» «...представляет обстоятельства ареста и смерти короля Карла I и другие сатирические темы, касающиеся этого исторического события»³⁹. При этом нам кажется, что совсем не обязательно видеть в отсеченной голове на блюде в руках Саломеи голову именно Карла, равно как Сен-Мара или еще кого-либо из погибших в те жестокие времена на эшафоте,



Уильям Маршалл.
Фронтиспис книги
«Rojal Image». *The portreture of here
sacred Majestie in his
Solitudes and Sufferings*.
Символический
портрет Карла I
Стюарта в заточении,
перед казнью.
1649. Гравюра

как полагает большинство исследователей. Голова Иоанна Крестителя здесь является скорее префигурацией, символом всех изображенных в картине убиенных, жертв людской жестокости и собственных пороков. Сакральное и светское по законам тогдашней поэтики могли быть полюсами подобных параллелей: так, Европа, рвущая на себе одежды от горя, сопоставляется в драме Грифиуса с самой Марией, оплакивающей Сына.

Карл I остается главным в ряду тех высоких личностей, по которым прошла коса смерти. Разумеется, в «Пире у Ирода...» должен находиться и его портрет, а скорее всего – два: один – реального короля, второй – в качестве «символического наполнения», если можно так выразиться, образа отсеченной головы. На роль короля предлагают несколько фигур (Сегре, например, видит его в образе молодого человека в античном костюме, сидящего за длинным столом обок дамы в высоком тюрбане, якобы его несостоявшейся испанской невесты, Марии Анны). Мы уже говорили, что, с нашей точ-



*Бартоломеус Стробель.
Пир Ирода
и усекновение главы
Иоанна Крестителя.
Деталь. (Бэкингом?)*

ки зрения, им мог бы быть мужчина в темной шляпе и пурпурном плаще на первом плане, имеющий явное сходство с королевскими портретами. В таком случае легко было бы объяснить и появление рядом с ним Генриха IV, тестя Карла, отца его горячо любимой супруги, Марии Генриэтты. «Английский след» позволил бы объяснить и центральное положение за пиршественным столом Джорджа Бэкингема, любимца Якова I, отца Карла, и его собственного близкого друга и конфидента (именно он сопровождал короля, тогда еще принца Уэльского, в его юношеской эскападе – поездке инкогнито в Мадрид за рукой испанской принцессы в 1623 году). Влияние Бэкингема было огромным, в стране ходила поговорка: «Англией правит король, королем правит Бэкингом, а Бэкингом – дьявол». Он был заколот в собственном дворце в 1628 году, в годы усиливающейся активности Кромвеля и его сторонников, которые в дальнейшем привели к смерти и самого Карла I.

Своего рода проявлением «английского колорита» может послужить и сидящая возле Бэкингема дама в красном, с большой черной мушкой на щеке: известно, что подобные мушки – beauty spot, patch, speckle – были изобретением герцогини Ньюкастл, придворной дамы королевы Генриетты, не обладавшей идеальной кожей; уже из Англии это украшение перешло во Францию. С другой стороны, предельно открытое декольте, почти такое, как у Саломеи, получило здесь хождение еще во времена Елизаветы I и с легкой руки самой королевы-девственницы, что, несколько противореча нашим представлениям, должно было напоминать о девичестве и непорочности (по утверждению Ф. Келли и Р. Швабе, авторов книги «История костюма и доспехов» – М., 2007. С. 142). Однако мы сознаем, что наши допущения остаются не менее условным, чем и другие трактовки сюжета.

Обращаясь к стилистике картины, многие из пишущих о «Пире Ирода...» так или иначе затрагивают тему его театральности: и характерно, что не только Санчес-Кантон и Крюгер, но и Тылицкий, столь занятый проблемами польской идентичности, вспоминают в этой связи английский елизаветинский театр, структура которого, по их мнению, повлияла на композицию «Пира»⁴⁰. Можно также полностью согласиться с польскими учеными (Бенеш, Тылицкий), когда они отводят «трубачу», помещенному на первом плане, роль своеобразного театрального «зазывалы»: действительно, ему легко приписать, например, слова, которые произносит актер в «Магнетической леди» Бена Джонсона: «Ну, джентльмены, как вам понравился наш первый акт?» Правда, в этом случае речь идет уже не о елизаветинском театре, о котором все упоминают, а о театре времен Стюартов, и нам кажется, что использованные в «Пире» элементы поэтики театрального представления можно соотнести именно с ним.

К тому же относительно данной картины естественнее было бы говорить не только (и не столько) о театре как таковом, но и о придворном костюмированном действе – в данном случае о «Маске» при дворе Стюартов, с ее развернутыми интермедиями, восходящей, как показывают Дж. Кернодль и Р. Стронг в своих превосходных исследованиях, к националь-

ной традиции разнообразных праздничных шествий, светских и церковных, без которых не обходилось ни одно официальное торжество, а также «живых» картин. В их эволюции свою значительную роль сыграли и влияния французских придворных представлений – «Большого королевского балета». (Напомним, что королева Генриетта Мария была французской и Карл увидел ее впервые во время посещения Франции, когда она танцевала как раз в таком придворном балете; став королевой Англии, она постаралась перенести на новую родину хотя бы частично французскую традицию)⁴¹.

«Маски» были любимы и распространены еще с елизаветинских времен не только при королевском дворе, но и при дворах вельмож и даже просто в богатых домах. Представление о стиле последних может дать редкое изображение подобного костюмированного спектакля, разыгранного на пиру в доме английского дипломата Генри Антона, которое является центральной частью «Эпитафии», ему посвященной (неизвестный художник, х., м., ок. 1596, Лондон, Национальная галерея портрета).

О любви к использованию условного, стилизованного костюма в елизаветинские времена свидетельствуют портреты знатных людей того времени, часто изображенных в театральных нарядах, как, например, «Портрет капитана Томаса Ли» (М. Герертс-мл., 1594, х., м, Лондон, Галерея Тейт), турнирные костюмы лорда Джорджа Клиффорда, третьего лорда Кумберленда, в виде рыцаря из замка Пендрагон, и Роберта Деврё, второго графа Эссекса, – обе работы знаменитого миниатюриста Н. Хиллиарда, и др. Они, по мнению Р. Стронга, как и «Портрет Елизаветы I с радугой» неизвестного мастера, «составляют традиционный контекст инспираций Иниго Джонса», архитектора, инженера, декоратора, художника и философа-неоплатоника, бывшего в течение тридцати лет бессменным режиссером придворных «Масок»⁴².

Именно в годы растущего влияния суровой аскезы протестантов, на грани кризиса, эти великолепные придворные представления достигли апогея пышности и роскоши, поглощая огромные суммы и возбуждая возмущение широких общественных кругов.

Подобно французскому придворному балету, в «Маске» Стюартов, выросшей из интермедии в самостоятельную театральную форму, объединяющую слово, музыку, пение, танец, сложные перспективные декорации, пышную сценографию, – в обязательном танцевальном костюмированном шествии принимали участие самые высокие персоны, вплоть до короля и королевы. (Так, в перечне лиц, приложенных Иниго Джонсом к своего рода «режиссерской разработке» «Маски» 1631 года, значатся: «Герои: королева, графиня Карсли, Беркшир, Ньюпорт, Карьярвон и Оксфорд, леди Анна Кавендиш, Пенелопа Эгертон, Стрендж и Говард, мистрис Портер, Дороти Саваж, Элисабет Саваж, Анна Вестон и София Карн». Многие из этих имен встречаются на страницах истории Англии.) В ряде Масок» участвовал и сам король, несмотря на то что, по словам современников, перед строгостью этикета его двора бледнел железный церемониал Эскориала.

«Маска» могла продолжаться до десяти и больше часов, за это время менялись декорации, возникали различные сценические эффекты, заимствованные Иниго Джонсом, из арсенала итальянских интермедий, с которыми он познакомился во время своих трех поездок в Италию. Джонс придавал очень большое значение костюму, его символике, в том числе цветовой гамме, предпочитая цвета, которые выигрывали при искусственном свете факелов и свечей, – это были белый, зеленый, алый, и, разумеется, золото и серебро. Представление о таком костюме дает портрет Люси Харрингтон, графини Бедфорд (х., м, собрание Герцога Бедфорда, аббатство Вобурн): она изображена в наряде, в котором участвовала в «Маске» «Гименей» в 1606 году.

Иниго Джонс (1573–1652), будучи, по утверждению Р. Стронга, неоплатоником, имел свою, далеко не развлекательную концепцию придворных представлений, которую разделял и его многолетний соавтор, создатель большинства текстов к спектаклям, поэт, драматург и теоретик драмы Бен Джонсон (1578–1637). Последний был и мастером сатиры, и ценил морализаторские возможности, присущие не только театру, но и придворной интермедии. Он считал, что «кратковечность тел (телесной формы) всех вещей по сравнению с их душой... за-

ставляет государей и высокопоставленных лиц, которые обычно принимают участие в действии, не только любоваться богатством и великолепием внешней стороны празднества или спектакля... но и интересоваться высоким и серьезным замыслом, одушевляющим внутреннюю часть... И если их внешняя сторона рассчитана на то, чтобы служить сегодняшнему дню и поводу, то их смысл содержит, или должен всегда содержать, более отдаленные мистерии»⁴³. Сходных взглядов придерживался и Иниго Джонс: по мнению Р. Стронга, театр Джонса, затронутый идеями платонизма, это «театр идей»: «Маска в его представлении – это «зеркало», такой объект по необходимости требует зрителя... все представления, особенно те, что связаны по своей сути со двором, публичные спектакли являются или должны являться зеркалом человеческой жизни»⁴⁴.

Мы не знаем точно, какому «дню» и «поводу», употребляя определение Джонсона, посвящена картина Стробеля, зато она полностью соответствует его программе – возводить ум и впечатление зрителей к «отдаленным мистериям». В сущности, в этом и заключен ее смысл: представить зрителю «уродства века», отразив их с помощью искусства в «зеркале современности, шириной в сцену» (памятуя, что «мир – это театр», то есть сцена), таящей под своей оболочкой намеков на «отдаленные мистерии». Трудно охарактеризовать лучше загадочный «Пир».

В «Маске» огромную роль играли костюмы, в разработке которых Джонс использовал не только местную традицию, но и элементы античной, а также актуальной моды, трансформируя ее в соответствии с содержанием интермедии. И многие фантастические костюмы и головные уборы Джонса чрезвычайно напоминают «экипировку» героев «Пира у Ирода...». Так, не раз встречаются платья с полностью открытой грудью, как то, в котором выступает Саломея; таков был даже первоначальный эскиз платья для самой королевы в маске «Психея»; впоследствии он был несколько изменен. Среди эскизов Джонса есть изображения польского вельможи, пажа с факелом, восточного принца в чалме.

Нам кажется важным отметить, что существовали и «двойные «Маски», где выступали отдельно мужская и женская



группы: М. Дей (Daye) описывает три подобных представления, созданные Джонсом, который, кстати, ввел впервые в свои интермедии мальчиков-факельщиков⁴⁵. Если согласиться с тем, что личность и судьба Карла I Стюарта имеют важное значение для содержательной части картины, то естественно допустить использование поэтики именно стюартовых «Масок» для создания присущего «Пиру» пародийного эффекта: ведь смысл «Масок», всех до одной, заключался в прославлении королевского рода Стюартов и их правления, что, находясь в полном разрыве с реальной действительностью, делало их настоящим «Пиром во время чумы», тем более что участниками «Масок», как и героями «Пира» из Прадо, были самые высокие личности.

Мы не можем определить с точностью, чем объясняются английские параллели к картине Стробеля, которые отмечались не только автором данной работы, но и рядом исследователей: это еще одна из загадок, связанных с личностью

Иниго Джонс.
Неизвестная королева.
Эскиз к маске.
Бумага, коричневые
чернила, перо.
Чатсворт, Собрание
герцогов Девонширских

Иниго Джонс.
Принцесса Наваррская
(Санфира).
Эскиз к маске.
Перо, чернила.
Чатсворт, Собрание
герцогов Девонширских

заказчика и составителя программы. Вряд ли здесь можно с уверенностью говорить о прямых контактах; правда, известно, что в Речи Посполитой, еще с 1616 года, во времена правления Сигизмунда III, бывали английские труппы, они приезжали через Гданьск, который все время возникает в нашем повествовании, играли в нем, в Эльблонге и других городах, в их репертуар входил, в частности, «Гамлет», «Сон в летнюю ночь»; исследователи отмечают влияние Шекспира на драматургию А. Грифиуса⁴⁶. Известно и то, что король Владислав страстно любил театр, отдал для его нужд лучшие залы собственного замка; правда, там ставили преимущественно итальянскую оперу. Своего драматического театра в стране не существовало. Важную роль играли постановки иезуитского театра при многочисленных коллегиях, но они имели свой, специфический характер⁴⁷. Так что скорее здесь можно видеть наглядное подтверждение активности типологических схождений широкого масштаба в культурном пространстве интересующего нас региона, тем более что английский театр и драматургия были одним из самых ярких явлений в тогдашней Европе и их влияние, прямо или опосредованно, не могло не находить отзвука в явлениях культурной жизни. Как говорит Дж. Кернольд в своей известной работе «От искусства к театру», «Европа была слишком мала для того, чтобы возникло множество независимых театров»⁴⁸. Во всяком случае, нам казалось важным отметить и этот аспект возможных интерпретаций.

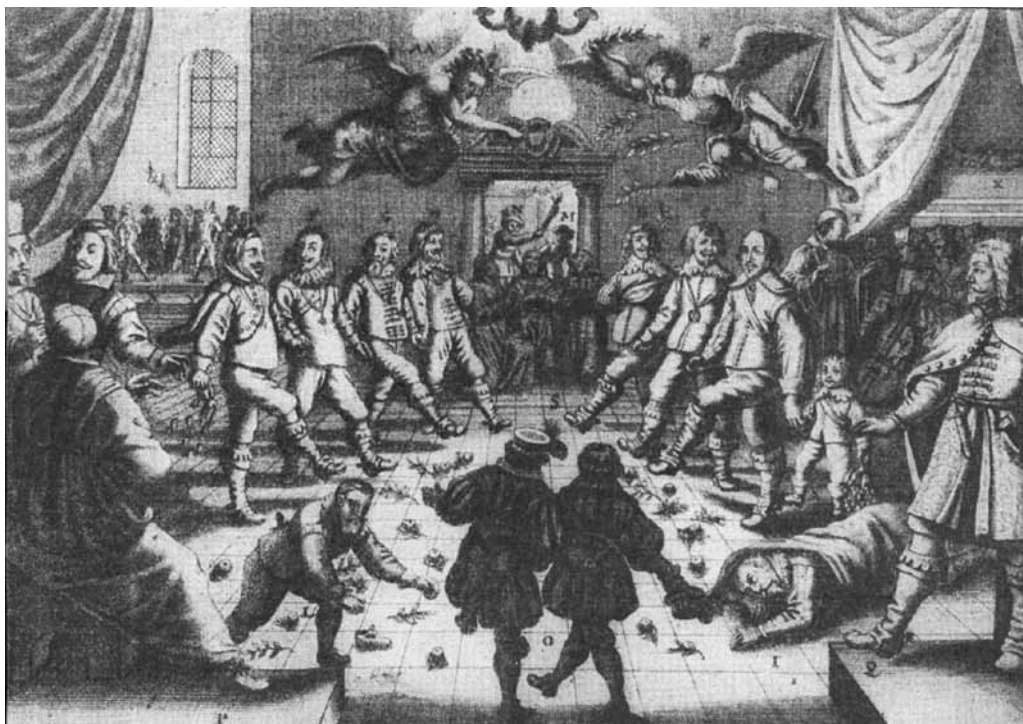
И наконец, пытаясь найти истоки содержательности нашей «Аллегории», надо обратить внимание еще на одну грань, о которой упоминает, в частности, наблюдательный Тылицкий, резко противоположную придворному маскараду. Она снова возвращает нас в Германию. Это Flugblatt – «летучий листок», листовка, карикатура, памфлет – виды печатной продукции, во времена Реформации прочно укоренившиеся в культуре европейского общества, а в годы Тридцатилетней войны ставшие необходимой частью общественной жизни⁴⁹.

Летучий листок отличается острый язык, четкая политическая направленность, она требует внимания к себе и доби-

вается его всеми способами, почему здесь с такой необходимостью и привились гротеск, карикатурное преувеличение, наглядность и огромное разнообразие стилистики, художественных приемов, от высококлассных гравюр на меди до корявых неловких картинок. От эмблемы, в XVII веке чрезвычайно актуальной для европейского способа восприятия мира, сюда перешло умение сопрягать неожиданные вещи, свобода интерпретации, инвенции. Привычка к религиозной аллегории облегчила появление ее светских аналогов. «Листок» всегда откликается на актуальную тему и способен разработать ее на все лады. На многих из летучих листов выступают большие группы народа, мелькают фигуры князей и воинов, появляется олицетворение Страждущей Европы – почти точное повторение словесного образа из пьесы Грифиуса: рыдающая женщина раздирает на груди залитое слезами платье. Эти параллели, касающиеся содержательной – но отчасти и изобразительной – стороны «Пира» требуют специального рассмотрения.

Мы же хотим обратить внимание на «Большой европейский военный балет, в котором танцуют Короли и Властелины, Правители и Республики в зале помянутого Христианства». (1642) Это гравюра на меди, на которой изображен обширный зал, в котором откровенно карикатурно изображены две шеренги взявшихся за руки и весело отплясывающих «королей и правителей», перед которыми по полу услужливо рассыпают розы. Среди танцующих находится и юный принц, подобный принцу из «Прадо», с точным адресом: это дофин Франции. Есть и мертвец, правда не лишившийся головы: это упавший замертво шведский король Густав Адольф, погибший в одном из сражений. Все персонажи реальны, и каждому посвящено четверостишие.

Этот лист, при всей разнице жанров и художественного уровня, невольно соотносится с монументальным «Пиром» через общий настрой и неприятие автором гравюры всей «королевской рати» и самих королей, которые никак не могут договориться между собой, хотя в 1642 году уже все понимали, что необходимо ставить точку во всеобщей бойне. Гротескное использование образа знаменитых на всю Ев-



Неизвестный художник.
Большой
европейский балет.
Летучий листок,
гравюра. 1642.
Германия

ропу французских королевских балетов вполне закономерно: А. Булычева, автор интересной и основательной книги «Сады Армиды», утверждает: «Настоящим царством гротеска в XVII веке был именно придворный балет»⁵⁰. Так наша мысль снова возвращается к «Маске» и возможному использованию ее стилистики в художественной структуре политической Аллегии – «Пира».

На другом гравюрном листе – «Лестница благороднейших сословий Европы, сверху донизу и снизу доверху все говорят о мире», – посвященном заключенному наконец миру, язвительным намеком на его непрочность является фигура смерти – скелета, расположившегося на переднем плане, на фоне двух кладбищ: напоминание о цене мира и предостережение на будущее. И не случайно в произведение Сигизмунда Биркена «Обрадованная миром Тевтония» вкрадывается грустная фраза: «Рыдая, бросили мы семена в заброшенную землю и разошлись в печали»⁵¹.



Нам же хотелось отметить, что все эти гравюры представляют большие группы действующих лиц, в которые включены портреты политиков, королей, государственных деятелей, которые были у всех на слуху, обсуждались и комментировались: изображения на гравюрах сопровождалось пояснительными надписями, а также громким чтением и даже своего рода зонгами: настоящий «Theatrum Euroraeum». И наша картина, заказанная и созданная для высших кругов общества, оказалась зеркалом гораздо более широких культурных явлений, настоящим компендиумом политической, культурной и художественной жизни своей эпохи.

Нам представляется, что одним из «заказчиков» «Пира» был, независимо от конкретного лица, оплатившего картину, дух горького прозрения, открывшего современникам Тридцатилетней войны многие истины, касающиеся и государств, и правителей, и их самих. Стробель и неведомый создатель программы «Пира» пропустили эти истины сквозь призму

Неизвестный художник.
Лестница благородных
сословий всего мира...
Летучий листок. 1648.
Кёльн

библейской истории, тем самым возвысив свою «Аллегорию» до уровня, далеко превосходящего проблемы своего времени, наделили ее собственным бытием и собственной тайной, которую еще предстоит разгадывать.

Примечания

1. Europäische Allegorie. Prado Nr. 1940, ein Meisterwerk des Manierismus. München, 1961.
2. Впоследствии огромное (2,80x9,52) полотно было перенесено в Андалусию, в другую королевскую резиденцию – замок Аранхуэс, где ее заметил и кратко описал путешественник граф де Моль в 1798 году. Она оценивалась тогда в сумму пятидесяти тысяч реалов. Картина постоянно находилась на заметных местах – в замковой столовой, зале для игр, в зале суда, чтобы наконец попасть в XIX веке в создававшийся тогда Королевский музей; далее «Пир» упоминается в первом печатном каталоге Прадо 1843 года. Сегодня полотно находится в основной экспозиции музея, занимая целую стену.
3. Jaromir Nejmánek. Kleine Beiträge zur rudolfinischen Kunst und ihre Auswirkungen // Umění, 18 (1970), № 2.
4. Jacek Tylicki. Bartłomiej Strobel, malarz epoki wojny trzydziestoletniej. tt. 1-2, Toruń, 2000; Szczepińska-Tramer Joanna. El Festin de Herodes: notas sobre el cuadro de Bartholomeus Strobel // Goja. Revista de arte. Madrid, 1991; Benesz Hanna. Daniel and King Cirus in front of Baal // Bulletin du Musée National de Varsovie, vol. XXII, no. 3, 1991.
5. Batowski Z. Bartłomiej Strobel, malarz śląski XVII w. // Księga pamiątkowa ku czci Bolesława Orzechowicza, t. 1, Lwów, 1916; Iwanjko E. Bartłomiej Strobel, Poznań, 1957; Grzybkowska T. Złoty wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta. 1520–1620. Warszawa, 1990.
6. Tylicki J. Op. cit. S. 17–18.
7. Ibid. S. 28.
8. Ibid. S. 411–412.
9. Ibid. S. 85.
10. Ibid. Стихотворение М. Опитца 1629 г.: «An eben ihn über seine Abbildung eines Fravenzimmers (Tylicki J. Op. cit. S. 411–412).
11. Ibid. Тылицкий приводит сведения биографов принца о портрете, который он написал с Валленштейна во время переговоров в Меммингене в 1632 году, его гравировал в Копенгагене С. ван де Пассе: Fussing H. Ulrik. 1611–1633 // Dansk biografisk leksikon. bd. 15, København, 1984. Однако нам не удалось найти этот портрет среди обширной иконографии Валленштейна. Тексты «Эпитафии» Опитца,

- посвященной принцу Ульрику, см.: *Szyrocki M.* Martin Opitz. München, 1974, 2. vyd. S. 44–49; *Rubenson M.* Martin Opitz und Breslau. Mit einer Lobrede des Dichters auf Breslau. S. 239–240; *Tylicki J.* Op. cit. S. 78–79.
12. *J. Szczepińska-Tramer.* Op. cit. P. 5.
 13. *Ivanajko E.* Op. cit. S. 47–54.
 14. *Szczepińska-Tramer J.* Op. cit. P. 6.
 15. *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. С. 84.
 16. Цит. по: *Беньямин В.* Указ. соч. С. 90.
 17. *Jonson Ben T.* Plays. Oxford, 1941. Vol. 1. P. 63. Цит. по: *Парфенов А.* Т. Бен Джонсон и его комедия «Вольпоне». М., 1982. С. 19.
 18. *Бартошевич А.В.* Шекспир. Англия. XX век. М., 1994. С. 19.
 19. Там же.
 20. *Чекалов К.А.* Маньеризм во французской и итальянской литературе. М., 2001. С. 117.
 21. Там же. С. 31.
 22. *Бартошевич А.В.* Указ. соч. С. 18.
 23. Тылицкий считает Саломею портретом племянницы Стефана Батория, отличавшуюся жестокостью. Длинный перечень возможных интерпретаций как героини картины, так и всех представленных в ней лиц см.: *Szczepińska-Tramer J.* Op. cit. P. 8–9; *Tylicki J.* Op. cit. S. 150–154.
 24. *Szczepińska-Tramer J.* Op. cit. P. 4.
 25. *Якимович А.* Портреты Диего Веласкеса. М., 2012.
 26. *Szczepińska-Tramer J.* Op. cit. P. 6.
 27. *Tylicki J.* Op. cit. S. 156.
 28. Ibid. S. 155.
 29. Ibid. См. также: *Czapliński Wł.* Władysław IV i jego czasy, Warszawa, 1972; *Czapliński Wł., Długosz J.* Życie codzienne magnaterii polskiej w XVII wieku. Warszawa, 1982.
 30. *Tylicki J.* Op. cit. S. 156.
 31. *Sanchez Cantón F.J.* Europäische Allegorie. München, 1961. P. 41.
 32. *Tylicki J.* Op. cit. S. 149.
 33. *Йейтс Ф.* Коменский и восприятие розенкрейцеров в Богемии // Розенкрейцеровское Просвещение. М., 1999. С. 285–306.
 34. *Griphius Andreas.* Carolus Stuards. Trauer-Spiel. Stuttgart, 1972. S. 32, 37, 39
 35. *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. С. 60. Ученый замечает также, что фигура Ирода была повсеместно представлена в европейском театре того времени и что сам Грифиус в юности написал латинскую эпическую поэму об Ироде, которая «самым ясным образом показывает, что было притягательным для людей того времени: фигура суверена семнадцатого столетия, вершина творчества, разражающегося, словно вулкан, безумной яростью и сокру-

- шающего, вместе со всем придворным миром, и себя самого» (Там же. С. 56–57).
36. *Salmasius Claudius*. Königliche Verthätigung für Carl den I. Geschrieben an den durchläuchtigsten König von Großbritannien Carl den Andern. 1650. Цит. по: *Беньямин В.* Указ. соч. С. 255. Прим. 70.
 37. Как пишет А. Бартошевич, Карл I, «король-мученик, – любимый герой викторианских историков, романистов, драматургов и актеров. Вальтер Скотт воспел ему хвалу в «Вудстоке»: «лучший друг, лучший отец, лучший христианин». См.: *Бартошевич А.В.* Шекспир. Англия. Двадцатый век. М., 1994. С. 45; О Карле I см. также: *The letters, speeches and proclamations of king Charles I*. London, 1968; *Birch T.* The court and Times of Charles I. London, 1848; *Hibbert Ch.* Charles I. London, 1968.
 38. На возможную связь «Пира у Ирода...» с драмой Грифиуса указывал польский ученый Ян Герасимович в докладе «Между Вроцлавом, Краковом и Гданьском. Художественные связи между Силезией и Польшей в XVII веке». См.: *J. Harasimowicz. Mędzy Wrocławiem, Krakowem i Gdańskiem. Artystyczne związki wzajemne Śląska i Polski w XVII wieku // Odczyt na XLII sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Krakowie 4 XII, 1993.* К сожалению, ознакомиться с ним нам не удалось. Упоминание о нем см.: *Tylicki J.* Op. cit. S. 347 (прим. 425).
 39. *Szczepińska-Tramer J.* Op. cit. P. 3.
 40. На тему английских импульсов, повлиявших на создание «Пира» обратил внимание уже Ф. Санчес-Кантон (*Sanches Canton F.J.* Op. cit. P. 25). Имеются в виду своеобразный «задник» с двумя пролетами по обеим сторонам, опорные столбы сцены и наличие карнавальных фигур, которые Тылицкий, опираясь на известную книгу Джорджа Кернодла, связывает с интермедиями елизаветинских представлений, карнавальными процессиями так называемых dumb shoves. См.: *Tylicki J.* Op. cit. S. 148.
 41. О французском балете см.: *Булычева А.* Сады Армиды. (Музыкальный французский театр барокко). М., 2004.
 42. *G. Kernodle.* From Art to Theatre. Chicago, 1947. *St. Orgel.* The Jacobian Mask. Cambridge, 1965; *Strong R.* Splendor at court. London, 1973; *Orgel St., Strong R.* Inigo Jones. The Theatre of the Stuart court. V. 1. Sotheby, California, 1973. Разумеется, стилизованные костюмы (чаще всего под Восток или Античность) и раньше использовались не только на сцене, но и в разного рода театрализованных празднествах – придворных балах, маскарадах и пр. Широкий ассортимент таких костюмов предлагала книга Буассара «Маскарады» (1597), еще раньше, в 1565–1566 гг., появился трактат на тему театральных нарядов Л. де Сомми, связанного с мантуанским двором, а в 1601-м Захария Хейнс опубликовал в Амстердаме свою книгу с гравюрами на ту же

тему. Подробно этот вопрос рассмотрен в кн.: *Newton Stella Maria. Renaissance Theatre costume and the sens of the historic past. London, 1975.* Приношу свою искреннюю благодарность Р.М. Кирсановой, обратившей мое внимание на эту книгу. Однако вариант Иниго Джонса, трижды бывавшего в Италии, был гораздо ближе к работам итальянских мастеров – прежде всего к проектам костюмов Буонталенти или Вазари (о чем, кстати, пишет и С. Ньютон).

43. *Ben Jonson T. Vol. 7. Oxford, 1941. P. 209.* (Цит. по кн.: *Парфенов А.Т. Указ. соч. С. 18).*
44. *Orgel St., Strong R. Op. cit. P. 3.*
45. *Daye M. "Youthful Revels, Masks, and Courtly Sights": an introductory study of the revels within the Stuart masque // Historical Dance. Volum 3, Number 4, Dolmetsch Dance Society, 1996.*
46. *Bolte J. Das Danziger Theater im 16 und 17 Jahrhundert. Hamburg, 1895.*
47. *Okoń S. Dramat i teatr szkolny: Sceny jezuickie XVII wieku. Wrocław, 1970; Софронова Л.А. Краткая история и характеристика школьного театра // Поэтика славянского театра. Гл. 2. М., 1981. С. 27–54.*
48. *Kernodl G. Op. cit.*
49. *Deutsche illustrierte Flugblatt des 16 und 17 Jahrhundert. Tübingen 1987.*
50. *Булычева А. Указ. соч. С. 53.*
51. Цит. по: *Беньямин В. Указ. соч. С. 248.*

Испанский парадный портрет и развитие польской портретной живописи конца XVI – начала XVII века

(к вопросу о культурно-художественных контактах
между Польшей и Испанией)

Тема польско-испанских контактов в области искусства нечасто возникала в польской науке и еще реже в отечественной: здесь можно найти лишь единичные упоминания, связанные чаще всего с отдельными коллекциями или произведениями искусства. Поэтому избранный аспект может показаться случайным или даже надуманным. Действительно, если связи Речи Посполитой в период «между Ренессансом и барокко» с северными странами (особенно Нидерландами) и Югом (Италия) – как прямые, так и опосредованные, которые осуществлялись в области искусства прежде всего через рудольфинскую Прагу, – детально изучены, то «испанский аспект» никак не может с ними сравниться, чему есть много причин, обусловленных вполне реальными историческими обстоятельствами.

Прежде всего, Испания находилась очень далеко от Речи Посполитой; не случайно представители польской аристократии, на удивление много путешествовавшие в то время по всей Европе, посещали Иберийский полуостров реже других стран. Да и знакомство с Испанией не всегда складывалось благополучно. Так, молодой Ян Батист Тенчиньский, едва приехав в страну, тут же попал по доносу в руки инквизиции, дважды побывал в заключении, и лишь заступничество польского посла при королевском дворе, епископа Петра Вольского, вызволило его из беды. Более удачными были поездки Яна Тарновского, Станислава Радзивилла. Особое место среди этих вояжей занимает путешествие Якуба Собеско-



го, отца будущего польского короля, который, странствуя по Европе в 1616–1617 годах, проехал, по его словам, «верхом и на мулах» весь Пиренейский полуостров, оставив достаточно подробный дневник своих впечатлений¹. Прямых государственных контактов, союзов, династических связей или споров о наследственных землях у Польши с Испанией бывало гораздо меньше, чем с Габсбургами или Францией². А следовательно, и дипломатов, свитских дворян, священников и разного рода челяди, сопровождавших крупные посольства, вроде знаменитого въезда в Рим Ежи Оссолиньского в 1633 году, устные рассказы или дневниковые повести которых были в то время одним из главных источников информации о чужих, тем более далеких краях, было гораздо меньше. (Не говоря уже о том, что письмо из Испании добиралось до Польши от трех до пяти месяцев.)

С другой стороны, как раз на интересующий нас период приходится пик абсолютистской власти в Испании (правление короля Карла V, владыки полумира, и Филиппа II), в то время как в Речи Посполитой тогда же складывались предпосылки специфического «сарматского» государственного устройства, одной из главных особенностей которого являлась борьба дворянского сословия – шляхты, в первую очередь магнатов, за ограничение королевской власти. В борьбе за «золотую вольность» идеологи шляхты вели настоящую кампанию против абсолютизма правителей, числа на одном из первых мест среди подобных «тиранов» московских царей, прежде всего Ивана IV.

Далее, Речь Посполитая не знала Реконкисты – важнейшего формирующего нацию события испанской истории, когда народу, а прежде всего рыцарскому сословию, приходилось на протяжении столетий отвоевывать пядь за пядью, город за городом свою землю у мавров (Гренадский эмират пал лишь в 1492 году, а окончательное объединение Испании, столь успешно начатое в 1469 году союзом Фердинанда Арагонского и Изабеллы Кастильской, произошло уже при Карле I, ставшем под именем Карла V императором огромной империи Габсбургов. Именно Реконкиста спаяла с неразрушимой прочностью национальное самосознание с католиче-

ской верой, в качестве защитников и проповедников которой испанская инквизиция жгла еретиков, а испанские отряды завоевывали земли Нового Света. В Речи Посполитой – многоконфессиональном и мультинациональном государстве – даже в период Контрреформации так и не привилась инквизиция испанского образца, со своими зловещими трибуналами и аутодафе, хотя формально она существовала здесь с 1572 года.

Более того, Речь Посполитая, начиная со второй четверти XVI века все чаще выглядела в глазах католических правителей и Рима как собрание всяческих ересей; глава католического обновления, начавшегося здесь в конце XVI века, епископ Станислав Хозий, пригласивший в страну иезуитов, даже сообщал в письме из Рима М. Кромеру, что папа, удрученный ослаблением позиций католической церкви и разгулом протестантской ереси, которой преданы были многие знатные роды, сам собирался приехать в Польшу исправлять положение³.

В Испании XVI и XVII века прошли под знаком конкисты и ее последствий – как счастливых для страны, так и трагических; происходило образование новых государств на заокеанском континенте, в чем испанцы и португальцы играли главную роль. Речь Посполитая в первой половине XVII века, напротив, потерпела полную неудачу в своих московских авантюрах, всю вторую половину века отбивалась от украинских восстаний и шведского нашествия – «потопа». А шляхта, дождавшись относительно мирных времен, все прочнее оседала на земле, успешно торгуя зерном через Гданьск и гордясь тем, что является «житницей всей Европы», хотя сохраняла при этом привычную сарматско-рыцарскую риторику. Различия можно перечислять и дальше. Однако недаром современники-европейцы уже в те времена сопоставляли народы обеих стран (под «народом» подразумевались польское дворянство и идадьгия), а Речь Посполитую называли «Северной Испанией», живо ощущая некую скрытую близость, параллелизм исторических судеб, несмотря на явные, остро ощутимые различия. В этом контексте очень интересно рассмотреть не только интуитивные впечатления современников, однако и небольшую, но чрезвычайно значимую работу польско-

го историка, политического деятеля, яркой фигуры в общественных науках периода разделов – Иоахима Лелевеля (1786–1861), первого, кто постарался с научной точки зрения проанализировать как реально существующий факт внутреннюю созвучность исторических путей Польши и Испании. Его работа так и называется: «Параллель [в развитии] Испании и Польши» («Paralela Hispanii i Polski»). Брошюра вышла в свет в Париже в 1855 году, а до этого публиковалась в Варшаве и Москве⁴. Сам автор, оставивший огромное научное наследие, в котором касался различных вопросов – от попыток синтеза польской истории до средневековой нумизматики, придавал этому труду большое значение и несколько раз возвращался к ней для доработки.

Компаративистское, как бы мы теперь сказали, исследование Лелевеля построено как два параллельных ряда (каждая страница для удобства сравнения разделена на две колонки текста), в которых рассматриваются главные события важнейших периодов в эволюции обеих стран. В конце каждого из таких обзоров дается суммирующий очерк. Лелевель начинает с того, что обе страны практически одновременно сложились как государства и приняли христианство. Далее он рассматривает три главных этапа в их развитии: «1) Возникновение, возвышение и величие Испании и Польши. 2) Начало их упадка и поражения. 3) Их немощь и упадок, а также разное состояние и различие положений в упадке». Мы обратимся только к той части «Параллели», которая напрямую относится к нашему рассмотрению, – к ее первому разделу.

Лелевель пишет: «Четыре короны Пиренейского полуострова (Кастилия, Арагон, Гренада, Наварра) вобрала в себя Испания, они становятся достоянием деспота, который деспотически же управляет заморскими провинциями. Четыре страны (Польша, Литва, Пруссия и Мазовия) вокруг Вислы и Немана образуют Польшу, которой правит шляхетское сословие и король, а различные прилегающие земли состоят под опекой Речи Посполитой». Далее обе державы одновременно переживают пик своего могущества, когда они «собирали трофеи побед»: «Вся Западная Европа склонилась перед Габсбургским домом», а «...вся Восточная Европа была объята

Речью Посполитой». Обе страны одновременно достигают высшей точки своего благосостояния и счастливых часов полного расцвета – для Польши это век Ягеллонов и первых Вазов, когда она «славится в Европе своей просвещенностью», для Испании – времена Карла V и Филиппа II⁵. Далее Лелевель прочерчивает грустную параллель ослабления и почти синхронного упадка обоих государств.

Дополняя уже в наше время этот ряд соответствий, историки (прежде всего Януш Тазбир в своих превосходных исследованиях) обращают внимание на особую приверженность обеих наций католицизму и прочное включение религиозного чувства в национальный менталитет. А также сходство многих характерных особенностей польского и испанского дворянства, его общественной и социальной роли и места в судьбах Европы.

Помещенные судьбой на противоположные концы европейского католического мира и как бы замыкающие собой в представлении современников-европейцев «*Orbis Christianitatis*», испанские и польские дворяне ощущали себя его защитниками. Мавры в Испании – татары и московиты, беспокойная Запорожская Сечь рядом с Речью Посполитой; угроза турецких нашествий, равно нависшая над всеми странами Южной и Центральной Европы, важнейшими форпостами на пути которых оказывались обе эти крупнейшие на то время в Европе державы. Гордая своим происхождением якобы от воинственных сарматских предков (крестьяне, следуя этому генетическому мифу, происходили от покоренных сарматами племен и даже имели иное анатомическое строение, зато предками магнатов оказывались римляне), выше всех ценностей почитавшая свою «золотую вольность», привыкшая к коню и сабле, к непрекращающимся военным стычкам в «диких полях» на юго-восточных окраинах Речи Посполитой, польская шляхта не меньше, чем испанские рыцари, считала себя предназначенной для военных действий. К этому времени в стране каждый четвертый, говоривший по-польски, был шляхтичем, обладал гербом, хотя при этом существовали, особенно в Мазовии, целые деревни, состоявшие из дворян-однодворцев, которые жили в бедности и сами обрабатывали

землю. В свою очередь, система майората, принятая в Испании, способствовала возникновению большого числа дворянских сыновей, лишенных средств к существованию. Открытие Нового Света стало для них историческим шансом, и они им воспользовались сполна. «Ядро конкистадоров, – пишет известный латиноамериканист В. Земсков, – составляли идальго, оставшиеся не у дел после завершения борьбы с маврами, в каждом отряде рядом с солдатами шли священники и монахи различных католических орденов – идеологи завоевания»⁶.

Интересно, что испанские завоевания сыграли немалую роль в общественном сознании и даже «политической практике» Польши конца XVI – первых десятилетий XVII века; Испания как бы разом приблизилась к Речи Посполитой, когда одной из проблем, сильно занимавшей умы современников, стало возникновение идей, неотрывно связанных с программой военной экспансии и той же страсти к обогащению, которая вела через моря испанских идальго. «Если же, брат, ты что-то утратил, если из-за этого хотел бы чего-то добиться в отчизне, то поезжай в Москву, там добудешь и имущество, и множество иных разных богатств... а <поскольку> нас уродилось много, едемте же туда, там будет нам где распространиться, да еще на землях дивно урожайных», – писал один из самых активных идеологов предполагаемой «конкисты» Павел Пальчовский в сочинении «Московская колядка» (1609).

«А что нам куда удобней добраться до московского царства, – продолжал он, – чем другим до этих Индий, всякому видно. А добыв его, могли бы мы могуществом и богатством поравняться с любым народом и королевством христианским»⁷. Миссионерские успехи католиков, среди которых на первых порах особенно выделялись мерседари и францисканцы, а с начала XVII века уже мало кто мог соперничать с орденом Иисуса, усиленно оспаривались протестантами, которые не могли похвалиться подобными достижениями в деле укрепления христианской религии. Польские сторонники «черной легенды», жестоко обвинявшей Испанию в злоупотреблении своим положением в Новом Свете, в том, что обращение туземцев велось слишком поверхностно, а священники поддерживали жестокости конкисты, не смогли,

однако, поколебать уверенность своих оппонентов (тоже поляков) в том, что сам Господь возместил утрату католических душ, оболыщенных учением Лютера, даровав своим верным возможность обращения новых народов с целью укрепить общий лагерь христиан во Вселенной. «Господь дал эти земли для нас» – с этими словами Игнатия Лойолы, произнесенными им сразу после начала завоевания Нового Света, члены его ордена, не страшась тягот, иной раз почти невыносимых для европейца и всегда непредсказуемых, создавали в Мексике и Перу семинарии и миссии, а в самом сердце материка, на землях Парагвая, – огромные редукции, из которых сложилось в XVII веке образование, названное современниками «Государством иезуитов». В этой миссионерской страде волею судьбы приняли очень серьезное участие иезуиты из соседней Чехии. Иначе обстояло дело в Речи Посполитой, хотя Общество Иисуса укрепились здесь именно в интересующий нас период.

Иезуиты, впоследствии пользовавшиеся непрерываемым влиянием в Польше и почти до ее первого раздела державшие в своих руках практически всю систему образования, приглашены были в страну варминским епископом, кардиналом Станиславом Хозием в 1564 году. Однако их первые попытки укрепиться в государстве веротерпимых Ягеллонов не увенчались успехом, хотя в них участвовали такие незаурядные личности, как сподвижник Лойолы Альфонс Сальмерон и св. Петр Канизий, по «Малому катехизису» которого к тому времени учились уже и в польских католических школах, король же Сигизмунд Август был лично расположен к некоторым из членов ордена. Потребность появления ордена на польских землях была вызвана чрезвычайно сильным распространением в Речи Посполитой протестантизма в различных его вариантах (ариане – «польские братья», социнциане, лютеране, кальвинисты). К концу правления Сигизмунда Августа более двух тысяч католических костёлов в Польше оказались в руках протестантов, половина мест в сенате в 1569 году принадлежала им же. Противники католицизма опирались в большой мере на средства, авторитет и своевластие знатного рода Радзивиллов, фактических правителей Литвы, убежденных кальвинистов. Наряду с кальвинизмом на просторах

огромного многонационального государства существовали не только другие направления протестантизма, но и целые конфессии (православные, иудеи, мусульмане). «Вся Польша заражена ересью, – писал в своей «Реляции» 1575 года Иероним Липшомано, дипломат Венецианской республики, – все религиозные секты находят в ней приют и защиту... Религиозные дела находятся здесь в большом запустении»⁸. Один из первых польских иезуитов в сердцах писал, что уж лучше было бы полякам терпеть у себя какую-нибудь одну ересь, чем дать угнездиться в своем доме многоголовому дракону...

В качестве «борца с драконом» и защитника католичества и выступил упоминавшийся выше кардинал Хозий, а в конце XVI века его решительно поддержал король Стефан Баторий, и оба сделали ставку на орден иезуитов.

Баторий (1533–1586), бывший первым выборным королем после окончания династии Ягеллонов, оказался и одним из немногих польских правителей, обладавших реальной властью. При нем был нанесен удар веротерпимости и началось, с некоторым отставанием от других европейских стран, широкое внедрение Контрреформации. Орден Иисуса, к тому времени сумевший оттеснить протестантский потоп, чуть не покрывший всю Европу, далеко от Италии и папского престола, получил наконец возможность по-настоящему укрепиться в Речи Посполитой. Баторий, который стремился создать союз католических стран против Турции и освободить родную Трансильванию, нуждался в поддержке папского престола, а для этого его королевство должно было представлять собой хотя бы отчасти конфессионально единую нацию, разумеется католическую, и он обратился к польским иезуитам, искавшим его поддержки, с письмом, в котором высказал четкую позицию: «Ваш орден, – писал он, – нам необходим. Поэтому мы его ценим и всегда ценить будем, и подтвердим это не словами, но делом»⁹. В подтверждение своих слов король дал разрешение на перевод иезуитской коллегии, уже существовавшей в Вильне, в ранг академии (1578), создав, таким образом, в Литве настоящий католический форпост; он же направил иезуитов в Трансильванию, а своим придворным проповедником сделал иезуита Марцина Латерну. Вскоре, на

рубеже веков, сложилась единая для всей Речи Посполитой самостоятельная провинция ордена. С самого начала она была ориентирована, в отличие от соседей – чешских членов ордена (вначале они все входили в ту же Немецкую провинцию) – не на миссии в далеких краях, а на утверждение истинной веры среди восточных соседей. О. Лоренцо Маджо (Maggio), ректор Немецкой коллегии в Риме, исповедник императора Священной Римской империи, побывавший в Польше на заре существования польской провинции иезуитов, писал генералу ордена в 1568 году, что Польша представляется ему «вратами в Московию, к татарам, и дальше – до самого Китая – и вратами к небесам через мученичество»¹⁰. Тем не менее главам здешней провинции приходилось убеждать собратьев, что работа в миссиях, открывавшихся в славянских странах, так же почетна, как деятельность за морями. Бальгазар Гостоунский, чех по национальности, положивший все силы на укрепление позиций ордена в Польше, писал в 1564 году своим западноевропейским собратьям: «Пусть едут сюда те, кто намеревался отправляться в Индии. Их встретят такие же трудности, что в Индиях, а польский язык не труднее же индейского»¹¹. Даже Баторий убеждал в 1579 году Петра Скаргу, самого яркого пропагандиста католичества в Польше того времени: «Не завидуйте, что ваши португальские и испанские братья чужие миры в Азии и Америке к Богу обращают; здесь поблизости есть свои Индии и Японии... которым неведомы божественные истины»¹². Сам Скарга тоже называл Литву «настоящей Индией» (во всех этих случаях имелась в виду «Новая Индия» – страны американского континента. – *Л.Т.*), намекая на сохранившиеся в народе языческие верования и на расплзавшуюся по городам и селам протестантскую ересь, которые требовали немедленных и активных действий католических миссионеров. Однако на эти местные «Индии» обратили внимание и политики, идеологи расширения Речи Посполитой на восток, на земли Московии. (Напомним, что украинские земли с XIV–XV веков находились в составе Речи Посполитой; это были воеводства брацлавское, черниговское и киевское. В XVII веке сохранились только брацлавское воеводство и западная часть нынешней Украины.)

Упоминавшийся нами Пальчовский был отнюдь не одинок. Почти мгновенно возникла целая литература, обосновывавшая экспансию на московские земли, авторы которой быстро забыли про деспотизм испанских королей и ставили в прямой пример шляхте конкистадоров. Действия последних теперь горячо одобрялись (трезвые оценки, уже мелькавшие в Европе у Монтеня или Коменского, здесь появились лишь в период Просвещения).

Прежде всего следовало убедить собственное общество и Европу в том, что хотя православные москвиты – в отличие от дикарей Нового Света – христиане, но христиане они подозрительные, «неправильные». Если Сигизмунд Август в письме к английской королеве Елизавете I характеризовал Ивана IV Грозного как «варварского и жестокого противника» и «врага всяческой свободы под небесами», то теперь эти качества переносятся на всех его подданных. Лучший польский поэт конца XVI века Миколай Семп-Шажиньский прославлял в хвалебной оде короля Батория за то, что он грозит «предательским татарам и москвичину / жадному, жестокому, полупоганину» (то есть полуязычнику)¹³. На рубеже веков вдруг обнаружилось, что Московию заселяют «не те» христиане: «что они за христиане, легко понять по их предательскому и жестокому поведению касательно нас... <что> эти люди христианского имени и звания не достойны, ибо под этим именем творят такие грехи и гадости, каковых не делает ни один народ на свете». Это опять строки из «Московской коляды» Пальчовского. Выведя, таким образом, Московию и москвитов за пределы христианского мира, он продолжал с пафосом: «Разве мы не знаем о том, что несколько сот испанцев сотысячных индов победили. Может быть, Москва и лучше вооружена, чем тамошние люди, но неужто москвиты воинственнее индиан?»¹⁴

«Пусть же и полночные края вместе с людьми, живущими у Тихого океана, на Востоке, благодаря войнам и победам польского короля станут известны миру», – восклицал еще раньше историк и гуманист Мацей Меховита¹⁵. Даже просвещенный Ежи Оссолинский в речи перед папой Урбаном VIII (причем уже в 1633 году, после краха главных попыток экспансии) про-

должал утверждать, что русские лишь по названию христиане, а по своим обычаям стоят ниже любых варваров.

Таким образом, в интересующий нас период в Речи Посполитой создается идейная атмосфера, чем-то напоминающая Испанию перед началом конкисты. Впереди земли, на которых живут «ненастоящие христиане», требующие обращения, а шляхетский род так размножился, что ему под силу заселить их огромные земли. Рыцарские, военные струны шляхетского характера охотно отзывались на подобные, чрезвычайно настойчивые и многочисленные призывы, а молодежь, проходившая в иезуитских школах курс наук, чрезвычайно укрепляла свои католические корни, была полна решимости к действию. Правда, результат «московских войн», занявших целый исторический период (то угасая, то вновь вспыхивая, они протянулись до Андрусовского мира 1667 года), был далек от успехов испанской конкисты. В 1619 году перемирием в Деулино завершился неудачный поход королевича Владислава, будущего польского короля Владислава IV Вазы за московской короной, однако он еще долгое время не мог расстаться с мечтой о московском троне и, даже понимая свой проигрыш, сохранял соответствующую титулатуру в официальных бумагах.

Неудачные московские походы сменил шведский «потоп», ставший целой эпохой в самоосознании польского шляхетского общества, когда оно смогло проявить и твердость, и героизм, и свою верность католичеству, которое становилось теперь в Польше национальной религией в не меньшей степени, чем в Испании в результате Реконксты. Полонизация католицизма, те формы культуры и искусства, которые были ею порождены на разных уровнях общественного сознания, в том числе – народных, имеют немалое сходство с испанским вариантом католичества.

Мы видим, таким образом, что в интересующий нас период последних десятилетий XVI века и первых – XVII века в Польше сложилась обстановка, делающая не только возможным, но и вполне естественным определенное сближение с Испанией в области культуры; впоследствии мы долго не встретим подобной исторической ситуации. Добавим, воз-



*Портрет
Яна Дантышека.
40-е годы XVI в.
Современная гравюра*

*Портрет
Эрнана Кортеса.
XVI в.
Современная гравюра*

вращаясь к путешествиям, путевым запискам, разного рола «Диариям», которые, кстати, именно на заре наступающего барокко впервые утвердились как отдельный жанр в польской письменности, что тема Испании пусть не часто, но все же звучит и в них. Здесь особое место занимает фигура Яна Дантышка (1485–1548), талантливого дипломата и одного из лучших польско-латинских поэтов, бывшего с 1524 по 1532 год послом при дворе Карла V – сначала в Вальядолиде, после в Мадриде – и отлично знавшего Испанию. Служба его была так высоко оценена императором, что он приказал отлить медаль с портретом Дантышка и крайне неохотно отпустил его от себя. Через Дантышка польский двор и краковские гуманисты получали самые свежие сведения не только об Испании и ее нидерландских владениях, где у него было множество друзей среди ученых, политиков, литераторов, но и о заморских «Индиях» и успехах конкисты. Дантышек был связан с Эрнаном Кортесом многолетней дружбой и состоял с ним в переписке¹⁶.

Известно по крайней мере два письма Кортеса, посланных «с Тропика Козерога» – с острова Эспаньолы (Гаити) и из Мехико, в одном из которых он напоминает Дантышку об их бурной жизни в Мадриде, а в другом поздравляет его с епископской митрой, сообщает о своей женитьбе и делится планами новых экспедиций¹⁷. Отнюдь не отличавшийся строгостью нравов в молодые годы, на закате дней Дантышек издал анонимно «Христианские гимны» («Himni aliquot ecclesiastici», 1548), предисловие к которым написал упоминавшийся выше Станислав Хозий. В них явственно звучат мотивы испанской мистики, а сам их дух делает «Гимны» предвестниками многих будущих тем и стилистики польской поэзии XVII века. Испанский мистицизм активно проникает в это время в Польшу, наибольший интерес вызывают книги Луиса де Гренады (в Польше его называли «Людвиком Гранатом»), чьи творения выдержали с 1567 по 1598 год до десяти переводов, святой Терезы Авильской, Петра из Алькантары и святого Иоанна Креста (здесь стоит напомнить, что самый первый в Европе перевод творений последнего с испанского на латынь был сделан поляком, иезуитом Анджеем Бжехвой и опубликован в 1639 году)¹⁸.

Мы могли бы умножить эти примеры, тем более что среди иезуитов «первой волны» в Польше были испанцы, да и весь орден носил тогда очень сильный отпечаток духовного лидерства Игнатия Лойолы. Но эта историческая справка, по необходимости неполная и сжатая, понадобилась нам лишь для того, чтобы убедительнее прозвучал тезис об испанских влияниях в искусстве, которые существовали в Польше в эту эпоху. Связаны они в первую очередь с двором и высшими кругами польского общества.

Здесь еще раз вернемся к вопросу о путешествиях польских магнатов, завершавших подобными поездками свое образование. Надо признать, что они имели в Европе «высокий рейтинг». Особое внимание привлекали не только широкий образ жизни, привычная помпа и немалый снобизм (польские аристократы, как правило, считали себя выше всех остальных обитателей Европы), но и образованность поляков, и прежде всего – отличное знание классической латыни. Папа Юлий II не поверил, что представленный ему юный Ян Кшиштоф Тар-

новский рос и обучался в Польше; известный знаток культуры В. Лозиньский приводит имя Станислава Решки, которому Тассо прислал свой «Освобожденный Иерусалим» с дарственной надписью и посвятил сонет. Стихотворной миниатюры дождался от итальянского поэта и другой польский аристократ – Станислав Тарновский, будущий каштелян сандомирский¹⁹. Польские иезуиты не случайно, стремясь привлечь из Европы учителей в свои растущие не по дням, а по часам коллегии и школы, обращали на латынь особое внимание. При этом они высоко ставили способности своих подопечных: уже упоминавшийся отец Маджо, будучи провинциалом ордена в Польше, стараясь добыть из Европы для семинарии в Вильне серьезных преподавателей, утверждал, обращаясь к генералу ордена Франциску Борджа, что ничто так не подорвет в этой стране уважение к теологам, как «дикая латынь»²⁰. Но, разумеется, средоточием высокой культуры, несмотря на «конкурирующие» дворы магнатов, оставался в это время королевский двор первых Вазов. И здесь нам снова потребуется историческая справка.

Короли из семьи Вазов – шведской, довольно молодой династии – заняли польский престол вслед за Баторием. Сигизмунд III Ваза (1566–1632) был сыном шведского короля Яна Вазы и Катажины Ягеллонки (дочери Сигизмунда I), что и предопределило его право на польский престол и во время выборов позволило опередить другого кандидата – Максимилиана Австрийского. Сигизмунд, хотя и рос в протестантской стране, был воспитан своей матерью в традиционном габсбургском католическом духе, к чему приложили руку и иезуиты. Воспитателем принца стал иезуит Станислав Варшевицкий, первый ректор виленской иезуитской академии, переводчик творений Луиса де Гранады. Можно не удивляться тому, что образцом для подражания для Сигизмунда стал испанский король. Это было тем естественнее, что в начале правления он обладал двумя коронами, польской и шведской, и в какой-то исторический момент казалось, что если не он сам, то сын его станет московским царем. Сигизмунд владел огромными пространствами – чуть ли не всей Восточной Европой – и мечтал о такой же абсолютной власти и такой же

вселенской славе христианского владыки, какой был облечен в глазах всей Европы его современник Филипп II. Однако как раз из-за своей стойкой верности католичеству он потерял шведскую корону, ибо риксдаг Швеции, страны почти полностью протестантской, потребовал от него признания права граждан на сохранение своего вероисповедания, а также настаивал, чтобы королевский сын Владислав стал протестантом, если он претендует на шведский престол. Сигизмунд не уступил, попытался решить дело военным путем, но потерпел поражение, и в 1600 году шведский риксдаг его детронизовал (вероятно, Генрих IV Наваррский поступил бы иначе). Результатом была не только утрата короны и разрыв личной унии со Швецией, но и начавшаяся тут же полоса войн, завершившихся в конце концов «потопом».

Мечты о католической миссии на восточных землях входили в тот же комплекс «правителя-католика», к которому король относился с сакральной серьезностью. Безусловно, перенос столицы в Варшаву был вызван насущными политическими соображениями, но невольно вспоминается, что Филипп II тоже перенес свою столицу в Мадрид. К подобным «созвучиям» можно добавить стилистику варшавского замка, официальной королевской резиденции (1598–1619, главный архитектор Джованни <Ян> Тревано), перестроенной по вкусам Сигизмунда. Целый ряд историков искусства (А. Милонбендский, З. Жигульский) сопоставляют замок с Эскориалом, с которым он действительно сходен и самой концепцией укрепленного замка-дворца, и суровостью внешнего облика, четким планом и программным «десорнаментом», столь мало типичным для Польши с ее любовью к пышному архитектурному декору²¹.

Сигизмунд III, по рассказам современников, и внешними манерами напоминал Филиппа III, был так же изысканно вежлив и немногословен, проникнуть в ход его мыслей было столь же нелегко. При этом, подобно испанскому королю, равно как и Габсбургам, к династии которых относились обе жены Сигизмунда – Анна, а после ее смерти Констанция, – он увлекался искусством, был хорошим меценатом, любил и собирал итальянскую живопись – именно он принял ко двору



*Королевский
замок в Варшаве.
Современный вид*

Томмазо (Томаша) Долабеллу (1570–1650), последователя венецианских маньеристов, и сам вполне профессионально занимался ювелирным ремеслом и живописью. (Правда, его увлечения золотым делом связывают с не менее сильным тяготением к оккультным наукам, алхимии, что было, впрочем, тогда отличительной чертой всех крупных европейских дворов, в том числе католических.) Показательно, что одна из немногих работ короля, сохранившаяся до нашего времени – «Аллегория» (Мюнхен, Баварское собрание картин), изображает его в образе победителя ереси, корчащейся у его ног в виде обнаженной связанной фигуры. Сам Сигизмунд представлен в архитектурном обрамлении на ступенях колоннады, в плаще, подбитом горностаем и с орденом Золотого руна – знаком габсбургского дома. Вторая известная миниатюра его



*Неизвестный
польский художник
(К. Богушевский?).
Портрет короля
Сигизмунда III на фоне
осады Смоленска.
X, м. 1610.
Олеско, замковая
галерея*

работы изображает «Веру» (1616, Стокгольм, Национальный музей). В ее композицию введен щит с гербами Польши, Литвы, Швеции, Готланда и Габсбургов; последний объясняется тем, что миниатюра предназначалась королеве Констанции, как и третья из этой группы миниатюр, изображающая саму Констанцию; она представлена в короне, с символами королевской власти, на фоне занавеса, открывающего слева часть пейзажа. Последняя работа пластически самая сложная, она хорошо скомпонована и вполне профессиональна, как, впрочем, и остальные: не случайно «Аллегорию» приписывали первоначально то Тинторетто, то Рубенсу. На наш взгляд, указанные работы близки к кругу рудольфинских мастеров, особенно к Х. фон Аахену, Й. Хейнцу, тем более что они мно-

го занимались миниатюрой, а Хейнц непосредственно работал для Сигизмунда III, написав один из самых известных его портретов. К тому же гравюры с работ этих художников были широко известны в европейских художественных кругах.

Эти изящные, сделанные собственноручно и для самого узкого круга близких людей композиции позволяют как бы заглянуть во внутренний мир короля и его приоритетных ценностей: в своих глазах он прежде всего – победитель ереси, защитник Веры, а к тому же обладатель ордена Золотого руна, которым владели тогда далеко не все монархи Европы и который символизировал близость к дому Габсбургов, сторонников Контрреформации и покровителей ордена Иисуса.

Сигизмунд III действительно продолжил дело Контрреформации, и начавшаяся в 1609 году авантюра Лжедмитрия не только находилась в орбите военно-завоевательной экспансии, но и отражала претензии польского короля на роль хранителя и распространителя «истинной веры», по примеру Филиппа II, который позиционировал себя в качестве защитника католицизма во всей Европе и за ее пределами. Тем же целям должна была служить Брестская уния (1595–1596), которая сделала попытку подчинить православную церковь на землях Речи Посполитой власти римского папы. Сигизмунд стойко придерживался проиезуитской политики (даже превосходя в этом самого Филиппа II: тот так и не взял себе духовника из иезуитов и судьба ордена в Испании была далеко не безоблачной), хотя действия ордена вызывали уже тогда в Польше критику, особенно со стороны оттесненных протестантов. Преданность католицизму короля была безусловной и искренней; в своем донесении 1596 года кардинал Гаэтано, приехавший в Польшу с целью склонить короля к участию в антитурецкой лиге, характеризовал его как человека «величайшей набожности», который каждый день возносит молитвы по полному священническому чину, ежедневно выслушивает мессы и проповеди, строго держит посты и воздерживается от супружеского ложа в среду, пятницу и за два дня до и два дня после исповеди. «Он, – продолжал Гаэтано, – старается, как может, укреплять католическую веру, и если бы это зависело только от него, не было бы в этом обширном королев-

стве ни одного схизматика, кальвиниста или лютеранина»²². И королю удалось вновь утвердить основы католицизма в Польше. В 1658 году, уже после его смерти, из страны были изгнаны ариане, как когда-то мориски из Испании. «Поляки, исповедующие римско-католическую религию, такие же пылкие паписты, как, пожалуй, только испанцы или ирландцы», – это уже слова Ульрика Вердума, посещавшего страну в 1670–1672 годах²³. Трудно поверить, что полстолетия назад Речь Посполитая представлялась иностранцам «собранием всяческих ересей».

Сигизмунд III стремился и к укреплению королевской власти в Речи Посполитой, образцом которой был для него опять-таки испанский абсолютизм, и мечтал об установлении династии, добиваясь утверждения своего сына Владислава наследником престола еще при своей жизни, но наталкивался на жесткое сопротивление магнатов, принявшее даже форму открытых антикоролевских выступлений (рокош краковского воеводы В. Зебжидовского в защиту «*Liberum veto*» в 1606–1607 годах). Сказанное, как представляется, помогает понять, почему испанские влияния сказались в области искусства, наиболее прямо связанного со вкусами и меценатством короля. Если же говорить не только о прямых испанских влияниях, но и о порожденных более широким представлением о Контрреформации, то на первом месте будет стоять церковная архитектура, и прежде всего та, что возводилась иезуитами по образцу Иль-Джезу. Известно, что первая из таких построек, прекрасная церковь Петра и Павла (1605–1619), была воздвигнута в Кракове почти одновременно с ее римским прототипом и раньше, чем в других европейских странах. За ней последовали «местные Иль-Джезу» в Несвиже (1589–1593, архитектор Жан Мария Бернардони), в Люблине, Ярославле (все – конец XVI века). Строительный бум коснулся и других орденов, в том числе новых для Польши. Свои костёлы и церковные комплексы возводили камедулы (итальянские камальдоли), покровителем которых был коронный маршал Миколай Вольский (монастырь на Беянах под Краковом, 1610–1642, архитектор А. Спецца), большой монастырский комплекс был построен в Черной для босых кармелитов, прибывших

прямо из Испании (напомним, что популярная своими мистическими писаниями, активно переводившимися в Польше, Тереза Авильская принадлежала к женскому отделению этого ордена). В плане и структуре названного сооружения А. Миллендский отмечает прямые параллели с Эскориалом²⁴.

Не менее определенно выразились художественные приоритеты короля Сигизмунда III в живописи, где они также плотно смыкаются с принципами, заявленными Контрреформацией относительно искусства. Как известно, иезуиты высоко ценили искусство в роли проповедника истин веры. По поводу одной из школьных постановок в иезуитском театре (а каждая иезуитская коллегия имела свой школьный театр) в 1575 году, посвященной Книге Товия, хроникер пишет, хваля идею подобных постановок, что на простых верующих «удовольствие, полученное от них, действует сильнее, чем доводы разума. Простые люди легче понимают вещи, когда их видят, чем когда о них слышат»²⁵. Один из самых крупных деятелей иезуитского ордена в Польше, Якуб Вуек решительно выступил против Гжегожа из Жарновца, опубликовавшего в 1579–1580 годах «Проповедь о картинах и иступканах» (то есть статуях. – *Л.Т.*), в которой высказывал иконоборческие взгляды, в это время весьма распространенные среди протестантов (напомним о грозном иконокласте, имевшем место в Антверпене в 1564 году). Вуек доказывал, что для утверждения и расширения веры человеку необходимо искусство. Он защищал тридентскую иконографию, добавляя: «Человек на этом свете ни об одной вещи не может мыслить, не имея ее умственного образа, который он представляет себе и удерживает в голове, в своем воображении»²⁶. Так что идея «живописной Библии для простачков» достаточно прочно и быстро привилась в Польше.

Король разделял эти взгляды, при том что его отношение к искусству было гораздо сложнее и богаче – ведь он сам был профессиональным художником. Во всяком случае, подписывая диплом, данный им живописцу Шванковскому, Сигизмунд III заметил: «Нет ничего нового в том, что искусство живописи всегда высоко ценилось и в состав свободных искусств всегда входило, ибо оно основано не столько на рабо-

те рук, сколько на таланте и умении». А утверждая устав львовского цеха живописцев в 1595 году, он даже сопоставил прямую искусство живописи с поэзией и исторической наукой, как «принадлежащие к наиболее благороднейшим из занятий»²⁷.

Тридентские установки на развитие церковного искусства отразились в росписях больших цистерцианских соборов в Оливе и Пелплине, выполненных в основном Германом Ханом (1574–1627/1628), выходцем из Силезии, наиболее крупным из польских мастеров, работавших на севере страны. В его алтарных образах господствуют иконография и символика, утвержденные Тридентским собором (Евхаристия, культ Девы Марии, тема Небесного Иерусалима и др.). Все они имеют развернутую идейно-символическую программу и требуют постепенного, внимательного рассмотрения²⁸. Для нас важно, что в числе поклоняющихся Мадонне – царице Церкви в монументальном «Короновании Марии» (ок. 1623, Олива, кафедральный собор) изображена польская королевская семья, а также Фердинанд II Габсбург, принадлежавший к тому же поколению прокатолических властителей, занимавших в это время европейские троны. Весь цвет светского и духовного сословий Польши изображен в преклонении и в другом «Короновании Марии» (1624, Пелплин, кафедральный собор), где в нижней части полотна столпилась, кажется, вся шляхетская Польша.

Чрезвычайно интересно для оценки духовного настроения общества творчество одаренного Шимона Богушевского (?–1635), алтарные образы которого относятся к наиболее мистически окрашенным произведениям в польском искусстве и заставляют вспомнить об отмеченных выше литературных аналогах, особенно испанских. Историки давно обратили внимание на тот факт, что в Польше не было мистиков, подобных Иоанну Креста, Терезе Авильской или Кристине Пращской, а с таким упорством восстанавливаемая «истинная вера» часто отдавала суеверием и редко отличалась настоящей глубиной. Черты эти значительно усилились в период развитого сарматизма (конец XVII – середина XVIII века), когда большая часть иезуитов, равно как и священников иных деноминаций, уже не приезжала из римских коллегий, а вос-

питывалась, так сказать, «в домашнем кругу» и вобрала в себя все местные особенности. Однако внимательные исследователи давно обратили внимание и на существование в обществе большого пласта пусть наивной, но проникнутой живым религиозным чувством литературы; она часто бывала анонимной, но явно ориентировалась на испанские мистические сочинения и сама использовала понятия и описывала ощущения чисто мистического свойства. С. Цесельска-Борковска отмечает, что польское общество конца XVI – начала XVII века в массе своей гораздо охотнее обращалось к «Житиям святых» иезуита Петра Скарги и теолого-морализаторской литературе, чем к ренессансной поэзии и рыцарским романам. Как правило, поляки очень хорошо знали Библию. По рукам ходили, как пишет Цесельска-Борковска, «многочисленные молитвенники, всяческие “Духовные арфы”, “Розовые сады”, “Огненные столпы”, “Душевные лекарства”, “Аптечки духовных упражнений”». «В этих сборниках, – приводит она далее слова А. Иохера (A. Jocher), – обращает на себя внимание и простота языка, и горячность молитвы, так сказать, духовно-чувственной, и передача внереальных состояний, полный отрыв от земных вещей, умение отдаться на Божью волю, покаяние, отказ от себя самого, экстатические состояния, вызванные пылким саморастворением в Божественной любви». «Эти молитвы, – продолжает Цесельска-Борковска, – являются доказательствами типично мистических состояний»²⁹. Представляется, что при оценке таких явлений, как творчество Богусhevского и его круга, надо учитывать не только королевский меценат, но и подобные настроения широких масс католиков и вернувшихся к римско-католическому вероисповеданию протестантов.

Одним из сигналов поворота к возрождению католицизма в умах и сердцах Ч. Хэрнас считает анонимно изданную книгу «Гимнов» упоминавшегося ранее Дантышека, с которым еще так недавно переписывались Меланхтон и Эразм, а Кортес напоминал с Эспаньолы о былых кутежах в Мадриде. Теперь же он, представляя читателю свои «Himni aliquod ecclesiastici», сообщает: «Не в честь девяти Муз эти гимны / И не для Феба я их слагаю. / Здесь не течет быстрый ключ, / Что

брызнул из-под копыт крылатого коня: / – Печати ран Христовых, что сочатся кровью / Несет на себе эта книжечка...»³⁰

Полотна Богущевского отличаются как раз некой «естественной мистикой», если можно так выразиться, уже в том, с какой свободой сочетаются в них земной и небесный планы бытия³¹.

Художник происходил из шляхетского рода, впоследствии стал священнослужителем в Познани, где и создал свои лучшие работы: «Небесный Иерусалим» (1628, Познань, кафедральный собор) и «Святой Мартин Турский» (1628, там же). Сложную, тщательно разработанную аббатом Марком Лентовским иконографическую схему «Небесного Иерусалима» художник сумел передать как мистическое видение, на миг открывающее смертному великие тайны бытия и искупления. Большое (200x140 см) полотно сплошь занято фигурами, разными по величине – существа божественные, как предписывал Тридентский собор, имеют иной масштаб, чем святые – «бывшие смертные»; динамизм, порывистость их движений противопоставлены монументальной статике Троицы и Мадонны, по обеим сторонам которой помещены Иоанн Креститель и архангел Михаил. Черты зрелого мастерства в сочетании с некоторой наивностью, даже примитивизмом (в перспективном построении и ракурсах), богатство фантазии и искренность религиозного чувства придают «Небесному Иерусалиму» собственную выразительность и поэтический настрой.

Как и в испанской религиозной живописи, здесь оживают черты средневекового мироощущения и даже отдельные изобразительные приемы (обратная перспектива, торжественное предстояние божественных существ, «*Nogot vasui*»). В «Святом Мартине Турском» налицо те же особенности – небесный план занимает более трети полотна, воспринимаясь в единстве с земными событиями и служа им комментарием. При этом земной план, многим польским исследователям напоминающий реальную Познань (а возможно являющийся намеком на «любой польский город»), населен густой толпой реальных лиц: Святой Мартин – это королевич Владислав, чуть позади него, верхом, в блистающей рыцарской броне и



*Кишиштоф Богушевский.
Св. Мартин Турский.
(В картину включены
портреты членов
королевской семьи).
X, м. 1628.*

*Познань,
кафедральный собор*

шлеме, с жезлом полководца в руке изображен сам король Сигизмунд III во главе военного отряда. В сиянии же небесной славы, вверху композиции, Христос накрывает свои плечи половиной алого плаща, пожертвованного святым Мартином – польским принцем – нищему. Мягкий, немного блеклый ко-



*Польский художник
круга Германа Хана.
Коронация Марии.
X, м. 1627.*

*Ежово,
приходская церковь*

лорит выдержан в единой тональности и придает образу Богущевского большую целостность, несмотря на многолюдность и «толчею» мелких фигур, изображенных с долей условности, что касается и перспективного решения полотна.

Достоверных картин Богущевского известно немного, но это не мешает считать его, может быть, самым самобытным польским мастером начала XVII века, на наш взгляд, более оригинальным и духовно наполненным, чем приобретший широкую известность «мастер трех Вазов» Томаш Долабелла. В начале XVII века возникло немало картин местных мастеров с подобной стилистикой, хотя и лишенных возвышенного оттенка живописи Богущевского. В таких работах, как

«Коронование Марии» из церкви в Ежове (подражатель Хана, 1627) появляются коленопреклоненные члены правящей династии, среди которых находится и сам Сигизмунд III, и высшие церковные чины в позе глубокого смирения, как на старинных алтарных створках. Идеальность церковных образов объединена здесь с непредвзятостью, почти брутальностью портретных характеристик. Но существовала еще одна область живописи, где влияние испанского искусства, как нам представляется, выразилось особенно полно: это парадный портрет.

Испанский парадный портрет влиял в то время на искусство всех европейских дворов, ибо это был век расцвета придворной культуры, и задача создания парадного официального изображения, «портрета-памятника», встала перед искусством как насущная. Испанская же «портретная формула», если можно так выразиться, удивительно удачно решала целый комплекс искомых задач. Правда, в Италии, Франции и Англии ее роль исчерпалась уже к началу XVII века, будучи оттеснена новыми художественными исканиями и местными традициями. В регионе Центральной и Восточной Европы дело обстояло несколько иначе. Именно здесь эта формула сыграла значительную роль, хотя в отношении различных стран роль эта была различной. Испанское влияние распространялось с запада на восток в огромном, поликонфессиональном многонациональном регионе, обладавшем богатými местными традициями. Неудивительно, что при их взаимодействии с испанским влиянием возникало множество оригинальных форм, тем более что следует учитывать и импульсы, хотя и более слабые, шедшие из соседних немецких земель, которые находили себе благодатную почву, например, в северных ганзейских городах (Гданьск) или в Силезии (Вроцлав), в то время как на южных окраинах Речи Посполитой надо учитывать влияние стран с православной традицией, как и то, что в протестантских кругах Чехии и Моравии часто работали нидерландские мастера, искавшие у единоверцев убежища во время религиозных гонений на своей родине. Однако испанское влияние, особенно на раннем этапе сложения светской портретной живописи, оставалось одним из

главных факторов ее формирования, связанного с общими принципами репрезентации. Ибо испанский портрет и весь стиль придворной жизни обладали огромными моделирующими возможностями.

«Своеобразие испанского портрета заключалось в том, – пишет Л. Каганэ, – что не личность портретируемого играла главную роль в трактовке образа, но прежде всего сложившиеся представления об идеальном придворном, усиленные идеей величия, постепенно приобретающей самодовлеющее значение. Соответственно, – продолжает автор, – формальная сторона в портрете становится преобладающей»³². Как показывает тот же автор, тенденции к подобному возвеличению личности проявлялись и в литературных источниках, усиливаясь ко времени Филиппа II, а в области живописи достигнув своего пика в творчестве Алонсо Санчеса Коэльо (1553–1608) и особенно Хуана Пантохи де ла Круса (1531/1532–1588) и его школы. За их спиной была серьезная, уже сложившаяся европейская традиция в образе как космополитического парадного портрета Антониса Мора и Франса Поурбуса (1530-е – середина XVI века), так и итальянского искусства, прежде всего портретных работ Тициана – любимого мастера Карла V. Однако следует учитывать и местную раннюю портретную традицию, которая повлекла за собой значительную трансформацию указанных зарубежных факторов, оказав серьезное, может быть, решающее воздействие на творчество местных мастеров начала и середины XVI века. В этой связи обратим внимание не только на творчество таких испанских мастеров портрета XV века, как Бартоломе Бермехо и художников его школы (Родригес де Осона, Мартин Бернат и др.), как Мендоса, Мастер семьи де Луна, но и на блестящую сакральную испанскую живопись, на большие алтарные образы («Алтарь святой Энграсии», 1474–1477; «Алтарь Санто-Доминго из Силоса», 1474; «Пьета со святым Иеронимом и донаторм-архиепископом Луисом Деспла», 1490, и др.)³³.

Четкость физиогномических характеристик, исключая идеализацию образов, но сохраняющая их значительность; тяжелые, негнувшиеся от золотого шитья облачения, усыпанные драгоценными камнями, – свидетельство высо-

кого церковного статуса изображенных персон; возвышенность образов, торжественная статика, символизирующая мистическое предстояние перед лицом Бога, – все эти черты отразились на создании образов «высоких героев» светского плана, возведенных историей на подмостки «Theatri Mundi» и готовых играть в нем свою роль. Однако мы не станем сейчас рассматривать весь «корпус» испанского портрета, отнюдь не сводившийся к парадному придворному изображению и включавший в начале XVII века более широкий круг портретируемых, чем королевские особы, – достаточно напомнить, что в одно время с деятельностью столпов официальной живописи Алонсо Санчеса Козэльо и Пантохи де ла Круса и их последователей существовало портретное творчество Эль Греко («Похороны графа Оргаса», ок. 1586). Однако в разрезе нашей темы нас интересует именно парадный портрет. Ибо так уж получилось, что тот самый портрет, который часто обвиняют в схематизме, условности, напыщенной парадности, оказался искомым вариантом для дворцовой культуры восточноевропейских стран, ставшей, в свою очередь, образцом для изображения представителей более широких кругов общества.

Испанский портрет рассматривается нами сейчас как некое стилистическое единство, целостная формально-содержательная структура, обладающая стойкими признаками: это прежде всего сословно-иерархический принцип, доминирующий при отборе и обобщении жизненного материала, четкая фиксация внешних, в том числе физиогномических, признаков; умение решать при этом сложные церемониально-репрезентативные задачи, создавая модели типа «живописных памятников»; редкая адекватность изобразительных средств сословным понятиям чести и дворянского достоинства. Все эти качества породили, пожалуй, наиболее совершенный вариант парадного изображения. Действительно, испанским мастерам удалось с большим успехом активизировать изобразительно-пластическую структуру изображения, используя такие формально-стилистические приемы, как ритм, симметрия, рисунок силуэта в его соотношении с плоскостью, цветом и размерами фона, и превратить эти

средства в особый язык, который способен кодировать значительную символическую-смысловую информацию. Именно посредством этих приемов, а не через психологическую характеристику модели, анализ живого характера или общую эмоциональную атмосферу, обычно подчеркнутую пейзажным фоном, возникает некая надличностная экспрессия, выявляющая искомый идеал сословной значительности, точнее – исключительности, без помощи привычных атрибутов, восходящих к сакральному изображению.

Здесь идеализируются не черты лица или фигуры отдельной личности, а ее общественно-иерархический статус, возникает своеобразная церемониальная живописная риторика. Отметим при этом, что парадный портрет, столь часто обвиняемый в схематизме и абсолютном примате внешнего над внутренним, на самом деле, с помощью чисто пластических приемов, охарактеризованных выше, сводит воедино в органический художественный образ сумму контрастов, что значительно усложняет его содержание. По словам придворного мастера Филиппа II итальянца Леона Леони, автора надгробных скульптур Эскориала, в портрете императора должны прославляться скромность, нравственность, религиозность, набожность, благожелательность, серьезность и величавая внешность»³⁴. Скромность – и имперское величие. Благожелательность – и абсолютное одиночество на высотах власти. Персона в испанском портрете полностью открыта для обозрения, высвечена ярким светом без теней и полутеней, вся целиком – от пера на шляпе до бантов на башмаках; лицо воссоздано очень точно, при этом портрет отличается полная психологическая замкнутость модели, внутренний мир которой непроницаем для зрителя. Большое полотно, обычно вертикального формата, фасовая постановка фигуры в полный рост, обязательное наличие атрибута власти, символической детали, подчеркивают статуарную замкнутость и в совокупности создают «пространство почитания», которое испанский историк искусства Хуан Рохелио Муньос отмечает уже у Мора и Поурбуса и которые резко усиливаются к концу века³⁵. Надо добавить, что погрудные, казалось бы, более камерные и приближенные к зрителю хотя бы своим форматом, испан-

ские портреты рассматриваемого периода не утрачивают ни капли своего высокомерного молчаливого достоинства.

Филипп II настаивал, чтобы и сам он, и мужские члены его семьи изображались предпочтительно в латах: его привлекала в подобном образе возможность дополнительной героизации личности. Этот стиль установился: в военных доспехах изображался и он сам, и Филипп III, ни разу не побывавший на поле боя. К тому же полированная, холодно отблескивающая броня, покрывающая человека с головы до ног, усиливала мотив отчуждения, еще больше сближая живописный образ с величественной статуей. Испанский парадный портрет, вбирая в себя все отмеченные особенности, балансирует на грани информативного трактата и высокохудожественного произведения, являя себя детищем своего времени – эпохи, когда двор Филиппа II был истинным соцветием самых блестящих принцев Европы, а в искусстве царили так называемая «романика» – местный вариант поздних ренессансных форм – и маньеризм.

Многие особенности отмеченного изобразительного комплекса рождены спецификой испанского костюма того времени – особого явления в истории моды. Этот костюм обладал огромными моделирующими возможностями. Обычно считается, что он «стесняет» человеческую фигуру и сковывает ее движения, но одновременно он же и возвышает модель, ставит на котурны и возносит над повседневностью. Искусственность, неестественность деталей уже не одежды, а облачения подчиняют живые формы человеческой фигуры системе треугольников и ромбов, рождая их своеобразную «геометризацию», и тем самым придают фигуре некую абстрактную, вневременную значительность. В наше время забавно звучит оценка историка костюма Л. Градовой, утверждавшей, что «испанская мода выросла на треугольнике: одним ее углом был абсолютизм – милитаризм, вторым – Контрреформация и порожденная ею реакция, третьим – разлагающее влияние богатства»³⁶. Однако автор правильно уловила особую, почти навязчивую, портретную символику.

Испанский придворный портрет действительно использует систему почти математически точных соотношений, подчиняя их главной задаче идейно-символического

свойства. Много лет назад А. Габричевский удачно охарактеризовал подобный прием, назвав его «чисто тектонической характеристикой, способной сгущать элементы социальной экспрессии»³⁷. Эта высокая степень структурированности испанского портрета, его «формульность» и дали ему возможность обобщать содержание, рожденное особенностями культурной традиции совсем иных стран и иной социальной среды. «Сохраняя свои основные особенности, – пишет современный историк, – испанская мода менялась в течение XVI – первой половины XVII века. Не счесть ее модификаций в одежде отдельных стран и регионов. Даже в народной, крестьянской одежде встречались ее отдельные черты»³⁸.

В интересующий нас период своеобразным анклавом придворной испанизированной и просто испанской культуры в самом центре Европы оказалась по ряду причин Богемия, прежде всего Прага, что помогло ей сыграть важную посредническую роль, вплотную «придвинув» испанский тип портрета к землям Речи Посполитой, с которой империя Габсбургов (частью которой была Богемия) находилась в постоянных и разнообразных политических и культурных контактах³⁹. Пути проникновения в Польшу «испанской формулы» бывали и более прямыми, но так или иначе мы встречаемся здесь с ее активной ассимиляцией. Портрет испанского типа появляется, что закономерно, при дворе, но затем его элементы, а иногда и вся схема широко распространяются в среде многочисленной польско-литовской шляхты, не только средней, но даже низовой, претерпевая при этом ряд превращений, обусловленных новой «средой обитания». В первом случае к «формуле» обращались придворные художники-профессионалы, в последнем – ее модифицированные формы использовали цеховые мастера, а иногда и бродячие ремесленники.

Для подобного восприятия и использования портретного типа, зародившегося в высокой культуре далекой Испании, был ряд оснований, порожденных особенностями культуры и менталитета польской шляхты. А возможно, не в последнюю очередь и тем фактом, что, в отличие от Богемии, Речь Посполитая, как отмечалось выше, в правление Батория и особенно Сигизмунда III Вазы все более решительно становилась стра-

*Ханс Кралль (?).
Портрет Ладислава
Попеля из Лобковитц.
X, м. Конец XVI –
начало XVII в.
Нелагозевес
Среднечешская галерея*

*Ханс Кралль (?).
Портрет Магдалены
из Лобковитц.
X, м. Конец XVI –
начало XVII в.
Нелагозевес,
Среднечешская галерея*



ной по преимуществу католической. Правда, произошло это далеко не сразу: недаром Петр Скарга, знаменитый деятель католического лагеря, иезуит, ученый-проповедник, душа польской Контрреформации (которую некоторые ученые, как, например, С. Цесельска-Борковска, предпочитают называть «католическим возрождением»), вздыхал: «Счастлива Испания, в которой святая вера так укоренилась и твердо стоит, что ее никакие еретические ухищрения, ни наши злые времена ослабить не могут»⁴⁰.

В области культуры Речь Посполитая входила в круг важнейших европейских государств и придерживалась в искусстве модных образцов. Портретную галерею Сигизмунда III открывает небольшой превосходный портрет, написанный с молодого короля его придворным мастером Марцином Кобером (1591, Вена, Музей истории искусств), в котором художник, начинавший свой творческий путь при дворе Рудольфа II в Праге и превосходно владеющий кистью, явственно использует испанский принцип подачи модели – те самые «скромность и величие», о которых шла выше речь, при абсолютно неприкрашенном облике. В более придворно-артистической манере, но в той же идейной концепции выдержан портрет короля в испанском костюме с орденом Золотого руна кисти Йозефа Хейнца Старшего, придворного мастера Рудольфа (ок. 1609, Мюнхен, Баварский национальный музей). Позже появились парадный «Конный портрет Сигизмунда III» и пышные коронационные портреты Сигизмунда и его второй жены Констанции Австрийской – типичные театрализованные барочные изображения в достаточно условной внешней манере школы Рубенса, которые следовали изменившимся тем временем европейским стандартам.

Но гораздо больше говорит о характере Сигизмунда и его истинной личности портрет неизвестного художника (конец XVI века, Флоренция, Палаццо Питти), запечатлевший его в возрасте восемнадцати лет, в испанском костюме и в испанской традиции. Гораздо более скромный по своим живописным качествам, он, однако, точнее, чем помпезные полотна рубенсовской школы, передает сложный характер наследника молодой династии Вазов и древнего рода Ягеллонов. Нетрудно заметить, что данный портрет является почти калькой с известного портрета Филиппа II кисти Алонсо Санчеса Коэльо (1587–1588, Флоренция, Палаццо Питти). Столь же испанизированным (а поскольку он принадлежит неизвестному художнику, можно предположить, что писал его кто-то из испанских мастеров, работавших для польского двора, или местных, копирующих испанцев) является портрет короля в полный рост в черном испанском костюме из собрания Варшавского замка, равно как портрет юного королевича

Владислава (ок. 1605, Варшава, Национальный музей), в точности воспроизводящий испанскую схему, как и парадное изображение короля в образе полководца, в дорогой броне, с региментом, на фоне осажденной польской армией крепости (неизвестный художник, ок. 1601–1604, Нюрнберг, Германский национальный музей). Сигизмунд III, уже будучи зрелым человеком и искушенным политиком, продолжал считать Филиппа II своим образцом и, судя по мемуарной литературе, даже отчасти походил на него нравом и поведением⁴¹. Польская придворная элита того времени – по крайней мере ее значительная часть – следовала художественной ориентации короля и его двора, и портретное искусство, прочно слитое с тогдашним идеалом придворного, стало одним из самых ярких показателей этого.

В сближении с испанской культурой свою роль сыграли австрийские жены польских королей – еще Сигизмунда I и особенно Сигизмунда III: обе жены последнего были австрийскими эрцгерцогинями. Вена же со времен правления Фердинанда, брата Карла V, подражала Мадриду во всем⁴². При польском дворе многие знали испанский язык, модно считалось при случае им щегольнуть: ученые заметили, что большая часть языковых заимствований из испанского произошла как раз в это время и касалась вопросов придворных манер, моды, игр и забав, а также военного дела. Знал испанский язык и нравы и Якуб Собеский, о котором мы уже упоминали, оставивший точное описание тогдашнего мадридского двора. Впоследствии, уже в правление Владислава IV, сопровождая его со всем варшавским двором на лечебные купания в Бален в 1638 году, он встречался в Вене с императрицей Марией Анной (дочерью Филиппа III Испанского и женой императора Священной Римской империи Фердинанда III), устроившей прием в честь польского короля:

«Во второй зале стояла императрица, чтобы мы могли ее приветствовать – сначала мужчины, а после наши дамы и девицы. Мы все приветствовали ее, целуя руку, но она принимала нас *hispanico factu* (в испанской манере. – *Л.Т.*), ибо стояла как вкопанная, не глядя на нас, ни одного движения <не сделала>, даже головой не кивнула, так что нам и впрямь казалось,

что мы приветствуем Османа, императора турецкого, ибо он так же держался»⁴³. Насмешливый Собеский (султан был злейшим врагом Габсбургов и христианства) дал словесный портрет императрицы Анны, абсолютно совпадающий с ее живописным изображением – именно такова она на портрете Бартоломе Гонсалеса 1617 года. Как видим, и манеры, и портреты испанского образца были в ходу в середине XVII века, когда, казалось бы, художественные ориентиры в большинстве европейских стран давно изменились. В Речи Посполитой они все еще были востребованы. Именно Бартоломе Гонсалес (1564–1627), придворный живописец испанского короля Филиппа IV, непосредственно работал для польского двора, как сообщает об этом отечественная исследовательница, научный сотрудник Государственного Эрмитажа Е. Каменецкая в своей ценной диссертации «Основные направления развития портрета в крупных художественных центрах Польши и Литвы XVII века» (1983). По ее словам, в Польше находилась большая группа работ Гонсалеса, которые, к сожалению, не сохранились⁴⁴. Хорошее представление о них дают, как нам кажется, портреты Филиппа IV и сестры Филиппа II Анны Австрийской (оба – 1622, Флоренция, Палаццо Питти), написанные в манере, уже архаичной для испанского двора (как известно, любимым художником Филиппа IV был Веласкес), но все еще имевшей широкое хождение в придворных и дворянских кругах. Это как бы доведенный до предела стиль Пантохи де ла Круса с плоскостной, дробной разделкой мельчайших подробностей парадных одежд (можно было бы сказать – «портрет придворного костюма как носителя статуса личности»). На долю же самой личности остается лишь застывшее в холодном высокомерии лицо, тонущее в тончайше выписанных кружевах кресла. Абсолютно черный глухой фон, канонический жест рук на эфесе шпаги у юноши, платок, обшитый кружевами, в руке принцессы; традиционное кресло с бархатной обивкой, угол стола, покрытого такой же красноватой тканью, на нем – черная шляпа с плюмажем. Отодвинутый в сторону бархатный занавес в совокупности с глухой пустотой фона подчеркивают неординарность события: высокие герои словно на мгновение явлены зрителю во

всех подробностях своего торжественного облика как существа иного мира, их пространство – никак не пространство зрителя, между ними лежит полоса отчуждения, которую так хорошо ощутил Якуб Собеский: действительно, такие существа, как герои Гонсалеса, не снизойдут до кивка головой ради кого бы то ни было.

При этом нельзя отказать мастеру (ибо Гонсалес – настоящий мастер) в тонкости разработки цветовой гаммы, в тщательности рисунка, передаче дробного орнамента, всех мельчайших деталей (в таком изображении они все значимы) и наверняка в абсолютном сходстве внешнего облика. Е. Каменецкая утверждает, что испанские портреты находились и в Литве, в среде тамошних магнатов, и оказывались образцами для подражания местной шляхты⁴⁵.

Для польских заказчиков работал и коллега Гонсалеса – Родриго Вильяндрандо, чьи женские портреты, сходные по манере с описанными выше, «столь же изысканные и аристократичные, как их модели»⁴⁶, разительно напоминают женские портреты из высших сфер польского общества рубежа веков. По нашему мнению, именно испанские импульсы в гораздо большей степени, чем влияния, идущие из других художественных центров, «запрограммировали» художественную концепцию последних. Примером одной из подобных, наиболее успешных «трансплантаций» испанского типа мы бы рискнули назвать известный портрет Катажины Острогской (неизвестный польский художник, ок. 1597, Варшава, Национальный музей, Галерея в Вильянове) – картину большой красоты, ставшую, в свою очередь, исходной моделью для целой вереницы польских портретов, поскольку в ней очень органично соединились испанско-габсбургская подоснова и рождающаяся поэтика сарматского портрета, находившегося в этот момент в самом начале своего пышного расцвета на землях Речи Посполитой.

Мы не станем сейчас подробно останавливаться на этой интереснейшей странице польской национальной культуры, уже достаточно и всесторонне изученной. Напомним только, что портрет, за которым прочно закрепилось не слишком исторически правомочное название «сарматского», начал



*Родриго Вильяндрандо.
Портрет принцессы
Исабеллы де Бурбон.
X, м. 1620.
Мадрид, Прадо*

складываться на рубеже XVI и XVII веков, достиг своего полного расцвета в XVII веке и благополучно пересек границу XVIII столетия. Далеким эхом отдаются «сарматские мотивы» в портретном искусстве следующего столетия, постепенно переходя в разряд провинциального примитива. Это главное направление в старопольском портрете (который отнюдь не



*Родриго Вильяндрандо.
Портрет принца
Филиппа, будущего
короля Филиппа IV.
X, м. 1620*

сводится только к «сарматскому»), оказавшееся столь живучим, сложилось как одна из форм художественной культуры, наиболее адекватных мировосприятию польско-литовского общества, огромную часть которого составляла шляхта со своим особым статусом «рыцарского сословия», главным призванием которого была воинская служба, борьба с врага-



Неизвестный
польский художник.
Посмертный портрет
Ядвиги Роголиньской.
X., м. 1652. Познань.
Церковь Св. Антония
Падуанского
при монастыре
францисканцев

ми Речи Посполитой и христианства. В специфических условиях страны с выборной королевской властью, шляхта, и в первую очередь ее верхушка – магнаты, – сильно ограничивала возможности короля, ибо в отличие от абсолютных монархов Европы он считался здесь лишь «первым среди равных». К тому же шляхта была чрезвычайно многочисленной. Историки подсчитали, что к концу XVIII века каждый чет-

вертый говорящий по-польски обитатель страны был шляхтичем. При этом шляхтич, даже однодворец или имевший трех-четыре крестьян, ощущал себя рыцарем на дозоре в том «мире пограничных крепостей» (А. Андьял), в который превратился тогда юго-восток Европы⁴⁷, видел себя хранителем ценностей всего христианского мира от посягательств язычников и иноверцев.

Надо признать, что в основе этой утопической концепции лежало вполне реальное ядро: как уже говорилось, Речь Посполитая тогда и вправду «держала щит», как писали ее поэты, между турками и Европой. Напомним, что именно Ян Собеский разбил турок под Хотимом в 1673 году, а в 1682-м, уже будучи королем, отогнал турецкие полки от Вены, став в одночасье героем Европы. Об этой победе в одной только Италии было написано около пятисот стихотворных панегириков. Многие историки не случайно считают польскую шляхту, привыкшую к коню и сабле, выше всего на свете ценившую личную свободу, горячо приверженную католицизму, сопоставимой в пределах Европы только с испанской идальгией. Но если герой Кальдерона утверждал: «Моя жизнь – в моей чести», то польский шляхтич наверняка добавил бы: «Моя честь – в моей вольности». Именно эту вольность считали «клеинотом», драгоценностью, обладание которой делало любого полуничего шляхтича, шедшего в услужение к магнату, хотя бы в идеале равноправной частицей шляхетского мира, жившего, по глубокому убеждению его членов, по «архилучшим, архисовершенным и богобоязненным законам»⁴⁸, которые, правда, повергали в глубокое недоумение соседние страны. Этот мифологизированный образ рыцаря, постепенно все сильнее расходящийся с исторической правдой, ждал своего запечатления в искусстве, и реальные культурно-исторические предпосылки для подобного запечатления сложились в Речи Посполитой как раз в начале XVII века.

«Сарматская модель» портрета при своем становлении использовала многие черты испанской формулы, чему способствовал статус шляхтича в государстве, который позволял, точнее, стимулировал распространение идеала высокого героического образа (пусть в упрощенной и редуцированной

форме) в самых широких кругах рыцарского сословия. Не случайно польский исследователь Ю. Хросцицкий заметил: «На похороны (а это была важнейшая составляющая тогдашней культуры. – *Л.Т.*), какие во Франции были привилегией принцев крови и государственных деятелей, претендовал в Польше каждый среднезажиточный шляхтич»⁴⁹. Тем более претендовали на высокие репрезентативные привилегии богатые представители шляхетства, с тем, что в распоряжении подавляющего большинства из них находились не королевские живописцы-профессионалы, а цеховые мастера, а то и бродячие ремесленники, «партачи». Для всех них оставались закрытыми возможности расцветшего тем временем в Западной Европе (и появившегося уже и при дворе Владислава IV) эффектного, театрализованного барочного портрета с его риторическим пафосом, пышными интерьерами или пейзажными фонами, потоками лоснящихся драпировок, мрамором, золотом и сложными пространственными построениями.

Зато уже ставшая архаичной для западноевропейских стран, оторвавшаяся от своих корней и порядком модифицированная формула испанского портрета была охотно воспринята местными художниками. Ее было легче свести к знаковой схеме, а содержание сарматского портрета изначально складывалось прежде всего как знаковое. Воспринятая в период его становления у испанцев напряженная статика, почти суровая ритмичность композиционных приемов, малоподвижность модели (местные мастера никогда бы не справились со сложными ракурсами и разворотами, которыми изобиловало искусство барокко, зато средневековый идеал сосредоточенного предстояния пред Всевышним был здесь еще близким и живым), строгая красочная гамма – все это должно было рождать впечатление значительности личности. Но портрет, пусть и во вторую очередь после своей социальной функции – свидетельства благородного происхождения, должен был стать также украшением как парадной залы во дворце, так и скромного шляхетского «дворка». И в выполнении этой задачи, как и в испанском портрете, главную роль призван был играть костюм. И не просто костюм. Мы уже говорили, что испанский парадный портрет в целях героизации



Неизвестный
польский скульптор.
Надгробие
Сытка Йордана.
1588.
Краков, церковь
Св. Екатерины

модели часто облекал свои модели в стальные латы. Этот «извод» отзывался как нельзя сильнее в рыцарско-сарматских душах. Стальные рыцарские латы стали любимым костюмом десятков польских шляхтичей, неподвижно застывших на своих «контерфектах» перед зрителем с рукой на эфесе сабли или рукоятке буздыгана, в то время как вторая рука опирается каноническим жестом всех высоких героев Пантохи дела Круса или Гонсалеса на покрытый богатой тканью столик с «ролевым» атрибутом: это могли быть символы богатства и знатности портретируемого, печать, часы, модель храма и прочее. Рыцарский пафос в портрете стойко охранялся, становясь постепенно уже не отражением реальной жизни, а

Неизвестный художник
львовского круга.
Портрет
Винценты Жевуского.
X, м. 2-я пол. XVII в.
Олеско, замковая галерея.
Украина





*Неизвестный
польский художник.
Портрет ротмистра.
X, м. Ок. 1750.
Варшава,
Национальный музей*

своего рода «сарматским театром», по мере того как большая часть шляхты, дождавшись относительно мирных времен, превратилась в спокойных землевладельцев, гордившихся теперь тем, что они кормят своим зерном пол-Европы. «Именно в XVI веке в искусстве расцвел тип поляка-рыцаря (в портрете и надгробии), который медленно уступал типу шляхтича-землевладельца. Но и этот второй должен был следовать «униформе», которая продержалась еще два века», – справедливо пишет Т. Хшановский, имея в виду сходные по своей поэтике скульптурные надгробия⁵⁰. Действительно, приверженность к рыцарской риторике в многочисленных польских надгробиях, в том числе ремесленных, очевидна – в любом большом костёле, не говоря о родовых усыпальницах, спали вечным сном каменные рыцари, и в XVIII веке не расстававшиеся со своими латами. В других случаях герой, сохраняя ту же ком-

позиционную схему, жест и позу, являл себя облаченным в чрезвычайно эффектный польский костюм с его живописными восточными акцентами (национальный костюм формировался тоже в это время).

Надо сказать, что после смерти Сигизмунда III вкусы польской элиты сильно изменились, и в первую очередь это коснулось самого короля. Сын Сигизмунда, Владислав IV Ваза (1595–1648), многие годы претендовавший на московский престол и долгое время включавший в свое официальное звание соответствующую титулатуру, в области культуры принял стойкую прозападную позицию⁵¹. В юности посетивший Италию, Голландию, Францию, он стал одним из известных в Европе меценатов (в частности, наряду с другими европейскими владыками закупал картины и рисунки во время распродажи мастерской Рубенса после смерти художника). Владислав IV заказывал свои портреты главным образом голландским и фламандским мастерам, собирал их живопись в своем варшавском замке. Он почтил память отца, возведя один из лучших монументов в Польше и даже Европе – знаменитую Сигизмундовскую колонну. Большой любитель театра, он отдал под театральные представления одну из самых больших дворцовых зал и наслаждался постановками итальянских опер. О значительной религиозной терпимости короля свидетельствует тот факт, что его придворным историографом стал реформатор немецкого стихосложения, стойкий протестант Мартин Опиц, а придворным живописцем – Бартоломеус Стробель, автор одной из самых загадочных и прекрасных картин европейского маньеризма («Пир Ирода...», 1640-е, Мадрид, Прадо). Существует точка зрения (Я. Тылицкий), что заказчиком этого огромного полотна с зашифрованной, до сих пор не разгаданной программой был именно Владислав IV⁵². Для него застывшая «испанская формула» портрета была далеким прошлым. Но именно в это время рожденный, так сказать, под звездой этой формулы сарматский портрет уже стал неотъемлемой частью широкой шляхетской культуры, особенно когда в его сферу вошел и наиболее оригинальный местный жанр особого портрета – по-польски «труменного», то есть «нагробного», крепившего-

ся непосредственно на торцовую стенку гроба. Он писался маслом по металлическому щиту, изображал покойного обязательно живым и стал неотъемлемой частью погребальных церемоний и одним из самых ярких образцов регионального, в том числе ремесленного, творчества⁵³.

В сарматском портрете в качестве важнейшей его черты особая, если не главная роль принадлежала внехудожественному, знаково-символическому началу. Знаковость, символичность свойственны портретным изображениям всех европейских стран периода Ренессанса и барокко. Однако их удельный вес в системе художественного произведения, в создании образа, несопоставим с тем, что присущ польскому искусству. Здесь вся главная, с точки зрения его творцов и заказчиков, информация как бы «выносилась за скобки» и передавалась с помощью гербовой эмблематики, различных текстов, «легенд», включенных непосредственно в композицию, порой закрывавших половину изображения, так что само оно становилось «текстом», в котором изображение персоны, человеческого образа начинало отступать перед натиском информационной стихии. В сарматской Польше не сразу появилась писаная геральдика, и все многообразные родовые связи портретируемого художники переносили на картину, заботясь прежде всего о точности гербовой эмблематики. Портрет, как правило, имел пустой нейтральный фон, по которому плоско раскидывались складки платьев, плащей или глухо отблескивала броня, а половину свободного места занимали гербовые щиты и надписи. Как уже говорилось, рассмотренная схема так прочно укрепилась в старопольской культуре, что волны западных влияний конца XVII и почти всего XVIII века прошли над Речью Посполитой, почти не затронув сарматский портрет.

Вскоре после окончания «потопа» и изгнания шведов из страны кончились и кровопролитные «казацкие войны», и в 1674 году, в ореоле победы над турками под Хотимом, польский престол занял Ян Собеский (1624–1696), заслуживший у соплеменников имя «короля-сармата». Несмотря на свое вполне европейское воспитание и широкую образованность, на брак с Марией Казимирой Аркен де ла Гранж, любимой

фрейлиной королевы Марии Людвики Гонзага (второй жены Владислава IV, а после его смерти – его брата Яна Казимира, следующего польского короля), Ян Собеский хранил верность кодексу рыцаря-сармата. Его придворным художником, украсившим Вилянов, любимую резиденцию королевской семьи, не случайно был Э. Шимонович-Семигиновский, уроженец Львова, умело сочетавший европейскую школу (он обучался в Риме в Академии святого Луки) с традиционными польскими вкусами⁵⁴. Примером такого противоречивого сочетания можно считать популярный портрет Яна Собеского в античных доспехах и лавровом венке победителя (1690-е, Варшава, Национальный музей, Галерея в Вилянове), в котором образ короля как бы составлен из двух начал: антураж портрета вполне европейский, в духе классицизирующего академизма, а «слишком правдивая» трактовка лица, всей тучной фигуры короля тут же нарушает идеализирующую тенденцию.

Если в многочисленных изображениях семьи Собеского и круга высшей аристократии заметны, как в названном портрете, как бы два измерения – сарматское и европейское (последнее сказывается в программной антикизации, в пейзажных фонах, определенной живописной свободе), то в шляхетских традиционных «контерфектах» по-прежнему царят уже превратившиеся в стереотип черты, и европейские новации проникают в них очень медленно. Местное начало привычно выражало себя в чрезмерном использовании внехудожественного аппарата, в дотошном и беспощадно точном следовании натуре при изображении усатых героев с их булавами и саблями и их набожных жен, сжимающих в пальцах четки и молитвенники; в цветовой гамме, на которую оказывал влияние живописный старопольский костюм, восточное оружие, пышные плюмажи из перьев, а в XVIII веке особую декоративность портретам придавали нарядные случкие пояса.

Эта специфическая декоративность приобретает в ряде случаев особый оттенок, рожденный близостью к восточным соседям, украинцам, белорусам, православному искусству Молдовы (церковные фрески, шитье). Импульсы, исходившие из этого мира, в свою очередь немало черпавшего из «сарматского», добавляли польскому портрету живописности и

красочности. Все эти порой разноречивые влияния и стимулы, воздействуя на традиционный тип портрета, постепенно превратили заимствованную схему в национально самобытное явление, одну из главных ценностей польского барокко. Действительно, творческий потенциал польской культуры «сарматских времен» оказался достаточно сильным и национально определенным, чтобы суметь не просто заимствовать, но и присвоить себе, претворить в нужных для «местного потребления» формах такое элитарное явление, каким была при своем возникновении родившаяся на другом конце Европы испанская «портретная формула», и сделать ее одним из самых демократичных и всеобщих феноменов своей культуры эпохи барокко. На сарматский портрет в полной мере можно распространить высказанное Я. Тазбиром суждение: «Ни в одну из эпох нашей культуры, начиная с Ренессанса и кончая позитивизмом, Польша не создала столь оригинальных и своеобразных форм цивилизации, как именно в XVII веке»⁵⁵.

Однако последним отзвуком этой модифицированной портретной системы была не Польша, а, как мы рискуем предположить, Россия конца XVII века. Ибо в тот период польское и вообще западнославянское влияние на Руси было очень сильно. Проблема русской художественной культуры не входит в компетенцию автора настоящей статьи. Мы решимся затронуть лишь один ее аспект, который был связан с прямым польским влиянием. Для нас важно в данном случае то, что именно польский портрет оказался в определенный момент востребованным в среде высших кругов русского общества. Весь XVII век в России шел под знаком высвобождения того, что можно было бы условно назвать светским портретным импульсом, из общего комплекса сакрального искусства и обретения им собственных, новых форм существования. Когда, говоря выразительными словами Г. Вдовина (автор относит их к русской культуре XVIII века, но они вполне уместны и в нашем случае), «...из аморфного средневекового “Мы” явилась “самость”»⁵⁶. Но еще раньше, в переходный период XVII века, должно было измениться отношение к самой идее о возможности светского изображения, при котором и заказчик, и портретист не впадали бы в глазах общества и своих собствен-



*Неизвестный
русский художник
2-й пол. XVII в.
Школа
Оружейной палаты.
Портрет князя
Ивана Борисовича
Репнина.
Х., м.
Москва,
Государственный
исторический музей*

ных в глубокий грех, ибо, по определению исследователя русской культуры XVII века Л.Черной, «...в Древней Руси светское равно было греховному, поскольку своей нейтральной зоны существования (между сакральным и греховным. – Л.Т.) у него просто не было» и «...все, что не дотягивало до категории “сакрального”, относилось к сфере “греховного” и оценивалось соответствующим образом»⁵⁷. Внимания заслуживает еще



*Неизвестный
русский художник
2-й пол. XVII в.
Портрет
Льва Кирилловича
Нарышкина.
Х., м.
Москва,
Государственный
исторический музей*

одно наблюдение Л. Черной: «Среди множества других примеров разрушения границы между сакральным и светским одним из наиболее ярких является появление житий не “святых”, а обыкновенных мирских людей»⁵⁸. В этой связи напомним, что Д.С. Лихачев еще в 1970 году писал: «Начало XVII века было временем, когда человеческий характер был впервые “открыт” для исторических писателей, предстал перед ними

как нечто сложное и противоречивое»⁵⁹. Подобных суждений немало в работах отечественных исследователей (особенно в талантливых работах А. Панченко, Л. Софроновой, А. Демина и других), утверждающих особый статус XVII века в истории русской культуры. Перелом, происходивший в это время, в том числе процессы, протекавшие в искусстве, многократно описывались и историками искусства. Так, впечатляющий корпус работ, касающихся проблематики XVII века в его различных аспектах, в том числе проблемы, по терминологии Черной, «обмирщения веры» и «сакрализации жизни», создан И. Бусевой-Давыдовой. Выявленные историками и культурологами процессы напрямую относятся к появлению первых светских портретов и подтверждают, что XVII век, особенно его последние десятилетия, идут в русском искусстве под знаком обретения светским портретом новых, внесакральных форм существования. В том же направлении, что и интересующее нас польское влияние, шло много других воздействий, например, портретные иконы, привозная графика – «фряжские листы», шитье. Вспомним в этой связи и о горячих дискуссиях в русской художественной среде, о высказываниях Иосифа Владимирова, Симеона Полоцкого, Федора Ушакова, о новациях мастеров Оружейной палаты.

В русское общество все глубже проникало осознание «права на изображение» средствами искусства, которое частному лицу еще надо было завоевать. В отличие от Польши, русское дворянство и даже боярство не могло прямо использовать традицию царского портрета, существовавшую здесь со времен Киевской Руси и ориентированную на Византию. Русский самодержец отнюдь не считал себя «первым среди равных», он, по словам Павла Алеппского, есть «величайший из царей земных, царь нового Рима, который есть Москва, самодержец Великой и Малой России и великий государь всех северных земель». По словам соотечественников, он «как Бог карает и милует»⁶⁰. Для воплощения такого образа существовали каноны и идейно-художественные принципы, связанные, по примеру Византии, со своеобразной модификацией иконного образа. В отношении них, как пишет О. Святуха, «осуществлялся метафорический

перенос структурных принципов иконописных жанров на портрете, их смысловая нагрузка накладывается на новый образ», что и рождает «определенную сакрализацию личности»⁶¹. На подобный портрет не могло претендовать дворянство, что и делало для него, как нам представляется, столь привлекательной польско-украинскую или белорусскую портретную систему и трансформированную через них западноевропейскую⁶². Польский вариант оказался весьма уместным, но именно на ранней, допетровской стадии развития парсуны, ибо эпоха Петра I, насильственно сменившая множество культурных ориентиров, весьма наглядно сказала и здесь: в круг изображений высоких лиц, так недавно обретших право личного запечатления, ворвались Всепутейший собор и солдат Бухвостов, главным ориентиром стал голландский бюргерский портрет. Эволюция же того типа, в котором нам видится прямая связь с польским (а теперь уже и белорусским) и портретом, приходящим из украинских земель, ибо за долгий период господства сарматского изобразительного стереотипа в этих краях, полностью или частично входивших в состав Речи Посполитой, уже сложились собственные его модификации), в новых условиях обрывается.

Примечания

1. *Sobieski J.* Peregrynacja po Europie i Droga do Baden. Wrocław – Warszawa – Kraków, 1991; *Wiszniewski M.* Historia literatury polskiej. T. VI. Kraków, 1844. S. 19; *Bystroń St.* Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVII. T. 1. Warszawa, 1976. S. 9; *Łoziński Wl.* Życie polskie w dawnych wiekach. Lwów, 1912. S. 217–222, 224–225; *Mączak A.* Życie codzienne w podróżach po Europie w XVI I XVII wieku. Warszawa, 1978. S. 370.
2. Установление постоянных дипломатических отношений с Испанией и появление польского посольства при испанском дворе в 1519 году были тесно связаны с необходимостью отстаивать королевой Боной (женой Сигизмунда I) свои права на наследственные владения (княжества Бари и Розано), расположенные в Италии; в то время они находились под юрисдикцией Испании, владевшей этими землями. См.: *Bogucka M.* Bona Sforca. Warszawa, 1989; Bona i rola dworu monarszego jako centrum kulturalno-obyczajowego. (1518–1548) // Triumfy i

- porażki. Warszawa, 1980.
3. *Wiszniewski M.* Op. cit. S. 67. Там же — список польской дворянской молодежи, обучавшейся за границей, как в католических, так и в протестантских центрах.
4. *Lelewel J.* Paralela Hispanii i Polski // *Lelewel J.* Dzieła. T. VIII. Warszawa, 1961. S. 224–225, 229; komentarz 7. S. 257.
5. Ibid.
6. *Земсков В.* Конкиста и зарождение латиноамериканской литературы (XVII век) // *История литератур Латинской Америки*. Т. 1. М., 1985. С. 134.
7. Цит. по: *Wójcik Zb.* Międzynarodowe położenie Rzeczypospolitej // *Polska XVII wieku*. Warszawa, 1965. S. 42–43. «Колядка» дословно переводится как «рождественский подарок», что приобретает в нашем контексте особое значение.
8. *Lippomano M.* Relacja o Polsce. Cudzoziemcy o Polsce. Relacje i opinie. T. 1. Kraków, 1971. S. 170.
9. *Natoński B.* Początki i rozwój Towarzystwa Jezusowego w Polsce. 1564–1580; *Brodric J.* Powstanie i rozwój Towarzystwa Jezusowego. T.1. Kraków, 1969. S. 449 (пер. с английского). Там же приводится текст привилегии, данной Сигизмундом Августом ордену еще в 1565 году. В частности, там говорилось: «Итак, Мы желаем, чтобы этот орден пользовался в Нашем королевстве теми же свободами, иммунитетами, правами и привилегиями, которыми обладают христианские ордена на всем свете. Мы и наши наследники обещаем этому ордену всяческую опеку и защиту и действительно ее предоставим. В доказательство чего прилагаем Нашу печать» (*Natoński B.* Op. cit. S. 497; *Bangert W.V.* A History of the Society of Jezus. 2 ed. St. Louis, 1986. P. 76–77).
10. *Natoński B.* Op. cit. S. 449.
11. Ibid. S. 424.
12. Цит. по: *Tazbir J.* Prace wybrane. T. 3. Kraków, 2001. S. 223–224.
13. *Szarzyński S.* Stefanowi Batoremu, królowi polskiemu // *Hernas Cz.* Barok. Warszawa, 1976. S. 29–30.
14. *Tazbir J.* Op. cit. S. 177.
15. Ibid. S. 205.
16. *Dantyszek J.* Pieśni. Wybrała i przełożyła z łaciny Anna Kamieńska. Pojezierze, 1973. S. 146–147. О Дантышке см. также: *Nowak Zb.* Jan Dantyszek. Portret renesansowego humanisty. Ossolineum, 1982 /4; *Wiszniewski M.* Op. cit. S. 237–242.
17. *Nikliewicz K., Tazbir J.* List Ferdynanda Kortesa do Jana Dantyszka z 1531 r. // *Zapiski historyczne*. T. 35. 1970. S. 3–4.
18. *Ciesielska-Borkowska S.* Hispański mistycyzm na polskim gruncie. Kraków, 1939.
19. *Wiszniewski M.* Op. cit. S. 19; *Loziński Wl.* Op. cit. S. 217–222, 224–225.

20. *Natoński Zb.* Op. cit. S. 450.
21. *Milobędski A.* Zarys dziejów architektury w Polsce. Wyd. 2. Warszawa, 1968. S. 173–174, 177; *Żygulski J. jun.* Sztuka dworu Wazów w Polsce. Katalog wystawy. Przedmowa. Kraków, 1976. S. 20. См. также: *Dmitriewa M.* Italien in Sarmatien. Studien zum Kulturtransfer im Östlichen Europa in der Zeit der Renaissance. Stuttgart, 2008.
22. *Mukante J. P.* Diariusz legacji kardynała Gaetano. Cudzoziemcy o Polsce. S. 195; *Fabiani B.* Na dworze Wazów w Warszawie. Warszawa, 1988. Автор отмечает, что Сигизмунд III «...активно участвовал в дискуссиях над новыми формами строящегося наново крыла Варшавского замка или резиденций, возводившихся в Варшаве» (S. 64).
23. *Werdum U.* Pamiętnik // *Cudzoziemcy w Polsce.* Warszawa, 1971. S. 296.
24. *Milobędski A.* Op. cit. S. 177.
25. Цит. по: *Natoński Zb.* Op. cit. S. 468.
26. Цит. по: *Hernas Cz.* Op. cit. S. 157.
27. *Walicki M., Tomkiewicz W., Ryszkiewicz A.* Malarstwo polskie. Manieryzm. Barok. Warszawa, 1971. S. 24–25; *Tomkiewicz W.* Pędzlem rozmaitym. Malarstwo okresu Wazów. Warszawa, 1975.
28. *Walicki M., Tomkiewicz W., Ryszkiewicz A.* Malarstwo polskie. S. 12, 325–329.
29. *Ciesielska-Borkowska S.* Op. cit. S. 100.
30. Цит. по: *Hernas Cz.* Op. cit. S. 17.
31. *Walicki M., Tomkiewicz W., Ryszkiewicz A.* Malarstwo polskie. S. 27–28, 332 – 334.
32. *Каганэ Л.* Испанский портрет XVI века. Его социальная и гуманистическая основа // *Культура Возрождения и общество.* М., 1986. С. 21; см. также: *Каганэ Л.* Хуан Пантоха де ла Крус. Л., 1969.
33. *Каганэ Л.* Алонсо Санчес Коэльо и Антонис Мор // *Труды Государственного Эрмитажа XXII.* Л., 1982; Она же. Ренессансный портрет в Испании на рубеже XV–XVI веков // *Труды Государственного Эрмитажа XXV.* Л., 1985; *Rogelio Buendia J.* Historia del Arte Hispano. Vol. III. El Renasimiento. Madrid, 1980; *Young E.* Bartolome Bermejo. The Great Hispano-Flemish master. London, 1975; *Kunst um 1492. Hispania – Austria. Die Katolischen Könige, Maksimilian I und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien.* Milan, 1992; *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs (...)* Forwort: Klauner F., Heinz G. Wien, 1982.
34. Цит. по: *Каганэ Л.* Испанские авторы о портрете // *Труды Государственного Эрмитажа.* Вып. XIV. Л., 1973. С. 34.
35. *Rogelio Buendia J.* Los pintores de retratos. Historia del Arte Hispano. Vol. III. Madrid, 1980. S. 276.
36. *Градова Л.* Театральный костюм. Кн. 2. Мужской костюм. М., 1987. С. 202.
37. *Габричевский А.* Портрет как проблема изображения // *Искусство портрета.* М; Л., 1928. С. 67.
38. *Гусарова Е.* Быт европейских стран в эпоху Возрождения // *Культура*

- Западной Европы в эпоху Возрождения. М., 1996. С. 383.
39. *Тананасева Л.* Испания в Праге: Пернштейны // Рудольфинцы. Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII веков. М., 1996. С. 52–57; *Bukolska E., Štěpánek P.* Retratos españoles en la colección Lobcowitz en Roudnice. Ibero-Americana Pragensia. Praha, 1972/1973. № VI; *Bukolská E., Štěpánek P.* Španielske podobizny. Praha, 1980; *Soucal J.* Pani z Pernštejna. Genialogie a stručné dějiny rodu // Časopis Matice moravské, 1913; *Fritcová Ch., Růžyčka J.* Vratislav z Pernštejna a jeho portrety // Kulturní měsíčník galerie v Roudnici nad Labem. 1972. № 8. S. 10–11.
 40. Цит. по: *Ciesielska-Borkowska S.* Op. cit. S. 2.
 41. *Bystroń J.* Op. cit. S. 43; *Loziński J.* Op. cit. S. 44.
 42. *Ciesielska-Borkowska S.* Op. cit. S. 12–17.
 43. *Sobieski J.* Op. cit. S. 235.
 44. *Каменецкая Е.* Основные направления развития портрета в крупных художественных центрах Польши и Литвы. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1983. С. 10.
 45. Там же.
 46. *Aznar Comon J.* La pintura española del siglo XVII // Summa Artis. Historia general del arte. Madrid, 1977. P. 27; *Gomes Leticia Ruis.* La creación del retrato español en el siglo XVI // El retrato español en el Prado. Del Greco a Goja. Madrid, 2006.
 47. *Андиял А.* Die Slawische Barockwelt. Leipzig, 1963. См. также: *Бедюи-кин В.А.* Идадьго и кабальеро: испанское дворянство в XVI–XVII веках // Европейское дворянство XVI–XVII вв. Границы сословия. М., 1997.
 48. Цит. по: *Baszkiewicz J.* Myśl polityczna // Dziejów Polski blaski i cienie. Warszawa, 1968. S. 143.
 49. *Chrościcki J.* Pompa Funebris. Warszawa, 1974. S. 199.
 50. *Chszanowski T.* Sarmatów drogi ku Europie // Teksty. 1974. № 4 (16). S. 92
 51. *Czapliński W.* Władysław IV i jego czasy. Warszawa, 1972; *Czapliński W.* O Polsce siedemnastowiecznej. Warszawa, 1966. S. 213.
 52. *Tylicki J.* Bartłomiej Strobel. Malarz epoki wojny trzydziestoletniej. Toruń, 2000. T. 1, rozd. 2; *Szczepińska-Tramer J.* El Festín de Herodes. Notas sobre el cuadro de Bartolomeus Strobel // Goja. Madrid, 1991, Num. 223–224. P. 2–16.
 53. *Wiliński St.* Wielkopolski porter trumienny // Biuletyn historii sztuki i kultury, 1949, 3–4. См. также: U źródeł portretu staropolskiego. Warszawa, 1958; *Dziubkova J.* Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych. Poznań, 1997 (фундаментальный научный каталог всех имеющихся в польских музеях и собраниях надгробных портретов; богато иллюстрирован). См. также: *Арбес Ф.* Человек перед лицом смерти. М., 1992. Чрезвычайно интересный материал о представ-

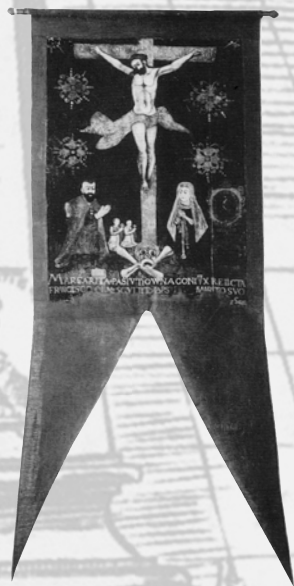
- лениях населения Речи Посполитой о смерти и загробном мире приводится (в контексте с православной догматикой) в книге: *Корзо М.* Образ человека в проповеди XVII века. М., 1999. См. также статьи в сб.: Категории жизни и смерти в славянской культуре. М.: Институт славяноведения РАН, 2008.
54. *Karpowicz M.* Sztuka Oświeconego sarmatyzmu. Warszawa, 1970; *Karpowicz M.* Jerzy Eleutor Siemiginowski – malarz polskiego baroku. Warszawa; Kraków, 1974.
55. *Tazbir J.* Syncretyzm a kultura sarmacka // Teksty. 1974. № 4. S. 44 – 45; *Tazbir J.* Prace wybrane. T. 3. Sarmaci a świat; T. 4. Studia nad kulturą staropolską. Kraków, 2001.
56. *Вдовин Г.* Становление «Я» в русском портрете XVIII века и искусство портрета. М., 1999; *Тананаева Л.* Портретные формы в Польше и России в XVII веке. Некоторые связи и параллели // Советское искусствознание, 82. М., 1982; *Сарабьянов Д.В.* К концепции русского автопортрета // Советское искусствознание, 77. Вып. 1. М., 1978; *Корзо М.* Образ человека в проповеди XVII века. М., 1999.
57. *Черная Л.* Граница между сакральным и светским в русской культуре XVII века // Оппозиция Сакральное / светское в славянской культуре. М., 2004.
58. Там же. С. 110.
59. *Лихачев Д.С.* Человек в литературе Древней Руси. М., 1970 (2-е изд.). С. 8.
60. Поляки и русские отлично ощущали разницу своих социальных структур. Приведем свидетельство польского шляхтича, Самуила Мацкевича, участника московской авантюры 1606–1611 годов: «В беседах с москвитами наши, выхваляя свои вольности, советовали им соединиться с народом польским и также приобрести свободу. Но русские отвечали: «Вам дорога ваша воля – нам неволя. У вас не воля, а своеволие: сильный грабит слабого, может отнять имение и самую жизнь. У нас напротив: самый знатный боярин не властен обидеть самого последнего простолюдина: по первой жалобе царь творит суд и расправу. Если же сам государь поступит несправедливо, его воля: как Бог, он карает и милует. Нам легче перенести обиду от царя, чем от своего брата; ибо он – владыка всего света». См.: Записки Самуила Мацкевича // Сказания современников о Дмитрии Самозванце. Т. 1. СПб, 1834. С. 68. Нужно заметить, что этот шляхетский «рыцарь удачи» оставил самые точные описания кремлевской Золотой палаты и фресок Архангельского собора в Кремле.
61. *Святуха О.П.* Царский портрет в русской живописи и графике XVII века. Проблемы классификации и репрезентации. Автореф. дис. ... канд. искусствознания. СПб., 2000.
62. См. также: *Филимонов Г.Д.* Иконные портреты русских царей // Вестник общества древнерусского искусства при Московском Публичном

музее. М., 1875. № 6–10. С. 42; *Овчинникова У.С.* Портрет в русском искусстве XVII века. М., 1955; *Белецкий П.А.* Украинский портретный живопис XVII–XVIII. Проблеми становлення і розвитку. Київ, 1969; *Маясова Н.А.* Древнерусское шитье. М., 1971; *Хадыка А.Ю.* Портретная живопись Белоруссии XVI–XVII веков. Мінск, 2004; *Высоцкая Н.Ф.* Жывапіс Беларусі XII–XVIII старогадзяў. Мінск, 1980; *Matuškaitė M.* Portretas XVI–XVIII a., Vilnius, 1984; Русский исторический портрет. Эпоха парсуны. М., 2004 (Обширный научный каталог с ценными вступительными статьями к разделам); *Софронова Л.А.* Культура сквозь призму поэтики. М., 2006; *Бусева-Давыдова И.Л.* Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М., 2008.

Нагробный портрет в Речи Посполитой (XVII–XVIII века)

Нагробный портрет (по-польски – «труменный», от слова «trumna» – «гроб») относится к тем явлениям польской культуры XVII–XVIII веков, которые придают ей неповторимо-своеобразные черты, причем занимает в их ряду одно из первых мест. Хотя сам термин в польской науке и зарубежной полонистике уже прочно установился – а его наиболее адекватным переводом будет именно «нагробный», – мы рискуем иногда заменять это название, очень уж неловко звучащее на русском языке, на «погребальный», сохраняя за ним тот же смысл: подобный портрет родился и функционировал исключительно в системе польских похоронных обрядов, которые имели свои особенности и носили несколько парадоксальное название «Pompa Funebris» (то есть «Траурные торжества»).

Такой портрет писался маслом на металлической пластине (оловянной, жестяной, цинковой или даже серебряной – в зависимости от статуса покойного) и крепился непосредственно на торцовую стенку гроба, а после похорон обычно переносился в родовую капеллу или в соответствующем декоративном обрамлении помещался на стену в церкви – и тогда приобретал роль «мини-надгробия»; в сопроводительных эпитафийных текстах такие композиции обычно именуются «памятниками». Время появления погребального портрета и его наиболее полного распространения по территории Речи Посполитой (XVII – первые две трети XVIII века) в основном совпадает с периодом так называемого «сарматизма», отдельные черты которого сохранились в стране и во времена



Просвещения (1760–1790-е), то есть практически до конца XVIII столетия.

«Сарматизм» как историко-культурное явление в настоящее время достаточно хорошо изучен, однако однозначной оценки его нет до сих пор, поскольку в представлении многочисленных исследователей само понятие «сарматизма» то сужается до идеологии шляхетского общества, то распространяется на весь тип барочной культуры в ее национальном варианте¹. Нам представляется, что «сарматизм» может быть в общей форме определен как синтез исторически сложившейся в Речи Посполитой к концу XVI века идеологии шляхетского общества и порожденных ею, но обладающих силой обратного воздействия форм быта, материальной и художественной культуры, влиявшей на все социальные слои. Напомним, что шляхта была чрезвычайно многочисленна; считается, что к середине XVIII века каждый четвертый из польскоязычных жителей Речи Посполитой был шляхтичем.

К тому же, как верно замечает российский историк Мария Лескинен, эта «идеология, стремясь продлиться во времени, вбирает в себя элементы мифа, то есть мифологизируется»². Действительно, даже в основе самого понятия «сарматизм» лежит генетический миф. «...Явно и ясно, что именно мы и есть сарматы», – утверждалось уже в «Хронике» Мартина Бельского, и поэтому, что о сарматах писалось, то правильно считать написанным о предках наших»³. Сказанное относилось только к дворянству; народ же, следуя этой мифологеме, происходил из покоренных воинственными сарматами местных племен и якобы даже по анатомическому строению отличался от шляхты.

Сплав «сарматских» образа жизни и культуры и широко распространившейся в это время в искусстве всей Речи Посполитой барочной стилистики получился очень прочным (существует даже термин «сарматское барокко»). На его основе возник целый ряд ярких художественных явлений; по словам Я. Тазбира, «ни в одну эпоху нашей культуры, начиная с Ренессанса и кончая позитивизмом, Польша не создала столь оригинальных и своеобразных форм цивилизации, как именно в XVII веке»⁴. При этом «сарматские» формы культуры

оказались достаточно гибкими, чтобы их смогли воспринять представители других национальностей, обитавших на обширных пространствах Речи Посполитой, в том числе – дворянство православного вероисповедания. Правда, нам кажется, что исследователи «сарматизма» в этом вопросе недооценивают роль самого барокко, ибо способность адаптироваться к самым различным условиям времени и места, а также к национальным традициям – черта, в полной мере присущая именно этому стилю.

Эпоха «сарматизма» вызвала к жизни и утвердила многие характерные особенности польской культуры Нового времени, касающиеся менталитета, традиций, общественных установок, художественных пристрастий, а также разного рода фобий, предубеждений, тягостных противоречий – целого конгломерата политических, моральных, религиозных, общекультурных воззрений, широко затронувших литературу и искусство. В процессе дальнейшего исторического развития традиции «сарматской» барочной культуры оказались необычайно стойкими и вошли в формирующийся национальный характер как важнейшие составляющие, хотя и содержали в себе немало противоречий. Можно было бы сказать, что плотный слой духовных устремлений и их художественных реализаций, сформировавшийся в период барокко, в дальнейшем сохранился в «подсознании» национальной культуры, исподволь, изнутри воздействуя на нее. Пожалуй, трудно назвать другую европейскую страну, в которой наследие эпохи барокко так постоянно и упорно давало бы знать о себе (разве что в Испании). Здесь есть своя историческая предопределенность: период XVII века – средоточие польского барокко – был для Речи Посполитой поистине судьбоносным, и не удивительно, что порожденные им явления, в том числе интересующий нас тип портрета, обрели такой вес в исторической перспективе.

Однако нагробный портрет был оценен как значащая часть барочного наследия далеко не сразу, причем это «открытие» произошло не без влияния иностранных ученых, оценивших образцы польского погребального портрета, впервые представленные за рубежом на нескольких послево-

енных выставках как оригинальное и даже загадочное явление, не имеющее прямых аналогов в искусстве как сопредельных, так и весьма отдаленных стран. Не случайно в поисках таких аналогов истории искусства с самого начала стали называть фаюмский портрет, каждый раз оговаривая логическую и историческую условность подобного сравнения, но не находя ему замены, хотя посмертный портрет как таковой существовал во всей Европе и совсем не был «польским специалитетом» ни в XVII веке, ни позже.

Мы отметим лишь наиболее важные этапы недолгой, но интенсивной истории изучения погребального портрета. Как и большинство явлений художественного примитива, к которому он, по нашему мнению, относится, погребальный портрет стали признавать как эстетически ценное явление и как необходимое звено в цепи художественной культуры Речи Посполитой лишь с середины XX века⁵. Первым этапом в попытке охарактеризовать его в качестве явления, глубоко укорененного не только в этнографической сфере (что и ранее признавалось), но и в истории художественной культуры, стали 50–70-е годы. Однако многие тогдашние оценки оказались впоследствии недостаточно точными, атрибуции – произвольными; кропотливый труд исследователей следующего этапа, базировавшихся на выводах научной реставрации, позволил уточнить периодизацию, установить имена и титулы многих героев этой необычной, чрезвычайно значительной по своим масштабам «национальной портретной галереи», если можно так выразиться.

Потребность расширить некоторые положения своей собственной работы – главы «Нагробный портрет» в книге «Сарматский портрет» (1979) – заставили и автора настоящей главы вернуться к этой теме.

Важная роль в современной исследовательской обработке всего корпуса нагробных портретов принадлежит Иоанне Дзюбковой, изучившей практически все доступное на сегодня «труменное» наследие и обобщившей свои выводы в обширном научном каталоге выставки, прошедшей в Национальном музее в Познани в 1996–1997 годах и называвшейся «VANITAS. Нагробный портрет на фоне сарматских погребальных обы-

чаев»⁶. Этот труд можно считать на сегодняшний день последним словом в изучении интересующей нас области искусства, впервые представленной с таким размахом и столь подробно. Один из главных выводов, которые он заставляет сделать, — перемещение даты возникновения нагробного портрета с конца XVI века на начало XVII; таким образом, вся его история укладывается в пределы неполных двух столетий. Тем не менее его наследие чрезвычайно обширно, при том что, вероятно, ни одна область искусства в Речи Посполитой не понесла за века такого урона, как эта.

Виной тому не только исторические катаклизмы, которыми история щедро наделила Польшу Нового времени, но и особенности бытования самого портрета в жизни польского общества (а также литовско-белорусского, отчасти и украинских земель), специфика его функций, которая никогда не была равнозначна лишь эстетической.

Не случайно первые упоминания о нагробных изображениях принадлежат не искусствоведам, а местной интеллигенции, интересовавшейся культурным наследием родного края, — этнографам, учителям, священникам, составлявшим описи церковного имущества. Все они уже в XIX веке высказывали озабоченность плохой сохранностью погребальных портретов и били тревогу по поводу небрежного отношения к ним со стороны общества, в том числе церковных властей, приводившего к массовым потерям. Во многом это небрежение объяснялось тем, что портреты, утратив после похорон прямую связь с обрядом, хотя и оставались частью церковного убранства, но не имели «сакрального статуса» и часто выбрасывались из костелов при различных реставрациях, поновлениях и т. д. К тому же отношение образованных людей того времени, воспитанных на живописи академической школы, к портретам, создававшимся в массе своей ремесленниками средней руки, было весьма уничижительным и об их сохранении никто не думал. Так, священник Винсенты Пшигодский сетует на то, что из-за невежества и невнимания церковных служителей большая часть подобных изображений «бесповоротно утрачена», так как реставраторы растирали на металлических щитах с портретными изображениями

краски, а женщины, убравшие костел, «использовали их для сбора мусора»⁷. Не менее драматичны другие факты, вроде переплавки серебряных портретных таблиц в слитки; та же участь постигала портреты на пластинах из олова и цинка, которые шли, к примеру, на грузила для сетей и удочек⁸. Лишь отдельные просвещенные люди настаивали на инвентаризации этих необычных «портретов с гроба», или «клепсидр», как их часто называли («klepsydra» – здесь: уведомление о смерти. – *Л.Т.*). Так, А. Бросиг в 1930 году писал о том, что «Художественное качество их не ценится, их трактуют [лишь] как работы доморощенных или бродячих художников, в то время как эта живопись имеет еще и особую научную ценность для истории культуры, для генеалогии, геральдики и костюмологии»⁹.

Однако в тесной связи с углубленным изучением феномена «сарматизма» художественный статус «клепсидр» стал подниматься, а они сами – восприниматься уже как самостоятельное явление в системе культуры польского барокко. Здесь важную роль сыграли работы Ст. Вилиньского, особенно «У истоков старопольского портрета» (1958)¹⁰. «Старопольский портрет» называлась и выставка, которая прошла в 1976 году в целом ряде городов за пределами Польши, в частности в СССР, в Москве¹¹. Ее руководителем и создателем научной концепции была профессор Янина Рушиц (Национальный музей в Варшаве), а сама выставка разместилась в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Автор настоящей статьи, работавшая при названной выставке в качестве консультанта, может подтвердить, что надгробный портрет, представленный на ней в небольшом количестве, неизменно вызывал интерес у посетителей. Именно на нем акцентировал внимание как на наиболее оригинальном варианте польской живописи эпохи барокко и французский критик Ф. Эльгар, познакомившийся с этим жанром на большой экспозиции «Сто лет польского искусства» в Париже в 1969 году.

Так постепенно погребальный портрет отвоевывал самостоятельные научные позиции, и монументальный (300 страниц) каталог И. Дзюбковой – прямое тому доказательство.

Переходя к более конкретному анализу, подчеркнем, что погребальный портрет изначально не был рассчитан на ту роль, которую играло большинство произведений портретного жанра того времени. Он не создавался для родовых галерей, широко распространенных в эти столетия в Польше, мы не встречаем его в художественных коллекциях магнатских и королевских замков. Ему была предназначена совершенно особая функция в тогдашней культурной сфере, связанная с самыми важными, «конечными» моментами в жизни человека – смерти и посмертной памяти.

«Сарматская» Речь Посполитая (объединявшая с 1569 года, когда была заключена польско-литовская Уния, Польшу, Литву и входившие в состав последней белорусские, а также украинские земли) представляла собой весьма своеобразное государственное образование, которое иностранцы не без труда пытались определить, исходя из существующих европейских критериев. («Это, наверное, смесь монархии, аристократии и демократии», – неуверенно писал Ульрих фон Вердум, наблюдательный и знавший Европу спутник французского посланника, посетивший Речь Посполитую в 1670–1671 годах)¹². Для нашей темы важен тот факт, что королевская власть в стране с конца XVI века, после окончания династии Ягеллонов, стала выборной, а король считался «первым среди равных». Идея равенства всех членов шляхетского общества, на самом деле вполне декларативная, во многом иллюзорная, сильно повлияла на характер погребальных церемоний.

Ю. Хросцицкий, детально изучивший эти обряды, утверждает: «На похороны, какие во Франции были привилегией принцев крови и государственных деятелей, претендовал в Польше каждый среднезажиточный шляхтич»¹³. И действительно, польская «*Pompa funebris*» включает в себя целый ряд моментов, которые отмечали историки средневековой Франции, говоря о траурных церемониях на похоронах своих королей¹⁴. Однако изображений, помещенных непосредственно на гроб, подобных польским погребальным портретам, мы не найдем и в королевских европейских обрядах. В появлении нашего жанра, как кажется, более всего повинны две

черты национального менталитета: выше отмеченное стремление реализовать свое право быть хотя бы в принципе равным королю и магнатам и особенности местных религиозных воззрений.

Прежде всего, похоронный обряд в ряде случаев весьма далеко отстоял от момента смерти, чему было несколько причин.

Одной из главных нитей, связующих польское общество, уже тогда чреватое анархией, были чрезвычайно разветвленные и очень прочные родовые связи. На похороны члена своего рода, как правило, съезжались все близкие, оповещенные специальными гонцами, так что для семейного сбора требовалось немалое время, учитывая обширные пространства Речи Посполитой, скверное состояние дорог и мостов, о чем дружно пишут все мемуаристы, и свои и зарубежные. В результате быстрее, чем через месяц, покойнику редко удавалось дожждаться погребения. Бывали случаи, когда время похорон отодвигалось от момента смерти на целый год, а то и на несколько лет. (Вдова Яна Клеменса Браницкого успела – правда, тайно – вторично выйти замуж, не дождавшись его погребения и конца траура, наступившего лишь через шесть лет. Зато устроила бывшему супругу самые пышные похороны¹⁵.)

Путешествовали в связи с похоронами не только родственники, бывало, что перевозили и гроб с покойником, в тех случаях, когда он умирал далеко от родных мест (такая траурная процессия, неспешно двигавшаяся по стране в сопровождении родни, слуг, военных отрядов, священников называлась «кондукт»; то же название носило и последнее отпевание перед захоронением). Подобным образом перевозили военачальников, погибших на поле брани или умерших в походе, иной раз далеко за пределами Польши: к примеру, останки Яна Сапеги везли из-под Москвы, которую в 1612 году занимали польские войска, в Литву, в лейпунскую родовую капеллу, а гроб с телом гетмана литовского Яна Кароля Ходкевича доставляли в Острог из лагеря под Хотимом. К тому же перед родственниками покойного вставала необходимость принять массу народа (на похороны инновроцлавского старосты Ляतालского в Лабишине в 1583 году съехалось,

по словам В. Лозиньского, 1700 гостей, «а коней было 1300»), обеспечить их всех жильем и пропитанием, на что затрачивались огромные суммы¹⁶. Что же касается самого «героя» погребальных обрядов, то для прощания с ним готовилась сложная церемония.

В день похорон церковь преображалась в подобие сакрализованного театра, ее центральную часть занимал специально изготовленный для этого случая катафалк, на который помещался гроб – *castrum doloris*; он был установлен на невысоком подиуме и мог иметь различную форму: катафалк с балдахином, пирамида, обелиск, в XVIII веке появились центрические «храмы».

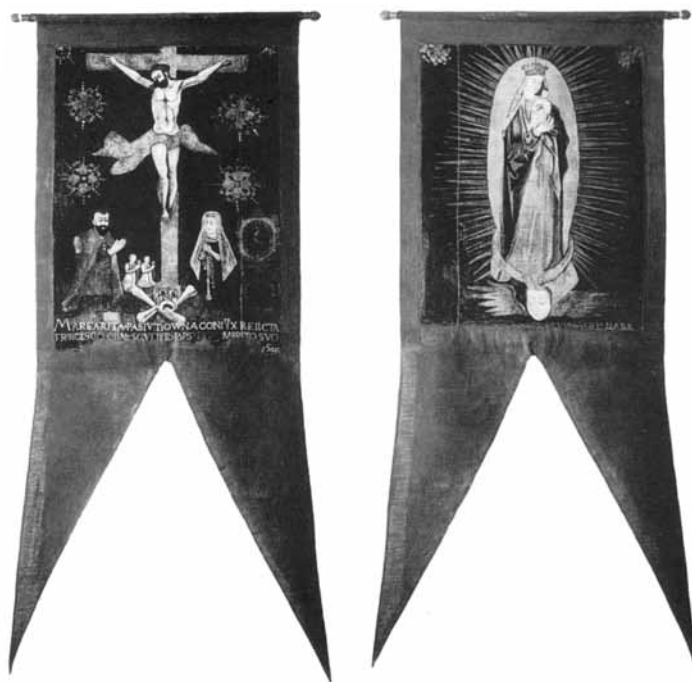
Отметим, что тема катафалка и эволюция его форм имеют собственное и немаловажное значение. Уже Ю. Стажиньский в 1932 году отмечал значительную роль таких временных, как их называют в Польше, «окказиональных сооружений», в основе которых часто лежали новаторские идеи и принципы, способные сыграть важную роль для общего развития архитектурной мысли и практики, в том числе – для прикладных видов искусства¹⁷. Чрезвычайно оригинальными бывали решения, которые использовали гербовой знак покойного в качестве общего принципа оформления. Так, на похоронах Адама Казановского, надворного маршала и любимца короля Владислава IV, в кафедральном соборе в Варшаве был воздвигнут катафалк «в форме его герба, то есть ворот с тремя башнями, украшенный гусарскими копьями и красно-золотыми пропорцами (флажками) в знак того, что он был военным»¹⁸.

У гетмана Юзефа Потоцкого во Львове в 1751 году катафалк изображал крепость, повторяющую облик гетманского замка в Станиславове: он имел четыре бастиона по углам, рядом с которыми декоратор поместил «золотые черепа на постаментах в гусарских шлемах»¹⁹. Пышный декор траурных церемоний на похоронах Анны Радзивилл в Несвиже, в церкви Отцов Иезуитов проектировал придворный архитектор этого знатного рода Маурицио Перетти. Катафалк представлял собой «сложной конструкции капеллу, возведенную в центральной части костела», которую очевидец называет «роскошным, прекрасным строением». Этот катафалк-капелла

Художник,
подписавшийся
Josephi Pict. Posn.
(Йозеф, художник
из Познани?).
Катафалк и гроб
с портретом
Катажины
Смошевской-Скиетуской.
Гравюра на меди.
Краков, Ягеллонская
библиотека



«был украшен живописью, статуями, символами, возносился до самого купола церкви, иллюминирован был бесчисленными, разноцветными масляными лампами и огнями свечей... Вся церковь сверху донизу была иллюминирована с прекрасной симметрией»²⁰.



*Погребальная хоругвь
Франтишека
Лапшиньского.
Льняное полотно, масло.
Ок. 1625.
Недзица, собрание замка*

Стены костела или родовой капеллы затягивались богатой материей, предпочтительно пурпурной или золотой, катафалк обивался черным сукном или бархатом, использовалось огромное количество свечей и висячих лампад, свет которых падал на многочисленные портреты предков покойного, на эти дни перемещавшиеся в церковь, так что не только живые, но и усопшие представители рода как бы присутствовали на церемонии. Стены украшали цитаты из Священного Писания, а также из античных авторов, содержащие аллюзии с личностью самого усопшего и его рода, прославлявшие их доблести и добрые дела.

Значительное место в пышном декоре занимали хоругви, помещавшиеся во время отпевания возле гроба; впоследствии их оставляли возле захоронения или скульптурной эпитафийной таблицы. Хоругвь, на которой находился портрет усопшего в позе адоранта перед Распятием или образом Божией Матери, украшали гербы, а также надписи, дата

смерти; портрет писался маслом на ткани, это могло быть плотно, но в случае богатых похорон «их делали из самых дорогих тканей, обильно расшивали золотом и серебром, украшали ламбрекенами, драпировками, галунами и кружевом»²¹. Сверху красовалась кита (плюмаж) из перьев цапли или даже страусовых перьев. «В 1613 году, после московской кампании только в церкви Отцов Бернардинов во Львове висело несколько десятков таких *Labara funebria*, – писал В. Лозинский, добавляя с сожалением: – ...ни одна из этих рыцарских памятков не сохранилась²²», а между тем такая хоругвь стояла порой дороже скромного памятника. В случае богатых похорон на память для семьи оставались также конклюдии: «Это были куски шелковой ткани, обычно белого или желтого атласа, на которых печаталась заключительная сентенция надгробной речи, уже заранее подготовленная проповедником в расчете на эффект, облеченная в лапидарную форму – например: *Stat magni nominis umbra*. Гравюра, изображающая святого патрона и герб усопшего, а также пышное посвящение осиротевшей семье дополняли текст конклюдии, которую вешали в домашней капелле или хранили вместе с другими родовыми памятками»²³.

Декор церковного интерьера создавался по определенной символической программе, которую тщательно разрабатывали, опираясь на существовавшие в Европе специальные трактаты. Т. Хросцицкий называет в этой связи книгу К. Менестрие, изданную в 1683 году в Париже, в которой приводились образцы подобных оформлений, подчиненные единой символической концепции. По свидетельству современников, в декоре использовались «статуи, персонифицирующие добродетели покойного, картины, девизы, эмблемы, изображения героических деяний, отдельные стихотворные инскрипции и т. п.»²⁴. В отличие от надгробных портретов это была область вполне профессиональной деятельности, поэтому до нас дошли имена целого ряда мастеров, трудившихся при королевском дворе или при дворах крупных магнатов (Д. Джислени, М. Перетти и др.). Кроме описаний сохранились и печатавшиеся «по случаю» брошюры с иллюстрациями-гравюрами, запечатлевшими облик этого «траурного теа-

тра», значение которого, как представляется, еще недостаточно учитывается при изучении облика тогдашней культуры.

Среди мастеров символических программ и риторических комментариев к ритуальным событиям выделялись иезуиты, только что утвердившиеся в Польше, но уже сильно влиявшие на умы и вкусы современников: среди мастеров траурных программ выделялись П. Гижицкий из Кременецкой иезуитской семинарии, П. Рошковский и др. Характерная для барокко идея синтеза искусств и литературы проявлялась здесь в самом чистом виде, и, что опять-таки характерно для барочной культуры, тема *Vanitas* пронизывает весь конгломерат используемых средств и приемов.

Мы говорим сейчас о похоронных церемониях, доступных наиболее обеспеченным лицам Речи Посполитой. Они могли заказать оформление костела известному архитектору (одним из лучших в этом специфическом жанре был в XVII веке уже упоминавшийся Джамбаттиста Джислени), который руководил работой многочисленных ремесленников, в спешке и поте лица изготавливавших катафалк, аллегорические фигуры, разного рода деревянный резной декор ко дню похорон. В XVIII веке, когда, казалось бы, культура сарматизма уже была на закате, над отделкой такого катафалка трудилось «шесть столяров, двое тесальщиков, токарь, слесарь, пара кузнецов, а для установки катафалка было привлечено еще тридцать помощников»²⁵. Крупные суммы шли на свечи, музыку; для всей дворни, домашней охраны, траурной процессии шилась специальная одежда. Как правило, в похоронах участвовало большое количество духовных лиц – Замойскую из рода Острогских провожали к могиле целых шесть епископов. Причем духовные лица могли относиться к разным конфессиям: на похоронах Юзефа Потоцкого, коронного гетмана и краковского каштеляна, в 1751 году участвовало 10 епископов, 60 каноников, 1275 ксендзов латинского обряда и 430 униатских священников²⁶. Затраты «принимающей стороны» бывали огромны: на похоронах Замойской каждый день для пропитания гостей забивали сотню быков²⁷. По словам участника прогремевших на всю Польшу похорон великого коронного гетмана Станислава Конецпольского, на

траурные церемонии его наследниками было истрчено 100 000 злотых. Но и более скромные «помпы» обходились в 700–800, 10 000 злотых, разоря порой родственников даже знатных лиц. Так, супруга Ежи Калиновского должна была для организации похорон мужа заложить свою золотую диадему, украшенную бриллиантами, серебряные кубки и канделябры, дорогую конскую сбрую, а также некоторые ценности, принадлежавшие усопшему, причем его братья еще упрекали ее за излишнюю скромность обряда²⁸.

Погребению предшествовали специальные церемонии. Для того чтобы сохранить тело до торжественного момента, из него вынимали внутренности, хранившиеся в отдельном сосуде, – позже его помещали в могилу вместе с гробом. Сердце же могло быть похоронено совсем в другом месте – чаще всего это была церковь, которую построил покойный на свои средства. В XVIII веке развился жестокий обычай отдельного захоронения не только сердца, но и печени, и мозга. Так, в 1772 году тело Алины Эльжбеты Потоцкой было захоронено в костеле Отцов Бернардинов в Крыстополе, сердце – под ступенями алтаря в капелле Божией Матери у бернардинов в Сокале, печень – под плитами пола приходского костела в Сокале; у ее мужа отдельно захоронены были тело, сердце, мозг и печень. «Трудно однозначно определить истоки этой варварской церемонии. Наверняка она близка культу реликвий, а также сенсуализму сарматского воображения, привычке мыслить конкретными образами», – справедливо считает И. Дзюбкова²⁹.

Затем тело покойного выставлялось на парадном ложе в специально подготовленной затемненной зале или в пышно убранном покое (иногда поочередно, в обоих вариантах), как можно видеть на редком изображении Кшиштофа Опалиньского, познанского воеводы: он представлен лежащим именно на таком траурном парадном ложе (1655, холст, наклеенный на дерево, масло, костел «Непорочного зачатия Пресвятой Девы Марии» в Серакове)³⁰. Подобные «портреты во успении», как сказали бы в России, существовали в Венгрии и в Трансильвании: например, группа очень красивых по колориту произведений XVII века, изображающих членов знатного рода Турзо на траурном ложе³¹.

После завершения обряда прощания с покойным в родном доме его тело в гробу перевозили в церковь, где происходило отпевание. Гроб обычно бывал деревянным, обитый дорогими тканями, но мог быть оловянным, или обшивался с внешней стороны листовым серебром, или даже бывал литым серебряным, украшенным рельефами. В XVII веке верхняя крышка иногда имела небольшое окно, через которое можно было увидеть лицо покойного; рядом помещалась таблица с описанием достоинств усопшего; позже ее клали в гроб.

Интересующий нас портрет крепился к торцовой части гроба, в головах покойного, другой, задний торец украшала металлическая таблица, сообщавшая важнейшие сведения о нем; иногда в описаниях современников они менялись местами. На боковых сторонах гроба размещались гербы, на крышке стояло Распятие, а возле гроба возвышалась нарядная хоругвь-эпитафия. Снаряженный подобным образом, покойный отправлялся в мир иной почти как египетская мумия, снабженный всем для того, чтобы достойно предстать перед ожидавшими его событиями уже иного, нематериального мира.

Здесь стоит напомнить, что в больших разветвленных родах многие родственники могли никогда не видеть того, кого явились хоронить, и для них последнее прощание было и первым знакомством. В других случаях, например на похоронах короля Яна III, по свидетельству современника, лицо его в гробу так изменилось, что «его пришлось прикрыть другим, живописным»³². Все эти обстоятельства, как представляется, повлияли на появление и стилистику нагробного портрета.

Представление о самом обряде, ради которого родные, духовенство, а в случае важных похорон – и должностные лица, ехали через просторы Речи Посполитой, дают сохранившиеся описания погребальных церемоний, например, великого коронного гетмана Станислава Конецпольского, о которых мы выше упоминали, происходившие 30 апреля 1646 года, оставленные их участником, Станиславом Освенцимом.

Шествие из дворца в церковь, после прощания с умершим, предварила недолгая, но прочувствованная речь кано-

ника, потом тронулись в путь. Впереди шагали отряды драгун, пешие, с мушкетами, повернутыми дулом вниз, за которыми шли представители цехов, со свечами в руках. За ними следовали двести нищих обоего пола, церковные хоругви (здесь – отряды), клирики и монашествующие. Одних монахов было 142 и «немало светских ксендзов». Замыкал шествие луцкий епископ с крестом в руках. «Дальше вели двенадцать коней, а именно – с одной стороны шесть коней, одного за другим, в различных, очень дорогих военных седлах, при каждом из них двое конюших в леопардовых шкурах, в шишаках с перьями, по солдатскому обычаю, другие шесть – по другой стороне, в пополах из золотой парчи и других дорогих тканей, волочившихся по земле, по траурному обычаю. Вели их тоже по двое конюших, в такие же накидки наряженные». За конями ехали солдаты, везя гетманское снаряжение, копье, меч, а один из них, Петр Комаровский, очень похожий на гетмана «фигурой и особенно бородой», представлял самого покойного. Он был «в атласном кармазиновом жупане, в собольей ферязи с бриллиантовой застежкой, в колпаке, украшенном китой (плюмажем. – Л.Т.) с запоной, с булавой, бирюзой украшенной, в руке, на превосходном и очень богато убранном коне» («а одежды эти принадлежали покойнику» – уточняет хроникер)³³. И только вслед за всеми ними везли на повозке, накрытой кармазиновым бархатом, гроб с телом усопшего. «Вокруг этой повозки шли сорок слуг в плащах, тоже из кармазинового бархата, несущие саван и литые свечи»³⁴. За повозкой шествовал сын гетмана, Александр, в окружении большой группы магнатов, прибывших на похороны.

В костеле гроб был помещен на катафалк, обитый бархатом, к которому вели четыре ступени. «Свечи стояли целыми охапками, лампы (лампады. – Л.Т.) висели дюжинами, а посредине находился серебряный ангел из сокальского монастыря, держащий лилию. Весь костел сверху до земли обит был красным дамастом. Капелла, в которой лежало тело, была обита черным бархатом с широкими золотыми позументами»³⁵. Во время мессы пели приглашенные певцы и играла музыка, за мессой последовала проповедь, занявшая целых два часа. После отпевания в костел въехал всадник с копьем, которое

переломил в церкви, непосредственно перед гробом, причем конь испугался, и чуть не случилась беда. (Недаром епископ Вильны Стефан Пац в 1692 году запретил подобные въезды конных в церковь.) После этой церемонии гроб с телом покойного, под аккомпанемент барабанной дроби и пушечных залпов опустили в могилу, вырытую тут же, в родовой капелле. Теперь начались выступления светских деятелей и представления короля, королевичей и других высоких лиц. Во время погребения во всех городских монастырях звонили в колокола – и продолжали звонить в честь усопшего трижды в день в течение нескольких недель³⁶.

Задержимся на теме архимима: она, как считают ученые, пришла из Западной Европы, из средневекового, скорее всего французского, королевского церемониала. Традиция прочно укрепилась в «сарматской» Польше. Перед погребением крупного государственного деятеля или военного у раскрытой могилы ломали принадлежавшие ему знаки воинского отличия – меч, хоругвь, копье, буздыган, разбивали печати. А архимим, для этого случая одетый в воинские доспехи покойного, верхом въезжал в церковь и с грохотом падал наземь, символизируя смерть своего прототипа. В «диариях» (дневниках) людей эпохи сохранилось немало различных свидетельств о подобных обрядах. Так, на похоронах Эрнста Денхоффа в 1695 году в соборе Св. Яна в Варшаве «[всадники] не сходя с коней, ломали о катафалк сначала шпагу, потом генеральский регимент, а пику [ломал] пеший»³⁷.

Обращает на себя внимание упорное стремление как бы воскресить усопшего на время похорон, сделать его свидетелем траурного великолепия, сочетающего в себе моменты горестного прощания и вполне земного триумфа, дать ему возможность услышать прочувствованные многочасовые панегирики в его честь и в честь его рода («казалось, точно покойный сам себя провожает в гроб», – справедливо писал В. Лозиньский, который видел в образе архимима как бы «живой посмертный контерфект [портрет] усопшего»³⁸). Неслучайно в конце погребальной церемонии кто-либо из родственников благодарил пришедших от имени усопшего³⁹. Все эти детали бросают свет, как нам представляется, на феномен

нагробного портрета. Ведь его главная функция и заключалась в том, чтобы покойный предстал перед собравшимися «*ad vivum*», то есть живым, именно в момент последнего прощания, до того, как земля скроет его навеки.

Напомним, что портреты-мемориалы, воссоздающие образ умерших в облике живых, совсем не редкость в европейской живописи XVII–XVIII веков, в частности в странах Центрально-Восточной Европы⁴⁰.

В качестве примера приведем двойной, торжественно-парадный портрет кисти Иоганна Шреттера, работавшего в 1641–1685 годах при дворе Радзивиллов (х., м., 1646, Минск, Национальный художественный музей Республики Беларусь). На нем представлены в полный рост две жены Януша Радзивилла, живая и умершая, причем живая – Мария Лупу, дочь молдавского господаря, – облачена в черное платье, а умершая молодой Катажина, урожденная Потоцкая, представлена в пышном красном наряде с богатой кружевной отделкой, с веером в руке; на первый взгляд именно ее можно принять за актуальную супругу Радзивилла.

Изображения умерших, включенные в развернутую композицию, наполненную символическим, более или менее сложным содержанием, и превращающиеся порой в своего рода эмблему человеческого бытия мы встретим и в ряде других стран, например, в столь далекой от нашего региона по всем историко-культурным параметрам Англии того же времени. Так, развернутую концепцию с морализаторским оттенком, сочетающую идею «*Memento mori*» с похвалой добродетельной семейной жизни представляет собой полотно художника Давида де Гранжа (David des Granges) «Семья Сальтонсталь» (х., м., 1636–1637, Лондон, Галерея Тейт), на которой представлены снова две жены – живая и умершая, которая, однако, тоже изображена живой. Лежа в постели, в сущности, на смертном одре, она простирает руку к своему супругу, стоящему у ложа и держащему за ручку одну из маленьких дочерей (та, в свою очередь, протягивает ручку младшей). Муж, повернувшись к зрителям, указывает свободной рукой на «живую покойницу», как бы отвечая на ее просящий жест, подтверждая верность ее памяти и любовь к их общему



*Иоганн Шреттер.
Портрет двух жен
Януша Радзивилла –
живой и усопшей.
X., м. 1646.
Минск,
Национальный
художественный
музей*

потомству, в то время как у изголовья смертного одра сидит с младенцем на руках его актуальная супруга, принявшая на себя все тяготы забот об осиротевшей семье и уже увеличившая число маленьких Сальгонсталь.

Это далеко не единственные картины, на которых объединяются мертвые и живые, погружая зрителя в мир метафизических раздумий о жизни, смерти, о единой цепи, связующей тех, кто находится по эту сторону бытия, с теми, кто



Давид де Гранж.
Семья Сальтонсталь.
X, м. 1636–1637.
Лондон,
Галерея Тейт

уже пересек черту. Однако польский нагробный портрет, находясь в общем русле подобных мыслей, эмоций и представлений, типичных для своего времени, все же не имеет прямых аналогов.

Погребальный портрет не только плотно вписан в паратеатральную ситуацию польской «траурной помпы», но является ее ядром в том смысле, что без жанровых дополнений и многозначительных жестов, безо всей барочной риторики, не отступая ни на шаг от верности жизненной правде, – которая, в глазах поляка того времени равнялась, возможно, более точной фиксации внешних, физиономических признаков, – он должен был создать некий образ, в котором как бы вступают в синтез жизнь и смерть. Известно почти сакральное отношение тогдашнего шляхтича к реалиям, определяющим место личности в системе сословной иерархии: к гербам, титулам, должностям. Не случайно на «светских» сарматских портре-

тах такое большое место занимают надписи, гербы, предметы, подтверждающие социальный статус портретируемого, будь то редкие в то время часы, или воинский знак отличия, или молитвенник и четки в пальцах строгой монахини или достойной старой дамы.

Нам уже приходилось писать, рассматривая стилистику «сарматского» портрета, что во многих из них изображение модели могло быть буквально «утоплено» в надписях и предметных деталях, сведено к роли опознавательного знака, в связи с чем и уделялось такое внимание внешним признакам. Поэтому зритель встречает такое обилие, мягко говоря, неидеальных лиц, кривых носов, бородавок или других недостатков, которые любой европейский художник-профессионал убрал или хотя бы затушевал. Нагробный же портрет обязан был сохранить реальные признаки модели хотя бы потому, что, как уже говорилось, многие из прибывших на похороны родственников могли при жизни и не знать покойного. Но как живой изображался тот, кто находился за чертой земного бытия. Герой погребального портрета взирает на собравшихся с высоты катафалка, освещенный вздрагивающим светом свечей и лампад, и, как нам кажется, как бы принимал на себя роль, только что сыгранную архимимом, после того как тот, в своих блестящих тяжелых латах, «с треском и грохотом» (В. Лозиньский) свергался с коня и «умирал» перед толпой зрителей⁴¹. И надо сказать, что цеховые мастера, писавшие эти посмертные «контрфекты», в большинстве своем простые ремесленники (а то и бродячие мазилы), интуитивно ощущали особость ситуации и переносили на свои шести-или восьмиугольные (в зависимости от формы гроба) жестяные бляхи частичку некой метафизической тревоги, сродни той, которой пронизаны лучшие произведения тогдашней польской поэзии.

Всегда пустой фон портрета, отблескивающий холодным металлом, прямо или, чаще всего, в легком трехчетвертном повороте поставленная голова, взгляд, прямо направленный в лицо зрителю, без улыбки или какой-либо иной эмоции, свет, ровно падающий на лицо, – свет ниоткуда... Все вместе создавало особое настроение, тем более что на богатых похоронах

играла траурная музыка, а священники и светские люди знали толк в риторике («Имея перед глазами этот жалостный и печальный *Teatrum* смерти, ужасные сцены и видения, здесь – гроб закрытый, там – гробы отверсты, трудно юности моей не впасть в уныние...»)⁴².

Следует учитывать еще один важный момент: в проповедях «эпохи сарматизма» душа человеческая обычно описывается как давно уже исказившая образ Божий – он в ней «испорчен, жалок, испачкан. Теперь это полный гноя, злобы и отвращения корабль [сосуд]», и лишь в минуту смерти душа возвращается к своей изначальной сущности: «После ее исхода, в тот же момент... душа, будучи уже освобождена от тела и не будучи привязана в своем мышлении к чувственной фантазии, в один миг может представить себе и вспомнить все... унося с собой память всех совершенных дел, добрых и злых...» Эти отрывки из проповедей Томаша Млодзяновского (1633–1700) дают представление о том, сколь важным и особым моментом виделась тогдашним польским христианам минута перехода от одного мира в другой⁴³. На этой острой грани, сохраняя еще полностью свой земной облик, но уже находясь вне мира и мирской суеты и оказавшись «в тот же момент» лицом к лицу со своим прошлым, находятся все герои погребального портрета: и юные девушки в веночке невинности, и старые солдаты с жесткими чертами лиц и упрямым взглядом, и отрешенные от мира священники, и короли, и принцы.

Любой «светский» портрет XVII–XVIII веков – особенно рыцарский, шляхетский, с богатым арсеналом установленных традицией атрибутов, с изобилием гербовой эмблематики – являет собой своего рода «сарматский театр», пронизанный идеями тогдашнего этикета. И лишь в одном случае исчезал этот театр и человек предстал в своем собственном облике – когда он оказывался перед лицом смерти. Можно было бы, несколько утрируя, сказать, что погребальный портрет, отвечая своим особым функциям, является своего рода антитезой театрализованному парадному. Поэтому в надгробном портрете если не полностью исчезают, то сводятся к минимуму атрибуты с их скрытым символизмом: все эти зеркала, букеты, веера, птички, музыкальные инструменты, четки, часы

и туберозы, которые выступают в светских портретах символическим комментарием, создавая содержательный контекст, в котором обреталась конкретная личность, изображенная с назойливой «сарматской» дотошностью, «доигрывали» ее, окутывая флером иллюзии и даже поэтичности. В погребальном же портрете наконец выходит на передний план сама личность, характер.

Так в сердцевине строгого ритуала, церковного обряда, являвшего собой сакрализованный вариант все того же «сарматского театра», но как бы находящегося и несколько вне его – как вне жизни находились сами герои нагробного изображения, – рождается самый внеритуальный, жизненно точный образ обитателя Польши того времени. Складывается огромная портретная галерея реальных героев польской истории – своего рода «молчаливого большинства» (Гуревич), порой ничем особым не проявивших себя, но честно прошедших свой земной путь от начала до конца, и ставших для своих родных и соплеменников не только воспоминанием о тех, кто только что был рядом, но и символом смертности человека, как бы вереницей персонифицированных «Memento mori».

Эта двойственность, рождавшая особое внутреннее напряжение образа, наиболее полно проявлялась в момент похорон. Потом оставался лишь застывший на металлической бляхе след пережитого, реквизит закончившегося представления, особенно если портрет был написан неловкой рукой «партача». (Потому и рождалось в последующие века столь небрежное отношение к потертым «бляхам», допускавшее их «вторичное использование».) Действительно, далеко не все погребальные портреты, особенно в поздний период своего существования, могли в полноте удержать изначально дарованную им метафизическую сущность, однако оттенок, тень ее сохранили многие, в частности, благодаря тому, что с самого начала здесь сложился собственный, очень прочный канон.

Можно возразить, что если такие превосходные поэты конца XVI–XVII века, как Миколай Семп-Шажиньский или Збигнев Морштын, смогли ощутить и адекватно воплотить богатый мир сложных, мистически окрашенных настроений, то бродячим ремесленникам подобный строй мыслей

был вряд ли свойствен: они просто писали, как умели, персона у усопшего, а то и подправляли наспех портрет, сделанный когда-то, так сказать, «про запас», с живой модели, или, что тоже случалось нередко, копировали чужой.

Тем не менее польские исследователи, в первую очередь С. Цесельска-Борковска, давно обратили внимание на существование в Речи Посполитой XVII века широкого пласта полународной, часто наивной, но проникнутой живым религиозным чувством литературы: она, как правило, бывала анонимной, но при этом явственно ориентировалась на испанские мистические сочинения и сама описывала ощущения и состояния чисто мистического свойства. Не случайно польское общество, отмечает тот же автор, в конце XVI–XVII веке охотнее обращалось к «Житиям святых», составленным известным проповедником, иезуитом Петром Скаргой, крупнейшим польским религиозным деятелем и ярким писателем периода Контрреформации, а также к теологической и морализаторской литературе, чем к рыцарским романам, которыми зачитывалась Западная Европа, или ренессансной поэзии. Как правило, поляки хорошо знали Библию. По рукам ходили «многочисленные молитвенники, всяческие «Духовные арфы», «Розовые сады», «Огненные столпы», «Душевные лекарства», «Аптечки духовных упражнений». Цесельска-Борковска отмечает в них, при простоте языка и некоторой наивности, горячность «духовно-чувственной молитвы», умение полностью отдаться на волю Божию, отрыв от земли, экстатические состояния, «вызванные пылким саморастворением в Божественной любви», и подчеркивает, что речь идет о типично мистическом опыте, распространенном в широких кругах⁴⁴.

Так что, хотя мы не можем назвать в Польше мистиков, равных св. Иоанну Креста или Кристине Пражской, исключать широкую волну «народного мистицизма», если можно так выразиться, не приходится.

Мы встретим сходные черты и в искусстве, прежде всего в большом, профессиональном, что связано в немалой степени с предписаниями Тридентского собора (1545–1563). Это алтарная живопись Германа Хана (1574–1627/28), причем интересно, что ему (или его кругу) приписывается и одно из пер-



Герман Хан.
Коронование Марии.
Х., м. 1623–1624.
Кафедральный собор
в Пеллине. Польша

вых изображений, помещенных на саркофаге усопшего, хотя еще не типичное по форме для будущих труменных портретов (Портрет Адама Чарнковского, медь, масло, до 1627). С религиозно-мистическими настроениями связано и творчество одаренного Шимона Богушевского (?–1635), прежде всего «Небесный Иерусалим» (1628, Познань, кафедральный собор) и «Святой Мартин Турский» (1628, там же), с криптопортретами короля Сигизмунда и королевича Владислава в образе св. Мартина. Сложная идеологическая схема «Небесного Иерусалима», разработанная аббатом Марком Лентовским, трактована художником как «живое», зримое мистическое видение, на миг открывшее смертному тайны бытия и искупления.

Собственные религиозные представления, созвучные с приведенными выше примерами из области литературы, имели и широкие круги населения. Пожалуй, более всего их занимала неотвязная мысль о Страшном суде, дамокловым мечом висевшая над головами христиан того времени. В этих кругах она нашла свое выражение главным образом в графике, в скромных ксилографиях, служивших иллюстрациями к религиозной литературе, хотя существовали и отдельные печатные листки с пришедшими из Средневековья изображениями «танцев смерти», эмблем, составленных из черепов и скрещенных костей, скелетов с неразлучной косой, и др. Как их противовес появлялись «охранные» гравюры с изображением избранных святых, чудотворных икон, четок, дарохранительниц, которые часто приносили из своих странствий паломники. Их было тогда очень много, они доходили даже до испанской Компостелы. В ряду этих «христианских талисманов» особой известностью пользовались аллегорические композиции, посвященные четкам, старинный культ которых получил особое распространение после победы при Лепанто (1571), одержанной христианами над турецкой флотилией, где все корабли христиан были украшены четками. То, что сам вид молитвы по четкам, требующий религиозной сосредоточенности, становился привычным, если не главным в религиозной практике всей страны, в том числе в ее низовых слоях, представляется нам весьма важным. Разумеется, рядом существовали и открытые суеверия, и остатки язычества. Но



нам хотелось подчеркнуть наличие в этом пестром, фольклоризованном сплаве и христианско-мистической компоненты, о чем свидетельствуют, например, иллюстрации к поэме Клеменса Болеславия «Устрашающее эхо последней трубы», имевшей беспрецедентно широкое хождение в XVII, XVIII и даже XIX веках; ученые видят в поэме живой памятник национальной религиозной культуры⁴⁵. То же можно сказать и об украшающих ее экспрессивных гравюрах в изданиях 1700 и 1726 годов, исполненных неизвестными резчиками. Среди многочисленных изданий «Эха...» выделим варианты ок. 1700 и 1726 годов, щедро украшенные гравюрами неизвестных мастеров: они посвящены адским мучениям, ибо «Устрашающее эхо последней трубы» призывает всех на Страшный суд и отдельные главы сочинения Болеславия посвящены различным видам мучений, переносить которые обречены бедные грешники. Небольшие деревянные гравюры (особенно в издании ок. 1700), несмотря на то что они используют скромные художественные средства, полны тем не менее экспрессии

Неизвестный польский художник. Пытка посредством слуха.

Иллюстрация к книге Клеменса Болеславия «Устрашающее эхо последней трубы». Изд. 1700 г. Гравюра на дереве

Неизвестный польский художник. Терзание сытых.

Иллюстрация к книге Клеменса Болеславия «Устрашающее эхо последней трубы». Изд. 1700 г. Гравюра на дереве

и выразительности, которые трудно найти в официальном церковном искусстве («Пытка слухом», «Терзание сытых», «За гнев» и др.). Их дополняют щедро рассыпанные в книге эмблемы, призванные укрепить уверенность читателя в тщетности его усилий уйти от Страшного судилища без помощи церкви. Опять черепа, песочные часы, коса смерти, демоны-мучители...

Противовесом этой мрачной поэме, настоящей «Апологии воздаяний за грехи» могут служить работы, рожденные с верой в милосердие Христа и заступничество святых. Они присутствуют, например, в творчестве членов художественной династии Чернингов – Давида и его сына Яна, происходивших из Силезии (сер. XVII – сер. XVIII века). Их гравюры стоят на уровне добротного европейского мастерства и составляют ценную часть наследия польской графики. В аспекте же тех религиозных, мистико-дидактических настроений, которые сейчас нас занимают, обращают на себя внимание гравюры с изображением Иисуса и Девы Марии на титульных листах трудов Яцека Либериуса «Госпожа неба и земли» (гравюра на меди, 1650) и «Господин неба и земли» (гравюра на меди, 1665), по своему стилю и настроению очень напоминающие литературные тексты, перечисленные Цесельской-Борковской: та же наивная патетика, искренность религиозного чувства и приближенность божественных образов к земным. Еще определеннее сказываются эти черты «личной религиозности» в работах, исполненных для частных лиц (часословы, молитвенники), в которых учитывались пожелания последних. Таково, например, совершенно неортодоксальное, трогательное изображение Младенца Иисуса, босого, в длинной рубашке, который орудует метлой, старательно выметая сор (грехи) из огромного, раскрытого человеческого сердца (гравюра на меди, 1645–1650).

Во всяком случае, в религиозности польского общества в период рекатолизации активно присутствуют черты, которые, как нам кажется, в ряду других факторов способствовали появлению погребальных портретов, которые говорили с прихожанами на том же языке, обращались к тем же понятиям, что звучали в проповедях, адресованных пастве, заполнявшей костелы по воскресеньям.

В связи с этим можно вспомнить слова И. Бехера, адресованные поэтам времен Тридцатилетней войны: «...царство Бога все больше вовлекается во внутренний мир самого человека»⁴⁶.

Погребальный портрет и его функция заставляют вспомнить и афоризм уже упоминавшегося польского поэта XVII века Збигнева Морштына: «Человек – это контрафакт целого мира». Мир же двойственен; созданный Богом и носящий на себе отблеск Его величия, он в своем нынешнем виде являет собой нечто противоположное высокому образцу. В человеке плотское постоянно борется с духовным, и буквально каждый его шаг по земной тверди, каждый его поступок эхом отзывается в перспективе будущей загробной жизни. Готовясь к ней, «учась умирать», многие представители польского общества стремились обставить описанный выше переход способом, резко отличным от традиционной траурной помпезности.

Вот завещание знатного магната, Миколая Вольского, на чьи средства был построен известный монастырь на Белянах под Краковом: «Исполнителей... обязываю, чтобы они... без изыска, без украшений, тело мое отвезли в Беляны, на ночлегах раздавая нищим деньги, ради отпущения моих грехов. Гроб ни бархатом, золотым или серебряным, а лишь сукном, какое в доме найдется, гвоздями обить, а повозка моя должна быть безо всяких покровов... а вторая (повозка. – Л.Т.) такая же, пусть будет под девизами св. Марии Египетской»⁴⁷. Шляхтич Слупецкий настаивал в своей последней воле: «...в знак покаяния за грехи тело мое, как грешника, безо всяких церемоний ночью в могилу бросили»⁴⁸. Ст. Конецпольский тоже просил, чтобы «тело его, как можно скорее земле было предано, безо всякой пышности», при этом большие средства оставлял духовным лицам и нищим, чтобы те и другие молились за отпущение его грехов⁴⁹. В простой грубой одежде (в которой он посещал, как пилигрим, Святую землю) завещал похоронить себя один из богатейших польско-литовских магнатов, Миколай Радзивилл «Сиротка» (1616 год), «повелев гроб ничем не покрывать, никаких катафалков не возводить, носилок на похоронах не носить, коней не водить, копы не ломать и чтобы до могилы несли его бедняки, которых он на-

зывал своими братьями»⁵⁰. Такие пожелания высказывались достаточно часто, иногда не только из смирения перед Богом, но и ради того, чтобы сохранить родню от чрезмерных трат.

Известно, однако, что родственники, не желая отступать от принятых обычаев и боясь прослыть плохими христианами и нерадивыми сыновьями и дочерьми, часто не соглашались с такими пожеланиями, как не согласился с желанием матери Ян Собеский, устроивший в 1661 году двойные похороны: скромные, под девизом «Так пожелала мать» и, на следующий день, роскошные, с полной сменой декораций и новым девизом: «Так захотел сын»⁵¹. На похоронах Анны Ходкевич даже возник спор между ее духовными наставниками, иезуитами, желавшими исполнить волю покойной относительно скромности ее погребения, и родней, настоявшей на традиционной пышности⁵².

Словом, можно сказать, что погребальный портрет рождался на перекрестке трагических представлений о неизбежности безжалостной смерти, так сказать, под зов «Грозного эха последней трубы», восславленной Клеменсом Болеславием, и чисто сарматской манеры все и вся трактовать через собственные, национальные, даже домашние реалии, будничность практицизм и победительный оптимизм сармата-христианина. «Итак, – провозглашает в своей проповеди над гробом священник, – не похороны, а триумф я вижу, и это потому... что триумфа не может быть, пока нет победы... ибо человеческая жизнь суть война... и покуда живем, постоянно ведем мы какую-нибудь битву, а когда окончим свое бытие, то как бы уходим, победившие, с поля брани с триумфом, ибо хотя смерть и отбирает у нас жизнь, зато в замену дает нам вечное счастье, дает самого Христа»⁵³.

В соответствии с такой концепцией переход в иной мир и исчезновение навеки в гробовой тьме, с перспективой будущего распада и разложения смертного тела, которые так любило обыгрывать барокко, обставлялись в формах земного триумфа, прощание переплеталось с прославлением усопшего и всего его рода в формах светского самоутверждения. Мы видели, что в сарматской Польше с трудом мирились с исчезновением члена своего рода из числа живых, стремясь продлить



*Неизвестный
польский мастер.
Шляхтич и Смерть.
Фрагмент декора.
Ок. 1630–1650.
Стукко.
Дворец в Вильянове*

его присутствие на земном плане с помощью архимима, речей, нагробного портрета, и это подтверждается весьма часто присутствующей в польской литературе, и далеко не только в эпоху барокко, темой воскресения мертвых, появления их среди живых, причем эти появления чаще всего протекают вполне деловито и буднично (например, описывается, как покойная госпожа является к своей служанке, просит причесать ее, дать любимое платье и одновременно произносит краткую проповедь о необходимости регулярно посещать костел) Я. Тазбир –

один из лучших исследователей XVII века, объясняя эту особенность, напоминает, что «религиозная доктрина Контрреформации была двухуровневым зеркалом. Она показывала мир наземный и загробный, настолько приспособлявая их к ментальности потребителя, что границы между ними и реальностью оказывались фактически стерты». В результате, отмечает ученый, развивая идею Ф. Арьеса о «прирученной смерти» Средневековья, многие черты которого еще свободно функционировали в эпоху барокко, – для поляка того времени «смерть воспринималась как простая смена места жительства»⁵⁴.

В качестве подтверждения приведем текст, составленный очевидцем XVI века и тщательно воспроизведенный церковным хроникером XVIII века по надписи на гробнице: в нем подробно повествуется о том, как в 1544 году познанский кафедральный собор стал свидетелем удивительной сцены. Лаврентий Поводовский, бывший мальтийский рыцарь, после, для сохранения своего рода, ставший отцом шестерых детей, умирает. И похороненный в капелле собственной фундации, делает ее местом удивительных происшествий. Каждое воскресенье, каждый праздник с первым ударом колокола он вставал из гроба и выходил в костел. Позор живым – провозглашает автор текста, – которых и к полудню не разбудишь всеми колоколами! В рыцарских латах становился он перед алтарем на самой середине [собора], а на чтении Евангелия всегда вынимал меч из ножен. Так он напоминал о древнем обычае поляков, и чего не успел при жизни – доканчивал после смерти. Все смотрели на гостя из гроба, он же ни на кого не смотрел, ни слова не сказал шептавшимся. Так он учил всех своим примером быть скромными перед алтарем, не грешить ни словом, ни взглядом. После окончания службы возвращался к себе в гроб, как домой. В первые дни вид его был страшен, позже он стал «пригляднее».

История эта приведена в «Гербовнике» Несецкого, то есть уже во времена Просвещения, когда идеалы сарматизма, в том числе религиозные, догорали. Однако автор ничуть не удивляется описанному происшествию, видя в нем еще и соблюдение национальной традиции, и, пользуясь случаем, укоряет в ее забвении современников.

Как уже говорилось, галерея посмертных портретов, оставленная поляками XVII–XVIII веков, чрезвычайно обширна, и в этом «коллективном портрете» присутствуют представители всех возрастов и всех групп шляхетского населения, духовные лица, воины, помещики, женщины и, что хотелось бы особенно отметить, – дети. Задолго до того, как детский портрет утвердился в польской живописи, он был широко представлен в нагробных изображениях. Иногда они бывали вполне условны (особенно когда речь шла о младенцах), но в других случаях появлялись произведения, исполненные не только реализма, но и истинного обаяния, насколько это допускали условия самого жанра. Таковы портреты двух рано ушедших из жизни девочек из рода Миленцких – Констанции Ядвиги и Анны Элеоноры (1679). Они обращают наше внимание еще на одну важную тему.

Мы говорили выше о реализме погребальных портретов, об отсутствии в них парадности, о редкости появления на «бляхах» различных аксессуаров, характеризующих знатность происхождения, богатство, место, занимаемое в обществе и т. д. Все это верно относительно самого изображения. Однако, как уже упоминалось, портрет был не единственным украшением гроба: на противоположном торце последнего находилась гравированная таблица, на которой были указаны главные «анкетные данные» усопшего (происхождение, имена родителей, титулы), перечислялись принадлежавшие ему угодья, добродетельные поступки (главным образом строительство церквей, кальварий, помощь монастырям и т. п.) или героические деяния – смотря о ком шла речь. Эти надписи впоследствии включались в композицию эпитафии, в которую мог превратиться нагробный портрет, или занимали важное место на щите, обычно овальной формы, вверху которого крепился снятый с гроба портрет, под ним – упомянутая таблица, а вокруг них по окружности располагались гербы; такие щиты вешались в церквях и являлись одним из важных элементов интерьера. Надпись на таблице выступает как комментарий, дополнение к самому портрету, она включает его в русло старопольского представления об идеале

личности, одновременно заставляя нас вспомнить о всеобщности эмблематического мышления в эпоху барокко.

Портрет, украшающий гроб, воспринимался в польском «сарматском» обществе всегда в сопоставлении с текстом, играющим здесь роль сускрипции эмблемы. Тексты же, сами по себе, могут, как кажется, рассматриваться как определенный жанр тогдашней литературы: эти краткие биографии написаны обычно на латыни и близки по стилистике к проповеди, будучи исполнены морализаторско-религиозных настроений, сквозь которые не раз проступают живые человеческие чувства. Характерно, что очень многие из них написаны от первого лица, подобно тому как надгробный портрет всегда писался *ad vivum*, а родственники благодарили присутствующих тоже от лица покойного.

Читателя погребальных инскрипций буквально оглушает хор голосов, взывающих к его душе и религиозному чувству. «Стой, прохожий!», «Остановись, путник!», «Задумайся, прохожий, над бренностью человеческой жизни. Ибо мы, люди, не знаем, что принесет нам грядущий день», «Взгляни, путник! Развертывается перед тобой образ бренности и видение твоей короткой жизни!» – звучит с жестяных, серебряных, позолоченных надгробных таблиц, наставляющих прохожего: «Внимай любопытным оком, что поведает тебе эта гробница». Словом, остановись и прочти, кем был покоящийся под плитами собора, под твоей ногой, другой странник, уже завершивший свой путь.

Разумеется, и этим надписям свойствен столь характерный для погребальных церемоний панегиризм. Если им верить, то Польшу населяли исключительно воинственные рыцари – образцы мужества, – рачительные хозяева – благодетели церкви и бедных – и неизменно добродетельные дамы – идеальные матери семейства, монахини в миру. Эти надписи восполняют тот недостаток риторики, который специфическая функция погребального портрета у него самого отняла, но без которой «сарматская» Польша не мыслила себе изображение члена шляхетского сословия. Однако в этих эпитафиях, то стилистически точно выстроенных, то трогательно неуклюжих, проскальзывают и живые ноты, убеждая в неизменности

вечных вопросов и повторяемости человеческих судеб, чувств и эмоций перед лицом смерти близкого человека. «Лучший из мужей возвел для столь же прекрасной жены этот вечный, как пирамида, памятник из своих воздыханий [идуших] из глубины сердца и души» (1720) Иоанна Тереса Лещинска «заслуживала бессмертия за свои дела, но уплатила долг бренности всего земного. Так сокращает смерть то, что люди хотели бы продлить на долгие годы». А Марианна Брониковска «...была сердцем, наградой, хвалой и воплощением любви» (1715)⁵⁵.

Трогательны надписи на таблицах, посвященных детям.

«Слава Всемогущему и Всесильному Господу. Зачем ты так спешишь, прохожий? Задержись, хотя время бежит так быстро, сверни с дороги, взгляни со вниманием на судьбу одного человека. Этот маленький гроб – символ человеческой судьбы – являет собой тот парадокс, что слабые растения питаются [корнями] под землей, дабы из цветка произросли плоды вечной жизни. Могила эта скрывает нежное растение со старинными корнями – любимую Констанцию Ядвигу, дочь высокородных родителей: Адама Константы Меленцкого из Мелетина и Анны из рода Гоженьских. Усопшая указывает нам на непостоянство Постоянного и постоянство Непостоянного натуры. В то время как строятся планы на будущее, бутон расцветающего цветка внезапно вянет <...> Она родилась дня 25 января, крещена 8 февраля 1674 года, умерла 15 сентября 1679 года. Памятник этот воздвигли погруженные в скорбь родители»⁵⁶. Портрет Констанции Ядвиги – пожалуй, самый поэтический из детских портретов, существующих в Польше того времени, как и портрет ее сестры, Анны Элеоноры, умершей в еще более раннем возрасте. Ее эпитафия гласит:

«Слава Высочайшему, Всемогущему Богу. Нет ничего вечного под небом. Прохожий, здесь, под твоей стопой, погребен в святыни благородный прах, который, пока он придавлен надгробием, лежит в бездействии (т. е. бездействует, ожидая воскресения перед Страшным судом. – *Л.Т.*). Вот говорит младенец, звучит [его] лепет. Благородная девочка, Анна Элеонора, которую при восходе Солнца Правды подарили мрачнющему и исчезающему свету Адам Константин из Мелетина

и Анна Гожельска <...>. Ты ждешь голоса из замкнувшихся уст! Слушай, я, Ануся Элеонорка, в этот преходящий мир была послана в году 1675, 20 августа. К благословенному нимбу хвалы и вечной жизни была призвана в 1679, 7 января. Я должна была умереть, чтобы жить, и если бы не умерла – то умерла бы, все же утратив – все приобрела. Что это значит? Если ты веруешь – узришь, что со всякого ока всякая слеза будет осушена. Скажи другим – я ушла. Этот памятник поставили родители в 1679, 13 февраля»⁵⁷.

Меленцкие принадлежали к общине Чешских братьев, сам Адам Константин, отец обеих девочек, занимал в ней важную позицию. Отсюда развернутая, с мистической подосновой, стилистика текста.

Или, напротив, краткая надпись – истинный вопль души, прорывающийся сквозь привычную риторику: «Горе! Горе! Во цвете юности похищен у друзей этот цветок. Я здесь почию, Адам из Вербна Павловский <...>. Смерти [досталась] игрушка, братьям – похороны, отцу – предначертанный жребий, матери – слезы, мне – болезнь, праху покойных – ничего. Я увял в 1722 году, 15 апреля, десяти лет от роду. Ступай дальше, прохожий, и прощай»⁵⁸.

Другие надписи не столь искренни и поэтичны, часто это краткая справка об имени, происхождении и владениях, упоминаются муж, жена, количество детей (здесь встречаются цифры 12 и более) и, конечно, приводятся все гербы. Но встречаются – чаще всего при портретах общественных деятелей и военных – и отлично составленные латинские тексты, выдающие руку профессионалов; примером могут служить инскрипции к портретам Миколая и Войчеха Бендзыньских (60–70-е гг. XVII в.). Так что весь комплекс слагаемых погребального действия представляет собой неоценимый материал, хранящий историю поколений, прошедших по польской земле, и часто это их единственный след.

* * *

Если пытаться представить себе стилистическую эволюцию погребального портрета, то главными ориентирами окажутся соответствие изображения и текста тем особенностям

мировоззрения и образа жизни, которые существовали в польском обществе в тот или иной момент его истории; есть, конечно, и художественные особенности, но они не играют главной роли, тем более что портрет по условиям своей функции был очень каноничен. Разумеется, особое значение для атрибуции имеют костюм, прическа, украшения (серьги и бусы), причем последние несут четкую символистскую нагрузку⁵⁹. Свою роль играет и растительный орнамент, обычно украшающий края металлической пластины: чаще всего здесь встречаются дубовые листья, грозди винограда, шиповник – дикая роза, которые также несут в себе зашифрованную информацию, связанную так или иначе с идеей смерти и воскресения.

Ранняя стадия в истории погребального портрета определяется специалистами как 1571–1640-е годы, и к ней относятся двадцать девять портретов. Точно установить их генезис вряд ли возможно, так как прямых предшествующих аналогов мы не находим. Известны два изображения, которые ставились в связь с будущей традицией: миниатюрный портрет Стефана Батория (медь, масло, ок. 1586), которую приписывают королевскому живописцу Марцину Коберу, и уже упоминавшийся выше небольшой портрет Адама Чарнковского (круг Г. Хана). И. Дзюбкова не считает их реальным истоком традиции, поскольку, хотя они и крепились на саркофаг, их форма не отвечала типичной форме нагробного портрета, а стилистика связана с обычной европейской миниатюрой. Но нам кажется, что эти первые предвестники будущей традиции все же стоит рассматривать среди ее прямых истоков, тем более что оба портрета возникли в высших кругах общества, а шляхта ориентировалась в своих вкусах именно на них, приспособливая, как умела, моду и искусство высших сфер к собственным нуждам.

Ранние портреты писаны на металлических пластинах (сплав олова с цинком), имеют обычно восьмиугольную форму и размер 40х40. Изображение «втиснуто» в шестиугольник или восьмиугольник, его характеризует отсутствие аксессуаров, особая строгость и медитативный настрой; обычно сопоставление с фаумским портретом вызывают у исследователей именно они. В тот же период складывается и единообразный

стиль: оплечное изображение, акцент на лице и характере, скупая цветовая гамма (черные, зеленые, красные тона, причем последние к концу века становятся доминирующими), специфическую выразительность которой придает холодный, отблескивающий металлом серо-серебристый фон. В конце века появляется много мужских «контерфетов», повторяющих тип многочисленных портретов любимца шляхты, «короля-сармата» Яна Собеского, лучшие из которых принадлежат его придворному мастеру Е.Э. Семигиновскому⁶⁰. Они, как правило, стилизованы под римский императорский портрет, король на них облачен в военные доспехи, он в шлеме или лавровом венке. Но последняя деталь в погребальных портретах отсутствует: одна из неизменных и постоянных его черт – непокрытая голова у мужчин. Напротив, у женщин в XVII веке волосы, как правило, скрыты под чепцом или меховой шапкой: по мнению некоторых исследователей, тогда считалось, что теплая дорожная шапка будет необходима усопшей, отправляющейся в далекое странствие. Если это так, то мы еще раз сталкиваемся с привычкой к конкретному мышлению польских католиков, считавших Христа и святых архангелов вождями небесного Посполитого рушения, которые решают важные проблемы, собирая элекционный сейм и т. п.

Среди погребальных портретов XVII века есть несколько работ, достойных войти в воображаемую «Антологию европейского портрета» того времени. Например, портреты Евы Елизаветы Унруг (ок. 1659, музей в Мендзыжече), Адама Ярачевского (ок. 1657, Познань, Национальный музей) или Сабины Хазы Радлич (1676, там же), юной Ануси Элеоноры Миленцкой (ок. 1679, музей Вшовской земли) – и это совсем не все. При этом – хотя ясно, что, скажем, Еву Унруг писал настоящий мастер, как и отличную по живописи и почти пугающую своей живой характерностью и драматизмом выражения «Неизвестную» (ок. 1670–1680, музей в Мендзыжече) – и этот список анонимных профессионалов тоже можно было бы продолжить, – мы не знаем имени ни одного (!) мастера погребального портрета. Исследователи выделяют несколько художественных почерков в изображении, скажем, головного убора или моделировке лиц, но не больше.

Можно только смело утверждать, что польские живописные цеха, не говоря уже о придворных мастерах знатных семей, не стояли без работы.

Больше всего портретов возникло на территории исторической Великопольши, самые качественные по живописи фиксируются ближе к северо-западной границе, в частности, к лучшим образцам портретов относятся те, что связаны с Мендзыжече и Мендзыходом, где, кстати, были сосредоточены общины польских протестантов, Чешских братьев.

В связи с этим нам кажется важным напомнить, что в соседней Силезии, как и в Чехии, в протестантских кругах как раз в этот период был чрезвычайно развит, в качестве одного из главных портретных типов, жанр эпитафий; они состояли обычно из двух частей: верх занимала библейская сцена — чаще всего «Видение Иезекиила», а внизу находился групповой портрет. Среди мастеров таких эпитафий было немало приезжих с севера, из Нидерландов, где продолжались гонения на протестантов. Так что если трудно с уверенностью сказать, принимали ли участие в написании погребальных портретов зарубежные мастера, то такая возможность относительно Силезии представляется вполне возможной. Не случайно в лучших портретах из того же Мендзыжеча можно уловить оттенок северного восприятия и людского характера,

*Неизвестный
польский художник.
Нагробный портрет
Бартоломея Ламбрехта.
Цинковая пластина,
масло. Ок. 1667.
Познань,
Архидецециальный
музей*

*Неизвестный
польский художник.
Нагробный портрет
З. Хиановской (?).
Цинковая пластина,
масло. Ок. 1672.
Бышево,
церковь Св. Троицы*





*Неизвестный
польский художник.
Нагробный портрет
Адама Ярачевского.
Цинковая пластина,
масло. Ок. 1657.
Познань,
Национальный музей*

*Неизвестный
польский художник.
Нагробный портрет
Адама Павловского.
Медная пластина,
масло. Ок. 1722.
Познань,
Архидицециальный
музей*

и формы, а возможности контактов с нидерландско-чешскими художниками были вполне реальны, поскольку существовали прямые связи чешских антитринитариев и польских — центром последних было Лешно. Такие воздействия тем легче допустить, что в это время главной областью художественного творчества у протестантов, с их суровым отношением к сакральному искусству (последний иконоклат в Антверпене имел место еще в 1564 году), был как раз портрет. Нам кажется, что эта тема была бы достойна внимания.

Интересно, что в сердцевине Польши, в Кракове с его ренессансными традициями, все еще сохранявшем после переноса столицы в Варшаву значение важного культурного центра, нагробный портрет был развит слабо. Волна «погребальной помпы» лишь в конце века докатилась до восточных окраин, в частности до Львова, также имевшего за плечами собственное художественное наследие, в частности, прекрасной ренессансной и маньеристической надгробной скульптуры (например, творчество Яна Пфистера). Но отзвуки польского обряда, в том числе традицию портретного типа, который нас занимает, можно легко обнаружить и в львовском, и в украинском искусстве конца XVII—XVIII веков.

Что же касается Речи Посполитой в целом, в первую очередь самой Польши, то нам представляется, что наследие по-



Неизвестный
польский художник.
Нагробный портрет
неизвестного
духовного лица.
Цинковая пластина,
масло. Третья
четверть XVI в.
Мендзыжече, музей

Неизвестный
польский художник.
Нагробный портрет
неизвестного шляхтича.
Цинковая пластина,
масло. Ок. 1690.
Варшава,
Национальный музей

Неизвестный
польский художник.
Нагробный портрет
неизвестной дамы.
Цинковая пластина,
масло. 1699.
Церковь Отцов Паулинов
в Верушове

гребального портрета XVII – первых десятилетий XVIII столетия имеет наибольшую художественную и историко-культурную ценность. Нам кажется в этой связи, что И. Дзюбкова несколько преувеличивает его репрезентативную роль; скорее, репрезентативную функцию осуществляла сама церемония, с ее живописными, восходящими к Средневековью, но полностью относящимися к эпохе барокко обрядами, архимимом, пышностью декора церковных интерьеров, куда, как мы помним, на время похорон перекочевывали портреты предков, потоками красноречия, когда восхваление самого усопшего и его рода звучало и в светских речах, и в церковной проповеди и др. Сам же портрет (и в этом его особое значение) был, скорее, антирепрезентативен, потому он и мог касаться в лучших своих проявлениях метафизических глубин.

К началу, а еще больше к середине и второй половине XVIII века меняется облик поляков на их посмертных изображениях, что касается в первую очередь женщин. Теперь они предстают «на зов Последней Трубы» в модных прическах, с непокрытыми головами, сильно декольтированные согласно моде и обильно украшенные драгоценностями. Затаенный глубоко в зрачках страх смерти им больше не свойственен, и теперь портрет действительно становится разновидностью – пусть особой – чисто репрезентативного изображения. Светское начало постепенно побеждает, вытесняя строгие лица – на них появляется привычная улыбка, как и меховые дорожные шапки, польские делии и контуши. Одежда становится европейской, модным делается театрализованный рыцарский портрет в латах с красным плащом через плечо, появлявшийся ранее обычно в изображениях иностранцев, приходят и уходят парики, и постепенно, с самой шляхетской Речью Посполитой, исчезает и ее «*Pompa funebris*». Но исчезает не сразу и не полностью. Вернее было бы сказать, что весь пласт связанных с нею культурных и художественных форм погружается в анналы национальной памяти, оставаясь в сознании поляков уже новой, разделенной, исчезнувшей с карт Европы страны, ассоциируясь с временами славы и свободы. Теперь это уже частица национальной традиции и национального характера.

Примечания

1. *Меховский М.* Трактат о двух Сарматиях. М.; Л., 1936; *Лескинен М.В.* Мифы и образы сарматизма. М., 2002; 1936; *Mańkowski T.* Genealogia sarmatyzmu. Warszawa, 1946; *Zajęczkowski A.* Główne elementy kultury szlacheckiej w Polsce. Wrocław, 1961; *Andjal A.* Die Slawische Barockwelt. Leipzig, 1963; *Cynarski St.* Sarmatyzm – ideologia i styl życia // Polska XVII wieku. Państwo. Społeczeństwo. Kultura. Warszawa, 1969; Он же. Program polityczny sarmatyzmu. // Seminaria niedzickie. Kraków, 1985. № 2. S. 15–21; *Tazbir J.* Rzeczpospolita i świat. Wrocław, 1971; *Maciejowski J.* Sarmatyzm jako formacja kulturowa // Teksty. Studia z dziejów kultury XVII wieku. Warszawa, 1974. № 4 (16) (в том же номере см. статьи Ч. Хэрнаса, Я. Тазбира, Т. Хшановского и др., посвященные разным аспектам сарматизма); *Grzybowski K.* Ojczyzna – naród – państwo. Warszawa, 1977; *Bartkiewicz K.* Obraz dziejów ojczystych w świadomości historycznej w Polsce doby Oświecenia. Poznań, 1979.
2. *Лескинен М.В.* Указ. соч. С. 5.
3. Цит. по: *Maciejowski J.* Op. cit. S. 19.
4. *Tazbir J.* Synkretyzm a kultura sarmacka // Teksty. 1974. № 4 (16). S. 44–45.
5. *Łoziński W.* Życie polskie w dawnych wiekach. Lwów, 1912. S. 182–188; *Dobrowolski T.* Polskie malarstwo portretowe. (Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu). Kraków, 1948; *Wiliński St.* Wielkopolski portret trumienny. Biuletyn sztuki i kultury. Warszawa. 1949. № 3–4; Idem. U źródeł portretu staropolskiego. Warszawa, 1958; *Ruszczyk J.* Portret renesansowy i barokowy na Mazowszu. Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, VIII. Warszawa, 1964; Nieznane portrety ostatnich Jagellonów. Rocznik..., 1976; Portret polski XVII i XVIII wieku. Katalog wystawy. Wstęp J. Ruszczyków. Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa, 1977; *Тананаева Л.* Нагробный портрет // Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979. С. 198–222.
6. *Dziubkova J.* (red.) Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych. Katalog. Poznań, Muzeum Narodowe, 1997. (Вступит. статьи А. Лавничаковой, И. Дзюбковой, К. Калиновского, Т. Хросцицкого).
7. Ibid. S. 16.
8. Ibid.
9. Ibid.
10. *Wiliński St.* U źródeł portretu staropolskiego. S. 7–24.
11. Польский портрет XVII–XVIII веков. Из собрания музеев Польской Народной Республики. Каталог выставки. Вступ. статья Я. Рушиц. М., 1976.
12. *Verdum Ulrich von.* Dziennik. – Cudzoziemcy o Polsce. Relacje i opinie. Gintel J. (red.) T. 1. Kraków, 1971. S. 293. Интересно, что подобной

- пышностью отличались и похоронные торжества в Венгрии, параллели с художественной культурой которой не раз возникают при изучении польской «эпохи сарматизма». Крупный магнат, занимавший должность верховного судьи страны, Ференц Нададши, бывший и самым известным коллекционером XVII века в Венгрии, не без сожаления писал в своем завещании (как участник антигабсбургского заговора, он был казнен в 1671 г.): «...наша нация, не знаю, по какой скверной привычке, начала устраивать препышные похороны, когда страна находится на краю гибели...» Цит. по: *Garas K. Magyarországi Festszeszet a XVII században*. Budapest, 1953. P. 184.
13. *Chrościcki J. Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*. Warszawa, 1974. S. 44.
 14. *Śnieżyńska-Stolot E. Dworski ceremoniał pogrzebowy królów polskich w XIV wieku // Sztuka i ideologia XIV wieku*. S. 92–93. Автор считает, что дошедшая до XVIII века традиция присутствия архимима на польских королевских похоронах, а также на похоронах знатных лиц — прежде всего великих коронных гетманов, Яна Тарновского (1561), Станислава Конецпольского (1646), Станислава Денхоффа (1730), князя Михала Радзивилла (1763), — пришла из Венгрии, где такое лицо впервые появилось, судя по документам, на похоронах короля Карла Людвига в 1342 г. Первое появление архимима в Польше отмечено в похоронной процессии Казимира Великого; несколько позже эта фигура появляется и во Франции и Англии, где, однако, прочнее укореняются другие «заместители покойного» — так называемые «effegie»; в указанной статье рассмотрено также значение погребальных хоругвей, получивших широкое распространение в Речи Посполитой времен сарматизма, в странах Запада в XIV–XV вв. См. также: *Giesej Ralph E. The Royal Funeral ceremony in Renaissance France*. Genève, 1960. Обширную библиографию вопроса приводит Снежиньска-Столот.
 15. *Dziubkova J. Op. cit.* S. 14
 16. *Łoziński W. Op. cit.* S. 183.
 17. *Starzyński J. U podstaw religijnej sztuki baroku. Biuletyn naukowy Z.A. P.*, Warszawa, 1932, т. I, nr. 2. S. 88; *Chrościcki J. Architektura okazjonalna XVI–XVIII w. w Polsce // Treści dzieła sztuki*. Warszawa, 1969, S. 215–234.
 18. *Łoziński W. Op. cit.* S. 183.
 19. *Wiliński St. U źródeł portretu...* S. 19.
 20. *Ibid.* S. 17–18.
 21. *Łoziński W. Op. cit.* S. 187.
 22. *Ibid.*
 23. *Ibid.* S. 188.
 24. *Chrościcki J. Pompa funebris...* S. 226.
 25. *Chrościcki J. Projektanci i wykonawcy katafalków w 1 poł. XVIII w. // Rococo, Studia nad sztuką 1 połowy XVIII wieku*, Warszawa, 1970. S. 253.

26. *Wiliński St.* U źródeł portretu... S. 13.
27. *Łoziński W.* Op. cit. S. 183.
28. Ibid.
29. *Dziubkova I.* Vanitas... S. 20
30. И. Дзюбкова видит здесь кальку с подобного посмертного портрета короля Сигизмунда III, гравированного Ф. Яншем в 1632 году. (С.?). Нам кажется, что в данном случае образцом могла послужить и картина анонимного художника (х., м., Вавель, Собрание королевского замка), написанная тогда же, на которой король, как и Опалинский, изображен в окружении высоких светильников, но без развернутого интерьерного фона и толпы коленопреклоненных придворных, появившихся в гравюре.
31. Воспр. в кн.: *Рожжа Дьердь.* Лучшие произведения Исторической картинной галереи. Будапешт, 1977, ил. 9 (пер. с венгерского). Автор отмечает, что подобные изображения на смертном одре заказывались для родовых галерей и в качестве Memento mori (С. 10–11).
32. *Wiliński St.* U źródeł portretu... S. 18.
33. *Czapliński W., Długosz J.* Życie magnaterii polskiej w XVII wieku. Warszawa, 1970. S. 216–218.
34. Ibid.
35. Ibid.
36. Ibid.
37. *Chrościcki J.* Op. cit. S. 86.
38. *Łoziński W.* Op. cit. S. 184.
39. Ibid.
40. В этой связи заметим, что нам представляются справедливыми рассуждения В. Ракиной, автора книги о Николае Аргунове (М., 2004), которая предлагает считать посмертными портретами известные изображения П. Шереметевой в красной шали и в полосатом шлафроке (х., м., 1804–1804, Музей Кусково). См.: *Ракина В.* Живописец Николай Аргунов. М., 2004. С. 87–91.
41. *Łoziński W.* Op. cit. S. 184.
42. *Chrościcki J.* Op. cit. S. 214.
43. *Корзо М.А.* Образ человека в проповеди XVII века. М., 1999. С. 24.
44. *Ciesielska-Borkowska St.* Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim. Kraków, 1939. S. 100–101. Здесь не лишним будет добавить, что в Польше как раз в это время активно переводили испанских мистиков, в первую очередь Тересу Авильскую, Луиса де Гранаду (в местной транскрипции – «Людвика Граната»), а первый в Европе перевод сочинений Св. Хуана де ла Крус (в то время не считавшегося святым и весьма неугодного инквизиции) с испанского на латынь сделал в 1639 году польский иезуит Ян Бжехва.
45. *Sokołowska J., Żukowska K.* Przedmowa // *Poeci polskiego baroku*, t. 1, Warszawa, 1965. S. 48; *Hernas Cz.* Barok. Warszawa, 1976. S. 508–511.

46. *Бехер И.* о поэзии XVII века. – История немецкой литературы М., 1985. С. 162.
47. *Chrościcki J.* Op. cit. S. 64.
48. *Ibid.* S. 61.
49. Подобные завещания встречаются нередко, причем, в среде самого высокого польского дворянства. Епископ Анджей Залуски в завещании 1701 года настаивал : «никаких церемоний на моих похоронах чтобы не было, ибо эти торжества ничего не дают, – пустые траты, оскорбление Бога). Историки XVII века отмечают скромные погребения таких высоких лиц, как Габриэля Тарло, Яна Замойского, Януша Збараского, Михала Радзивилла «Сиротки», Кшиштофа Збараского, Льва Сапег и др. по их настойчивым пожеланиям. То же касается погребений церковных владык. (*Chrościcki J.* *Pompa funebris*, S. 63–66). Сильное впечатление производит завещание одного из героев польской истории, знаменитого полководца Станислава Жолкевского, обращенное к жене: он просил, чтобы его погребли «без помпы, безо всех этих коней и кирас», но если ему суждено пасть на поле боя, то «вместо черного бархата, означающего печаль, пусть гроб накрыт будет пурпуром, в знак пролитой для отчизны крови, и это не ради какого – то тщеславия, но для того, чтобы призвать и других к добродетели», а если смерть встретит его в битве или в лагере за пределами страны, то «погresti тело там же, а над ним насыпать высокий холм, не амбиции ради, но чтобы могила моя стала граничным столбом, дабы следующий век побудить к расширению границ Речи Посполитой». *Łoziński W.* Op. cit. S. 185.
50. *Gloger Z.* *Encyklopedia staropolska.* T.4, Warszawa, 1978. S. 57–58.
51. *Łoziński W.* Op.cit. S. 186.
52. *Chrościcki J.* Op. cit. S. 65–66.
53. *Idem*, S. 81.
54. *Tazbir J.* *Rzeczpospolita i świat.* S. 109.
55. *Vanitas...* S. 58
56. *Ibid.* S. 117.
57. *Ibid.* S. 102.
58. *Ibid.* S. 129.
59. «Жемчуг, означающий слезы, чистоту, а также царство небесное и Христа, приобретает здесь глубокое обоснование. Также золото, символизирующее небо, сапфиры, в которых находили аналогию совершенству небесного царства, или гранаты, символизирующие смерть и надежду вечной жизни занимают свое место в идейном послании этих изображений», – утверждает И. Дзюбкова. – *Dziubkova I.* «Stój, pogrzebieńcie!», \ Vanitas... S. 24–25.
60. *Ежи Элеутор Шимонович-Семигиновский* (ок. 1660–1711). О нем см. *Karpowicz M.* *Jerzy Eleutor Siemiginowski – malarz polskiego baroku.* Warszawa, 1974.



27. Бартоломеус Стробель.
Портрет Ежи Оссолиньского, великого
коронного гетмана Речи Посполитой.
X, м. 1634–1635. Краков,
Музей Ягеллонского Университета



28. Бартоломеус Стробель.
Пир Ирода и усекновение главы Иоанна Крестителя.
X, м. 1640-е(?).
Мадрид, Прадо





28а. Бартоломей Стробель.
Пир Ирода и усекновение
главы Иоанна Крестителя.
Фрагмент: предполагаемый
портрет герцога Джорджа Бекингема

28б. Бартоломеус Стробель.
Пир Ирода и усекновение
главы Иоанна Крестителя.
Фрагмент: предполагаемый
портрет Карла I



28в. Бартоломеус Стробель.
Пир Ирода и усекновение
главы Иоанна Крестителя.
Фрагмент: Саломея со свитой



29. Иниго Джонс.
Костюм для Неизвестной королевы («Ожившая статуя»).

Бумага, акварель, бронзовая
и серебряная краска, перо, чернила.

Собрание герцогов Девонширских. Чатсворт



30. Неизвестный (английский?) художник.
Пир в доме Генри Антона.
Центральная часть «Эпитафии» Антона.
X, м. Ок. 1569. Лондон, Национальная галерея



31. Неизвестный польский(?) художник.
Портрет короля Сигизмунда III.
X, м. Начало XVII в.
Варшава, Королевский замок



32. Неизвестный датский(?) художник.
Портрет принца Сигизмунда, будущего
короля Речи Посполитой Сигизмунда III.
X, м. 1584. Флоренция, Палаццо Питти



33. Алонсо Санчес Коэльо.
Портрет Филиппа II.
Х., м. 1587–1588.
Флоренция, Палаццо Питти



34. Родриго де Вильяндрандо.
Портрет неизвестной дамы.
Начало XVII в.
Мадрид, Музей Лазаро Гальдиано



35. Неизвестный польский художник.
Портрет придворной дамы.
Х., м. Ок. 1605.
Варшава, музей в Вильянове



36. Неизвестный польский художник.
Портрет Катажины Острогской.
Х., м. Ок. 1597.
Варшава, Музей в Вильянове



37. Эпитафийная таблица с надгробным
портретом и гербами Иоанны Ядвиги Дзембовской.
Медная посеребренная пластина, масло.
Ок.1755. Польша, Лешно, Окружной музей



38. Неизвестный польский художник.
Нагробный портрет
Барбары Домицеллы Грудзиньской.
Цинковая пластина, масло. Ок. 1667.
Варшава, Музей в Вильянове



39. Неизвестный польский мастер.
Портрет Юзефа Скорошевского.
Медная посеребренная пластина, масло.
Ок. 1758. Польша, Осечна,
Церковь монастыря оо. францисканцев



40. Неизвестный польский художник.
Нагробный портрет Анны Элеоноры Меленицкой.
Цинковая пластина, масло.
Ок. 1679. Польша, Рокитня, Музей
при санктуарии Божией Матери



41. Неизвестный польский художник.
Нагробный портрет Эльжбеты Унруг.
Цинковая пластина, масло.
Польша, Мендзыжече, музей



42. Неизвестный польский художник.
Нагробный портрет Сабина Хазы Радлич.
Цинковая пластина, масло. Ок. 1676.
Польша, Познань, Национальный музей



43. Неизвестный польский художник.
Нагробный портрет неизвестной дамы.
Цинковая пластина, масло. Ок. 1670–1680.
Польша, Мендзыжече, музей



часть III

*ЛАТИНСКАЯ АМЕРИКА,
ПЕРУ*

Стилевые ориентиры колониального искусства Латинской Америки

Настоящий очерк не ставит своей целью охватить, хотя бы в самом общем и кратком виде, главные тенденции искусства Латинской Америки колониальных времен. Мы не будем рассматривать большое число памятников разных видов искусства, которые в общем соответствуют стилистике и общей историко-культурной хронологии Западной Европы, выступавшей здесь в качестве образца. Нас будут интересовать местные, региональные, неразрывно связанные со спецификой латиноамериканской действительности формы искусства, которые придают художественному наследию этого континента его неповторимость. Мы сделали попытку рассмотреть эти формы с точки зрения эволюции стиливых категорий. Такой тип анализа в отношении искусства Латинской Америки не очень распространен; однако он избран не случайно и вызван тем, что в чрезвычайно пестрой и многоуровневой структуре латиноамериканского искусства стиль представляется, с одной стороны, чуть ли не самой загадочной категорией, а с другой – именно он является одной из констант, которая дает возможность с наибольшей объективностью определить многие кардинальные черты местного искусства, причем в его соотношении с искусством европейским.

Для искусствоведа стиль – всегда нить Ариадны. Но когда дело касается Латинской Америки – стиливая характеристика чаще всего сводится к утверждению, что существующие там архитектура и изобразительные искусства не подчиняются полностью закономерностям ни одного из исторических ев-



ропейских стилей. («Это не ренессанс, не классицизм и не барокко», или наоборот: все, что было, есть и будет в искусстве Латинской Америки, – это барокко, «гипербарокко», «метисное барокко», словом – Барокко.)

Еще труднее говорить о стиле относительно местного, доколумбова искусства, с которым европейские формы постоянно взаимодействуют, лишь в этом взаимодействии обретая свое, так сказать, пластическое бытие. Сложный субстрат колониального искусства оказывается для исследователя синтезом двух неизвестных. И это неизвестное мы определяем как национальную специфику. (Добавим, что особенности местного колониального искусства, отличающие его от европейского, часто рассматриваются на уровне деталей, достаточно частных, хотя и выразительных и предопределенных большим удельным весом метисного, индейского или негритянского населения. В этих деталях вроде индейского типа лиц Христа и святых, ананаса, заменяющего в руках Евы яблоко, шипов кактуса вместо терниев, и прочего опрометчиво видеть некий новый синтез.)

Нам представляется, что говорить об истинном синтезе можно в тех случаях, когда на основе нескольких компонентов в искусстве возникает новая образная система. Она может, кстати, внешне использовать чисто европейские средства выражения, как это имело место, например, в творчестве ранних авангардистов Латинской Америки. То же можно сказать об архитектуре, хотя ее особенности в большей степени предопределены климатом, рельефом страны и др. Тем не менее гаванский Кубанакан, например, или многие решения бразильских архитекторов XX века, будучи явлениями оригинальными как в отношении символики, поэтического содержания, своей «мифологии», так и в своих формальных решениях, все равно в основе глубоко связаны с миром европейских стилевых форм. Но это уже XX век, который в области искусства и принес долгожданный синтез. Относительно же колониального периода говорить о новом синтезе в области пластических искусств в большинстве случаев, как нам кажется, преждевременно, но его предпосылки и отдельные элементы уже складываются, готовится строительный мате-

риал, имеющий колоссальное значение в перспективе будущего развития.

В этом отношении пути искусства и литературы несколько расходятся. В литературе синтетические, художественно-целостные формы, неотторжимые от местной подосновы, возникают гораздо раньше, почти сразу после конкисты, когда испанский язык приобретает статус государственного. Складывавшиеся в ряде случаев упрощенные формы испанского языка имели чисто служебное значение и оказались нежизнеспособными¹. Испанская речь, побеждая, способствовала более быстрой и результативной метисации. В таких случаях и в искусстве скорее шел процесс выработки местных, собственных форм². Так, Мексика, рано ставшая однородной метисной страной, породила и собственный вариант архитектурного стиля – так называемое метисное оарокко, или «гипербарокко». Перу же, где расслоение на индейскую провинцию, сохранившую традиционные формы быта и свой язык, и испанизированные области было значительным, явилось родиной одного из самых чистых и европейски «стилевых» вариантов латиноамериканского барокко и резко упрощенного его варианта, примитивизированных форм, дать стилевую оценку которым очень трудно: это действительно «ни барокко, ни классицизм» (школа Куско в живописи, архитектурный декор соборов в Потоси и др.).

Доказательством недостаточно четкой стилевой оригинальности формального языка латиноамериканского колониального искусства может послужить замеченное прежде всего Я. Бялостоцким сходство многих его элементов, композиционных приемов, стилистики с искусством постренессансной и барочной эпохи в странах Восточной Европы³. Речь идет о Польше, белорусско-литовских землях, Украине, отчасти России. Причем эти страны «второго круга» так же, как Латинскую Америку, отличает большая неравномерность развития, когда из эволюции искусства как бы выпадают целые большие стилевые пласты, другие же сращиваются, образуя сложные, стилистически не проясненные явления. Т.П. Каптерева, говоря о культуре таких художественных маргиналий, отмечает, что данная «проблема имеет глобальный характер как во

времени... так и в пространстве, охватывая весь ареал мировой истории искусств, как восточные, так и европейские страны»⁴. Автор отмечает и тот факт, что стадияльное отставание, лежащее в основе процесса появления таких маргинальных форм, часто носит временный характер. В другие моменты своего исторического развития данная страна или регион могут оказаться, как говорится, «впереди прогресса». В качестве примера автор называет Россию и Пиренейские страны. Мы с полным основанием прибавили бы сюда и всю Латинскую Америку и Восточную Европу. Упомянутое «сращивание этапов» (термин Н. Коваленской) проявляется здесь, может быть, в самом чистом виде. Периоды маргинального развития, однако, часто хранят в себе зерна будущего подъема – здесь особую роль играет искусство низовых пластов, примитив, способный аккумулировать в себе (гораздо интенсивнее, чем это ему удастся в странах «правильного развития») творческий потенциал данной нации или народа.

Роль колониального искусства в Латинской Америке никак нельзя принижать, это одно из сокровищ мировой культуры. Характер же его специфики определяется во многом особенностями развития маргинальных культур в чрезвычайно напряженный период – в эпоху между Средневековьем и Новым временем. Как у большинства стран подобного типа, эволюционный процесс в искусстве колоний протекает неравномерно, представляется дискретным, «клочковатым»: одни этапы как бы не вытекают из других, явления, даже близлежащие, противоречат друг другу (уже упоминавшееся несовпадение архаизирующей живописи в Перу – школы Куско и сильной, европейской по типу архитектуры Лимы и Куско XVII–XVIII веков).

Если попытаться в самом общем плане перевести стилистическую эволюцию искусства Латинской Америки колониальных времен на язык западноевропейского искусства, то окажется, что некоторые исторические стили из нее совсем выпадают: это прежде всего Ренессанс и классицизм (имеется в виду классицизм XVII века, а не неоклассика XVIII–XIX). Выпадает, как мы видим, линия, связанная наиболее прямо с античной традицией, с ее наиболее классическими моди-

фикациями. То есть можно было бы сказать, применяя терминологию Д. Лихачева, что «выпадающая» часть включает в себя «первичные» стили⁵. Роль Античности для этих стран не могла сыграть собственная, местная традиция: лишь в конце XIX века Хосе Марти скажет: «Наше прошлое нам дороже Античности: оно нам нужнее». Местные формы оказывали свое влияние подспудно, их никогда не брали за образец, они оказывали свое влияние главным образом самым фактом постоянного присутствия.

В Испании, бывшей на протяжении всего колониального периода источником большинства художественных импульсов для местной культуры, отношение к Античности было тоже весьма сложным: ряд историков искусства склоняются к убеждению, что роль ее в особых местных условиях играла традиция мавританской культуры – именно ее сильнейшее воздействие в период с X по XV век помогло сформироваться специфике испанского искусства. Так или иначе, но в Латинскую Америку приходил с Иберийского полуострова готовый синтез – его оставалось приспособлять к местным условиям. И претворенная таким образом традиция мавританской культуры во многих случаях стала важным компонентом латиноамериканского искусства. Античность же – истинная – присутствовала здесь лишь в очень преобразованном виде и, похоже, была достаточно чужда менталитету индейцев и негров, чья роль в общем объеме культуры постепенно возрастала.

Причин тому было много, и, чтобы их назвать, следовало бы перечислить почти все особенности доколумбовой языческой культуры с ее человеческими жертвоприношениями и сопоставить ее зооморфную символику с извечным антропоморфизмом греческого и римского искусства. Цивилизации Латинской Америки покоились на других опорных точках. Ведь это были совсем другие цивилизации (даже небо, равно простертое над всеми, «прочитывалось» здесь иначе: для инков, например, главными небесными телами были не звезды, а Млечный Путь, скопления светящейся звездной пыли и темные провалы между ними; инкская космогония, лишь недавно ставшая предметом внимательного изучения, лишена многих из привычных нам координат, вроде зодиакального круга

и пр.). Универсальный, христианизированный образ мира прививался здесь с большим трудом.

Если продолжать говорить об инках, то можно назвать еще оно противоречие с христианской культурой почти архетипического свойства: перуанская культура не знала письма, в нашем понимании не имела книжной традиции⁶. Богатейшая, сложная, опять-таки восходящая во многом к Античности традиция книжного знания, опиравшаяся на символизм письменного знака, самого понятия книги как сакрализованного (ибо и они были, пусть опосредованно, включены в ту же традицию), была здесь чужда.

Эти, как и многие другие, факторы сыграли, в частности, свою роль в том, что Ренессанс в своем прямом виде здесь практически отсутствует. Этому способствовала и ситуация, сложившаяся в искусстве метрополии. В конце XV–XVI веке Испания шла своим путем. Чрезвычайно живая и сильная здесь традиция не только готического, но даже романского искусства накладывала отпечаток на все виды художественного творчества. Церкви с готическими сводами возводились здесь и в XVI, и в XVIII веках и иногда дополнялись элементами мавританского искусства: стиль мудехар любили даже самые строгие ревнители католицизма. Карл V, воздвигший ренессансный замок посреди Альгамбры, искренне жалел о разрушенных из-за этого строительства арабских зданиях; любимым замком королей и знати оставался Алькасар. Варианты воздействия мавританской художественной традиции на испанско-католическое искусство поистине бесчисленны, она проникала, кажется, во все поры, тем более что проявляла себя в орнаментике как геометрической, так и растительной, – а роль орнамента в искусстве рассматриваемого периода огромна.

Что касается итальянских ренессансных влияний, то они не были определяющими, ибо одновременно с ними имело место сильное воздействие северного и бургундского искусства. (Так, местные алтари, ретабло, стиль которых как раз устанавливался в это время как наиболее типичный для церковного убранства, с их обилием резных деревянных фигур, имели перед собой совсем иные задачи, чем те, которые ста-

вили итальянские ренессансные мастера, усиленно решавшие в то время проблему свободно стоящей, «автономной» статуи и решившие ее.) Сказать, однако, что Испания или Португалия были отрезаны от ренессансных итальянских и итальянизированных влияний, было бы грубой ошибкой. Особенно это касается придворного искусства, в области которого в Западной и Центральной Европе устанавливался тогда интернациональный стиль.

Эскориал, задуманный как памятник мученичеству святого Лаврентия – покровителя короля Филиппа II, родовой мавзолей, одновременно заключавший в себе идею возрожденного «храма Соломона» (совсем на гуманистически-эразмианский манер), его архитектурный облик, скульптуру, декор, живописное убранство; героический стиль Эрреры, опирающийся на римские образцы, скульптура обоих Леоне, живопись алтаря капеллы Св. Лаврентия и фрески сводов работы Перегрини Тибальди, Луки Камбьязо, Федерико Цуккари могут служить воплощением самых современных тенденций в искусстве. Эскориал – не единичное явление. Современные испанские исследователи обнаруживают, например, в архитектуре того времени несколько волн маньеризма, «в облике» которого главным образом и распространялись по Европе ренессансные открытия⁷. Но Латинская Америка оказалась маловосприимчивой к «десорна-ментадо» Хуана де Эрреры, хотя первые большие соборы в Мексике и Перу возводил его одаренный ученик и последователь Франсиско Бесерра. Прочной местной традиции его работы не создали. Зато за океанский континент оказался предрасположен к ассимиляции местных, маргинальных вариантов испанского архитектурного стиля и тесно связанного с ним пластического декора. Собственно, это были стилевые направления довольно узкого масштаба, но они приобрели в Испании и Португалии размах и содержательность, позволившие им создать на этом этапе наиболее точный пластический эквивалент национальному восприятию формы. Речь идет об «исабелино» (или «платереско», Испания) и «мануэлино» (Португалия). Оба течения развились в конце XV – начале XVI века и связаны с правлением королевы Изабеллы и короля Мануэла. (Характерно, что та-

кие описательные характеристики, как «искусство времен короля такого-то» или «искусство около такого-то года», обычно в науке применяются тогда, когда в материале не удастся выделить привычные параметры того или иного исторического стиля.) «Исабелино» и «мануэлино» проявились особенно сильно в архитектуре и чуть ли не еще больше – в архитектурном декоре. Им свойственно преизбыточное декоративное богатство, но их никак нельзя сводить к сумме излюбленных орнаментальных мотивов, ибо содержательность обоих, особенно «мануэлино», гораздо значительнее.

Характерный декор и приемы обработки плоскости здесь стоят в противоречии не только с западной традицией, но и с традицией испанских и португальских больших готических соборов, в строительстве которых столь важную роль сыграли немецкие мастера с Нижнего Рейна и французы, и с теми художественными принципами, которые в XV–XVI веках активно проникали сюда с Севера и Юга. Указанные «стили» – совершенно своеобразное явление.

«В период поздней готики, благодаря морским открытиям, Португалия внезапно стала богатой страной и завязала с внешним миром более тесные контакты. В национальной архитектуре развились стилевые варианты, пришедшие из разных частей Европы; один – из северной пламенеющей готики, другой – из испанского «платереско», третий – явившийся возвращением к мавританским вкусам. Последний из них, выразившийся в натуралистических формах, а иногда и фантастических, примененных с большой смелостью, что является в высшей степени португальской чертой, в своих пространственных и живописных концепциях создал почти барочные эффекты»⁸. Эта характеристика принадлежит Р. Смиту, автору книги о португальском искусстве, и представляется одним из самых верных определений «мануэлино». Другую сторону этого течения, представляющуюся нам чрезвычайно важной, отметила в своей монографии Т. Каптерева. «“Мануэлино” – это искусство, которое зародилось на гребне нового витка национальной истории и представляет собой сложное, подвижное единство уходящего старого и того, что только формировалось в жизни и культуре народа... С исключительным

блеском искусство «мануэлино» отразило дух времени, приверженность традиции и в то же время дерзкую новизну, сам стиль жизни»⁹.

Готика, тем более поздняя, казалось бы, может служить воплощением, предшествующий «обвальному» появлению в искусстве нового. Но в особых условиях, в данном случае в Португалии, завершавшей к этому времени эпоху географических открытий, в которой она сыграла общезначимую роль, большой удельный вес в составе искусства приобрели новые импульсы, которые в своем полном классическом виде проявились, однако, не здесь, а в других странах в облике Ренессанса. Здесь не место рассматривать специфику культурного развития Португалии во всей ее полноте, повторим только, что импульсы классического искусства не стали здесь определяющими ни в архитектуре, ни в живописи. Зато сам дух культуры, сулящей широкое раскрытие личности, дух открытий, предприимчивости, отваги, индивидуальной свободы проявлялся на вполне ренессансном уровне, реализовывался в самой жизни, что сказалось в искусстве наиболее прямо в области портрета. Реализм, с которым воплощается в живописи человеческий образ (при том, что он обычно включен в еще вполне средневековую, условную систему религиозной композиции), поражает уже в знаменитом Алтаре Сан-Висенте (1465–1467) работы Нуньо Гонсалвиша. И как символично, что среди изображенных членов королевской семьи, выступающих здесь в роли (и в традиционной позе) донаторов, одно из главных мест занимает Генрих Мореплаватель. Это был еще конец XV века. В начале XVI, в период расцвета «мануэлино», новаторские тенденции в нем накапливаются, проявляясь с особой силой в пластическом декоре зданий, рождая ощущение внутреннего напора, силы, вплоть до агрессивности, хотя в области архитектурного плана, пространственных решений, внутренней символики зданий они вполне могут быть отнесены к поздне-готическому варианту. (Диого Бойтак – он, кстати, был французом, – Матео Фернандес, братья Диого и Франциско де Арруда являются здесь наиболее репрезентативными фигурами. Их создания – монастырь иеронимитов в Белене (Бойтак), комплекс монастырских зданий в Томаре

(Д. де Арруда), ряд зданий светского характера, алтари¹⁰). Черты нового, заключенные с необходимостью в каждой поздней стилиевой фазе, здесь присутствуют почти физически ощутимо. Проявляя способность к относительному саморазвитию, свойственную подобным элементам в рамках каждого «вторичного» стиля на его поздней стадии, они здесь уже почти высвобождаются из ослабленной стилиевой оболочки, ибо в обоих случаях – будь то готика, будь то мавританское искусство – это уже действительно только оболочка. Вторичность стиля, считает Лихачев, предрасполагает к «иррационализму», возрастанию элементов декоративности, отчасти – к дроблению стиля, появлению в нем различных разновидностей. Это так и есть. Однако ученый ставит на первое место явление формализации, склонность к «окаменению» и украшательский декоративизм связывает именно с ними¹¹. В нашем же случае парадоксальным образом элементы нового практически уравниены с остатками старого, чуть ли не превышают их. Не будучи способными взорвать старую систему – позднеготическую, изощренно-усталую, манерную (или изысканную до последних пределов, позднемавританскую), – они наполняют ее неожиданной витальной силой, за которой стоят уже Ренессанс и народная традиция, не получившие в этом случае собственной, адекватной содержанию стилиевой формы. «Мануэлино» невозможно назвать просто вариантом позднеготического стиля, равно как своеобразным «маньеризмом до маньеризма» или специфической формой «северного Возрождения», хотя каждое из этих явлений ему по-своему созвучно. Упомянутая витальная сила, взрывчатый потенциал этого искусства заставляют вспомнить о понятии «творческой воли» (А. Ригль), здесь, однако, еще недостаточно мощной для того, чтобы создать форму наново. Ренессансное *par excellence* искусство родилось не здесь и не так. Но неколебимый оптимизм, материализованный образ действенной энергии «мануэлино», безусловно, выражает. И не случайно на других витках исторического развития испано-португальское искусство обращалось к этому наследию (Гауди, например, с его идеей органического развития архитектурно-пространственного и архитектурно-пластического образа не-

отрывен от подобной традиции). Возможно, для Испании и Португалии рассмотренные стилевые направления и в самом деле могут называться стилями в полном смысле этого слова. Сейчас же мы обращаемся к тому стилю, который сыграл особую важную роль в эволюции художественной культуры Латинской Америки, – к барокко.

Искусство Латинской Америки чрезвычайно противоречиво и трудно для анализа: буквально на каждый тезис, выдвигаемый исследователем, сразу же находится антитезис. И одна из самых коварных и трудноразрешимых проблем связана с барокко. С одной стороны, этот термин первым приходит на ум при знакомстве с местным искусством, с другой – он никак не может полностью охватить его. Отдельные родовые особенности барокко проявляются здесь в гипертрофированном виде, другие – и тоже из числа фундаментальных – полностью отсутствуют.

Существует несколько больших групп памятников во всех видах искусства (и в наиболее для нас важном – архитектуре), которые можно с полным основанием назвать барочными: это уже упоминавшаяся бразильская архитектура XVII–XVIII веков, архитектура Куско и Лимы, отдельные памятники на Карибах (кафедральный собор в Гаване, например) и др. Они очень близки к тому, что строилось в метрополии – особенно это касается Бразилии. (Правда, ряд историков относит эту архитектуру к особому виду рококо¹²). Наиболее сильная и оригинальная в пределах стиля группа памятников – перуанское барокко. Однако огромное количество церквей, рассеянных по всему континенту, их декор, их живописное убранство, целые школы живописи (в меньшей степени – скульптуры) имеют с барокко не так много общего, хотя определенную связь с ним почти всегда сохраняют.

Вообще можно сказать, что в ранний колониальный период XVI–XVII веков искусство не выходит за рамки прямых подражаний метрополии, огрубляя их, однако во многих случаях и приспособляя к местным условиям. В этих памятниках прослеживаются отголоски столь недавнего и повсемест-



*Куско.
Кафедральный собор.
Проект Франсиско
Бесерры, реализация:
Х. Р. де Ривера,
Х. де Карденас,
Х. де Толедо, Х. де ла Куба,
М.Г. Сенсиро.
1581–1668*

ного для Западной Европы увлечения орнаментальной гравюрой, многие черты, свойственные маньеризму, постренессансу. Здесь выступают, кстати, обильные параллели с искусством Восточной Европы, отмеченные Бялостоцким. Настоящий «прорыв» местных форм начинается со второй трети XVII века для Мексики (где они проявились особенно сильно) и позже, уже в начале XVIII века, в Перу. С этим материалом и связаны определения «метисного» барокко.

Как стиль барокко отличалось поразительной адаптивностью и способностью художественно оформлять совсем несхожие явления в социально-культурной области: светские и религиозные, фольклорные и придворные и т.д. Этой широте способствовало наличие в барокко разных уровней – ученые сходятся на трех, а надо учитывать ее промежуточные, пограничные явления. Барокко – один из самых плодovitых, длительных, богатых высокими художественными свершениями исторических стилей. В своем известном труде «Утрата середины» К. Зедльмайр утверждает, что в основе Ренессанса и продолжающего его во многих чертах барокко («первичный» и «вторичный» стили Лихачева) лежит идея Богочеловека и

божественного человека. Плоть просветляется, отражая свой высокий прообраз, господствующее религиозное чувство – триумф, победа над смертью. В этом, пишет ученый, «проявляется не столько оязычивание христианства, сколько христианизация высокой языческой античности»¹³. С его точки зрения, неповторимость этой стилевой эпохи – Зедельмайр подчеркивает ее особое мироощущение – состоит в недоступном для романики и готики и исчезающем впоследствии союзе христианства и жизненной органики. Он приравнивает эту эпоху – вернее, большую историко-художественную фазу – к высокой античности, к вершинам мировой истории.

Надо признать, что в Латинской Америке очень немногие из названных черт выразились с надлежащей полнотой и определенностью. Вся проблематика личности и мира, среды и человека, тьмы и света, жизни и смерти осталась в Европе, в Риме, Париже, у Рубенса, Рембрандта, у Бернини и голландских пейзажистов. То, что писали мастера Куско или ремесленники Мексики или даже профессиональные, обученные в

*Куско.
Неизвестный
архитектор.
Церковь иезуитского
ордена Ла Компанья.
1651–1668*

*Кито.
Церковь монастыря
Св. Франциска.
1580-е.
Западный фасад*





Лима.
Церковь Св. Франциска.
Архитектор
К. Васконселос.
1657–1674

Лима.
Дворец маркизов
Торре-Тагле.
Фасад. 1735

редукциях живописцы, трудно назвать истинно барочной живописью и скульптурой. В лучшем случае это упрощенное повторение барочных образцов, их редуцированные бледные подобию. Типичный внестилевой примитив. И хотя в Америку попадали и произведения высокой барочной живописи, как картины Сурбарана или Рибейры или превосходные гравюры с картин прославленных мастеров, их было немного, они тонули в море колониальной ремесленной продукции и упорно не складывались в целостную традицию. Эти великолепные «эпизоды» клишировались, упрощались и пускались в ход, становясь декоративно-фольклорными.

Наблюдается еще одна черта. Для барокко характерно своеобразное оживление готической традиции (ибо она так и не умирала, особенно вне Италии), так что термин «барочная готика», принятый у некоторых исследователей, не случаен; это могла быть даже осознанная артистическая программа, как у Джованни Сантини в Чехии в XVIII веке. Но чаще – спонтанная живая потребность и привычка как заказчиков,



так и исполнителей. Эта особенность барокко, входящая в сложный и богатый сплав, составляющий в совокупности его идейно-художественную сущность, в Латинской Америке приобрела тенденцию к абсолютизации. Всю школу Куско – два века традиционной живописи – можно было бы назвать «модифицированным средневековьем», хотя отдельные ее черты будут указывать на историческую эпоху, в которую расцвело это уникальное явление. Это имперсональное искусство, сугубо церковное и по своей системе жанров, и по принципам трактовки человеческого образа, как и по живописной системе, стоящей ближе к иконописи, примитивной и ремесленной, чем к монументальным, пространственным и чувственным образцам живописи настоящего барокко.

Готика и барокко словно «стягиваются» через голову слабо выраженного или отсутствующего Ренессанса во многих странах. (Очень ярко, например, это явление выступает в скульптуре Словакии и Чехии.) Средневековая традиция и в искусстве Испании – один из самых действенных и активных

*Кито.
Церковь Ла Компаниа.
Архитектор
Леонард Дёблер.
Фасад. 1722–1760 / 65*

*Кафедральный
собор в Гаване.
Архитекторы
А. Медина, А. Фернандес
Тревехо.
1748–1789.*

импульсов ее развития. Конечно, она сказывалась и в эпоху барокко. А приходя на землю заокеанских колоний, сразу же пускала здесь глубокие корни, влияя и на духовную сторону, и на жанровую природу искусства.

И все-таки барокко действительно стало великой эпохой в культуре Латинской Америки, с какими бы оговорками мы ни произносили эти слова. Может быть, здесь следовало бы говорить именно об эпохе барокко, а не о барочном стиле как таковом. Можно было бы сказать, что не только креольская элита, но и местное, поверхностно европеизированное и христианизированное население сумело, однако, хорошо ощутить то, что мы называем «барочным образом мира». Достаточно прочесть сочинения сестры Хуаны Инес де ла Крус, ознакомиться с благородными утопиями миссионеров, сросшихся со здешней средой, представить себе многочисленные религиозные процессии на празднике «Корпус Кристи» или в дни местных святых, театральные представления, придворный быт вице-королевских дворов, траурные церемонии, чтобы уловить в них присутствие привычных европейских стилевых эмоциональных и культурных ориентиров. Но это не просто мир барокко, а мир колониального барокко, разросшегося не на богатейшем культурном европейско-средиземноморском субстрате, а на развалинах и обломках чужой языческой культуры, как бы насильственно возвращенной в землю и оттуда таинственно подающей свои сигналы. И художественное оформление этого образа мира происходило не всегда барочными, а то и совсем не барочными художественными средствами. Можно было бы сказать, что образ мира был многообразнее, а объективируемое в памятниках культуры содержание шире возможностей, которыми располагал местный художник и в которых оно должно было бы быть запечатлено. Отсюда то несовпадение, «зазор» между формой и содержанием, рождающие контрастность, напряжение, которое ощущается постоянно (хотя отмеченная выше «жизненная органика» (Зедельмайр), свойственная барокко, исключительная способность переводить жизненные наблюдения в нетрадиционные, носящие местный отпечаток, самопроизвольные и самоутверждающиеся художественные

формы, становится, пожалуй, главной чертой этого необыкновенного искусства). Одним из латиноамериканских парадоксов является тот факт, что подобное местное искусство находит целый ряд точек соприкосновения с миром европейских художественных вкусов и предпочтений. Так, одной из особенностей местной эстетики (глубоко лежащей, т. к. она касается сакральных основ сознания) была любовь к божественному, как считалось, золотому цвету, вообще – золоту, которое воплощало идею Божества, что довольно естественно выражалось в любви к щедрой позолоте церковного интерьера, в первую очередь алтаря, вздымавшегося во всю высоту алтарной части. Здесь в стремлении к предельному украшению собора возникала точка схода со вкусами европейского католического «торжествующего» барокко, с его идеалами триумфа, прославления, репрезентации.

Постановления Тридентского собора, в числе прочих, ориентировали искусство на ту же пышность и богатство. Это покажется противоречащим тому пылу, с которым деятели католической церкви того же самого времени, опираясь на эти решения, боролись за очищение храма от мифологии, светского духа и чрезмерной роскоши, причем не лютеране, «отменившие» культ святых и очень осторожные в деле прославления даже Девы Марии, а сами же католики. Лойола пытался упразднить музыку в церкви. Он отменил в своем ордене монашеское пение. Но он же предпочел проекту иезуитской церкви в Риме, предложенному самим «божественным Микеланджело», проект Джакомо делла Порти, ибо тот восходил к плану древней базилики и идеально был приспособлен для богослужения как такового и для его обновленного католического варианта. «В интерьере церкви господствуют величайшие роскошь и великолепие, еще более усиленные декором позднего периода». Знаменуя Славу Господню, этот интерьер создает и особый эмоциональный эффект: возникает контраст тяжелых и пышных форм с воздействием купольного пространства, притягивающего зрителя.

«Кажется, будто все успехи искусства в овладении тектоническими массами, словно бы повинуюсь некой сверхъестественной силе, способствуют... движению к подкупольному

пространству, туда, где сила тяжести лишается своей власти – и где взор и дух возносятся в высшие сферы»¹⁴.

Карло Борромео, знаменитый миланский архиепископ, удалил из церквей своего города живопись и скульптуру, несогласную с новым духом, и, как и Лойола, выступал за возвращение к базиликальному типу храма (в форме латинского креста) вместо излюбленного Ренессансом центрического. «Страшный суд» Микеланджело с его избытком нагих фигур то собирались уничтожить (при папе Клименте VIII), то «одевали» фигуры. Архиепископ фландрского города Михелин (Малин) сжег всю церковную скульптуру и живопись, не удовлетворявшую, по его мнению, новым установкам, и его весьма поддерживал генерал ордена иезуитов Р. Белармин. Но одновременно как раз роль иезуитов в борьбе за экспрессивность и выразительность церковного искусства была очень значительна. Целый ряд ученых (А. Блант, Э. Маль, П. Прейсс) согласны в том, что иезуиты были близки к неортодоксальным, мистическим течениям в религиозной жизни, хотя всегда стремились их подчинить общей канонической идее¹⁵. О роли иезуитов в становлении, в частности, *Arte Sacra* сказано достаточно, и мы не будем касаться этой темы. Однако отметим, что со временем идеал церкви, стоявший перед мысленным взглядом реформаторов, в том числе католических, постепенно мерк. Идеалом становилась «*Ecclesia ornata*» («украшенная церковь»). «Новаторы осуждают нас за украшение церкви, – писал один из самых просвещенных и активных деятелей ордена иезуитов Петр Канизий. – Они уподобляются Иуде, препятствовавшему Марии Магдалине возливать благоговения на голову Иисуса».

«Если бы мы были ангелами, – продолжал он, – нам не нужны были бы ни церкви, ни служба, ни изображения. Но мы всего лишь люди... Надо, чтобы церковь без устали напоминала нам о том, о чем мы всегда готовы забыть»¹⁶. Сияние славы Господней было одной из тех вещей, о которых иезуиты всечасно напоминали своим подопечным, и прежде всего – заокеанским. При этом они чутко умели схватить те особенности местного характера, в том числе в художественном плане, которые могли бы проявить себя в русле офици-

альной церковной тенденции и, сохраняя ее дух, допускали достаточную свободу во внешнем выражении. Названные нами выше тенденции к возрастанию роли пышного орнамента в архитектурной резьбе Латинской Америки получили у них прямую поддержку. К лучшим церквям «метисного» типа относятся многочисленные орденские храмы – «Ла Компания», – разбросанные по всему континенту. Здесь тип так называемого «иезуитского храма», образцом которого был римский Иль-Джезу, одевался фантастически богатым орнаментальным убором.

Мы не будем останавливаться на созвучиях, существовавших между отдельными сторонами языческого обряда и христианской мистерии, на синкретизме религиозных процессий. Это одно из реальных средокрестий колониальной культуры, где и возникал органичный культурно-художественный синтез. Отметим только, что в Америке становление нации, укрепление христианизации и расцвет барокко происходили одновременно, и складывавшиеся тогда особенности искусства приобретали абсолютный смысл с точки зрения сложения национальной художественной традиции.

Возвращаясь к вопросу о способах проникновения барокко в колонии, мы снова сталкиваемся с посреднической ролью Испании и ее местных, региональных форм. Несмотря на участие в формировании здешней художественной культуры представителей иных национальных вкусов и традиций (отметим особенно немецких мастеров), несмотря на нидерландские гравюры и «книги образцов», на известные в Мексике два тома Серлио, испанское (и португальское в Бразилии) влияние оставалось определяющим. Линия местных стилей не оборвалась на «платереско» и «мануэлино»: отчасти в качестве их продолжения, но уже в связи с традициями барокко возник их поздний аналог – «чурригереско». Ему и суждено было оказать наиболее сильное воздействие на искусство Латинской Америки.

Это направление связывается с именем определенного мастера, вернее группы мастеров, из династии Чурригера: с первым из них исследователь встречается еще в XVI веке. Но основную роль сыграл Хосе Чурригера (1665–1725), рабо-

тавший совместно с сыновьями Хуаном и Мануэлем. Как уже говорилось, «чурригереско» развивался в эпоху барокко и в Испании расцвел одновременно с собственно барочным стилем и проявлениями классицизма, которые здесь тоже имели место. Деятели именно этого последнего относились к «чурригереско» с неодобрением, обвиняя его в чрезмерной вычурности и капризности. Однако это направление, впитавшее традиции поздней готики и «платереско» и на свой лад увязывавшее их с приемами современного барокко, получило очень широкое распространение и должно было отвечать местным вкусам, если его творцам поручались столь значительные заказы, как работа в Сантьяго-да-Компостела: здесь Фернандо Касас-и-Новиа воздвиг новый фасад, «ширму», скрывшую старую романскую стену, оставив ее нетронутой. Мастерами этого стиля были созданы новый купол собора в Саламанке, ретабло в таких крупных соборах, как Сан-Эстебан (тоже Саламанка), алтарь Вознесения в кафедральном соборе в Паленсии и многие другие не менее ответственные работы. Но на Иберийском «полуострове рядом существовали и деятельно функционировали, как уже говорилось, барокко и классицизм вполне европейского типа – именно в это время искусство Испании входит в общую стилевую и хронологическую систему искусства Западной Европы и переживает свой золотой век в области живописи, имеющей общеевропейское значение. Латинская Америка же воспринимает «чурригереско» как желанный образец. На основе его стилистики складывается огромное количество архитектурных форм, разнообразных и пышных. Символом этой местной специфики оказывается здесь один из элементов испанского архитектурного стиля – эстипите¹⁷. Это известная с античных времен форма декоративного пилястра, суживающегося книзу, поставленного на базу и имеющего в качестве завершения капитель любой формы. Этот пилястр с легкостью преобразался в герму, в кариатиду, богатый набор подобных решений встречается в искусстве итальянского Возрождения и особенно – в маньеризме, барокко. Такие пилястры применяются в декоративной пластике и допускают значительное разнообразие: часто они окаймляют ниши, разного рода проемы, применяются в

скульптуре надгробий и пр. Эстипите – оставим за ним испанское название – в испанской архитектуре был распространен широко, его использовали и Эррера, и классицисты, и Чурригера, причем как для отделки зданий, так и в строительстве алтарей-ретабло. Разнообразие этой архитектурной формы очень велико: достаточно сравнить изящный и строгий, построенный на уравновешенных геометрических членениях пилястр из церкви Св. Девы Монсерратской в Мадриде (1720, П. ди Рибера) с густо покрытым позолотой, утяжеленным пышным эстипите из церкви Отцов Тринитариев (Эрва), чтобы стала видна вся широкая шкала в его применении, с тем, что испанская школа всегда имела и некоторые общие черты отличия от, скажем, итальянского варианта, особенно такого, какой избирают Борромини и мастера барокко. (Отметим, что одновременно в скульптуре алтарей начинает широко применяться дерево, часто позолоченное.)

На материале латиноамериканской архитектуры XVII и особенно XVIII века мы встречаемся с эстипите, уже разросшимся в целую орнаментально-декоративную систему. Возникает так называемый «канделябровый стиль» мексиканского «гипербарокко» с его непреодолимой тягой к узорчатому убранству всей плоскости внешних и внутренних стен. Они покрываются сплошным густым узором, где мотив канделябра играет ведущую роль. Одновременно эстипите может стать и объемной приставной колонной, поднимающейся в половину высоты фасада, при том, что тело почти круглой колонны зрительно распадается на множество отдельных фрагментов, громоздящихся друг над другом (гирлянды, медальоны, полуфигуры, ниши, усложненные капители, раскрепованные карнизы и др.). Ломается и растворяется архитектурная структура пилястра, но богатство и разнообразие деталей поистине беспредельно и рождает ощущение какого-то тяжеловесного пафоса. Применяемое в интерьере резное дерево, дающее возможность более дробной и мелкой отделки, часто позолоченное или полихромированное (может применяться также и стюк), рождает впечатление бликующей золотой ряби, некой иррациональной самодовлеющей структуры; она скрывается как драгоценность в недрах очень про-

стой архитектуры (в Мексике это обычно «севильский тип» храма, двубашенного, часто с потолками в стиле мудехар, еще усиливающими эффект необычайного, преизбыточного орнаментального богатства интерьера).

Прямые прототипы латиноамериканских «канделябров» легко найти в Испании, например в работах Фр. Искьердо (золотой алтарь Сантьяго в кафедральном соборе в Гранаде, 1707). Это, так сказать, «обароченный платереско», дополненный растительным орнаментом. Позже, во второй половине XVIII века, также встречаются подобные переусложненные «канделябры», но они всегда сохраняют конструктивную логику и пропорции (работы А.М. де Фигероа в Сан-Тельмо в Севилье, 1775–1790). Повсюду на полуострове эстипите «разыгрывает свою карту» в пределах и границах большого ордера, подчиняясь его закономерностям. В Латинской Америке эстипите претендует уже на то, чтобы заменить этот ордер собой, превратиться в общий организующий принцип. Разумеется, он касается внешности, декора, а не архитектоники самого здания, оставаясь всегда аппликацией, как угодно тяжеловесной и «звучной».

Такие декоративные пилястры появились в колониях очень рано: уже в XVI веке можно найти отдельные образцы (церковь в Сочимилько: здесь они чешуйчатые, вытянутые, с фигурами). В Пуэбле (церковь Св. Петра, 1679) пилястры включают в себя стилизованные бюсты с неподвижными фронтальными лицами, с закрытыми глазами. Трижды повторяется здесь мотив сочного завитка, уравненного с человеческим изображением по своей чисто декоративной функции. Так же оперирует человеческим лицом и телом, рассекая их на блоки и «перетасовывая» с другими неизобразительными элементами и обвивая растительным орнаментом, мастер, строивший церковь в Керетаро (1680). На фасаде известной капеллы Саграрио Метрополитано (кафедральный собор, ок. 1760, Мехико) встречается характерное удвоение мотива: в широкий пилястр «всажен» целый разукрашенный эстипите. Пластика огромных вертикальных безордерных тяжей на фасаде церкви в Тепоцотлапе очень скульптурна и уже мало похожа на свои европейские первоисточки. А в фасаде коллегии



*Церковь
Св. Мартина
в Тепоцотлане.
Западный фасад
и башня
(перестройка
1760–1762)*

Сан-Ильдефонсо (Мехико, 1712–1717) огромные пилястры словно растекаются вширь, но нагромождение геометрических разномасштабных блоков отдаленно напоминает доколумбовы архитектурные формы.

В других случаях пилястр может вдруг раскрыться в глубину, и в него может быть втиснута статуя. Появляются и круглые статуи, их хочется скорее назвать резными фигурами – среди этого орнаментального буйства они обычно выглядят хрупкими статуэтками, утопленными в декоре, а не выделенными им как рамой, как должно было бы по-настоящему быть. В церкви Санта-Мария в Тонанцингле (ок. 1700) пилястры-кариатиды окончательно теряют свою античную родословную,



*Церковь Ла Компаниа
в Арекипе (1590–1698).
(Строительство
начато
под руководством
Эрмано Дьего Фелипе).*

*Роспись капеллы.
Дом Угартече в Арекипе.
Портал. 1738.
Боливия*

как и маскароны, вплетаясь в беспокойную полихромную, частично золоченую пластику отделки, уже вполне самодовлеющую. Еще более странные кариатиды помещены в патио монастыря Сан-Августин в Мехико (конец XVIII века). Их огромные руки подняты вверх, но ничего не поддерживают, они, как веревками, притянуты гирляндами к стене. Отсутствие конструктивной логики и полные мрачноватой выразительности лица и фигуры.

Можно было бы умножать примеры, перечисляя, например, перуанские варианты стилизации античных пилястров-кариатид под местных «русалок» и «водяных», с гитарами в руках и украшениями из перьев на голове (с портала церкви Сан-Мигель в Помате: из их голов растут великолепные мощные цветы). Эта орнаментальная конструкция растворила в себе окаймляющие нишу пилястры. Однако надо сказать, что резьба в Помате имеет свою строгость и симметричную ритмичность – сказывается, возможно, традиция превосходной архитектуры столиц – Куско и Лимы. Хотя в другом пе-



руанском районе – в Потоси (церковь Св. Лаврентия) – произвольность и стилизация достигают апогея именно в трактовке человеческих фигур, распавшихся на сочные лепестки, увенчанных странными, фантастическими лицами. Украшение обретает ранг стилеобразующего фактора. Орнамент теснит и даже замещает тектонику, вот почему так трудно, кстати, говорить всерьез о присутствии барокко в его чистом виде в подобном искусстве: барокко работает с массой и пространством, а не орнаментальной аппликацией.

В качестве второго примера трансформации европейских первоисточников приведем композицию фасада в большинстве колониальных церквей XVII–XVIII веков.

Известно, что в Испании в период расцвета поздней готики и «исабелино» хор и главная алтарная капелла выдвигались вовнутрь храма, выносились в пространство интерьера церкви. «Хор и алтарь превращались в Испании как бы в небольшую церковь внутри собора»¹⁸. Отгораживала алтарь от остального пространства нарядная решетка. Дальше алтарь

*Церковь Сан-Мигель
в Помате.*

Начало XVIII в.

*Церковь Сан-Лоренсо
в Потоси.*

*Центральная
часть фасада.*

1728–1744

словно продолжает движение наружу, стремясь визуально фасад церкви сделать одним огромным алтарем, декоративно апплицируясь на фасадную стену. Это рождало яркий и оригинальный эффект, и эстетический, и эмоционально-символический. Такой тип декора тоже связан с «чурригереско».

В Америке же, когда мессы служились в присутствии огромных толп новообращенного народа, эта конструкция становится всеобщей, тем более что здесь алтарь часто и вправду выносился наружу и ставился между башнями портала. Неслучайно мексиканские соборы XVIII века представляют собой как бы окаменевшую алтарную преграду. Временный элемент местной службы и архитектурный прием, пришедший из-за моря, дали в сочетании обязательный принцип стилистического решения фасада церковного здания.

Пока испанцы строили в колониях укрепления, храмы и жилые дома сами и по своему вкусу, это была часто отличная, передовая для тех времен архитектура, легко включаемая в европейский контекст. (Таковы, например, многочисленные крепости Карибского региона, типа гаванского Эль Морро: такая крепость могла бы красоваться на берегу Средиземного моря – она и возводилась итальянцем Д. Антонелли, одним из лучших тогда в Европе фортификаторов.) Примеры легко умножить. Разумеется, с самого начала христианизации рядом с такой архитектурой появлялись скромные, провинциальные, часто строившиеся с использованием разрушенных местных храмов здания церквей, как, например, весь комплекс сакральной архитектуры вокруг озера Титикака. Здесь, в толще индейского населения, черты местных вкусов и традиций давали знать о себе с самого начала. Но истинный триумф оригинальных форм уже в XVIII веке дали метисная Мексика, богатая Ла-Плата, Перу.

Когда колонии окрепли и креолы разбогатели, когда сложились местные (не будем пока говорить «национальные») предпочтения, тип искусства изменился в сторону большей оторванности от того, чем жила Западная Европа. Здесь расцвело искусство, по типу аналогичное тем направлениям, которые, говоря о музыке, В.Д. Конен называла «региональными жанрами». Эти течения в искусстве произвольно сочетали и

неравномерно развивали отдельные элементы, на которые «расщепился» здесь исторический европейский стиль. В сущности, всю американскую архитектуру можно было назвать «эмансипировавшимся обрамлением», как это сделал Г. Рудольф, определяя специфику искусства Северной Европы времен Позднего Возрождения (добавим, что те же тенденции сохранились в искусстве Восточной Европы и Прибалтийского региона и позже, вплоть до конца XVIII века).

Декор латиноамериканских церквей периода барокко дает неисчерпаемое количество мотивов и их вариантов. Вырвавшись из сколько-нибудь обязательных стиливых рамок, здешние мастера оказались в царстве непредсказуемых возможностей, как это всегда бывает в творчестве примитивов, а множество работ, которые мы рассматриваем, стоило бы отнести именно к этой группе художественных явлений, очень активных в период постренессанса и барокко. Здесь мы не будем касаться их типологии, отметим лишь, что кроме свободы от стиливой определенности такие явления отличает особая множественность истоков, делающая их типичными вариантами смешанной культуры, готовящей, а иногда и порождающей художественный синтез. В качестве достойной аналогии мы могли бы привести пример русского «нарышкинского барокко», в котором как раз в канун наступления Нового времени, с одной стороны, резко активизировался весь арсенал национальной традиции (порой весьма архаической), с другой же, происходит его активное переосмысление в контексте современных западноевропейских форм (барокко, поздний маньеризм), причем все эти процессы имеют место в момент общего большого мировоззренческого поворота, можно бы сказать – смены целой культурно-исторической парадигмы.

Грубо говоря, в XVI и еще более определенно в XVII–XVIII веках Испания и Португалия предоставляли колониям кроме общеевропейских импульсов свою версию исторического («эпохального») стиля, а Латинская Америка в своем лоне укореняла отдельные его черты, предоставив им зато если не безальтернативное, то все же преимущественное развитие. И если для Европы «исабелино» и «мануэлино», как и более поздний «чурригереско», были лишь боковыми ветвями,

здесь они приобретали значение важнейшего стиливого ключа, ствола, разраставшегося во все стороны.

Рассматривая эту местную, все больше наполняющуюся витальными силами и чертами фольклора линию, мы сталкиваемся с явлением, которое можно было бы назвать «рассыпанием» стиливого набора, высвобождением элементов, казалось бы накрепко спаянных со своим стержнем: основой формально-образной концепции. Затем эти элементы произвольно (с точки зрения исторического стиля) комбинируются, создавая порой причудливые, но на редкость прочные конструкции. Видимо, возможность такой «перекомпоновки» следует искать в самой структуре художественного образа. Она связана с тем, что любая объективация духовного содержания возможна в произведении искусства лишь на основе использования конкретной материальной формы. Различные пласты духовного содержания раскрываются через посредство созерцающего «живого» духа – зрителя, способного раскрыть, репродуцировать как духовное начало, так и формально-материальную оболочку произведения¹⁹. Если «дух» – интуиция, ум индейца, негра или метиса не способен воспринять некоторые содержательные пласты европейского художественного текста (они как бы мутны для него, не проявлены), то и заключающая их в себе форма будет воспринята в лучшем случае чисто внешне как произвольная комбинация элементов, лишенная жесткой структурной закономерности. Ибо как раз структурных (стилевых) закономерностей он «не видит» (не ощущает), в то время как даже для неграмотного европейского простолюдина они всегда, пусть интуитивно, ощутимы, ибо традиционно-привычны и восходят к архитектурно-прочным стандартам восприятия образного и художественного ощущения, сложившимся веками в культуре данного региона. Если же они их нарушают – то и здесь восприятие будет «рассыпанным», о чем свидетельствуют местные рустикализованные трансформации новых, непривычных форм в отдельных регионах, например, Восточной Европы.

Приведем пример такой комбинации европейских элементов: в Андах традиция фрескового украшения церковных

стен пустила прочные корни, оказавшись одной из самых характерных черт местного искусства. Правда, иногда росписи заменялись многомерными картинами на холсте, но существовали и фрески, причем росписи бывали как фигуративными, так и чисто орнаментальными. Орнамент – и в этом отношении очень показательна роспись баптистерия в Карабуко – использует ренессансные мотивы, почерпнутые из привычного источника – европейской гравюры. Это фрукты, цветы, вазы, гротески, раковины, пальметты (которые здесь превращаются в индейские плюмажи из перьев). Цветы были особенно любимы, как и птицы, те и другие придают вид райских кущей фантастической растительности, покрывающей стены, столбы, своды церквей. Такие росписи напоминают резьбу на фасадах зданий Арекипы или Потоси, «метисов Анд». Обаяние почти детской непосредственности отличает лишенную каких бы то ни было архитектурных задач роспись свода баптистерия в Карангасе, изображающую Ноев ковчег: животные рядом с людьми представлены крохотными, зато многочисленные, как всегда, птицы застилают своими крыльями всю свободную поверхность. Центральный квадрат свода украшен херувимами, парящими среди звезд, в центре – изображение Св. Духа в виде голубя, но на фоне огромного солнечного диска с острыми лучами, восходящего к местной архаической традиции.

Росписи дают нам также пример «перекодировки мотива», с которым мы так часто встречаемся в искусстве Латинской Америки. Вернемся к упоминавшемуся баптистерию в Карабуко, роспись которого была выполнена в 1766–1785 годах и украшает верхнюю часть хоров. Известно, что ее автором был мастер Дьего де Росас.

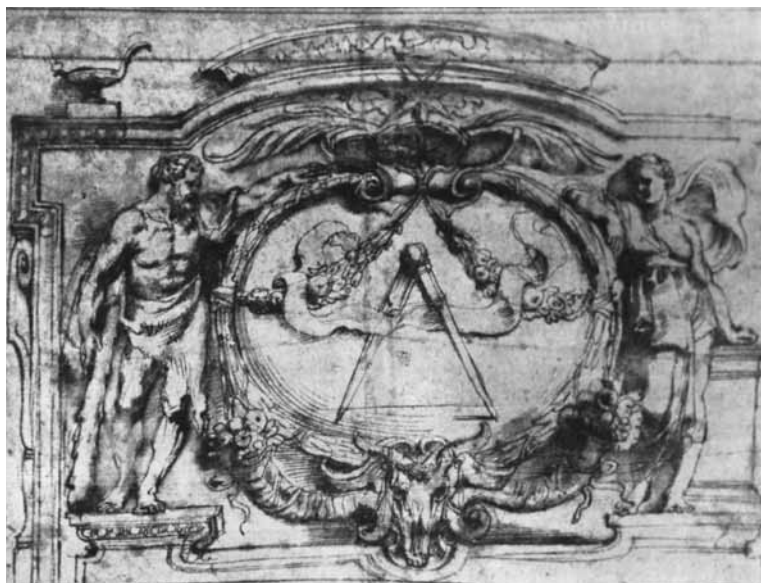
Дьего де Росас украсил стену гирляндами фруктов, свободно и упрощенно трактованными, восходящими, как обычно, к графическим ренессансным образцам. Центральную же часть занимают столь же упрощенные фигуры Геракла и Аполлона (по трактовке Т. Гисберт). Первый держит свою палицу, второй же облачен в плащ, и длинные по индейскому обычаю волосы падают ему на плечи. Оба героя поддерживают огромный лавровый венок, в середину которого не пере-



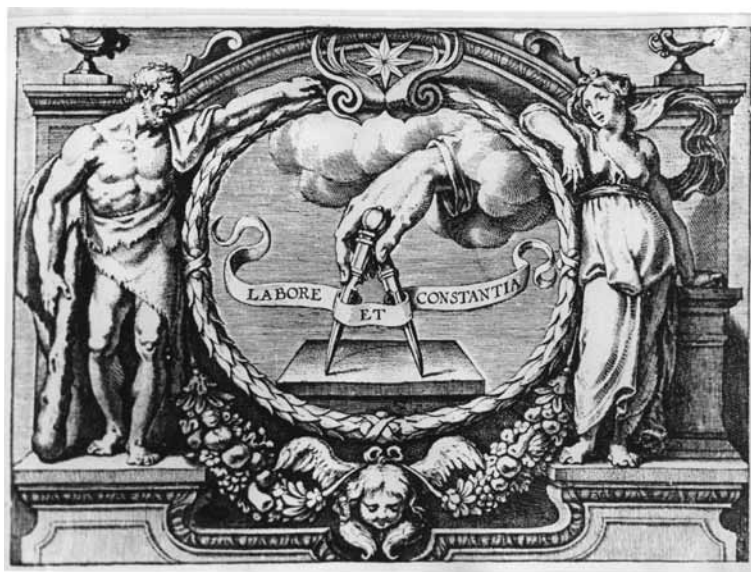
*Дьего де Росас.
Роспись баптистерия
в церкви в Карабуко.
1766–1785.
Боливия*

носящий пустоты художник вписал пышный цветок. Но самое интересное, что мифологические персонажи венчают этим венком заключенный в арку эмблемный знак: из курчавых облаков высовывается рука с циркулем, которая чертит надпись «Труд и постоянство» («*Labore et constantia*»). Т. Гисберт считает, что поучительная эмблема служит христианскому просвещению и композиция указывает на зависимость судьбы героя от божественных предназначений.

Описанная группа увенчана многоступенчатой композицией из цветов, плюмажа, яблок, ананасов, являя собой апофеоз христианской доктрины, как его восприняли автор и заказчик. Однако циркуль, который держит рука, выходящая из облаков, и надпись под ним – это фирменный знак антверпенской типографии Христофора Плантена. Такая композиция, в которой циркуль с аналогичной подписью помещен в нарядное обрамление, в которое включены фигуры Геракла и «Аполлона» (в оригинале это Муза), была сделана Рубенсом специально для знаменитой печатни, но уже не Плантена, а внука его, Бальгазара Моретуса, друга художника, совместно с которым Рубенс создал новую барочную систему оформления книги, как считает К.С. Егорова. Титульные листы, тексто-



*П. Рубенс.
Эскиз фирменного
знака издательства
Плантена – Моретуса.
Дерево, гризайль*



*Я. Егер.
Фирменный знак
Плантена – Моретуса
по рисунку Э. Квеллина
с эскиза П. Рубенса.
Гравюра*

вые иллюстрации, портреты, выполненные Рубенсом в легких, изящных этюдах, обычно в технике гризайль, гравировались затем на меди и дереве целым отрядом отличных мастеров, сотрудничавших с Моретусом: Л. Востерман, Э. Квеллин-мл.,

А. Повелис и др., лучшим среди которых можно считать Кристофа Егера. Одним из главных заказчиков типографии был орден иезуитов, и через их посредство множество гравюр и книг «Официны Плантагена – Моретуса», бывших вестниками нового стиля, пересекли океан и распространили этот стиль по землям далеких окраин христианского мира, порой даже раньше, чем на самом европейском континенте.

Эти превосходные образцы барочной стилистики и стали исходными точками для многочисленных колониальных произведений, причем, как правило, их переводили в живопись. Так и случилось в церкви Карабуко. Рассмотренная фантастическая роспись восходит, разумеется, не напрямую к артистичному рисунку Рубенса: по нему было сделано несколько копий и повторений, особенно же интересна для нас гравюра Егера по рисунку Квеллина. Здесь женская фигура (у Рубенса она представлена в развевающихся одеждах, с полуобнаженной грудью) задрапирована складками плаща. Однако и в этом виде она не подошла для украшения церкви, и автор заменил ее «Аполлоном». И товарный знак – аллегория трудолюбия антверпенского типографа – переходит в ранг религиозной морализующей аллегории дидактического свойства. Это настоящая модель процесса ассимилирующей трансформации европейского образца, который так часто встречается в архитектуре «Метиса Андов». Но там происходит некий синтез местных и привозных форм, здесь же все разыгрывается в пределах европейской художественной традиции, но за счет перекодировки содержательных элементов.

Сходным путем возникали и станковые композиции, например, распространенный образ «Защита Евхаристии», с фигурой Росы Лимской в центре, обеими руками поднимающей над головой Святые Дары. Первая из канонизированных (в 1671 году) местных святых, она выступает здесь как бы от лица молодой американской церкви. Слева от св. Росы – грозный турок в чалме, справа – молодой испанский король в светлых латах и длинном парике, заграждающий неверному путь к св. Росе своей шпагой (в его лице выступает испанская монархия, гарант и заступник святой церкви и христианства). Этот очень местный по духу образ тоже опирается на евро-



*Неизвестный
художник.
Защита Евхаристии
испанским королем
от неверных.
X, м. После 1671.
Лима, собрание
Педро де Осмы*

пейские образцы, – например, композиция почти полностью повторяет гравюру К. Галле (снова по рисунку Рубенса), но на этот раз не просто повторяет с упрощением, а создает некую модификацию, новый иконографический извод. Исходной точкой, как нам представляется, мог бы быть эскиз титульного листа книги польского поэта-иезуита М. Сарбевского



*Неизвестный художник школы Куско.
Воспитание Богоматери.
Переработка в местном стиле
гравюры С. Болсверта*



(1634). В результате на основе книжной обложки создается картина, религиозная по содержанию, почти церковный образ, при этом репрезентативно-пропагандистская (роль испанской империи), прославляющая местную святую и обладающая декоративными достоинствами в чисто местном вкусе. В ней сочетаются аллегория, портрет, историческая ситуация, театральное начало, в духе «живых картин» из праздничной церковной процессии, и все вместе знаменует апофеоз христианского Таинства, связующего небо и землю. «Полистилистический пастиш», как называет такие конструкции Ю. Гирин, настоящий шедевр барочного латиноамериканского примитива.

*К. Галле по рисунку
П. Рубенса.
Титульный лист книги
польского поэта-
иезуита М. Сарбевского.
1634, гравюра
(Один из возможных
прототипов картины
«Защита Евхаристии»)*

*С. Болсверт.
Воспитание Богоматери.
Гравюра с картины
П. Рубенса*

Гёте возводит стиль к божественной природной закономерности. Для жителя метисной или индейской Америки, как мы видим, эти божественные закономерности остаются за чертой понимания, они зашифрованы, порой наглухо «закрыты», подобно тому как инки не могли уловить сакральный смысл понятия «книга», ибо передача информации не только

ассоциировалась для них с узелковым письмом, но и сама эта информация резко отличалась от буквенных текстов европейцев, где для широких масс книга означала в первую очередь Писание. Поэтому формальные составляющие, элементы стиля воспринимались в те времена в Латинской Америке, особенно в «глубинных» районах, не как зримая оболочка четкого символического содержания, а как набор произвольных изобразительных знаков, оформляющих некую достаточно условную структуру, до конца никогда себя не раскрывающую, к тому же, в общем, навязанную извне. Деталь этой структуры, в их представлении, не прикована к содержанию прочными узлами обязательной образной системы: она как бы более свободна, чем в восприятии европейца, менее значима, более случайна. Зато она может больше броситься в глаза и затмить целое, как получилось с эстипите. Детали, не пронизанные внутренней логикой стилистической конструкции, кажутся равноценными, а отсюда – и взаимозаменяемыми. Их можно перетасовать, как карты, и положить по-другому. Можно избрать любую часть и увеличить ее до целого, изъять деталь и сделать ее всеобщим архитектурным модулем, нарушая все законы европейской ордерной логики. Отсюда и идет такая легкость в нарушении европейского ренессансного (античного) модуля, та «полная тектоническая беззаботность»²⁰, по выражению Б.Р. Виппера, которая так поражает в Латинской Америке, где в период расцвета местных форм, слишком обобщенно называемых «барочными», в плоский пилястр может быть ввинчена соломонава колонна, весь смысл которой в том, чтобы стоять свободно и являть собой идею живой бесконечной пространственной спирали. На перевернутый вверх ногами (вершиной вниз) хрупкий треугольный канделябр ставится тяжелая, лоснящаяся колонна и т. п. Но дело не сводится к таким «тектоническим бессмыслицам». Описанная ситуация предрасполагает вообще к преимущественному развитию орнаментальных форм, что создает тот феномен, который Каблер называет «скороспелым внешним динамизмом поверхности»²¹. «Канделябровый стиль» метисного барокко вместо ордерной европейской системы, составленный, однако, из небольшого числа ее элементов, –

вот что такое поверхностное прочитывание формы с неприятием самой идеи антропоморфного модуса, заключенного в ее основе.

Уже упоминавшееся ощущение несовпадения, разлома содержания и формы встречается нас на каждом шагу (но при этом отчасти и создает то ощущение многозначности, которое присуще истинному искусству). Содержание бывает очень богатым, но форма косноязычна, не умеет говорить высоким слогом и словно «выбалтывает» это содержание, но «слов» не хватает для выражения смутно ощущаемой, порой глубокой мысли. Ощущения же, эмоции, сила непосредственного переживания здесь безусловно и истинны, и сильны. Люди пытаются найти выход миру смутных, но сильных чувств, боязни, тревог, суеверий, ожиданий, радостей и бед – своему христианско-метисному сознанию и индейскому подсознанию, рисуя или вырезая из камня, дерева или алебаstra странные лица с косо разрезанными или сжатыми ртами, изображая головы – солнечные диски, сомкнутые или вытаращенные глаза не то ангелов, не то языческих чудищ, окружая, топя их в бесконечно струящемся, то словно «вспухающем», объемном растительном орнаменте, то растворяя в бестелесном, тянущемся тонкой, плоской сеткой ритмично-геометрическом. Вся эта атектоническая неразбериха в XVII и особенно в XVIII веке утрирует истинные черты барокко, его контрастность, сложную светотеневую игру объемов, особое чувство тяжести материи, ее стремление больше «казаться», чем быть. Утрирует довольно варварским способом, но чрезвычайно выразительно. Такой преизбыточный мир форм далек не только от европейского искусства, но и от строгой тектоники, уравновешенности цвета и линии, которая отличает, например, изумительное ткачество индейцев, их керамику, не говоря уже об архитектуре.

Это коллективное подсознание все еще населено языческими богами, неизжитым, насильственно оборванным прошлым. В начале колониального периода (а в некоторых случаях и в период его расцвета) внутри такого искусства таится довольно темный, в глубине своей печальный, хотя внешне – шумливо-беспечный мир. Томящийся – а внешне

играющий. Если в него взглядеться, то здесь окажется больше от средневековых химер или гротесков на краях пергаментных рукописей, чудищ, вплетенных в романскую капитель, искаженных лиц, словно извивающихся фигур с фронтонов Муассака, чем от завораживающей артистической легкости рококо, на которое, казалось бы, указывают бело-золотые раковины и пышные растительные завитки соборов XVIII века. Беспокойный пышный декор, орнамент, карнавал форм точно пытаются замаскировать тот факт, что туземцам не удалось «опрокинуть в себя», воспринять как свой европейский мир, закодированный в неповторимой рукотворной материи искусства. Аборигены времен колониализма, даже следуя в своем творчестве определенным образцам, так и не смогли разгадать загадку Сфинкса с берегов Медитерраны и пошли по пути наименьшего сопротивления: они себе присвоили этот мир форм, так и не поняв его, лишь попытались, где это только было возможно, снабдить указательными знаками – привычными реалиями, попытались обжиться, нарядиться в эту узорную одежду, не догадываясь о значении и символике узора.

* * *

Так Латинская Америка создавала собственную традицию не столько на основе ассимиляции больших исторических стилей, сколько на основании их испано-португальского диалекта. Постепенно ей это удалось: в поздний колониальный период, когда окрепло национальное чувство, стихия народного искусства проникла в привозные формы, пропитала их своим красочным духом, породила свои жанры и собственный типаж. Индейские Мадонны, Иисус, в венке из шипов кактуса, архангелы и ангелы в пестротканых инкских одеждах или ацтекских плащах из перьев обрели собственную логику существования и весомость национальных символов. Приближалось искусство XIX – начала XX века, относительно которого никому из исследователей не приходится гадать, существует или нет оригинальная национальная форма в искусстве – уже не колоний, но Латинской Америки. Здесь уместно будет привести одно из выска-

зываний Б.Р. Виппера, относящееся к барочному искусству Латвии, но имеющее, как представляется, гораздо большее общее значение: во всяком случае, к процессам становления национальных форм в искусстве Латинской Америки его свободно можно отнести.

«Рустификация художественных форм возникает тогда, когда традиция и элементы стиля переходят от одной нации к другой... или от одной социальной сферы к другой. Формы искусства обобщаются и упрощаются, типические черты усиливаются, а пространственные контрасты заменяются более внешним ритмом. Но, хотя подобный процесс безусловно ведет к деформации, даже к разрушению исторического стиля, он никогда не может рассматриваться как упадок. Воздействие исторического стиля порождает в среде провинциального искусства особый репертуар приемов и мотивов, которые в своем дальнейшем развитии, соединяясь со старой, архаической традицией народного ремесла, постепенно образуют вариант национального художественного диалекта. Это еще не стиль, но он создает, так сказать, потенциальную возможность появления оригинального самостоятельного стиля <...>. Постепенно в границах этого диалекта развиваются новые, оригинальные черты: своеобразные орнаментальные формы, характерная символика, независимая концепция. Маленькой искры, брошенной в момент напряжения национального самосознания, достаточно, чтобы провинциальный диалект перешел в стадию заверщенного и самостоятельного художественного языка. Потенциальный стиль превращается в новый национальный стиль»²².

Новый этап развития латиноамериканского искусства, наступивший после войн за национальное освобождение, может служить подтверждением концепции ученого. Можно быть уверенным, что комплексная разработка обширного круга проблем, которые ставит перед учеными сложнейшая по своему характеру эпоха перехода от Средневековья к Новому времени, выйдя за традиционные для нашей науки европейские рамки, и сильно продвинет вперед собственно латиноамериканскую историю искусства, и, с другой стороны, дополнится ценными импульсами от последней.

Примечания

1. История литератур Латинской Америки. М., 1985. Т. 1. Ч. 2. С. 132–351.
2. Этнические процессы в странах Южной Америки. М., 1981.
3. *Białostocki J.* O sztuce dawnej Ameryki. Warszawa, 1972. S. 65; См также: *Białostocki J.* Pojęcie manieryzmu: sztuka polska // *Pięć wieków myśli o sztuce*, wyd. 2, Warszawa, 1976. В 1980 г. в Мексике был издан сборник статей – докладов большой научной конференции, под характерным названием «Распространение маньеризма» (*La dispersion del manierismo: Documentos de un coloquio. Mexico, 1980*), открывающий дорогу дальнейшим серьезным исследованиям в этом направлении. Закономерно и то, что вводная статья сборника написана Я. Бялостоцким. См также: *Тананаева Л.* О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко // *Примитив и его место в культуре Нового и Новейшего времени*. М., 1983. С. 42.
4. *Кантерева Т.П.* О магистральных и маргинальных путях развития мирового искусства // *Стиль – Образ – Время: Сб. ст. НИИ теории и истории изобразительных искусств*. М., 1991. С. 7. Это явление было также серьезно проанализировано историками культуры Восточно-европейского региона: об указанном «плотном» составе местной культуры писали А. Гачев, Н. Коваленская, И. Голенищев-Кутузов. Последний, в частности, отмечает: «При замедленном и позднем восприятии новой культуры происходит, как правило, ускорение темпов развития. В этом процессе ученики достигают в сравнительно короткий срок совершенства своих учителей, становятся с ними наравне, иногда даже перегоняют их». При подобном ускоренном развитии, как считает ученый, «старое национальное наследие, оказавшее длительное сопротивление новому, не преодоленное до конца, оставаясь на втором плане, не только не обедняет новую культуру, а, напротив, обогащает ее. Так было во Франции и Англии XVI века, в России XVII–XVIII вв.» (*Голенищев-Кутузов И.* Литература эпохи Возрождения и проблемы всеобщей литературы. М., 1967. С. 251–252). Сходная ситуация существовала в Латинской Америке, усугубляясь тем, что здесь был огромный пласт доколумбовой культуры, стадially гораздо более удаленный от современного ему европейского искусства, чем местная традиция Франции, Англии или России.
5. *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. М., 1973. Напомним, что Лихачев считает «первичными» романский стиль, ренессанс и классицизм, а «вторичными» – готику, барокко и романтизм. «Первичный стиль обычно собранный, концептуальный, заостренный в своей простоте. За «первичным» стилем возникает стиль более декоративный, менее

- идеологичный, иррациональный в своей основе. Затем, в результате борьбы, следует новая резкая концентрация сил и новая постепенная их децентрализация» (*Лихачев Д.С.* Указ. соч. С. 179–180). Несколько абсолютизируя характер обоих типов — концептуальность и „идейную чистоту” первого и условность и усложненность второго, менее прочно связанного с идеологической основой и формально более раскованного, — Лихачев дает один из ключей к решению извечной проблемы законов эволюции искусства.
6. *Березкин Ю.Е.* Инки. Исторический опыт империи. М., 1991. С. 162–166.
 7. *Sebastian S., Gainza M.G., Rogelio Buendia J.* Historia del Arte hispanico. III. El Renacimiento. Madrid, 1980. P. 6, 235.
 8. *Smith R.* The Art of Portugal (1500–1800). London, 1968.
 9. *Кантерева Т.П.* Указ. соч. С. 11; Она же. Искусство Португалии. М., 1990. С. 119–155.
 10. *Florido de Vasconcelos.* Historia da Arte em Portugal. Lisboa, 1975; *Lambert E.* L'art Manuelin. Lisbonne, 1949; *Kubler G., Soria M.* Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions (1500–1800). Baltimore, 1959.
 11. *Лихачев Д.С.* Указ. соч.
 12. *Bottineaux J.* Baroque iberique. Fribourg, 1969.
 13. *Sedlmayr H.* Verlust der Mitte; Die bildende Kunst des 19 und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit. Salzburg, 1948. S. 226.
 14. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1978. С. 115.
 15. *Preiss P.* Panorama manyrismu. Praga, 1974.
 16. *Mâle E.* L'art religieux après de concil de Trente. Paris, 1932. P. 22, 29. См. также: Barok Art: the jesuit contribution. Ed. by R. Wittkower et J.B. Jaffe. N.Y., 1972. S. 6–7.
 17. *Villegas V.* El grande signo formal del barroco. Mexico, 1956.
 18. *Кантерева Т.П.* Искусство Испании: Очерки. М., 1989. С. 144–145. См. также: *Babe-Ion J.* L'Art espagnol. Paris, 1963.
 19. *Гартман И.* Эстетика. М., 1958. С. 125–136 (пер. с немецкого).
 20. *Bunnet Б.* Итальянский Ренессанс XIII–XVI веков. М., 1977. С. 108. См. также статьи последнего о русской архитектуре XVII в., в которой ученый улавливает сходные черты противоречивого соединения разнообразных стиливых элементов, рождающих, однако, достаточно органичные структуры (*Bunnet Б.* Архитектура русского барокко. М., 1978. С. 9–32).
 - 21.. Цит. по: *Bottineaux J.* Op. cit. P. 86.
 22. *Vippers B.* Baroque Art in Latvia. Riga, 1940. S. 8 (перевод мой. — *Л.Т.*). Интересные наблюдения приносит сопоставление латиноамериканского примитива (в том числе возникшего на базе редуциро-

ванного маньеризма) с аналогичными тенденциями в искусстве прибалтийского региона, где они были очень сильны, на что Б.Р. Виппер обратил внимание еще в 40-х годах в своих трудах по искусству барокко в Латвии; он же писал о «запоздалом, но необычайно пышном цветении» маньеризма не только в Прибалтике, но и в Восточной Пруссии, а также о проникновении его тенденций в Россию на общей волне сильных западных влияний, которыми здесь отмечены XVII – начало XVIII в. Подробнее см.: *Тананаева Л.И.* О маньеризме в Восточной Европе и некоторых взглядах Б.Р. Виппера // Из истории зарубежного искусства / Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1988». Вып. 21. М., 1991.

Живопись школы Куско

Школа Куско – важнейшая часть наследия колониальной живописи, существовавшая на протяжении двух столетий – XVII и XVIII – в обширном Андском регионе, входившем как часть в Вице-королевство Перу. Столицей Перу была Лима, основанная в 1535 году Франсиско Писарро. Однако за Куско остается на протяжении всего колониального периода особая роль: ведь он был столицей и сердцевинкой империи инков, средоточием мира в представлении своих обитателей. И город сохраняет ореол своей сакральности, тень имперского величия на протяжении всей эпохи колоний.

Неудивительно, что общерегиональная школа сложилась именно в Куско, расцвела и продержалась почти два столетия, стала одной из самых ценных и интересных страниц перуанского художественного наследия, с которой ассоциируется ощущение местной неповторимости и национальной оригинальности. Сложившийся в ней тип живописи относится к наиболее массовым и стойким художественным структурам местного искусства. Именно отсюда расходятся лучи сильного, если не определяющего культурно-художественного влияния на обширный регион, причем не слабнущего, а возрастающего от XVI к XVIII веку и сохранившегося, после выделения из состава Перу Колумбии, Боливии и Эквадора, на землях этих новых политических образований.

К тому же школа Куско, с нашей точки зрения, не только одно из самых ярких и характерных явлений колониальной живописи Америки, но и принадлежит к кругу тех художе-



Город Куско.
Иллюстрация
из издания
Брауна и Гюгенберга
«Civitates orbis Terrarum».
Кёльн, 1572–1618



ственных фактов, которые находят себе целый ряд типологических аналогов в искусстве примитива эпохи барокко в странах столь удаленной от них территориально Восточной Европы. Оправданием нашего обращения к перуанскому примитиву служит и то, что в отечественном искусствознании ему посвящены считанные страницы¹.

В Куско, как и в столичной Лиме, к тому времени скопилось немало работ профессиональных испанских мастеров, в разных видах и жанрах искусства. А сложившаяся здесь на протяжении XVII века школа местного барокко в архитектуре, начатая Франсиско Бесеррой, относится к лучшим достижениям латиноамериканской художественной культуры колониального периода. Так что школа Куско ни в коей мере не

вбирала в себя все художественные импульсы региона: культурная действительность Перу была разнообразнее и богаче. Но авторитет бывшей столицы, особый статус хранителя наследия и имперской традиции великого Тауантинсуйу был все же очень силен: его признавали не только индейцы, но и белое, креольское население. Так, в XVI веке анонимным мастером была написана картина, изображавшая две свадьбы: инкской принцессы и испанца, племянника св. Игнатия Лойолы, а также их дочери с дворянином из дома де Борхес. В композицию включены большие группы родственников жениха и невесты: испанские идалго и инкские вожди в национальных одеждах присутствуют здесь на равных правах. Картина дошла до нас в копии XVIII века, что подтверждает актуальность идеи союза наследников инкского престола с креольской знатью, которая за полтора столетия не потеряла своей притягательности.

Именно в XVIII веке монах Антонио Вальдес записал на латыни героическую драму на инкскую тему «Апу Ольянтай». И кто бы ни был ее автором – ставили ее в наследственных землях индейского касика, будущего вождя восстания, всколыхнувшего все Перу, принявшего имя Тупак Амару II. (Первый носитель этого имени был казнен испанцами после попытки сохранить независимость от конкистадоров в 1572 г.) После казни второго Тупака Амару (1781) и «замирения» индейцев правительство приказало сжечь все экземпляры «Апу Ольянтай». И единственный, который уцелел, сохранился именно в Куско, в древнем монастыре Санто-Доминго, воздвигнутом на развалинах инкских строений.

Напомним, что в Перу сложилось два государственных образования: так называемые «государство испанцев» и «государство индейцев», и для последнего Куско оставался на протяжении всего колониального периода «неформальной столицей». И совсем не случайно, когда в Лиме прививается – пусть довольно умеренно – классицизм, вокруг Куско, во всем Андском регионе расцветает так называемый «метис Андов», местный стиль архитектуры и архитектурной резьбы, опиравшийся на формы регионального барокко, типологическим аналогом которого и является в живописи школа Куско.

Конкиста, продленная так называемой «гражданской войной» – борьбой конкистадоров за власть, отодвинула развитие профессиональной испанизированной художественной культуры глубже в XVII век, чем это имело место в других колониях, прежде всего – в Новой Испании (Мексике). Но все же к началу XVII века стали появляться не только приезжие, но и местные художники, в том числе из индейцев и метисов, чьи произведения составили достаточно плотный слой профессиональной живописи и скульптуры – прежде всего, конечно, в крупных городах. Их искусство было как по своему генезису, так и по стоявшим перед ним задачам чисто подражательным, ориентированным на то, чтобы воссоздать хотя бы внешне конструкцию европейского художественного образа периода маньеризма и барокко. Эволюция подобного искусства в общем виде повторяла европейскую стилистическую эволюцию, конечно, с определенным отставанием и вызванным им последующим напластованием различных этапов. При этом самые ранние изобразительные формы, принесенные европейскими мастерами на здешнюю почву, были связаны с испанским «романизмом» и итальянским маньеризмом римско-флорентийского типа². Отдельные их черты укоренились очень прочно, образовав своего рода «стилистическое подсознание», как бы неосознанно всплывавшее в рамках более поздних стилистических направлений, применявшихся художниками в XVIII и даже XIX веке в виде суммы определенных приемов, цветовых решений и т. п. Подобная живопись на протяжении всего колониального периода оставалась вторичной, в полном смысле слова колониальной, несамостоятельной как в вопросах формы, так и в области содержания, что совсем не противоречило тому, что она была достаточно профессиональной. Наиболее ярким и своеобразным было творчество Мельчора Переса де Ольгина (1665–1724), метиса, оставившего серию монументальных росписей, а также станковые картины высокого живописного уровня (Ольгин входит уже в традицию искусства Боливии)³.

Не имея в виду всей этой массы продукции, функционировавшей в вице-королевстве, не помня обо всех этих росписях, алтарях, золоченой отделке ретабло, о светских пор-

третах и сакральной скульптуре, трудно уловить своеобразие живописи Куско. Как видим, она развивалась совсем не на пустом месте: напротив, без описанного выше пласта «ученой» живописи она просто не смогла бы возникнуть. Но такого искусства катастрофически не хватало для того, чтобы хоть отчасти удовлетворить потребности огромного индейского Перу, становящегося (и вскоре ставшего) христианским. В условиях протяженности региона, малочисленности испанской и хотя бы внешне испанизированной прослойки, творческую активность которой не удалось бы «растянуть» даже тонким слоем на все Перу, стали с неизбежностью возникать редуцированные, сниженные формы этого художественного пласта. Стал возникать классический вариант примитива. По сути своей школа Куско и есть примитив, отвечающий главным особенностям этого вида творчества, при том что здесь они как бы «возведены в квадрат» уже просто своей массовидностью и длительностью функционирования.

Школа Куско исходит из того же европейского прототипа, что и официальное местное «ученое» искусство, а в ряде случаев имеет образцом только его. Но она заходит по пути трансформации европейских форм так далеко, что «на выходе» возникает некий новый и самостоятельный вариант, уже никак не сводимый к образцу, хотя последний очень часто может быть указан с полной уверенностью. Исследователи не раз убеждались в том, как точно следуют здешние художники своему прототипу: так, на одной из картин лучшего здешнего примитивиста Дьего Киспе Тито (1611–1681), как считается, впервые широко введшего в свои композиции пейзаж в характерной местной трактовке, красуется старательно перерисованный с нидерландской гравюры Антверпен, попавший, странным образом, в специфическую евангельско-сказочную среду, типичную для местной живописи.

Легкая «перуанская ретушь», которую наводили местные профессионалы на свои картины, вводя в них привычные черты типажа, одежды и т. п., перерастает в школе Куско в несколько косноязычный, но зато собственный «диалект стиля» (термин Б. Р. Виппера). Самое же главное и удивительное для историка искусства то, что именно эти, казалось бы,

безнадёжно несамостоятельные повторения, клишированные схемы и образы, копия копии, «тень тени» оборачиваются истинной оригинальностью, оказываются чрезвычайно эмоционально и эстетически действенными, обладают художественным обаянием. И складываются в образ живого, творческого, спонтанного и искреннего искусства, не имеющего прямых аналогий в наследии позднего барокко, столь богатого на различные варианты низовых форм.

Школа Куско именно потому и смогла распространить свое влияние на весь андский регион, что она обрела свое лицо. Ибо, будучи на первый взгляд немного неуклюжим популяризатором испанского искусства (как и католического искусства других стран, допущенного в колонии в качестве образца), она стала важной стадией развития и собственно, латиноамериканского художественного творчества: здесь ее роль трудно переоценить. Она обозначила собой тот этап в эволюции колониальной культуры, понимаемый как национальная самоидентификация, когда местное, региональное начало становилось способным перерасти свои рамки, выступить в качестве носителя духа рождающейся национальной общности. Это анонимное, ремесленное, порой, говоря современным языком, «поставленное на поток» творчество вообрало в себя и выразило в пластической форме некие важные истины о своем народе.

Существует, однако, и другая причина, вызывающая интерес историка искусства к школе Куско: в андском примитиве порой сохранились, как в некоей культурной резервации, отдельные темы, сюжеты, образы европейского искусства XV–XVII веков, которые по той или иной причине исчезли из него или стали использоваться крайне редко. Причины их забвения могли быть самые разные: от прямых церковных запретов до естественного движения художественного процесса, протекавшего в Европе гораздо интенсивнее, чем в колониях, и соответственно быстрее выдвигавшего новые приоритеты.

Возникший на андских землях примитив — вариант католического искусства, — сохраняя многие европейские изобразительные стереотипы, восходившие по духу и форме к позднесредневековой живописи, прочно сочетал их с

тематикой и духом посттридентского католицизма. Оба эти слагаемые существовали здесь чаще всего в редуцированном виде, но сохраняли и отображали, пусть упрощенно, важные, универсальные черты европейского мировосприятия и эстетической программы периода маньеризма и барокко.

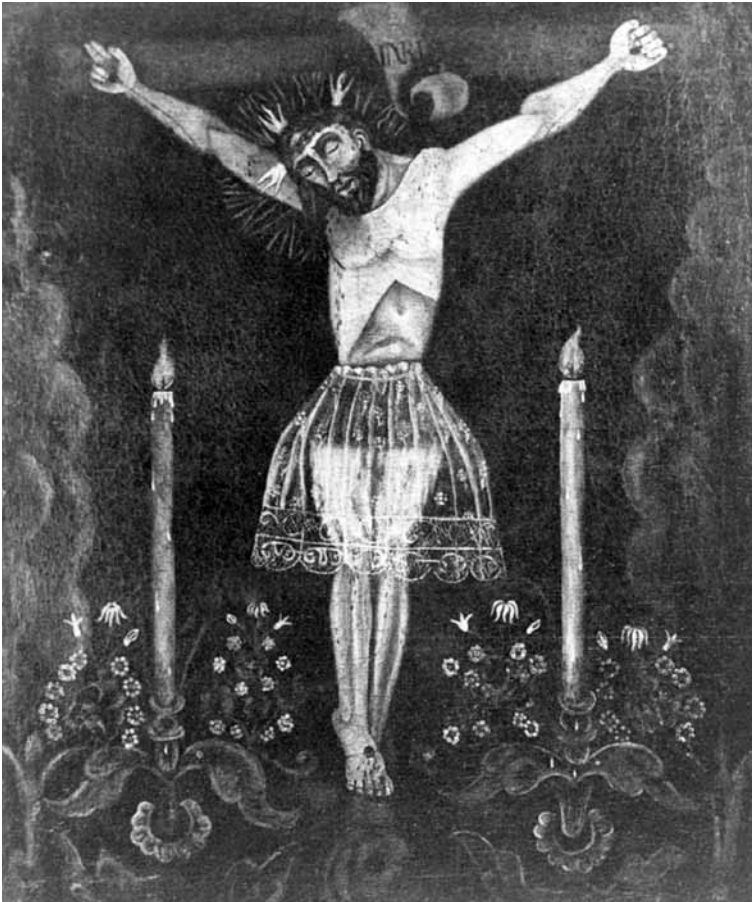
Наследие школы Куско складывается из сотен картин, исполненных в технике темперной живописи, редко — масла, на полотне разных сортов, от тонкой шерстяной ткани до грубой хлопковой (льняное полотно, типичное для Европы, здесь встречается довольно редко)⁴. Все без исключения картины посвящены религиозной тематике. Круг тем не слишком широк: на первом месте находятся сюжеты из земной жизни Христа и Богоматери, с особым выделением Страстного цикла. На втором — изображения святых, в том числе местных, как Роса из Лимы (креолка Исабель Флорес де Олива), прославившая себя подвигами монашеского самоумерщвления (в 1670 году канонизирована, первой среди местных святых), или святой Мартин Поррес, мулат, ставший доминиканским монахом, знаменитый делами милосердия (в наше время он провозглашен патроном «Caritas»). Францисканцы, широко участвовавшие в евангелизации Перу, настаивали и на изображении «Семи смертных грехов» и «Десяти заповедей»; однако эти сюжеты сравнительно мало распространились в станковой живописи, зато нашли свое воплощение в церковных росписях XVIII века, главным образом на Альтиплано (будущая Боливия); там же сложилась и особая группа изображений ангелов в облике военных.

Существует большая группа работ по всему Перу, в которых воспроизведены чудотворные статуи, главным образом Богоматери, и некоторые особенно знаменитые «Распятия» — например «Распятие» из кафедрального собора в Куско, так называемый «Христос де лос темблорес» («Защитник от землетрясений»). Наконец, небольшая группа работ посвящена защите католической веры испанской монархией («Защита Евхаристии»), и еще меньшую можно было бы связать с мистическими настроениями. В общей системе этой церковной живописи возникают, увеличиваясь количественно к XVIII веку, элементы бытового жанра и реального пейзажа, всегда

включенные, однако, в религиозную картину и не получающие самодовлеющего значения. Портреты здесь довольно редки, что представляется удивительным для примитива пост-ренессансных времен, и корни чего следует, возможно, искать в строгом диктате монашеских орденов, в том числе – иезуитов, сыгравших огромную роль в евангелизации Перу (ведь известно, что сам Лойола ни разу не разрешил писать с себя портрет, считая это суетным и тщеславным занятием). Столь же несмело выступает в рамках церковных композиций натюрморт, очень поздно выделяющийся в отдельный жанр: такова эффектная серия «Фрукты Эквадора» В. Альбана (XVIII в.). В сложении и развитии всех этих жанров играли роль идущие из Европы импульсы, ибо там «жанры реальной действительности» (термин Е. И. Ротенберга) как раз в XVII веке полностью эмансипировались и в их развитии были достигнуты удивительные успехи. В искусстве же Перу, как и отделившихся от

*Неизвестный мастер.
Христос – защитник
от землетрясений.
Дерево, полихромия.
XVII–XVIII вв.
Куско,
Кафедральный собор*





*Неизвестный художник.
Христос – защитник от
землетрясений.
X, м. XVIII в.
Лима, частное собрание*

него в конце XVII века Колумбии и Боливии, такой прорыв в сферу реальности наступает лишь в период позднего Просвещения, а с полной определенностью в XIX веке.

Так что мы можем утверждать, что перед нами два с лишним века религиозного по тематике и духу искусства. Это позволяет многим историкам говорить об особой приверженности андской живописи, как и всей художественной культуры Перу, традиции Средневековья или даже просто считать ее поздним вариантом средневековой культуры, привившейся на далеком от Европы континенте. При этом они ссылаются на политику миссионеров, в первую очередь великих педагогов-иезуитов, лозунгом которых на территории всех руко-

водимых ими миссий (а XVII—XVIII века — это как раз эпоха миссий, редукций, рассеянных по всему Перу) стала максима св. Бенедикта: «молиться и работать». Труд же на ниве искусства был неотрывен от религиозной цели: постоянно свидетельствовать о Боге и Евангелии. Живопись и скульптура должны были выступать в качестве доходчивого «пособия по евангелизации», следуя подкрепленной Тридентским собором старой идее «живопись — Библия для неграмотных» («простачков»), которая сопутствовала католической культуре почти на всем протяжении ее развития. В колониальном Перу она наполнялась новым смыслом уже хотя бы из-за небывало широкого размаха, который здесь приобрела евангелизация.

Действительно, сущностью школы живописи Куско является воспроизведение образов поклонения, максимально приближенных к зрителю, к верующему. Каждый образ легко обозрим, доступен, сюжет читается сразу, аксессуары просты и наглядны. Фигуры выдвинуты на передний план полотна; нейтральный, ровный по цвету фон всемерно подчеркивает их контуры, фронтальное же, как правило, положение (изредка легкий трехчетвертной поворот) ставят изображенного в полном смысле лицом к лицу со зрителем, а его неподвижность провоцирует и облегчает внимательное рассмотрение, в идеале — углубленное созерцание. Красота убора, орнаментальная вязь золотых украшений также удерживают внимание зрителя. В этом искусстве, как в настоящем барочном образе, *sacrum* и *decorum* дополняют друг друга и выполняют свою общую задачу в местной среде не хуже, чем это делают произведения европейского мастера, оснащенного всеми достижениями тогдашней ученой живописи: светотенью, барочными динамичными разворотами, колористическими эффектами и т. п., ибо в Куско мастера тоже «поучают, развлекая». Только у них, у этих андских примитивов, другой зритель, чем в избалованной высоким искусством Европе, и художники используют иные, доступные им средства, но используют их с полной отдачей, с эмоциональным напряжением, отлично осознавая стоящую перед ними возвышенную задачу. Можно только удивляться тому, с каким тактом и интуицией, заменяющими профессиональные навыки в области рисунка



*Неизвестный художник.
Мадонна.*

X, м. XVII–XVIII вв.

Лима, частное собрание

и колорита, реализуется здесь идея святости и воспроизводится, скорее «сочиняется», идеальная возвышенная среда. Реальность тут же переводится в план божественной над-реальности, благодаря тому, что явление, представленное зрителю, утверждается как вечное, непреходяще-неподвижное, превосходя обыденность своей торжественной красотой и возвышенным спокойствием. Нарядность, праздничность абсолютизируются в качестве видимого воплощения незримого духовного величия и славы. Конечно, художникам не удается создать тот тип высокого благородства Мадонны и



Неизвестный художник.

Св. Бернард.

X, м. XVIII в.

Лима, частное собрание

святых, воплощенных в совершенной художественной концепции, сублимирующих естественность жизненных закономерностей до степени абсолютного эстетического идеала, как это было в ренессансном искусстве, прежде всего – в Италии. Герои живописи Куско незамысловаты и условны, это не попытка личного, творческого воссоздания высокого образа, а лишь напоминание о нем, его знак. Одновременно в этой слегка наивной, праздничной живописи нет ничего пугающе холодного, устрашающего. (Вспомним «Страшные суды» ро-



*Неизвестный художник.
Св. Исидор – труженник.
X, м. XVIII в.
Лима, частное собрание*

маники, мрачные «Распятая» Грюневальда или трагический мир Микеланджело и многие другие грозные, трагические и суровые образы европейского искусства.)

Изображенные на всех, без исключения, полотнах Куско, Мадонна, Христос, святые, ангелы обитают в идеальной, но опознаваемой среде, напоминающей земную – только лучшую. Если представлен пейзаж, то это неувядающие цветы, щебечущие птицы, легкие облака, то розовеющее, то слегка мурое небо, на фоне которого веют широкие листья как

реальных пальм, так и иных, неведомых ботанике растений (почерпнутых не столько из жизни, сколько из гравированных нидерландских пейзажей XVI века, с их склонностью к причудливой красоте и сказочности), которые образуют мир-подобие, мир-мечту, нестрашный, уютный, приближенный к человеку и по сути своей – райский. Галантно-изысканные ангелы боливийского Альтиплано заряжают свои карабины и аркебузы, украшенные инкрустацией и золотой вязью, но они ни в кого не стреляют, разве что целятся, развлекаясь. Даже архангел Михаил скорее играет с поверженным смиренным драконом, чем сражается насмерть с безжалостным врагом – сатаной. Цветы, золото, ленты, драгоценные камни празднично украшают и скорбящих Мадонн, и самого Христа, упавшего под крестом. Вокруг статуй чудотворных Мадонн, убранных свечами и цветами, часто вскипает суетливый, шумный, живой мир, изображенный на том же полотне, – паломники, процессии, собаки, лодки на воде, повозки на суше.

Этот несложный, но обжитой и благоустроенный космос всегда вращается вокруг божественных существ, ориентирован на них, доверчиво стремится под их защиту. Они же предостоят своим верным в тихой сосредоточенности, но также готовы к духовному контакту, как и первые. Оба полюса – земной и небесный – взаимно притягиваются, некая связь всегда существует между объектом поклонения и тем, кто склоняет перед ним колени на ступенях такого же (или того же самого) алтаря, как тот, что изображен на картине. Определяющее для примитива единство этических норм и эстетических принципов заказчика и исполнителя усиливается за счет характерного эмоционального поля местной религиозности с ее оттенком почти языческой близости божества и человека. Достаточно посмотреть на то, как изображена девочка Мария за прямой, похожая на маленькую инкскую принцессу или «невесту Солнца», как естественно выглядит Младенец Иисус в инкских сандалиях на босу ногу, с корзиночкой в руке, доверчиво протягивающий другую молодому, красивому и благородному святому Иосифу. (Насколько новый мир представляют евангельские герои по сравнению с клыкастыми, мрачными существами прежнего индейского пантеона, для которых

естественны были не цветы в руках, а черепа, не улыбающиеся вокруг них ангелы, а отрубленные человеческие головы и конечности!)

Живописное решение большинства полотен школы Куско строится на несложной, но хорошо отработанной гамме, основанной почти исключительно на соотношениях натуральных красок. Один из главных ее компонентов – охра, от рыжей до темно-коричневой. Несколько вязкие, теплые тона, только теплые и густые, обволакивающие, мягкие; они звучат главным образом в фоне, предопределяя все цветовое решение картины. Часто встречается глуховатый синий (иногда сильно разбеленный), теплый розовый, бархатистогустой красный, плотный зеленый (он применяется почти исключительно в пейзаже – листва, деревья, трава). Гораздо реже встречаются холодные серебристые, серые, оливковые тона; совсем редко – голубые, в основном в поздних работах XVIII века. Пепельно-голубых тонов и грунтов, против злоупотребления которыми так предостерегал коллег Ван Мандер в своей «Книге о художниках» и которые, казалось бы, неотрывны от традиции северного маньеризма, прочно вкоренившегося в структуру перуанской живописи, найти почти невозможно. Леопольдо Кастедо отмечает, что черный цвет обычно добавляется к синему, придавая ему большую глубину, а красно-оранжевый победно звучит в шестидесяти с лишним процентах картин. Очень эффектно бывает сочетание красновато-охристых тонов с широкими пятнами серо-белого (что часто встречается в картинах, посвященных св. Франциску Ассизскому, где роль такой локальной плоскости играет его светлое францисканское одеяние); в других случаях («Успение» или «Коронование Марии») в одной картине соседствуют три идентичные фигуры Христа (местный тип «Троицы»), все – в белом одеянии, празднично расшитом цветочным узором, синим, красным, золотым, в то время как фон высветлен или погружен в коричнево-охристую среду. Локальные тона, ровные цветовые плоскости, отсутствие, как правило, светотеневых контрастов (в том числе в связи с акцентированием этико-эмоционального смысла произведений: вспомним роль светотени у последователей Караваджо

или у Рембрандта), изобилие золота, парчовых тканей (изображенных, а иногда и прямо аплицированных в картину «живьем»), тонкая орнаментальная сетка, «накинутая» поверх всего изображения, словно сплетенная из золотых нитей, – отличительные стороны живописи Куско.

Золото играет здесь совершенно особую роль. Вся поверхность слабо расчлененных, широких локальных плоскостей зрительно дробится от золотых блесков, отсветов, росчерков и кружевных завитков, наведенных тонкой кистью; иногда же это узоры, выполненные по трафарету, наложенные поверх складок одежды, драпировок по всей поверхности полотна. Из-за подобного мерцания нелегко бывает даже определить собственный цвет тканей, завес, одежды. Изобилие орнамента поразительно: его разнообразие, ритмика невольно вызывают в памяти богатейшую традицию золотого дела в Андских странах, ювелирного мастерства, бывшего одной из самых удивительных для испанцев сторон древней культуры инков, которую они застали еще живой. Утопить в золотых отсветах всю цветовую гамму, «расшить» своей кистью все одежды золотыми нитями местные индейцы умеют, как никто иной, и эта, казалось бы, внешняя черта художественных пристрастий на самом деле имеет очень важное значение для создания того особого эмоционального строя, которым обладает школа Куско. Это один из ее кодов, лишь внешне воспринимаемый европейцами как сугубое, немного наивное украшательство. На самом деле оно может оказаться не менее символически значимым, чем золотые фоны в европейском искусстве Средневековья (кстати, отметим, что как раз золотых фонов здесь, в Андах, практически не бывает – одно из веских возражений тем, кто всю здешнюю специфику готов списать за счет «долгого Средневековья»).

Во всяком случае, сакральная подоснова золотого сияния кусканских картин для нас безусловна. Напомним, что в древнем Перу сакральное значение золота было связано с божественным статусом Сыновей Солнца – Инков. Вспомним описания золотых садов, находившихся в том же Куско – а по некоторым свидетельствам, и в других имперских резиденциях, которые лучше всех описал, опираясь на рассказы своих



*Неизвестный художник.
Св. Франциск в медитации.
X, м. Лима, частное
собрание*

индейских родичей и на свидетельства испанских хронистов, Инка Гарсиласо де ла Вега: «Во всех королевских домах имелись сады и садики, в которых инка отдыхал. Там высаживались все красивые и видные деревья, цветы, пахучие и красивые растения, которые имелись в том королевстве, а по их образу и подобию и в натуральную величину, из золота и серебра изготавливались многие деревья и другие мелкие растения со своими листьями, цветами и плодами: одни из них [как бы] еще только распускались, другие наполовину созрели, другие полностью достигли своего размера... А метелочка, которую выбрасывает кукурузный початок, была из золота, а все другое из серебра, приваренное одно к другому». Но золотыми были не только растения: «Они обили листовым золотом храмы Солнца и королевские покои всюду, где таковые име-



Неизвестный
художник.
Мадонна Канделария.
X, м. XVI–XVIII вв.
Перу – Боливия

лись; они установили множество фигур мужчин и женщин, и птиц, и наземных и водоплавающих и хищных животных, как-то: тигров, медведей, львов, лисиц, собак и диких котов, оленей, лам и викуний, и домашних лам, — все, отлитые в натуральную величину и в натуральном виде из золота и серебра <...>. Они изготовляли травы и растения из тех, что растут на

наружных стенах, и укладывали их на стенах так, что казалось, что они на них выросли. Они так усеивали стены ящерицами и бабочками, мышами, большими и маленькими, змеями, что казалось, что они карабкаются вверх и вниз...»⁵

Приведенные описания – лишь небольшая часть всего, что нам известно даже по отрывочным сведениям об этом удивительном искусстве, словно стремившемся «продублировать», повторить окружающий Великого Инку реальный мир: словно бы погрузить земного бога в стихию его родового, «геральдического» металла. Видимо, эти обычаи носили обрядовый характер, соотносились с культом предков, «жизнью» мумий, эзотеризмом инкской религии, имевшей несколько уровней и до конца нам неясной. «Золотой мир», возможно, занимал какое-то собственное место между земной и потусторонней жизнью.

В Америке древних времен золото начали обрабатывать раньше, чем все остальные металлы. Инки наследовали древней и блестящей традиции, но, кажется, превзошли всех своих предшественников, ведя дело со свойственным им «ритуально-административным» размахом. По-своему они были одержимы стихией золота не меньше, чем сами испанцы, – не случайно в древности из Куско запрещалось выносить и вывозить золото и серебро.

Старые традиции обработки золота и серебра сохранились в мелкой пластике колониального периода, но уже как скромное напоминание великого священного ремесла. К нему же восходят и бесчисленные узоры и орнаменты на одеждах и тканых занавесах, представленные на полотнах школы Куско.

Нам особо хотелось подчеркнуть именно эту традицию, ибо она больше говорит о местных чертах школы, чем внешние приметы вроде индейского типажа, не столь уж часто, кстати, встречающегося в живописи, в то время как золотое узорочье пронизывает ее, что называется, насквозь. Здесь можно вспомнить об орнаментальной одержимости, свойственной примитиву, особенно времен «тотальной» орнаментики, присущей северному маньеризму, оказавшему такое большое воздействие на искусство Перу в момент его формирования; но, разумеется, большее значение имел воз-

вышennyй символизм, который ощущался каждым индейцем в тех золотых ажурных квадратах или ромбах, которые, густо покрывая поверхность полотна, вне зависимости от изображенных на нем реальных предметов, рожают словно тонкую, сквозную золотую стену между реальностью и изображенными божественными лицами. При всей сближенности двух планов — божественного и земного, — о которой шла речь выше, золотой орнамент намечает и грань, вводя между образом и зрителем некую плоскость, почти невесомую, почти несуществующую и, однако, реальную. Близкие человеку, обращенные к нему, смотрящие прямо на него фигуры божественного плана источают сияние, тем самым отделяясь от мира земного, и, пребывая в нем, они не равнозначны ему.

Лишь в XVIII веке золотую сеть орнамента начинает сменять более разработанная цветовая гамма: появляются светотеневые эффекты, одновременно с которыми возрастает и светский дух искусства, равно как живописность и выразительность лиц, в классический период школы Куско всегда условно-красивых и неподвижно-благостных.

Тогда же появляется и большее разнообразие цветовых решений, шире применяются редкие раньше сине-голубые тона, возникает более детальная разработка лиц, их выражений, а в орнамент обильнее проникают живые мотивы, чаще всего — цветов; изобилие же последних является, бесспорно, одной из отличительных черт школы, подобно употреблению золота. Цветы пишутся везде, где только возможно: они украшают землю, рассыпаются по полям, красуются в сосудах на алтарях перед чудотворными образами Мадонн, их держат в руках, из них сотканы сложные узоры, которыми изукрашены одежды святых и самого Бога. Это как бы земной аналог золотых орнаментов, символизирующих небесный свет. Краса земли, достойное убранство святости, придающее «райскую» окраску кусканским пейзажам. Их стилю, на первый взгляд парадоксально, помогли сложиться, казалось бы, столь далекие от них, пронизанные космическим дыханием в своих лучших образцах — а в более обычных напоминающие стиль тогдашних «Космографий» — нидерландские пейзажи XVI века. Прочная привязанность к подобному идеальному пейзажному об-



разцу в период, когда картины, написанные уже в совершенно иной, реалистической манере, распространились в Европе и в живописи, и во множестве гравюр и не могли не дойти до колоний, – характерный пример избирательности и стойкости местных вкусов, пример того, как изменялся характер европейского мотива, сюжета, даже художественного приема. В Перу такой пейзаж попадал в мастерскую ремесленника, заваленного работой для многочисленных церквей и миссий и, как правило, избиравшего какую-то одну сторону европейского образца, даже не пытаясь глубоко воспринять и усвоить его общий смысл и стилевую концепцию. Фантастические пальмы, подобных которым не видели ни Анды, ни приморские равнины, осеняющие, скажем, «Святое семейство на пути его в Египет» (как в картинах уже упоминавшегося Д. Киспе-Тито), условно-красивые линии гор, покрытых густой растительностью, пришли сюда скорее с картин Руланта Саверея, его «Райских» сцен и «Охот», чем из окружающей жизни.

Иератизм и плоскостность отдельных картин, особенно изображающих Богоматерь, склоняют многих исследовате-

*Дьего де Киспе-Тито.
Чудесный улов.
Конец XVII в.
Куско,
Кафедральный
собор*

лей вспомнить византийскую икону как наиболее реальный их прототип; мы отнюдь не исключаем возможность такого воздействия, хотя речь, скорее всего, могла идти о новогреческой иконе, о произведениях критской школы, достаточно распространенных в Европе (особенно в Италии – Венеция, Сицилия). Но существует одно уточнение: кусканская «икона» – это в подавляющем большинстве случаев как можно более точное воспроизведение конкретного чудотворного образа Марии: из Копакабаны, Гваделупы или Потоси. Отдернутый в обе стороны занавес, четко обозначенный передний план – край алтаря со стоящими на нем свечами и букетами цветов – создают сценический эффект, сопутствующий моменту, когда в реальном храме отдергивается завеса и взорам молящихся предстает Дева. Такая картина играла роль, сопоставимую с ролью современной фотографии, и такова и была ее задача: не создать ощущение «окна в небо» (Флоренский) или явленного чуда, возникшего вот сейчас, в эту минуту (как в «Сикстинской Мадонне», где тоже и присутствуют занавес, и ясно обозначен передний план – но там это не край алтаря, а грань миров, земного и небесного), а взять и перенести к себе домой знаменитую своими чудесами скульптуру, начертанную на куске материи. Такая копия должна была служить напоминанием о «настоящей» чудотворной скульптуре, а уже через нее возводить душу молящегося к первообразу. На деле же она оказывалась для индейца сама по себе священным идолом, который «оттягивал» на себя функции первообраза, самой Мадонны, как бы замещал ее, сам ею становился. То есть происходило именно то, против чего не уставала бороться на протяжении всей своей истории католическая церковь.

Произведений школы Куско существовало великое множество: историки приводят контракт между живописцем Маурисио Гарсией Дельгадо и неким коммерсантом, согласно которому первый обязуется за три месяца написать 52 картины «в две вары шириной и в половину вары высотой», а также 96 картин «различных размеров». Л. Кастедо приводит данные (не указывая, правда, их источника), что за колониальный период из Куско было вывезено на продажу 10 тысяч картин⁶. Это не кажется преувеличением, если учесть, что тот

же художник Дельгадо (видимо имевший свою активно трудившуюся мастерскую) обещал совместно с коллегой Педро Ноласко за семь месяцев написать 435 картин, при том что они должны быть «тщательно украшены», в том числе «узором из чистого золота». Известно, что только за 1779–1787 годы из Куско было вывезено по морю, через порт Гуаякиль, 260 сундуков со скульптурой и живописью. Напомним, что и скульптура из Кито (столицы будущей Колумбии) находила сбыт в Европе, как и аппликации из перьев. (Две такие «картины», изображающие Мадонну и Христа, находятся и сегодня в знаменитой сокровищнице австрийской короны – Венском Хофбурге, куда попали из кунсткамеры одного из Гасбургов⁷. По фактуре они напоминают дорогое шитье, но совершенно своеобразны, очень изысканны и богаты по цвету. Неудивительно, что изделия из перьев стали очень любимы в кругах европейского католического клира.)

По-видимому, такой успех колониального искусства был связан и с тем, что это было религиозное искусство *par excellence* в то время, как в Европе периода Просвещения, проникнутой секулярными настроениями, оно становилось гораздо более мирским и светским по духу. Так или иначе, Латинская Америка щедро платила свои долги, занимая таким образом серьезное место (на наш взгляд, недостаточно оцененное до сих пор) в европейском художественном процессе. Возможно, что среди многих произведений церковного искусства, хранящихся сегодня в музеях разных стран под общим названием «испанской школы», находится не одна скульптура или живописное полотно, приплывшие из-за океана.

Пытаясь описать специфику кусканской живописи, затронем еще сферу иконографии – ее некоторые историки считают истинным оплотом местной неповторимости, хотя, как кажется, слишком преувеличивая ее значение. Действительно, существовало несколько сюжетов, редко или совсем не встречающихся в европейском искусстве. Среди них важное место занимают изображения Трехликого Христа, которым посвящен будет отдельный очерк. Кроме него любимой темой оказалась «Мария-девочка», восходящая к европейскому образцу, но трактуемая его на свой лад. Этот сюжет мы

встречаем как в книге Иеронима Надаля («Картины Священной истории», 1607), так и у Франсиско Пачеко.

Собственно, эта композиция является сокращенным вариантом другой, «Святая Анна обучает Богоматерь»: Надаль пишет, что ее иконография «совсем новая» и действительно она входила в число нескольких апокрифических сюжетов, утвердившихся в искусстве после Тридентского собора⁸. В Перу, как это часто бывало, однажды воспринятый сюжет становится ходовым и именно в нем особенно выразительны местные черты. Девочка Мария представлена обычно в богатом, шитом золотом испанско-инкском наряде, расшитом золотом (хотя, по сути дела, темой картины должна была быть смиренность и скромность Марии, сидящей в кресле, напоминающем трон, с богатой красно-золотой отделкой, в окружении цветочных гирлянд.

Вокруг ангелов на картинах развеваются нарядные плащи, ленты, их рукава в пышных сборках отделаны белоснежными кружевами, шиты золотом. Во всем этом преизбытке сказывается подспудная традиция, привычка все возвышенное изображать как сияющее красотой, блеском, золотом, словно источающим божественную эманацию. Поддерживала же эту тенденцию католическая программа, пришедшее из-за океана стремление в противовес протестантам озарить церковное искусство светом сияющей торжественной красоты, что лучше всех умело делать зрелое барокко.

Следующая местная тема, возникшая под прямым воздействием Куско и распространившаяся на землях Альтиплано, это «военные ангелы», то есть изображения ангелов с современным оружием в руках. Обычно в поисках этих «неканонических» ангелов историки обращаются к изображениям семейных архангелов, изображенных на старинной фреске, написанной на церковной стене собора в Палермо. При реставрации стен собора в XVI веке фреска была раскрыта и привлекла широкий интерес: по приказу папы даже была построена церковь, посвященная этим ангелам. Впоследствии они были воспроизведены в гравюре И. Вериксом, распространились по всей Европе и попали за океан – скорее всего, привычным путем, через печатню Плантена – Моретуса.

Конечно, ангелы Палермо в трактовке Верикса, невольно приспособивавшего их образы к более привычной постренессансной иконографии, могли повлиять на возникновение перуанских «карабинеров»: многие историки искусства считают этот факт установленным. Однако хотелось бы обратить внимание и на творчество мадридского живописца Бартоломе Романо, конкретно же – на серию из семи архангелов из собора в Лиме. Она кажется нам одним из реальных прародителей андского варианта – хотя не единственным. Ведь «ангельские серии» в Перу широко распространились как раз после появления росписей в Лиме, и ее новоукрашенный собор наверняка послужил образцом для многочисленных копий.

Для того чтобы лучше понять специфику ангелологии Перу (с конца XVII века, напомним, Альтиплано входило уже в

Неизвестный художник.

*Севильская школа
(круг Бернабе
и Йосефа де Айяла).*

*Архангел Гадриил.
XVIII в. Х., м.*

*Лима, монастырь
де ла Консепсьон*

Неизвестный художник.

*Севильская школа
(круг Бернабе
и Йосефа де Айяла).*

*Архангел Гавриил.
XVIII в. Х., м.*

*Лима, монастырь
де ла Консепсьон*



земли новообразованной Боливии), отметим слабую укорененность самой идеи христианского «крылатого вестника» в религиозном мировосприятии недавно христианизированной страны. Как уже говорилось, для облегчения восприятия индейцами христианской догматики миссионеры ограничивали знакомство со Священным Писанием Новым Заветом, а иногда и просто десятью заповедями и несколькими фрагментами из Евангелия. Ветхий Завет здесь практически не был известен, и вся система сложных префигураций, истолкований евангельских событий через призму библейских образов и сюжетов оставалась чуждой перуанцам. Фигура ангела и в христианском искусстве появилась далеко не сразу в привычном нам виде, хотя первые их изображения возникли еще в катакомбах. Лишь с IV века ангелов начали изображать с крыльями и нимбом. Их образы терпели изменения, их внешность и функции разнились между собой в Средние века и Новое время, но так или иначе, а для европейца-христианина небо всегда было наполнено шумом ангельских крыльев.

В мифологии Латинской Америки сходного персонажа, тем более с такой длительной историей, мы не найдем. В древней мифологии инков во множестве существуют грозные и мстительные образы, но среди них нет никого похожего на крылатого вестника Бога Старого или Нового Завета. (Ангел изначально и значит «вестник».) Зато здесь во множестве существовали «миксты», своеобразные аналоги древнеиндейских изображений, существовавших в разных видах искусства – керамике, ткачестве, скульптуре доколониального периода. В высокогорных районах, на плато, удаленных от моря, в колониальный период парадоксальным образом привились во множестве фантастические образы русалок, сирен, водяных, полурыб, полулюдей, полужмелей, почерпнутые из европейского репертуара, но трансформированных в соответствии с древней традицией: прямое выражение примитивной идеи метаморфозы в ее языческом, причем фольклорном ключе и восходившее не к культурной христианской традиции, а к тотемизму. Русалка-язычница стала одной из любимых фигур в христианском искусстве колониальных Андов и парагвайских миссий. Ангелы же появились и были усвоены и

впитаны местной традицией значительно позже и в трансформированном виде.

Разумеется, это не значит, что на картинах школы Куско не встречаются ангелы: в тех случаях, когда в основе произведения лежит европейская картина или гравюра, их просто не могло там не быть (тем более учитывая любимую тематику – «Бегство в Египет», «непорочное зачатие», «Рождество» или «Увенчание Богородицы Небесной Славой»). Но здесь они выступают скорее в качестве привычного антуража, как чисто служебная деталь, вроде свечи или букета с цветами перед статуей Богородицы; либо они обытовлены (деловито несут поклажу, принадлежащую Святому семейству, бодро шагая рядом с осликом, трудятся, как мастеровые, помогая Иосифу из Назарета и др.).

Андские «военные ангелы» – совершенно иного порядка. Это очень светские существа, которые, если можно так выразиться, выводят наружу некоторые особенности местного искусства, которые более скрытно давали знать о себе в других произведениях школы. Это отсутствие углубленного религиозного чувства, тем более – мистицизма, «переукрашенность», тяготение к бытовой конкретности. Они имеют мало общего с классическим «военным ангелом» христианства – архистратигом Михаилом, хотя, казалось бы, он-то и мог бы служить их прототипом. Видимо, тема борьбы со злом, с самим дьяволом, так часто звучавшая в проповедях священников, была неотрывна в представлении новообращенных индейцев и метисов с фигурой современного военного. Все здесь знали, как вооружен карабинер и что держит в руках алебардист. Конкретность мышления и слабая расположенность к абстрактным представлениям, о которых говорил еще Гарсиласо де ла Вега, нашла здесь еще одно выражение. И не случайно одним из важных источников «ангельских серий» Боливии стал учебник XVI–XVII веков по пользованию оружием – аркебузой, мушкетом, копьем, – создававшийся для армии и украшенный четкими гравюрами. Кроме того, предрасположенность к любимому в традиционном индейском искусстве принципу повторяемости, раппорту нашла здесь неожиданное применение.



*Неизвестный художник
школы Куско.
Архангел Рафаил.
XVIII в. Х., м.
Лима, собрание
Педро де Осмы*

В результате восходящие к Византии и перечисленные в «Небесной иерархии» Псевдо-Дионисия Ареопагита ангельские чины трансформировались в серии галантных придворных с оружием в руках. Причем эти ангелы-вельможи одеты по французской моде, воцарившейся в Испании с 1700 года, когда трон заняли Бурбоны, их отличает определенное изящество поз и движений, несколько кукольные лица, которые сочетаются в лучших образцах со скромной, но по-своему изыс-



*Неизвестный художник
школы Куско.
Военные архангелы
(в основе композиции –
нидерландские гравюры
из учебника по стрельбе
из аркебузы). XVIII в.
Лима, частное собрание*

канной цветовой гаммой. Они часто выдержаны в розовых или голубых тонах, с тонкой орнаментальной разработкой красочных плоскостей. Такие «карабинеры» похожи больше на принцев из волшебных сказок Шарля Перро, чем на реальных военных. Так или иначе, Латинская Америка внесла своими ангелами собственный вклад в воплощение традиционной европейской христианской темы. Как мы видим, здесь снова местное своеобразие достигается путем «перифразировки»

изобразительных средств, навязанных извне и еще не ставших собственными, с помощью которых могли бы заговорить глубоко скрытые в индейской душе архетипы. Ибо все это искусство скорее «сыграно» – срисовано и раскрашено, чем рождено внутренней непреложностью содержания и формы.

Не случайно в ангельских сериях (а это чаще всего именно серии фигур) не встречаются ни индейские типы, ни местный антураж. Они абсолютно европейские по типуажу. Есть в них тяготение к подчеркнутой вещественной красоте, где еще маньеристическая в своих истоках изысканность сменяется простодушной сказкой, по-своему поэтической. Идея же святости решается, как всегда в Куско, как проблема телесной красоты и «украшенности»: здешние ангелы – все до одного – обладатели приятных лиц европейского типа, мягкой улыбки, светлых крыльев и, конечно, богатого наряда. И, как нам представляется, могут послужить ярким опровержением идеи «средневековости» андского искусства.

Так же как трактовка темы животных: сторонники идеи здешнего «долгого средневековья» считают ее еще одним подтверждением своих позиций. Речь идет о том, что здешние животные чрезвычайно одушевлены. Мы считаем и эту черту местной живописи типичной особенностью примитива, любящего «вытаскивать» наружу, актуализируя их, древние архетипы. Об одушевленности животных, восходящей к древнему тотемизму, многое мог бы рассказать «Жираф» Пиросмани, равно как животные, участвующие в картинах всех современных примитивов и подражающих им примитивистов, будь то кубинских, гаитянских, русских или украинских. Сюда же относится «свойскость» в отношениях с высшими силами, особенно с «избранными святыми», своими у каждого народа, то есть фольклоризация священных образов, окрашенная часто истинной поэтичностью. Их атрибутика рождена типичными для каждой данной страны особенностями ремесленного или земледельческого обихода. (Примером может служить очень любимый и прижившийся в этих краях «св. Исидор-пахарь», хотя его культ пришел из-за океана.)

Примеров подобного подхода к христианским догматам, их восприятие в духе народной религии, всегда как бы «под-

цвеченной» языческой обрядовостью и наивным пансофизмом, можно во множестве встретить в Европе интересующего нас Центрально-Восточного региона, например в Речи Посполитой, которая наряду с Испанией становилась тогда наиболее католической страной континента.

В Речи Посполитой XVII–XVIII веков широко была распространена внешняя обрядовость, культы местных святых, шумные процессии и многочисленные паломничества, при сохранении достаточно поверхностной религиозности (в чем начиная с XVI века не устали обвинять все круги населения наиболее продвинутые проповедники). Я. Быстронь, большой знаток польской культуры того времени, в своей «Истории обычаев в древней Польше» (1932) обращал внимание на «персонализм, близкую связь людей со святыми, воспринятыми на земной лад». «На этом фоне, – пишет ученый, – легко возник и необычайно распространился культ священных изображений. <...> Священные изображения были любимы. Перед ними молились, и сам образ легко становился предметом культа». Отсюда – множество легенд о «живых Распятиях», плачущих иконах и др. Отсюда же – культ Святого семейства, «совершенно заменяющий абстрактное понятие Святой Троицы»⁸. На небе, разумеется, говорят по-польски, ибо это «природный язык Адама и Евы», Бог Отец носит титул «примаса горного неба» и представляет на элекционном поле своим подданным-христианам нового земного владыку – Христа. Совсем как на Альтиплано, где темнокожая Мадонна Гваделупская, покровительница Латинской Америки, беседует по-индейски на берегу высокогорного озера со своими земными детьми.

Трудно удержаться еще от одной параллели, на этот раз из мира ортодоксально-восточного христианства.

В России конца XIX века, когда велась целенаправленная борьба за очищение христианского благочестия, в том числе путем «исправления» ремесленной, народной иконописи, Высочайше учрежденный Комитет попечительства о русской иконописи на каждом шагу сталкивался с языческо-христианским сплавом, при этом чрезвычайно живучим. Пытаясь укрепить народное благочестие, долженствующее послужить восстановлению былого союза самодержавия и народа, каким он

представлялся русскому престолу и Комитету попечительства о русской иконе, мечтавшему о восстановлении «Руси – нетленной ризы Господней», этот Комитет приложил множество усилий к искоренению народной ремесленной иконописи. Его деятели, однако, столкнулись с непобедимой потребностью народа иметь именно такую, часто неканоническую, «свою» икону. А ведь с нею боролись давно. Прочитируем только одно из Постановлений Святейшего синода петровских времен, уже ставшего тогда рупором официальных идей: «О воспреещении иметь в церквах иконы: резанные, вытесанные, изваянные и вообще писанные неискусно или несогласно Св. Писанию». От населения и клира требуется «стараться, дабы благочестие благолепия подобающего не лишилось...», а посему «надо безобразия и неприличия от храмов Божиих отметить»⁹. Перечисленные же в приведенном заглавии иконы как раз и были, с точки зрения Синода, образцом такого «безобразия и неприличия»: «Резные или тесанные, или издолбленные, изваянные иконы, которые еще и не суть просто противны благочестию, обаче за недостатком искусного мастерства, весьма церковному благолепию противны... а дерзают истесывать их сами неотесанные невежды и вместо сообразных святым и благообразным лицам образов безобразные, на которых смотрети гадко, больваны и щуды поставляют». Далее приводится длинный список «измышлений злокозненных иконников», следующих своей «своемудренноизобретательной фантазии». Эти злокозненные иконники «выдумали иконы, противные естеству, истории и самой истине, каковые суть: «образ мученика Христофора с песией головой (кстати, весьма часто встречающийся в Латинской Америке. – Л.Т.), образ Богородицы с тремя руками, образ Богородицы болящей при Рождестве Сына Божия и бабы при ней... образ Флора и Лавра с лошадьми и конюхами, вымышленными имены нареченными; образ Неопалимой Купины; образ Премудрости Божия в лице некия девицы; образ шестодневного творения Божия, в котором Бога Отца пишут на подушках лежаща, аки человека, по трудах почивающа, в седьмой день; образ Саваофа, в лице мужа престарелого и едиnorodного Сына во чреве его и между ними Духа Святого в виде голубя; а на иконе

Благовещения пишут того же Господа Саваофа от уст дышуща, которое дыхание идет во чрево Пресвятыя Богородицы». Это лишь часть списка «измышленных чудов», которые запрещалось впредь писать и где перечисляются многие наиболее популярные в народе сюжеты, которые не удалось искоренить ни Столглаву, еще в XVI веке начавшему эту работу, ни Синоду петровских времен, ни Царскому Комитету попечительства о русской иконе...

То же происходило и на Украине: «Лет более десяти в Киевской губернии тамошняя епархиальная власть регламентировала цензуру икон. – И что же? Щепье-образа (те же «больваны «и «щуды». – *Л.Т.*) пользуются здесь таким же полноправным гражданством, как и прежде... за неимением икон доброкачественного письма свободно расходятся изделия базарной живописи»¹⁰. Причем торговали этими «щепье-образами» не только на базарах. Специалисты указывают, что в Киеве торговля велась у больших церквей, Феодосиевской, Воскресенской, у самого Софийского собора в Михайловском монастыре, во Фроловском женском монастыре на Подоле... И это все помимо базаров, где «продавцы-разносчики продают образа, разнося их в корзинах... Кому Богородицу, кому Николая, а для кого Катерину, подходите, честные господа, дешево уступим!»¹¹

На европейском континенте народные тенденции опирались на живую культурную традицию, в которой христианство сосуществовало с языческими пережитками уже не первый век. Индейцы же свою древнюю традицию утратили. Их великая и мощная культура была свергнута, пали богоравные короли. Европейской же культурной памяти у них не было. Они восприняли в качестве новой официальной культуры, медленно приспособливая ее к своим потребностям и традициям, пестрый сплав Ренессанса и следовавшего за ним барокко, в семантическом своем ядре хранившем многие черты Средневековья, неотрывные от его культурной памяти. (Не случайно возникли термины «барочная готика», «риторическое Средневековье», где «риторическое» для автора – опознавательный знак формирующегося барокко (И. Вайшвилайте). Интересно, что оба термина возникли на материале Цен-

трально-Восточной Европы: первый – в Чехии, второй – в Литве.) В большинство районов Перу католическое искусство пришло в облике позднего маньеризма (Б. Битти, нидерландская гравюра и др.), предбарокко или зрелое барокко (архитектура Лимы и Куско). Нам кажется, что родовым определением школы Куско можно считать не «нео-Средневековье», как считают некоторые исследователи, а постренессансный и барочный примитив.

Во время процесса христианизации Перу и одновременного развития в нем искусства европейского типа, во многом благодаря миссионерской деятельности монашеских орденов, шло постоянно «насыщение» пространства культуры священными образами. Известен тип здешнего строительства, невозможный для Европы, когда один за другим возникали однотипные города с обязательной для всех символично-смысловой структурой, воплощавшейся в архитектурных комплексах, которые формировали новую для индейцев среду обитания. Массовое строительство церквей и монастырей, постройка новых и – более редко – перестройка древних сакральных зданий породили потребность в поистине огромном количестве росписей, скульптурных и живописных изображений, призванных украсить фасады, стены, алтари, купола всех этих зданий если говорить только о церковном строительстве. На местных жителей низвергается все ширящийся поток священных изображений, несущих в себе новую знаковую систему, новые образные структуры, требующие активного восприятия и осмысления, тем более что тип сакральной знаковости был антропоморфным, новым и непривычным для индейцев. Характерно, что, как выше говорилось, монахи, особенно в начале евангелизации, сами старались сузить этот поток, сводя его к самым необходимым элементам, поскольку опасались, что индейцы все эти изображения новых и еще чужих для них святых станут воспринимать как идолов. Однако, как во все времена существования католической церкви, именно изображение – «картинка» – оставалось незаменимым средством распространения христианской пропаганды. Постепенно святые обрели новую жизнь на континенте: с первых лет колонизации укореняется культ Девы Марии и получает

быстрое распространение. Почитание Девы Марии Гваделупской восходит уже к XVI веку. Причем хождение получает ее новое, отличное от испанских изображение. Вскоре Дева Мария Гваделупская получает статус заступницы всей Латинской Америки. Один за другим складываются мариинные циклы – в Копакабане, Кочаркасе, Потоси, Помате. Культ консолидирует этнические группы, а после – и более крупные национальные объединения, ибо все группы населения – и индейцы, и начавшие конкурировать с испанцами креолы, и массив индейско-метисного населения «стягиваются» таким культом в религиозно-культурное единство. Новые и чужие формы постепенно приобретают местную интерпретацию, наполняются местным содержанием, возникают, как мы видели, свои иконографические изводы. Особенно быстро пошел этот процесс, когда суровость и относительная скупость художественных возможностей раннего периода колонизации сменилась пышным цветением барочных форм. Складывается прочная и привычная система зрительных координат, способная организовать характер эстетического восприятия в духе христианства. Высшие существа закрепились в антропоморфном облике, заменившем идолов с их языческой родословной, восходящей к древним тотемам. Мирные атрибуты святых заменили отрубленные головы и руки. Культура Латинской Америки постепенно входила самостоятельным слагаемым в мир европейской христианской культуры, становясь законной наследницей всей огромной антично-христианской традиции. Миссионеры любили сравнивать себя с участниками Крестовых походов, с той разницей, что воевали они за сердца людей. Но поверить им и сравнивать ситуацию в новокрещеных колониях с временами первых Вселенских соборов было бы крайне неосторожно. Хотя бы потому, что сами миссионеры были людьми своего времени и пытались организовывать свои редукции по законам ренессансных утопий, а в качестве образцов для церковной живописи предлагали картины и гравюры Рубенса, Сурбарана и Эль Греко.

Так постепенно андский примитив, для тысяч населения бывший «хлебом насущным» искусства, складывается в феномен национального бытия культуры. Мы пытались выделить

целый ряд европейских источников школы Куско и убедились, что они прослеживаются с легкостью. Однако, если школа Куско зависела от образца, не могла возникнуть без него – она отнюдь не сводится к образцу. Она использует чужой алфавит, но создает свои собственные слова. Они еще очень просты и не могут передать глубины содержания, драматизма ситуации индейской культуры, тоску по утраченному миру, надежду на обретение нового... Но все же это свои слова. Именно ими пересказывается Священное Писание, рождая новый миф об ангелах-принцах и прекрасных и добрых святых, сошедших на землю Перу, о таинственной истории Христа, становящегося все более близким, о чудесных исцелениях, совершаемых Девой-Матерью, любящей всех своих детей, ибо она является самым бедным и больным индейцам и говорит с ними на их родном языке на берегах высокогорных озер и в горных ущельях; о земном рае, вечной народной утопии.

Примечания

1. *Кириченко Е.* Три века искусства Латинской Америки. М., 1973. С. 101–104; *Шелешнев-Солодовникова Н.* Латиноамериканское искусство XVI–XX веков: Исторический очерк. М., 2007. С. 70–83; *Тананаева Л.* Между Андами и Европой. М.; СПб.: Дм. Буланин, 2003; *Gisbert M.J.* T. Historia de la pintura Cuzqueña. Lima, 1962; *Kellemen P.* Peruvian Colonial Painting. New York, 1971; *Soria M.S.* La Pintura en el Cuzco y en el Alto Peru // *Anales del Instituto de Arte Americano*, 12. Buenos Aires, 1959; *Castedo L.* Pintura virreinal. Album. Lima, 1982.
2. Назовем прежде всего Бернардо Битти, Анжелино Медоро и Матео де Алесио. Они были одновременно миссионерами и художниками и трудились в разных районах Перу, от столичной Лимы и до отдаленных, новооснованных городов Верхнего Перу. Вообще же в Перу, почти с момента его завоевания, работало много приезжих мастеров. См.: *Шелешнев-Солодовникова Н.* Указ. соч. Гл. 1, раздел 2. Вице-королевство Перу.
3. Не меньшую известность имел Базилио де Санта Крус Пуммакалао (60–90-е гг. XVII в.), связанный с кругом известного мецената, епископа Мануэля де Моллинего. Историки искусства Л. Кастедо, Т. Гисберт, Х. Месса считают его творчество «триумфом испанской барочной живописи», которую он хорошо знал и которой следовал. В Верхнем Перу выделялся своим искусством метис Мельчор Перес

де Ольгин (1665–1724), один из лучших мастеров колониального периода. К нему близко по стилю творчество М. Ускамайо, создавшего со своими учениками цикл картин в лимской церкви Санта-Ана (ок. 1660), воспроизводящих отдельные эпизоды процессии в честь праздника «Тела Господня», в которых участвуют разные группы населения. Этот цикл – один из самых ценных памятников колониальной живописи Перу. Подробнее см.: *Шелешнев-Солодовникова Н.* Указ. соч.

4. Наши определения техники достаточно условны. Во многих источниках в описаниях работ Школы Куско последние назывались просто «живопись», без указания техники, чаще всего смешанной. Во всяком случае, если использовались даже холст и масло, то живопись сильно отличалась от европейской манеры письма – она всегда была грубее и упрощеннее.
5. Воспроизведены в кн: *Prag um 1600*. Т. 1. Prag. 1988. S. 5, ill. № 87.
6. *Castedo L.* Op. cit. P. 421.
7. *Nadal J.* *Imagines de la historia Evangelica*. Barselona, 1975. Первое издание этой книги было осуществлено в Антверпене в 1607 г., в типографии Плантена – Моретуса и украшалось многочисленными гравюрами работы Генрика Верикса. Эта книга, известная в России как «Библия Наталиса», составленная сподвижником Лойолы, долгое время оставалась одним из главных иконографических источников в церковном искусстве.
8. *Bystroń J.S.* *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*. Wiek XVII–XVIII. Т. 1. 1976. S. 307.
9. См.: Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству Православного исповедания Российской империи. Т. 2. СПб., 1882. С. 163, 164.
10. *Даниленко И.* Захолустная иконография // Пчела. 1875. № 5. С. 63. Цит. по: *Попова Л.* Народная икона и церковь // Наука и религия. 1985. № 10. С. 39–41.
11. Там же. С. 40.

Перуанские «Триумфы» и их европейские истоки

Праздничная культура XVI–XVIII веков
и «Метис Андов»

На землях Нового Света, где европейское высокое искусство не имело генетических корней и вначале очень плохо стыковалось с принципами доколумбова художественного творчества (рождая на первых порах псевдосинтезы, симбиотические образования), праздник оказался одной из редких форм с заранее заданной синтетической структурой, которая сыграла огромную роль в приобщении автохтонного населения к этому искусству. Не случайно и светская власть, и церковь так охотно к нему прибегали, отлично понимая огромную роль искусства в деле христианского просвещения. Именно религиозные празднества стали той «экспериментальной площадкой», где наиболее свободно и продуктивно сообщались между собой местная и импортированная культуры: примеров таких взаимодействий известно много. «Именно в празднике как первичной форме культуры суждено было возникнуть новому «культурному бессознательному», новой цивилизационной архетипике, новой базовой нормативности, надличностным компонентам культуры», – пишет известный культуролог, латиноамериканист В. Земсков¹. Индейцы, а после и негры могли в таких случаях быть не пассивными созерцателями, как случалось на первых порах во время церковной службы или при знакомстве с репрезентативным европейским искусством, появлявшимся в колониях (историческое полотно, парадный портрет и др.), а проявлять себя активно, часто – в высшей степени эмоционально. В уникальной же ситуации праздника, который зримо преобража-



ет жизнь, прерывая ее обычное течение, создается, пусть на короткое время, новая реальность, как бы отменяющая привычную, и именно изобразительному искусству здесь принадлежит важнейшая роль.

Представляется, что исследователи сильно продвинулись бы в понимании функций изобразительного творчества, равно как в механизме трансформации европейских культурных первопринципов в условиях Нового Света, если бы посвятили комплексное исследование не только культурно-социологической, но и изобразительной структуре латиноамериканских празднеств, начиная с самых истоков. Мы не раз имели возможность убедиться в том, как прочно сохраняются и неожиданно актуализируются в Латинской Америке традиционные, часто уже архаические для того времени явления, почерпнутые из европейского наследия, и какую роль они могут сыграть в жизни и сознании общества, что стало особенно заметно в XX столетии. Тем более интересно поискать их корни, ощутить те качества, которые могут довольно долго существовать в латентной форме, а потом неожиданно выйти наружу и восприниматься как явление, рожденное «здесь и сейчас». Частным примером может быть широта распространения современного карнавала, корни которого залегают очень глубоко и находятся совсем не в Латинской Америке.

Системное исследование ранних латиноамериканских торжеств со всеми их изобразительными компонентами – шествия, повозки-колесницы, триумфальные арки со своим скульптурным и живописным убранством, костюмы, маски и так далее – помогло бы лучше понять особенности и истоки современных праздничных традиций, бытовой культуры и изобразительного творчества, на которое упомянутые праздники оказывали непосредственное воздействие. Они давали сюжеты живописным, графическим, скульптурным произведениям; в них выражалось радостно-приподнятое восприятие жизни, рожденное тем же карнавалом. В искусстве Латинской Америки на протяжении всей его истории можно наблюдать те и другие аспекты, и эта тема сама по себе очень увлекательна и перспективна в свете поисков национальных особенностей художественной культуры. Обращаясь, например, к ку-

бинскому искусству XX века, можно назвать в этой связи такие разные произведения, как «Карнавалы» Рене Портокарреро или «Шествия» Мариано Родригеса, отдельные работы Амелии Пелаэс и Мануэля Мендиве, для которых понятие праздника, шествия, карнавала – это уже особый генетический код, вмещающий в себя традиционное символическое содержание наряду с явлениями бытового искусства, искусства улицы и др. И рядом с ними – знаменитые карнавалы Рио-де-Жанейро.

Еще один аспект проблемы – это развитие форм искусства, разных его видов, которые функционируют в системе праздника как элементы, подчиненные целому, но на определенной стадии высвобождаются, так как становятся способными развиваться уже сами по себе, по законам собственной поэтики, разрабатывая возможности, первоначально рожденные в них праздником как формой жизни и творчества.

Говоря об изначальном синтетизме ренессансных празднеств («Объединенный космос всех искусств»), ученые прежде всего указывают на самую прямую зависимость от них художественно-пространственных концепций складывающегося «закрытого театра», сценографии как таковой. Отмечают также воздействие отдельных элементов праздника на формы скульптуры и эволюцию живописи. Окаasionальная архитектура, возникшая в праздничной среде, дает «в свободном развитии» самостоятельную архитектуру малых форм: в интересующий нас период это некоторые типы алтарей и надгробных памятников. Еще один пример: казалось бы, книжное оформление отстоит бесконечно далеко от «Въездов» и «Триумфов», идея которых лежала в основе большинства празднеств. Между тем, фронτισписы и титульные листы наиболее распространенных изданий того времени нередко воспроизводят образцы триумфальных арок, черпая их не только из «книг образцов», но и из жизни. Рубенс, создавший в сотрудничестве с издателем Балъгазаром Моретусом самый, наверное, знаменитый и пышный декор барочной книги, являлся одновременно и автором многих проектов украшений города в дни торжественных «Въездов», свидетелем которых он был.

Кроме триумфальных арок в ренессансных и постренессансных празднествах большую роль играли «живые кар-

тины», помещавшиеся в XVI столетии на помостах – так называемых «эшафотах» – и в своеобразных «ящиках», сначала располагавшихся по сторонам триумфальных арок, а после – отдельно от них, которые постепенно стала замещать станковая живопись. Причем создавалось все это оформление профессионалами самого высокого класса. Приведем свидетельство Карела ван Мандера, который сам участвовал в создании такого окказионального сооружения (связанного, кстати, с Рудольфом II):

«Через шесть месяцев после избрания в императоры должен был совершиться торжественный въезд его величества в Вену: поэтому магистрат города поручил Спрангеру (он уже числился придворным мастером Габсбургов. – *Л.Т.*) воздвигнуть на старом крестьянском рынке большую триумфальную арку. Проект арки составил Ганс Монт, хорошо знавший архитектуру и очень опытный в работах подобного рода. Затем он сделал несколько больших, от восьми до десяти футов высотой, фигур, которые состояли из деревянной подставки, обвитой сеном и сверху покрытой гончарной глиной. Спереди по обеим сторонам арки стояли фигуры императоров Максимилиана и Рудольфа, сделанные с натуры, а также другие, между которыми нагая фигура Нептуна, стоявшего в красивой и величественной позе, представляла замечательное скульптурное произведение. В верхней части арки, над круглым отверстием, он поместил Пегаса, ибо там во время проезда императора должны были располагаться музыканты. Эта лошадь была в два раза больше натуральной величины и стояла на очень значительной высоте. Все гончарные фигуры были покрыты белой масляной краской и блестели, как белый мрамор. Живописные работы выполнял Спрангер. Он изобразил сцены из античной и современной жизни, имевшие отношение к некоторым добродетелям, как Справедливость, Мудрость и тому подобное, которые олицетворялись стоявшими среди этих сцен фигурами, необыкновенно остроумно и искусно исполненными под бронзу. Кроме того, он написал несколько амуров в прекрасных позах и размере, большем натуральной величины. Это было гигантское сооружение, превышавшее самые высокие дома на площади, ибо

магистрат Вены непременно хотел воздвигнуть что-нибудь необыкновенно величественное. И замечательно, что все было окончено в двадцать восемь дней, хотя дождь сильно мешал работам, что я хорошо помню, так как Спрангер вызвал меня туда на помощь из Кремса, где я писал тогда фрески на кладбище»².

В области праздничного оформления, содержательно, как видим, чрезвычайно богатого, активно развивались эмблематика, геральдика, аллегория, живо взаимодействуя между собой. Семантическая составляющая праздника была уникальна по насыщенности шифрами, метафорами, всегда – тотально символична и даже порой нарочито зашифрована. Для адекватного восприятия программы некоторых праздников, которые составлялись гуманистами и придворными философами, требовалась немалая эрудиция. Когда Филипп II посетил празднование дня св. Юлиана в Лиссабоне, ему вручили специально выпущенную по этому случаю брошюру, содержащую объяснение аллегорий. И, как он указывал в письме, ему пришлось воспользоваться предложенными комментариями, настолько сложны были аллегорические «коды» обычного церковного праздника. (Такие книжки – небольшие брошюры ин-кварти, включавшие иногда одну иллюстрацию, являются наряду с мемуарными материалами главными свидетельствами об этой интереснейшей стороне европейской культуры.)

Приведем еще пример, на этот раз касающийся светской процессии, для того чтобы составить представление о том, как ее идея могла быть развернута через серию «живых картин» – аллегорических групп на повозке, которые затем были отображены в превосходных гравюрах Х. Кока по рисункам М. ван Хемскерка (1562). Они интересуют нас и потому, что именно нидерландские гравюры оказались одним из важных источников латиноамериканского искусства в период колоний, особенно – на раннем этапе. В этом смысле «Официна Плантена – Моретуса», большая часть печатных станков которой работала на потребу «Индий», сыграла очень важную роль. Мы избрали гравюры более раннего периода, так как их стилистика, как кажется, особенно повлияла на искусство ре-

гиона Андов, который нас сейчас интересует: так получилось, что в этом регионе с самого начала работало несколько сильных маньеристов римско-флорентинского толка (Б. Битти), и их традиция, «в переводе на местный язык», держалась здесь особенно долго.



Х. Кок (по рисунку М. ван Хемскерка). Праздничная процессия в Антверпене, 1561. Колесница «Детство». Гравюра



Х. Кок (по рисунку М. ван Хемскерка). Колесница «Старость». Гравюра



Х. Кок (по рисунку
М. ван Хемскерка).
Колесница «Мир».
Гравюра

Городская процессия в Антверпене 1561 года, согласно программе, должна была «охватить все движение мира, представив также семь лет и эпох человеческой жизни, которые включают в себя все переживания, все состояния, хорошие и дурные». Первая из этих композиций на повозке называлась «Мир» и воплощала «Вечно меняющийся мир, самое удивительное из творений Господа, без начала, конца и какой бы то ни было опоры». Эту повозку везли два коня, черный и белый (День и Ночь), кучером же было Время, в образе Сатурна с козой. На середине повозки находился вращающийся глобус, а четыре ее угла были заняты персонификациями элементов, в одеждах красной, белой, зеленой и синей. В облаках парили четыре ветра. На глобусе были изображены все действующие лица процессии: Богатство, Гордость, Зависть, Война, Нищета, Милосердие, Мир, раскрывающие суть программы шествия: жизнь человека подчинена игре стихийных сил и собственных страстей, глобус вращается, дни текут, и приближается роковой конец. Не случайно аллегорией, которая следовала за «Миром» на следующей повозке, был «Страшный суд»³.

Перед нами готовая концепция боливийских церковных фресок из серии «Посмертных воздаяний», только сочинен-

ная не учеными-гуманистами и воспроизведенная не на гравюрах превосходных мастеров, а придуманная орденским проповедником в перуанской «глубинке», в распоряжении которого были лишь им же обученные метисы и индейцы-ремесленники. Все любимые темы, которые изображали в своих церквах художники Андского плоскогорья, были посвящены, как бы мы сказали, «пограничным ситуациям» человеческого существования: Смерть, Рай, Ад, Страшный суд. Там же появился, в качестве излюбленного, жанр «Триумфальных колесниц». За исключением последнего, обладающего сложным генезисом, которого мы коснемся ниже, все эти темы восходят к Средневековью и были занесены на континент, скорее всего, монашескими орденами, стремившимися к как можно более быстрому и успешному просвещению новокрещенных индейцев. Однако их стилистический генезис более сложен.

«Страшный суд», «Смерть праведника и смерть грешника», «Посмертное воздаяние» (*Postumerías*) строятся на контрасте-противопоставлении; иногда вся композиция делится на две части: верх – низ, правая сторона – левая. Зритель может воочию наблюдать в одной ее половине беспечных прожигате-



*Хосе Лопес де лос Риос.
Страшный суд.
Фреска в церкви
в Карабуко. 1684.
Перу*



Неизвестный художник.
Посмертное воздаяние.
Церковь в Какъявири.
X, м. 1739. Перу

лей жизни в современных костюмах, олицетворяющих семь смертных грехов, над которыми занесена коса смерти, и в другой – добродетельного христианина, умирающего в своей постели с Распятием в руках, а рядом ангел-хранитель дожидается его последнего вздоха, чтобы препроводить его душу прямо в рай. Но эти сцены занимают лишь четверть площади огромного полотна (оно достигает иногда размера 8×7), в то время как оставшиеся три четверти заняты страшными сценами ада, где грешников терзают самыми разными способами ужасные чудища, которым позавидовал бы, кажется, сам Босх. Такая картина, например, была написана Хосе Лопесом де лос Риосом по заказу прихожан церкви в Карабуко в 1684 году⁴. Удивительное нагромождение фантастических фигур и персонификаций семи смертных грехов встречает зрителя в другой подобной композиции (она относится к жанру «Посмертных воздаяний» и была написана анонимным художником в 1739 году). В центре ее находится умирающий грешник, он мечется на смертном одре среди обступивших его страшных фигур, отталкивая их руками и ногами. В густой безобразной толпе мелькают нарядно одетые красивые женщины, с чашами вина и цветами в руках, странные полулюди играют на музыкальных инструментах. И перед этой кошмарной сценой торжества губительных страстей, ведущих к

неотвратимому и роковому «посмертному воздаянию», ликующего ада, предвкушающего появление в нем новой жертвы, ангел-хранитель, прикрыв лицо, горестно удаляется. Навсегда.

Эта совершенно безумная с точки зрения законов любого стиля картина должна была производить неизгладимое впечатление на прихожан церкви в Какьявири. Она действительно впечатляет и могла бы получить премию на выставке современной «Инситы», заняв почетное место среди современных примитивистов. Ее бредовый «сюрреализм» покоится, однако, на четкой рациональной задаче, как поучительная картина Греза или гравюра Хогарта. Но воплощается эта задача теми средствами, которые были под рукой у Анонима из Какьявири: судя по типажу и костюмам дам, а также юноши с зеркалом в руке, это были нидерландские гравюры XVI века. Все герои словно сошли с гравюры Хемскерка, вроде той, что рассматривалась выше, Мартина де Воса или их современников. При этом грешник написан почти с натуры, а длинные бандероли, выходящие изо рта у него самого и некоторых демонов (разъясняющие, «кто есть кто»), родом прямо из Средневековья. При этом перед нами, как на антверпенских повозках из далекой Европы, о которых выше говорилось, разыгрывается настоящее театральное представление, которых не знало тогда андское искусство. Оно как будто шагнуло прямо из Средневековья к сюрреализму, но по пути успело заглянуть в костюмерную маньеризма, глотнуло барочного пафоса, исполнилось уверенности в том, что жизнь – жестокий «Театрум», где красота может обернуться отталкивающим безобразием, а звуки лютни заглушаются адским хохотом, и высказало все эти идеи с назидательностью века Просвещения и прямой примитива. Подобного искусства не знала, кажется, ни одна страна, ибо не надо забывать о его монументальном размахе. Представим себе, что в нескольких шагах от такой «живой картины», в том же церковном интерьере, на украшенном цветами и горящими свечами алтаре возвышалась, в сияющих одеждах, иератически-торжественная Мадонна, сулившая заступничество раскаявшимся грешникам. Эмоциональное напряжение, рождаемое подобными контрастами, должно было быть сильнодействующим средством для не искушенных в

изобразительном искусстве новокрещенных, которое сумели выработать, а после воплотить в жизнь прежде всего люди церкви, а потом – их ученики – метисы и индейцы.

Так рождалось искусство, названное позже историками «метисом Андов». И предрасположенность будущих, уже полностью профессиональных художников региона в XX веке, к сюрреализму, который так легко и органично привился в Латинской Америке (Андре Бретон считал, что кубинец Вифредо Лам воплощает его идею «сообщающихся сосудов» лучше всех европейцев), отчасти росло на таких генетических корнях.

После этого отступления вернемся к главной теме, теме праздника, которая приведет нас еще к одному оригинальному у андского жанру – кораблю-колеснице.

Ренессансный и раннебарочный праздник смог сыграть в искусстве столь значительную роль потому, что являл собой живой синтез буквально всех форм культуры – мы не упоминали здесь о роли литературного оформления, а оно было огромным. Праздник был насущно необходим: люди того времени не мыслили себе жизни без этих многодневных мероприятий, требовавших сил и значительной затраты времени и труда ото всех, кто его готовил: составителей программ и рядовых исполнителей. Филипп II, отменивший, в связи с состоянием своего здоровья и финансовыми затруднениями, свой торжественный въезд в Барселону в 1589 году, вызвал обиду и досаду всего населения города. Столь же недовольны были жители Вальядолида в 1590 году, когда Филипп II проехал через город в открытой карете, а не верхом, как полагалось правителю при «Вьезде»⁵. Причем столь популярный в современной Латинской Америке карнавал, имевший собственную богатую традицию в Европе и издревле привычный для Пиренейского полуострова, был отнюдь не единственным в череде торжеств. Праздновали коронацию, вступление в город молодого короля или другого властителя, бракосочетание царственных особ, рождение наследника правящей династии или исцеление кого-то из ее членов от недуга; приезд иностранного посла, возвращение с войны, заключение мира. Король посещал тот или иной город, чтобы подтвердить права горожан. Адмирал торжественно въезжал в столицу после удачной морской



Х. Бургкмайр.
Группа экзотических персонажей
«Люди из Каликутты»,
в число которых
в то время включали
африканцев, индейцев
и индусов.
Из триумфальной
процессии императора
Максимилиана I.
Ок. 1517.
Вена, Альбертина



Теодор ван Тульден
по проекту Питера
Пауля Рубенса.
Португальская
триумфальная арка,
воздвигнутая в честь
Фердинанда Габсбурга
и Филиппа IV по случаю
их въезда в Антверпен
в 1635 г. Офорт. 1642.
Мадрид, Национальная
библиотека

Хосе Валлес по проекту
Мигеля Ремона.
Обелиск, воздвигнутый
городом Сарагосой
в память принца
Бальтазара Карлоса.
Офорт. 1646.
Сарагоса, Библиотека
Альфонса Фернандеса

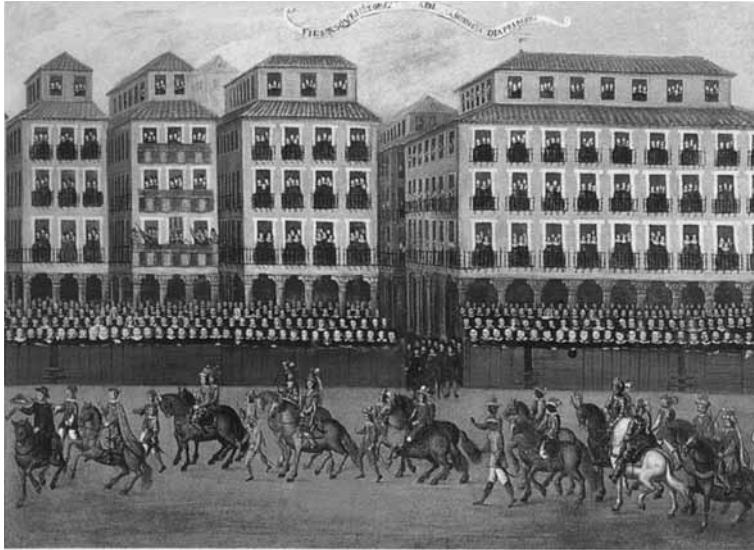
битвы, и т. д. «Риторическая камера» того или другого города в Нидерландах по всей стране рассылала извещения о готовящемся литературном празднике, на который съезжались гуманисты из разных мест. Так, вся гуманитарная Фландрия собра-



Ян Егер.
«Живые картины»,
участовавшие
в празднике
в Антверпене.
Гравюра на дереве.
1649

лась на риторическом празднике в Генте в 1539 году, устройте-
лем которого была Камера с эмблемой «Фонтан». «Эшафоты»
с живыми группами добровольных актеров, роскошные ложи
для правителя, воздвигнутые на площади, перед которыми ра-
зыгрывался турнир, если он входил в программу; все вместе
они создавали, пусть на время, идеальный город, мечту ренес-
сансных утопистов, – с обелисками, пирамидами, фонтанами,
аркадами вдоль улиц. Город пестрел многочисленными ин-
скрипциями, цитатами из Библии и античных писателей, по-
мещенными на отдельных бандеролях и щитах; иногда на них
фиксируется целый диалог между изображенными персона-

жами, имевший целью прославление героя праздника. Город создавал сцену – правитель давал представление, выступая, как актер высокого Театра. Отшумев на улицах и площадях, завершённый потешной битвой или турниром, фейерверками, праздник заканчивался во дворце, в кругу избранной аристократии, пиршеством, придворной маской или комедией.



*Фелипе Жиль де Мена.
Процессия Братства
Креста «Вера Крус»
на улице Платерия
в 1656 г.
Х., м. Мадрид,
частная коллекция*

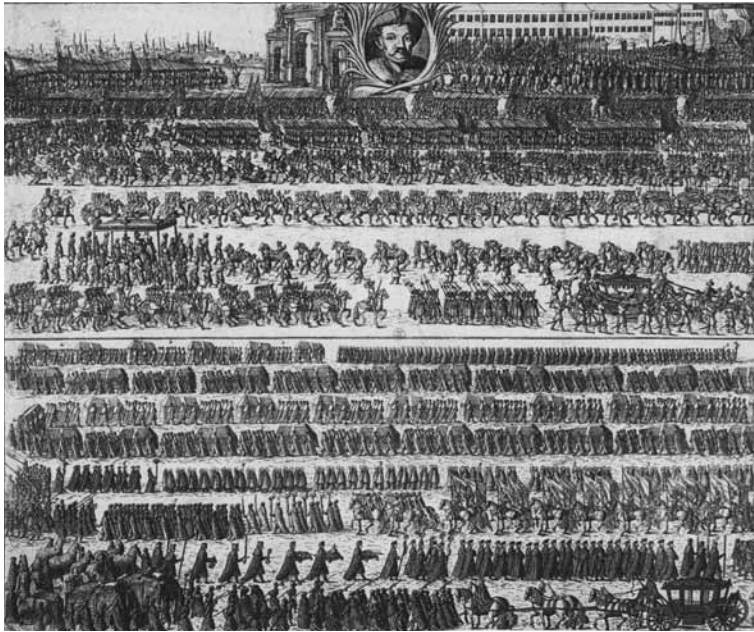


*Фелипе Жиль де Мена.
Главный рынок в первый
день праздничных
мероприятий,
организованных
Братством Креста
«Вера Крус» в 1656 г.
Х., м. Вальядолид,
Муниципалитет*

«Праздник, – пишет В. Дажина, подробно рассмотревшая тему мифологизации власти при дворе Козимо I Медичи, – обогащал придворный материал и включал в него подданных государя. В празднике зримо творилась мифология власти, прояснялись ее иерархия и родословная»⁶. Церковь отмечала календарные праздники, дни рождения и смерти святых, дни, посвященные той или иной чудотворной иконе, статуе. Процессии в честь «Тела Господня», Рождественского и Пасхального циклов вовлекали в свой круговорот тысячи людей, задолго до торжеств готовившихся к ним. Чуть ли не самыми богатыми с точки зрения использования средств изобразительного искусства были погребальные торжества – знаменитая «*Pompa Funebri*», занимавшая в жизни людей того времени значительное место.

Сошлемся здесь на Польшу. Это не случайный выбор: «В польских похоронах столько роскоши и великолепия, – писал Бернард О' Коннор, посещавший ее в 1696 году, что я скорее принял бы их за триумфы [живых], чем за погребение усопших»⁷. Влияние культуры так называемого сарматизма ощущается в это время на всех обширных пространствах Речи Посполитой; мы встретим его черты в Венгрии и Словакии, на землях будущих Украины, Белоруссии, Латвии, что достаточно убедительно выражено в портретной живописи, рассмотренной нами в главе о польских нагробных портретах.

И похороны в Речи Посполитой действительно отличались особой помпезностью, причем характерной их чертой было то, что «На похороны, какие во Франции были привилегией принцев крови и государственных деятелей, претендовал в Польше каждый среднезажиточный шляхтич», – пишет Ю. Хросьцицкий⁸. Нам трудно даже представить себе, какое большое и важное место занимали в жизни общества эти обязательные многодневные обряды⁹. Напомним, что сам обряд похорон знатных лиц носил черты яркой театральности: за гробом ехал «архимим», изображавший усопшего в одежде покойного. Перед непосредственным погребением он конно въезжал в церковь и с грохотом падал наземь у гроба, символически повторяя смерть своего прототипа. У гроба ломали



Неизвестный художник.
Въезд Яна I Собеского
в Краков и похороны
королей Яна Казимира
и Михала Корибута.
Гравюра XVII в.
Краков.
Собрание
князей Чарторыских



Р. де Хоге.
Апофеоз Яна III,
посвященный
коронационному въезду
Яна Собеского
в Краков, 1676 г.
Гравюра. Краков.
Собрание
князей Чарторыских

копья, знаки достоинства покойного, и снова и снова восхваляли его в длинных речах по всем правилам барочной риторики, вызывая раздражение у немногочисленных просвещенных представителей духовенства.

Во время похорон церковь преображалась в подобие мавзолея в честь представителей данного рода. Катафалки различной формы, часто использующие мотив родового герба; особое убранство церкви, стены которой сплошь были затянуты траурной материей; сотни свечей, многочасовые проповеди, многочасовые орации с прославлением покойного – а после наступала экспортиция тела, приобретающая вид ритуального шествия. Далее – пышные поминки, переходящие в шумные пиры. А потом – строительство мраморных надгробий, настенные эпитафии, наполняющих до сих пор польские храмы, несмотря на все те испытания, которые выпали на долю Польши: можно представить себе, какое поистине огромное количество их существовало в эпоху сарматизма.

Светское и сакральное смешивались на всем протяжении похоронных церемоний.

Но и в других праздниках они оставались рядом: в церковном торжестве в честь, скажем, св. Георгия, было не меньше роскоши и торжественного блеска, чем в королевской процессии, а коронационные обряды заключали в себе и реализовывали средствами искусства идею сакральной значимости рода и династии.

Обратимся к другим типам светских публичных торжеств. Основным компонентом европейских празднеств, посвященных как похоронам, так и «Въездам» и «Триумфам» всегда оставалась процессия, шествие, в котором участвовали описанные выше повозки-колесницы. Сам герой «Въезда», обязательно верхом, в роскошной одежде следовал в сопровождении пышной свиты, по возможности включавшей экзотические персонажи. Улицы, по которым двигалась процессия, открывались торжественными триумфальными арками. О стиле их оформления, богатстве скульптурного и живописного декора свидетельствуют приведенные выше строки ван Мандера.

Мы бы подчеркнули особо, что такие события в XVI–XVII веках не имели фиксированного места проведения: практически им был весь город, а иногда если правителя встречали перед городскими воротами, то и окружающая местность, где, еще до вступления в город, устраивались традиционные

встречи властителя с подданными (а иногда – игровые батальные сцены, костюмированные танцы; последнее характерно для Испании). Эта игра реальной урбанистической среды с временной, фантастической, вдруг преобразующей улицы, площади и дома, убранные цветами и дорогими тканями, очень типична для маньеризма и барокко, часто предпочитающих «казаться», а не «быть». Т. Лоренсон даже считает архетипом ренессансного празднества именно такой идеальный город¹⁰.

Впечатляющие формы ренессансного праздника связаны с Карлом V, в меньшей степени – с его сыном Филиппом II: это были самые полновесные, европейские светские и церковные празднества. Кочующий двор императора принимали и прославляли Италия, Франция, Нидерланды, даже Англия. Устраивались действа, ослепительные по богатству, красоте, изысканности своего живописно-сценического оформления, среди которых «Въезд» Карла V, еще в бытность его принцем, в Брюгге в 1515 году, или Филиппа II в Антверпен в 1549-м следовало бы считать высокой классикой этого жанра, наряду с изысканными французскими «Entrées» Валуа.

Важным представляется и то обстоятельство, что семантика, символические и изобразительные приемы, применяемые в церемониях (как светских, так и церковных), оказали сильное воздействие, если не формирующее, на распространение и укрепление постренессансных и барочных форм в разных видах искусства.

Известно, что в гравюрах, книгах, образцах окказиональной архитектуры черты нового стиля находят более быстрое и чистое воплощение, чем в «большой» архитектуре и тем более урбанистике. Не случайно в той же Речи Посполитой при описании траурных церемоний употреблялись слова «в современном вкусе» или даже «в модном». Для монументальных реализаций требовались время и деньги, соответствующие топографические условия и др. Одним из любимых руководств по устройству траурных церемоний была книга К.Ф. Менестрие, изданная в Париже в 1683 году, – она имела чисто прикладной характер. А барочная окказиональная архитектура, возникавшая на основе данных в ней рекомендаций, служила

одним из лучших пропагандистов стиля барокко не только в Западной и Восточной Европе, но и за океаном¹¹.

Необычайно семантически и художественно «уплотненный» тип ренессансного праздника, столь неотрывный от жизни Европы, заканчивает свое существование на рубеже Нового времени, когда он утрачивает массовую всеобщность. Лишь Французская революция пытается возобновить его прямую связь с жизнью, сделать общенародным – но уже совсем на иной основе.

Мы говорили о классических видах европейских празднеств во многом потому, что о собственно испанских нам известно гораздо меньше, тем более об их связи с изобразительным искусством: сохранившиеся программы, как указывает С.А. Марсден, фиксируют в основном литературно-аллегорическое содержание¹². По его мнению, отличительными чертами «Въездов» во времена Карла V и Филиппа II была их относительная скромность. В Испании, долгое время занятой Реконкистой, видимо, не сложились светско-репрезентативные традиции подобных зрелищ в той мере, в какой это касается Франции или Нидерландов.

Как наиболее характерные черты испанских торжеств Марсден отмечает традиционный церемониал перед самим въездом в город, который мог включать приветствия горожан и танцы: как костюмированные (здесь очень любили переодеваться морисками, маврами, цыганами), так и народные, спонтанные. Бывали случаи, когда во время шествия танцевал буквально весь город. Далее – процессия с колесницами-повозками, аллегорическими фигурами и музыкантами, которая сначала направлялась к собору для благословения, а уж потом к парадной резиденции. Несмотря на папские запреты, обязательным номером программы оставался бой быков, а также сражения на тростниковых копьях. Важным компонентом были потешные морские сражения, в то время как турниры выглядели скорее аристократической забавой. В менее официальных случаях часто давались театральные представления. В Испании очень любили экзотику, и потому участники шествий охотно представляли индейцев и негров. В 1585 году в Толедо реальные индейцы из колоний сопровождали искусно выпол-

ненную фигуру слона в натуральную величину, и поскольку это был церковный праздник, вместе со слоном появились в церкви. В церковных интерьерах порой устраивали фейерверки, к которым жители страны питали особую слабость.

Указанные особенности указывают на связь народа с сюзереном, надолго здесь задержавшуюся. Чего стоит, например, эпизод, связанный с «Въездом» Анны Австрийской в 1670 году, прибывшей для бракосочетания, когда буквально вся Сеговия вышла ей навстречу, и принцессе с танцами и пением преподнесли, по старинному обычаю, хозяйственные и постельные принадлежности, так сказать, «на обзаведение». Встреча короля перед городскими воротами также носила традиционный характер: обновлялась присяга на верность подданных, а король подтверждал городские привилегии. В «морских баталиях» и потешных битвах «христиан с маврами» население участвовало с такой горячностью, что в Валенсии в 1586 году король запретил применять порох в подобном сражении (изображалась оборона Мальты, где «сражались» две «галеры» и шесть «кораблей»). Всеобщее разочарование после этого запрета было столь велико, что пришлось разрешить провести битву в другой день, когда на улицах будет меньше народа. Однажды во время представления штурма и защиты замка потешное сооружение все-таки загорелось – на этот раз из-за фейерверка, – и создатель театральной композиции, с риском для жизни, успел затушить огонь своим плащом; публика была в восторге.

Эта способность не «играть в жизнь», а «жить игрой» безусловно пустила корни в Латинской Америке, как и костюмированные танцы, которые могли продолжаться очень долго, сменяя один другой.

Надо, однако, сказать, что далеко не все праздники в Испании были отмечены простонародным началом: можно назвать и такие, где в дефиле выступали колесницы, запряженные белыми единорогами (рог из серебра крепился ко лбу белоснежного коня), а программы шествий основывались на знании античной литературы и мифологии: излюбленной фигурой был Геракл. Триумфальная арка как элемент «Въезда» в Испании была распространена меньше, чем в других

европейских странах. Правда, в Севилье в честь королевской свадьбы в 1526 году было возведено целых семь арок, на стилистику и символику которых явно повлияли итальянские образцы. Монументальностью отличалась и триумфальная арка в Толедо, возведенная в честь королевской невесты, Елизаветы Валуа: она была трехъярусной, причем нижняя часть символизировала море, средняя – землю, а верхняя – небо.

В Испании, как и во всей Европе, в дефиле триумфальных повозок во время светского праздника могли включаться и колесницы, предназначенные для религиозных процессий. И среди «живых картин» или парада аллегорий, медленно двигавшихся среди нарядной толпы, большое место занимали сюжеты из Священного Писания, в том числе «Страшный суд». В свою очередь, церковные празднества по своей типологии были очень близки светским – производился обряд коронования чудотворных икон, при этом использовалась схема все того же торжественного «Въезда», с воздвижением триумфальных арок по всему пути следования. То же касалось канонизации новых святых.

Легко понять, что художественная стилистика торжественных «Въездов» была перенесена и в «Индии». Без воздвижения триумфальной арки, без процессии не мыслили себе праздника прибывшие из-за океана европейцы, тем более что модели для них легко можно было найти в любой «книге образцов», описании парадных церемоний с иллюстрациями, в печатных «программах», которые издавались к празднику. Приведем два перуанских примера – один из области официального высокого искусства, другой – из «глубинки».

В первом случае окказиональная архитектура – триумфальная арка – находится, как и на континенте, в тесной связи с литературной риторикой: «серединой XVII века датируются первые проявления мексиканского стиля «улытрабарокко» в зодчестве, в это же время формируется и новый стиль новоиспанской поэзии», – пишет В. Земсков в превосходном очерке «Литература вице-королевства Новая Испания в XVII веке»¹³. Свидетельством такого единства может служить арка, возведенная в 1680 году в Мехико по заказу городского совета, – кабилдо, по проекту крупнейшего деятеля культуры,

поэта Новой Испании Карлоса де Сигуэнсы-и-Гонгоры. Событием, в честь которого предпринималось строительство, был приезд нового вице-короля маркиза де Лагуны, так что стилистика была типична для европейских подобных мероприятий и предполагала тесную связь архитектурного проекта с символикой, отвечающей случаю. Однако символическая конструкция Сигуэнсы-и-Гонгоры имела свои особенности, раскрытые ее автором в сочинении «Представление политических добродетелей, свойственных князю, которые обнаружены у древних монархов мексиканской империи и образцами которых украшена арка...» Таким образом, не Античность, которая была в то время абсолютной ценностью для европейца, тем более поэта и художника, а местная традиция ставилась новому вице-королю в качестве примера. Сигуэнса-и-Гонгора был уверен, что «не в чем мексиканцам завидовать римлянам»¹⁴.

В это же время в Перу Инка Гарсиласо де ла Вега, описывая историю правления инков, использует стилистику римских хроник и исторических сочинений, которые отлично знал. Постепенно белое население Перу начинает рассматривать величественное наследие империи инков как свою собственную историю и изображения «королей» инкской династии появляются в домах креольской знати рядом с портретами испанских предков. Инкские правители появляются и в произведениях искусства колониального периода; утверждение «Инки – римляне Америки» повторяется все чаще, испанские хронисты сравнивают циклопическую кладку инкских крепостей с древнеримской архитектурой.

Возвращаясь к арке в часть де Лагуны, добавим, что в ней было представлено двенадцать ацтекских вождей, по числу апостолов.

Одновременно была воздвигнута еще одна арка, на этот раз по проекту выдающейся поэтессы и друга де Гонгоры, Хуаны Инесс де ла Крус. Она мастерски пользовалась обычными риторическими приемами европейской панегирической литературы. Главной фигурой символической конструкции был Нептун, аллюзия к имени вице-короля, в котором Гонгора увидел «правнука Ноя и прямого предка западных индейцев»¹⁵. Словом, можно сказать, что через символическую арку

Гонгоры с триумфом прошла креольская идея самоидентификации, которую выразил впоследствии Хосе Марти.

Совсем иначе, но никак не слабее, звучало индейское начало в парагвайских миссиях. Они объединяли в основном племена индейцев гуарани, стоявших в совсем недалеком прошлом на самом нижнем уровне цивилизации. Каннибализм, полигамия, номадизм лишь начинали отодвигаться в прошлое под деятельным надзором отцов-иезуитов. Великолепные педагоги и психологи, иезуиты отлично умели сочетать в жизни своих подопечных сакральное и профанное. В частности, для утверждения божественных истин стремились подкрепить их красочными празднествами, в которых индейцы получали возможность относительной свободы самовыражения. В ряду многочисленных церковных праздников в Латинской Америке приобрел особое значение праздник «Тела Господня». В эти дни широкая площадь, находившаяся в центре любой миссии, покрывалась целым рядом триумфальных арок, которые новообращенные украшали на свой вкус и лад. Они, как пишет Е. Васина, «давали волю воображению, украшая арки не только цветами и фруктами, но и привязывая к ним всевозможные виды животных... Помимо домашнего скота к аркам за лапки привязывали разноцветных попугаев, обезьян, а иногда даже змей и ягуаров». Среди «жуткого хаоса и дикого шума, производимого ревом животных», проходила в торжественном порядке сама процессия, «напоминая более военный парад, нежели народный религиозный праздник». Колонны двигались в молчании, «с руками, сложенными на груди... скромно потупив очи, и голос их занят не пустыми словами, а молитвенными песнопениями»¹⁶.

Такое же противоречивое впечатление производят скульптура и архитектурный декор иезуитских миссий, в котором «давали себе волю» ремесленники, создавая преизбыточно «шумный» мир, переполненный индейскими реалиями, но строго подчиненный дисциплине храмовых помещений и общей иконографии.

Отметим и нерасчлененность светского и церковного начала в искусстве, так как культура Андских стран с их

«долгим Средневековьем» была очень сакрализована, и светские жанры – пейзаж, натюрморт, историческая живопись развивались лишь в рамках церковного образа до середины XIX века. С этой точки зрения изображение церковных процессий в живописи приобретает здесь особый смысл, так как этот жанр оказался способным вобрать в себя множество вполне реальных, конкретных деталей, частично компенсируя отсутствие «жанров реальности» (Е. Ротенберг). А развившийся на Альтиплано в XVII–XVIII веках жанр «Триумфов церкви» может сочетать в пространстве одной картины мотив европейского праздничного шествия, иконографию «корабля церкви» и тему прославления испанской монархии. Анализ подобных «микстов» требует представления о европейском образце, лежащем в их основе, и вновь возвращает нас к стилистике европейского праздника.

Рассмотрим в этой связи один из важнейших элементов европейских церемониальных шествий XVI–XVII столетий: корабль-повозку. В Латинской Америке он быстро стал популярным, что обычно связывают с традицией карнавала. Однако в равной мере корабль входил в структуру европейского ренессансного праздника, вобрав в себя много символических мотиваций, что связано не только со средневековой традицией, все еще живой особенно в северных частях империи Габсбургов, но и с обширными гуманистическими программами чисто ренессансного свойства, столь типичными для имперских «Въездов» и корпоративных шествий.

Корабль-повозка бывал нескольких типов: либо он был стилизован под античность (или представлял фантастический вариант), либо воспроизводил реальный облик парусника. Он передвигался либо на колесах, либо с помощью лошадей, укрытых от зрителя, или благодаря механизму.

Этот *carrus navalis* уже привлек к себе внимание исследователей латиноамериканской культуры, отчасти в связи с современным карнавалом. Так, в интересной статье «К вопросу о самоидентификационных моделях латиноамериканской культуры» Ю.Н. Гирин в поисках таких моделей обращается к карнавалу, видя в нем «ритуал, в котором в сакрализованной форме воспроизводится основная самоидентификационная

модель Латинской Америки, выражающая идею транзитивности, устремленности к иной (чудесной, утопической) реальности... Парусник, корабль-колесница, входит в структуру латиноамериканского карнавала как смыслообразующее ядро «культурно разомкнутого праздника утопии», каковым, по мысли автора, и является карнавал. «Карнавальная карросса, – продолжает Гирин, – есть именно символический образ *carrus navalis*, восходящий к самым архаическим традициям и ритуалам, и такая реконструкция мифологического архетипа корабля, в которой соединены главные мифологемы латиноамериканской культуры: острова и средства достижения Рая»¹⁷.

Отнюдь не подвергая сомнению эти соображения известного латиноамериканиста, мы предполагаем все же, что названный «каррус» вплывал в искусство Латинской Америки и с другим семантическим грузом – как символ не столько местного самоопределения, сколько христианского универсализма, причем прочно соединенного с имперской идеей, что делало его позиции еще более сильными, хотя, может быть, не менее утопическими.

В христианском искусстве корабль как символ имел за собой к тому времени уже очень долгую историю, традиционно ассоциируясь с Ноевым ковчегом, символизировавшим, в свою очередь, церковь, напоминал о странствиях по морю апостола Павла. С кораблем или его частями сопоставляли и само здание церкви: мачта – крест с распятым Христом, неф – по-испански *nave*, как и корабль, и т. д. Исследователи указывают и на более древние значения этого символа, ассоциирующегося не только с христианским представлением о бытии как бурном море, по которому, подобно челноку среди волн, странствует человек на протяжении земной жизни, но и с образом потустороннего плавания в мире усопших (корабль Изиды в «Книге мертвых»). Христиане вычитывали «знак корабля» и в монограмме Христа.

При этом, в сочетании с изображением сирены, корабль мог, по утверждению Г. Хейнц-Мора, символизировать плотские искушения, а в то же время быть атрибутом многих святых; с корабликом на голове изображалась Надежда. В церковной литературе этот образ встречается постоянно на про-

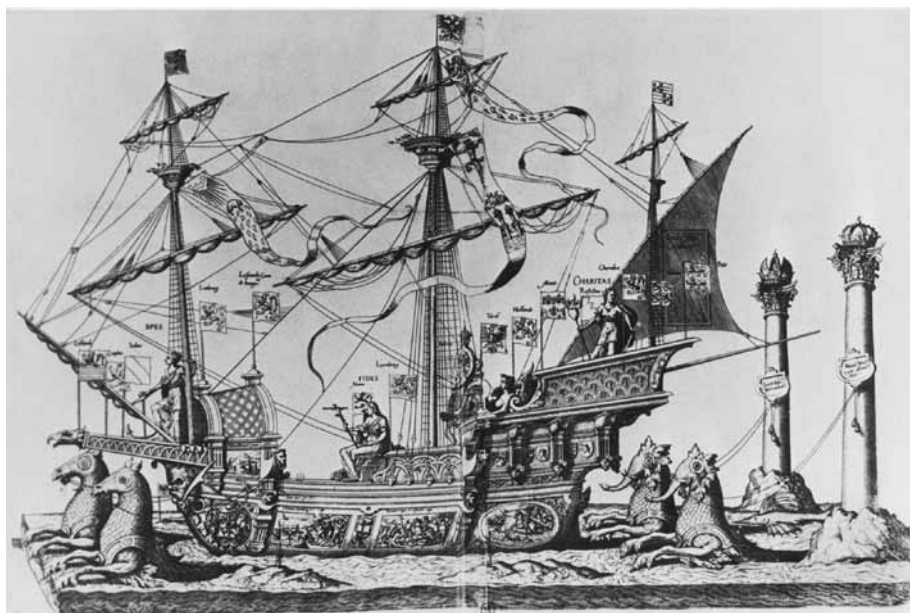
тяжении веков, и к XV–XVI векам его емкость и многозначность как символа значительно расшилась и устоялась. Светский же, карнавальный аспект корабля часто включал в себя корабль как олицетворение ада (например, в нюрнбергских карнавалах XVI–XVII веков); верные христиане его штормовали, стараясь потопить. Здесь же появляется «Корабль дураков»; он терпит крушение, а народ спасается с него на прочный «Корабль Веры»¹⁸.

В период Ренессанса корабль значительно расширил свое семантическое поле. В Нидерландах, как и в Англии, этот символ был особенно популярен – в этом отношении ни один из элементов празднеств не мог с ним соперничать. В Антверпене, переживавшем в XVI столетии свой золотой век, корабль стал главным компонентом и в светских, и в церковных процессиях.

Новое время принесло новые сюжеты, особенно убедительно передававшиеся через корабельную символику. Такими сюжетами были персонификация четырех частей света, с огромным глобусом посередине, с чем мы уже встречались, или так называемый «Дворец (или Парад) наций», где Меркурий, бог торговли, представал в окружении двенадцати дам – главных наций Европы; эту композицию можно было бы назвать утопической предшественницей идеи Объединенной Европы. В Антверпене корабль «шел» под всеми парусами, управляемый капитаном и богом Эолом, в сопровождении четырех главных и четырех второстепенных ветров. В Англии эту тему воплощали и через символику дерева, ветви которого суть Мир, Процветание, Любовь, Единство, Изобилие и Верноподданство. В тени ветвей этого дерева восседали представители основных наций земного шара. В частности, там находились русский, поляк, турок и «варвар». В лондонских процессиях, для которых морская и торговая символика была так же естественна, как в Нидерландах, корабль-повозка нес на себе Язона с аргонавтами и морских чудищ; или сам корабль именовался «Золотое руно», и с его палубы «рыбаки» разбрасывали в толпу свежую рыбу. Сохранились гравюры XVII века, где изображены подобные модели кораблей с их грузом.

Разумеется, корабли-повозки участвовали и в церковных процессиях, но они фиксировались реже, возможно, потому, что в основе большинства из них лежали давно привычные и повторяющиеся из года в год события, и символизировали их те же аллегорические сцены, часто на тех же самых повозках, в то время как в светских «Въездах» и «Триумфах» каждый раз создавалась новая программа «по случаю»; ее часто печатали с добавлением ксилографий. Нидерландские и особенно антверпенские праздники не раз служили источниками для целых серий гравюр. Было бы удивительно, если бы эти гравюры не попадали в колонии, где каждая из них могла дать материал для нескольких символических композиций, вроде рассмотренных выше «Посмертных воздаяний». Назовем здесь несколько превосходных гравюр, связанных с праздниками в честь Карла V – любимца Нидерландов, при котором сложился ряд стилистических и содержательных комплексов, прочно вошедших в художественный обиход. Такова гравюра высокого класса Х. Шеффелена «Триумфальная повозка Карла V» (1537), цикл гравюр «Победы Карла V» М. ван Хемскерка и, наконец, еще одна – прекрасный офорт, выполненный братьями Я. и Л. ван Детекум, которая вернет нас к проблеме колесницы-корабля, подсказав, может быть, один из наиболее вероятных прототипов перуанских «карусов».

«И вот появляется корабль, подобный античному, чьи борта украшены великолепными гравюрами, картинами и золотом, со свернутыми парусами, с черными мачтами, с многочисленными длинными штандартами красного и других цветов» – так начинает хронист описание корабля, важнейшей символической фигуры похоронной процессии Карла V, проходившей в Брюгге в 1558 году, в качестве главного действующего лица¹⁹. Огромный и величественный, он двигался сам по себе, благодаря особым механизмам, и «плыл» сразу вслед за императорскими знаменами, возглавляя торжественную траурную процессию. Его везли морские драконы – символ покоренной морской стихии. На носу стояла Надежда со своим атрибутом – якорем, под мачтой, с причастной чашей и Распятием, восседала Вера, а на высокой корме, с пылающим сердцем в руке – Милосердие. На мачте развеса-



лось императорское знамя, на котором под Распятием были помещены Геркулесовы столбы со знаменитым девизом Карла V: «Plus ultra». А «настоящие» столбы, высотой с корабельную мачту, «плыли», как пленники за колесницей победителя, позади корабля на прочных канатах, и поддерживали их морские дивы. Столбы венчали императорская и королевская короны. По бортам корабля помещались изображения главных деяний Карла.

Корабль, как говорилось, возглавлял шествие. За ним вели императорского коня и несли знаки достоинств, орден Золотого руна. И уже только за ними шествовали король Филипп II, в черном плаще с капюшоном, шлейф которого поддерживали трое придворных, с орденами Золотого руна на груди, и другие члены ордена.

Корабль, по словам хрониста, «был великолепный и мистический» и символизировал как огромные успехи императора в его земной жизни, совершенные во славу Божию, так и его готовность принести все эти трофеи в дар Небесному Судии, к Престолу которого он теперь отплывает. «Итак, этот корабль, после того как он преодолел Геркулесовы столбы и

Я. и Л. ван Детекум.
Корабль-аллегория, олицетворяющий деяния Карла V, из похоронной процессии в Брюгге, 1558 г.
Офорт

Магелланов пролив, сразился с врагами религии и далеко пространил миссию христианской веры, повернул свой путь к солнцу и плывет в открытое небо, над звездами Арго, над вершиной мира, где вручит плоды своих трудов истинному Юпитеру!»²⁰ Приведенный пример говорит о поистине неисчерпаемых возможностях символики корабля, ибо здесь он вобрал в себя целый мир идей, светских и духовных, идею Триумфа, равного римским триумфам; христианского порыва к небесам; идею империи, преодолевшей на земле все преграды, сломившей сопротивление Геркулесовых столбов и неизведанных морей (обо всем этом сообщают надписи, инскрипции и сцены на бортах корабля), распространившей идеалы христианства, крест и чашу, Милосердие и Надежду по всему пространству *Orbis Terrarum* и простирающей свой путь теперь к небесному престолу. Можно было бы сказать, что все идеи разомкнутого пространства, великой утопии и вечно-го стремления, которые вычитывает в карнавальной карросе Ю. Гирин, уже давно были воплощены в гордом имперском корабле Карла V, отправившегося в последнее неведомое плавание, влача за собой, как игрушку, земные преграды, как побежденные Геркулесовы столбы. И ни одна карнавальная карросса не могла претендовать на такую значительность и глубину не только архаических, но вполне современных и всеми осознаваемых символических комплексов – демонстрации победившего императорского девиза «*Plus ultra*».

В Перу светские и церковные процессии, разумеется, тоже происходили и порой бывали ошеломляюще пышными. Особенно отличалась богатая Лима. В других городах и редукциях (миссиях) главное место занимали церковные шествия. К сожалению, по сравнению с Европой сохранилось очень немного их описаний и еще меньше изображений, программ и гравюр; поэтому мы и привлекли европейский материал: задачи на обоих берегах океана перед такими празднествами ставили одинаковые. Представление о местном варианте дает редкая картина крупного перуанского живописца М.П. Ольгина: в условиях абсолютного приоритета церковной живописи он написал вполне светскую историческую картину, посвященную «Въезду» нового вице-короля

Перу, Морсильо, вступившего в Потоси в 1716 году. А одним из самых значительных и оригинальных полотен, созданных Анонимом, была «Процессия в честь Тела Господня» в Куско, в церкви Санта-Ана²¹.

«Жанр процессий» в обоих случаях сочетает церковную и светскую проблематику – в условиях Перу именно этому региональному жанру пришлось, даже в большей степени, чем



в Европе, принять на себя задачу отображения колониальной действительности, одним из «узлов» которой были праздничные мероприятия. На какое-то время вокруг них концентрировалась вся колониальная жизнь. Художник XVII, тем более начала XVIII века, безжалостно утесненный церковными установками, находил в этих «общественно-культурных мероприятиях» возможность относительного самопроявления. Получилось так, что жанр «Процессий», в основном церковных (нам неизвестны варианты светских шествий в перуанском искусстве), давал возможность ввести в полотно и элементы пейзажа и городской архитектуры, и толпу современников, с выделением портретов наиболее значительных лиц, и жанро-

*Круг
Дьего де Киспе-Тито.
Процессия Тела Христового
в Куско, 1660 г. (в центре
группы, с дароносицей, –
епископ Моллиенего,
в окружении клира
и светских лиц).
X, м. Ок. 1674*



*Круг
Дьего де Киспе-Тито.
Процессия
Тела Христова.
Фрагмент: статуя
Св. Себастьяна
на повозке*

вые мотивы. Так или иначе, но это был большой шаг вперед по сравнению с религиозной местной живописью, копировавшей старые нидерландские гравюры. Жанр «Процессий» оказался небольшим открытым пространством, через которое в замкнутый мир перуанской и боливийской живописи проникал реальный мир.

Но существовал и чисто церковный вариант того же жанра, и он ставил перед ремесленниками колоний задачи, которые были бы под силу только сильным мастерам, вооруженным знаниями и возможностями европейских живописцев XVII века. Мы пытались показать, как в жанре «Посмертных

воздаяний» содержанием картины становилась, в сущности, вся земная и запредельная жизнь человека (целый катехизис: учение о семи смертных грехах, о рае и аде, о «доброй» и «злой» смерти, об искуплении и воскресении). Но еще слож-



*Круг
Дьего де Киспе-Тито.
Процессия
Тела Христового.
Фрагмент:
представители
индейских племен*



*Круг
Дьего де Киспе-Тито.
Процессия
Тела Христового.
Фрагмент: члены
местной иезуитской
коллегии во главе
с ректором*



*Неизвестный художник
школы Куско.
Мадонна (образ
Мадонны регионального
культа с изображением
церковной процессии
в честь этой статуи)*

нее было создать концепцию и найти для выражения ее соответствующие приемы, способные воздействовать на здешнюю паству, когда требовалось истолковать индейцам идею «Евхаристии», поистине космическую идею, где небо смыкается с землей в миг ослепительного чуда. Но перуанский за-

казчик, скорее всего священник, мог рассчитывать на усилия только своих духовных сыновей, воспитанных им же или получивших образование в местной художественной школе, никогда не видавших Европу, в лучших случаях знакомых с хорошей испанской живописью, уже накопившейся к тому времени в крупных городах, как Куско, Лима или Богота. В поисках подходящего образца для такой сложной аллегии местная церковь предложила вариант «Триумфа», разумеется, «в переводе на местный язык», с его кораблем-повозкой, толпой аллегорий на ней, с доступной символикой и занимательным действием, способными увлечь непросвещенного зрителя и склонить его к более внимательному восприятию церковной тайны. Но индейцы не знали Античности и не могли освоиться с персонификациями христианских понятий через изображения Геракла или Аполлона. Поэтому их наставникам пришлось спуститься еще ниже по эволюционной лестнице искусства и предложить вариант средневекового реализма, не требующего полной зрительной адекватности, правильности пропорций, светотени и эмоций, какие давно уже были освоены за океаном. Здесь же было достаточно условных обозначений, предмет должен был быть назван – и не более. Узнаваемость при минимальном количестве реальных деталей и жизненных подробностей, символизм самого простого образца. И обязательно элемент рассказа – неспешное повествование, доверчивая симпатия к зрителю и уверенность в том, что все на свете незыблемо, прочно и земля стоит на месте, а не вращается в «самом удивительном из созданий Господа», как писали и изображали нидерландские маньеристы.

Корабль-колесница – универсальный светский и церковный символ – оказался и здесь искомым условным знаком, аллегорической конструкцией, которой можно было доверить такой груз. И *carrus novalis* светских триумфов, давно ушедший в прошлое европейского искусства и превратившийся в XVIII веке в карнавальную кароссу, воскрес в качестве «корабля церкви» и снова, как в Средние века в Европе, повез под своими парусами целый мир, состоявший из людей, идей, живых монахов и отвлеченных понятий, аллегию Справедливости, ангелов, испанских монархов, сирену и самое Боже-



ственную Троицу. В сущности, на церковной стене «катилась» перед прихожанами на своих крепких колесах, как когда-то перед средневековой толпой на улицах Парижа или Мадрида, вся История Спасения.

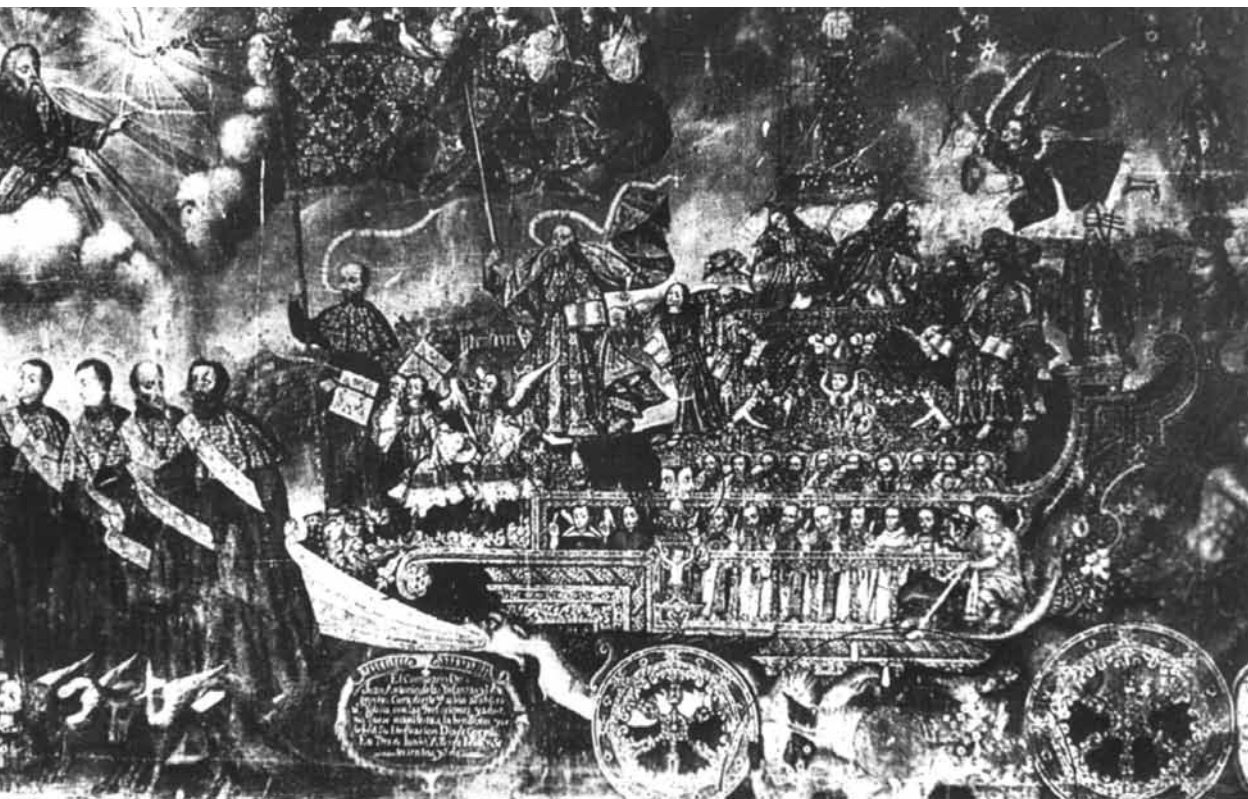
Разумеется, современный зритель не сможет удержать улыбки перед «Триумфом Евхаристии» Хуана Рамоса (1706), из церкви Хесуса де Мачака в Боливии, который тянут за собой волоком, как бурлаки, с лямками-инскрипциями через плечо, католические святые – члены ордена иезуитов: на изображении очень плохой сохранности, которым мы располагаем, можно различить Игнатия Лойлу и св. Франциска Ксаверия – «короля миссий». Всего же этих святых наставников, добровольно возложивших на себя ярмо христианского подвига, здесь четверо. Они представлены огромными фигурами, в три раза превосходящими рост остальных персона-



Хуан Рамос.
Триумф Евхаристии.
X, м. Боливия,
Церковь
Хесус де Мачака

жей. В полотне наблюдаем знакомое «стягивание сюжетов»: «Защита Евхаристии» (истинной церкви) испанскими королями, и «Триумф церкви». Массу отдельных сюжетов трудно расшифровать, но ясно, что целью такой композиции было создать, как когда-то, «книгу для простачков», титульный лист которой – групповой портрет иезуитов, причисленных к лику святых, а страницы – многочисленные подробности, которые можно долго рассматривать. Колесницу Славы Крови Иисусовой осеняет из облаков Бог Отец, окруженный музицирующими ангелами.

Не менее насыщен содержанием «Флот спасения» из коллекции Боса Вега-Леона в Лиме, творение Анонима XVIII века. Здесь корабль с Распятием окружают с обеих сторон суда, на которых находятся святая Роза из Лимы и Мадонна Гваделупская, покровительница здешней земли.



Неизвестный
латиноамериканский
художник.
Флот спасения.
X, м. Лима,
собрание
Боса Вега-Леона

Мы можем констатировать, что в этом случае, как часто встречается в колониальном искусстве, отдельный, уже архаичный для европейского искусства мотив, конкретная тема или сюжет могут получить исключительной самодовлеющее значение, если они могут по тем или иным причинам вобрать в себя и пластически оформить нужное для тех или иных групп региона (и прежде всего для церкви) содержание. Вполне заурядный для Европы сюжет может развиваться здесь в целую отрасль живописи. Сохранившиеся лишь кое-где в Европе трехликие изображения Христа становятся самым распространенным изображением «Троицы» во всей колониальной Америке и даже в нынешнем Нью-Мехико. Ренессансные «Триумфы» и «Въезды», многократно изменившиеся с тех пор, как по улицам Антверпена, Лондона, Парижа катились повозки-сцены, растворившиеся в жанре живописных аллегорий

и в представлениях профессионального «закрытого театра», дают оригинальную вспышку в искусстве далекого Альтиплано. Если здесь не всегда можно говорить о «перекодировании» содержания, то элемент его переосмысления (кстати, иногда открывающий неиспользованные возможности самого образа) налицо в этих перуанских «свободных копиях», почти всегда превращающий их в «творчество по мотивам» и порой неожиданно сближающий с современностью. Оставшийся в наследство от многочисленных видов праздничной культуры карнавал, без которого невозможно представить себе современность Латинской Америки, особенно после того, как в него влилась «негритянская стихия», свидетельствует об этом достаточно весомо.

Примечания

1. Земсков В. Праздник в устойчивой и формирующейся цивилизациях // Праздник в ибероамериканской культуре. Серия Iberica Americans. Введение. М., 2002. С. 9.
2. Мандер Карел ван. Книга о художниках. М.;Л., 1940. С. 272.
3. Williams Sh., Jacquot J. Ommegangs Anwersoi du temps de Brugel et de van Hemskerk // Les Fêtes de la Renaissance. Paris, 1960. Vol. 2. P. 363.
4. Gisbert T. La pintura en Potosi y la audiencia de Charcas (Hoy Bolivia). Cuadernos de Arte Colonial. Museo de America. Jct., 1987.
5. Marsden C.A. Entrée et Fêtes espagnoles au XVI siècle // Les Fêtes de la Renaissance. P., 1960. Vol. 1. P. 411.
6. Дажина В. «Навязанная память»: мифологизация власти Медичи в художественной политике герцога Козимо I // Вопросы искусствознания. Вып. 11 (2, 97). М., 1997. С. 322.
7. O' Connor B. Pamiętniki // Wiliński S. U źródeł portretu staropolskiego. Warszawa, 1958. S. 9.
8. Chrościcki J.A. Pompa Funebris. Warszawa, 1974. S. 50–51.
9. См главу о надгробном портрете в настоящем издании и главу «Надгробный портрет» // Тананаева Л. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979. См. также: Dziubkova J. Vanitas. Polski trumienny portret na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych. Poznań, 1997.
10. J. Jacquot. Les Fêtes et ceremonies au tempes de Charles Quint // Les Fêtes de la Renaissance. Vol. 2; Lowrenson T.E. Ville imaginaire, décor theatrale et Fête // Les Fêtes de la Renaissance. Paris, 1960. Vol. 1. P. 425.

11. *Menestrie C.G.* Les decoration funebres. Paris, 1683.
12. *Marsden C.A.* Op. cit.
13. *Земсков В.Б.* Литература вице-королевства Новая Испания в XVII веке // История литератур Латинской Америки. М., 1985. С. 410.
14. Там же. С. 417.
15. Там же. С. 415.
16. *Васина Е.Н.* Праздничные формы в иезуитских редукциях // Очерки искусства Латинской Америки. М., 1997. С. 187.
17. *Гирин Ю.Н.* К вопросу о самоидентификационных моделях латиноамериканской культуры // *Iberica Americans*. М., 1994. С. 11–12.
18. *Калязин В.Ф.* Нюрнбергский шембартлауф // Калязин В.Ф. От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего Средневековья. М., 2002. С. 150–156.
19. *Lowrenson T.E.* Les Fêtes et ceremonies au temps de Charles Quint // *Les Fêtes de la Renaissance*. Vol. 2. P. 425.
20. Ibid.
21. *Gisbert T.* Op. cit.; *Федосов Д.Г.* Индейцы и празднично-обрядовые традиции вице-королевства Перу // *Iberica Americans*. Праздник в ибеороамериканской культуре.

Об одном из вариантов Новозаветной Троицы в Европе и Латинской Америке

Тема «трехликого Христа» возникла в связи с изучением искусства Латинской Америки колониального периода. Напомним, что одна из главных проблем, стоящих перед исследователем ее искусства, – это проблема национальной самоидентификации¹. Не станем сейчас подробно останавливаться на том, какие, порой крайние, мнения на этот счет высказывали и продолжают высказывать как сами латиноамериканцы, так и ученые США и Европы. Эти мнения располагаются по широкой шкале, от утверждений, что «Латинская Америка – это и есть Европа» («Мы – европейцы», – писал Х.М. Брисеньо-Герреро), до позиции одного из отечественных латиноамериканистов, Ю.Н. Гирина: «...латиноамериканское сознание пребывает вне диалога “...ни одна из единиц культурного измерения (принятого в Европе. – Л.Т.) не равна здесь себе”»².

Действительно, начав изучать культуру Латинской Америки, зарубежный исследователь, особенно занимавшийся до этого искусством Западной Европы, ощущает себя в полном смысле слова в Новом Свете. Но проходит время, и становится ясно, как неразрывно связан этот Новый Свет со Старым и как по мере углубления в материал все отчетливее проступают сквозь причудливую «плоть искусства» Латинской Америки хорошо знакомые черты стилистических, символических и иконографических особенностей европейского искусства. Правда, в течение колониального периода они именно «проступают», и порой весьма невнятно. Латинская Америка обладает огромным потенциалом собственной культурной тради-



ции, неповторимым менталитетом, которые трансформируют, порой до неузнаваемости, воспринятые ею европейские образцы. Она избирает, можно даже сказать, «проигрывает» их, полностью отбрасывая одни и насыщая другие образы и элементы исторических европейских стилей своей поразительной витальностью, захлестывает волнами собственных страстей, рождая свою, новую, мифологию, «совокупный образ мира, создаваемый в лоне данной культуры» (А. Кофман).

В процессе сложения этого «образа мира» возникает иногда резкая оппозиция с европейской культурой по принципу «свое–чужое», в других случаях появляется некий причудливый симбиоз, в немногочисленных же идеальных вариантах складывается прочный синтез. Раньше и чаще всего это случается в литературе, где с самого начала колониального периода укоренился испанский язык. Медленнее и реже черты подобного синтеза возникают в области изобразительного творчества, где весь «язык искусства», весь его инструментарий – иконография, сюжеты, средства выражения, символика пришли извне и должны были тем или иным способом ассимилироваться.

Одним из характерных примеров такой ассимиляции является и привлечшее наше внимание изображение Троицы, существующее здесь в нескольких типах, главные из которых – представление всех ипостасей Троицы в виде трех идентичных изображений Христа или в облике одного существа, имеющего три одинаковых лица – тоже Иисуса.

Оба варианта в течение долгого времени рассматривались как сугубо локальные. Так, о втором из них известный отечественный исследователь пишет: «Курьезный иконографический извод, неизвестный в Европе... Метафизика христианской религии была настолько чужда конкретному мышлению школы Куско (местной живописной школы в Перу. – *Л.Т.*), что они рискнули совершить еретический шаг. Они полностью пренебрегли каноном – преступление, грозившее жестокими карами, вплоть до суда инквизиции»⁴. Действительно, описанный извод кажется неприемлемым для европейской религиозной живописи, особенно после Тридентского собора, и его можно было бы принять за детище неразвитого религиозного

мышления недавно обращенных в христианскую веру индейцев. Мы же попытаемся определить его европейские корни. Забегая вперед, скажем, что корни эти оказались гораздо более разветвленными и прочными, чем представлялось вначале, а «латиноамериканская специфика», как выяснилось, была не менее специфичной и для совсем других стран и регионов.

Напомним, что в западной католической традиции существовало несколько разнообразных вариантов изображения Новозаветной Троицы. Некоторые исследователи считают, что подобное обилие вариантов было отчасти вызвано упрощенным пониманием теологии священного образа как такового. Оно появилось еще в эпоху Карла Великого и нашло отражение в памятниках церковной письменности того времени. Священным изображениям придавалось, как считает, в частности, Л. Брубейк и ее последователи, меньшее значение, чем мощам святых и иным священным предметам, и по этой причине они как бы и меньше были скованы каноном и больше соответствовали эволюции светской культуры⁵. Так или иначе, но в изображении Троицы в католической церкви сложилось несколько вариантов уже в самый ранний период ее существования. В частности, в романском искусстве бытуют ее многочисленные изображения в виде трех идентичных фигур, иногда восседающих на одном троне и имеющих внешность Иисуса. Особенно интересны образцы подобных алтарных картин, возникшие в XV веке, они сохранились достаточно хорошо. К лучшим образцам относятся миниатюра из «Часослова Этьена Шевалье» Ж. Фуке, лист из серии гравюр «Семь радостей Марии» Дюрера. Большой энциклопедический словарь Ларусса называет также миниатюру из миссала августинцев, хранящуюся в Тулузе, и прекрасную шпалеру XV века брюссельского производства – «Сотворение мира», деталью которой является «Троица» в образе трех царственных фигур с ликами Христа, в богатейших одеждах, в высоких коронах. Фигуры как бы находятся в состоянии спокойного собеседования (Археологический музей в Нарбоне)⁶. Добавим сюда позднеготическую алтарную картину немецкого мастера, ученика Шоттенмейстера, «Коронование Марии» (1492), составляющую часть «Эпитафии» супруги барона Ка-

спара фон Рогендорфа, с фигурами донаторов и Девы Марии из собрания замка Розенбург (нижняя Австрия⁷), и чрезвычайно интересную композицию из кафедрального собора в Граце (Австрия), где изображение трех юных, безбородых божественных фигур символизирует Троицу в сцене страшных бедствий, постигших город (чума 1480 года и разорение Штейермарка турками). По словам И. Вастлера, эта картина не имеет аналогов в Германии⁸.

Несмотря на то что запрет на изображение Св. Духа в образе человека появился очень рано – Хейнц-Мор указывает XI век, – трехфигурные Троицы продержались в искусстве Запада достаточно долго⁹. Даже когда изображение Св. Духа в образе человека прочно заменила фигура голубя (что приобрело особую значимость в период религиозных споров и конфликтов XV века), художники всячески стремились подчеркнуть сходство лиц Бога Отца и Иисуса. Это видно, например, в работах XV века, когда в годы ересей, нестроения и религиозных шатаний католическая церковь постаралась всемерно укрепить догмат о «филиокве» – одновременном истечении Св. Духа от Отца и Сына: он был утвержден в 860 году папой Николаем I (а предложен еще раньше, при Карле Великом и при его непосредственном участии, на соборах в Эксе и во Франкфурте; в Испании такое дополнение к символу веры появилось еще раньше, уже в 589 году на Толедском соборе).

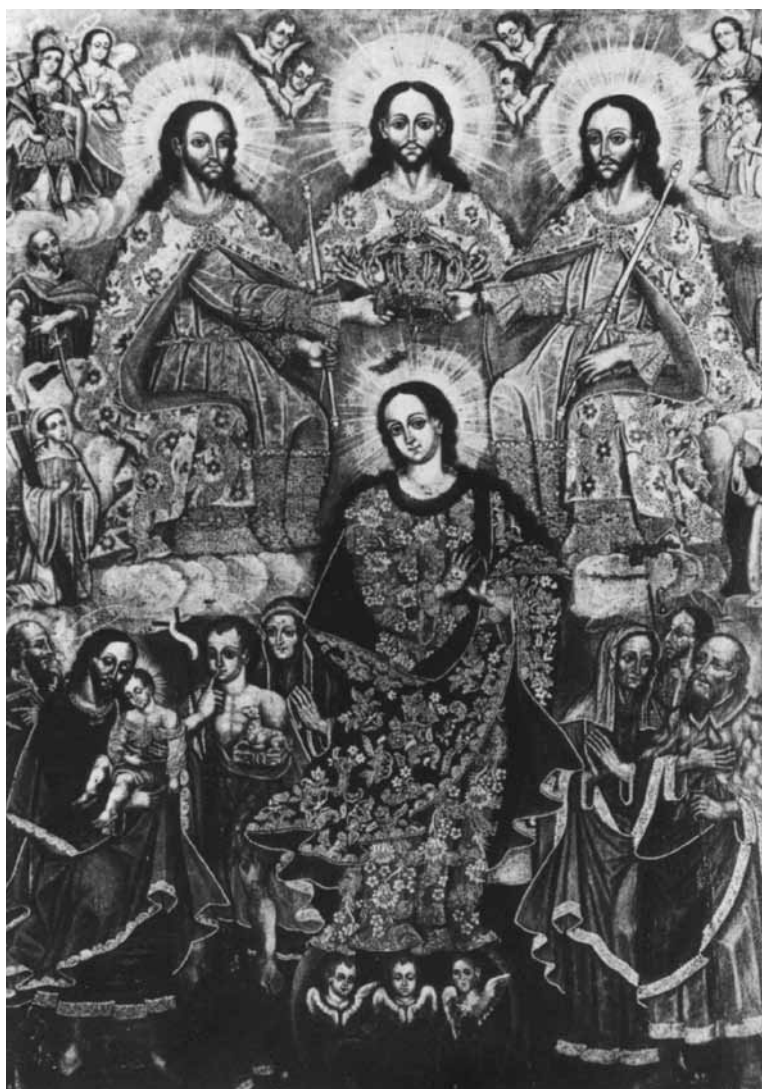
К самым замечательным произведениям, пропагандирующим этот догмат, относится «Коронование Марии» Энгеррана Картона (1453, Муниципальный музей в Вильньев-лез-Авиньоне). Здесь огромный голубь своими распростертыми крыльями зрительно объединяет полностью идентичных по внешнему виду Отца и Сына в нерасторжимую группу, создавая высокий художественный образ Троиственного единства.

Как мы видим, даже сейчас можно назвать целый ряд таких произведений, а в том, что их было гораздо больше, не приходится сомневаться. Не случайно даже в период после Тридентского собора, когда строго соблюдалась установленная в ходе его заседаний иконография, художники по-прежнему старались сохранить идентичность ликова Саваофа

и Христа в новых изводах «Троицы», уже непременно изображавших Св. Духа в виде голубя. Здесь можно назвать немало имен и произведений, от полотен Тициана («Глория», Прадо), Рубенса («Св. Троица», Старая Пинакотека, Мюнхен) до работ скромных ремесленников из монастырей в Цветтле, в Брейзахе (Австрия), в церкви замка Кршивовклад (1490, Чехия). И безусловно, в этих произведениях и надо видеть источник аналогичных изводов в Латинской Америке.

При этом в Латинской Америке особое, можно сказать преимущественное, распространение приобрел образ «Троицы» в виде трех идентичных фигур, причем он продолжал существовать и тогда, когда в Европе почти повсеместно восторжествовал вариант с голубем. Чаще всего такую «Троицу» здесь писали в сценах «Коронования Марии», иногда в алтарную картину вводились дополнительные мотивы (изображения чтимых образов Богородицы, евангельских сцен или избранных святых, и др.)¹⁰. Очень долго подобные образы считались исключительно латиноамериканской иконографической особенностью, и лишь Л. Кастедо, в своей двухтомной монографии «Искусство Иberoамерики» сообщил – впрочем, не приводя прямых примеров, – о существовании подобных изображений в церквях Сории и Сарагосы (Испания)¹¹.

О «Троицах» латиноамериканского типа хорошее представление дает, например, картина «Коронование Марии» боливийского живописца Гаспара Мигеля де Беррио (1706–1771) (I-я пол. XVIII века, Ла-Пас, Художественный музей). Основная сцена дополнена здесь изображениями евангельских персонажей, вставными сценами из «Жития Богородицы», но все они лишь аккомпанируют главному событию и даже выдержаны в ином, меньшем, масштабе. Пресвятая Дева представлена в богатых одеждах, густо затканых золотом. Ее венчают короной Три Персоны Троицы, идентичные во всех деталях лиц и одежды, столь же роскошной. Вся божественная группа обладает чертами сходства, у Девы Марии тот же тип лица, такие же разделенные прямым пробором, падающие на плечи волосы, так что и композиционно, и семантически все лица легко объединяются в священную Четверицу.



*Гаспар Мигель де Беррио.
Коронование Марии.
X, м. XVII – начало XVIII в.
Ла-Пас. Музей Национального искусства*

Поистине беспрецедентное распространение получил описанный тип Троицы в Нью-Мехико, который является сейчас штатом США. Его северо-западная часть была заселена еще в начале конкисты испанскими колонистами, впоследствии оказавшимися в значительной изоляции от католического окружения, но сохранившими верность своему исповеданию и соответствующим формам культуры и искусства. Трудные

природные условия, слабость контактов с Европой и бедность страны способствовали тому, что местное испаноязычное католическое общество оказалось как бы резервацией давно завезенных из Испании, но уже полностью ассимилировавшихся объектов культуры и сохранило их тогда, когда они уже практически исчезли на своей «прародине». Каноны держались здесь незыблемо, искусство же создавалось почти исключительно руками местных ремесленников, бывших плотью от плоти своих заказчиков. Эта культура, маргинальная по отношению как к Европе, так и к собственно Латинской Америке, породила характерный вариант примитивных форм, которыми так богата вообще латиноамериканская культура. Лишь на рубеже XIX–XX веков подобное искусство, с одной стороны, окончательно смыкается с фольклорной культурой, с другой же, рождает формы индивидуального, авторского творчества. Искусство здешних ремесленников, многочисленных «сантерос» – мастеров святых изображений в живописи и скульптуре – было исследовано Ларри Франком, книга которого «Новое королевство святых» (Санта-Фе, 1992) ввела в научный оборот целый пласт явлений, заслуживающих самого пристального внимания¹². Уже хотя бы потому, что им находится множество параллелей и типологических соответствий в Европе совсем других исторических периодов.

Искусство было здесь, как, впрочем, и в большинстве стран Латинской Америки, почти до XIX века почти полностью религиозным. Нам кажется, что большинство здешних картин, изначально не предназначенных для церковных интерьеров, можно было бы условно назвать словом «икона». Это личный моленный образ, изображающий обычно фигуру святого, без каких-либо деталей пейзажа или иного фона. Л. Франк сохраняет для этой живописи название «ретабло», обычно применяемое по отношению к церковному алтарю, что не случайно. Живопись, о которой идет речь, видимо, и возникла из редуцированного алтаря средневекового типа, утратив типичные для него крылья. В ряде случаев сохранилось наверху, в виде стилизованной розетты, иногда окрашенное, иногда же одноцветно заштрихованное. В очень редких случаях сохранились алтарики с двумя крыльями, что

подтверждает предполагаемый генезис. Как правило, изображена единичная, иератически неподвижная фигура, поставленная фронтально перед зрителем, с тем или иным атрибутом. Живопись выполнена темперными красками по доске или написана на специально выделанной буйволовой шкуре. Размер обычно колеблется от 50 до 70 см, но может быть и несколько больше. Холст появляется в редких случаях, как и бумага, по которой пишут уже акварелью. Подобные «иконны» обычно сопровождали своего хозяина во всех путешествиях, будучи помещены в кожаную сумку, вроде наших переметных сум. Это был образ индивидуального поклонения, и его старательно хранили. Среди «икон» из Нью-Мехико многие насчитывают по несколько веков, хотя их техника, не отличавшаяся сложностью технологии настоящей иконописи, не сулила долгой жизни.

Мы обратились к этой столь же маргинальной, сколь и оригинальной школе еще и потому, что занимающая нас тема трехфигурной «Троицы» занимает здесь совершенно исключительное место, причем она появляется и вне зависимости от образа «Коронования Марии». Три фигуры Св. Троицы обычно восседают на стилизованном троне, иногда ноги их скрыты в «облаках» и «Троица» представлена как бы вознесенной над землей. Композиция круговая, замкнутая и упорно напоминающая «Троицу» Рублева, как ни кощунственным для историка искусства звучит такое сопоставление, разумеется чисто внешнее. Однако, как ни примитивны и ремесленно-неловки эти образы, им присущи скромный лиризм и большая серьезность. Все три фигуры имеют на груди опознавательный знак, указывающий, кого именно они представляют. У Саваофа это «Всевидящее Око» или солнце, у Иисуса – агнец, у Св. Духа – традиционный голубь. Головы обведены единым треугольным нимбом, иногда охватывающим три «индивидуальных», круглых. Такие работы возникали в Нью-Мехико и в XVII, и в XVIII, даже XIX веках; существуют они и сейчас.

Чтобы закончить описание художественного наследия Нью-Мехико, добавим, что там создавались и скульптуры, где тема Единосушной Троицы воплощалась еще более наглядно:



*Неизвестный мастер.
Св. Троица.
Резное дерево,
полихромия. XVII в.
Санта-Фе.
Музей
интернационального
народного искусства*

три фигуры как бы вырастали из деревянного бруска, который разветвлялся на три части, подобно трем ветвям единого ствола, сохраняя общую основу. В сущности, это уже переход к изображению фигуры Христа с тремя ликами, к которой мы обратимся позже, уже дважды запрещенная к тому времени папой. Однако отдаленная провинция Нового Света с ее «региональными жанрами» (В. Конен), не имевшими здесь никакой альтернативы, сохраняла верность старым схемам и формам искусства. Это помогает нам представить себе «до-

тридентскую» иконографию и западноевропейского искусства, его «иконографический объем» в более полном виде, как и расширить представление о сфере функционирования католического искусства.

Обратимся теперь ко второму, более редкому типу Ново-заветной Троицы, который существовал в Новом Свете. Но сначала выскажем предположение о том, почему так прочно привился в этом столь недавно христианизированном мире образ «чужого Бога». Действительно, образы Христа и Мадонны укоренялись здесь с легкостью и быстротой, удивлявшей порой самих миссионеров, так что среди них даже родилась версия о том, что эта христианизация – уже не первая и что кто-то из апостолов – обычно считалось, что св. Варфоломей или св. Фома, – побывал здесь в евангельские времена.

Около 1615 года, в самый разгар конкисты, возник один из самых удивительных памятников латиноамериканской литературы: «Новые хроники и Доброе правление», написанное индейцем из Перу, Феличе Гуаманом Пома де Айялой, и украшенное его же рисунками. Автор прямо сопоставляет здесь Христа с угнетенными индейцами, ибо они «бедны, как Христос», и подвергаются, как и Он, притеснениям, которые Пома щедро отобразил в своих талантливых иллюстрациях. Внешность Христа быстро приобретает в Иberoамерике, в различных ее частях, черты местного уроженца, подобно тому как Дева Мария сопоставляется с индейскими богинями земли, плодородия и др. Бесчисленные культы ее чудотворных статуй – одна из самых отличительных черт местной культуры колониальных времен, в чем-то подозрительно напоминающая о столь недавних почитаниях священных мест, «уак» у перуанцев, святилищ богини Куатликуэ в Мексике, и др. Христос – также центральная фигура местных культов, а праздник «Тела Христова» – «Corpus Cristi» – становится важнейшей составляющей культурной жизни любой миссии, любого города, привлекая огромное число участников. Процессии во время этого праздника сопровождаются пением, танцами, постановкой мистерий, которые возрождают уже угасшую в Европе средневековую форму театрального действия, наполняя ее новым смыслом и новой витальной силой¹³.

Однако обратимся к «Трехликому» образу. Это тот самый «курьезный извод, неизвестный в Европе», с которого мы начали свое повествование. Действительно, описанный извод кажется еретическим для церковной живописи, тем более после Тридентского собора. Е. Кириченко права и в том, что такие изображения могли привести к жестоким карам – только это было именно в Европе, где они были запрещены и даже подвергались сожжению. Латинская Америка и тут сыграла свою роль хранителя забытых форм. Впрочем, как мы увидим, она была в этом не одинока.

Что касается склонности индейцев к забвению канонов, то с этим как раз очень трудно согласиться, и по нескольким причинам. Во-первых, именно за иконографией, за канонами, памятуя склонность своей паствы к идолопоклонству, как раз очень следили миссионеры. Поэтому так трудно найти отклонения от принятой в Европе иконографии в искусстве миссий, особенно иезуитских, в которых искусство было очень развито¹⁴. Оно может быть достаточно свободно в деталях, может, например, розы в руках Мадонны заменить на местные циннии, обути Младенца Христа в инкские сандалии, а девочку Богоматерь нарядить в костюм инкской принцессы. Но иконографический канон нарушен быть не должен. И композиция с «инкской принцессой», в которую превратилась маленькая Мария, целиком соответствует рекомендованной Тридентом сцене «Воспитания Богоматери». К тому же в качестве одной из главных особенностей индейского отношения к европейскому образцу все наблюдатели, светские и церковные, отмечают одну черту – склонность к дословному копированию последнего. В частности, Гарсиласо де ла Вега, сам метис, сын капитана испанской армии и инкской принцессы, писал об этом в своем знаменитом труде «История государства инков» (1609–1616). Описывая успехи своих соотечественников в области науки, он, однако, замечает не без сожаления: «...Они и этого достигли больше благодаря опыту, чем своей естественной философии, ибо они мало что воспринимали умозрительно, чего не касались руками»¹⁵. Особенности инкской астрономии он объясняет тем, что «в своем воображении они не могли пойти

дальше того, что материально видели своими глазами»¹⁶. Однако, добавляет Гарсиласо тут же, они «великие подражатели тому, что увидят уже сделанным, как это подтверждается на опыте того, чему они научились от испанцев во всех ремеслах, которые они увидели у них»¹⁷.

О необычайном даре точной имитации говорили и другие свидетели, и этот дар, кстати, проявился задолго до того, как на индейцев обрушился после конкисты целый океан новых визуальных впечатлений, образов, символов, в которых они могли на первых порах ориентироваться, лишь внешне их дублируя. Тот же Гарсиласо оставил описания «золотых садов», навсегда потрясших воображение тех испанцев, которые застали их в начале конкисты еще не разграбленными и не перелитыми в золотые слитки¹⁸. Подобные описания оставили также Педро Сьеса де Леон, Франсиско Лопес де Гамара. Эту особенность местного населения также надо иметь в виду, рассуждая о «полном пренебрежении канонам». Как раз боязнь отступить от него, наряду со стремлением как можно конкретнее изобразить (конечно, по образцам) столь загадочную тайну, каковой была сама идея «Троицы», делала для индейцев желанным такое «еретически-наглядное» изображение ее, каким является Трехликий Христос.

Исследование этого непривычного извода – изображения Троицы в образе фигуры, имеющей три главы или одну главу с тремя ликами Христа, либо трех полуфигур, сросшихся вместе, или, наконец, полуфигуры с тремя ликами, соединенную с некой геометрической конструкцией (тот самый «курьезный извод, неизвестный в Европе») – доставляет большие трудности. Забегая вперед, скажем, что он не только был известен в Европе, но и дважды запрещался папскими указами в XVI и XVIII веках, что подтверждает широкое распространение этого варианта и одновременно объясняет, почему подобные работы столь редки. После указанных постановлений их повсеместно сжигали, и тот факт, что к запретам пришлось прибегать несколько раз, как и то, что хотя бы небольшое число «триглавов» сохранилось до наших дней, показывает прочную укорененность этих странных изображений в религиозной ментальности христиан той эпохи.

Впрочем, надо было бы сказать «тех эпох», так как границы распространения «триглавов» достаточно широки и во времени и в пространстве. Ибо и они, конечно, родились никак не в Латинской Америке, а в Европе, впитав в себя множество разнообразных импульсов и прямых влияний, далеко не все из которых мы сможем сейчас назвать. Вообще, в отношении этого извода автор настоящей статьи стремится лишь констатировать факты, не решаясь их концептуально обобщить или даже выстроить хронологически-последовательно. «Триглавы» обнаруживаются в столь обширном и многоликом регионе, что установить закономерности их появления в том или ином месте или наметить прямые контакты между этими местами чрезвычайно затруднительно, тем более что с большинством произведений мы знакомы по репродукциям или даже прорисовкам. При этом мы будем придерживаться только круга католической живописи, хотя описываемый тип встречается не только в ней.

Нам не удалось встретить сколько-нибудь подробную работу об этих «триглавах», кроме нескольких статей, кстати касающихся восточнохристианского искусства. Здесь эти фантастические изображения, с их жутковатой «сюрреалистичностью» возникают уже в XII–XIV веках. (Это фреска в нартексе церкви Св. Климента в Охриде (1295), представляющая «Сон Навуходоносора», где появляется ангел, имеющий одно тело, две руки и три главы, осененные единым нимбом; «Троица» из серии «Успения» в церкви в Новом Саде (1379) – здесь это полуфигура трехликого Христа с крыльями¹⁹.) Две сходные композиции описаны Л.М. Евсеевой в статье «Две символические композиции в росписи 14 века монастыря Зарзма»²⁰. Наконец, два английских исследователя, Джей Гарнет и Джервейс Ростер, опубликовали чрезвычайно важную для нашей темы работу: «О культе одного чудотворного образа в постсредневековой Италии», где речь идет о чудотворной иконе из Монте-Аллегро²¹. Поскольку статья появилась в сборнике трудов конференции с малой тиражностью, и не очень доступна читателю, вкратце напомним ее содержание:

Чудотворная икона из Монте-Аллегро (первое упоминание – 1577 год) пользовалась большой славой и широко рас-

пространившимся почитанием. Она изображала «Успение Богоматери» и в согласии с традицией изображала рядом с Ее смертным одром фигуру Христа, принимающего в руки душу Марии в образе ребенка: Христос имел одно тело и три головы. Для местных католических властей подобный извод был непривычен и вызвал обвинения в ереси. Но почитание образа было столь прочно установившимся, что один из почитателей иконы, Агостино Мальфино, сделал с иконы копию, на которой Христос был написан таким образом, что казалось, будто рядом стоят три Его одноглавые фигуры. Эта копия многократно повторялась. Между тем, от капитанов кораблей, прибывавших в Монте-Аллегро, стало известно, что в Сербии и Греции подобных изображений много. После захвата турками Константинополя христианские святыни из генуэзской колонии Пира (порт Пирей) вывозились в Геную, где помещались в местных церквах. И, как в Монте-Аллегро, находили там почитателей. Авторы статьи пишут о сходстве народного почитания реликвий у христиан восточной и западной церквей того времени, доказывая, что вопреки жесткому противостоянию теологов, межконфессиональные перегородки и на самом деле «не доходили до небес». Нам же становится ясным по крайней мере один из путей, по которым проникали в Западную Европу трехглавые и трехликие изображения. В XVI–XVII веках существовало уже несколько их вариантов. Можно предположить, что подобным путем проникали они и в Россию. В фондах Исторического музея в Москве хранится икона «Троицы» в виде трехликого Христа. Кроме самого изображения, она содержит две надписи: одну – на латыни, другую, очень неразборчивую, сделанную кириллицей. Икона подновлялась и требует специального изучения²².

Мы не пытаемся затрагивать проблему возникновения подобного извода в восточной церкви. Можем лишь привести предположение, очень, на наш взгляд, ценное, высказанное доктором искусствоведения Н.И. Исаевой, автором ряда исследований по искусству Сибири, в одном из которых содержатся сведения, проливающие свет на интересующую нас тему. Сообщая о нескольких находящихся в Сибири трехликих изображениях «Троицы», Исаева приводит в качестве па-

раллели икону «Спаса Эммануила» из собрания М. Постникова, которую автор и составитель каталога относит к «Устюжским письмам», а сама Исаева видит в ней образец «северных писем» в более широком смысле. В каталоге икона описана следующим образом: «Эммануил в рост, с крыльями, о трех лицах». Кроме того, в икону включен следующий текст, описывающий видение св. Петра Александрийского: «Виде Петр ноцию в темнице видение о трех лицах в отчее и сыновне и св. дусе, Троицу нераздельно трех преславно славим и покланяемся»²³. В связи с этим образом можно вспомнить и упоминавшуюся выше фигуру Христа из Нового Сада, с крыльями и тремя лицами.

Для окончательных суждений это слишком малый материал, но думается, что версия Н. Исаевой заслуживает внимания. Тем более что можно назвать еще несколько трехликих изображений, оказавшихся в кругу русской культуры и, видимо, имеющих сходные, восточнохристианские корни.

«Не могу не упомянуть здесь одну картину, которая изображает св. Троицу, которая висела в доме, где мы жили. На картине на одной шее изображены три головы с четырьмя глазами, тремя носами, тремя бородами и двумя ушами». Побывавший в городе Красноярске зимой 1733–1734 годов путешественник и исследователь Сибири И.Г. Гмелин был, по видимому, поражен уже известным нам триглавом, если так подробно описал его в своих «Записках»²⁴. С ним перекликается свидетельство о подобном изображении, находившемся в Тюмени, которое принадлежит одному из членов Русского Археологического общества, А.И. Савельеву. Он высказал его на заседании общества в Петербурге:

«Образ Троицы о трех головах находится в доме мещанина И. Копылова в Тюмени. Образ принадлежит Тюменскому Троицкому монастырю. Образ круглый, в диаметре около аршина, и относится как по рисунку, так и по колориту, ко времени тобольского митрополита Филофея Лещинского... который жил на покое в Тюменском монастыре. Образ находился в соборном храме, над Царскими вратами, был снят и вынесен из храма по приказу архиепископа Афанасия при архимандрите Владимире. На его место поставлен образ «Всех

Святых». Копылов, видя, что образ св. Троицы в пренебрежении, выпросил его себе у архимандрита»²⁵. На это сообщение члены комиссии отметили, что подобное изображение св. Троицы встречается нередко на иконах, и, между прочим, была указана икона, находящаяся в старообрядческой Старорусской часовне».

«Тюменский Троицкий монастырь, – пишет Исаева, – согласно завещанию Филофея – Феодора (имя, принятое митрополитом при его принятии схимы. – Л. Т.), имел особый штат, киевское пение и «архиерейский призор», это была обитель архиерейского дома... Пять иконостасов этого храма выполнялись с участием Киево-Печерских мастеров и были вчера не закончены к 1710 г.». Филофей Лещинский долго стоял во главе сибирского монастыря, сыгравшего огромную роль в деле христианизации вчерашних язычников. И освященные его авторитетом иконографические изводы долгое время ни у кого не вызывали сомнений, особенно же у занимавшихся в разные годы ревизией тобольских архиереев И. Максимовича, А. Стаховского, А. Нарожницкого. Все эти имена указывают на украинское происхождение высшего клира, в руках которого было тогда духовное попечительство над населением огромного края. Для этих священнослужителей – а христианизацию Сибири начали и долго вели именно они – естественным было обращение к собственной традиции. Украинское же искусство того времени находилось в открытом контакте с западноевропейской художественной традицией: в первую очередь это касалось польского католического круга²⁷.

Видимо, тобольский образ был сходен с тем литым медальоном, который также имел круглую форму и находился в собрании графа Уварова. Он описан составительницей каталога собрания 1908 года, П.С. Уваровой как типично западная работа, не имеющая ничего общего с русской традицией²⁸. Как мы видим, на деле у него существовало немало аналогов, причем, наверное, уже не только привозных, но и местных (вспомним упоминание о Троице из Старой Руссы). В этой связи было бы чрезвычайно интересно рассмотреть иконографию старообрядческих икон, но это далеко выходит за рамки нашей статьи.



*Неизвестный мастер.
Св. Троица.
Медальон, чеканка
по металлу. (Воспр.
в изд.: Каталог собрания
древностей графа
Алексея Сергеевича
Уварова. М., 1908.
отд. VIII–XIX, рис. 32*

Говоря о Сибири, равно как об Украине или Нью-Мехико, мы все время встречаемся с потребностью верующих того времени словно бы адаптировать, упростить для своего понимания одну из глубочайших тайн церкви – учение о сущности Пресвятой Троицы, истолковывая ее «через Христа, со Христом и во Христе», что особенно наглядно проявляется, естественно, в народном богословии. И объяснить это можно не только известным положением о том, что Бога Отца никто не видел и не может изобразить в телесной форме: после Тридента западная церковь постоянно Его изображала, причем в различных церковных сюжетах – вспомним Рафаэля, Микеланджело или Рубенса. Но рядом все время возникали и жили антропоморфные Троицы с ликами Христа.

Можно привести и другие примеры того, как специфика народного религиозного сознания вносила свои коррективы в каноническое понятие св. Троицы. В данном случае мы имеем в виду русские духовные песни XVIII – начала XIX века, неотрывные, как показал их знаток и исследователь Г. Федотов, от книжной культуры, но функционировавшие как фольклор. Само понятие Троицы оставалось незыблемым, но и весьма смутным для низовых кругов русского населения, тем более для жителей Сибири, недавно обращенных в православие. Происходит

характерное смещение понятий: Если у индейцев вплоть до XX века встречается утверждение, что «у Бога было двое сыновей: один – Иисус, другой – Инка», и соответственно перестраивалась вся структура небесной иерархии, то в России, по утверждению историков народного благочестия, Троица занимала в небесной иерархии лишь третье место, вслед за Христом и Богородицей. Христос, почти как в Нью-Мехико, принимает на себя все функции главной фигуры, Судии, Царя Небес. «А я верую самом Христу / Самому Христу, Царю небесному, / Его Матери – Пресвятой Богородице / Святой Троице неразделимой» – читаем в духовных стихах²⁹. На грешную землю, ради ее спасения «Сходил Сам Господь Иисус Христос / Показал он в Троице Лице Свое / Пускал по земле свой Святой Дух»³⁰.

«Мы почти не встречаем имени Отца или встречаем это имя в применении ко Христу: “Истинный Христос, Отец небесный”, – пишет Г. Федотов. – Тенденция народно-поэтической деформации ясна, Дух Святой делается Духом Христовым, и Христос остается единственной (в нашем смысле) Божественной Ипостасью <...>. Бог Отец (Саваоф) и Святой Дух приводятся к единству божественного лица Христова»³¹. Так неожиданно раздвигаются границы «уникального латиноамериканского извода», включая его в универсальную христианскую проблематику.

Действительно, сложилось так, что по обе стороны океана недавно христианизированные народы Америки и Сибири, восприняв культурно-художественную традицию от миссионеров, как испанских, так и русско-украинских, избрали такую версию Троицы, которая так или иначе сводилась к личности Христа, которого вчерашние язычники избрали для себя как некую точку опоры в новой религии, образ доверия и упования.

Что касается Украины, то и там, причем в достаточно провинциальной в то время Галиции, имелись подобные образы. Один из них находится в фондах замка-музея Олеско (филиал Государственной Львовской картинной галереи)³². Картина относится, насколько можно судить при поверхностном обзоре, к XVIII веку и приписывается местному анонимному художнику. Здесь мы встречаемся с несколько иным изводом,

аналог которому находим в Перу, в собрании А. Солера, с той разницей, что там фигура представлена в полный рост, а в Олеско – полуфигурное изображение: в обоих случаях фигура Христа соединена с некой геометрической конфигурацией, весьма странной формы.

Это наиболее необычное изображение в ряду рассмотренных нами. Причем символично-стилистическая структура образа остается той же самой и, как мы видим, не зависит ни от места, ни от времени возникновения. Различны лишь детали одежды. Львовский «Христос» облачен в нарядную, с типичным местным пышным орнаментом одежду, перуанский же (XVII век) имеет плащ, похожий на монашеский, поверх строгой туники. «Троица» того же типа, находящаяся на этот раз в Ипсвиче (английское аббатство, XVI век), по облику ближе к Средневековой, а треглавый Христос на нем напоминает фигуру щитоносца с гербовой эмблемы (тем более что, как пишет В. Хоне, опубликовавший этот образ, он был серебристым на лазурном фоне и действительно служил как бы гербовым знаком аббатства)³³. Зато не меняется геометрическая конструкция, придающая этим образам подчеркнутую знаковую и требующую расшифровки.

Как уже говорилось, во всех подобных случаях человеческое изображение слито со структурой, состоящей из двух треугольников, имеющих различную высоту, но одно общее основание. Нижний треугольник повернут вершиной к земле, обе вершины заканчиваются большими кругами – «шарами»: таких шаров четыре, один находится в центре композиции. На нем латинская надпись «Бог». Остальные связанные с ним шары содержат надписи «Отец», «Сын», «Св. Дух». Надписи, повторяющиеся на внешних сторонах треугольников, соединяющие шары: «не есть» (то есть «не является». – *ЛТ*), а на отрезках внутренних каналов, соединяющих центр с внешними шарами, – «есть» («является»). Таким образом, Отец «не есть» Сын, Сын «не есть» Св. Дух, Св. Дух «не есть» Отец, но все они проистекают от единого «Бога».

При этом каждая ипостась равновелика с другими, и вся фигура воплощает их единовременное и слитное бытие. Зримое же пластическое воплощение этой богословской кон-

Неизвестный художник.
Св. Троица. XVI в.
Гравюра
(Воспр. в книге:
Холл Мэнли.
Энциклопедическое
изложение масонской,
герметической,
каббалистической
и розенкрейцерской
символики.
1992. С. 39)



струкции, этого, можно сказать, живописного теологического трактата – три одинаковых лика Христа, венчающих Его фигуру, поддерживающую всю композицию. Здесь все названо, все объяснено, все плотно, замкнуто и едино, символизируя абсолютную самодостаточность Божества. Так блистательно воплощенная когда-то Энгерраном Картоном средствами искусства идея «филиокве», кажется, ничуть не интересует творцов этих загадочных изображений.

Идею троического единства, которую мы наблюдали во всех случаях, ученые считают изначально присущей человеческому сознанию, в том числе – религиозному, опирающуюся, видимо, на очень прочные и действенные архетипы. «Триада, – пишет в «Словаре символов» Х.Э. Кэрлот, – обладает способностью разрешать конфликт, созданный дуализмом: она также представляет собой гармоническое решение проблемы воздействия единства на двойственность»³⁴. Не случайно троичные модели, участвующие в построении образа Вселенной, издавна сочетаются с такими важнейшими понятиями, как Солнце, герой множества культов, со своими тремя фазами – восходом, зенитом и закатом, как идея «внешнего» и «внутреннего» человека – тело, душа, дух, человеческие возрасты, и т. д. Зримых, символических изображений этих триад можно назвать много. Ученые обычно вспоминают в этой связи индийскую триаду – Брами, Вишну, Шива. В «Словаре символов» Хейнца-Мора приводится трехликое изображение, окруженное лучистым сиянием, – это может быть и Солнце, и та же трехликая Троица³⁵. Г. Бидерман воспроизводит в своем «Словаре символов» превосходную древнероманскую скульптуру, где три лица как бы перетекают одно в другое³⁶. В. Хоне в связи с «Ипсвичским триглавом» вспоминает кельтско-саксонскую богиню Триглу, и т. п. Но нам кажется, что в данном конкретном случае все эти символы играли скорее роль подсознательной архетипической «опоры» образа, возникшего, во всяком случае, распространившегося в Европе, по-видимому, в XV–XVI веках. (В. Хоне полагает, правда не приводя подтверждающих примеров, что такие изображения существовали, по крайней мере в Англии, значительно раньше и в больших количествах.) Интересно, как обосновывает смысл их существования старинное католическое сочинение, изданное в Лондоне в 1579 году и называвшееся «Улей Римской церкви»: «В своих церквах и молитвенниках они (местные художники. – Л.Т.) писали Троицу с тремя ликами, ибо Мать наша, Римская церковь, восприняла это от Рима, где писали или ваяли Януса с двумя лицами. И далее, как написано у Иоанна: на Небе есть Трое, которые несут мудрость, Отец, Слово и Св. Дух, и эти трое – одно. И поэтому они должны

были писать три головы, или три лика на одной шее. Зато теперь, – продолжает анонимный католический автор, – Святая Церковь постановила писать Отца, изображая его с длинной бородой, Сына, им порожденного, как человека, держащего крест, а для обозначения Св. Духа используется голубь»³⁷.

В другом тексте (уже 1745 года), также приводимом Хоне, эти рекомендации повторены в расширенном варианте: «Бог Отец изображается как «Ветхий денми», теперь мы пишем его в таком виде. Сын воспринял человеческую природу, поэтому он представляется, как человек. Св. Дух передается через изображение голубя, либо в виде языков пламени. Те, кто, обладая мастерством, будут писать эти фигуры в таком виде, следуют авторитету Писания, исполняют то, что Оно рекомендует и разрешает»³⁸.

1745 год – это как раз год второго папского запрета на трехликие и триглавые изображения. Первый относился к 1628 году, когда папа Урбан VIII запретил эти изводы и даже распорядился сжечь подобные картины. Запрет последовал значительно позже того, когда были, в чем мы могли убедиться, уже названы принципы новой иконографии, выработанные Тридентским собором (1545–1563), но, видимо, и художники, и их заказчики недостаточно послушно восприняли эти новые принципы. Непосредственный же толчок для запрета дали язвительные писания протестантов, мастеров полемики, которые окрестили подобные изображения «католическими Церберами». Так или иначе триглавы были признаны еретическими.

Но как раз к периоду времени, лежащему между двумя постановлениями папского престола, вернувшего себе после Тридента былой авторитет и власть над умами верующих, относится большинство из перечисленных здесь триглавов, а граница их функционирования раздвигается, как мы можем убедиться, чуть ли не на весь *Orbis Terrarum*. Нам кажется, что здесь сыграло роль то, что последний, «геометрический» извод более всех других близок к герметике, эзотерическим тенденциям, как раз чрезвычайно характерным для того времени. И корни его – совсем иные, чем у «сибирских» или «далматинских».

Действительно, в XV–XVI веках постренессансная натурфилософия, впитавшая в себя сильную струю герметизма, увлечение каббалистикой, тайнознанием, среди которых особую роль играла алхимия, как бы разделяется на два потока. Один ведет в сторону опытной науки современного типа. Другой пытается не утратить связь с многовековой традицией тайнознания и постепенно словно уходит под землю, не прерывая, однако, своего течения и время от времени давая знать о себе. Главным образом это происходит через деятельность тайных обществ, эволюция которых восходит к старинным традициям катаров и тамплиеров, если говорить о наиболее известных, ведет к ордену Золотого Розенкрейца, и далее – к франкмасонству. Нас же интересует тот сравнительно недолгий период, который Фрэнсис Йейтс, наиболее глубоко изучившая материал эпохи под углом названных проблем, назвала «Розенкрейцерским Просвещением».

Не будем здесь заниматься выяснением того, существовал ли орден на самом деле или был плодом изобретательной «игры» Валентина Андрэе. Равным образом не станем говорить о том, существовал ли он ранее того, как были опубликованы и потрясли сознание мыслящей Европы так называемые «Манифесты розенкрейцеров»: «Откровение» (1614) и «Исповедание» (1615), в которых говорится «об открытии новой или, лучше сказать, об обновлении старой философии, первоначально и прежде всего алхимической и связанной с медициной и целительством, но занимающейся также числом и геометрией, а также изготовлением механических диковин. Речь идет не просто о прогрессе научных знаний, но, что гораздо важнее, о просветлении сознания, имеющем религиозную и духовную природу», – пишет Йейтс³⁹.

В круг адептов тайной науки входили такие известные личности, как Джон Ди, который проповедовал некую «таинственнейшую философию», целью которой было превратить обычного человека в просвещенного адепта. Ди, как известно, провел достаточное время в Праге, входил в круг ученых и людей искусства при дворе Рудольфа II, которые неизменно пользовались поддержкой самого императора. Так, на первой странице труда Генриха Кунрата, изданного в Праге в 1598 году,

помещен обширный латинский текст, содержащий «Привилегию» на печатание и распространение этой книги, данное как самому Кунрату, так и его родственникам, за подписью самого Рудольфа II. Сама же книга – один из самых солидных трактатов по герметике, к которой впоследствии обращались многочисленные искатели алхимических истин.

Образ мира в их представлении был сложен и многомерен, и не менее определенно, чем планеты и звездные konstellations, вписывался в его систему сам человек, Микрокосм, отображающий Макрокосм, как утверждали многочисленные работы по оккультной анатомии, алхимическим аспектам личности и пр. Это был особый космос идей, научной практики и метафизических мечтаний. Не случайно Иоганн Кеплер, дитя этой эпохи и этого круга, так сказать, по всем своим параметрам, считал, что озарение, сродни религиозному экстазу, открыло ему в молодости тайну строения Вселенной, описанную им в «Космографической тайне» (1598). Впоследствии, скорректировав многие из своих ранних научно-мистических идей, он, однако, признавался, что все лучшее, что он создал за свою жизнь, заложено было в «Тайне».

Нам представляется, что образы «геометрической Троицы» тоже предлагают разгадку – можно бы сказать, «космографическую» – божественного участия в строении мира, понятую через структуру Троицы в ее оккультном преломлении. Ибо геометрическая фигура, неизменно присутствующая в этом типе иконных образов, будь они из Галиции, будь они из Ипсвича, неизбежно приводит на ум символично-каббалистические построения, столь распространенные в просвещенных кругах Европы времен Ренессанса и постренессанса.

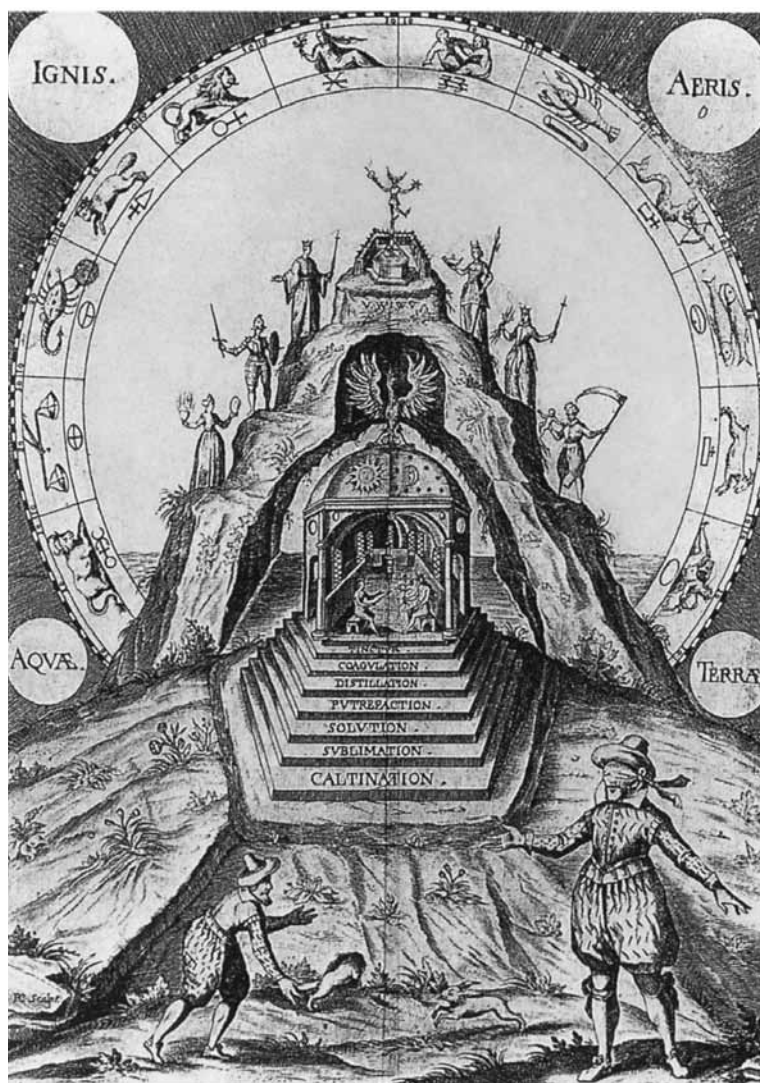
Каббала и ее история в Европе – отдельная тема, без которой трудно себе представить тогдашнюю научную и теологическую мысль.

Последние десятилетия XVI и первые XVII века были в этом смысле уникальной эпохой, ставшей свидетельницей новой волны увлечения этой древней священной наукой. Ученые и гуманисты опирались главным образом на труды Паоло Риччи, а также Пико делла Мирандолы, ставившего каббалу где-то рядом с натуральной магией, и их единомышленников.



Титульный лист
к книге А. Кирхера
(Kircher A. *Iter exstaticum
kircherianum...*
Würzburg, 1671)

Михаэль Майер, с его «Златым алтарным приношением двенадесяти языков» (1617) и знаменитой «Убегающей Аталантой» (1618), украшенной гравюрами Иоганна Теодора де Бри, а также его зятя Маттеуса Мериана; Генрих Кунрат («Амфитеатр вечной мудрости», 1609), Роберт Фладд («История Макро- и Микрокосма», 1617, «Философский ключ» и др.), целая библиотека трудов неутомимого иезуита Афанасия Кирхера (середина XVII века) – все это труды, великолепно оформленные и изданные, снабженные иллюстративным материалом. Он являет собой особую сферу, сочетающую изобретательную,



Гора адептов.
Иллюстрация к книге:
Michelspacher S. Cabala.
Augsburg, 1616
(Отображает путь
постепенного
восхождения искателя
философского камня –
«философского
Меркурия» по лестнице
оккультного знания)

вполне «сюрреалистическую» в нашем представлении символично-аллегорическую композицию и иллюстрацию к научному трактату, на редкость точно воспроизводящую предметную реальность, и достоин специального рассмотрения.

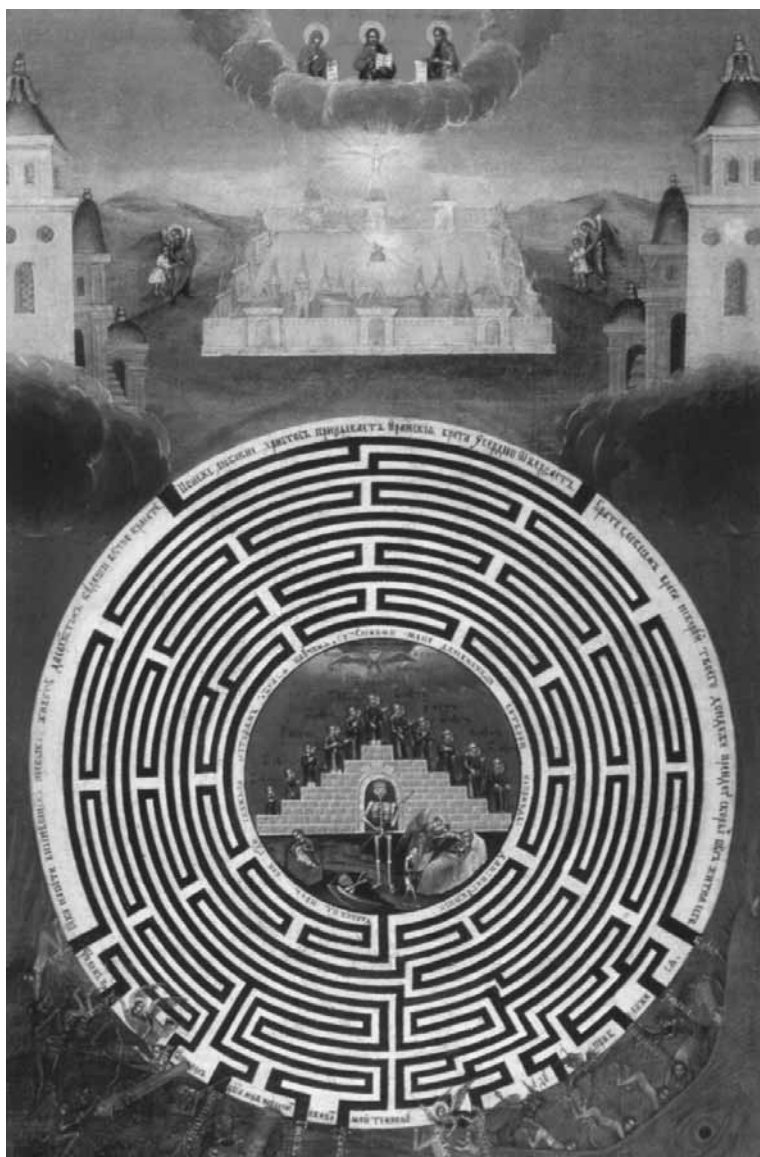
М. Идель в своем фундаментальном труде «Каббала: новые перспективы», 2010) пишет, что каббала «стала историческим феноменом в конце XII – начале XIII века в Провансе и Кatalo-



*Путь восхождения
в Царствие Небесное
(иллюстрация
из иезуитской
богословской книги
А. Сюке (A. Susquet),
где тема духовного
восхождения
представлена в ключе
христианского
миропонимания)*

нии». Ее главными центрами были Люнель, Каркассон, Нарбонна. В этой связи автор называет имена Авраама бен Давида, Якова из Лунеля, Ицхака Слепого, Меира бен Шимона из Нарбонны¹⁰. (Некоторые исследователи (Жерар де Сед) вообще считают, что каббалистика Европы родилась в Нарбонне.) Эти традиции продолжали развиваться, отнюдь не увядая и соперничая со знаменитыми центрами в Толедо, в Монпелье,

*Лабиринт духовный.
Русская икона XVIII в.
Историко-
архитектурный
и художественный
музей «Новый
Иерусалим».
Тема земного странствия,
воплощенная в образе
лабиринта?
Икона возникла,
видимо, не без влияния
книги Яна Амоса
Коменского
«Лабиринт мира
и рай сердца»
(Амстердам, 1663)*



Жероне, во времена Готфрида Бульонского, в Труа. И если учение Рабама (Маймонида), с его попыткой объединить некоторые положения философии Аристотеля с положениями Торы, оказало влияние на труды Фомы Аквината и Дунса Скота – то стремление истолковать смысл христианского вероучения

через символизм каббалы, создать как бы их синтез, уже в те далекие столетия предпринималось христианскими эзотериками, на что указывает еще Е. Маль⁴¹. «Христианская каббала», т. е. целый комплекс способов истолкования и использования еврейских мистических учений в христианской культуре, возникавших начиная с XIII–XIV веков, пережила особый подъем в эпоху Возрождения», – пишет отечественный ученый К. Бурмистров⁴². Не менее актуальна она была и в период постренессанса и маньеризма.

По мнению натурфилософов герметической ориентации, ни «Сефер Ецира» («Книга творения»), ни визионерство книги «Зогар» («Книга сияния»), ни мистика чисел и букв, ни учение о божественной эманации древа сфирот не вступали в противоречие с догматами христианской веры, причем среди этих ученых были и католики и протестанты. Все они стремились за внешней стороной религиозного обряда увидеть скрытый эзотерический смысл и вели опасную игру в «отгадки» с открывавшимися им не только через церковную догматику или опытную науку, но и через оккультную мистику тайны Вселенной.

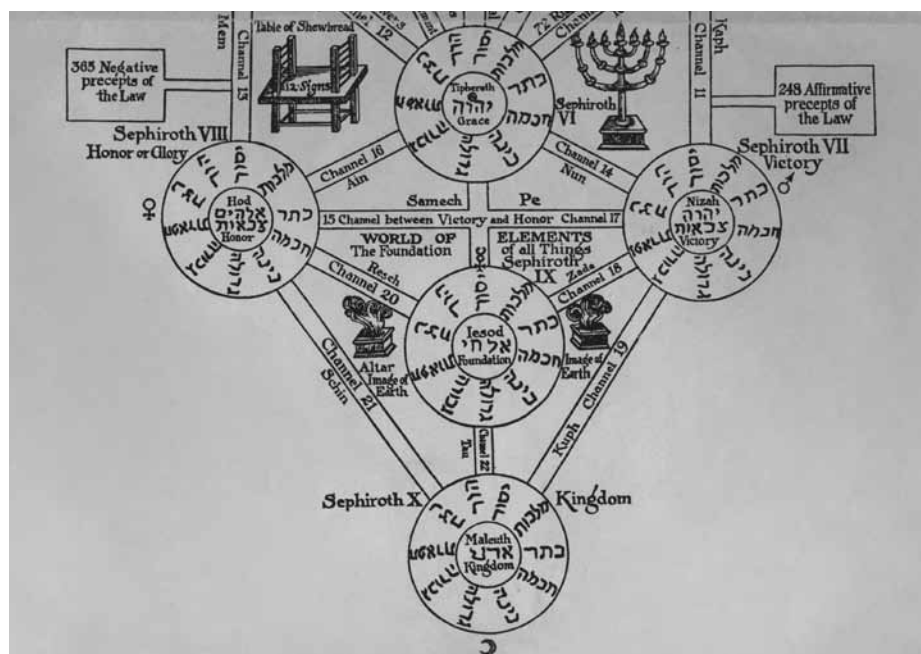
Тот же Кеплер, один из крупнейших европейских ученых, открывший законы движения планет, изучавший и оптику, и математику, и астрономию, отлично ориентировался в каббалистике, тем более что хорошо знал древнееврейский язык. Он был другом Иоанна Писториуса, вначале тоже протестанта, а позже – католика, даже папского легата, исповедника и врача Рудольфа II. Писториус издал в 1587 году в Базеле свой труд, который считался «Библией христианской каббалы». В этот компендиум входили труды «первого каббалиста Европы» Паоло Риччи, Иоанна Рейхлина, визионерская книга «Сефер Ецира», другие работы еврейских каббалистов, а также комментарии к старым текстам – разумеется, с христианской точки зрения. На труд Писториуса опирались все последующие европейские каббалисты, в том числе – священники-иезуиты. Это важно отметить, так как в следующем столетии уже упоминавшийся выше иезуит Афанасий Кирхер стал ведущей фигурой в столь «опасной» области знаний. Она, видимо, не считалась таковой,

несмотря на недавние установки и строгости Тридентского собора, поскольку Кирхер работал в Риме, под оком генерала ордена Павла Оливы, а свой фундаментальный труд «Обелиск Памфилия» (1616), в котором проявил себя как один из первых европейских ученых, пытавшийся расшифровать египетские иероглифы, посвятил папе Александру VIII.

«Потрясающим памятником герметической и оккультной философии» называет Ф. Йейтс его книгу «Эдип Египетский», опубликованную в 1653 г.⁴³ В частности, Кирхер воспроизводит в нем изображение древа сфирот, к которому нам также придется обратиться, так как представляется, что именно оно и послужило основой для интересующего нас изображения Троицы. В кругу подобных идей и находится, как можно предположить, и исток нашей загадочной Троицы, хотя мы не беремся определять ни возможного «автора проекта», ни точного времени возникновения концепции «каббалистического Христа», оставляя это специалистам.

Впервые в Европе узнали о древе сфирот в 1449 году, из сочинений П. Риччи. Само определение этой символической фигуры создано автором «Сефер Ецира». Четыре древа сфирот, составляющих в совокупности модель Вселенной, были объединены поздними герметиками в единое древо, составляющее тело архетипического Адама. Именно такое древо и поместил иезуит Афанасий Кирхер в своем «Эдипе Египетском», и нижнюю его часть (четыре шара, соединенные семью каналами) мы и встречаем в «геометрических», а вернее сказать, «каббалистических» Троицах.

Мы не рискуем затрагивать бесконечно сложные и многоаспектные символические значения и толкования сфирот в их взаимосочетаниях: это большая отдельная наука, центральное понятие каббалы. Отметим лишь несколько положений, непосредственно связанных с нашей трехглавой Троицей. Характеризуя древо сфирот, А. Штейнзалц пишет: «Мир постоянно воссоздается заново и поддерживается проявлением Божественной силы в ее первичной сущности. Проявление это выражается в форме десяти сфирот, по которым струится божественный свет <...>. Они служат инструментом или средством выражения, модусом творения другого измерения бытия <...>».



Все десять сфирот представляют собой единое, органическое целое, и каждая из них выполняет свою уникальную функцию, дополняя все другие сфирот и являясь при этом необходимой для выполнения всем целым своей задачи»⁴⁴. Не входя в описания значений и роли всех этих сфир, отметим только, что, возможно, четыре нижних из них задействованы в нашей Троице. Это Тиферет (красота), Ход (величие), Нецах (великолепие), Йесод (основание) и Малькут (Царство). Можно предположить, что Ход заменен в ней «Отцом», Нецах – «Сыном», Малькут – «Св. Духом», а центральная сфера – Йесод, как свидетельствует надпись на изображении, – символизирует Бога.

Сфера Тиферет, помещенная над «Йесод» и связанная двумя каналами с «Отцом» (Ход) и «Сыном» (Нецах) в нашей Троице, указывает А. Штейнзалц, олицетворяет духовное устремление, гармонию, милосердие и красоту, которая «не может быть отражена в виде конкретного эстетического образа»⁴⁵.

Возможно, создатели «Христианской каббалы» нашли такое отражение в образе Христа. Дополнительным доказательством мог бы послужить контур фигуры Христа – линии его

*Древо сфирот
(по книге А. Кирхера
«Эдит Египетский»)*

рук полностью совпадают с линиями каналов, соединяющих Тиферед с другими сферами. Они как бы наглядно демонстрируют идею истечения духовной силы, благодати. (Мастера из аббатства Ипсвич связали этот мотив с изображением протянутых рук щитоносца в гербе.)

Возможно, здесь стоит привести слова К. Бурмистрова, хотя они относятся к явлениям более позднего времени. К. Бурмистров отмечает, что, говоря о миссии Христа, масоны (имеются в виду русские масоны. – *Л.Т.*) утверждали, что она состояла в восстановлении ключевой для творения связи между сферами Тиферед и Малхут (10-я), нарушенной в результате падения Адама. Идея о том, что грехопадение было связано с отделением последней сферы Малхут от остальных сфирот (и прежде всего от центральной сферы Тиферед), встречается уже в Зогаре. Сфирот были открыты Адаму в образе древа жизни (Тиферед) и древа познания (Малхут), но Адам разрушил их единство, что и привело к отделению Малхут от всего Древа сфирот, разделив целостность мира, единство жизни и познания. С таким пониманием, продолжим цитату из Бурмистрова, «связана и широко распространенная среди христианских каббалистов концепция Боговоплощения: по их мнению, оно было призвано восстановить гармонию в мире сфирот и возобновить связь между сферой Тиферед (ипостасью Бога Сына) и Малхут – человеческой природой, которую принял воплощенный Иисус». Отождествление первичного Адама – Адама Кадмона – и Иисуса, «становится у европейских мистиков общим местом»⁴⁶.

Сделаем еще одно предположение: можно было бы попытаться связать широту распространения «каббалистической Троицы» с деятельностью иезуитов, во всяком случае, в период XVI–XVII веков, с его радикальной программой религиозного просвещения, свободной ориентацией в сфере широко понимаемых духовных исканий эпохи и большой смелостью в применении средства воздействия на свою паству, достаточно в те времена невежественную в области религиозных познаний. Знакомые с теми же трудностями францисканцы, делившие с иезуитами-миссионерами главную тяжесть трудов по христианизации Латинской Америки, считали, что на

первых порах полезнее ограничивать объем преподаваемых индейцам знаний в области христианской науки: они делали упор на десять заповедей и несложные молитвы, доступные недолгому христианскому опыту своих подопечных. Иезуиты же всегда славились как превосходные педагоги, умевшие облечь в доступную форму достаточно сложные понятия. Они обладали исключительной способностью ставить на службу своей цели – всемерному укреплению католической церкви – буквально все, чем располагали тогдашняя наука и искусство. В частности, «...известно, что иезуиты широко использовали герметические идеи и образы, когда обращались в своих проповедях к протестантам и приверженцам многих других религий, с которыми сталкивались в своей миссионерской деятельности», – пишет Ф. Иейтс⁴⁷. И если было бы слишком неосторожно связывать с орденом возникновение каббалистической Троицы (тем более что существует ряд гипотез о гораздо более раннем ее возникновении), то можно предположить, что он приложил руку к широте ее распространения, ибо и Галиция, и Перу входили в XVII веке в сферу оживленной деятельности иезуитов.

Свой обзор мы хотели бы, однако, завершить еще одним примером каббалистического изображения Троицы, возможно подтверждающим его связи с герметизмом. Его приводит в своей «Энциклопедии эзотеризма» французский ученый Жак д'Арэ, как образец необычной Троицы, восходящей, как он считает, к старинному варианту, существовавшему до раздела церковей, сохранившемуся в восточной церкви и потесненному «филиокве» в западной. Мы говорили уже о прочности этой старой традиции, о стремлении утвердить равнозначность всех ипостасей, пусть она и выражалась порой очень упрощенно (вариант Нью-Мехико). Тем важнее для нас точка зрения французского ученого, вспоминающего о том, с каким упорством выдвигал «филиокве» и поддерживал этот догмат, еще не ставший догматом, Карл Великий, пока папа Николай I, как пишет д'Арэ, «не покрыл своим авторитетом французскую ересь»⁴⁸.

К сожалению, это изображение Троицы д'Арэ приводит в зарисовке, по которой почти невозможно определить

Неизвестный художник
Трехликая Троица.
XVII–XVIII в.

Прованс.

Монастырская церковь
в Лю-Сен-Совёр.

Прорисовка из книги
Жака Д'Арэ «Энциклопедия
эзотеризма»

Трехликая Троица.

Изображение
на крестьянском столе
в Тироле. Ок. 1600

(Воспр. в книге:
Бидерманн Г. Энциклопедия
символов. С. 273)

не то что качество, но и время создания этой композиции, хотя автор называет ее «очень старой»⁴⁹. Все же представляется, что ее следует отнести все к тому же XVI веку, хотя бы исходя из трактовки второстепенных деталей, как символы апостолов, помещенные в четырех углах картины, – это обязательная деталь подобных «Троиц». Фигура Христа дана в рост и полностью совпадает с обычными для рассматриваемого извода изображениями, за исключением одной черты: она облачена поверх туники, длинной, скрывающей ноги, в мантию, отороченную каймой, и чрезвычайно напоминающую церемониальные орденские облачения. Вдобавок мантия скреплена на груди пряжкой со знаком раскрытой розы. Во всех иных случаях одежда имела у ворота знак креста. Во всяком случае, роза очерчена очень ясно и занимает в композиции важное положение, как значащий символ. Что он не случаен – доказывает фреска с изображением Христа в стене той же церкви: мантия на Спасителе скреплена снова пряжкой со знаком розы.





*Христос с символами
евангелистов. Фреска
из монастырской церкви
в Лю-Сен-Совёр.
Foto Kerk van
Luz Saint-Sauveur*

Укрепленная церковь в Лю-Сен-Совёр (в сущности, крепость), где находятся эти образы, находится в Пиренеях, почти на границе с Испанией, в самом сердце «еретических провинций» – Лангедока и Русильона. Здесь происходили Альбигойские кровавые войны, а до этого цвела провансальская культура Средневековья, с ее трубадурами, с дворами герцогов Тулузских, виконтов де Транкавель, ересью катаров, а также, как уже говорилось, ранней каббалистикой. Древняя церковь в Сен-Совёр расширилась и достраивалась в XVI веке.

Скорее всего, тогда и появились там эти загадочные изображения, которые, возможно, стоило бы связать с розенкрейцерами. Но это лишь предположения, пока не имеющие реальных подтверждений.

* * *

Попытаемся подвести некоторые итоги. Мы убедились, что изображения Св. Троицы – как в виде трех идентичных фигур, так и в виде трехликих изображений Христа, никогда не являлись сугубо латиноамериканским «специалитетом». Убедились в исключительной широте распространения обоих изводов, так как встретили их, в различных вариациях, в церквях Латинской Америки, в Сибири, Галиции, в Пиренеях и в Англии. Учитывая папские запреты и уничтожение этих образов, а также борьбу русской ортодоксии со «своемудренно изобретательными фантазиями злокозненных иконников», в первую очередь зараженных «латинским духом», мы можем предположить, что подобных изображений было очень много, что, в свою очередь, дает возможность несколько расширить представление о составе сакрального искусства, особенно в дотридентский период, а частично и позже.

Рожденная в кругу герметической учености, аристократической, замкнутой, часто – тайной, трехликая «каббалистическая» Троица нашла путь в низовые слои культуры, оставив след в области почти фольклорного творчества: в «Словаре символов» Г. Бидермана приведен пример такой «Троицы», написанной на крестьянском столе в Тироле, в XVIII–XIX веках⁵⁰. Таким образом, этот тип изображения постоянно оставался востребованным, причем в самых различных кругах общества, от аббатства в Ипсвиче XVI века и замка алхимиков до крестьянского обихода, несмотря на все репрессии и запреты. Исследователь все время ощущает как бы некий подводный материк, скрытый от глаз и мало представленный в официальных музейных собраниях и историях искусства, но постоянно существующий в недрах культуры, как высокой, так и фольклорной. Он присутствует – но живет как бы сам по себе, противореча представлению о хронологически-последовательном поступательном развитии искусства от одно-

го исторического стиля к другому и рождает ощущение бесконечной многомерности культурно-художественного пространства.

Примечания

1. «Мало какая, а если говорить более определенно, никакая иная культура не знала такого настойчивого, интенсивного и столь длительного стремления осознать себя, выявить свою «сущность», параметры, качества на фоне иных культур и утвердить тем самым основы своего духовного суверенитета», – пишет о Латинской Америке известный исследователь В. Земсков. См. его работу в сб. статей «Приглашение к диалогу». Латинская Америка. Размышления о культуре. М., 1986. С. 34. См. также: Шемякин Я.Г. Европа и Латинская Америка. Взаимодействие цивилизаций в контексте всемирной истории. М., 2001. Подробный обзор культурологических концепций см. в статье Л.Тананаева, «Проблема синтеза и вопросы стилиобразования в колониальном искусстве Латинской Америки XVI – XVIII вв.» // Вопросы искусствознания, IX. (2 / 96), М., 1996. С. 212–244.
2. *Гурин Ю.Н.* К вопросу о самоидентификационных моделях латиноамериканской культуры // *Iberica Americans*. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. М., 1994. С. 45; О мифологических комплексах и символических структурах в художественной культуре Латинской Америки см.: *Кофман А.Ф.* Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997.
3. *Кофман А.Ф.* Указ. соч. С. 9.
4. *Кириченко Е.И.* Три века искусства Латинской Америки. М., 1972. С. 103.
5. См. обзор трудов конгресса «The Sacred Image East and West. Congress on Medieval Studies...» Kalamazzoo, 1991. Цит по: *Biuletyn Historii Sztuki*. № 12. Warszawa, 1998. S. 252.
6. Воспроизведено в кн: *Dictionnaire Encyclopedique Larousse*. Paris, 1985. T. 10. P. 104.
7. Воспроизведено в кн: *Renaissance – Schloss und Falkenhof*. Rosenberg am Kamp. Wien, 1990. S. 26.
8. *Wastler J.* Das kulturleben am Hof zu Graz unter der Herzogen von Steiermark, Erzherzogen Karl und Ferdinand. Graz, 1897. S. 33.
9. *Heinz-Moor G.* Lexicon des symbole. 2 aufl. Wien, 1992. S. 81.
10. Воспроизведено в кн: *Azcarte Joze Maria*. Arte gotico en España. Madrid, 1990. P. 240. Подобную картину упоминает Д. Федосов в: Искусство на скрещении культур в Перу // Тип творческой личности в латиноамериканской культуре. М., 1997. С. 93, прим. 20.

11. *Castedo L.* Historia del arte Iberoamericano. T. 1, Madrid, 1988. P. 416.
12. *Frank L.* New kingdom of the saints. Art of New Mexico (1780–1907). New Mexico: Santa-Fe, 1992.
13. *Vasina E.* Театрально-праздничные формы в иезуитских редукциях XVII–XVIII веков // Очерки истории латиноамериканского искусства. С. 187–188; *Федосов Д.* Искусство индейцев Андских стран и христианизация (XVI – середина XVII века) // Там же. С. 54–77; *Vasina E.* Творчество Жозе де Аншиеты и формирование театральной традиции в Бразилии XVI века // Очерки истории латиноамериканского искусства. С. 187–188.
14. *McNaspy, C.Y., S.J. et Blanch J.M., S.J.* Lost cities of Paraguay. Art and architecture of the Jesuit reductions 1607–1767. Chicago, 1982.
15. *Гарсиласо де ла Вега Инка.* История государства инков. Л., 1974. С. 119.
16. Там же. С. 122.
17. Там же. С. 137.
18. Там же. С. 341.
19. За эти сведения приношу искреннюю благодарность доктору искусствоведения Л. Лифшицу.
20. *Евсеева Л.М.* Две символические композиции в росписях 14 века монастыря Зарзма // Византийский временник '43. М., 1982. С. 134–146. Здесь же – указание на другие подобные изображения в Сербии, на Афоне и др. В качестве католических аналогов автор называет семь миниатюр из рукописей XIII–XIV вв., в том числе – из кодекса Исихора Севильского, ссылаясь на книгу: *Hackel A.* Die Trinität in der Kunst. Berlin, 1931. S. 115.
21. *Гарнет Джейс, Ростер Джервейс.* О культе одного чудотворного образа в постсредневековой Италии // Сборник трудов конференции «Реликвии в искусстве и культуре восточнохристианского мира». М., 2000. С. 98–103. Сведениями об этой работе мы обязаны доктору искусствоведения А.В. Рындиной и доктору искусствоведения И.Д. Бусевой-Давыдовой, за что искренне их благодарим.
22. С этой иконой нам удалось познакомиться благодаря любезности сотрудника ГИМ, кандидата искусствоведения И.Л. Кызласовой, за что приносим ей искреннюю благодарность.
23. *Исаева Н.И.* Художественное наследие Приенисейского региона (XVIII – начало XIX в.). Проблемы стиля и иконографии. М., 1997. Н.И. Исаева также любезно сообщила нам ряд данных, которые мы здесь приводим, выражая ей самую глубокую благодарность.
24. Из записок о пребывании в Красноярске исследователя Сибири И.Г. Гмелина зимой 1733–1734 г. // Город у Красного Яра. Красноярск. 1981. С. 144; Докум. 49.25 // Известия Русского археологического общества. СПб., 1877. Т. 8. Вып. 5 (Летопись...VIII).
26. *Исаева Н.И.* Письмо к автору настоящей статьи от 21.V. 1998 г. Исследовательница приводит здесь надпись на иконе Спаса Еммануила

- из собрания М. Постникова («Виде Петр нощию в темнице видение о трех лицах в отчее и сыновне и Св. дусе, Троицу нераздельно трех преславно славим и покланяемся») и сопоставляет этот образ с описанным у Гмелина. (Мы привели бы и еще одну параллель: упоминавшийся выше образ трехликого Христа с крыльями из Нового Сада.) См.: Каталог христианских древностей, собранных московским купцом Николаем Михайловичем Постниковым. М., 1888. С. 9. Соответствующую пропись публикует и Лихачев – см.: *Лихачев И.П.* Материалы для истории русского иконописания: Атлас. СПб., 1906. Ч. 1–2. С. 265.
27. См.: например: *Deluga W.* Malarstwo i grafika cerkiewna w dawney Rzeczpospolitey. Gdańsk, 2000.
28. Каталог собрания древностей графа Алексея Сергеевича Уварова. М., 1908. Отд. VIII–IX.
30. *Федотов Г.* Стихи духовные. (Русская народная вера по духовным стихам). М., 1991. С. 25.
31. Там же. С. 28.
32. Там же. С. 28, 31.
33. За возможность познакомиться с иконой приношу самую искреннюю благодарность главному хранителю музея Олеско (Украина) Т. Сабодаш.
34. Воспроизведено в кн: Hone William. Ancien misteries described, especially the English miracle plays... London, 1823. P. 96. Оттуда это изображение было перенято Мэнли П. Холлом и находится в его кн: Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцерской символической философии. Новосибирск, 1992. С. 39 (пер. с английского).
34. *Кэрлот Х.Э.* Словарь символов. Мифология. Магия. Психология. М., 1994. С. 521–522 (пер. с английского). Автор описывает здесь различные формы триад, не включая в них христианскую Троицу.
35. *Heiz-Moor G.* Op. cit. S. 81.
36. *Бидерман Г.* Энциклопедия символов. М., 1996. С. 81.
37. The Beehive of the Romishe Churh. London, 1579. P. 192. (Цит. по: *Hone W.* Op. cit. P. 81.)
38. Ibid. См. также: *Mâle E.* L'Art religieux après le Concil de Trente. Paris, 1931; *Cañedo-Arguelles.* La influencia de los notas artisticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII. Capitulo VI.
39. *Йейтс Френсис А.* Джордано Бруно и герметическая традиция. М., 2000. С. 93.
40. *Идель М.* Каббала. Новые перспективы. Иерусалим; Москва, 2010. С. 400–401. Подробно рассмотрены традиции и эволюция еврейской мистики в кн.: *Шолем Г.* Основные течения в еврейской мистике. Москва; Иерусалим, 2004.
41. Kabbale et philosophi hermetique. Catalogue. Exposition a l'occasion du Festival Internacional de l'esoterisme. Carcasson, 17–19 novembre 1989;

- Mâle E.* L'Art religieux du XII siècle en France. Paris, 1947. P. 166. (Приводится текст стиха на витраже: «То что Моисей скрыл под покрывалом, открыто учением Христа»).
42. *Бурмистров К.* Каббалистическая экзегетика и христианская догматика: еврейская мистика в учении русских масонов конца XVIII в. // Россия и гнозис / Материалы конференции. М.: Рудомино, 2003. С. 102. Прим. 1. См. также: *Бурмистров К.* Христианская каббала: попытка типологического анализа // Библейские исследования. Еврейская мысль. Материалы ежегодной междунар. конф. по иудаистике. Ч. 1. М., 2000. С. 180–196. См. также: *Blau J.L.* The Christian Interpretation of the Cabala in Renaissance. N.Y., 1944; *Secret F.* Le abbalistes chretien de la Renaissance. Paris, 1964; *Faivre A., Tristan F.* (eds). Kabbalistes Chretien. Paris, 1979.
43. *Йейтс Ф.* Указ. соч. С. 441.
44. *Штейнзалц А.* Роза о тринадцати лепестках. Иерусалим; Москва; Рига, 1990. С. 52–53.
45. Там же.
46. *Бурмистров.* Указ. соч. С. 47.
47. *Йейтс Ф.* Указ. соч. С. 402.
48. *D'Ares J.* Encyclopedie de l'esoterisme. Т. 4. Paris, 1976. P. 18.
49. Ibid. P. 19.
50. *Бидерман Г.* Указ. соч. С. 237, ил.



44. Неизвестный художник XVIII в.
Бракосочетание испанских родов
Борхеса и Лойолы с инкскими принцессами
в присутствии представителей обеих наций.
Х., м. 1718. Копия с полотна XVII в.



45. Неизвестный художник.
Мадонна Альмудена.
Х., м. Конец XVII в.
Рио де Жанейро, музей



46. *Неизвестный художник.
Мадонна Потоси.
(Мадонна является здесь олицетворением
среброносной горы, на разработках которой
выросло благосостояние Потоси)
X, м. XVII в. Потоси, Музей де ла Монета*



47. Неизвестный художник.
Св. Иосиф и Дитя Иисус.
X, м. XVII в.
США, Бруклинский музей



48. *Неизвестный художник.*
Мадонна-девочка. Х., м.
XVII в.
Лима, музей Педро де Осма



49. Неизвестный художник.
Святое семейство. Х., м. XVII–XVIII вв.
Школа Куско



50. Неизвестный художник.
Св. Троица со святыми.
X, м. XVII – начало XVIII в.
Школа Куско



51. Неизвестный художник.
Св. Яко (Св. Иаков Матаморос).
X, м. США, Новый Орлеан,
Музей искусства



52а. Неизвестный художник.
Военный архангел.
X, м. XVIII в. Школа Куско



52б. Неизвестный художник.
Военный архангел.
X, м. XVIII в. Школа Куско



53. Ян Томас.

Портрет князя Гундакара Дитрихштейна
в театральном костюме для конного балета
«La Contessa dell'Aria e dell'Aqua»



54. Круг Дьего де Кисте Тито.
Процессия Тела Христова в Куско в 1660 г.
Колесница со статуей Св. Христофора.
Х., м. 1660.
Куско, Музей архиепископства



55. Св. Троица.
Коронование Девы Марии.
XVIII(?) в.
Перу, Школа Куско



56. Энгерран Картон.
Коронование Девы Марии.
Деревянная доска, масло. 1453.
Франция, Вилльнёв лез Авиньон,
Муниципальный музей



57. Неизвестный художник.
Коронование Девы Марии.
Этиафия Маргариты Вильдхауз, супруги
барона Каспара фон Розендорф.
Деревянная доска, масло. 1493.
Австрия, собрание замка Розенбург



58. Антонио Моллено.
Св. Троица.
1-я четв. XIX в.
Частное собрание



59. Хосе Арагон.
Св. Троица.
1-я пол. XIX в.
Частное собрание



60. Неизвестный местный художник.
Св. Троица.
(Состояние перед реставрацией).
X, м. XVIII в. Украина, Олеско,
замковая галерея.



61. Неизвестный художник.
Св. Троица.
X, м. Перу, Куско,
собрание А. Фернандеса Солера



62. Алхимическое сопоставление
Св. Троицы и философского камня.
(«В Отце – вечность, в Сыне – единственность,
в Духе святом [наступает] брак вечного
и единичного (...) и эти трое являются одним,
как тело, дух и душа; ибо любое совершенство
основано на цифре три»).

«Aurora consurgens», ранний XV в.
По изд. A. Roob. *Alchemi & Mysticism. Taschen*, 2011

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Список цветных иллюстраций

Часть I. ЧЕХИЯ

1. Адриен де Фрис. Бюст императора Рудольфа II. Бронза с позолотой. 1603. Вена, Художественно-исторический музей.
2. Джузеппе Арчимбольдо. Вертумн. Аллегорическое изображение императора Рудольфа II. Деревянная доска, масло. 1590–1593. Швеция, замок Скокlostер.
3. Роуланд Саверей. Букет в нише. Деревянная доска, масло. 1612. Вадуц. Собрание князей Лихтенштейн.
4. Паулюс ван Вьянен. Речной пейзаж с плотогонами. Бумага, перо с лавировкой, 1610-е. Будапешт, Музей изобразительных искусств.
5. Ханс Вредеман де Фрис. Архитектурный пейзаж с музыкантами. (Фигуры людей написаны Дирком ван ден Кваде фон Равенштейн). Х., м. 1596. Вена, Художественно-исторический музей.
6. Лукас ван Фалькенборг. Месяц Май. (Из серии «Двенадцать месяцев»). Х., м. 1587. Вена, Художественно-исторический музей.
7. Бартоломеус Спрангер. Эпитафия золотых дел мастера Николауса Мюллера. Х., м. Ок. 1590. Прага, Национальная галерея.
8. Бартоломеус Спрангер. Минерва, побеждающая Невежество («Триумф Познания»). Х., м. Ок. 1595(?). Прага, Национальная галерея.
9. Ханс фон Аахен. Аллегория Мира и Изабилия. Х., м. 1595. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.
10. Ханс фон Аахен. Аллегория. Триумф Императорских Деяний над Временем. Х., м. 1598. Штутгарт, Городской музей.
11. Йозеф Хейнц (Ст.). Портрет эрцгерцога Максимилиана Эрнста. Х., м. 1604. Австрия, Замок Амбрас, Галерея портретов Габсбургов.
12. Джованни Каструччо. Пейзаж. Флорентийская мозаика. Агат, яшма. Ок. 1610. Вена, Художественно-исторический музей.
13. Ян Вермеен. Сосуд из безоара (желудочного камня животных). Отделка – золото, цветная эмаль. Начало XVII в. Вена, Художественно-исторический музей.
14. Ян Вермеен. Камень «Негритянская Венера». Двухцветный агат. Конец XVI в. Вена, Художественно-исторический музей.
15. Оттавио Мизерони, мастерская. Кувшин из яшмы с литой золотой фигуркой нимфы работы Паулюса ван Вьянена. 1608. Вена, Художественно-исторический музей.
16. Карел Шкрета. Автопортрет. Деталь картины «Св. Карл Борромейский навещает больных чумой в Милане в 1547 году». Х., м. 1647. Прага, Национальная галерея.
17. Карел Шкрета. Св. Карл Борромейский навещает больных чумой в Милане в 1547 году. Х., м. 1647. Прага, Национальная галерея.
18. Карел Шкрета. Св. Мартин и нищий. Х., м. После 1650(?). Прага, Национальная галерея.
19. Карел Шкрета. Распятие с Марией и душами чистилища. Х., м. Ок. 1645. Прага, капелла Св. Варвары при церкви Св. Микулаша.
20. Карел Шкрета. Христос перед Пилатом. Цикл «Страстей». Х., м. 1673–1674. Прага, церковь Св. Микулаша.
21. Карел Шкрета. Портрет Незнаменного с длинными белокурыми волосами. Х., м. 1650–1660-е. Прага, Национальная галерея.
22. Карел Шкрета. Портрет неизвестной дамы. Х., м. Ок. 1650. Рожемберк, Замковая галерея.
23. Карел Шкрета. Портрет Игнаца Етжика Витановского. Х., м. 1669. Прага, Национальная галерея.
24. Карел Шкрета. Портрет молодого охотника (Адама фон Штернберка?). Х., м. После 1660. Частоловице, Замок, собрание О. Фишп-Штернберк.
25. Карел Шкрета. Портрет ювелира Дионисия Мизерони с семьей. Х., м. 1653. Прага, Национальная галерея.
26. Карел Шкрета. Дидона и Эней. (Костюмированный портрет Франтишека Антонина Берки с невестой, Алоизой Людвикой Анной де Монтекуколи). Х., м. Ок. 1672. Прага, Национальная галерея.

Часть II. ПОЛЬША

27. Бартоломеус Стробель. Портрет Ежи Оссолиньского, великого коронного гетмана Речи Посполитой. Х., м. 1634–1635. Краков, Музей Ягеллонского Университета.
28. Бартоломеус Стробель. Пир Ирода и усекновение главы Иоанна Крестителя. Х., м. 1640-е (?). Мадрид, Прадо.
29. Ингьо Джонс. Костюм для Незнаменной королевы («Ожившая статуя»). Бумага, акварель, бронзовая и серебряная краска, перо, чернила. Собрание герцогов Девонширских. Чатсворт.
30. Незнаменный (английский?) художник. Пир в доме Генри Антона. Центральная часть «Эпитафии» Генри Антона. Х., м. Ок. 1569. Лондон, Национальная галерея.
31. Незнаменный польский (?) художник. Портрет короля Сигизмунда III. Х., м. Начало XVII в. Варшава, Королевский замок.
32. Незнаменный датский (?) художник. Портрет принца Сигизмунда, будущего короля Речи Посполитой Сигизмунда III. Х., м. 1584. Флоренция, Палаццо Питти.
33. Алонсо Санчес Козльо. Портрет Филиппа II. Х., м. 1587–1588. Флоренция, Палаццо Питти.

34. Родриго де Вильяндрандо. Портрет неизвестной дамы. Начало XVII в. Мадрид, Музей Лазаро Гальдиано.
35. Неизвестный польский художник. Портрет придворной дамы. Х., м. Ок. 1605. Варшава, музей в Вильянове.
36. Неизвестный польский художник. Портрет Катажины Острогской. Х., м. Ок. 1597. Варшава, Музей в Вильянове.
37. Эпитафийная таблица с надгробным портретом и гербами Иоанны Ядвиги Дзембовской. Медная посеребренная пластина, масло. Ок.1755. Польша, Лешно, Окружной музей.
38. Неизвестный польский художник. Надгробный портрет Барбары Домицеллы Грудзинской. Цинковая пластина, масло. Ок.1667. Варшава, Музей в Вильянове.
39. Неизвестный польский мастер. Портрет Юзефа Скорошевского. Медная посеребренная пластина, масло. Ок. 1758. Польша, Осечна, Церковь монастыря оо. францисканцев.
40. Неизвестный польский художник. Надгробный портрет Анны Элеоноры Меленцкой. Цинковая пластина, масло. Ок. 1679. Польша, Рокитня, Музей при санктуарии Божией Матери.
41. Неизвестный польский художник. Надгробный портрет Эльжбеты Унруг. Цинковая пластина, масло. Польша, Мендзыжец, музей.
42. Неизвестный польский художник. Надгробный портрет Сабини Хазы Радлич. Цинковая пластина, масло. Ок. 1676. Польша, Познань, Национальный музей.
43. Неизвестный польский художник. Надгробный портрет неизвестной дамы. Цинковая пластина, масло. Ок. 1670–1680. Польша, Мендзыжец, музей.

Часть III. ЛАТИНСКАЯ АМЕРИКА. ПЕРУ

44. Неизвестный художник XVIII в. Бракосочетание испанских родов Борхеса и Лойолы с инкскими принцессами в присутствии представителей обеих наций. Х., м. 1718. Копия с полотна XVII в.
45. Неизвестный художник. Мадонна Альмудена. Х., м. Конец XVII в. Рио де Жанейро, музей.
46. Неизвестный художник. Мадонна Потоси. (Мадонна является здесь олицетворением сереброносной горы, на разработках которой выросло благосостояние Потоси)Х., м. XVII в. Потоси, Музей де ла Монеда.
47. Неизвестный художник. Св. Иосиф и Дитя Иисус. Х., м. XVII в. США, Бруклинский музей.
48. Неизвестный художник. Мадонна-девочка. Х., м. XVII в. Лима, музей Педро де Осмы.
49. Неизвестный художник. Святое семейство. Х., м. XVII–XVIII вв. Школа Куско.
50. Неизвестный художник. Св. Троица со святыми. Х., м. XVII – начало XVIII в. Школа Куско.
51. Неизвестный художник. Св. Яго (Св. Иаков Матаморос). Х., м. США, Новый Орлеан, Музей искусства.
52. Неизвестный художник. Военный архангел. Х., м. XVIII в. Школа Куско.
53. Ян Томас. Портрет князя Гундакара Дитрихштейна в театральном костюме для конного балета «La Contessa dell 'Aria e dell 'Acqua».
54. Круг Дьего де Киспе Тито. Процессия Тела Христова в Куско в 1660 г. Колесница со статуей Св. Христофора. Х., м. 1660. Куско, Музей архиепископства.
55. Св. Троица. Коронование Девы Марии. XVIII(?) в. Перу, Школа Куско.
56. Энгерран Картон. Коронование Девы Марии. Деревянная доска, масло.1453. Франция, Вилльнёв лез Авиньон, Муниципальный музей.
57. Неизвестный художник. Коронование Девы Марии. Эпитафия Маргариты Вильдхауз, супруги барона Каспара фон Рогендорф. Деревянная доска, масло. 1493. Австрия, собрание замка Розенбург.
58. Антонио Моллено. Св. Троица. 1-я четв. XIX в. Частное собрание.
59. Хосе Арагон. Св. Троица. 1-я пол. XIX в. Частное собрание.
60. Неизвестный местный художник. Св. Троица. (Состояние перед реставрацией). Х., м. XVIII в. Украина, Олеско, замковая галерея.
61. Неизвестный художник. Св. Троица. Х., м. Перу, Куско, собрание А. Фернандеса Солера.
62. Алхимическое сопоставление Св. Троицы и философского камня. «Auroga consurgens», ранний XVв. По изд. A. Roob. Alchemi & Mysticism. Taschen, 2011.

Список черно-белых иллюстраций

Часть I. ЧЕХИЯ

1. Карта Праги. Гравюра на меди Иоанна Вехтера по рисунку Филиппа ван ден Боше. 1606.
2. Этюдий Заделер (по рис. Ханса фон Аахена). Портрет императора Рудольфа II. Гравюра на меди. 1606.Амстердам, Рийксмузеум. Гравюрный кабинет.
3. Бельведер – летний дворец королевы Анны на Пражском Граде. Архитекторы П. дела Стелла, Б. Вольмут.1538–1552, 1556–1563.
4. Зал для игры в мяч на Пражском Граде. Архитекторы Б. Вольмут, У. Аостали. 1567–1569.
5. Замок «Звезда». По проекту эрцгерцога Фердинанда Тирольского, наместника Праги. 1555–1556.
6. Этюдий Заделер. Владиславовский зал в Пражском Граде. Гравюра на меди. 1607.
7. Джузеппе Арчимбольдо. Портрет императора Максимилиана II с семьей. 1553. Австрия, Замок Амбрас, Портретная галерея Габсбургов.
8. Мастер семьи Рожемберк. Портрет Вилема Рожемберка, многолетнего бурграфта Праги. Х., м. 1570-е. Нелагозевес, Среднечешская галерея.
9. Франческо Терцио (?). Портрет эрцгерцога Фердинанда II Тирольского. Х., м. Амбрас, музей Фердинанда II
10. Неизвестный средневропейский художник. Портрет Вратислава фон Пернштейна, великого канцлера чешских земель, влиятельного политика времен Максимилиана II и Рудольфа II. Х., м. XVI в. Львов, Национальная Художественная картинная галерея.

11. Неизвестный художник испано-фламандского направления. Портрет Яна фон Пернштейна, одного из имперских полководцев, погибшего в войне с турками в 1593 г. Х., м. До 1593. Львов, Национальная Художественная картинная галерея.
12. Неизвестный средневропейский художник (рудольфинского круга?). Портрет молодого Иоганна Кеплера. Миннатора, масло на меди. Ок. 1600. Санкт-Петербург, Архив Российской академии наук, Фонд Кеплера.
13. Георг Кёлер. «Храм Урании». Титульный лист книги Кеплера «Рудольфинские таблицы», по рисунку Кеплера. Гравюра на меди. 1627. Ульм, Германия.
14. «Omnia ab ipso». Иллюстрация к книге: Theophilus Schweighart «Speculum sophericum Rhodostauroticum». Изображение Пансофистского Древа, символа единства Микро- и Макрокосма. Гравюра. 1604.
15. Иллюстрация к книге: S. Trismosin, Splendor solis. London. XVI в. Изображена связь планет, алхимического процесса по изготовлению философского камня и поведения людей, находящихся под воздействием Меркурия.
16. Иллюстрация к итальянскому трактату XV в. «De Sphera». Сатурн – управитель знаков зодиака Водолея и Козерога.
17. Иллюстрация к книге: Fludd R. Utriusque Cosmi, v. 1. Oppenheim. 1617. Человеческое тело (Микрокосм) как отражение Макрокосма. Ученый опирается на систему Птолемея.
18. Иллюстрация к книге: Michelspacher S. Cabala. Augsburg, 1616. Один из примеров «христианской каббалистики», популярной в то время.
19. Эгидий Заделер (по рисунку Ханса фон Аахена). «Герматена». Символическое изображение единства науки, искусства и оккультных знаний, воплощенное в образах Гермеса и Минервы. Гравюра на меди. Ок. 1590. Будапешт, Музей изобразительного искусства.
20. Якоб Хуфнагель. «Четыре элемента». Пергамент, кроющие краски. 1610. Будапешт, Музей изобразительного искусства.
21. Джузеппе Арчимбольдо. Вода. Из серии «Четыре элемента». Деревянная доска, масло. 1566. Вена, Художественно-исторический музей.
22. Ханс Хофман. Голова оленя с разросшимися рогами. Пергамент. Кроющие краски. 1589. Берлин, Городской музей, Гравюрный кабинет.
23. Питер Стевенс. Январь (Пейзаж с дровосеками). Из серии «Времена года». Рисунок кистью с лавировкой. Х., м. Ок. 1607. Прага, Национальная галерея.
24. Руланд Саверей. Горный пейзаж с путниками. Медная пластина, масло. 1608. Ганновер. Нидерландская Национальная галерея.
25. Паулюс ван Вьянен. Ивы на берегу. Бумага, перо светло- и темно-коричневым тоном, легкая лавировка серым тоном. Рубеж XVI–XVII вв. Берлин, Городской музей, Гравюрный кабинет.
26. Эгидий Заделер (по рисунку Бартоломеуса Спрангера). Эпитафия, посвященная умершей жене Спрангера, Кристины. Гравюра на меди. 1600. Британский музей.
27. Ханс фон Аахен. Вакх, Церера и Купидон. Х., м. Ок. 1600. Вена, Художественно-исторический музей.
28. Адриен де Фрис (по картине фон Аахена). Аллегория имперских побед над турками. Бронза. 1603. Вена, Художественно-исторический музей.
29. Ханс фон Аахен. Благовещение. Х., м. 1613. Прага, Национальная галерея.
30. Йозеф Хейнц (Ст.). Пьета с ангелами. Бумага, черный и красный мел, карандаш, белила. 1607. Лондон, Университетская галерея.
31. Бартоломеус Спрангер. Венера и Амур на дельфине. Рисунок бистром, белила. ок. 1585. Прага, Национальная галерея, Кабинет графики.
32. Ханс фон Аахен. Минерва вводит Живопись в общество Аполлона и муз. Рисунок пером с отмычкой, белила. Ок. 1595. Брно, Моравская галерея.
33. Йозеф Хейнц. Леда с лебедем. Рисунок сангиной. 1590-е. Вена, Альбертина.
34. Бартоломеус Спрангер. Автопортрет. Х., м. 1580-е. Вена, Художественно-исторический музей.
35. Ханс фон Аахен. Портрет Рудольфа II. Х., м. 1606–1608. Вена, Художественно-исторический музей.
36. Ханс фон Аахен. Портрет художника Йозефа Хейнца (Ст.) Х., м. 1583. Прага, Национальная галерея.
37. Ханс фон Аахен. Портрет девушки (дочери художника?). Х., м. 1612. Прага, Национальная галерея.
38. Ханс фон Аахен. Смеющаяся пара. (Автопортрет с женой Региной). Х., м. Ок. 1595. Вена, Художественно-исторический музей.
39. Йозеф Хейнц. Автопортрет с братом и сестрой. Х., м. Ок. 1595. Вена, Художественно-исторический музей.
40. Хендрик Гольциус. Вакх, Венера и Церера. Перо коричневым тоном на грунтованном холсте. 1604. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.
41. Адриен де Фрис. Урания. Бронза с позолотой. 1570–1575. Вена, Художественно-исторический музей.
42. Ян Миллер. Меркурий и Психея (по одноименной скульптуре Адриена де Вриса). Гравюра на меди. 1595. Амстердам, Рийксмузеум.
43. Тиберิโอ Тинелли. Портрет Карела Шкреты. Х., м. Ок. 1634. Прага, Национальная галерея.
44. «Sala tetrega» во дворце Валленштейна. Прага, 1627–1630. Архитектор Джованни Перрони, скульптуры в парке – Адриен де Фрис.
45. Церковь Девы Марии Победоносной (ранее – лютеранская церковь Св. Троицы). Фасад. Неизвестный архитектор, перестройка 1636–1644.
46. Итальянская капелла при иезуитской коллегии Клементинум (1590–1597), в которой впервые проявляются черты барокко.
47. Иезуитская коллегия Клементинум. 1654–1679. (Начало строительства – Карло Лураго, далее – Доменико Орсини, Джованни Бартоломео Комети.) Рис. Ф.Б. Вебера Ок. 1750. Братислава, Городская библиотека.
48. Площадь крестоносцев в Праге. Церковь Св. Франциска (Джованни Матеи, 1679–1688) и иезуитская церковь Св. Сальватора при Клементинуме (Карло Лураго и др., 1578–1654).
49. Дворец Черниных в Праге. Начало строительства 1669–1692 по проекту Франческо Каррати. Деталь, часть главного фасада.

50. Джакомо де ла Порта. Фасад церкви Иль-Джезу в Риме. 1575.
51. Иезуитская церковь Ла Компаниа в Арекипе, Боливия. 1595–1698.
52. Карел Шкрета. Св. Вацлав повелевает разрушать языческие капища и строить христианские храмы. Цикл Св. Вацлава. Х., м. 1641. Прага, Национальная галерея.
53. Карел Шкрета. Вознесение Марии. Алтарный образ из Тынской церкви на Старом Месте, Прага. Х., м. 1649.
54. Карел Шкрета. Дева Мария и Иоанн Креститель поддерживают защитников Мальты во время турецкой осады 1545 года. Алтарный образ из церкви Девы Марии под цепью. Прага. Х., м. Ок. 1651.
55. Карел Шкрета. Святое семейство со св. Екатериной и Варварой. Х., м. Ок. 1655. Прага, Национальная галерея.
56. Карел Шкрета. Св. архангел Рафаил с Товием. Фрагмент. Х., м. 1665. Костелец, церковь Св. Мартина.
57. Карел Шкрета. Св. Августин. 1640. Деревянная доска, масло. Прага, Национальная галерея.
58. Карел Шкрета. Св. Матфей и ангел. Х., м. Ок. 1666. Кржешице, церковь Св. Матфея.
59. Карел Шкрета. Распятие с Марией и Иоанном. Х., м. Ок. 1670. Хотиков, церковь Воздвижения Креста Господня.
60. Карел Шкрета. Моление о чаше. Цикл «Страстей». Х., м. 1672. Пражское архиепископство, церковь Св. Микулаша на Малой Стране, Прага.
61. Карел Шкрета. Христос перед Кайафой. Цикл «Страстей». Х., м. 1673. Пражское архиепископство, церковь Св. Микулаша на Малой Стране, Прага.
62. Карел Шкрета. Се Человек. Цикл «Страстей». Х., м. 1673. Пражское архиепископство, церковь Св. Микулаша на Малой Стране, Прага.
63. Карел Шкрета. Распятие. Цикл «Страстей». Х., м. 1670. Пражское архиепископство, церковь Св. Микулаша на Малой Стране, Прага.
64. Карел Шкрета. Скорбящая Мария. Цикл «Страстей». Х., м. 1673. Пражское архиепископство, церковь Св. Микулаша на Малой Стране, Прага.
65. Карел Шкрета. Оплакивание. Цикл «Страстей». Х., м. 1673–1674. Пражское архиепископство, церковь Св. Микулаша на Малой Стране, Прага.
66. Карел Шкрета. Эскиз иллюстрации к университетскому тезису Иржи Вейса «Строительство корабля теоретико-политической философии». Рис. пером и кистью в коричневом тоне по карандашной основе, лавировка. 1670. Вена, Альбертина.
67. Карел Шкрета. Эскиз аллегории рода Штернберков с фигурами «Астрономии» и «Геометрии». Рис. пером в коричневом тоне по карандашной основе, лавировка. Ок. 1673. Музейный центр Берлин-Далем.
68. Карел Шкрета. Воскресение. Рис. пером коричневым тоном по карандашной основе, лавировка. Ок. 1647. Прага, Национальная галерея, графическое собрание.
69. Карел Шкрета. Усекновение главы Св. Варвары. Рисунок пером коричневым тоном по карандашной основе, лавировка. Ок. 1674. Музейный центр Берлин-Далем.
70. Карел Шкрета. Диспут св. Екатерины. Рисунок темной сепией по карандашной основе, белила. Ок. 1670. Прага, Национальная галерея, графическое собрание.
71. М. Кюссель (по рис. Карела Шкреты). Казнь проповедника-иезуита Генрика Гарнета в Лондоне в 1606 году. Иллюстрация к книге М. Таннера (М. Tanner. «Societas Jesu usque sanguinis et vitae profusionem militans...». Praha, vyd. Clementinum, 1675), посвященной судьбам миссионеров-иезуитов в четырех частях света. Гравюра.
72. Карел Шкрета. Портрет миниатюриста (предполагаемый портрет Иоахима фон Зандарта). Х., м. 1634–1635. Прага, Национальная галерея.
73. Карел Шкрета. Портрет математика с женой. Х., м. 1640. Прага, Национальная галерея.
74. Карел Шкрета. Портрет Шванкхарта (?). 1650-е. Прага, Национальная галерея.
75. Карел Шкрета. Портрет приора пражской конгрегации Мальтийского ордена Бернарда де Витте. Х., м. Ок. 1650. Прага, Национальная галерея.
76. Карел Шкрета. Портрет Бернара Игнаца из Мартиниц. Х., м. После 1665. Прага, Национальная галерея.
77. Титульный лист книги А. Веспуччи «Повесть о Новом Свете и Новых землях...», изданной в Чехии Микулашем Бакаларжем. 1506. Пльзень.
78. Титульный лист латинского издания книги Бартоломе де лас Касаса «Кратчайшее сообщение о разрушении Индии». Гейдельберг. 1564. Гравюра Т. де Бри.
79. Клементинум. Общий вид. Гравюра.
80. Св. Франциск Ксаверий проповедует перед языческим царем Бинго. Тезис университетского диспута. XVIII в. Гравюра.
81. Аллегорическое изображение призвания к миссионерству. XVIII в. Гравюра.
82. Б. Родригес. Мученичество Св. Яна Непомука. Х., м. XVIII в. Милуоки, Государственный музей. Эквадор. (Культ Яна Непомука, национального чешского святого, распространился в Латинской Америке благодаря деятельности миссионеров-иезуитов).
83. М. Кюссель по рис. К. Шкреты. Аллегория миссионерской деятельности ордена иезуитов в Америке. Иллюстрация к книге Матея Таннера «Societas Jesu usque sanguinis et vitae profusionem militans...»
84. М. Кюссель по рисунку К. Шкреты. Гибель миссионера-иезуита в Парагвае. 1635. Иллюстрация к книге М. Таннера. Гравюра.
85. М. Кюссель по рисунку К. Шкреты. Убийство миссионеров-иезуитов в Чили. 1616. Иллюстрация к книге М. Таннера. Гравюра.
86. М. Кюссель по рисунку К. Шкреты. Разорение церкви и смерть миссионеров-иезуитов от рук индейцев в Новой Испании. Иллюстрация к книге М. Таннера. Гравюра.
87. М. Кюссель по рисунку К. Шкреты. Казнь троих миссионеров-иезуитов в Японии. 1633. Иллюстрация к книге М. Таннера. Гравюра.
88. Деревянный алтарь с полихромией. XVII – начало XVIII в. Музей бывшей миссии Сан-Игнасио Гуасу. Парагвай

89. Анонимный мастер. Распятие (деталь). Резное дерево, полихромия. Начало XVIII в. Парагвай. Тринидад. Музей на территории бывшей миссии.
90. Дева Мария из группы Благовещения. Резное дерево, полихромия. XVII в. Парагвай. Музей миссии Санта-Роза.
91. Неизвестный мастер. Сирена. Резной камень. Деталь портала церкви Св. Игнасио. Аргентина. Миссия Сан-Игнасио.
92. Неизвестный мастер. Св. Франциск Ксаверий. Резное дерево, полихромия. XVII – начало XVIII в. Парагвай. Музей Сан-Игнасио.
93. Руины церкви в бывшей миссии имени Иисуса. Первая пол. XVIII в. Парагвай.
94. Руины церкви в бывшей миссии Сан-Мигель. XVIII в. Бразилия.
95. Фердинанд Максимилиан Брокоф. Модель скульптурной группы Игнатия Лойолы для Карлова моста. Дерево, 1709–1711, 1724. Полихромия. (Лойола изображен в окружении представителей различных рас). Прага, Музей города.
96. Фердинанд Максимилиан Брокоф. Женщина в фантастическом «восточном» наряде. Мужчина в фантастическом «восточном» наряде. Детали несохранившегося памятника Игнатия Лойолы на Карловом мосту в Праге. Песчаник. 1710–1711. Прага, Фонд Национальной галереи.
97. Фердинанд Максимилиан Брокоф. Скульптурная группа Св. Франциска Ксаверия на Карловом мосту в Праге (копия несохранившейся статуи 1711 года работы Ч. Восмика, XIX в.). Песчаник.
98. Фердинанд Максимилиан Брокоф. Язычник, получающий крещение (деталь). Группа Св. Франциска Ксаверия на Карловом мосту в Праге.
99. Фердинанд Максимилиан Брокоф. Св. Франциск Ксаверий (деталь). Группа Св. Франциска Ксаверия на Карловом мосту в Праге. Песчаник.
100. Фердинанд Максимилиан Брокоф. Помощник святого – автопортрет Ф. Брокофа (деталь). Группа Св. Франциска Ксаверия на Карловом мосту в Праге. Песчаник.
101. Фердинанд Максимилиан Брокоф. «Калмык» из скульптурной группы Св. Франциска Ксаверия.
102. Фердинанд Максимилиан Брокоф. «Индец» из скульптурной группы Св. Франциска Ксаверия.
103. Фердинанд Максимилиан Брокоф. «Негр» из скульптурной группы Св. Франциска Ксаверия.

Часть II. ПОЛЬША

104. Бартоломеус Стробель. Портрет Гульельмо Орсетти. Х., м. Ок. 1644. Варшава, Национальный музей.
105. Бартоломеус Стробель. Портрет Мартина Опитца. Х., м. 1636–1637. Гданьск. Библиотека Академии наук
106. Бартоломеус Стробель. Портрет Владислава Доминика, князя Острожского. Х., м. 1635. Варшава, музей в Вильянове.
107. Бартоломеус Стробель. Портрет датского принца Ульрика. Копия работы К. ван Мандера (?). Х., м. 1643. Замок Гавно, коллекция барона А. Рейдц-Тотта. Дания. Зеландия.
108. Бартоломеус Стробель. Царь Давид и Вирсавия. Х., м. Минихове-Градиште, замковая галерея.
109. Бартоломеус Стробель. Царь Кир и пророк Даниил. Медная доска, масло. 1636–1637. Варшава, Национальный музей.
110. Бартоломеус Стробель (?). Пир Ирода. 1630-е. Х., м. Мюнхен, Городская галерея.
111. Бартоломеус Стробель. Пир Ирода и усекновение главы Иоанна Крестителя. Деталь.
112. Уильям Маршалл. Фронтиспис книги «Rojal Image. The portreture of here sacred Majestie in his Solitudes and Suffeings». Символический портрет Карла I Стюарта в заточении, перед казнью. 1649. Гравюра.
113. Бартоломеус Стробель. Пир Ирода и усекновение главы Иоанна Крестителя. Деталь. (Бэкингом?)
114. Иннио Джонс. Неизвестная королева. Эскиз к маске. Бумага, коричневые чернила, перо. Чатсворт, Собрание герцогов Девонширских.
115. Иннио Джонс. Принцесса Наваррская (Сапфира). Эскиз к маске. Перо, чернила. Чатсворт, Собрание герцогов Девонширских.
116. Неизвестный художник. Большой европейский балет. Летучий листок, гравюра. 1642. Германия.
117. Неизвестный художник. Лестница благородных сословий всего мира. Летучий листок. 1648. Кёльн.
118. Портрет Яна Дантышека. 40-е годы XVI в. Современная гравюра.
119. Портрет Эрнана Кортеса. XVI в. Современная гравюра.
120. Королевский замок в Варшаве. Современный вид.
121. Неизвестный польский художник (К. Богушевский?). Портрет короля Сигизмунда III на фоне осады Смоленска. Х., м. 1610. Олеско, замковая галерея.
122. Кшиштоф Богушевский. Св. Мартин Турский. (В картину включены портреты членов королевской семьи). Х., м. 1628. Познань, кафедральный собор.
123. Польский художник круга Германа Хана. Коронация Марии. Х., м. 1627. Ежово, приходская церковь.
124. Ханс Кроль (?). Портрет Ладислава Попеля из Лобковитц. Х., м. Конец XVI – начало XVII в. Нелагозевес, Средне-чешская галерея.
125. Ханс Кроль (?). Портрет Магдалены из Лобковитц. Х., м. Конец XVI – начало XVII в. Нелагозевес, Средне-чешская галерея.
126. Родриго Вильяндрандо. Портрет принцессы Исабеллы де Бурбон. Х., м. 1620. Мадрид, Прадо.
127. Родриго Вильяндрандо. Портрет принца Филиппа, будущего короля Филиппа IV. Х., м. 1620.
128. Неизвестный польский художник. Посмертный портрет Ядвиги Рогалинской. Х., м. 1652. Познань, Церковь Св. Антония Падуанского при монастыре францисканцев.
129. Неизвестный польский скульптор. Надгробие Спытка Йордана. 1588. Краков, церковь Св. Екатерины.
130. Неизвестный художник львовского круга. Портрет Винченцы Жевуского. Х., м. 2-я пол. XVII в. Олеско, замковая галерея. Украина.
131. Неизвестный польский художник. Портрет ротмистра. Х., м. Ок. 1750. Варшава, Национальный музей.

132. Неизвестный русский художник 2-й пол. XVII в. Школа Оружейной палаты. Портрет князя Ивана Борисовича Репнина. Х., м. Москва, Государственный исторический музей.
133. Неизвестный русский художник 2-й пол. XVII в. Портрет Льва Кирилловича Нарышкина. Х., м. Москва, Государственный исторический музей.
134. Художник, подписавшийся *Josephi Pict. Posn.* (Йозеф, художник из Познани?). Катафалк и гроб с портретом Катажины Смошевской-Скшетуской. Гравюра на меди. Краков, Ягеллонская библиотека.
135. Погребальная хоругвь Франтишка Лапшиньского. Льяное полотно, масло. Ок. 1625. Недзица, собрание замка.
136. Иоганн Шреттер. Портрет двух жен Януша Радзивилла – живой и усопшей. Х., м. 1646. Минск, Национальный художественный музей.
137. Давид де Гранж. Семья Сальтонсталь. Х., м. 1636–1637. Лондон, Галерея Тейт.
138. Герман Хан. Коронование Марии. Х., м. 1623–1624. Кафедральный собор в Пелплине. Польша.
139. Неизвестный польский художник. Пытка посредством слуха. Иллюстрация к книге Клеменса Болеслава «Устрашающее эхо последней трубы». Изд. 1700 г. Гравюра на дереве.
140. Неизвестный польский художник. Терзание сытых. Иллюстрация к книге Клеменса Болеслава «Устрашающее эхо последней трубы». Изд. 1700 г. Гравюра на дереве.
141. Неизвестный польский мастер. Шляхтич и Смерть. Фрагмент декора. Ок. 1630–1650. Стукко, Дворец в Вилинове.
142. Неизвестный польский художник. Нагробный портрет Бартоломея Ламбрехта. Цинковая пластина, масло. Ок. 1667. Познань, Архиепископальный музей.
143. Неизвестный польский художник. Нагробный портрет З. Хшановской (?). Цинковая пластина, масло. Ок. 1672. Бышево, церковь Св. Троицы.
144. Неизвестный польский художник. Нагробный портрет Адама Ярачевского. Цинковая пластина, масло. Ок. 1657. Познань, Национальный музей.
145. Неизвестный польский художник. Нагробный портрет Адама Павловского. Медная пластина, масло. Ок. 1722. Познань, Архиепископальный музей.
146. Неизвестный польский художник. Нагробный портрет неизвестного духовного лица. Цинковая пластина, масло. Третья четверть XVI в. Мендзыжеч, музей.
147. Неизвестный польский художник. Нагробный портрет неизвестного шляхтича. Цинковая пластина, масло. Ок. 1690. Варшава, Национальный музей.
148. Неизвестный польский художник. Нагробный портрет неизвестной дамы. Цинковая пластина, масло. 1699. Церковь Отцов Паулинов в Вержунове.

Часть III. ЛАТИНСКАЯ АМЕРИКА. ПЕРУ

149. Куско. Кафедральный собор. Проект Франсиско Бесерры, реализация: Х. Р. де Ривера, Х. де Карденас, Х. де Толедо, Х. де ла Куба, М.Г. Сенсио. 1581–1668.
150. Куско. Неизвестный архитектор. Церковь иезуитского ордена Ла Компаниа. 1651–1668.
151. Кито. Церковь монастыря Св. Франциска. 1580-е. Западный фасад.
152. Лима. Церковь Св. Франциска. Архитектор К. Васконселос. 1657–1674.
153. Лима. Дворец маркизов Торре-Тагле. Фасад. 1735.
154. Кито. Церковь Ла Компаниа. Архитектор Леонард Дёблер. Фасад. 1722–1760/65.
155. Кафедральный собор в Гаване. Архитекторы А. Медина, А. Фернандес Тревехо. 1748–1789.
156. Церковь Св. Мартина в Тепоцотлане. Западный фасад и башня (перестройка 1760–1762).
157. Церковь Ла Компаниа в Арекипе (1590–1698). (Строительство начато под руководством Эрмано Дьего Фелипе).
158. Роспись капеллы. Дом Угартече в Арекипе. Портал. 1738. Боливия.
159. Церковь Сан-Мигель в Помате. Начало XVIII в.
160. Церковь Сан-Лоренсо в Потоси. Центральная часть фасада. 1728–1744.
161. Дьего де Росас. Роспись баптистерия в церкви в Карабуко. 1766–1785. Боливия.
162. П. Рубенс. Эскиз фирменного знака издательства Плантена-Моретуса. Дерево, гризайль.
163. Я. Егер. Фирменный знак Плантена-Моретуса по рисунку Э. Квелина с эскиза П. Рубенса. Гравюра.
164. Неизвестный художник. Защита Евхаристии испанским королем от неверных. Х., м. После 1671. Лима, собрание Педро де Осмы.
165. Неизвестный художник школы Куско. Воспитание Богоматери. Переработка в местном стиле гравюры С. Болсверта.
166. К. Галле по рисунку П. Рубенса. Титульный лист книги польского поэта-иезуита М. Сарбевского. 1634, гравюра (Один из возможных прототипов картины «Защита Евхаристии»).
167. С. Болсверт. Воспитание Богоматери. Гравюра с картины П. Рубенса.
168. Город Куско. Иллюстрация из издания Брауна и Гогенберга «*Civitates orbis Terrarum*». Кёльн, 1572–1618.
169. Неизвестный мастер. Христос – защитник от землетрясений. Дерево, полихромия. XVII–XVIII вв. Куско, Кафедральный собор.
170. Неизвестный художник. Христос – защитник от землетрясений. Х., м. XVIII в. Лима, частное собрание.
171. Неизвестный художник. Мадонна. Х., м. XVII–XVIII вв. Лима, частное собрание.
172. Неизвестный художник. Св. Бернард. Х., м. XVIII в. Лима, частное собрание.
173. Неизвестный художник. Св. Исидор – труженик. Х., м. XVIII в. Лима, частное собрание.
174. Неизвестный художник. Св. Франциск в медитации. Х., м. Лима, частное собрание.
175. Неизвестный художник. Мадонна Канделария. Х., м. XVI–XVIII вв. Перу – Боливия.
176. Дьего де Киспе-Тито. Чудесный улов. Конец XVII в. Куско, Кафедральный собор.
177. Неизвестный художник. Севильская школа (круг Бернабе и Йосефа де Айяла). Архангел Гадриил. XVIII в. Х., м. Лима, монастырь де ла Консепсьон.

178. Неизвестный художник. Севильская школа (круг Бернабе и Йосефа де Айяла). Архангел Гавриил. XVIII в. Х., м. Лима, монастырь де ла Консепсьон.
179. Неизвестный художник школы Куско. Архангел Рафаил. XVIII в. Х., м. Лима, собрание Педро де Осмы.
180. Неизвестный художник школы Куско. Военные архангелы (в основе композиции – нидерландские гравюры из учебника по стрельбе из аркебузы). XVIII в. Лима, частное собрание.
181. Х. Кок (по рисунку М. ван Хемскерка). Праздничная процессия в Антверпене, 1561. Колесница «Детство». Гравюра.
182. Х. Кок (по рисунку М. ван Хемскерка). Колесница «Старость». Гравюра.
183. Х. Кок (по рисунку М. ван Хемскерка). Колесница «Мир». Гравюра.
184. Хосе Лопес де лос Риос. Страшный суд. Фреска в церкви в Карабуко. 1684. Перу.
185. Неизвестный художник. Посмертное воздаяние. Церковь в Какьявири. Х., м. 1739. Перу.
186. Х. Бургмайр. Группа экзотических персонажей «Люди из Каликутты», в число которых в то время включали африканцев, индейцев и индусов. Из триумфальной процессии императора Максимилиана I. Ок. 1517. Вена, Альбертина.
187. Теодор ван Тульден по проекту Питера Пауля Рубенса. Португальская триумфальная арка, воздвигнутая в честь Фердинанда Габсбурга и Филиппа IV по случаю их въезда в Антверпен в 1635 г. Офорт. 1642. Мадрид, Национальная библиотека.
188. Хосе Валлес по проекту Мигеля Ремона. Обелиск, воздвигнутый городом Сарагосой в память принца Бальтазара Карлоса. Офорт. 1646. Сарагоса, Библиотека Альфонса Фернандеса.
189. Ян Егер. «Живые картины», участвовавшие в празднике в Антверпене. Гравюра на дереве. 1649.
190. Фелипе Жиль де Мена. Процессия Братства Креста «Вера Крус» на улице Платерия в 1656 г. Х., м. Мадрид, частная коллекция.
191. Фелипе Жиль де Мена. Главный рынок в первый день праздничных мероприятий, организованных Братством Креста «Вера Крус» в 1656 г. Х., м. Вальядолид, Муниципалитет.
192. Неизвестный художник. Въезд Яна I Собеского в Краков и похороны королей Яна Казимира и Михала Корибуто. Гравюра XVII в. Краков. Собрание князей Чарторыхских.
193. Р. де Хоге. Апофеоз Яна III, посвященный коронационному въезду Яна Собеского в Кракове в 1676 г. Гравюра. Краков. Собрание князей Чарторыхских.
194. Я. и Л. ван Детекум. Корабль-аллегория, олицетворяющий деяния Карла V, из похоронной процессии в Брюгге, 1558 г. Офорт.
195. Круг Дьего де Киспе-Тито. Процессия Тела Христова в Куско, 1660 г. (в центре группы, с дароносицей – епископ Моллинего, в окружении клира и светских лиц). Х., м. Ок. 1674.
196. Круг Дьего де Киспе-Тито. Процессия Тела Христова. Фрагмент: статуя Св. Себастьяна на повозке.
197. Круг Дьего де Киспе-Тито. Процессия Тела Христова. Фрагмент: представители индейских племен.
198. Круг Дьего де Киспе-Тито. Процессия Тела Христова. Фрагмент: члены местной иезуитской коллегии во главе с ректором.
199. Неизвестный художник школы Куско. Мадонна (образ Мадонны регионального культа с изображением церковной процессии в честь этой статуи).
200. Хуан Рамос. Триумф Евхаристии. Х., м. Боливия, Церковь Хесус де Мачака.
201. Неизвестный латиноамериканский художник. Флот спасения. Х., м. Лима, собрание Боса Бера-Леона.
202. Гаспар Мигель де Беррио. Коронавание Марии. Х., м. XVII – начало XVIII в. Ла-Пас. Музей Национального искусства.
203. Неизвестный мастер. Св. Троица. Резное дерево, полихромия. XVII в. Санта-Фе. Музей интернационального народного искусства.
204. Неизвестный мастер. Св. Троица. Медальон, чеканка по металлу. (Воспр. в изд.: Каталог собрания древностей графа Алексея Сергеевича Уварова. М., 1908. Отд. VIII–XIX, рис. 32).
205. Неизвестный художник. Св. Троица. XVI в. Гравюра (Воспр. в книге: Холл Мэнли. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцерской символики. 1992. С. 39).
206. Титульный лист к книге А. Кирхера (Kircher A. Iter extaticum kircherianum... Würzburg, 1671).
207. Гора адептов. Иллюстрация к книге: Michelspacher S. Cabala. Augsburg, 1616 (Отображает путь постепенного восхождения искателя философского камня – «философского Меркурия» по лестнице оккультного знания).
208. Путь восхождения в Царствие Небесное (иллюстрация из иезуитской богословской книги А. Сюке (A. Susquet), где тема духовного восхождения представлена в ключе христианского миропонимания).
209. Лабиринт духовный. Русская икона XVIII в. Историко-архитектурный и художественный музей «Новый Иерусалим». Тема земного странствия, воплощенная в образе лабиринта. Икона возникла, видимо, не без влияния книги Яна Амоса Коменского «Лабиринт мира и рай сердца» (Амстердам, 1663).
210. Древо сфирот (по книге А. Кирхера «Эдип Египетский»).
211. Неизвестный художник Трехликая Троица. XVII–XVIII в. Прованс. Монастырская церковь в Лю-Сен-Совёр. Прорисовка из книги Жака Д'Арэ «Энциклопедия эзотеризма».
212. Трехликая Троица. Изображение на крестьянском столе в Тироле. Ок. 1600 (Воспр. в книге: Бидерманн Г. Энциклопедия символов. С. 273).
213. Христос с символами евангелистов. Фреска из монастырской церкви в Лю-Сен-Совёр. Фото Kerk van Luz Saint-Sauveur.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Лариса Ивановна *Тананаева*

О маньеризме и барокко

Очерки искусства
Центрально-Восточной Европы
и Латинской Америки
конца XVI–XVII века

Чехия. Польша. Перу

Директор издательства *Орешин Б.В.*

Зам. директора *Горжевская Е.Д.*

Редактор *Маркелова Н.И.*

Подписано в печать 10.08.02012. Формат 70х100/16
Бумага офсетная. Гарнитура Garamond C. Печать офсетная.
Объем 40,5 усл. печ. л.+ 3,5 пл. цв. ил. Тираж 500 экз.

Издательство «Прогресс-Традиция»
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9
Тел. (495) 245-49-03

ISBN 9785898264109



9 785898 264109

Отпечатано в полном соответствии
с качеством электронного оригинал-макета
в ОАО «Первая Образцовая типография», филиал «Дом печати – ВЯТКА».
610033, г. Киров, ул. Московская, 122.
<http://www.gipp.kirov.ru>; e-mail: order@gipp.kirov.ru