

Л. И. ТАНАНАЕВА

РУДОЛЬФИНЫ

Пражский художественный центр
на рубеже XVI-XVII веков



• НАУКА •





РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Л. И. ТАНАНАЕВА

РУДОЛЬФИНЦЫ

Пражский художественный центр
на рубеже XVI-XVII веков



МОСКВА • НАУКА • 1996

ББК 85.1
Т 12

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда,
инициативный проект 96-04-16072*

Ответственный редактор
доктор искусствоведения М.И. СВИДЕРСКАЯ

Рецензенты:
доктор филологических наук Л.А. СОФРОНОВА,
кандидат искусствоведения А.Б. СТЕРЛИГОВ

Тананаева Л.И.

Т 12 Рудольфинцы: Пражский художественный центр на рубеже
XVI–XVII веков. – М.: Наука, 1995. – 240 с.
ISBN 5-02-011259-3

Книга посвящена теме, в последние десятилетия привлекавшей большой интерес исследователей. Это вполне оправдано: культурный центр, сложившийся в Праге при дворе Рудольфа II, был тесно связан с проблемами постренессансного гуманизма, вопросами эволюции светского и церковного, профессионального и ремесленного искусства эпохи маньеризма и раннего барокко. "Рудольфинцы" проявили себя во всех видах искусства – живописи, скульптуре, прикладном творчестве.

Работа состоит из двух частей: культурологической и собственно искусствоведческой.

Для искусствоведов, историков и всех интересующихся проблемами культуры.

Т 4901000000-039 211-95, I полугодие
042(02)-96

ББК 85.1

ISBN 5-02-011259-3

© Тананаева Л.И., 1996
© Издательство "Наука",
оформление, 1996
© Российская академия наук, 1996



ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа посвящена формированию и деятельности Пражского художественного центра, расцвет которого совпадает с годами правления Рудольфа II – чешского короля и императора Священной Римской империи (1576–1612). После отречения и смерти Рудольфа центр еще некоторое время сохранял свое значение, но это был уже его закат. Затем искусство рудольфинцев – такое название укрепилось в истории искусства за мастерами придворного круга – казалось бы, резко обрывается Тридцатилетней войной, составившей отдельную эпоху со своими художественными ориентирами, резко отличными от тех, которые лежали в основе рудольфинского круга. Однако традиции сохранились, существовала подсудно и вновь дала знать о себе во времена барокко, а позже, как бы помноженная на эту новую, барочную традицию, вошла в качестве важного слагаемого в культуру совсем иной исторической действительности: Национального возрождения конца XVIII–XIX вв. Несколько десятилетий творчества рудольфинцев – поистине "миг один" в истории европейского постренессансного искусства – сыграли важную роль в искусстве Чехии, а через нее – и всего региона, не раз оказываясь образцом для сопредельных (а иногда и весьма отдаленных) стран.

В связи с этим сделаем небольшое отступление и напомним, что культурная география Европы в те времена существенно отличалась от знакомой нам ситуации XIX в., критериями которого мы обычно бессознательно пользуемся, рассматривая и более ранние стадии в культуре Средней и Восточной Европы. В XIX в. подавляющее большинство стран региона с трудом, в напряжении национально-освободительных войн, преодолевало отсталость, в том числе культурную, порожденную долгим пребыванием под политическим и национальным гнетом. Но в XV–XVI вв. положение было иным. Чехия, Польша, Венгрия переживали подъем яркой гуманистической культуры, порой опережая западных соседей. "В середине XV века (...) Буда была

ренессансной столицей, подобно Милану или Флоренции, в то время как Париж или Лондон сохраняли в значительной степени черты средневековой культуры", – писал И.Н. Голенищев-Кутузов, один из первых ученых, поставивших себе целью исследовать судьбу славянских ренессансных и постренессансных литератур¹. В равной мере и Чехия, несмотря на то, что гуситские войны задержали развитие гуманизма и повлияли на его характер, и в еще большей степени Польша, с ее европейски известным старинным Ягеллонским университетом, королевской столицей – Краковом, внесли свой немалый вклад в развитие европейской ренессансной культуры, сильно увеличив ее общий потенциал в Европе.

Такова была традиция, на которую опиралась культура интересующего нас периода: Прага времен Рудольфа II не была неожиданным и обособленным явлением в регионе. Она унаследовала, в частности, у своих предшественников – местных ренессансных дворов – такое замечательное качество, как религиозная терпимость. В преддверии экспансии контрреформации, пришедшей на грани XVI–XVII вв. на земли региона, это качество было особенно драгоценным, ибо формировало прочную внутреннюю традицию, уничтожить которую полностью никакие мероприятия ни светской, ни церковной власти были не в силах. В начале XVII в. и позже, когда и католики и протестанты преследовали еретиков по всей Европе, здесь почти невозможно встретить что-либо подобное жестоким аутодафе католиков-испанцев, равно как нетерпимость женевских кальвинистов. Речь Посполитая даже получила название "государства без костров". Причастность Чехии или Польши к "истинному" Ренессансу, так часто оспариваемая, обычно оценивается по сумме стилистических признаков изобразительного искусства. Но, может быть, самым ценным завоеванием Возрождения в Центральной и Восточной Европе стало укрепление гуманизма и терпимости, установление светского духа в области философствования и всей интеллектуальной жизни. Эти качества не только сохранила, но и продолжила на острой грани переломной исторической эпохи рудольфинская Прага.

Говоря о Центральной и Восточной Европе того времени, следует помнить о том, что они были не просто конгломератом отдельных государств, свободно взаимодействующих между собой, в том числе в области культуры, но входили в огромные и стойкие государственные образования: Речь Посполитую и Священную Римскую империю Габсбургов. Привычка к отрицательной оценке Австро-Венгрии в XIX в., когда она воспринималась как "тюрьма народов", порой распространяется на все этапы ее существования. Между тем, они были очень различны, и роль Империи в европейских судьбах была далеко не однозначной².

В частности, бремя войны с турками-османами, в 1520 г. разгромившими Венгрию и занявшими ее южную часть, а впоследствии сохранявшими два столетия мрачную славу бича всей юго-восточной Европы, – легло основной своей тяжестью именно на Габсбургов. Ощущение своей роли в борьбе с Портой как христианской миссии стало одним из главных идейных комплексов, которые отличали всех Габсбургов (в том числе Филиппа II Испанского – он переносил эти мессианские идеи на христианизацию своих земель в Новом Свете). Идеологическая программа династии включала в себя утверждение родовой славы Габсбургского дома, самой судьбой поставленного на страже христианской цивилизации. Факт принадлежности к Империи диктовал искусству входивших в нее стран целый ряд общих, характерных культурных стереотипов, идей, ценностей. Культурные связи и контакты внутри Империи были очень прочны. Например, несмотря на географическую близость, скажем, Праги к Кракову, несмотря на множество культурных и исторических импульсов, шедших от одной славянской страны к другой, не менее важными и актуальными для Чехии оказывались контакты и влияния по линии Габсбургской империи³. Этот круг аналогий, влияний, прямых и типологических воздействий надо постоянно учитывать, рассматривая проблематику рудольфинского центра, не отрывая его при этом от местной традиции (но ни в коей мере не сводя к ней).

На скрещении разнообразных импульсов, идущих как с юга, непосредственно из Италии, так и с севера (Нидерланды), на чешских землях с их старой культурной традицией и в живых взаимодействиях со всем Средне- и Восточноевропейским регионом возник феномен Пражского центра рубежа XVI–XVII вв.

Обращаясь непосредственно к искусствоведческой проблематике, отметим, что период, который нас интересует, получил у ученых название "искусство около 1600 года". Такое далекое от точности определение все чаще заменяет собой лишь на первый взгляд более конкретное "искусство последней трети XVI–начала XVII веков". Их хронологические рамки совпадают: именно об этих, примерно, пятидесяти годах, разбитых датой "1600", идет речь.

Стилевая определенность этого периода крайне неясная. Почти полное отсутствие "чистых" ренессансных форм, проникновение их на здешние земли "в одежде" маньеризма, раннее появление барокко в достаточно зрелых формах и его быстрое развитие протекают на фоне очень медленного затухания готики. Не случайно исследователи избирают нейтральные определения, такие, как "стиль ранних Вазов" (для Польши, по имени королевской династии), "между Ренессансом и барокко", и лишь иногда уточняют его как "неоготика" (Т. Хшановский, Польша) или "риторическое средневековье" (И. Вайшвилайте, Литва)⁴.

Стилевой доминантной в конце XVI–начале XVII в. кажется то ренессансная традиция, то "неоготика около 1600", то раннее барокко. При этом соответственно группируется и интерпретируется весь материал. В 70–80-х годах возникла, однако, тенденция связывать многие важные явления, обладающие всеми характерными чертами культуры этого круга, с маньеризмом. Последовательный анализ маньеризма как стиля и идейной, культурологической его подосновы привел к выявлению в его структуре ряда особенностей, которые если ранее и отмечались, то не занимали основополагающего места в общей оценке его классического, итальянского варианта. Зато они оказались актуальными, когда история искусства Восточной и Центральной Европы поставила на повестку дня проблематику, которая предопределила ее своеобразную "стыковку" с маньеристической: стало ясно, что маньеризм играл ощутимую роль в здешнем художественном процессе.

Программная антиклассичность маньеристов, утверждение артистического "я", та огромная роль, которую приобретает в общей системе маньеризма не просто индивидуальная, а остро субъективная творческая манера; неудовлетворенность простым подражанием натуре 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 иных сочетаниях, где они приобрели характер своего рода "ключа" нового идейного замысла; высокая степень "окультуренности" искусства, часто оборачивающаяся стилизацией, узкий круг излюбленных мифологических и литературных тем и сюжетов; историзм в восприятии прежнего искусства – оно переосмысливается в субъективном поэтическом ключе; любовь к литературе, поэзии, гротеску, к разнообразию, к игре фантазии, прихоти – все эти черты, присущи не только итальянскому, но и центральноевропейскому маньеризму. Они венчаются огромной любовью его деятелей к искусству и их верой в безграничную силу художественного творчества, способного, как писал Федерико Цуккарро, "создавать на земле новый рай" (*poivi paradisi*). Подобные мысли можно было встретить уже у мастеров Высокого Возрождения – будь то "внутренний рисунок" или вера в неограниченные созидательные возможности человека, мастера, творца, через свое творчество становящегося "божественным". Но теперь эти идеи, похожие на яркие вспышки, озарения больших мастеров, упоенных своей властью над материей, сменила программа, более четкая, но и более узкая – концепция, подготовившая во многом принципы будущих академических реформ братьев Карраччи, а далее – классицизм. С другой стороны, – уже не в теории, а на практике – в своих беспокойных композициях

маньеризм предварил экспрессивный язык, характерное сочетание спиритуализма и натуралистичности, тягу к универсальности, свойственную барокко. В своей творческой практике маньеризм расшатал классические нормативы Ренессанса. Барокко заменило их новой – тоже нормативной при всей внешней "бурности" стилиа, – системой искусства.

Так или иначе, маньеризм сказал свое слово в культуре XVI в. Он проявил себя здесь как важный этап, как тип искусства, универсальностью своих образцов сумевший привести к единому знаменателю все нестрое разностильное искусство обширного региона. Поэтому он и проложил дорогу барокко. И какой бы груз манерной утонченности, искусственности или стилизаторской виртуозности он ни нес на себе, в качестве родового знака – именно маньеризм явился здесь носителем и распространителем художественных принципов Ренессанса. Творчество рудольфинцев представляет собой одну из самых завершенных, а в некоторых чертах уже трансформировавшихся форм такого заальпийского маньеризма, с наклоном к синтезированию итальянских и северных образцов. Разработка проблем, связанных с ним, заставляет внимательнее отнестись к роли придворной культуры того времени, ранее часто оценивавшейся превратно, особенно в СССР. Мы имеем в виду стойкое предубеждение, долго державшееся в советском искусствовании, против самого явления придворной культуры, в том числе (и, может быть, особенно) XVI–XVII вв. Ей противопоставлялась обычно довольно абстрактно и условно характеризуемая сумма признаков народной ренессансной культуры как прогрессивного художественно-исторического явления. Вопреки ему придворное искусство выступало как условное, холодное, сервильное, панегирическое, оторванное от жизни городских сообществ (им и полагалось быть, в первую очередь, носителями позитивного начала и воплощать упомянутые народные черты, стихию ренессансного мироощущения, всегда оптимистическую, светскую, карнавалльно-свободную). Придворный статус был "по определению" враждебен такой прогрессивности и вообще всячески мешал специалистам при построении концепций поступательного развития реализма и народности как движущих сил художественного процесса. А поскольку придворное искусство в постренессансную эпоху стало всеевропейским ярким феноменом, сохраняя черты типологической общности и ассоциируясь с экспансией "подозрительного" со всех точек зрения маньеризма, – оценки оказывались особенно беспощадными. Феномен больших ренессансных и постренессансных дворов как интереснейшая культурологическая проблема, без которой невозможно понять сущность многих протекавших тогда процессов в искусстве, практически выпал из поля зрения советских историков искусства – трудно назвать хотя бы одну монографию или развернутую статью на эту тему, которую можно было бы сопоставить

с трудами зарубежных историков, появившихся в последние десятилетия⁵.

Специфический оттенок приобрела эта проблема в Чехии: здесь со времен Национального возрождения наиболее прогрессивной общественной силой было принято считать "божьих воинов" гуситов, в XV в. выступивших со своей "Реформацией до Реформации" и опиравшихся, безусловно, на широчайшие народные слои. Любимые народом имена Гуса и его сподвижников казались единственными достойными ориентирами в социально-политической борьбе за национальную независимость, в том числе – в культуре. В советской "Истории Чехословакии" читаем: "...гуманизм в Чехии (имеется в виду XVI в. – Л.Т.) представлял собой в некотором смысле шаг назад по сравнению с революционной гуситской литературой. Он выражал идеологию городской знати в послегуситскую эпоху, когда реакция торжествовала победу"⁶. Однако чешские исследователи уже давно обратили внимание на тот факт, что бюргерские, городские, народные слои, верные протестантской идеологии и героически ее отстаивавшие, выдвигали в XVI в. в области искусства программу, уже во многом архаическую, отстраняясь добровольно от новых, живых форм искусства, рожденных ренессансным гуманизмом; в то время как высшие круги общества – дворянство, аристократия, городской патрициат, а в первую очередь, двор Габсбургов, имевших в Праге своего наместника, оказались приверженцами и хранителями последних. Что касается Рудольфа II, избравшего именно Прагу своей столицей, и его художественной политики, предопределившей расцвет Пражского центра на рубеже XVI–XVII вв., то об этом в вышеназванной "Истории" ничего не сказано – упомянута лишь склонность императора к католицизму (тогда как все современники упрекали его в недостаточной религиозности). Несправедливость таких оценок связана отчасти с тем, что времена, наступившие после правления Рудольфа, ассоциировались с наступлением так называемой эпохи тьмы, возвратом католицизма как официальной государственной религии и утратой независимости. Привкус недоверия и даже отрицания не случайно коснулся оценок барокко – богатейшего, великолепного чешского барокко, расцвет которого пришелся как раз на "эпоху тьмы". Период же правления Рудольфа II Габсбурга, правившего на границе этой роковой эпохи в преддверии Тридцатилетней войны (фактически она уже началась в последние годы его жизни), довольно долго оценивался как мрачная прелюдия к последующим историческим коллизиям, и лишь последние десятилетия принесли его полную переоценку.

В советской исторической науке нам удалось найти лишь одну развернутую характеристику императора – в книге В.С. Рожницына о Джордано Бруно: «Император Рудольф, – пишет советский историк, –

был игрушкой в руках иезуитов, с детства воспитывавших его в духе тупого ханжества. Нравственная распущенность, бездеятельность, изнеженность, страсть к церемониям и дворцовым развлечениям сочеталась у Рудольфа с "упражнениями" в духе Игнатия Лойолы. Он участвовал в монашеских процессиях, шел с факелом в руках, с обнаженной головой и босыми ногами даже в жестокие зимние морозы. (...) Иезуиты, управлявшие страной от его имени, не противодействовали астрологическим и алхимическим увлечениям императора. Он окружил себя всевозможными авантюристами, якобы обладавшими тайными знаниями. (...) Болезненное воображение, тяга к мистическим познаниям и иезуитское ханжество не мешали, однако, императору придавать алхимии прежде всего практическое значение. Он рассчитывал с помощью алхимиков добыть золото или металл, похожий на него, чтобы стать богатейшим государем Европы»⁷. Автор не указал источников, откуда он почерпнул эти фантастические характеристики; столь суров и исторически неточен не был ни один из западных исследователей. Их число было вначале невелико: в основном личность императора привлекала писателей и поэтов, живо ощущавших драматизм его личности. (Так, Грильпарцер посвятил Рудольфу драму "Раздор в Габсбургском доме"⁸. Однако в дальнейшем, с легкой руки неглубоких популяризаторов, укрепилось мнение о нем, как о бессильном правителе, не способном противостоять судьбе и воздвигшем красивую ширму между собой и реальностью. Роль этой ширмы отводилась придворному искусству, даже всему придворному кругу; соответственно, в культуре двора видели пустоцвет, лишенный местных корней. Резкая характеристика советского автора явно тяготеет к таким оценкам, хотя далеко превосходит их безапелляционностью суждений. Между тем фигура Рудольфа II имеет ключевое значение для истории пражского круга, и мы впоследствии коснемся ее более подробно.) Заметим, что среди "авантюристов", которыми, по словам В.С. Рожицына, окружил себя император, были Тихо Браге, Кеплер да и сам Джордано Бруно, предпославший своему изданному в Праге сочинению "Сто шестьдесят тезисов против математиков и философов нашего времени" "Посвящение", обращенное к Рудольфу)⁹. В приведенной характеристике нелегко узнать императора, племянника Филиппа II, воспитанного при испанском дворе и, по словам современников, сохранившего испанскую "грандесу" во всех случаях жизни, — на первом плане для него было отнюдь не сомнительное обогащение с помощью поддельного золота, а долг защитника христианских земель. При нем были одержаны славные победы, а уже после смерти Рудольфа заключен прочный мир с турками. Что касается пражских иезуитов, то их главе, Эдмунду Кампиону, наверное, даже в самых смелых снах не снилась такая власть над императором, какую приписал

его Ордену Рожичын. "От имени Рудольфа" иезуиты никогда не правили. От его имени вообще никто не правил. Он никому и никогда не уступил бы власти по доброй воле, а когда пришлось отказаться от нее в пользу брата в момент острого политического кризиса, пережил это трагически и умер вскоре после отречения. Трудно поверить, читая приведенные выше строки, что речь идет о человеке свободного ума, при дворе которого легко дышалось и католику и протестанту, при условии, что они были хорошими мастерами в своем деле, будь то наука или искусство. Ибо, в первую очередь, император был просвещенным неоплатоником, и все формы религиозного мракобесия были ему органически чужды. Жившие в мире при пражском дворе Пуччи и Бруно были казнены, как только вернулись на родину. В Праге за ересь не казнили никого. Зато император без колебаний отправил на эшафот двух своих генералов, сдавших крепости туркам.

Книга Рожичына и "История Чехословакии" были написаны почти сорок лет назад, и обе соответствуют идеологическим стандартам своего времени, — но за все прошедшие годы об истории пражского двора, о важнейшем периоде чешской культуры переломной эпохи новых материалов не публиковалось. Названные книги остаются главным источником информации. А многие из высказанных в них положений оказались исключительно живучими.

Не ставя себе целью проанализировать весь состав чешской культуры в один из самых сложных моментов ее истории, мы выделяем, как главную, проблематику придворного круга, стараясь, однако, наметить в общих чертах и реальный местный художественный контекст, в тесном взаимодействии с которым придворная культура и развивалась. Добавим, что обращение к истории пражского двора не только способно прояснить интереснейший этап в развитии собственно чешской культуры, но и играет немалую роль в изучении всего европейского маньеризма, так как рудольфинцы — самый поздний его эпизод, позволяющий проследить эволюцию маньеризма, так сказать, на изломе стиля.

Очерченный магическим кругом придворной культуры, маньеризм, никогда не отличавшийся гибкостью, широтой стиля барокко и способностью последнего приспосабливаться к любым условиям места и времени, однако, в немалой степени подготовил почву для него — в Чехии, может быть, даже больше, чем в других странах. Одна из специфических трудностей изучения творчества пражских художников заключается в том, что, в отличие от итальянских или нидерландских маньеристов, они очень мало писали о себе. Не сохранилось ни их теоретических трактатов, ни высказываний. Пражский двор, замкнутый в себе, противостоящий политическому и конфессиональному напору со стороны католической Лиги, в которую император входил,

но идеологией которой никогда не ограничивался, хранил свои тайны. При Рудольфе не появился ни свой Вазари, ни свой Цуккарро, был лишь просвещенный меценат, вкусы которого считались законом, и мастера, в немалой степени воздействовавшие на эти вкусы и даже их формировавшие. Наиболее близким к пражскому двору теоретиком был Карел ван Мандер, отлично знавший многих здешних художников. Их биографические очерки относятся к лучшим в его "Книге о художниках". Однако при анализе общих установок центра приходится обращаться и к итальянским теоретикам, так как почти все мастера Рудольфа II, будучи, как правило, уроженцами Северной Европы, обучались и подолгу жили в Италии. Трактаты Д. Ломаццо и Ф. Цуккарро были хорошо известны в Праге. О взглядах же самого императора больше всего говорит характер его коллекционерства и сам дух придворного искусства.

Открытое, космополитическое, тысячью нитей связанное со всей Европой, искавшее и находившее универсальные решения, искусство рудольфинцев было одновременно внутренне замкнутым, семантически усложненным, ключи для его адекватного восприятия и содержательной интерпретации далеко не всегда ясны современному исследователю. Общая типология сближает рудольфинцев со "школой Фонтенбло", придворной культурой при дворах Флоренции времен Медичи, Мантуи – Гонзага, маньеристами Нидерландов. При этом Прага обладает и собственными чертами, своей проблематикой, своим языком форм.

Рудольфинцы ввели в обиход сумму новых профессиональных навыков, дали образцы современной иконографии, приучили общество к светскому духу искусства, его праву быть, в первую очередь, именно искусством. Их рисунки и картины во множестве гравировались и копировались, их знали, ценили и коллекционировали во всех европейских странах. Прямое воздействие стилистики рудольфинцев заметно не только в соседних краях, но и в Нидерландах (например, в кругу гарлемских, утрехтских маньеристов, в творчестве Гольциуса).

Искусство рудольфинцев изначально противоречиво, порой "темно", переполнено шифрами и эмблемами, подобно стихам современников – гонгористов, или култеранистов. "Игра в открытую бесполезна и неинтересна", – писал несколько позже один из них, Бальтазар Грасиан¹⁰. В своей претензии на познание универсальных ценностей мастера беспощадно отягощали живопись, скульптуру, графику грузом натурфилософской премудрости. Это было искусство, часто ставившее перед собой неразрешимые задачи, пытавшееся связать в единую великую цепь все творения природы и мир человека, живых и мертвых, небо и землю, звезды и людские судьбы, соединить цвет, букву, число, даже, кажется, звук. Искусство, осознанно тяготевшее к синтезу, но

так и не достигшее его, зато проложившее путь синтезу барокко. Искусство поиска, смелых решений, иногда в своем использовании формальных средств шедшее на авантюру. Неудивительно, что оно оставило гораздо меньше классических шедевров, чем Ренессанс или XVII век. Но и маньеризм имел свои заслуги, отчасти связанные с деструкцией воспринятых им традиционных формальных и иконографических схем, но во многих случаях давший самостоятельные, новые решения. 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 изошренной интеллектуальной и эстетической игры, и таким путем подарить ему искомую гармонию. "Искусство опирается на мастерство, для этого оно и было создано, – процитируем еще раз Грасиана, – и оно все время развивает и совершенствует это мастерство"¹¹. Художники рудольфинского круга входили в число наиболее последовательных сторонников такого ученого, изошренного творчества. Само наличие в центре Европы группы мастеров, чьи произведения – в равной мере живопись скульптура, великолепное прикладное творчество – отличались самым высоким уровнем, поднимало престиж искусства, раздвигало горизонты культуры и побуждало к совершенствованию.

Перечисленные соображения делают закономерным обращение историков культуры к рудольфинскому центру. Не случайно вся вторая волна интереса к Маньеризму в европейском искусствознании оказалась связана с Прагой. Это объясняется тем, что на Пражском центре скрестились интересы как тех исследователей, которых занимал поздний маньеризм с точки зрения его места в стилевых течениях начала XVII в., так и тех, кого интересовали вопросы локальных форм в заальпийской Европе в период "между Ренессансом и барокко". В 1969 г. прошла первая большая конференция в Праге, где рассматривались общая проблематика искусства времени Рудольфа II, его место в ряду европейского маньеризма, в 1987-м – вторая (тоже в Праге), значительно более широкая, объединившая многих ученых Европы и Америки. Ее работу продолжила международная представительная выставка в Эссене (1988), впервые собравшая в целостной экспозиции произведения рудольфинских мастеров, разбросанные по всему свету и до последнего времени не всегда идентифицированные. В 1988 г. был издан критический каталог этой выставки в двух томах (их дополнял третий том, в который вошли материалы пражской конференции)¹². Статьи для каталога написаны учеными различных стран Европы и Америки. В сочетании с книгой Р. Эванса "Рудольф II и его мир: Из истории интеллектуальной жизни Европы. 1576–1612" (1973)¹³ и вы-

шедшей двумя изданиями (1985, 1989) работой американского ученого Т. Дакоста-Кауфмана "Пражская школа"¹⁴ эти труды представляют собой фундаментальную разработку проблемы, выдержанную в принципах комплексного, современного исследования.

Занимаясь ранее проблематикой Восточной Европы – главным образом на материале Речи Посполитой, – мы обращались к столь характерным для региона в целом низовым, локальным, ремесленным явлениям, наиболее ярким из которых можно считать сарматский портрет. Подобные формы интерпретировались обычно как вариант низового национального барокко. Однако, прослеживая их истоки, мы убедились в том, что важную роль в их возникновении играл маньеризм, выступавший, как правило, в качестве образца, исходной структуры, которая уже потом модифицировалась и переживала различные превращения – в связи со специфической функцией, отведенной искусству, особенно светскому, историей культуры региона. Именно маньеризм оказывался во многих случаях стимулирующим, а то и формообразующим ядром образной концепции (например, в скульптуре надгробий, надгробном портрете и др.). Так, наиболее ремесленные, рустикализованные формы, особенно в портрете, первоначально возникали под непосредственным влиянием придворного, маньеристического портрета и уже потом начинали сложный путь к тому, что Б.Р. Вишпер называл "рустикализацией исторического стиля", Я. Бялостоцкий – "Vernacular", а мы – локальным примитивом¹⁵.

Сейчас мы делаем попытку рассмотреть сам образец, сложившийся в регионе на рубеже XVI–XVII вв. И, соответственно, вместо низовых форм обращаемся к повлиявшим на их возникновение "высоким формам". Главной из них нам представляется искусство рудольфинцев. В связи с этой задачей структура книги сложилась следующим образом.

Книга состоит из двух частей, первая из которых посвящена в основном историко-культурной проблематике. Первая глава определяет место искусства в общей системе придворной культуры, в первую очередь, – его связь с натурфилософской подосновой творчества. Рудольфинский двор – очень целостное явление, творчество ведущих мастеров знает множество сходных тем, излюбленных сюжетов, предопределенных единством (во всяком случае – большим сходством) мировоззренческих позиций. Поэтому нам показалось логичным выделить особо эти культурологические аспекты, с тем чтобы рассмотреть их более подробно.

Вторая часть книги посвящена творчеству мастеров рудольфинского круга и представляет собой очерк искусства, где, в согласии с исторической правдой, главное место принадлежит живописи. Привлекается и материал скульптуры и прикладного искусства, в области

которых были также достигнуты абсолютные по своему художественному значению успехи.

Очерк построен по проблемно-историческому принципу, чтобы легче было следить за стилистической эволюцией жанров, но в него введены краткие монографии самых крупных художников, освещена главная тематика их творчества.

Предлагаемая вниманию читателя книга была закончена в рукописи и утверждена Ученым советом Государственного института искусствознания осенью 1985 г. По причинам, не зависевшим от автора, ее публикация стала возможна лишь сейчас. Рукопись претерпела значительное сокращение: разделы об искусстве маньеризма в Восточной Европе были опубликованы в виде отдельных статей. (Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI–XVII вв. // Сов. искусствознание' 22.1987; О маньеризме в Восточной Европе и некоторых взглядах Б.Р. Виппера // Из истории зарубежного искусства XXI; Материалы научной конференции "Випперовские чтения – 1988" / Изд. ГМИИ им. Пушкина. М., 1991.) Сократилось и число иллюстраций, так что зрительный ряд не всегда соответствует приведенным в тексте описаниям.

За последние годы рудольфинское искусство привлекло к себе большое внимание: прошли выставки, появились новые книги, которые, к сожалению, автору лишь частично удалось использовать при доработке рукописи. Мы старались, однако, везде, где позволяла уже сложившаяся структура книги, давать отсылки к новой литературе. В отечественной науке работ по избранной теме не появлялось, что рождает у автора надежду, что, несмотря на все вышеизложенное, "Рудольфинцы" могут быть полезны читателю.

Добавим, что тема "Произведения рудольфинцев в Российских музеях и собраниях", которую мы попытались начать, поместив в настоящем издании нескольких мало известных произведений, до сих пор недостаточно исследованных, даже остающихся под вопросом (как портреты Кеплера и его жены или украшающий обложку книги портрет Рудольфа II) еще ожидает настоящего изучения и способна внести свой вклад в общий корпус знаний о рудольфинском искусстве.

В заключение автор хотел бы принести глубокую благодарность всем тем, кто помогал ему в работе и способствовал выходу книги в свет: прежде всего директору Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ доктору искусствоведения А.И. Комечу, заместителю директора доктору искусствоведения И.Е. Светлову, а также тем друзьям и коллегам, кто участвовал в обсуждениях рукописи и высказал ценные замечания: отделу Классического искусства Государственного института искусствознания под руководством доктора искусствоведения Е.И. Ротенберга, профессору

В.Ю. Силюнасу; члену-корреспонденту Российской Академии художеств профессору Н.Н. Никулину, кандидату искусствоведения Н.В. Фаминой. Эта книга не могла бы быть написана без многолетних контактов с учеными Института теории и истории искусства Чешской Академии наук в Праге, в первую очередь профессоров Э. Фучиковой и И. Коржана. Автор многим обязан также дирекции и сотрудникам Художественно-исторического музея в Вене, особенно профессору Р. Дистельбергеру, щедро поделившемуся с автором изобразительным материалом. Моя глубокая благодарность госпоже Д. Вингрон. За помощь в работе над книгой сердечно благодарю моего ответственного редактора, доктора искусствоведения М.И. Свицерскую.





Глава первая

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ИМПЕРСКОЙ ПРАГИ

РУДОЛЬФ II И ОБЛИК ПРАЖСКОГО ДВОРА

История всего Пражского центра неразрывно связана с личностью императора Рудольфа II. Глубоко символичны в этом плане установленные в науке наименования: придворного центра – как "рудольфинского", императорских художников – как "рудольфинцев", Праги того времени – как "рудольфинской Праги". (Причем эта традиция появилась не сейчас – еще Кеплер, состоя на службе у Валленштейна, после смерти Рудольфа II, итоги своих астрономических трудов назвал "Рудольфинские таблицы".) Так что понятие "рудольфинская эпоха", сегодня связанное почти исключительно с материалом искусства, станет, возможно, столь же всеобъемлющим, как, например, "елизаветинская эпоха" в Англии.

До сих пор Рудольф II никогда не был популярен среди историков, не в пример своим партнерам в политической игре – Елизавете Английской, Генриху IV или Филиппу II Испанскому. Отчасти это объясняется тем, что к личности Рудольфа были очень суровы соотечественники – австрийцы, равно как и чешские историки, возложившие на императора всю ответственность за наступившие непосредственно после его правления времена разрухи и войн, за утрату национальной свободы: ситуация на пограничье XVI–XVII вв. виделась им прологом всех последующих событий. Культура и искусство при дворе Рудольфа долгое время представлялись странным феноменом, не связанным с местной почвой, – экзотическим цветком со слабыми корнями, увядшим сразу после смерти своего венценосного садовника. И в наше время личность императора часто видится в ореоле искателя "звезд и мандрагор" (как гласит название современного популярного

очерка) и гораздо реже предстает в качестве важной для судеб Европы политической фигуры¹.

Рудольфу и вправду был свойствен отблеск фаустианского духа с его взлетами и падениями, в одиночку, на свой страх и риск, погружавшегося в бездны тайнознания, подвергая угрозе спасение собственной христианской души. В этом ключе трактует Рудольфа Г.Р. Хоке, в своей интерпретации людей эпохи маньеризма уделивший значительное место императору². Однако другой его чертой ученый считает стремление к надконфессиональному единству разобщенной интеллектуальной Европы, желание преодолеть эту разобщенность приверженностью универсальным гуманистическим идеалам. Эти мысли, высказанные вскользь, кажутся нам единственным верным подходом к попытке понять такую сложную фигуру, какой был Рудольф II.

Интерпретировать его личность – а без этого невозможно оценить специфику всего пражского двора – действительно очень трудно. Образ императора видится все время не прямо, а как бы в чередующихся многочисленных отражениях, лишь отчасти вырисовываясь сквозь многоцветную призму увлечений, осуществленных замыслов и нереализованных проектов, сквозь переплетение на редкость противоречивых поступков, необъяснимых порой контактов. Образ множится в зеркалах, и никогда историк не оказывается с ним, так сказать, лицом к лицу, тем более, что по отзывам послов, пристрастно и внимательно наблюдавших за Рудольфом, "этот человек мало говорил и мало писал".

От природы исключительно богато одаренный, превосходно образованный, но трудный в общении, импульсивно-порывистый, даже мятущийся – и вдруг неожиданно твердый и неизменный в своих принципах, характер его ускользал от жестких нормативов поведения, предписанных законами аристократического мира императору Священной Римской империи. Противоречия лежали уже в истоках формирования его характера: любимый и любящий сын Максимилиана II (1527–1576) – терпимого, свободомыслящего и великодушного, который возмущался в свое время событиями Варфоломеевской ночи ("постыдным и нехристианским поступком" называл он их, несмотря на то, что Карл IX приходился ему зятем), ибо "религиозные споры не должны решаться мечом и насилием, но с помощью Божественного слова и христианского вероучения следует их приводить к согласию"³, принц прошел и полный курс сурового католического воспитания при мадридском дворе дяди, Филиппа II Испанского, куда был отправлен на целых семь лет (с 1563 по 1571 гг.) по требованию габсбургской родни и настоянию матери. Впоследствии его привычная "грандеса", умение и желание поставить себя на недостижимый пьедестал сословной

исключительности, замкнутость и высокомерие огорчали отца и чешских советников, видевших, что принц не умеет и не стремится привлечь к себе сердца подданных. При этом он любил Прагу и сам избрал ее на роль императорской столицы.

Среди современных исследователей возникла тенденция ставить личность Рудольфа II в связь с образами шекспировских героев, причем, далеко не второстепенных. Напомним, что великий драматург и император Габсбург – современники, почти сверстники. Рудольф II был фигурой, о которой говорилось при всех европейских дворах (тем более, что в Праге побывало немало англичан – от таинственного Джона Ди до блестящего сэра Филиппа Сидни. Единственным крупным поэтом в рудольфинской Праге была англичанка Джейн Вестон. Богемия появляется на страницах пьес Шекспира, например в "Зимней сказке"). Р. Эванс ставит в связь с фигурой императора образ герцога из "Меры за меру", – пьесы, отмеченной, кстати, особым, средневеково-католическим колоритом – бросившего характерную фразу: "Народ люблю я / Но выставляться напоказ ему / Я не люблю / ... / Мне не по вкусу громкие восторги / И возгласы. А тех, кто это любит / Я не считаю умными"⁴.) Зато самого Рудольфа "считали умным" еще в юношеские годы: он производил на всех впечатление интеллектуала, начитанного, разностороннего человека. А ведь испанский двор времен приезда туда Рудольфа был созвездием самых блестящих принцев Европы. Здесь стоит вспомнить, что Рудольф с юных лет отлично владел немецким, латынью, испанским, итальянским, французским языками. Он многое почерпнул при дворе Филиппа. Э. Фучикова и Т. Дакоста-Кауфман предполагают, что и страсть к коллекционированию Рудольф воспринял при испанском дворе своего дяди⁵. Но при этом еще в бытность в Испании он рисковал заступаться за осужденных главарей нидерландского мятежа, врагов Филиппа II, – Эгмонта и Горна – правда, под влиянием отца.

Противоречивость характера императора была сродни самому духу эпохи, так легко переходившей рамки установленных канонов в жизни, искусстве, науке, часто ускользающих от четких дефиниций. Достаточно вспомнить его современников – Шекспира, Сервантеса или Микеланджело и попытаться "втиснуть" их искусство в однозначно четкие стилевые рамки. Масштабность личности Рудольфа придавала ее глубокая созвучность происходящим вокруг историческим переменам, тому моменту исторической эволюции, которую А. Хаузер назвал "вторичным поражением рыцарства". (А "последним рыцарем Европы" современники нарекли когда-то Максимилиана I Габсбурга, творца габсбургской "императорской идеи".)

В основах своей имперской политики Рудольф был всегда верным последователем идеалов своей династии. "Я стою на страже хри-

стианства", – писал он в одном из писем, а в другом утверждал, что ничто не является для него столь важным, как поддержка в империи благополучия и мира. Борьба с турками действительно оставалась главной политической задачей, и здесь были достигнуты немалые успехи: победа при Раабе (Дьёре) прославила имперские знамена на всю Европу. С этой деятельностью императора связана его личная криптограмма, сочиненная придворным иероглификом – таинственный "ADSID", и целый ряд других символов. На всех землях империи воздвигли каменные так называемые раабские кресты в память победы. Был заключен длительный мир. Отношения с соседями установились; в самой стране, где католики и протестанты издавна имели каждый свою традицию, ни разу не вспыхнули серьезные распри, а ведь лишь несколько десятилетий отделяет это время от Варфоломеевской ночи. Чехия более двадцати лет жила в мире и относительном покое, о чем стали вспоминать уже ближайšie поколения, оценив миротворческую политику императора, тогда как сами они оказались погружены в кровавый хаос Тридцатилетней войны, в которой Чехия стала одним из главных полей сражения. Рудольф, как казалось многим, далекий от жизни чужак и маг, всегда придавал огромное значение государственной политике, и даже в последние месяцы своей жизни, истощенный болезнью, потерпевший крах, пытался строить далекоидущие планы. В нем было очень сильно типичное для Габсбургов сакрализованное восприятие императорской власти, бывшее главным двигателем действий еще его двоюродного деда Карла V.

Но тем более бросается в глаза различие взглядов Рудольфа и тех же Габсбургов, касающееся религиозной терпимости. Здесь он следовал своему отцу, Максимилиану II, считавшему себя "просто христианином", что обрекало тогда на почти полное одиночество⁶. Рудольф сохраняет традиционную верность династии католичеству, но полностью отрекается от фанатизма и нетерпимости. При его дворе приняты и католики и протестанты. Аудиенции добиваются и члены Ордена Иисуса, и представители еврейской общины Праги, пережившей при Рудольфе свой золотой век. Император успешно ходатайствовал перед римской инквизицией за мастера золотых дел и резчика Паулюса ван Вьянена в его любимцах при дворе ходили и Ханс фон Аахен, живописец, католик, всю свою жизнь связанный с иезуитами, и другой художник, Сбрангер, выходец из протестантского Антверпена, поддерживавший словом и деньгами пражских кальвинистов. Терпимость императора была удивительной: в 1600 г., в год казни Бруно, при дворе появился лучший астроном того времени, католик и аристократ Тихо Браге. А в помощники ему был определен молодой немецкий математик, воспитанник протестантской семинарии в Тю-

бингене, Иоганн Кеплер; он только что был изгнан из Граца, ставшего католическим, ибо поколебать Кеплера в его протестантских убеждениях оказалось невозможно. Рудольф же сделал именно тридцатилетнего Кеплера первым придворным математиком, что чрезвычайно помогло ученому впоследствии, когда его мать была осуждена инквизицией как ведьма, и лишь самоотверженная защита Кеплера, которого хранило звание придворного математика, вернула ей свободу и жизнь. Перед своим злосчастным возвращением на родину Джордано Бруно прожил полгода в Праге (в 1588 г.), где издал сочинение, посвященное системе Раймонда Луллия, а также упомянутую работу "Сто шестьдесят тезисов против современных математиков и философов". Бруно высказывает там мысли, которые невозможно было бы доверить безразличному или враждебному окружению. Более того, Ф. Ейтс, крупнейший знаток ренессансного герметизма, предполагает, что не только текст, но и иллюстрации к нему (загадочные диаграммы, выполненные самим автором в технике деревянной гравюры) представляют собой зашифрованное послание: видимо, Бруно был убежден в том, что тот, кому оно адресовано, сумеет понять его скрытый мистико-герметический смысл⁷. Не случайны и те имена, которые в кругу пражских натурфилософов носил Рудольф: его "криптонимы-аллегории", если можно так выразиться, – Гермес Трисмегист (или "новый Гермес Трисмегист") и Вертумн (в облике последнего писал его Арчимбольдо, создав один из самых знаменитых своих фантастических портретов). На протяжении всего периода Ренессанса Гермесу Трисмегисту приписывалось авторство оккультно-мистических трактатов, оказавших огромное влияние на гуманистическую натурфилософию, на неоплатонизм, даже на теологию. Причем значение имели не только сами трактаты, но и личность Гермеса, в реальности существования которого тогда никто не сомневался (как теперь установлено, эти труды принадлежали нескольким авторам I–II вв. н.э. и возникли в кругу греко-римских гностиков). В Трисмегисте видели в эпоху Рудольфа II воплощение "первичной теологии" (*Teologia prisca*), восходящей к священной египетской науке. Видели первого в ряду великих учителей-хранителей мистического знания (иногда его оттесняла на второе место фигура Зороастра). По принятой тогда схеме, за Гермесом следовали Орфей, Аглаотемий (воспитатель Пифагора), сам Пифагор; затем – его ученик Филолай, ставший, в свою очередь, учителем Платона – величины абсолютной для всей ренессансной гуманистики. Таким образом, восторженное увлечение Платоном становилось венчающим звеном в принятии европейской мыслью великой и тайной восточной традиции. Гермес был назван "Трижды величайшим" (Трисмегистом) потому, что объединил в одном лице достоинства священнослужителя, мага и государ-

ственного деятеля, давшего египтянам "письмо и законы". По крайней мере, так определил Марсилио Фичино, сделавший первый латинский перевод с древнегреческого герметического манускрипта. В средние века личность Гермеса-Египтянина, как ни странно, возникала в писаниях отцов церкви – Лактанция и Блаженного Августина (правда, последний резко порицал его магию). Френсис Бйтс в своих талантливых работах проследила замысловатую технику "реабилитации" Гермеса, включения его персоны в христианскую традицию, осуществленную гуманистами во главе опять-таки с Фичино, причем так успешно, что в XV–XVI вв. появилось несколько изображений Гермеса на стенах католических храмов (например в Сиенском кафедральном соборе⁸). Гермеса приравнивали к библейским пророкам, руководствуясь герметическими трактатами, в одном из которых содержалось предсказание упадка египетской магии и появление "новой священной науки". Там же присутствует понятие Единого Бога ("Который Един, который Все"), рождающего "Предвечное Священное Слово", – Сына Божия (Трактат "Асклепий"). С одной стороны, Фичино и гуманисты сближали его личность с Моисеем, с другой – сопоставляли тексты из 2-го трактата Герметического корпуса ("Тайная беседа Гермеса и его сына Тота") со словами из Евангелия от Иоанна.

Называя Рудольфа II "Новым Трисмегистом", современники признавали в нем наследника тайной доктрины, носителя просветленного интеллекта, обладавшего способностью к высоким прозрениям. Эти религиозно-мистические представления сочетались с "императорской идеей", игравшей огромную роль в мировоззренческих установках всех Габсбургов.

Со времен Меровингов, основавших Священную Римскую империю германской нации в V в. (496 – год крещения Хлодвига), ее императоры наследовали власть, неразрывно связанную с католической церковью, став ее "светской рукой". Габсбурги, императоры Священной Римской империи с 1526 г., воспринимали свою провиденциальную роль в судьбах Европы и мира, как мы уже упоминали, с сакральной серьезностью. Гуманисты во многом поддерживали в них эту веру. Не случайно в начале правления Карла V последователи Эразма Роттердамского, и сам он в первую очередь, верили в возможность возрождения межконфессионального мира в объединенной Европе не через церковь, а под мудрым правлением принца-объединителя, самого Карла. Убеждение в высокой задаче императора встать над схваткой, над столкновениями людей и убеждений и внести в жизнь истинную гармонию вместо кровавых междоусобиц было, наверное, самой благородной мечтой и Карла V, и его последователей на престоле: ведь недаром в преддверии Тридцатилетней войны Рудольф II пытался создать Орден мира и даже собственноручно (и наверняка с

помощью талисманной магии) изготовил цепь орденового знака и самый знак⁹.

Вторая магическая ипостась Рудольфа – Вертумн – кажется неизмеримо более скромной: Вертумн – римский бог садов, вообще природы и ее щедрых даров, с чисто античной родословной, лишенной связи с христианской мистикой. Но будучи богом живой природы в чередовании ее годовых ритмов, он воспринимается и как божество самих этих ритмов, великого потока живых изменчивых форм, в свете герметической науки и натурфилософии Ренессанса являющихся проявлением первичной материи, пронизанной дыханием Бога. Вертумн – хозяин всех времен года и всех форм материи: подобно ему, император призван господствовать над человеческим миром, над самой историей.

За Рудольфом прочно закрепилось имя "сатурнического короля". Сатурн – Меланхолия, жизнь в области духа, сумеречная и тревожная, жизнь для науки, искусства и тайнознания, жизнь поэтов и ученых, людей творческой мысли. Такой была и жизнь императора. Отметим, что излюбленная историками тема его душевной болезни возникла, конечно, не случайно, тем более, что он был внуком испанской королевы Хуаны Безумной. Постоянный страх Рудольфа потерять корону из-за козней брата Матиаса (в конце концов, ее и отобравшего), болезненная недоверчивость, уклончивость перед лицом важных предприятий, замкнутость и нелюдимость, в момент кризисов переходящая всякие разумные пределы, вызывали сильное беспокойство габсбургской родни. Но состояние психики здесь – порождение, тень "распавшейся связи времен", особенно трудно переносимой впечатлительными и чуткими душами, а не просто клинический диагноз. Поэтому и цена "странностям" Рудольфа особая, что отлично понимали современники. Характерен диагноз, поставленный болезни императора посланником римской курии Писториусом – врачом, ученым, теологом, обладавшим проницательным умом. "Он (император. – Л.Т.) не безумен, как считают некоторые, но подвержен действию Меланхолии, которая со временем пустила в нем слишком глубокие корни"¹⁰. (Уместно отметить, что и сам Писториус был непростой личностью: изначально – лютеранин, после кальвинист и, наконец, католик, и даже папский посланник, он всегда был привержен тайным наукам и не мог не понимать многих духовных конфликтов Рудольфа. Пожалуй, никто из окружения императора не оказывал на него столь сильного и в целом благотворного влияния: благодаря Писториусу император даже принял участие. Но этот выдающийся человек умер в 1608 г., как раз в самые трудные для Рудольфа времена.)

Загадка личности Рудольфа кроется, возможно, в том, что он оказался одним из последних хранителей ренессансного гуманизма в Евро-

не, более последовательным и менее своекорыстным, чем, например, семья Медичи во Флоренции. И верность эта выражалась более всего в особой расположенности к духу знания, интеллектуальным усилиям, которые, кстати, в Праге в немалой мере подчинили себе развитие пластических искусств. Именно поэтому многие особенности, которые обычно приписывают флорентийскому двору или "Школе Фонтенбло" и развитым при них вариантам маньеризма, должны быть значительно скорректированы относительно Праги. Рудольф II и его окружение уловили очень важные импульсы в исканиях творческой мысли своего времени, прежде всего в области натурфилософии, и уже через ее призму стремились моделировать собственно искусство. Образ мира и человека в Праге был очень многосоставен, сложен и противоречив, но сохранял, тем не менее, черты внутренней цельности. Характерная особенность здешней натурфилософии, в частности, — ее особый интерес к утопии, вполне естественный и для самого Рудольфа и объяснявшийся в немалой степени его одиночеством.

Он был одинок в стране, язык которой так до конца и не стал его языком, стране, в массе своей почти полностью протестантской, хранившей в духе своем мятежное наследие гуситов и стремившейся к национальному самоопределению. Он был не менее одинок среди католической родни, среди католических владык Европы, занявших в это время, с большим или меньшим рвением и успехом, позицию "Homo militans" касательно протестантов и еретиков. В столетие, когда Европа разрывалась на части конфессиональными войнами, он упорно хранил позицию "над схваткой", сближаясь в этом плане с самыми светлыми и независимыми умами. Можно ли представить себе, чтобы он послал на эшафот кого-нибудь из "своих" еретиков или устроил аутодафе, которых немало видел в Испании? А ведь как раз в годы его правления католики в Риме сожгли Бруно, а кальвинисты в Женеве — Сервета.

В Праге это было бы невысказано: моральный климат был здесь совсем иным. Лишь под большим давлением римского престола Рудольф выдал папскому нунцию в 1582 г. Якоба Палеолога, считавшегося опасным еретиком и позже казненного в Риме. Император Священной Римской империи избрал собственный путь в охваченной религиозным фанатизмом Европе. Эта позиция гораздо больше, чем "сатурнический характер", объясняет многие драматические эпизоды его царствования. Она требовала мужества и упорства, твердой веры в свою правоту. Во многих случаях то, что принято считать нерешительностью, было неуступчивостью (в частности, упорное нежелание иметь официальную семью, которую заменял ему многолетний союз с дочерью придворного антиквара Анной Марией да Страда. Отсутствие законного наследника усиливало позицию брата Рудольфа, Матиаса,

не давало захватить преимущество ни одной из них. Характерная диалогичность Ренессанса нашла здесь очень точное продолжение, хотя все ренессансные черты предстали уже модифицированными. Эта противоречивая среда во многом предопределила, как кажется, силу маньеристских тенденций в Праге.

НАТУРФИЛОСОФИЯ, ТОЧНЫЕ НАУКИ И МАГИЯ

Обращаясь к конкретному материалу, мы должны еще раз повторить, что одной из главных предпосылок расцвета наук и искусства в Праге было свободомыслие и дух терпимости, исходившие прежде всего от императорского двора. Под знаком этой терпимости складывался вокруг Рудольфа круг широко образованных, одаренных людей сходной духовной ориентации. Идеал ученого в их представлении был исключительно высок, а оценивая роль познания, этики, религии в человеческой судьбе и культуре, они ближе всего подходили к позициям Эразма Роттердамского, труды которого отлично знали и ценили. Его попытки создать "Философию Христа", мечты о "срединной линии" в церковной жизни, раздираемой на части сторонниками Рима и протестантами, глубокая интерпретация античной философии и желание связать ее с обновленным христианством, с *Devotio moderna* ставили его над враждующими конфессиями.

Сходные традиции в культуре XVI в. ее исследователи – и прежде всего Фредерик Хеер – определяют как "третью силу" (подобно тому, как Эразм мечтал о "Третьей церкви"). В конце столетия, после Тридентского собора и принятых им постановлений, подобное направление не исчезло, но обрело новые черты. Их можно рассматривать как попытку отстоять гуманистические ценности в резко измененных напором контрреформации условиях духовной жизни. «*Imperium Tertium*», – пишет Эванс, – была идеалом универсалистов и писателей-пансофистов времен маньеризма, герметистов и последователей "старой теологии"¹⁴. Действительно, этот лагерь "неприсоединившихся" отличался большой пестротой и объединял людей очень разных жизненных устремлений, научных традиций и идеалов. Среди них были и умы более критически и реформистски настроенные, и те, кто на свой собственный, индивидуальный лад отразили новую религиозную жажду эпохи, о которой так ярко писал еще Дворжак. Все они были глубоко просвещенными людьми, чьи широкие знания соседствовали с необычайной разносторонностью интересов, восходящих к универсальности Ренессанса; часто и много переписывались со своими сторонниками и последователями в других европейских странах; часто переезжали, гонимые религиозным фанатизмом.

Специфика развития гуманистических идей в позднем XVI в. в раз-

личных культурных очагах Центральной и Восточной Европы (Прага, Вроцлав, Краков) связана с трагедией многих передовых умов, свободомыслящих интеллектуалов, которых религиозные преследования вытеснили из родных мест. Убежищем для ряда итальянских вольнодумцев (как Лелио Соццини или Бернардино Оккино) стала Швейцария; однако вскоре пришлось уезжать и оттуда, и в этой ситуации Прага, Краков, богатый торговый Вроцлав (Бреслау) оказались счастливым прибежищем для многих¹⁵. Религиозная терпимость, о которой шла речь выше и которую так ярко охарактеризовал польский поэт: "Кто бы ни пришел сюда, – всякого Орел крыльями своими заслонил" (намек на польский герб), – сказались в полной мере на судьбах десятков людей. Этот "отлив" просвещенных умов на территорию Восточной Европы сыграл большую роль в укреплении местных тенденций того же рода. Свободомыслящие умы Чехии и Моравии (мы не затрагиваем сейчас Польшу и Семиградье, т.е. Трансильванию, хотя сходные процессы протекали и там, эхом отзываясь и на Украине, и на литовско-белорусских землях) находили опору в деятельности приезжих: через них завязывались контакты буквально со всей Европой. Так, Карл из Жеротина и Вацлав Будовец из Будова, оба тесно связанные с "Чешскими братьями" (антитринитариями), выработали, тем не менее, собственную позицию, далекую от нетерпимости в адрес всей католической культуры. Их просвещенное меценатство проявилось в строительстве замков, появлении больших художественных собраний, библиотек. Вокруг них возникали крупные культурные центры в Чехии и Моравии¹⁶. Мы уже говорили о стойкой установке на мир, на компромисс между враждующими сторонами, которая существовала у столпов чешского королевства – Рожмберков, Пернштейнов. Все это делало возможным распространение многообразных идей, обильный приток которых в эти земли, как ни парадоксально, обеспечила своими гонениями контрреформация. В своей содержательной монографии Р. Эванс впервые воссоздал во всей полноте собравшийся вокруг Рудольфа II в последнее десятилетие XVI в. круг теологов, мистиков, философов, врачей, путешественников, картографов, издателей, владевших старыми и новыми языками, толковавших Библию и издававших каббалистические тексты, и одновременно внимательных исследователей природы, ботаников, зоографов, математиков и астрономов. Очень часто, найдя приют при дворе Рудольфа II, такой изгнанник оказывал протекцию кому-то из своих друзей. Вот почему круг рудольфинцев отличает большая общность интересов и жизненных позиций, хотя они столь разнообразны по роду своих занятий, по национальности, происхождению.

Иоганн Крато из Графтехейна и Иоганн Писториус были придворными медиками. Крато был последователем Меланхтона и сторон-

ником "Чешских братьев". Писториус, врачевавший Рудольфа II во время самого тяжелого (физического и духовного) его кризиса 1600 г., прославился своими изданиями каббалистических текстов: попытка примирить ортодоксальную религию и мистические индивидуальные откровения симптоматична для этого времени и для Праги особенно. С пражским кругом был связан знаменитый тогда ученый Юстус Липсиус с его идеалами нестоицизма и личной этики, которые он рассматривал как единственное прибежище во времена войны и жестоких гражданских противоречий; его хорошо знал Филипп Сидни, протектор Бруно, также приезжавший в Прагу; (как говорилось выше, метеором промелькнул там в 1588 г. и сам Бруно). Пражский центр связан с типографией Плантена-Морета в Антверпене и кругом ее авторов – все это живая традиция европейской научной мысли¹⁷.

Вроцлав "вернул" Праге в 90-х годах XVI – начале XVII в. несколько оригинальных и смелых умов, выросших под непосредственным влиянием Крато и Дудича: в Прагу приехали и заняли среди интеллектуальной элиты заметное место Ян Вакер из Вакенфельса, друг и покровитель Кеплера (он получил позже дворянское звание и титул), Ян Ностиц, Николай Редигер (оба – крупные магнаты, отчасти продолжавшие традиции рудольфинского двора в трагические для страны времена после Белой горы); их меценатство, которое продолжали наследники, сыграло немалую роль в истории чешского искусства.

Чешский ученый И. Коржан ярко характеризует старшего из них – Вакера – как сложную, глубоко затронутую скептицизмом личность, видит в нем питомца и последователя пражских гуманистов, при этом подошедшего вплотную к атеистическим воззрениям. Огромная библиотека Вакера содержала книги по всем отраслям знаний¹⁸.

Обилие приезжих не означало, что при дворе не была представлена чешская наука. Придворным врачом Рудольфа был Тадеас Гаек из Гайки (1525–1600), личность поистине ренессансная по широте своих интересов. Математик Пражского Университета, доктор медицины, астроном, он был другом Тихо Браге. Ему было поручено испытывать прибывающих во множестве ко двору адептов алхимии на их "профессиональную пригодность", что производилось в домашней лаборатории Гаека. Дом его был настоящим центром научной жизни Праги. Однако надо признать, что личность Гаека была исключением среди тогдашней университетской профессуры. Уровень науки в Пражском университете стоял в те времена весьма низко: не случайно чешский ученый покинул его. Роль же имперского рудольфинского двора осталась ведущей не только для культуры Чехии, но и всего региона¹⁹.

В общей картине рудольфинской Праги заметное место занимало еще одно слагаемое – еврейская община, составлявшая целый самос-

тоятельный небольшой город в самом сердце столицы. Пражская община была одной из самых богатых и древних в Европе: Прага считалась "городом-матерью" в еврейской среде. Действительно, многие семьи жили здесь на протяжении целых поколений, были прочно укоренены в экономике, социальной и даже культурной жизни города, хотя община жила очень замкнуто. Но в период правления Рудольфа "европейский город" переживает свой золотой век, что видно по широкому строительству синагог – почти все пражские синагоги, чрезвычайно богатые и пышные по своему убранству, были возведены именно в это время, а знаменитая, самая старая из ныне действующих европейских синагог, так называемая Старо-новая синагога, была перестроена и расширена архитектором Иудой Гольдшидтом де Херц в 1600 г. В искусстве общины развивались все дозволенные ритуалом виды изобразительной продукции, причем несколько золотых дел мастеров работали за пределами "города", а финансист Якоб Бессеви – "придворный еврей" – даже имел право покупать дома. Видимо, не напрасно коронацию Рудольфа в свое время пражская община встретила праздником. Для нас важно то, что в рассматриваемый период границы между общиной и Прагой стали гораздо более проницаемыми, и больше всего это касалось как раз ученых. Научный потенциал здешней еврейской среды был очень высок: она насчитывала известных каббалистов, знатоков Талмуда, восточных и древних языков. И если европейские ученые из окружения Рудольфа увлекались каббалистикой и изучали древнееврейский, местные их еврейские коллеги потянулись к светской европейской образованности. (В 1512 г. в Праге была открыта первая еврейская типография.) Мордехай бен Абрахам Яффе написал "Энциклопедию", близкую по установкам придворным ученым. Очень популярны в еврейской среде были работы Давида Ганса – математика, астронома, философа, географа, дружившего с Кеплером и помогавшего в астрономических наблюдениях Тихо Браге. Он перевел с еврейского "Таблицы короля Альфонса", по аналогии с которыми возникли "Рудольфинские таблицы", и создал энциклопедический труд, в котором, наряду с еврейской историей, появились события истории христианской, что расходилось с традицией. Однако самая яркая фигура рудольфинской Праги, связанная с "Еврейским городом", – знаменитый раввин Иегуда Лев бен Бецалел. Это была легендарная личность, ее окутывает ореол мага, колдуна и чернокнижника, создавшего Голема, который верно ему служил, и предсказавшего возможность сотворения искусственного человека – Гомункулуса. Однако в нашем контексте важнее то, что реальный Иегуда Лев был на свой лад тоже рудольфинцем, мечтавшим о возвращении миру утраченной гармонии. Ученые обнаруживают в его трудах (на

надгробном памятнике Льва их указано девять) идеи пансофизма и неоплатонизма, столь типичные для пражского императорского круга. Лев был крупнейшим знатоком древней сакральной литературы и указанные неоплатонические настроения сочетал с ученым иудаизмом. Его познания уважались христианами. Сохранилось предание, что имела место тайная встреча Иегуды Льва с Рудольфом, о чем сообщал присутствовавший при этом племянник Льва Исаак Кохен²⁰.

Если вспомнить, что именно в это время в землях испанских Габсбургов обязательным стал "сертификат чистоты крови", не обладая которым нельзя было рассчитывать ни на какую служебную карьеру не только в Европе, но и в колониях, Пражский центр кажется еще более уникальным. В заслугу Пражскому центру следует поставить и деятельность Кеплера. Он приехал в Прагу в 1600 г. тридцатилетним и провел здесь 12 самых плодотворных и удачливых лет своей жизни. Уже получивший известность в научных кругах благодаря своей первой книге ("Космографическая тайна", 1596 г.), самостоятельный и одаренный математик, он был одновременно пифагорейцем, астрологом и как профессиональный литератор написал одну из самых интересных и загадочных научно-фантастических утопий своего времени "Сон или лунная география". Кеплер смог развернуть свой уникальный талант именно в рудольфинской Праге. Здесь, в Праге, он мог оставаться протестантом, будучи придворным математиком католического императора (который, кстати, с первой встречи сумел его оценить; у Кеплера же Рудольф вызывал самое глубокое уважение). Он мог оставаться коперникянцем в то время, как Галилей готовился предстать перед вторым судом инквизиции. Он имел возможность развивать свои самые революционные идеи ("столь новые, что они никому даже не приходили в голову", по словам его учителя М. Мёстлина), не боясь инквизиции, хотя одна из его работ – "Тезисы (дословно – "сокращения") коперникианской астрономии" впоследствии находилась в индексе запрещенных книг. Именно в Праге выполнил Кеплер свою отчаянную по смелости задачу: "влести коперникианскую теорию в самую сердцевину современной науки"²¹, руководствуясь в равной мере самыми точными вычислениями и интуицией. Нам трудно представить себе, какого напряжения ума и всех душевных сил потребовала сама мысль о том, что идея круговых орбит вращения планет может быть неправильной: ведь круг воспринимался в эпоху Возрождения как самая совершенная фигура уже почти на подсознательном уровне: стоит вспомнить, сколько архитекторов трудилось над проблемой центрического храма, круглого купола и др. "Я бился о тысячу стен"²², – признавался Кеплер в письме к коллеге. И все-таки вывел свои знаменитые эллипсы, скорректировав всю "небесную физику" в "Новой астрономии", изданной в Праге в

1609 г. и посвященной императору Рудольфу. Во введении к этому труду, обращенном к императору, Кеплер дал волю своему литературному дарованию, описав наблюдения над Марсом, легшие в основу его открытий, как упорную войну, наконец увенчавшуюся успехом. Можно было бы сказать, что он перевел в слова и символы живописные аллегории, во множестве применявшиеся в искусстве, астрологический подтекст которых до конца не исследован (примером подобного зашифрованного сообщения может служить картина П.П. Рубенса "Собрание олимпийских богов", воспроизводящая в образах олимпийцев расположение планет в новогоднюю ночь 1600 г. Прага, Галерея Пражского Града).

* * *

Итак, характерной особенностью рудольфинского двора стала постоянная интеллектуальная устремленность: здесь работали не покладая рук несколько десятков серьезных ученых, объединившихся в небольшую научную общину, где все знали всех, где переплетались интересы и сталкивались мнения и где все знаменитые лица имели доступ к королю. Никак нельзя сказать, что двор Рудольфа II был пуританским: в Праге, особенно в первые годы его правления, во множестве устраивались пиры, охоты, турниры, торжественные приемы. Но по сравнению с гедонизмом двора последних Валуа, культ придворных развлечений был здесь развит гораздо меньше. Прага не походила и на Мадрид, с его суровым регламентом, этикетом двора и многочисленными аутодафе, где присутствовали и вельможи и простой народ²³. Двор Рудольфа II Габсбурга был строго замкнут: жизнь в Праге вращалась вокруг императора и его ближайших советчиков и приближенных, вокруг людей науки и искусства. Характерно, что Рудольф "отменил" придворных шутов.

Учитывая сказанное выше, мы уже не будем удивляться тому, что искусство при пражском дворе было очень интеллектуализировано, а занятие наукой и искусством в представлении рудольфинцев – это поиски ключей к универсальным истинам, касающимся человека, всей природы, самой вечности: вера в существование и принципиальную познаваемость таких универсальных истин была стойким мыслительным стереотипом времени. Именно эта вера побуждала искать способы прочтения "живых иероглифов", которыми представлялись вся природа и человек; искусство и наука виделись лишь как разные пути в познании единой истины. Пафос такого познания был присущ и художникам, и философам, и людям науки, и оттенок дидактического построения, "ученость", своеобразная концептуальность и в научных системах и, например, в живописных аллегориях были явлениями одного мировоззренческого ряда.

Отто Бенеш в своем "Искусстве Северного Возрождения" обратил внимание на эту черту интеллектуальной жизни как на очень характерную для конца XVI в. "Если мы зададим себе вопрос, – 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 запросов 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"²⁴.

С этой точки зрения рассматривает Бенеш такие области научной практики, как развитие автоматов, в которых видит попытку отобразить механизм Вселенной; с идеями "разомкнувшегося пространства" Коперника, Галилея и Кеплера связывает новую перспективу в живописи, господство полифонии в музыке; он сопоставляет даже "научную графику", если можно так выразиться, диаграмм и чертежей Тихо Браге (надо сказать, по-своему очень выразительную) с приемами рисунка Спрангера, целью которых, считал Бенеш, была "не передача природы, а показ отвлеченных движений"²⁵. Ученый не случайно оперирует "рудольфинскими" примерами. Действительно, новые материалы, в последнее время вошедшие в научный обиход, все больше убеждают в том, что в кругу рудольфинцев движущей силой была наука. Все дороги, которыми идут историки искусства, так или иначе приводят к Тихо Браге, Кеплеру и их коллегам, выработывавшим новую концепцию мироздания. Не случайно историки культуры давно отметили, что на рудольфинском Олимпе царят Афина-Минерва и Гермес, потеснившие Юпитера, Венеру и Марса. Как мы убедимся, Афина оказалась одним из самых интересных образов в искусстве ведущего живописца двора – Спрангера ("слияние" Афины и Гермеса получившее воплощение в рисунке Спрангера "Герматена", – типичный символ пражского двора).

Отмеченная интеллектуализация культуры, в том числе художественной, разумеется, не была принадлежностью одной Праги, но она имела при пражском дворе формообразующее значение. Пытаясь охарактеризовать ее всепроникающее влияние, мы хотели бы использовать понятие "внутреннего рисунка", возникшее в кругу позднего Возрождения и ставшее одним из главных принципов маньеристской поэтики. В своем первоначальном значении (оно никогда не отличалось точностью и стабильностью, хотя применялось достаточно широко) – это некое символично-смысловое ядро, лежащее в основе

творческого мироощущения, при этом диктующее (или подсказывающее) и способ конструирования художественного произведения. «Рисунок – это ни материал, ни тело, ни случайность. Он есть форма, идея, порядок, правило, понятие, предмет разума. Происхождение этого "рисунка" – божественное, идеальное. Рисунок – знак Бога в нас», – утверждал Фёдерико Цуккарро, описывая суть этого феномена, этой подразумеваемой духовной структуры, и теоретически обосновывая ее особые креативные возможности. "Божественный знак" способен провоцировать любую творческую деятельность, что и возводит его в ранг главного эстетического первопринципа: «Под внутренним рисунком я подразумеваю некое представление нашего духа, благодаря которому мы можем что-либо распознать. Когда мы, художники, пишем какую-либо историю ... мы вырабатываем себе прежде всего наилучшую концепцию, которая только возможна. В то же время произнося это определение – "рисунок", я подразумеваю не только концепцию, сложившуюся в голове художника. Любой интеллект может выработать для себя собственную»²⁶.

"Концепцией", которую выработали для себя рудольфинцы и которая распространялась, как кажется, на всю сферу их деятельности именно в качестве духовного первопринципа и творческой модели, было, прежде всего, ощущение почти мистического единства мира во взаимопроникновении присущих ему противоположностей и, далее, уже отмеченное единство способов его познания. Мы встретим немного художественных центров, где существовало бы столь точное соответствие практики искусства философским положениям позднеренессансного гуманизма, такая полнота ощущения единства и взаимопроникновения земного и небесного, телесного и духовного, одушевленного и неодушевленного. И далее: христианизированного язычества и глубокой, в духе обновленного католицизма, веры, а также почти еретически свободного религиозного чувства. Знание, светская мысль здесь неотделимы от мистики и оккультизма, так же как оккультизм – от самой "научной" науки (это хорошо видно и на диалектике мифологического и религиозного жанров). Противоречивые начала немислимы друг без друга, отражаются и преломляются друг в друге, и лишь в синтезе, столь же противоречивом, как и нерасторжимом, составляют совокупную картину. Каждое произведение, отражающее ее, в свою очередь, – знак, материализованный "внутренний рисунок", порождение искусства и стихии интеллекта.

"Внутренний рисунок" рудольфинцев – а их культурному стереотипу очень близко это определение – глубокое, эмоционально остро переживаемое убеждение в целостности мира и природы, воспринятое как интуитивное откровение более мистического, чем рационального свойства (оно зримо выступает, например, в рассуждениях Кеплера о

гармонии Вселенной и ее музыке, которую он пробовал записать). Отсюда поэтическая органичность таких пансофистских убеждений. Мы бы не рискнули сказать, что пансофистские идеи, пантеизм заменили в Праге религию, как это иногда считается. Но непривычная для современного человека особая потребность тогдашних гуманистов (ученых, людей искусства) вбирать, так сказать, во все поры научной идеи элемент интуиции, граничащей с мистицизмом, была в высшей мере свойственна всем рудольфинцам. Эта особенность познания (а точнее мироосознания) была, как нам кажется, связана и с большой свободой личного выбора, даже его необходимостью, с реализацией в творческом процессе свободы воли, добытой не только развитием гуманизма (как обычно пишут), но и реформированной христианской верой, отвоевавшей у догматики свободу личной религиозной самореализации. Последнее касается не только протестантов, но и католиков, прошедших через свою собственную внутреннюю реформу. Как говорит очень точно Л.М. Баткин, "ренессансный способ мышления, ступив на почву онтологических проблем в эпоху тотальной религиозности, растерял некоторые светские черты: однако лишь такой ценой он удержался в сердцевине культуры ... здесь отказ равен приобретению – плата за возвращение к средневековью – плата за обновление его заветного нутра"²⁷. Верность этому "заветному нутру" проявлялась в Пражском центре главным образом в том, что здешняя натурфилософия была пронизана оккультизмом, являя собой типичный вариант научной мысли того времени, когда масса опытных знаний, точных научных наблюдений готовила переворот в науке и философии, но всеобъемлющие концепции, ставившие себе целью познать мир в его единстве, рождались по-прежнему в лоне натурфилософии. В их конструировании участвовали наряду с научной, уже в нашем понимании, методикой исследования природных явлений (ученые и сегодня удивляются точности вычислений, достигнутых Тихо Браге) идеи пансофизма, философия неоплатоников. Оккультизм, цифровая символика, каббалистика привлекали самых серьезных ученых: тот же Кеплер был отличным знатоком геометрической каббалы и глубоко постиг пифагорейские премудрости.

Без алхимии и герметических познаний не мог тогда сформироваться еще прочно связанный с ренессансным мышлением, с характерным для него тяготением к синтезу образ мироздания, который "свое наиболее полное осуществление получает не в интеллектуальной, дискурсивно выраженной, не в логической форме (это станет аквизитом философии нового времени), а в форме интуитивно-художественного мышления"²⁸.

Поэтому неудивительно, что рудольфинцы такое внимание уделяли трудам Парацельса, Агриппы, Кардано, увлекались сочинениями

де ла Порта. Рудольф имел большое собрание мистической литературы, в состав которого входил, среди прочих, трактат немецкого мистика Валентина Вайгеля, а также манускрипт под характерным названием "Священная гармония". По приказу императора в библиотеках монастырей разыскивались мистические христианские сочинения. Эти интересы увязывались – полностью в духе эпохи – с интересом к практике вызывания духов, черной магии, с коллекцией мандрагоральраунов, бережно хранившихся в кунсткамере среди самых ценных экспонатов. Рудольф и сам был адептом, и имя Гермеса Трисмегиста было дано ему не просто из придворной лести. Во всяком случае, он сам производил опыты и однажды сильно опалил себе лицо и бороду... Однако хотелось бы подчеркнуть, что увлечение императорского круга и его самого алхимией и иными оккультными науками никогда не сводилось к проблеме легкого обогащения, как твердили многие историки, вне поля зрения которых оставались метафизические аспекты этих опытов. Лишь в свете современных знаний становится ясно, что император и его круг пытались решить универсальные задачи трансмутации человеческого естества, возвращения бытию утраченной гармонии, как она им представлялась. Идеал Священной Гармонии – один из главных стереотипов мышления пражских рудольфинцев. В этом отношении к ним можно отнести слова Жюль Буа, которые приводит А. Рабинович в своей превосходной работе об алхимии: "Я вижу в алхимии не столько химическое предприятие, слишком трудно еще выполнимое, сколько прекрасную и страшную проблему духа, тяжелого и плотного под своей земной оболочкой и силой воли и страданием поднимающегося к своему лучезарному прототипу ... История философского камня – это легенда души, очищающейся, переходящей от бессознательности ... к торжеству воли и добродетели, это история святых и героев..."²⁹ В этих словах словно слышится отзвук герметических наук, лучезарного Разума "Пимандра", мистической поэтики "Асклепия".

("Прикажи своей душе перенестись в Индию, пересечь океан – во мгновение ока она это исполнит. Повели ей взлететь в небо – ей не потребуются крылья, ничто ей не в силах воспрепятствовать. И если захочешь пробиться сквозь сферу универсума и созерцать то, что находится вовне, – если существует что-то вне мира, – ты способен это сделать).

Поверь, что нет ничего невозможного для тебя, представь себя бессмертным и способным понять все, все искусства, все науки, всю природу каждого живого существа. Поднимись выше самых высоких высот, опустишься ниже самых глубоких глубин. Вбери в себя все чувства всех созданий, огонь и воду, сухость и влагу, воображая, что ты существуешь повсюду: на земле, в воде, в небе, что ты еще не рожден, в

утробе матери, отроком, стариком, в гробе, за гробом. Если ты обни-
мешь в мыслях своих все явления сразу, времена, местности, субстан-
ции, качества, меру – ты сможешь понять Бога")³⁰.

В кругу рудольфинцев легко обнаружить все характерные для позднего Ренессанса виды магии: натуральную, астральную, симпати-
ческую, талисманную. Однако, как и в других видах научно-философ-
ской и художественной деятельности, единый, целостный тип явления
здесь словно расслаивается. В первые десятилетия XVII в. уже не тре-
буется, как во времена Фичино, производить сложные философско-
теологические и лингвистические спекуляции для того, чтобы доказать
"пре-христианскую" (если не просто раннехристианскую) сущность
учения Гермеса Трисмегиста и, так сказать, "протащить" в христиа-
низированный неоплатонизм весь "Корпус Герметикус", открыв путь
обновленной магии: вся интеллигенция Европы, и католическая, и
протестантская, уже прочитала и "Пимандра" и "Асклепия" и твердо
усвоила, что "первичная теология" неотрывна от египетской учености
и что именно в книгах Гермеса Трисмегиста была предсказана заря
новой эры, появление священного Слова, Сына Божия, с которым и
придет новое знание.

"Пимандер" выдержал с момента первого перевода (1471), выпол-
ненного с древнегреческого на латынь Марсилио Фичино, до начала
XVII в. шестнадцать изданий. Идеи мистиков II–III вв. н.э., ошеломляв-
шие гуманистов Ренессанса тем, с какой убежденностью они рисовали
завершенную систему мироздания, увиденную глазами мистически поз-
нающего Разума, с его иерархией высших и низших сущностей, с осо-
быми законами проникновения духа в материю, и пр., стали привыч-
ными, вошли в обиход тогдашней науки.

С другой стороны, магия – уже как тайнознание, а не "научная"
натурфилософия, естественная магия – переживала последний взлет.
Императору Рудольфу принадлежал экземпляр таинственного трактата
"Пикатрикс" (Picatrix), посвященного практической магии: изгото-
вление талисманов, основанных на законах астрологии, изложение
разнообразных магических рецептов, условия, которые следовало
соблюдать при заклинании планетарных духов, с указанием их имен,
соответствующих цветов, даже музыкального звучания. "Пикатрикс"
существовал в списках, они были редки и обычно засекречены. Воз-
можно, слухи о том, что Рудольф использовал черную магию, стремясь
нейтрализовать происки брата Матиаса, имеют под собой почву
(впрочем, известны эти факты только со слов самого же Матиаса).

Мы не будем говорить о многочисленных оккультных эксперимен-
тах, производившихся при дворе, сохранившихся в многочисленных ле-
гендах и преданиях (отчасти их использовал Г. Майринк в своем
романе "Ангел Западного окна", 1927). Впрочем, значение их сильно

преувеличено: в других странах, при других дворах происходило, в общем, то же самое³¹.

Как уже говорилось, большим вниманием пользовалась при дворе каббалистика: древнееврейский знали многие из ученых, занимавшихся толкованием отдельных положений из книг "Сефер Ецира" и "Зохар", мистикой букв и цифр. В частности, каббалистикой увлекались художник Арчимбольдо и Джон Ди, Кеплер и близко стоявший к Рудольфу в последние годы его жизни герцог Генрих Юлиус Брауншвейгский³².

Как мы могли убедиться, рудольфинцы испытывали все возможности, прибегали ко всем, известным тогда способам познания. И они не казались им противоречивыми, ибо знаменитый принцип "Изумрудной скрижали: гласил: "Все, что есть наверху, – есть и внизу. Все, что есть внизу, – есть наверху. И все это для того, чтобы была явлена тайна Единства". И еще один философский принцип, почерпнутый из "Пимандра", мог бы стать эпиграфом к их деятельности и размышлениям: "Созерцай прекрасное устройство мира, и ты увидишь, что он живой и что вся материя исполнена жизни. Поклоняйся этому миру, мое дитя. (...) ³³ Словом, "Как из церковной ограды вновь вырывается смеющееся язычество, так и за завесой схоластической философии оживает язычество духа, оживает в возрождении неоплатонизма и натурфилософии"³⁴.

Можно подумать, что Юнг имел в виду именно рудольфинцев, когда писал эти строки.

Но пансофистское упоение единством мира, которое влекло за собой интеллектуализацию художественного творчества и окутывало научное знание поэтической аурой с оттенком мистицизма, не могло длиться вечно. Развивалось новое 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 герметическую символику. Причем, быстро развивалась не только космография, бывшая в Праге основой научных знаний: в пражском кругу складывались и другие новые отрасли наук, уже вот-вот готовые прорвать привычную оболочку и начать независимое развитие, опираясь на эмпирическую основу. Почву для них готовила, в частности, любовь людей XVI века к путешествиям, их тяга ко всему новому и необычному. Во множестве возникали описания путешествий, картография выделилась в целую область знаний, синтетическую по своим установкам. Увлечение различными явлениями природы приобретало вне-сакральную и вне-магическую, исполненную живого интереса форму знания. Не случайно такой размах приобретает коллекционирование, описание, каталогизация, столь близкие принципам наступающего XVI в. Рядом с писаными и напечатанными

"Summae" и "Theatri" появляются, так сказать, живые коллекции: на Граде были разбиты прекрасные оранжереи, сады, полные редкостных экзотических растений. Императорские зверинцы – тоже как бы естественные коллекции. Следуя своей манере "избирать только редкостное и удивительное", как отмечали современники³⁵, Рудольф стал, например, обладателем одной из самых красивых из известных тогда райских птиц, удивительного синего цвета, получившей в науке название "Paradisaea Rudolphi"³⁶.

Существовали и многочисленные коллекции металлов, руд, драгоценных камней, которые по приказу императора собирались по всему королевству. Правда, многообразие и пестрота мира, поразительные тайны природы воспринимались в этом кругу все же как живое собрание иероглифов. "Theatrum Mundi", как он представлялся пражским интеллектуалам, охватывал весь тварный мир – от звезд до трав и насекомых. Нет разрыва в великой цепи: минералы одушевлены, как одухотворена мандрагора. Человек же подвержен воздействию всех сил природы, судьба его переплетена с жизнью остальных существ, среди которых действуют "симпатии" и "антипатии" (это касается и живой и неживой природы). Выпасть из этого великого круга невозможно, и, принимая часть, необходимо принять и целое.

Эта система рудольфинского универсума нашла, может быть, самое наглядное выражение в принципе коллекционирования, которого придерживался император. Последний вопрос может показаться второстепенным. Между тем он имеет самое существенное значение, ибо в собирательстве Рудольфа II, как в зеркале, отобразилось понятие о системе мироздания. Долгое время коллекции Рудольфа (а они оказались вскоре после его смерти разрознены и расхищены) представлялись ученым довольно хаотическим нагромождением курьезов природы и рукотворных предметов, словом, "кунсткамерой" в нашем, современном понимании. Еще в 1945 г. Б. Худоба в своей ценной монографии "Испанцы на Белой Горе", где рассматриваются многочисленные связи и контакты Чехии и Испании на протяжении нескольких столетий, противопоставлял строго систематическое и нормированное коллекционерство Филиппа II "бессистемности" его племянника. Однако исследования последних лет показали, что Рудольф II руководствовался, как бы мы сказали, проблемным подходом к собирательству и имел своей целью воссоздать Универсум, как его воспринимало окружение императора и как видел его он сам.

Вся огромная коллекция делилась на "naturalia" – природные экспонаты, "artificialia" – артефакты и "scientifica" – научные приборы и инструменты. Э. Нейман считает, что собрание императора – «полностью систематизированная, энциклопедически организованная коллекция, где нашли свое место различные виды природного мира, и

мира искусства, и мира человеческой деятельности, маньеристический "Универсум", отражающий в определенной степени и мир самого императора»³⁷.

Кунсткамера Рудольфа – целая специальная проблема. Она была средоточием его жизненных интересов, на закупку экспонатов тратились огромные средства. Ее пополнением была занята целая армия агентов, появлявшихся при всех европейских дворах. Реконструкция внешнего вида, подробное описание расположения материала производится учеными на основе записок современников и сохранившихся описей: наибольшего успеха добились в исследовании коллекций Рудольфа Э. Фучикова. Мы скажем только, отсылая читателя к соответствующей литературе, что ни один европейский монарх того времени не сосредоточивал в своих руках такого огромного количества произведений искусства и драгоценных предметов, как Рудольф II. Среди произведений живописи, ему принадлежащих, находилось замечательное собрание картин Брейгеля Старшего, которое является сегодня украшением Художественно-исторического музея в Вене. В Праге хранилось самое большое после Нюрнберга количество произведений Альбрехта Дюрера; картины Корреджо, Тициана, Рафаэля, Кранаха старшего, много работ Я. Бассано, Пармиджанино, Веронезе, Тинторетто, скульптуры Джамболоньи и Ямнитцера. Еще в бытность Рудольфа в Испании был закуплен Босх. Многие произведения прославленных мастеров, которые Рудольф не смог получить в оригиналах, существовали в коллекции в хороших копиях. Наряду с собраниями произведений искусства, научных приборов, изделий из драгоценных металлов, в коллекцию входили и разного рода природные раритеты. А кроме того – большая библиотека, включавшая в себя драгоценные древние рукописи, такие, как "Кодекс Аргентеус", написанный золотом и серебром (V в.), редкие средневековые манускрипты, также масса современных, уже не рукописных, а печатных изданий, часто украшенных рисунками рудольфинских мастеров: Хофнагеля, Арчимбольдо, Стевенса и др.

Универсум, воплотившийся в императорском собрании, обнаруживается в подтексте рудольфинского искусства, иногда открыто, иногда же, напротив, он зашифрован. Но во всех случаях изображение – будь то живопись или скульптура – обладает многослойной семантикой и никогда не сводится к тому, что непосредственно воспроизведено на полотне или отлито в бронзе. Мировоззренческая целостность сохраняется до самого конца существования центра, хотя в последний период это равновесие удерживается поистине чудом.

Люди, жившие в рубежную эпоху конца XVI – начала XVII в., были склонны к составлению прогнозов и подведению итогов. Они пытались небо и землю, стараясь предугадать будущее мира, и остро ощущали особость своего времени. Иоганн Кеплер, отчасти выражая взгляды своего пражского окружения, в которое он уже прочно врос к моменту выхода "Новой астрономии" (1609) и "Разговора со "Звездным вестником" (1610), отмечал как основные завоевания прошлого книгопечатание и изобретение пушек. Его также приводила в восторг смелость человеческого ума, и он не мог решить, "что более достойно удивления: разум мореплавателя, сумевшего догадаться о существовании Нового Света по направлению дующих ветров, или отвага путешественника, отважившегося пуститься в плавание по неизвестным водам в безбрежном океане, и счастливое исполнение его желаний?"³⁸

Открытие Нового Света все еще продолжалось. Появлялись все новые сведения о древних цивилизациях Мексики и Перу. И если совсем еще недавно католические монахи стояли перед серьезной проблемой: можно ли считать индейцев людьми, достойными святого крещения, или это особый род животных, – то теперь представления о человеческом роде и человеческой истории внезапно расширились. Само существование нового мира воздействовало на ум и сердце европейцев, заряжало смелостью и предприимчивостью, отразившихся и в путях познания.

"Я не считаю более столь уж невероятной мыслью о том, что не только на Луне, но даже и на Юпитере обитают живые существа, или, как забавно выразился недавно в обществе некий любитель науки, что те страны еще предстоит открыть. Стоит лишь кому-нибудь выучиться искусству летать, а недостатка в колонистах из нашего человеческого рода не будет... Дайте лишь корабль и приладьте к нему парус, способный улавливать небесный воздух, как тотчас же найдутся люди, которые не побоятся отправиться в такую даль. Словно отважные путешественники уже завтра столпятся у дверей, спешим мы обосновать для них астрономию: я – астрономию Луны, ты, Галилей, – астрономию Юпитера". Это писал Кеплер в "Разговоре со Звездным вестником", обращаясь к Галилею и читателям и отмечая "отвагу людей, проявляющуюся особенно заметно в этом столетии"³⁹.

Здесь слышится уже голос новой эпохи, которую астрологи нарекли "эпохой Марса"; меланхолия и Сатурн постепенно отодвигались в прошлое, а мир благополучно миновал роковой рубеж 1600 года...

Труды Кеплера и Галилея знаменовали собой выход за пределы схоластической, теологической системы мира.

Кеплер был чуть ли не первым из ученых, который попытался изменить тип научной иллюстрации и украсить книгу не аллегориями, а схемами, расчетами и чертежами. Он утверждал, что наука может быть выражена только геометрической диаграммой, лишенной прямого символического содержания. Однако великий ученый не был вполне последователен в своих взглядах, ибо его "Рудольфинские таблицы" в качестве титульного листа включают в себя развернутую, аллегорически истолкованную программу. Диаграмм не хватало для передачи сложной системы понятий, приходилось обращаться к привычному и всем знакомому списку обозначений.

О недостаточной расчлененности языка науки и искусства (в данном случае – художественного ремесла) говорят и приборы, особенно – астрономические, на что уже обращал внимание Бенеш, сопоставляя проект схемы движения планетных сфер из "Космографической тайны" (1598) Кеплера с иллюстрациями из книги золотых дел мастера В. Ямнитцера "Перспектива правильных тел" (1568)⁴⁰. Кеплер мечтал тогда свести космическую гармонию ко взаимодействию пяти правильных тел Платона: именно через их посредство собирался он объяснить пропорциональные расстояния между планетами. Однако интересно добавить, что Кеплер собирался создать по этой схеме и сосуд, который служил бы миниатюрной моделью космоса, и даже сделал рисунок для золотых дел мастера герцога Вюртембергского, в чьей службе тогда находился. Подобные модели входили тогда в моду: их делали для кунсткамер и называли "теллуриями".

Как указывает автор интересной статьи "Отношение Яна Кеплера к искусству", польский исследователь Э. Хоецка, "эта модель мира должна была быть выполнена из серебра и иметь форму изысканного кубка, наполненного... в каждой отдельной полусфере иным питьем. На краях полусфер должны были находиться планеты, изготовленные из соответствующих драгоценных камней – идея с чисто алхимическим привкусом"⁴¹. Структура прибора была так сложна – ибо сферы, верхняя из которых предполагалась прозрачной, должны были еще и двигаться одна относительно другой – что, хотя Кеплер сделал модель из бумаги, она не нашла реального воплощения. Ученый между тем придавал серьезное значение этому кубку – наглядной модели, называл ее "Machinae Mundi artificialis". Дидактически цель сочеталась с эстетической. (Кеплер, кстати, признавал, что питье и камни нужны, чтобы привлечь внимание невежд и что ни в коем случае не надо излишнее значение придавать украшению: пропорции и движение должны создать самостоятельную красоту)⁴².

Не менее интересно рассмотреть титульный лист к "Рудольфинским таблицам" Кеплера (исчисление звездных путей, где он продолжает и доводит до конца работу Тихо Браге, обобщая собранные

им результаты наблюдений). На этот раз изображен изящный храм на высоком десятиугольном цоколе. Десять колонн поддерживают круглое завершение: над колоннами помещены аллегорические фигуры с инструментами-атрибутами в руках, посредине – габсбургский Орел, щедро рассыпающий монеты. На каждой колонне висит какой-либо прибор, помогающий идентифицировать фигуру астронома, находящегося рядом. Это – храм Урании (возможно, воспоминание об Ураниенбурге Тихо Браге на острове Вен). Сам этот остров изображен рельефом на пьедестале. Идеал единства античной и современной научной мысли, утверждение роли Коперника (он на переднем плане беседует с Тихо Браге) во времена, когда его теория уже начинала тонуть в море компромиссных схем, которые утверждали своим авторитетом иезуитские коллегии, наконец, желание почтить память Тихо Браге и Рудольфа II – все это было смелым, если не вызывающим, поступком в 1627 г., когда уже недалеко было до второго процесса Галилея, а сам Кеплер нашел безопасное пристанище лишь в имении всемогущего Альбрехта Валлентштейна. Но нам хотелось отметить здесь легкость, с которой наука апеллировала к изобразительному языку, любовь и привычку к аллегории, свободу инвенции (Кеплер сам придумал эту композицию, даже набросал ее). Воздвигнув этот стройный памятник Рудольфинуму, Кеплер отвел себе самое скромное место, всячески выдвигая на передний план предшественников: сам он изображен только на пьедестале – сидит за столом в домашней одежде и работает при свете свечи. Но на его столе – готовый купол святыни Урании, знак того, что это он должен завершить дело, увенчать здание современной астрономии. И над будничной маленькой фигуркой добровольно отодвинувшегося в тень ученого помещена большая надпись: краткие наименования его важнейших трудов – скромная гордость Кеплера⁴³.

Говоря о параллелизме в развитии интеллектуальных сфер деятельности, обратим внимание еще на одно обстоятельство. Храм Урании Кеплера невольно напоминает об одном из самых известных эстетических трактатов того времени. В 1590 г. Джампаоло Ломаццо издал свой труд "Идея Храма живописи". Он описывает этот символический храм как здание, опирающееся на семь колонн-столпов, в то время как фундаментом его являются понятия: рисунок, колорит, пропорции. Семь столпов храма живописи – это семь художников: Микеланджело, Гауденцио Ферари – учитель Ломаццо, Полидоро да Караваджо, Леонардо, Рафаэль, Мантенья и Тициан. Каждый художник олицетворял свойства одной из планет и металлы, оккультно связанный с нею, и каждый попирает ногами противоположные его творчеству художественные принципы.

Вся эта сложная аллегорическая система зиждется на тех же, что у

Кеплера, понятиях, оперирует той же символикой, в большей мере восходящей к алхимической и астрологической эмблематике.

Ломаццо был хорошо известен при дворе Рудольфа II, прежде всего – как друг художника Арчимбольдо; он находился в прямом контакте с императором (который, в частности, именно через него сумел достать для своего собрания несколько работ Леонардо). Трактат его, конечно, был хорошо известен в Праге и мог послужить отправной точкой для концепции Кеплера. Если же это случайное совпадение – то оно еще больше свидетельствует о близости позиций теории тогдашнего искусства и современной ему науки.

Добавим, что и Федерико Цуккарро, ведущий теоретик маньеризма, был знаком с рудольфинским кругом: император старался достать его картины или хотя бы хорошие копии с них; если вспомнить, что в Праге с конца 1560-х годов постоянно жил и работал Б. Спрангер, чья карьера началась в Риме под самым непосредственным влиянием Цуккарро, истоки этой близости станут более понятны. В своих трудах Цуккарро постоянно оперирует понятием "интеллект" – "внутренний интеллект", "интеллект деятельный и потенциальный" и др. Именно интеллект, по мысли Цуккарро, и "зажигает труд воображения и приводит в действие образы фантазии и идеальные образы воображения"⁴⁴. Тезис некоторого духовного, интеллектуального "первоотолчка", умозрительного представления как истока и основы творчества, был очень близок пражским художникам.

Этот духовный импульс, подобно веществу в реторте алхимика, проходит цепь таинственных превращений на пути подражания природе (ибо "подлинная и общая идея живописи – быть подражательницей природы"). Однако подражание здесь – это своеобразный параллелизм, созвучие, внутреннее соответствие творческой воле Творца, наделяющего художника созидающей силой, а не простая имитация. Ибо каждый творческий ум познает мир в соответствии с проявленной в нем божественной идеей. Это – система концентрических кругов, где дух, разгадывая иероглифы (а ими являются "люди, животные и растения", и они должны быть точно названы, дабы быть узванными), вновь и вновь познает сам себя и через себя – Творца. Простое подражание природе, имитация здесь невозможны. Все должно быть вновь создано, но уже как индивидуальное творение, недаром художественное творчество – это не только "вторая творящая природа", но и "второе солнце космоса".

Индивидуализм периода Возрождения на его поздней стадии вылился в искусстве и культуре в постулат человека-творца, по утверждению Ломаццо. Интеллект ученого и душа христианина шли здесь на равный риск, ибо универсалии познавались ими как сугубо личное откровение. Чувство ответственности не случайно было сильно

развито у творцов – у художников не меньше, чем у ученых. Манифестом такой творческой личности, сливавшей воедино философию, точное знание и поэтическое чувство, прозвучали слова Бруно: "Предсудительно – давать определения неизученным вещам; низко думать чужим умом; продажно, раболепно и недостойно человеческой свободы покоряться; глупо – верить по обычаю; бессмысленно – соглашаться с мнением толпы, как будто плутающая во тьме и навязчивая толпа стбит и видит больше или столько же, сколько тот один, кого она выбрала и назначила себе вождем... Не может служить аргументом авторитет любого, сколь угодно великолепного и знаменитого мужа"⁴⁶. Бруно как всегда занимает крайнюю позицию. Однако подобная потребность в индивидуализации своей творческой программы была знаменем времени: не случайно эпоха конца XVI–начала XVII в. в искусстве знала так много индивидуальных систем, резко различавшихся между собой.

"Маньеристские произведения искусства, – отмечает современный исследователь, идеализировали и стилизовали натуру, отдалялись от нее, особенно в направлении абстракции". Но при всем этом "маньеристическое искусство расширило круг предметов, представляемых искусством; воспроизводило так же часто животных, как мертвую натуру, предметы неорганического мира... Оно выискивало предметы характерные, особые, необычные, трудные для понимания, неуловимые для поверхностного взгляда, не поддающиеся описанию"⁴⁷.

Нашей целью не является ни давать даже самый краткий обзор теорий маньеризма, ни описывать наиболее типичные их черты: и то, и другое достаточно подробно и серьезно рассмотрено в научной литературе. Речь идет лишь о соответствии многих центральных положений маньеризма тому духу и даже форме разного рода изысканий, которые велись при дворе чешского короля; о единстве процесса, целостности миросозерцания этого круга, где искусство, как бы высокого оно ни ценилось, было лишь еще одним инструментом интеллектуального познания. На первый взгляд, это кажется не соответствующим основной тематике и проблематике рудольфинской живописи: манерность и эротизм многих произведений прежде всего бросаются в глаза и кажутся далекими от интеллектуальных исканий. Однако живопись Спрангера, фон Аахена или Хейнтца никогда не сводится к простому отображению того или иного факта реальности или даже к фантастической сцене. "В трактовке мифологических сюжетов в соответствии с девизом, уподобляющим живопись поэзии ("Ut pictura poesis erit"), использовались различные понятийные уровни: исторический, естественно-исторический и аллегорически-морализующий", – пишет Я. Нейман⁴⁸. Отсюда естественное тяготение к эмблеме. Эмблематика была сильно развита при дворе, здесь отлично знали

книги Альчиати; над проблемами сочетания в едином образе "четырёх смыслов" (литературного, фигуративного, аллегорического и анагогического) работали многие⁴⁹.

Но из-за необходимости воспроизвести узнаваемую реальность, под давлением жизненных условий, новых веяний все больше укрепляется и обретает самостоятельность чисто реалистическая убедительность изображений. Хофнагель, Руланд Саверей, даже ван Вянен и Даниэль Фрешл точно и любовно передавали мир природной реальности, вновь и вновь напоминая о любви этой эпохи к животным и растениям, живым цветам и деревьям, путешествиям и дальним странам, которая соперничала с ученой иероглификой и все больше предопределяла свободную жизненность подобных изображений. Однако "новое вино" в этот момент еще не умело прорвать "старые мехи". И неустойчивое, подвижное, часто нарушаемое в ту или другую сторону, но все-таки в конечном счете сохраняющееся равновесие между живой изобразительностью и сложной семантической нагрузкой – характерная черта пражского искусства, которому суждено было возвести подобную противоречивость в свою единственную внутреннюю опору.

Естественно, в такой ситуации особое значение приобретало субъективное начало: инвенция, способность преодолеть "технические трудности", виртуозность в ее чистом виде, которые рассматривались как путь к передаче совершенного смысла и имели значение лишь в этой связи, а не сами по себе как прихоть ловкого ремесленника. Часто бытующие обвинения в адрес маньеристов в том, что они не хотели следовать жизненной правде и "искажали действительность" в угоду своему капризному воображению или придворному заказу, дает очень одностороннее представление об их истинных намерениях.

Начиная свою знаменитую поэму "Освобожденный Иерусалим", Тассо писал в обращении к Музе: "Прости мне, если правду/Украшу я цветами, и в стихах/К твоим еще свои прибавлю чары". Причем поэт ступает так отнюдь не по тщеславной прихоти, им движет высшая цель: "Ты знаешь, как спешат упиться люди/Парнасской ложью; знаешь ты, как правда,/Прикрытая поэзией, способна/Повелевать мятежными сердцами"⁵⁰.

И поэт, желая приблизить к современникам эпопею освобождения гроба Господня, увлечь своих читателей зрелищем рыцарских подвигов, нравственно их возвысить, щедро пользуется "парнасской ложью". Он завлекает своего изысканного и капризного читателя в сады Армиды, дабы заставить его следовать за собой и позже показать ему "Адамантов щит" и призвать на поле боя, на борьбу за христианские идеалы.

Вся теория эпоса у Тассо подчинена высшим моральным прин-

ципам. Как настоящий мастер-маньерист он обладал немалым чувством ответственности, ибо осознанно выступал как творец "новых миров" и даже – "новых райских сфер" ("nuovi paradisi"), по определению Цуккарро. Страдания, которые заставляли Тассо вновь и вновь переделывать поэму, создать новый, выхолощенный вариант ее, исповедоваться у великого инквизитора в попытке обрести душевный покой, очень ярко об этом свидетельствуют. Он видел, что "цветы", украсившие правду, разрослись так пышно, что заслонили собой целительный, хотя и горьковатый ее источник, и что чувственная прелесть образов, дух приключений, апология любви выходят победителями из невольно возникающего соперничества с ее высоким, героически-христианским духом, ради прославления которого и был предпринят этот огромный труд. Образы волшебницы Армиды, воительницы Клоринды и безгранично любящей принцессы-пленницы Эрминии не мог заглушить никакой груз моральных обязательств (приводящих на память принципы уже недалекого классицизма), никакое бремя семантической перенасыщенности, которое пытался возложить на них автор. Они стали любимыми образами европейской литературы, вариации на темы и сюжеты "Освобожденного Иерусалима" бесконечно повторялись в последующие столетия во всех видах и жанрах искусства, от живописи до музыки. Но произошло это уже независимо от желания Тассо, надеявшегося вторым вариантом поэмы – "Иерусалим завоеванный" – с его тяжелой батареей исторических комментариев, все же вывести и себя, и читателя на правильный путь, в духе обновленного католицизма⁵¹.

Мифологическая живопись рудольфинцев тоже существует в сложном двуединстве напряженного аллегорического смысла и высокой живописной прелести. В портрете они любят сопоставлять разные ракурсы одного и того же лица, причем один из этих обликов может давать зеркало, и зеркальное отражение иногда бывает более реально и физически ощутимо, чем "настоящее" лицо (так работают Хейнц, фон Аахен). В жанровых сценах чаще всего скрыта тема изменчивости природы, шествие времен года, а натюрморт – зачастую воплощение "Memento mori".

В XVII век жанры реальной действительности вступали словно отягощенные всеми этими "смыслами", которые поселила в них эпоха Ренессанса, особенно позднего.

Надо сказать, что чешская светская литература отставала от развития придворного искусства. Нам представляется, что наиболее близкой параллелью развитию рудольфинской живописи оказалась не художественная, а научная литература своего времени (не поэзия – а химический трактат или книга об астрономии, не эпопея – а теологически-натурфилософское сочинение), составившая очень серьезную

часть литературной продукции эпохи. Это получалось тем естественнее, что точный язык науки лишь рождался, и, скажем, Кеплер часто писал свои сочинения, хотя и насыщенные геометрическими чертежами и диаграммами, как одаренный литератор, отлично владевший пером. Вся придворная "научно-оккультная элита", трудившаяся над созданием энциклопедий, эмблематических трактатов, утопических сочинений, обладала в той или иной мере литературными талантами.

В Праге хорошо знали труды Бруно и Галилея, здесь много и охотно переписывались с европейскими гуманистами. Все это создавало плотный слой хорошей литературы на латыни, немецком, чешском языках; местное же население имело свою обширную письменность, связанную с лютеранскими проповедями, толкованием Библии и т.п.

ПОРТРЕТЫ И ГОРОСКОПЫ

В качестве частного примера близости тенденций изобразительного искусства и научной литературы мы хотели бы рассмотреть портретную живопись, точнее – человеческий образ, сложившийся в рудольфинском портрете.

Портрет был, безусловно, фаворитом художественной продукции XVI в., особенно его второй половины, во всех странах Центральной и Восточной Европы.

Портреты становятся необходимой частью придворного обихода. Они имеют самые разнообразные функции – от репрезентативно-парадных, воплощающих идею величия рода, до чисто прикладных (так, Екатерина Медичи, находясь в путешествии, приказывала доставлять ей портреты детей, по которым она следила за состоянием их здоровья).

В Праге, при дворе, портрет получил самое широкое распространение, при том, что замкнутая жизнь императора не стимулировала появление большого количества портретных изображений.

Мы коснемся конкретных произведений этого жанра несколько позже. Сейчас же отметим, что – будь то изображение императора или его приближенного, или – в еще большей степени – портреты самих художников, их близких – это работы удивительной внутренней проникновенности. Они точны, даже беспощадны в передаче облика модели, хотя никогда не отличаются жесткой протокоальностью современного им испанского портрета; они тяготеют – даже в своих парадных вариантах – к углубленному, камерному типу изображения; часто это погрудные, оплечные изображения, создающие у зрителя ощущение пребывания один на один с живым собеседником.

Особенность рудольфинских портретов – и здесь они близки западноевропейской живописи своего времени – в непредвзятой трактовке модели, в остроте передачи сложного мира людской души. Психологическая напряженность, смятенность, противоречивость лучших рудольфинских портретных образов способна удивить и современного зрителя.

Обычно, говоря об истоках развития светского портрета, чешские историки указывают на общую секуляризацию культуры, ренессансные тенденции, на стимулирующую роль испанского и итальянского портрета аристократии или произведений иностранных мастеров, некоторые из которых работали и для горожан, на развитие гербовой эмблематики, укрепление новых католических семей, стремившихся прославить идею своего рода. Все это, безусловно, имело место. Однако наиболее проникновенные, психологически-сложные, воссоздающие реальную противоречивость человеческого характера портреты приводят, как нам кажется, на память – именно способом постижения человеческой натуры – и характерный вид тогдашней "научно-популярной" продукции: гороскопы. Эти специфические образцы литературного и научного, по тогдашним критериям, сочинения имели своей целью анализ человеческого характера, интерпретируя его через посредство сложных аналогий-противоположностей с миром звездных знаков, планет, их положения и т.п.

Гороскопы были любимы и повсеместно распространены. Существовала огромная популярная литература, календари, разного рода пророчества и др. Но при пражском дворе астрология вкупе с астрономией занимала особое место. Здесь гороскопы составляли ученые, в частности – Кеплер. Сохранился незаконченный отрывок, который написан им для себя и очень явственно раскрывает сам механизм мышления тогдашних людей, их подход к восприятию и истолкованию человеческого характера. И первое, что бросается в глаза при чтении этих страниц, – принципиальная установка на неотвратимую противоречивость, сложность людской души и ее врожденных свойств.

Характер, даже отчасти судьба человека predetermined заранее условиями его рождения. Черты этого характера как бы развертываются в будущее (правда, с учетом тех или иных возможных отклонений, зависящих от естественно-природных условий и космических ритмов). Холерик раз навсегда и под любыми широтами обречен реагировать на события иначе, чем меланхолик. Ощущение фатума, судьбы, стоящей над всеми человеческими начинаниями и усилиями, вечно колеблющихся весов Фортуны сопутствует всем предсказаниям и придает оттенок тревожной неустойчивости всем людским деяниям.

Анализируя черты характера в сочетании с поведением планет, стремясь построить единую цепь, в которой различные природные

свойства и материалы так или иначе воздействуют на человека, невольно приучались видеть этот характер в живом развитии: человек вступает в незримый контакт с деревьями и травами, его счастье и горести зависят от звезд и морских приливов, камни лечат его или приносят тяжелые заболевания и т.п. Словом, речь все время идет не о социальных координатах человеческого бытия, а именно о психологических его аспектах, пусть в очень своеобразном, натурфилософском освещении. (Тяжелая болезнь Рудольфа II ставилась в связь со смертью его любимца – льва, королевского животного; император не принимал лечения, ибо по гороскопу ему надлежало умереть от иного заболевания и т.п.).

Каким пристальным, аналитически острым и непредвзятым может быть, однако, анализ характера, опирающийся на подобные иррациональные установки (зато не затемненный социальной маской, обращенный к значительным естественным основам), показывают гороскопы Кеплера. Вот пример такого анализа – на этот раз самоанализа, где автор оперирует обычными мыслительными клише своего времени, использует астрологию и дает глубокое психологическое исследование людской души, какое нелегко найти в литературе того времени, но вполне возможно – в живописном портрете: "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 далек от того, чтобы упорно сторониться человеческого общества. В денежных вопросах он почти скуп, в экономии тверд, строг к мелочам и ко всему, что приводит к напрасной потере времени. 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 случаев ему удавалось постичь истину". Дальше эта общая формула расшифровывается уже в астрологическом ключе: "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, куда 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, ибо я не упускаю случая сделать кому-нибудь замечание. 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...

Этот человек обладает во всех отношениях собачьей натурой. Он вполне походит на обыкновенную дворнягу. Телом подвижен, сухощав, хорошо сложен. Ест он то же, что любят собаки, ему доставляет удовольствие обглаживать кости и грызть хлебные корки. Он прожорлив и способен проглотить все, что только попадется ему на глаза. Пьет он мало. Довольствуется самым малым...

Итак, ему присуще необычайное легкомыслие, идущее от Меркурия в квадратуре с Марсом и Луны в тригоне с Марсом. Но при всем том он заботится о своей жизни. Храбрость в жизни, преисполненной опасностями, чужда ему, возможно, потому, что эти аспекты не имеют отношения к Солнцу. Примерно так обстоит дело с легкомыслием, отсутствием храбрости, гневливостью, пристрастиям и всем прочим, в чем его обычно упрекают. Теперь речь должна идти о сторонах его состояния и характера, снискавших ему определенное уважение: о скромности, богобоязненности, верности, честности, изяществе. Наконец, нельзя не упомянуть о том, что заложено в середине или из чего смешивается хорошее и дурное: например, о его любознательности и тщетном стремлении ко всему самому возвышенному⁵².

Кеплеру было 26 лет, когда он писал эти строки, не для печати, а для себя. Здесь характерен самый тип мышления, напряженное постижение себя (и других в связи с собою: находящиеся в гороскопе характеристики его друзей и врагов позволяют судить об удивительной меткости взгляда Кеплера и редкостной непредвзятости суждений). Беспощадное самоопределение, временами отстраняющее секстили и квадратуры, апеллирует к первоисточникам этических норм, понятию добра и зла.

"Ко всем его рассуждениям (т.е. Кеплера. – Л.Т.) 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 примирить христианские догматы со строгой научной системой, которую сам же создавал. Но, уже работая над своим первым большим трудом, Кеплер точно выработал те морально-эстетические принципы, которые сделали его воплощением лучшего, что нес в себе дух рудольфинцев. "Он стремится во всем знать меру, пытаясь познать первопричины вещей. Если он с чем-нибудь не согласен, то тотчас же

хватается за оружие. По его мнению, язычники отнюдь не могут считаться осужденными на вечные муки лишь потому, что они не веруют в Христа; по этой же причине он призывает к миру между лютеранами и кальвинистами, он справедлив к папистам и рекомендует им всем справедливость⁵³.

Кеплер составил и написал около 800 гороскопов. Гороскопы составлял Тихо Браге, другие астрономы и оккультисты. Это был способ заработка, поскольку казна Рудольфа II обычно была пустой.

Беспристрастность, с которой запечатлены в портретной живописи XVI в. – особенно второй его половины – самые "высокие" герои, признание за человеком не то, что права, но неизбежной предопределенности быть существом противоречивым, сочетать в себе доброе и злое начало были связаны с привычкой видеть себя таким, каков ты есть. Каким ты существуешь по воле звезд, в силу объективных законов бытия. Лицемерить перед собой было не принято. И гороскопы – как нам кажется – помогают понять, какими себя видели современники Рудольфа II, герои маньеристского придворного портрета. Ибо именно в эту эпоху расцвета дворов и придворной культуры формировались и законы репрезентации. Последующие столетия их сильно изменили, так как естественно-природная основа характера отступала перед необходимостью быть тем, кем предписано. В XVI в. довольствовались ощущением власти и меньше лицемерили перед собой – недаром это была эпоха утверждения протестантской этики, отраженным светом освещавшая и католиков. Привнесенный Ренессансом оттенок "естественной героизации" сочетался с безусловной характерностью и правдивостью. Нам кажется, что понятие "маска", которое так любят связывать с маньеристским портретом, как раз не типично для людей этого времени. Перед кем стали бы надевать маску гордые герои Бронзино? "Грандеса" испанского портрета – тоже не маска, а обязательная черта характера и воспитания. Люди не притворялись, они *были* такими. И гороскопы и близкая им популярная литература помогают понять, как виделась современникам Кеплера человеческая личность. Сходный тип самосознания проступает, например, в автобиографии Дж. Кардано, мы наталкиваемся на те же мыслительные клише и обращенную на себя, вглубь себя человеческую мысль. Но выкладки протестанта Кеплера выделяются беспощадностью самоанализа.

Нам кажется, что воспитанная гороскопами, одним из массовых, почти бытовых пара-литературных жанров эпохи, привычка видеть человека, его характер как противоречивое единство (которое, однако, допускало воздействие свободной воли и указывало путь к ее приложению) сыграло свою роль в развитии литературы: "Максимы" Ларошфуко и идеи Паскаля о том, что портрет должен воссоздать про-

творческое единство, а не подчеркивать лишь согласные между собой качества, отчасти и проистекают из сознания, много десятилетий воспитывавшегося на опусах, подобных самоанализу Кеплера. Во всяком случае, нам казалось интересным отметить эту черту, имея в виду прежде всего рудольфинцев и то постоянное пересечение науки и искусства, которое пронизывает собой всю тогдашнюю культуру. Точнее – разных наук, ибо, не говоря об астрологии и астрономии, так складывались и основы психологического анализа, который нашел себе место не только в искусстве, но и в формирующихся психологии и педагогике.

В наших очерках мы концентрируемся на вопросах культуры и искусства и мало места уделяем – историко-политическим. Они подробно рассмотрены в работах многих зарубежных историков, особенно у Й. Яначека и Р. Эванса. Политическая ситуация, особенно в конце правления Рудольфа, была очень сложной, складывалась из взаимодействия и борьбы многочисленных и разнонаправленных импульсов и рождала настроения тягостной неустойчивости и усиливающейся нестабильности. Здесь Чехия "вписывалась" в общеевропейский процесс: такая напряженность была чертой времени. Европа двигалась к большому и всеобщему кризису, затрагивающему все стороны жизни. Контрреформация уже вернула католической церкви силу и уверенности в себе, и намечалось грандиозное столкновение с протестантизмом, еще недавно, казалось, покорившим чуть ли не пол-Европы. Столкновение не могло не произойти между старым и новым способом хозяйствования, образом жизни, между старыми монархическими системами и рождающимся буржуазным обществом. Прага стояла на перепутье всех важнейших идейных, конфессиональных и экономических конфликтов.

Мы задержимся на одном из факторов, сыгравших свою роль в этом процессе, составлявшем к тому же одну из особенностей рудольфинской Праги, весьма важную для характера ее культуры: на испанской партии, на влиянии испанской культуры.

ИСПАНИЯ В ПРАГЕ: ПЕРИШТЕЙНЫ

Испанский церемониал, испанская мода распространились во второй половине XVI в. по всем крупным европейским дворам, но в Чехии сложилась особая ситуация. Напомним, что Максимилиан II был женат на испанке, сестре Филиппа II, инфанте Марии (именно она настояла на том, чтобы ее сыновья получили воспитание в Мадриде). Мария прибыла в Вену – тогда Прага еще не была столицей империи – с большим двором; в числе ее придворных дам была Мария Максимилиана Манрике де Лара из рода Мендоса. Древний род де Лара

славился чистотой крови – о них слагались стихи⁵⁴. Мендоса были в родстве с кастильским королевским домом: этот род дал Испании немало славных имен.

В 1555 г. знатная испанка стала женой чешского вельможи Вратислава Пернштейна, прозванного современниками Великолепным, чей род своей древностью и ролью, которую он играл в истории Чехии, мог соперничать с де Лара. Вратиславу было 25 лет, он был близок ко двору и уже побывал в Испании в свите Максимилиана II, когда тот ездил в Мадрид для бракосочетания. Род Пернштейнов в прошлом имел контакты с протестантской Братской Еднотой, однако к середине XVI в. это была уже местная католическая аристократия, глубоко преданная императорскому дому⁵⁵. По отзывам самого Филиппа II, и в Испании хорошо знали эту знаменитую и богатую семью, вскоре ставшую одной из опор габсбургского престола. Вратислав не раз выполнял дипломатические поручения, бывал с посольствами в Риме; в 1554 г. в Брюсселе его принимал сам Карл V. О том, как высоко оценивались деятельность, политическое влияние и сама личность этого незаурядного человека, говорят отзывы современников, отмечавших его "королевские дух и манеры", ум и постоянное стремление удержать равновесие сил в стране. Вратислав, несмотря на войну с Нидерландами, поддерживал отношения со многими крупными деятелями этой страны, с молодых лет близко знал Эгмонта и Горна. Идеалы терпимости, о которых уже шла речь, были свойственны ему в высшей мере. Нас же заставляет остановиться на этой фигуре совершенно исключительная роль, которую роду Пернштейнов довелось сыграть в укреплении испанской культуры в Чехии.

Пернштейн очень рано (в 26 лет) стал кавалером ордена Золотого Руна, раньше, чем многие католические короли Европы, добивавшиеся этого ордена как высокой чести. Он был посвящен в рыцари Золотого Руна на капитуле в Антверпене, и уже один этот факт проливает свет на социальную позицию и, что важно для нас, культурные контакты Пернштейна.

Дом Пернштейна вскоре был прозван в Праге "испанским домом" – это был настоящий дворец, выстроенный Вратиславом Великолепным на Граде в двух шагах от императорского. Замок же в Литомышли – родовом гнезде Пернштейнов – современники сравнивали с флорентийским Палаццо Питти. Пернштейн жил широко, при его дворе останавливались и подолгу жили (иногда по прямой просьбе испанского короля или императора) знатные люди тогдашней Европы, прибывшие с тем или другим поручением в Прагу.

Но после смерти Вратислава (в 1582 г.) в доме Пернштейнов воцарился происпанский и прокатолический дух. Старшая дочь Пернштейнов – Поликсена, энергичная и деятельная, стала женой Вилема

Рожмберка – второй опоры Рудольфова трона, пражского бургграфа, а после его смерти – женой Зденека Лобковица, вождя католической партии. Испанское влияние в высших кругах чешского общества таким образом еще более возросло.

Брат Марии Манрике – Хуан Манрике де Мендоса основал такой же "испанский дом" в Вене: он стал средоточием католических группировок и назывался обычно "домом Манрике". Дочь Хуана Манрике стала женой Яна Пернштейна. Другом обеих семей был Маркантонио Спинола, знатный вельможа, сын которого, иезуит, мученически погиб как миссионер в Нагасаки. Добавим, что одну из дочерей Пернштейна, Иоанну (Яну), вела к алтарю сама испанская королева, а присутствовал на ее свадьбе с Фердинандом де Арагон-и-Гуреа молодой богослов из Саламанки, вскоре вступивший в орден иезуитов, а впоследствии канонизированный – Луиджи (Луис) Гонзага. Другой Гонзага – Франческо – был женат на Бибиане фон Пернштейн. Эти строки светской и политической хроники позволяют почувствовать, насколько чешский аристократический круг был связан с прокатолическим испанским⁵⁶.

Мы остановились лишь на Пернштейнах: между тем, когда Рудольфа, еще принца, отправляли вместе с братом в Испанию, к ним был приставлен чешский вельможа, граф Дитрихштейн. Он не только долгое время провел при испанском дворе, но стал кавалером ордена Калатравы и получил в управление Альканзасское комтурство. Граф был женат на испанке, сыновья его получили испанское воспитание, и один из них, Франтишек, стал впоследствии епископом в Оломоуце, крупном культурном центре Чехии, куда перенес воспринятые в Испании традиции. Испанизирована была семья Хельфштейнов и уже упоминавшийся род Лобковицев. Упомянем еще Г.Х. Кевенхюллера, многолетнего посланника Рудольфа в Мадриде, тесно связанного и с пражской испанской партией. Роль аристократии в Европе XVI в. трудно преувеличить, поэтому значение испанской ориентации в Праге следует оценивать очень высоко. Недаром даже чехов прокатолической ориентации называли просто "испанцами".

Политика испанской партии претерпевала изменения: если Пернштейну была свойственна терпимость, то в начале XVII в. преобладала политика активно контрреформационная. Сблизившаяся с иезуитами испанская партия готова была начать католическую реконкисту на чешских землях, но здесь столкнулась с политикой папского престола: курия никому не желала уступать дело рекатолизации в бывшей протестантской стране. Уже из этого противостояния видно, сколь сильна и влиятельна была испанская партия в Праге. Благодаря ей усиливались и становились постоянными связи и обмен культурными ценностями с Испанией, в которой искусство занимало не последнее место.

За время существования дома Пернштейнов в нем сложилась уникальная коллекция портретов. Со времен молодости Марии Манрике Пернштейны заказывали портреты членов своей семьи лучшим испанским портретистам (в этой же галерее, по родственному признаку, оказались и изображения испанских легатов, среди них – такие яркие личности, как многолетний посол в Праге Гильермо де Сан Клементе⁵⁷ или Бальтазар де Суньига, командор ордена св. Иакова). Чешские историки искусства Э. Букольская и П. Штепанек, восстанавливая историю создания галереи Пернштейнов, отмечают, что большинство испанских послов при чешском дворе (должность, очень высоко ценившаяся в европейских дипломатических кругах) были в родстве с Манрике де Лара. Таким образом, в замке Пернштейна скопилось множество изображений испанских дипломатов, воинов, придворных, причем все работы высокого качества. Эти испанские контакты отразились самым прямым образом на эволюции чешского портрета, бывшего тогда единственным светским жанром искусства для большинства населения. Влияние испанского канона на местную портретную живопись очень ощутимо. Это касается не только аристократических изображений, в которых царили испанская мода и испанский костюм. Существует и обширный пласт ремесленной живописи, с большей или меньшей степенью близости повторяющий этот же тип. Подобные испанизированные "контрфакты" находятся почти во всех замковых галереях, рассеянных по стране: иногда они могут быть очень упрощенными, даже схематичными, но исходный образец легко читается во всей структуре, от композиции до колорита.

Испанский тип портрета стал в конце XVI–начале XVII в. интернациональной модой во всей Европе, и с тем большей легкостью удовлетворял потребности знати разных стран, что ранее и сам впитал отдельные черты как итальянского, так и нидерландского искусства, выработав синтезирующую, обладающую четкой "формульностью" структуру. Он легко вступал в связи с местной полусредневековой, в данном случае – чешской традицией, проникая даже в образцы чисто протестантского по своему генезису искусства: в канционал и эпитафию (живописную и скульптурную)⁵⁸.

Чтобы завершить характеристику политики Пернштейнов, добавим, что Мария Манрике поддерживала ударную силу контрреформаций – Орден иезуитов: вторая половина XVI в. оказалась временем их укрепления в Праге и – дальше – во всей Чехии. Иезуиты пришли в Прагу еще при Фердинанде I, при Максимилиане II в 1556 г. укрепились – тогда уже был заложен фундамент испанской партии в стране. Вначале их было около десяти (по другим источникам – двенадцать), и они обосновались в заброшенном монастыре св. Клементя на берегу Влтавы. Никто не смог бы тогда разглядеть в этом маленьком отряде

последователей Лойолы контуры будущего Клементинума – знаменитой иезуитской коллегии. Иезуиты быстро укоренились в стране, уже в 1560-х годах они проповедовали на чешском языке, а в 1567 г. даже поставили силами своего школьного театра "Трагедию о святом Вацлаве" (чешском князе XV в., который ввел христианство в стране).

Если испанская партия ("Faci6n espa6ole") во главе с испанским легатом делала крупные вклады в пражские католические костелы, поддерживала культ католических святых, то иезуиты помогли выдвинуть в качестве такого официально признанного национального святого князя Вацлава. Это был очень дальновидный шаг. Вацлав в глазах всего народа истари рассматривался как "отец нации", ее патрон. Гимны в его честь слагали еще гуситы, называя "отцом чешской земли". Не пытаясь бороться с этим культом, иезуиты постарались превратить его в официальный, патронат над которым принадлежал католической церкви, и очень быстро добились успеха в укреплении позиций своего Ордена, хотя многие в чешском обществе, в том числе в высшем свете, его не принимали или принимали с большой опаской (при дворе Рудольфа II иезуиты так и не смогли полностью закрепиться, хотя связи существовали; здесь немалую роль сыграл глава чешской провинции Эдмунд Кампион, родом из Англии; впоследствии он погиб на родине как мученик-миссионер и был канонизирован). В эту пору борьбы иезуитского Ордена за право иметь отдельную чешскую провинцию энергичную поддержку ему и оказала Манрике де Лара. Уже перед смертью она подарила Ордену большие земельные наделы. •

Силы католической, происпанской партии, таким образом, росли, тем более что между Прагой и Мадридом существовало постоянное сообщение (через Цюрих или Брюгге) – конный покрывал это расстояние за двадцать дней.

К началу XVII в., времени, когда несколько "выдохся" рудольфинский гуманизм и скептический стоицизм или мистика воцарились в поредевших после отречения Рудольфа II кругах придворных, Чехия была уже сильно продвинута по пути католицизма. В 1600 г. многие (начиная с императора) пережили тяжелый кризис, связанный с мрачными пророчествами и астрологическими предсказаниями, согласно которым последние годы века грозили бедами, болезнями и концом света. Возможно, настроения хилиазма сказались в том, что в 1600 г. некоторые из рудольфинцев-протестантов приняли католичество.

Так, еще до сражения на Белой Горе в 1620 г., все крепче становились позиции католицизма в стране, считавшейся недавно родиной и оплотом антитринитаризма. Натиск контрреформации постепенно сметал остатки одного из последних пристанищ интернационального постренессанского гуманизма. То же происходило во Вроцлаве и на

всем пространстве Речи Посполитой. В Литве возник другой, подобный Клементинуму, форпост контрреформации – иезуитская академия в Вильно. Менялось культурно-историческое лицо целого региона.

Но в период правления Рудольфа II до его отречения от престола (1611) Пражский центр процветал и жил чрезвычайно интенсивно. Причудливо переплетались пути и судьбы, научные ориентации и художественные вкусы. Иегуда Лев проводил оккультные манипуляции над своим Големом в стенах пражского "Еврейского города". В только что восстановленном монастыре св. Клементя кипела деятельность иезуитов, возглавляемых талантливым и инициативным Кампионом. Во дворце Пернштейнов на Граде принимали Филиппа Сидни и восхищались его "Аркадией", на стене висел портрет далекого родича хозяев – Эрнана Кортеса, а в нескольких десятках метров от дворца располагалась Злата улочка со своим пестрым населением магов, алхимиков, ремесленников. Протестант Иоганн Кеплер, изгнанный из австрийского города Граца, ставшего католическим, помогал в научных изысканиях Тихо Браге, датскому астроному-католику, покинувшему свой Ураниенбург на острове Вен, чтобы изучать пути звезд из обсерватории чешского Бельведера. Могущественный магнат и пражский бургграф Вилем Рожмберк, одновременно поддерживавший иезуитов и увлекавшийся алхимией, всем авторитетом своей незаурядной личности противостоял религиозным распрям, а беглые еретики, вроде Пуччи и Палеолога, открыто излагали антипапистские тезисы.

РЕЛИГИОЗНЫЙ АСПЕКТ РУДОЛЬФИНСКОГО ИСКУССТВА

Мы попытались рассмотреть тот общекультурный контекст, в котором развивалось искусство рудольфинцев, а также обозначать его идеологические опоры. Существует, однако, еще одна составляющая, без которой невозможно оценить феномен пражской школы: речь идет о религиозном начале в том его преломлении, которое диктовалось местом и эпохой.

Религиозное искусство традиционно считается наиболее слабым, если вообще не выпадающим звеном рудольфинского искусства и, казалось бы, все магические и натурфилософские устремления двора, о которых выше говорилось, делают такое толкование естественным. В монографиях и статьях последних лет общим местом становится всемерное акцентирование светского характера творчества рудольфинцев, тем более что оно действительно часто было отягчено задачами политико-пропагандистского характера. Последнюю сторону – идеологический подтекст, связанный с глорификацией императора и Габсбургского дома, – особенно убедительно рассмотрел в своих

работах Т. Дакоста-Кауфман. Отсылая читателя к его статьям и книгам, мы лишь повторим, что "императорская идея" (будь то победы в турецких войнах, меценатство, сакрализация роли Габсбургов) – безусловно, важнейший компонент искусства пражского двора, порой, однако, заслоняющий в глазах исследователей его иные, в частности – религиозные стороны. (Так, Дакоста-Кауфман прямо пишет, что "религиозная живопись совершенно определенно потеряла свое значение при пражском дворе", объясняя это равнодушием императора к церковным сюжетам. Появление отдельных произведений, связанных с конкретными заказами конкретных лиц, не меняет положения; общее место религиозной живописи в системе рудольфинского искусства крайне незначительно, считает ученый⁵⁹).

Однако при таком подходе к искусству рудольфинцев оно как бы выпадает из контекста своего времени. Ибо, если в XVI в. в Европе существовала какая-либо неизменная константа духовной жизни, то это были напряженные искания в сфере религиозных представлений. Мир этих представлений был необычайно широк, противоречив и драматичен. XVI век знал, кажется, все виды религиозных устремлений, взятых, к тому же в их предельном напряжении, – от глубокого мистицизма до сугубо ортодоксальной догматической религиозности. Это был период реформ, контрреформации, обострения конфессиональных столкновений, укрепления обновленного католицизма. И в то же время – расцвета неортодоксальных направлений в теологии и религиозной практике; если можно так выразиться, время еретиков, но никак не атеистов, и касается это всей Европы. В работах же некоторых современных исследователей двор императора Священной Римской империи начинает выглядеть почти как типичный интеллектуальный центр эпохи Просвещения. С другой стороны, утвердился взгляд на всех рудольфинцев как на скопище магов и алхимиков, на искателей "звезд и мандрагор", которыми они замечают христианские догматы и проповедь Евангелия.

Нам же представляется, что Прага и здесь шла в общем русле общеевропейских тенденций и что мир религиозных представлений рудольфинцев был не менее глубок и серьезен, чем у их современников, но во многом неортодоксален.

Для того чтобы ощутить эту рудольфинскую специфику, нам придется бегло напомнить некоторые общие положения, касающиеся развития религиозной темы в искусстве конца XVI в. и политики католической церкви по отношению к ней, ни в коей мере не ставя себе целью охарактеризовать проблему подробно и углубленно.

В программе католической церкви в этот момент драматической конфронтации с протестантизмом – и не только папского престола, но и орденов – содержится ключ ко многим явлениям искусства, в том

числе – пражского двора. Церковь была в глазах народа обладателем истины; религия – единственной всеобщей идеологией XVI в. Конфессиональные столкновения были столь остры потому, что именно им довелось послужить оболочкой идеологических противоречий и политических раздоров. Возникновение новой философии также было неотделимо от сложной трансформации, которую проходили новый метод и сама идея познания в рамках еще наполовину религиозного мирозерцания. Это касается и протестантизма и католицизма. Если Ренессанс всегда был склонен к синтезу, к сочетанию многообразных импульсов – философских, религиозных, натурфилософских, если его идеология как бы изначально была направлена на преодоление альтернатив, на специфическое многоголосие и многозвучность, исключавшие резко выраженную, доминирующую идею, так сказать, идейную агрессивность, претендующую на абсолютное обладание истиной, то сменившие его на грани Нового времени искания религиозно-философского склада именно и отличались резкой непримиримостью. "Проблема выбора" вдруг встала перед всеми, и выбор был соединен с полным отрицанием противоположной позиции. Между тем в сердцевине этих противоположностей содержалось то же ядро: дух реформы, осознание необходимости перемен, необходимости нового видения мира и оформления этого видения в формах религии, литературы и искусства. Произошел разрыв с традиционным способом постановки человека, мира и Бога в единую цепь.

"Наступило новое время, – писал К.Г. Юнг в работе о Парацельсе, – опасно приблизилось ниспровержение авторитетов христианской церкви и тем самым исчезла метафизическая уверенность человека эпохи готики"⁶⁰.

Мировоззренческий кризис породил не только протестантов, противопоставивших ему свой вариант обновленной веры. Многие католики также порицали нравы папского Рима, не одобряли некоторые черты официальной обрядности. ("Страшны дела Рима!" – восклицала св. Тереса Авильская). Но ими руководило желание защитить, спасти, а не опровергнуть католицизм, укрепить его основы, "противопоставить протестантизму в сфере основных вопросов всей духовной культуры нечто новое и равноценное", – как писал М. Дворжак⁶¹. Поэтому не следует забывать о роли ранней "католической реформы": ее достаточно быстрый организационный упадок, сменившийся официальной политикой контрреформации, не означал исчезновения самой идеи обновления католицизма. Она выступала в разных обликах, среди которых одно из главных мест занимала мистика.

Идея восстановленного принципа личного, живого Бога – этого краеугольного камня христианства как идеи и как догмы – стала центральной в мироощущении всех реформаторов XVI в.: как Лютера

и его последователей, так и их злейших противников. Во всех случаях речь идет об обновлении традиционного, а не о возникновении или сознательном конструировании чего-то принципиально нового. С точки зрения основных догматов христианства, показательно, что такие крупнейшие фигуры религиозного движения, своей личностью и деяниями предопределившие судьбу западноевропейской религиозной (и не только религиозной) идеологии на несколько веков вперед, как Лютер и Лойола, начинали с сугубо индивидуальных исканий, стоявших вне официальной духовной практики. Оба они брали на себя огромную ответственность, опираясь лишь на личное откровение. Обладание последним, считали реформаторы, только и дает им решимость на предприятия, сопоставимые по масштабу с другими великими деяниями XVI в.

Лютер решительно воспротивился диктату разума ("Разум – потаскуха дьявола"): "Да оставят нас, христиан, скептики и академики, да пребудут с нами те, которые высказывают определенные суждения вдвое упорнее, чем скептики". Ибо "вера должна пересиливать интеллектуальные колебания и служить основанием действий и поступков, она должна послужить жизненным принципом". Вера – дар Божий избранным, не зависящий ни от добрых дел, ни от человеческих поступков вообще, ибо нет истинно добрых поступков на этом свете. Обретя благодать, дар Святого Духа, утверждал Лютер, он избавился от сомнений и нашел в себе силы для борьбы против антихристу-папы⁶².

Его антагонист Лойола начинал иным образом⁶³. В прошлом рыцарь и придворный, он начал борьбу за свои религиозные идеалы на собственный страх и риск, осмеянный светскими и духовными лицами, преследуемый инквизицией. Его ранние донкихотские попытки проповедовать (без духовного сана и какого-либо права на это), его поездка в Иерусалим (без средств, без связей), его уход из Монсерратской обители и бдения в пещере Манресы – все это вехи сугубо личного, в сущности внецерковного, отважного до отчаянности пути одинокого мистика. Как христианин и католик, Лойола буквально шел по острию. Неудивительно, что именно обвинения в ереси, в близости к иллюминатам ("alumbados", испанским эразмианцам и последователям лютеранства) не раз ставили его перед судом инквизиции, а его "Духовные упражнения", в первой версии созданные именно в эти годы (1522), принесли автору немало тяжких минут (снова обвинения в ереси, невежестве, незнании теологии и пр.).

"Духовные упражнения" создателя Ордена иезуитов, напечатанные лишь в конце века, после его смерти, стали, однако, уже в рукописи настольной книгой последователей, учебником религиозного самосовершенствования. По парадоксальной логике XVI в., и книга Лойолы и

автобиографическая книга св. Тересы Авильской "Моя душа", как и ее же "Путь к совершенству", одно время казались инквизиции столь же опасными, как труды Эразма или Коперника. Обвинения в ереси дамокловым мечом висели над головой одного из крупнейших мистиков XVI в. – св. Иоанна Креста (Хуана де ла Крус), вместе со св. Тересой Авильской много сделавшего для обновления Ордена кармелитов (характерно, что в отличие от Лойолы и св. Тересы, он был канонизирован лишь в XVIII в., а в XIX снова обвинен в ереси). Инакомыслящие твердо отстаивали в это время свои взгляды, несмотря на военные погромы и костры инквизиции ("Весь мир в огне и пожаре, – писала св. Тереса. – Снова хочет он распять Христа..."⁶⁴).

Для Лойолы, как и для Лютера, вера диктовала поступки: "Вера в Бога должна быть настолько сильна, чтобы каждый из вас решился переплыть море на доске за отсутствием корабля"⁶⁵. Но для Лойолы, в отличие от Лютера, "вера без дел мертва есть". Он не был здесь одинок – вспомним снова св. Тересу: познавшая глубины мистических откровений, она посчитала нужным выйти на путь реальных деяний, восстанавливая первоосновы кармелитского Ордена, лично основывая десятки новых обителей по всей Испании. (Характерна ее фраза, сказанная в дни гонений, которые этим новым святым доставались во множестве: "Лучше сломаться, чем согнуться". Под ней с равной охотой подписались бы все поистине негибкие вожди религиозных реформ XVI в.) Формулируя необходимость восстановления первоначального христианского духа в обителях, св. Тереса пишет: "Кто делает упорные усилия, дабы взойти на вершину совершенства, тот никогда не восходит на нее один – в созерцании – но всегда ведет с собой, подобно доблестному вождю, бесчисленное воинство"⁶⁶. Даже св. Иоанн Креста, чистейшей воды созерцатель, поддерживал стойкость св. Тересы, направленную к деянию⁶⁷.

Идея христианства изначально имела свои кардинальные отличия от прочих религий, и в них заключались потенциальные возможности ее постоянного радикального обновления.

Поскольку за всю историю христианской церкви Писание и Предание лишь подвергались различным интерпретациям, в основе оставаясь священными и неприкосновенными, – возможность реализации этого "потенциала обновления" тоже сохранялась и в определенные моменты прорывала окостеневшую догму. Такой момент прорыва мы и встречаем в XVI в., когда именно тяга к истокам указывала на потребность трансформировать сознание общества. И снова – это черта обеих противостоящих конфессий. Лютер переводил Библию, чтобы каждый верующий мог возродить в себе дух первых христиан, дух апостолов, непосредственно прикоснувшихся к Слову⁶⁸. С другой стороны, в сочинении "Imago" иезуитский писатель утверждал: "Не

блестящий экспромт, типичный "концепт", с другой же – передает вполне реальное ощущение драматической двойственности мира, глубоко присущее образованным людям того времени. Так или иначе, все эти произведения искусства уцелели, в то время как протестанты еще в середине XVI в. громили католические церкви, уничтожая произведения живописи и скульптуры.

Даже знаменитое заседание венецианского инквизиторского трибунала по поводу "Пиров" Веронезе (1572), где он обвинялся в введении избыточного стаффажа, не соответствующего серьезности темы, закончилось тем, что художнику было лишь рекомендовано изменить название картины с "Гайной Вечери" на "Пир в доме Левия"⁷⁴.

Более важным для искусства, быстро оправившегося от подобных репрессий, было установление новой иконографии, разработка целого репертуара тем и сюжетов, как и принципов их трактовки, а также появление искусства, ориентированного на новый, подчеркнуто эмоциональный тип религиозного переживания: оно всегда обращено к зрителю, стремится увлечь его, заразить своим сильным, часто аффектированным чувством. Обычно такой тип искусства, словно созданный для воплощения темы мученичества, религиозного экстаза, в немалой степени отобразивший реально существовавшие в действительности мистические тенденции, связывают с программной деятельностью иезуитов. Орден именно тогда значительно укрепил свои позиции в обществе: если в 1540 г., когда папа Павел III утвердил устав нового Ордена "Societas Jesu", вокруг Лойолы группировалось десять человек, то в год его смерти (1556) Орден насчитывал 1000 членов, имел семинарии и вел миссии за морями, его члены происходили из всех слоев населения и представляли чуть ли не все европейские нации. Роль иезуитов при папском дворе была очень велика. Они оказались вдруг духовниками многих коронованных особ в Европе (хотя вызывали и опасения, и недоверие: сам Филипп II признавался, что иезуиты – "единственное церковное учреждение, которое он не в силах понять")⁷⁵. О роли иезуитов в развитии экспрессивного, воздействующего на чувства, играющего на людских эмоциях стиля искусства написано много. Э. Блант, Э. Маль, А. Прейсс и другие ученые связывают именно с ними активизацию наиболее экстремистских форм в живописи, объединенных общим названием "Священного искусства" (Arte sacra). Ф. Дзери как точку отсчета для него называет 1583 г.⁷⁶ Для лучших представителей этого направления характерны визионерски ощутимые реальные формы в сочетании с глухой тьмой и вырывающим пластические массы "из небытия" сильным, неестественным светом, не дневным и не ночным: галлюцинативная подлинность зрелища, захватывающая зрителя эмоционально и почти физически подчиняющая его себе, материализация ирреального, вымысла, чуда,

*Адриан де Врис.
Портретный бюст
императора
Рудольфа II.
1603 г.*

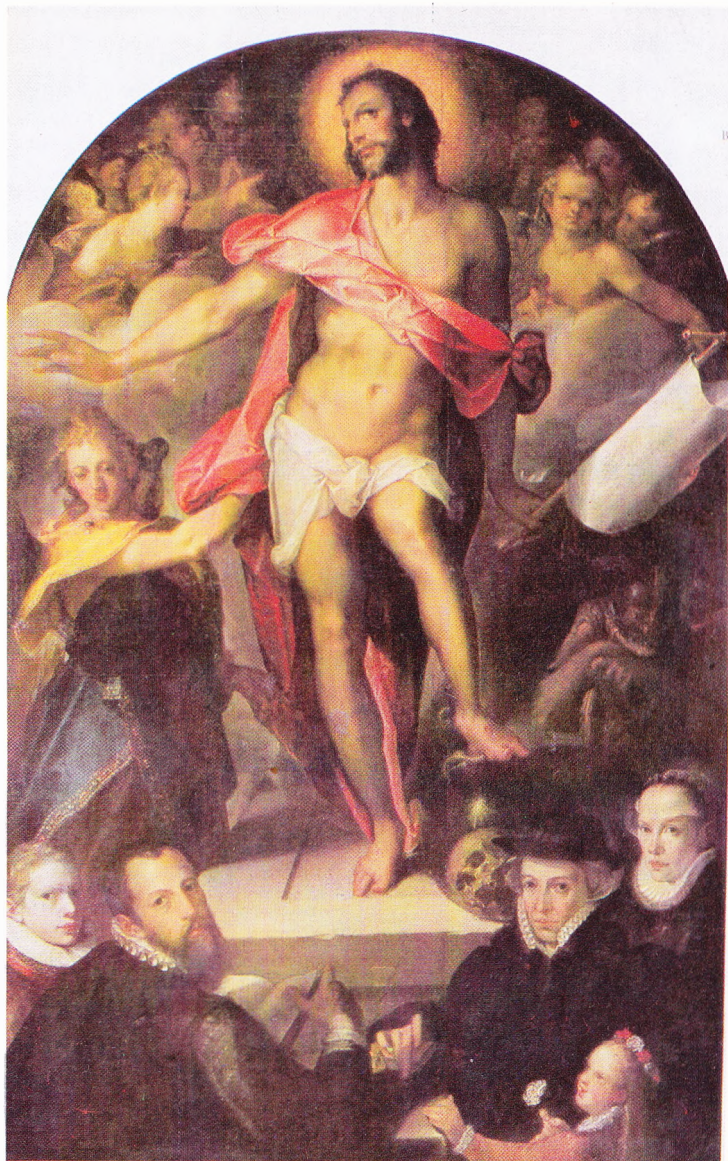


*Антон Швейнбергер.
Сосуд
из сейшельского
ореха.
Ок. 1600 г.*

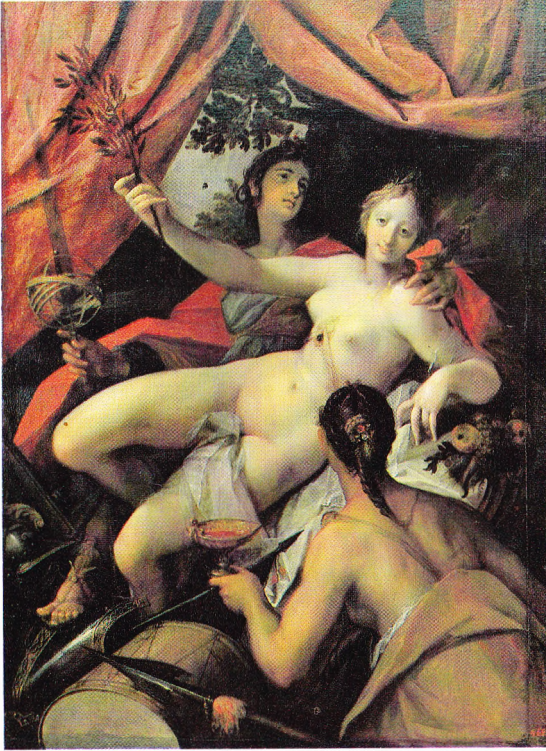




*Бартоломеус Спрангер.
Минерва, побеждающая Невежество.
Ок. 1595 г.*



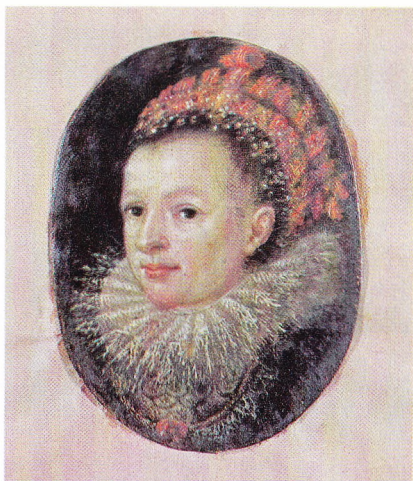
*Бартоломеус Спрангер.
Эпитафия золотых дел мастера Николауса Мюллера.
Ок. 1590 г.*



*Ханс фон Аахен.
Аллегория мира
и изобилия.
1595 г.*

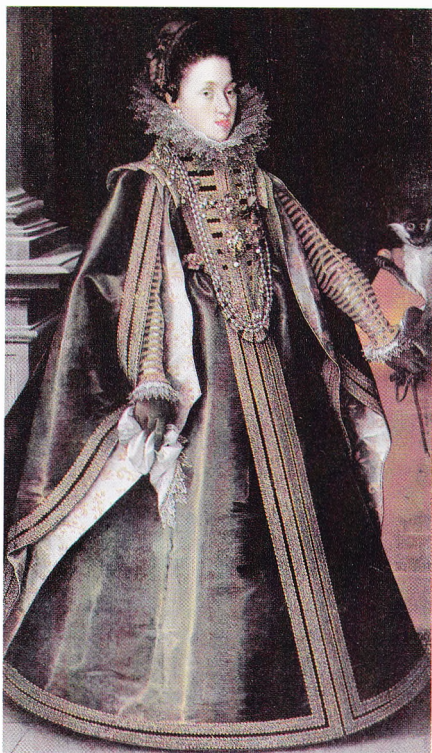
*Оттавио
Мизерони.
Чаша из нефрита.
Ок. 1605 г.*





*Ханс фон Аахен (?).
Портрет
Иоганна Кеплера.
Ок. 1600 г.*

*Ханс фон Аахен (?).
Портрет
Барбары Кеплер,
жены Кеплера.
Ок. 1600 г.*

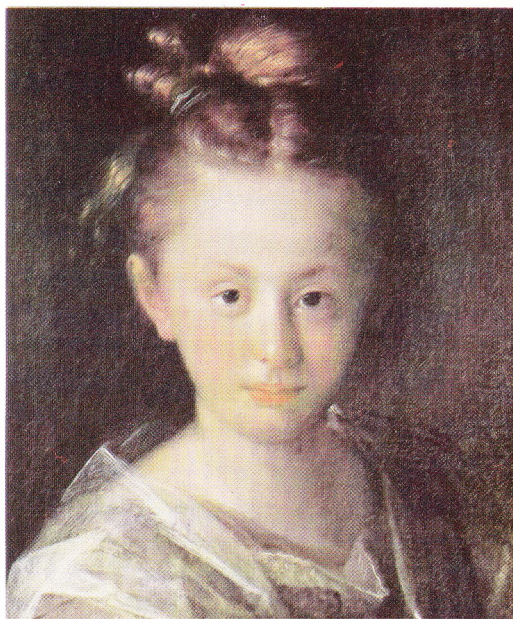


*Йозеф Хейнц
Старший.
Портрет
эригерцогини
Констанции. 1606 г.*

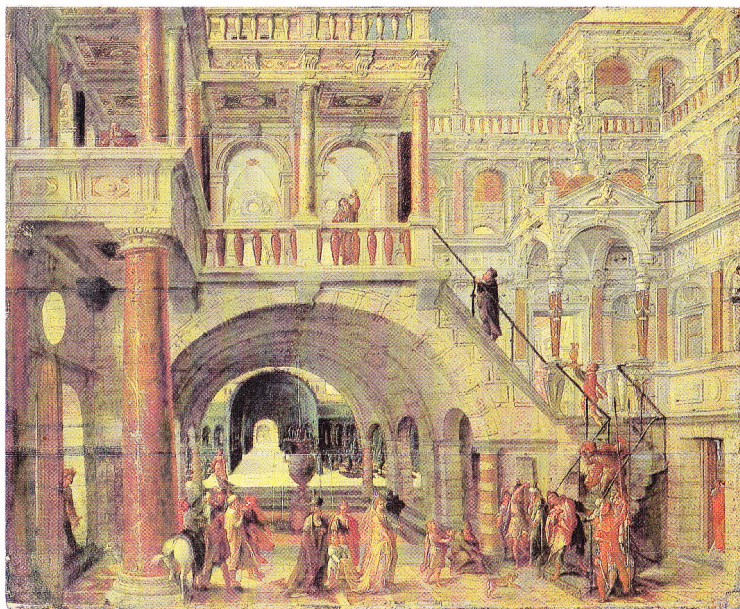


*Бартоломеус Спрангер.
Автопортрет.
1580-е гг.*

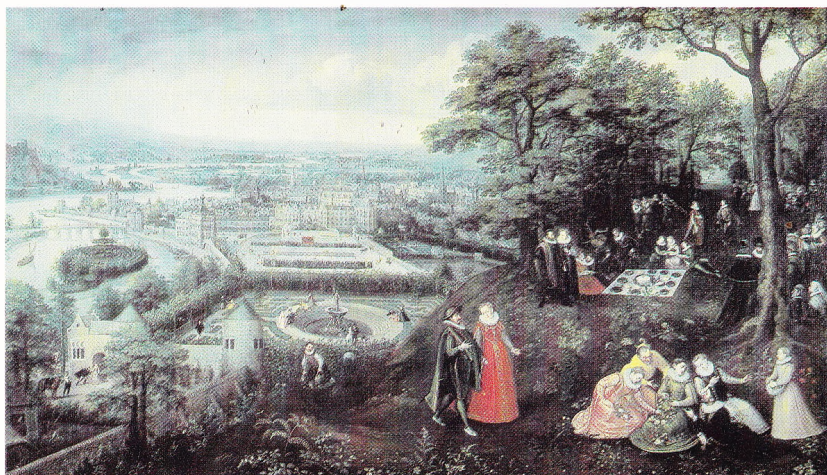
*Ханс фон Аахен.
Портрет девушки
(дочери художника?).
1612 г.*



*Джузеппе
Арчимбольдо.
Вода
(из серии
"Четыре элемента").
1566 г.*



*Ханс Вредеман де Врис.
Архитектурный пейзаж со сценой приезда царицы Савской*



*Лукас ван Фалькенборг.
Месяц май (из серии "Двенадцать месяцев").
1587 г.*

становящегося, как предписывалось, "большей правдой, чем сама правда". Мы не станем останавливаться на анализе этого искусства, он уже проведен рядом специалистов, среди работ которых следует отметить исследование М.И. Свидерской⁷⁷. Напомним только, что, по мысли своих идеологов, в первую очередь – иезуитов, это искусство должно было, сочетая по принципу "Regolata mescolanza" (т.е. правильное смешение, сочетание) элементы искусства разных мастеров, создать некий новый вариант вечного, вневременного христианского искусства. Произведение такого искусства возникает перед зрителем как абсолютная истина, не столько возводя мысль к божественному первообразу, но – в наиболее крайних вариантах – как бы отождествляя его с собой. Это живопись "без времени, продукт культуры в высокой степени утопической", – как пишет Дзери в связи с картиной "Распятие" Шипионе Пульцоне, одной из самых характерных фигур этого направления⁷⁸. Пульцоне удивительно точно сумел воспроизвести ощущение визионерского по своей сути контакта с ирреальным миром. Создавая "более правдивое, чем правда" искусство, не имеющее реальных координат во времени и пространстве, Пульцоне оперировал глубоким черным фоном – "небытием", из которого, светясь собственным светом или иным, непонятым, далеким от естественного, будь то ночной или дневной, во всяком случае – мистическим, ярким и ровным, выступают идеальные по своей духовной чистоте и прекрасные по своей физической оболочке образы Священного писания. Они вполне современные, но могут также служить и иллюстрацией к Евангелию – так точно найдены пропорции конкретного и ирреального, так тонко проведено "правильное смешение". Восприятию этих образов не мешает ничто, внимание и чувства зрителя предельно сосредоточены, и сам характер созерцания образа лишен развлекательной, бытовой, сюжетно-жанровой окраски. Созерцание моделируется как чисто религиозный акт. Взгляд святых или одного из них встречает взгляд зрителя, контакт возникает сразу и, по мысли вдохновителей "Arte sacra", незримый ток чувства устанавливается между верующим и предметом его поклонения.

В подобном искусстве сочетается то главное, что заключали в себе "образы индивидуального поклонения", существовавшие задолго до "Arte sacra": внутренняя концентрированность, затаенность, интимность личного молитвенного акта и, напротив, широта, демократизм и всеобщность, которые католицизм стремился придать обновленному культу и которые станут так характерны для барокко. Нет ничего более далекого от маньеризма, чем это особое искусство, подошедшее к грани дозволенного, когда личность автора осознанно стремится раствориться в своем творении полностью, а искусство перестает быть "просто" искусством, становясь некой новой реальностью, в глазах

верующего – высшей. Живопись растворялась в Бытии, но – религиозном. Недаром Дзери цитирует слова одного из современников Пульцоне: "Времена замкнулись". И хотя во многом подобное искусство отвечало потребностям культа и было, безусловно, талантливо найденным решением, оно не допускало в будущем ничего, кроме повторения.

Рассматривая особенности этого типа искусства, надо помнить, что в большой мере программа католического клира относительно искусства формировалась в противостоянии с протестантами, ибо стратегия Рима в борьбе с последними заключалась в том, чтобы на каждый удар отвечать контрударом, и в этой стратегии искусству отводилась важнейшая роль. Э. Маль проследил основные пункты, по которым католики давали протестантам бой средствами искусства, прежде всего – живописи: они охватывают все стороны обновленного культа. Защита священных изображений (особенно актуальная в свете упоминавшегося нами иконоборчества, дела рук, главным образом, кальвинистов). Защита Евхаристии – средоточия христианского культа, важнейшего из таинств. Защита культа Девы Марии – в особенности идеи Непорочного зачатия. Укрепление культа святых, реликвий, добрых дел, против значения которых в деле спасения так ополчались протестанты.

Как известно, протестанты высказывались против культа Богоматери; у католиков же он получил такое распространение, что иногда затмевал собой культ самого Христа. Наименование "Звезды Морей", пошедшее от св. Бернарда, породило целую вереницу поэтических образов и имен. Мария необычайно красива, она – "шедевр самого Бога", источник небесного сияния, Госпожа ангелов. Из ее иконографии исключаются черты, способные исказить прекрасный образ; так, запрещалось писать Богоматерь при кресте в обмороке, в слезах и отчаянии (впрочем, этот запрет стал нарушаться и, как почти все запреты Тридента, никогда не был абсолютным). Складывается именно тот образ Марии, который на столетия утвердился в религиозной иконографии. Мы встретим его и при дворе Рудольфа II.

Лютеране "отменили" культ чудес ("ибо и дьявол может творить чудеса", – считал Лютер). Католики сделали их одним из главных сюжетов церковной живописи. Были изданы книги о римских раннехристианских святых, "Деяния мучеников" Босио и др., и никакая критика со стороны протестантского лагеря (а порой и "своих" католических теологов, французов в особенности) не смогла в течение веков поколебать этого культа.

Лютер утверждал, что все наши добрые дела – лишь грехи перед Господом, что человек, не имеющий истинной веры, вообще не способен сделать что-либо благое. Католики в Риме отвечали словами Евангелия: "Я был голоден, и вы не накормили Меня, жаждал – и вы не дали Мне пить, был болен – и вы не посетили Меня..." Развернулась

широкая кампания благотворительности, в которой обновленная церковь выдвинула истинных подвижников, таких как Карло Борромео, Фома из Виллановы, Жан де Дье, Филипп из Нери или умерший в очередную эпидемию чумы, до смертного часа помогавший больным, молодой иезуит Луис Гонзага. Их подвиги, их самоотвержение, высокий моральный престиж принесли им широчайшую известность, а после смерти – канонизацию. Эта волна новых канонизаций послужила укреплению позиций церкви: сюда вошли и католические миссионеры, с деятельности которых началась "эпоха миссий" XVII в. Самоотверженность, полнейшая отдача своему служению, присущая, например св. Франсиску Ксаверию, младшему соратнику Лойолы, который был впоследствии прозван "королем миссионеров", делала подобных людей живым форпостом католицизма. Рим снова становится мировым религиозным центром и утверждается в большой мере за счет подвижнической деятельности своих служителей. Самые выдающиеся из них, правда, часто стояли где-то на грани еретических воззрений. Но папский престол закрывал на это глаза, ибо они, в конечном счете, служили его укреплению.

Не имея в виду всю эту разнообразную, активную, напряженную деятельность католического духовенства, не принимая во внимание огромный авторитет таких людей, как Карло Борромео или Филипп из Нери, трудно ощутить атмосферу, в которой формировалось и развивалось искусство, закладывавшее основы барокко.

Укажем еще на один фактор, сыгравший важную роль в сложении стилистики тогдашнего искусства и его специфической духовности. Речь идет о катакомбах.

Катакомбы были хорошо известны в Риме, а теперь их авторитет еще возрос; ибо они были реальным следом деятельности, веры и мученичества тех самых первых христиан, к которым зывали и паписты и последователи Лютера и Кальвина. Вначале были известны лишь катакомбы на Виа Апеннин, они не сохранились в целости. Интересно, что Карло Борромео – одна из самых популярных и крупных личностей в католическом мире того времени (особенно после его духовных подвигов во время страшной чумы в Милане, когда губернатор бежал, и Борромео, архиепископ Милана, принял на свои плечи тяготы правления зачумленным городом и молитвами своими остановил чуму) – бывал в Риме, подолгу жил и работал в катакомбах. Надолго уходил в катакомбы и основатель "Оратории божественной любви" Филипп из Нери, "с книгой и куском хлеба"; по десять часов он молился среди захоронений первых святых и читал при тусклом светильнике. Современники знали об экстазах, которые их духовный вождь там переживал, и о видениях, его посещавших. Культ этих подземелий, погруженных во мрак, молчаливо хранивших столетиями прах и память первых

христиан, был очень высок. Не случайно на просьбу паломников, во множестве устремившихся в Рим, о реликвии, папа Пий V воскликнул: "Берите римскую землю, она вся обагрена кровью мучеников"⁷⁹.

В 1578 г. при подземном толчке вскрылись и другие катакомбы – у виа Салариа открылось кладбище Присциллы. Туда устремился весь город. По словам Баронио, описавшего это событие, весь Рим был ошеломлен, когда "он увидел, что может лицезреть своими глазами то, о чем он читал у святого Иеронима"⁸⁰. Катакомбы воспринимали как исторический документ, подтверждающий славу первых христиан и особую роль Рима. Босио начал работать над своим "Подземным Римом" (который был издан в 1634 г. уже после смерти автора, вдоль и поперек исходившего катакомбы, копировавшего и расшифровывавшего надписи и изображения). Баронио работал над жизнеописаниями римских мучеников ("Acta Martirum").

Прошлое стало на редкость осязаемым. "Дух истории вошел в христианское искусство", – не без основания пишет Маль⁸¹. Действительно, история приблизилась, и отсвет ее как бы упал на современность. Картины, посвященные св. Марии Магдалине, св. Себастьяну, мучениям апостолов, в первую очередь Петра и Павла, несли в себе зерно непосредственного, живого ощущения. Дух раннего христианства, в прямом смысле слова, витал над Римом, и в живописи старались воспроизвести его реалии; писали босых апостолов и тех, кому приходил Учитель из Галилеи: нищих и ростовщиков, больных, бедных, униженных. Типаж брался из жизни, это легко заметить в картинах не только Караваджо, но и Чиголи, и Бароччи, и ряда других.

Впечатления от этих видений и катакомб, настроенность на мистические откровения, разверзающие тьму нездешним светом, были всеобщими: и священники, заказывавшие полотна, и художники, их исполнявшие, были людьми своего времени и с одинаковым замораживанием духа опускались в извилистые подземные ходы на древнем кладбище Присциллы, прикасаясь к скромным надгробиям мучеников за веру. Религиозным напряжением отличается весь XVI в. Его ситуация для католицизма неповторима; религиозные чувства были особенно сильны и "аутентичны", и духовные подвиги, служившие впоследствии материалом для многочисленных церковных композиций, в то время были реальностью. С этим, в частности, связана и очень распространенная в римских, а после и вообще католических кругах различных стран визионерская тематика, изображение чудес, видений, экстазов; их дополняет резко усилившийся культ христианских мучеников. Эти особенности, как указывалось, исподволь формировавшие структуру барочного искусства XVII в., оказывали сильное воздействие и на стилистику и на всю образно-эмоциональную систему церковной живописи, все дальше отходившей от светской, в

свою очередь активно специализирующейся на мифологических сюжетах и декоративных росписях. Мистическая трактовка черного фона, которую можно было встретить уже у Понтормо, становится неотъемлемой частью многих произведений живописи и проникает в светские картины, что будет очень типично для рудольфинцев, особенно для Спрангера и фон Аахена. Однако ко времени, когда активно начал складываться Пражский центр, ситуация несколько изменилась. Острота, с которой восприняты были тридентские установления, смягчилась, а идеал церкви, близкой первым христианам, постепенно мерк. Идеалом церкви оказалась теперь "Церковь украшенная" ("Ecclesia ornata").

"Новаторы осуждают нас за украшение церкви, – писал Пётр Канизиус, иезуит (он впоследствии вступит с имперским войском в Прагу, после битвы при Белой Горе), – они уподобляются Иуде, препятствовавшему Марии Магдалине возлить благоухания на голову Христа". "Если бы мы были ангелами, – продолжал он, – нам не были бы нужны ни церкви, ни служба, ни изображения. Но мы всего лишь люди. Заключение в темницу тела, душа наша порой поднимается, но тотчас же падает. Надо, чтобы церковь без устали напоминала нам о том, о чем мы всегда готовы забыть"⁸².

В этой атмосфере складывалось и отливалось в законченные формы искусство ведущих рудольфинских мастеров, ибо все они как уже упоминалось, в последней трети XVI в. подолгу пребывали, учились и работали в Риме – и Спрангер, и де Врис, и фон Аахен. Рим был основным центром притяжения, хотя молодые художники подолгу жили и в Венеции, и посещали Флоренцию и, как свидетельствуют современники, тщательно и помногу штудировали классическое и современное искусство. И все же оформление нового стиля происходило в Риме. Скажем больше. Известный итальянский историк искусства Ф. Дзери, охарактеризовавший сложную проблематику взаимодействия католической церкви и искусства в этот период, называет будущего рудольфинца Спрангера в числе предшественников или даже реальных истоков *Arte sacra*⁸³.

Прага выдвинула перед мастерами двора новые задачи и заставила их пересмотреть свои творческие позиции в соответствии с той характерной идеологией, которую мы пытались выше описать. Художественные результаты такой трансформации оказывались иногда неожиданными, что в первую очередь касается как раз Спрангера.

Спрангер больше никогда не обращался к церковной тематике в духе "*Arte sacra*", как не стремился воскресить времена древних христиан или увлечь своего зрителя во мглу мистических откровений. Он, видимо, увереннее чувствовал себя при дворе терпимого и свободомыслящего императора, готового поставить Платона и натур-

философию рядом с христианской теологией. Не случайно разные исследователи считали его то католиком, то протестантом. Впрочем, и имевшая на самом деле место приверженность Спрангера кальвинистам – это, скорее всего, принятие некоторых этических норм, в которых он с детства был воспитан, и поведенческих клише, субъективно близких ему опять-таки как уроженцу Нидерландов, а не та религиозная одержимость, которая привела протестантов к волне иконоборчества 1566 г., обрушившейся на Антверпен, Гент и другие города (эта вспышка была последней в цепи подобных явлений, порожденных Реформацией и прокатившихся в 1520–1540-х годах по Германии, Швейцарии, Англии)⁸⁴.

Идеологическая ситуация этого времени очень сложна, и далеко не всегда реальная жизненная позиция и творческий путь художников напрямую соответствуют конфессиональным убеждениям: талантливый Мартен де Вос, будучи одним из ведущих художников контрреформации в Нидерландах, работавший по прямым указаниям Молауса, тем не менее числился лютеранином в официальных бумагах – причем это было уже после того, как Антверпен капитулировал после долгой осады перед войсками Алессандро Фарнезе. В конце века всеобщее неблагополучие, сулившее войны и политическую разруху, многих толкало на "монтеневские" позиции, на поиски мира и компромисса. Рудольфинский двор был одним из оплотов подобных настроений. Поэтому важный, казалось бы, принципиальный вопрос о вероисповедании художников здесь не имеет существенного значения. Были ли Спрангер, фон Аахен, Хейнтц католиками или лютеранами, или даже кальвинистами – практически они стояли над конфессиями. Католическая традиция с ее богатейшими художественными завоеваниями зачастую говорила сердцу художника больше, чем скупые принципы протестантского искусства. Но позитивная программа северян-протестантов явно была им внутренне близкой, что легко ощущается в портретном творчестве. Эта двойственность, а точнее попытка синтезировать, не давая ни одной ориентации решающего перевеса (но и не утрачивая ни одну из них до последних дней творчества), была отличительной чертой рудольфинцев. (Так, наибольшее соответствие напряженным темным фонам, вспышкам предбарочных цветовых всполохов, которые мы встречаем в религиозной живописи итальянских мастеров того времени, парадоксально обнаруживается, например, у Спрангера там, где, казалось бы, им совсем не положено быть: в мифологической тематике. Она утрачивает у Спрангера веселую светскость и светлую беззаботность пасторали. А собственно религиозные сюжеты, напротив, часто пронизывает дух светского, даже придворного мироощущения).

Именно тот факт, что религиозный дух эпохи определяло не

просто противостояние двух конфессий, как обычно у нас признавалось, а "тройной диссонанс католиков, лютеран и кальвинистов" (по словам Кеплера) в сочетании с противоположным ему, пусть утопическим, но стойким стремлением к единству и мировой гармонии, с мистицизмом "герметического христианства", дал возможность сформироваться специфической религиозности рудольфинцев⁸⁵. Их христианский идеал – по крайней мере, отразившийся в искусстве – сложился на пересечении внеконфессионального христианства, неоплатонических мечтаний, натурфилософских откровений и искренней веры в Творца, стоящего над всеми религиозными распрями того времени. "Молитва остается молитвой несмотря ни на какие религиозные разногласия", – утверждал Луцио, персонаж шекспировской "Меры за меру", где действие, как мы помним, протекало при дворе "венского герцога"⁸⁶. В религиозном искусстве рудольфинцев нашлось место и для четко выраженной обновленной католической программы, и для лежащих в стороне от официального благочестия индивидуальных попыток постичь тайны веры. Так, восприняв многие принципы пост-тридентского католического искусства, рудольфинцы создали ряд произведений, которые можно отнести к его классике (например пражское "Благовещение" фон Аахена или "Пьета с Марией и ангелами" Й. Хейнтца-Старшего). Однако и дух и форма их религиозного творчества никак не сводится к прямому продолжению "Arte sacra". В искусстве двора нашли применение далеко не все иконографические изводы, принятые и активно пропагандируемые католической церковью (в частности, темы "Воспитания Марии", "Иммакулата", ставшие любимыми и всеобщими в искусстве, например Испании, как и темы мученичества святых, экстазов, неземных видений). Мало изображалась земная жизнь Спасителя и Марии. Христологическая тема трактовалась чаще всего в плане "Страстей" с мистическим подтекстом, образ же Девы Марии мог получить совсем неординарную трактовку ("Дева Милосердия" Спрангера). Редко встречается тема Евхаристии, в ее прямом или метафорическом виде. Зато сохраняются исстари любимые сюжеты – "Поклонение волхвов", "Рождество", возможно, связанные с прочным культом живописи Дюрера, которому рудольфинский двор был верен до конца своего существования. Здесь сказывается и вкус императора, как, кстати, и в области евхаристической проблематики, – вспомним о сложном отношении к причастию самого Рудольфа.

Более конкретные варианты решений религиозной темы мы рассмотрим уже непосредственно анализируя творчество отдельных мастеров.

Перед тем, как перейти непосредственно к рассмотрению придворного искусства, мы должны сделать еще одно отступление, касаю-

щеся того реального исторического художественного контекста, на фоне которого и рядом с которым оно развивалось. Это поможет понять, что исключительность места, занятого рудольфинцами в эволюции чешской художественной культуры объясняется не только их превосходным мастерством, но и тем, что оно не имело сколько-нибудь серьезного соперника.

Развитие искусства в Чехии шло в это время путем весьма противоречивым, художественному процессу была присуща двойственность. Истоки подобной ситуации восходят к XV в., когда волна гуситской революции с ее отрицанием католической обрядности, теснейшим образом связанной с формами изобразительного искусства, прервала естественный ход эволюции культуры в сторону проторенессанса, очень рано обозначившегося на чешских землях. Произошла, как говорят историки, "Реформация до Реформации", и порожденные ею явления обмирщения искусства предшествовали расцвету гуманистических ренессансных веяний. Отсюда проистекает ряд особенностей.

Здесь напомним, что в XVI в. большинство населения Чехии по своим религиозным взглядам было утраквистским: после событий гуситских войн, в 1436 г. местная церковь и католический клир пошли на двусторонний компромисс. Рим разрешил Базельским контрактом причастие под двумя видами "sub utraque speciae" (отсюда название "утраквисты"). Во второй половине и в конце XVI в. утраквисты были партией, ближе всего стоявшей к лютеранам; многие ими себя и считали, и культурная политика последних была им близка. Утраквисты во времена Рудольфа испытывали определенные влияния со стороны католического искусства, хотя и охраняли свою систему ценностей, в то время как другое направление, "Братска Еднота", тоже протестантское, упорно противостояло всяким попыткам сближения с "папистами". Во времена гуситов страна пережила вспышки иконоборчества, погубившие массу памятников церковного искусства. Однако к концу XVI в. католики и протестанты давно существовали бок о бок, и ситуация в культурной жизни была достаточно мирной. Но в искусстве произошло характерное размежевание, коснувшееся самой его сути.

Главным носителем суровых ограничений для новаторства в области живописи и скульптуры оказалась молодая чешская буржуазия, бюргерство. Упорно, часто героически борясь за свой жизненный статус и духовную независимость с наступающей контрреформацией, эти слои общества как бы самой историей были обречены на сохранение в искусстве строгого традиционализма, вплоть до верности уже отсталым, архаическим явлениям. Чешские историки не случайно отмечают парадоксальность ситуации, при которой третье сословие, бывшее в большинстве европейских стран движущей силой общественных перемен, здесь оказывалось тормозом их развития. Как пишет

Я. Вацкова: "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"⁸⁷. Действительно, именно с католическим дворянством и придворными кругами оказалась связана вспышка высокого искусства во времена короткого правления Людовика II Ягеллона (1471–1510), с расцветом монументальных форм в искусстве, имперской идеей, размахом алтарной и светской живописи, в которой Я. Вацкова видит "самую чистую ноту кваттроцента на чешских землях"⁸⁸. Тогда был построен знаменитый Владиславовский зал на Пражском Граде (окончен в 1502 г., архитектор Бенедикт Рид), созданы росписи в капелле св. Вацлава в соборе св. Вита, приписываемые сегодня Мастеру Литомержицкого алтаря, тоже связанному с придворными кругами – самой замечательной фигуры в чешском искусстве рубежа XV–XVI вв.⁸⁹ Однако традиции этой высокой культуры хотя и не исчезали на протяжении всего XVI столетия, но развивались весьма камерно, и в их скромном размахе был во многом повинен тот факт, что Габсбурги, получившие чешский престол в 1526 г., столицей империи сделали Вену, где находился и весь двор. В Праге подобные тенденции концентрировались при дворе имперского наместника и в местных аристократических кругах. (Так, для Пернштейнов работал известный мастер Якоб Зейзенеггер⁹⁰). При Фердинанде Тирольском, занимавшем должность наместника, было завершено строительство Бельведера (1563), начатое в начале века, самого яркого памятника местного Ренессанса, возведенного итальянскими мастерами. Он не был единственным: уже не в Праге, а в провинции, в имении графа Шемберы, был построен замок Бучовице – одно из наиболее чистых в области стиля и удивительных по красоте внутренней отделки произведений заальпийского позднего маньеризма. Декор Бучовице можно рассматривать как прямого предшественника Пражского стиля⁹¹. (Предполагаемый автор декора – Ханс де Монт.) С теми же социальными кругами был связан интерес к светской лирике, итальянской новелле, сатирическим стихам. Литературная же деятельность протестантов, среди которых выделялись с начала XVI в. так называемые народные гуманисты была прежде всего направлена на проповедь, поучение. Религиозная дидактика, морализация, всегда стояли на первом плане, диктуя осторожный и избирательный подход к идеям гуманизма. Зато очень рано появившиеся здесь переводы Библии на чешский язык приобщили к религиозному чтению широкие круги. Уровень грамотности в Чехии был очень высок для тогдашней Европы⁹².

Четкая установка на религиозно-дидактическую функцию искус-

ства и широкая грамотность, давшие, так сказать, в руки народу не только Священное Писание, но и большую полемическую литературу, нашли отражение и в изобразительном искусстве. Усиление же светских тенденций, обладавших своей идеологической нагрузкой, и ослабление большого религиозного искусства привели к тому, что в среде протестантского населения, будь то горожане или дворянство, преимущественное распространение получили жанры, в которых изначально сакральная структура претерпевала изменения, рожденные общественной потребностью. Речь идет о книге религиозных песнопений-канционале и об эпитафии, в которой религиозная сцена соседствовала с групповым портретом. Протестанты в целом считали, что всякое искусство – вещь излишняя, даже если оно не приносит вреда; но художественная реальность вокруг них менялась. Страну украсили, став доминантой местного пейзажа, ренессансные, обычно перестроенные из средневековых, замки, пышно декорированные сграффито – настенными панно, авторами которых в конце века все чаще становились местные мастера. В замках, а позже – и в богатых бюргерских домах стали появляться галереи портретов, называемых обычно "контерфектами". Дома украшались не только снаружи, но и внутри, потолки покрывались росписями, стены – обивкой из тисненой золоченой или многоцветной кожи. В целом ряде позиций суровые протестантские принципы отступали на глазах. Однако именно в изобразительном искусстве жанровые ограничения были очень сильны и строго охранялись. Бюргерская эпитафия (масло на доске, позже – холсте), типологически близкая ей надгробная плита, и иллюминированные канционалы песенных братств так и остались ведущими жанрами вплоть до начала XVII в. в самых широких кругах общества⁹³. И особенно интересно, что традиционная эпитафия в рудольфинский период оказалась местом встречи придворного искусства и локальных форм, где появлялись ростки новой традиции и были созданы произведения высокого мастерства, как мы увидим в творчестве крупнейшего художника рудольфинского центра – Спрангера. Центром возникновения канционалов можно считать Прагу⁹⁴. В его структуре изначально было заключено определенное противоречие: канционал сохраняет в общих чертах тип готической рукописной книги, сложившейся в недрах католической культуры. Однако, теперь он ставится на службу традиции, враждебной католицизму и готике, ибо подражает печатной книге будучи рукописной, и впитывает элементы оформления, относящиеся уже к постренессансной эпохе. Это крайне эклектичное, но не лишенное художественного обаяния произведение книжного и живописного ремесла.

За время своего развития канционал прошел несколько фаз от типичной готической рукописи на пергаменте, иллюминированной

кроющими красками с применением золота, до рукописной книги, украшенной большими иллюстрациями на отдельных листах, чаще всего – в технике акварели. Сохранилось около пятидесяти подобных книг, стилистику которых можно расположить по широкой шкале художественного качества: от тонких и по-своему изысканных орнаментов Староместского и Малостранского канционалов до упрощенных, копирующих дешевые немецкие песенники с деревянными гравюрами. Тексты и ноты писались готическим шрифтом. Расположенный по правой стороне листа и внизу, под колонкой шрифта, орнамент остается в своей основе позднеготическим акантом. Среди его завитков располагались библейские или бытовые сценки, даже, хотя и редко, такие исторические композиции, как сожжение Гуса, портреты его исторических предшественников, а также Лютера (Малостранский канционал, 1572 г.). В пышное оформление листа часто входят и портреты донаторов. Вплетенные в сложную орнаментальную вязь, небольшие фигурки обладают, тем не менее, живыми портретными чертами, подсмотренными в быту движениями и жестами.

Как уже говорилось, готические черты сочетались здесь с гораздо более поздними стилистическими тенденциями. Так, в готический инициал, украшенный гирляндами реалистически переданных живых роз, вписывается портрет донатора, в котором заметно влияние испанизованного придворного портрета. Цветовая гамма, как и пейзажные фоны, часто восходит к северному маньеризму, гирлянды, гротески почерпнуты из книг образцов. В то же время очертания инициалов могут быть вполне готическими, а типаж и одежда стаффажных фигурок – современные.

В канционалах можно видеть типичный анахронизм, явление исчерпавшей себя ренессансной бюргерской среды и культуры, но он отражает и особую любовь чешского общества к книге, привитую еще в гуситские времена. Глубокое уважение к печатному источнику, как к "Слову", всегда тяготеющему к сакральному смыслу, сохранится навсегда в чешской культуре и даст знать о себе в последующие периоды развития, став одним из проявлений борьбы за сохранение и возрождение национальной сущности. В этом смысле скромные канционалы можно рассматривать в контексте большой национальной традиции, и тогда они приобретут новый смысл важного культуротворческого слагаемого.

К тому же в рамках канционала светский портрет прошел определенную эволюцию, постепенно десакрализуясь, вычлняясь из условной готической схемы, становясь широко распространенным видом реалистического творчества. В этом же направлении развивался жанр эпитафии, искусства с очень многоуровневой и сложной семантикой.

Как правило, эпитафии требуют довольно сложной семантической дешифровки. Они привлекли внимание исследователей в 60-х годах нашего века, когда был опубликован ряд работ, раскрывавших в разных аспектах многосложную содержательность этих, тоже весьма эклектичных, композиций. Эпитафия, внешне сходная с надгробным памятником, включает в себе, однако, более многообразный мир символов и значений, что особенно касается XVI века. Главной темой эпитафий этого периода, по утверждению Б. Штейнборн, внимательно исследовавшей силезские, близкие к чешским, эпитафии, остается морализаторское изображение, трактующее вопросы смерти и спасения⁹⁵. Чешские эпитафии XVI в. в соответствии со своим содержанием, представляют собой сочетание религиозной сцены и донаторского, иногда группового портрета. Сцена связана как правило с сюжетами смерти и воскресения, так, одной из наиболее популярных тем было "Видение. Иезекиила", представлявшее воскрешение мертвых. Однако это могла быть и аллегория или даже – в качестве новой протестантской символики – портрет Лютера. Совмещение портретных донаторских изображений с такой композицией довольно механично: или непосредственно в религиозную композицию вводятся коленапреклоненные донаторы, или, особенно в конце XVI в., портреты помещаются под основной сценой, все больше отделяясь от нее, составляя как бы земной план, отграниченный от сферы небесного видения. Именно в направлении такого разделения на "верх" и "низ" идет стилистическое и содержательное развитие протестантской эпитафии. Это не препятствует ощущению таинственного единства композиции, раскрытию смысла, который зритель того времени прочитывал на ходу. Портрет, однако, в силу возрастающей конкретности изображения и тенденции к реализму все больше приобретает собственное значение. Хорошими примерами таких композиций являются "Эпитафия неизвестного живописца" (М. Радоуш (?) 1602 г., Хрудим, Церковь Успения Богородицы, где сцена "Оплакивания Христа" является копией с гравюры Л. Килиана по работе Х. фон Аахена) и интереснейшая "Эпитафия сына Яна Етржиха из Жеротина", написанная неизвестным мастером в 1573 г. (находится в церкви в Жеротине, той самой, интерьер которой изображен на Эпитафии). В области пластики существовали прямые параллели живописным эпитафиям, представляющие собой восходящие к средневековой традиции надгробные плиты – еще очень мало изученная область чешского бюргерского примитива (Надгробие Шейдлица из Шенфельда, неизвестный мастер, алебастр, 1575 г.). Даже когда в стране установились, после победы католицизма, те художественные общеобязательные формы искусства, которые несли с собой контрреформация и нарождающееся барокко, подобные эпитафии, исполненные в традиционном стиле, скульптур-

ные и живописные, помещались в церквах, постепенно переходя в разряд народного искусства.

Цеховой портрет, рожденный протестантской средой, в каком бы жанре он не появлялся, несет на себе отпечаток некой корпоративности, новых связей, объединявших людей на стадии раннебуржуазного развития общества. Идея единого клана, в который включены и живые и усопшие (не случайно на таких портретах могла быть изображена покойная бабушка с ныне здравствующей внучкой на руках) присуща им всем без исключения. Даже в чисто семейных портретах наличествует тот отпечаток особой внутренней общности, который заставляет видеть в изображении не просто родственников по крови, но и тесную группу единоверцев и единомышленников. Неумолимость этического постулирования всей человеческой жизни, бескомпромиссная постоянная конфронтация личности с собственной совестью и чувством долга, персонифицированного в протестантской идее Бога, накладывает отпечаток суровости на эмоциональную атмосферу портретов. Отказавшаяся от покровительства святого патрона, группа людей осталась как бы наедине с миром и сама с собой, и лишь строгая самодисциплина и чувство личного Бога позволяет ей сохранить свою человеческую и христианскую сущность. (Надо отметить тот факт, что эпитафии неоднократно писались не только местными художниками, но и средней руки нидерландскими ремесленниками, изгнанных со своей родины за верность религиозным взглядам, нашедшими приют у единоверцев).

Вторая треть XVII в. служит верхней границей развития цеховой живописи разных жанров. Она исчерпывает себя как значительное в культуре своей страны, оригинальное явление, хотя еще долго сохраняется в провинции.





Глава вторая

ПОД ЗВЕЗДОЙ МАНЬЕРИЗМА: ТВОРЧЕСТВО ПРИДВОРНЫХ МАСТЕРОВ

ГАБСБУРГИ И ИСКУССТВО

Искусство, как почти все стороны жизни и политики Рудольфа II, имело прочные корни в культурной традиции времен Максимилиана II, его отца. От него же унаследовал император и большую группу придворных художников. Даже Спрангер и де Монт, мастера уже вполне "рудольфинские", были приглашены в Вену прежним правителем. Характерно и то, что Максимилиан воспользовался, приглашая обоих, протекцией Джамболоньи – северянина, хотя и прочно связанного своей жизнью и творчеством с Италией. Все это говорит о начавшейся смене художественных ориентиров: прежде почти все императорские мастера были итальянцами¹.

Первоначальный состав художников при дворе Рудольфа II кажется довольно пестрым, причем наиболее интересными представляются портретисты, хотя эта область искусства никак не считалась тогда ведущей, а рассматривалась, скорее, как прикладная. Кроме Джузеппе Арчимбольдо, известного большим парадным портретом императорской семьи (ок. 1553; Галерея замка Амбрас), вполне традиционным и ничем не напоминающим его фантастические портреты, продолжает работать Мартино Рота (1520–1583), оставивший много полотен, выполненных в манере, уже ставшей канонической в заальпийской Европе: в ней переплетались черты, характерные для портретов Антониса Мора, Франса Поурбуса Старшего, с итальянскими реминисценциями "большого" придворного стиля Бронзино и его последователей. Мартино Рота принадлежат, в частности, портрет молодого Рудольфа и парный к нему портрет его брата Эрнста (Галерея замка Амбрас). Они представлены в латах; условный тип изображения сохраняет, однако, индивидуальные черты облика и манеры обоих принцев. Это, казалось бы, скромное погрудное

изображение Рудольфа осталось одним из самых удачных его портретов.

Трудно было бы утверждать, что в Вене, при дворе Максимилиана II сформировался новый, крупный и, главное, имеющий собственное лицо художественный центр. Предпосылки для его возникновения сложились в Праге, и в этом немалую роль сыграл Фердинанд Тирольский, брат Максимилиана и дядя Рудольфа II. Фердинанд был штатгальтером Чехии в 1547–1563 гг. Нам кажется, что его художественная политика и принципы собирательства, особенно же организация кунсткамеры, сыграли гораздо более серьезную роль в становлении Пражского центра "около 1600 года", чем обычно считается. Чаще всего на первое место в этом плане ставится влияние второго дяди Рудольфа, Филиппа II Испанского, при дворе которого он провел семь лет. Безусловно, мадридский двор послужил одним из образцов, но рудольфинская культура расцвела все же в Праге.

В Праге Фердинанд держал пышный двор, заботясь о том, чтобы статус местной аристократической культуры оставался высоким. Он покровительствовал развитию ремесел, искусства, оружейного дела. По проекту самого эрцгерцога Хуаном Аостали, Джакомо Лучесом и другими был построен в 1555–1560 гг. загородный летний дворец Звезда – одно из наиболее оригинальных произведений маньеристической архитектуры в Чехии². Укрытый в большом парке-заповеднике, основанном еще Фердинандом I в 1534 г. (он находится в отдалении от Праги, в районе Белой Горы), замок встречает пришельца – а правильнее было бы сказать – встречая, сразу отталкивает его – острыми гранями своего замкнутого шестиугольника. Стены, вздымающиеся отвесно, лишены каких бы то ни было архитектурных украшений, перекрыты высокой и тоже острой шестиугольной черепичной крышей. Резко отграниченный от окружающей среды, стремящийся максимально замкнуться в себе, замок кажется не настоящей архитектурой, а условной, отвлеченной архитектурной "скорлупой", скрывающей в себе таинственную, незримую для окружающих жизнь.

В полном контрасте с внешним видом, для попавшего вовнутрь посвященного, "Звезда" разворачивает изысканно-уютное, нарядное, светлое пространство сложно спланированных, как будто перетекающих друг в друга помещений. Она завлекают пришельца, как лабиринт, пространство кажется живым за счет все время меняющихся зрительных планов; они манят за собой, играют со зрителем, окутывая его атмосферой красоты и изящества, – в большой мере ее создает превосходная стуксовая отделка, выполненная итальянскими мастерами.

Собирать экспонаты для своей кунсткамеры Фердинанд начал тоже в Праге, а продолжил в своей тирольской резиденции – замке

Амбрас, расположенной в предгорьях Альп, недалеко от Инсбрука. Старый замок был перестроен (опять-таки по личным проектам эрцгерцога), причем для своих коллекций, уже очень многочисленных к тому времени, он возвел специальные помещения, создав тем самым прообраз современного музея.

Ведущей идеей собрания было прославление династии Габсбургов. Именно ей была посвящена "экспозиция" так называемого Испанского зала – отдельного помещения, репрезентативного и великолепного, с единым обширным внутренним пространством. Два других здания заключали в себе следующую часть коллекции, состоявшую в соответствии с традициями того времени из художественных произведений, природных раритетов и искусственных поделок – так сказать, естественных и природных "кунштюков". Здесь были и изделия из перьев, привозимые из Мексики и ценившиеся очень высоко, и хитроумные автоматы, которыми славилась в особенности немецкая земля, и многочисленные великолепные произведения скульптуры, живописи, прикладного искусства (например, солонка работы Бенвенуто Челлини). Добавим, что Фердинанд подошел к своему собранию как настоящий историк. В замке Амбрас была сосредоточена огромная галерея портретов Габсбургов, знатных родов, связанных с ними династическими браками, а также всех современных правителей Европы. Подобные собрания складывались и при других дворах, но, пожалуй, нигде не было такого большого, продуманного и систематизированного цикла, который к тому же популяризировала серия гравюр Ф. Терцио – "Imagines gentis Austriacae". Собрание дополняла превосходная, уникальная коллекция оружия и доспехов, принадлежавших знаменитым воителям Европы ("Armamentorium Heroicum").

Так в Амбрасе сложился своеобразный центр рыцарской культуры ее закатной поры, одновременно и мемориальный и вполне живой и действенный. В замке собирался цвет аристократии близлежащих и отдаленных земель. Турниры, пиры и театрализованные представления с их рафинированной изобразительной оболочкой длились по несколько дней и отличались сложной семантической программой, в которой живы были и отголоски средневековых рыцарских традиций и ренессансные гуманистические идеалы. Не случайно современные исследователи утверждают: "Эрцгерцог Фердинанд занимает совсем особое место не только в европейской музеологии как создатель собрания в Амбрасе, но и в истории придворных празднеств позднего Ренессанса как изобретатель ("inventor") и автор программы"³. Их осью является своеобразная сакрализация идеала императорской власти, которая расцветивается цветами гуманистической учености.

Круг культуры Амбраса был напрямую связан с рудольфинским центром целым рядом общих принципов. Сам Рудольф II бывал и в

Инсбруке, и в Амбрасе еще в юности и стремился туда в последние горестные месяцы своего правления. Наверняка в его памяти всегда жил и монументальный цикл бронзовых изваяний (завершен в 1563 г.) – портретная галерея габсбургского рода, воздвигнутая в центральном соборе Инсбрука: великолепная вереница скульптур, окружающих надгробие Максимилиана I, которую можно поставить рядом только со знаменитым циклом скульптур Эскориала.

Инсбрук и Амбрас – родовые гнезда Габсбургов – были тесно связаны с другими подобными придворными центрами Средней Европы – Мюнхеном, Веной, Прагой, а также с заальпийской Мантуей герцогов Гонзага. В период правления Рудольфа II ее правителем был Винченцо I Гонзага (1562–1612), Габсбург по матери. Не случайно Гонзага оказался единственным из итальянских князей, кто выступил по призыву папы Клементя VIII в поход против турок в 1595 г.: он трижды участвовал в военных действиях в Венгрии (1595, 1597, 1601). Винченцо Гонзага был кузеном и сверстником Рудольфа II, и расцвет пражского двора не случайно совпадает по времени с высшим подъемом Мантуи как средоточия культуры и искусства. Здесь провел последние годы своей страдальческой жизни Торквато Тассо, которого именно Гонзага вызволил из феррарского заточения (выступив ходатаем за него перед Альфонсом д'Эсте). Здесь же в 1607 г. прозвучал впервые "Орфей" Монтеверди: композитор возглавлял герцогскую капеллу и с нею сопровождал Винченцо в его первом военном походе. В венгерских степях зародились известные "Военные и любовные мадригалы" Монтеверди, удивительно адекватные мировосприятию, вкусам, самому духу мантуанского двора – и в первую очередь Винченцо Гонзага, смотревшего на себя и на реальную действительность словно сквозь призму возвышенных поэм Тассо. В Мантую посылал Рудольф II своего поверенного в делах искусства Ханса фон Аахена, который заказывал молодому Рубенсу – стипендиату Гонзага – копии с Корреджо, находившегося на зависть императору в мантуанском собрании. Трепетное, чуть ли не сакральное отношение к великим произведениям человеческого гения, отличавшее Рудольфа, вполне присуще было и Гонзага, способному отдать за картину Рафаэля маркграфство...

Мы обращаем внимание на эти связи и аналогии для того, чтобы яснее очертить культурный круг, в который была вплетена история Пражского центра, глубочайшим образом укорененного в действительности своего времени и никак не сводимого к "сатурническим комплексам" императора и его маниям или влиянию школы Фонтенбло.

Историю уже собственно рудольфинского искусства можно начинать со строительства Нейгебойде – новой большой имперской резиденции под Веной, предпринятого Максимилианом II. (Здание не

сохранилось до наших дней.) Для ее украшения были приглашены Спрангер и де Монт, расписавшие фресками и украсившие стуковой отделкой главные помещения. Однако со смертью Максимилиана наступила пауза. Рудольф II, занятый государственными делами, – ему еще предстояло укрепиться на имперском престоле – не продолжил строительство Нейгебойде, напротив, скоро стало ясно, что столицей империи станет Прага.

Габсбурги всегда любили Прагу и охотно жили в ней. Рудольф начал строительство на пражском Граде еще находясь в Вене. Окончательно он обосновался в Праге в 1578–1581 гг., вызвал Спрангера и де Монта из Вены в чешскую столицу, которая после ландтага 1583 г. стала уже официальной имперской резиденцией.

Рудольф поселяет своих мастеров во дворце рядом с собой и начинает уделять серьезное внимание искусствам и собирательству. Все больше иностранных художников приезжает в Прагу и оседает при дворе: теперь это по преимуществу северяне с хорошей итальянской школой, нередко имеющие опыт работы в другой стране. Конец 1570-х годов и начало следующего десятилетия можно считать тем периодом, когда складывался и обретал свое лицо придворный художественный центр.

Переходя непосредственно к анализу рудольфинского искусства, создававшегося руками придворных художников, как постоянно живших в Праге, так и тесно связанных с нею, хотя и находившихся вне чешской столицы, попытаемся прежде всего очертить в общем виде его тип и основную проблематику.

Маньеризм "последней волны", интернациональный стиль с различными модификациями, установившийся во второй половине XVI в. в таких центрах, как Фонтенбло (имеется в виду так называемая вторая школа Фонтенбло), Флоренция герцогов Тосканских, папский Рим, Мюнхен, Прага, имел целый ряд общих черт, и сугубо придворный характер – один из наиболее постоянных его признаков.

Когда мы говорим о "придворном характере" этого искусства, то прежде всего имеем в виду нерасторжимую связь с королевским или княжеским заказом (дворцы некоторых вельмож – Рожмберков или Пернштейнов в Чехии – оказались почти такими же крупными художественными центрами маньеризма, как королевский двор), связь с целым комплексом идей, требовавших прямого и опосредованно-символического воплощения: прославление королевской династии, основных событий правления, связь с общеевропейским придворным этикетом, верность церемониалу данного двора, соответствие личным вкусам правителя.

Замкнутый, недоверчивый и трудный характер Рудольфа II, со склонностью к меланхолии и мрачным настроениям, с психической

неустойчивостью заставлял его, особенно в конце правления, отъезжать от шумной жизни, противопоставляя ей прекрасный мир искусства. Рудольф, к неудовольствию государственных советников, мог неделями откладывать какой-нибудь важный прием, имеющий значение для судеб страны. Но он не мог дня прожить без того, чтобы не побывать в мастерской любимых художников, не насладиться зрелищем привезенных из-за границы по его заказам картин, скульптур или произведений прикладных искусств. И, безусловно, не без влияния Рудольфа сложились на редкость доброжелательные отношения в колонии художников, которые чувствовали себя избранными среди прочих придворных и тесно объединились между собой, живя, по существу, одной большой семьей. "Отношения между отдельными художниками при королевском дворе были более чем хорошими, — пишет современный чешский исследователь Э. Фучикова. — Новички размещались в домах старожилов, все были кумовьями друг у друга, брали под опеку вдов и сирот. Мы почти не встречаем следов вражды, зависти или доносов"⁴.

Если вспомнить бесконечные интриги, тайную вражду и взаимное недоверие, составлявшие непременную черту придворной атмосферы тех времен, можно только удивляться почти идиллической жизни рудольфинцев, составивших в центре Европы кануна Тридцатилетней войны свой маленький, обособленный мир искусства.

Рудольф II не предпринимал большого строительства, а то, что делалось, — почти исключительно сосредоточивалось в Праге. Главные достижения в этой области связаны с творчеством Ульрико Аосталли, Джованни Гарджолли и Джованни Мария Филиппи. С именем последнего связывается целый круг памятников, которые, однако, претерпели впоследствии многочисленные переделки⁵. В произведениях архитектуры ощутима та же тяга к воплощению имперского духа, современных форм искусства, стилистической утонченности, которые были типичны для художественной программы императора. Однако с наибольшей полнотой и успехом они воплотились в более камерных видах искусства, прежде всего, в живописи и прикладном искусстве.

Охарактеризовать в общих словах искусство всей группы рудольфинских мастеров очень трудно: исследователю приходится так или иначе затрагивать почти все типические черты, свойственные позднему маньеризму от Италии до Голландии, — уже упоминалось, что абсолютное большинство рудольфинцев были выходцами из северных стран, проведшими годы учения в Италии. Рим и Антверпен, таким образом, в равной мере участвовали в формировании рудольфинского стиля, предопределяя столь типичный для него универсализм изобразительных форм и решений. Сплав "севера и юга", который отмечается, например, у гарлемских, утрехтских маньеристов того же времени, в

еще большей степени был присущ пражской школе, тем более, что именно через нее во многих случаях шли на север итальянские и итальянизирующие влияния. Прага была во многих случаях не столько создательницей новой стилистики или иконографии, сколько конденсатом, сгустком современных европейских исканий, особенно в той сфере, которая охватывает собой специфическую интеллектуализацию искусства, а также "императорскую идею", так сказать репрезентативно "пропагандистскую". Мы прибавили бы сюда глубочайшую укорененность всего искусства рудольфинцев, и светского и сакрального, в первую очередь его содержательной стороны, в обширном пласте гуманистических мифологем европейского сознания, связанных с длительным воздействием на него идей неоплатонизма, равно как эзотерической учености.

Все эти особенности обращали на себя внимание исследователей и, конечно, отнюдь не являются лишь "рудольфинской спецификой". Но по интенсивности и адекватности воплощения всех многочисленных символично-семантических комплексов, живших в мыслях и представлениях людей этой постгуманистической эпохи (по определению А.А. Смирнова, эпохи "трагического гуманизма"), в европейском искусстве того времени найдется немного подобных явлений. Не случайно ведущей среди жанров искусства оказалась в Праге гуманистическая аллегория, подчинившая себе весь стиль художественного выражения, идет ли речь о живописи или скульптуре.

Синтезирующие тенденции в искусстве укреплялись и тем, что сообщество художников в Праге было очень тесным. Здесь легко перенимали друг у друга иконографические мотивы, типаж, особенности живописных решений, становившихся как бы общим достоянием, так что, хотя все ведущие художники, будь то Спрангер, де Врис, фон Аахен или ван Вянен, — личности с ярким творческим своеобразием, общие черты стилистического направления, школы, утвердились в 1600-х годах достаточно прочно. Единообразие сюжетов, а отчасти и стилистики, объяснялось в большой мере, конечно, заказом, вкусом императора, но все же удивительно постоянство, с которым воплощались вновь и вновь любимые темы: триумф искусств; Минерва — покровительница науки и искусства; Венера в различных иконографических аспектах, иногда довольно редких. Обычный для европейской придворной культуры культ Геракла приобретает здесь собственные черты (буквально все художники писали и ваяли "Несса и Деяниру"). "Пир богов" и история Психеи составляли еще один большой друг сюжетов, наполняясь характерными рудольфинскими комплексами.

Как отмечал ван Мандер, хорошо знавший всех рудольфинцев и писавший о них, Спрангер уже в зрелые годы с полным вниманием

отнесся к новациям младших коллег – фон Аахена и Хейнтца, прибывших ко двору позже, чем он, и постарался обогатить колорит своих картин, учитывая их уроки (оба художника были отличными колористами с венецианской школой). Они же, в свою очередь, воспринимали у Спрангера характерный типаж и тематику, его излюбленную "сценографию" и фантастически-виртуозный рисунок. Одновременно все трое испытали воздействие скульптур де Вриса, с их вытянутыми пропорциями, строгостью и изяществом. Подобные примеры можно продолжить.

Анализируя искусство рудольфинцев, приходится постоянно иметь в виду, что в прочном контакте с ним находились, будучи так или иначе втянуты в орбиту придворного заказа, многие мастера, не ставшие "каммер-малерами", редко приезжавшие, а то и вовсе не бывавшие в Праге. С другой стороны, работы самих рудольфинцев были широко известны в Европе, прежде всего через гравюры ведущего пражского мастера в этой области Э. Саделера и благодаря гравюрам многих других известных художников – граверов из Мюнхена, Амстердама, Антверпена, Аугсбурга, даже Рима. Таким образом, постоянно развивались контакты с очень разнообразными и многочисленными европейскими художественными центрами. Так, Гольциус, самый, наверное, знаменитый в то время нидерландский гравер, сотрудничал со Спрангером, стиль которого сыграл немалую роль в сложении языка ранних гравюр и рисунков Гольциуса, своеобразно сочетавших "вечные" образцы античности и ренессансного искусства с миром реальности, современным вкусом и типажом. В свою очередь, на поздний стиль артистических рисунков Спрангера, по мнению Т. Герци, воздействовала манера Гольциуса – с его зрелым творчеством Спрангер мог близко познакомиться во время своей поездки в Нидерланды в 1602 г.

* * *

Если говорить об общей эволюции искусства в Праге, то путь ее лежит от достаточно среднего по уровню итальянского искусства к синтезу последнего с нидерландско-немецкими формами, которые к концу 1590-х годов даже берут верх: при этом неизмеримо возрастает качество живописи. Далее, в первое десятилетие XVII в., складывается и все определеннее развивается направление, основанное на непосредственном наблюдении и прямом отображении натуры. Соответственно увеличивается роль "жанров реальной действительности" (ландшафт, изображение животных, цветочные натюрморты и др.). Однако приоритетное положение сохраняет до конца существования центра станковая кабинетная живопись, рядом с которой развивался превосходный рисунок (при очень слабом развитии фресковой живописи).

си). Скульптура развита слабее, зато представлена фигурой Адриана де Вриса, приехавшего в Прагу в 1601 г. На протяжении всего существования Пражского центра здесь работали великолепные мастера прикладного искусства, такие как ван Вьянен и Вермеен.

Как ведущие жанры в Праге оформились мифологическая и религиозная картина. На грани 1600 г. создаются наиболее крупные живописные произведения: серии "Любовь богов", "История Венеры" Спрангера, многочисленные аллегии фон Аахена на тему венгерских войн, его же разнообразные аллегии императорского правления, мифологические и библейские сцены Й. Хейнтца, М. Гунделаха и др.

При дворе увлекаются, вслед за императором, Дюрером и Корреджо, хорошо знают Бассано, ценят Яна Брейгеля "Бархатного", разделяя общую моду того времени. Коллекции Рудольфа приобретают всеевропейскую славу, имперский двор завоевывает статус Парнаса Центральной Европы, куда стремятся лучшие мастера и ученые.

Что касается стилистики, то в начале существования центра (ранний Спрангер, де Монт, Арчимбольдо) – это типичный маньеризм с итальянским генезисом, средней и поздней стадии, когда он становится интернациональным придворным направлением. В прямой зависимости от вкусов императора ведущей оказывается немецко-нидерландская группа художников, связанных, как говорилось, годами учебы и раннего творчества с Италией. Они продолжают линию маньеризма, в которой традиции Пармиджанино, Бронзино (но и "Цуккароти"), и протобарочных мастеров, главным образом Бароччи) переплетаются с сильнейшим увлечением Дюрером, выросшим в настоящий культ при дворе Рудольфа.

Мы говорили уже, что отношение Рудольфа к искусству было почти сакральным: когда большая картина Дюрера "Праздник четок" перевозилась из Италии в Австрию, император отдал приказ нести ее через горы на руках как святыню. При дворе много копировали Дюрера, подражали отдельным мотивам и приемам его письма и рисунка; увлечение было всеобщим.

Кроме Дюрера четким ориентиром для пейзажистов служили Брейгели (как "Бархатный" – при дворе хранилось много его работ, так и Питер Брейгель Старший), что ощущается особенно сильно в поздних работах Саверея или Стевенса. Для мастеров кабинетной живописи предпочтительнее было следование Корреджо, которого очень любил император. Были и другие образцы, коллекция постоянно росла⁶.

Постепенно "северная", тяготеющая к натуре линия живописи крепнет и увлечает художников все больше. Напомним, что магия, столь развитая при дворе, считалась "натуральной", что астрология

воспринималась как наука о строгих естественных закономерностях, что "naturalia" входили в состав трех главных частей уже тогда знаменитой кунсткамеры Рудольфа. Цветочные композиции подбирались в императорских оранжереях и садах на Граде, а львов и гепардов художники рисовали не с гравюр, а наблюдая живых обитателей зверинцев. Вся эта "натурфилософская" область культуры опиралась на большую личную заинтересованность Рудольфа, хорошо знавшего природный мир и любившего его (недаром он посылал Саверея в Альпы для зарисовок наиболее любопытных ландшафтов и природных явлений). Здесь, в частности, заключено отличие Праги от Мюнхена, Фонтенбло и тем более Флоренции, хотя все эти центры находились с пражским двором в живом взаимодействии и имеют с ним много типологических параллелей. Искусство, способствовавшее созданию при дворе замкнутого в себе царства интеллекта, проникнутое чертами утонченности, само же, в конце концов, и подсказывало выход за его пределы, следуя призыву, прозвучавшему на "родине искусств": "от манеры – к натуре". Но решалась эта проблема, стоявшая перед современным искусством, не через трансформацию образной системы "большой" мифологической или религиозной живописи (они оставались по своей структуре вполне традиционными и основывались, с одной стороны, на принципах "новой религиозности", с другой же – на аллегории, ставшей здесь одним из главных способов разрешения противоречия "идеал–натура"), а путем сложения новых жанров и укрупления в их пределах реалистического видения.

Здесь уместно напомнить, что М. Дворжак, говоря о возникновении в это время новых течений в философии и этике, естественных науках и гуманитарных дисциплинах, подчеркивает, что в искусстве "единство развития исчезло и сменилось кажущимся хаосом, однако его происхождение вызвано не замешательством, а неслыханным многообразием и динамикой стремлений", когда возникает новое единство, но уже "обусловленное лихорадочным желанием субъективно связать искусство как можно более тесно с духовной жизнью эпохи. Благодаря этому в искусстве – так же как и в литературе – развиваются новые сюжетные категории"⁷. Как их пример называется "в качестве обособленных тематических сфер пейзажная живопись (воплощающая как натуралистический, так и идеальный пейзаж), жанровая живопись, натюрморт, характерные и сатирические сюжеты, историческая живопись как путь к историческому познанию, портрет как психологический документ или как памятник исторически и социально конкретной духовной среды, новая аллегорическая живопись, новая концепция художественного декора, новый тип театрального и светского здания, первые большие парки. Со всем этим сочетаются новые мерилы, а зрение и мышление обретают новые измерения"⁸.

Действительно, будучи истинными маньеристами, художники-рудольфинцы создали много работ новаторского типа. Замечательные рисунки с натуры ван Вьянена, поражающие непредвзятостью, с которой воспринимает и интерпретирует самые заурядные, повседневные мотивы художник, поэтизирующий их благодаря свободе и изяществу художественного решения; реализм Саверея, красота его скромных по мотиву пейзажей, так точно передающих особенности альпийских хвойных лесов, рек и скалистых ущелий, его же цветочные композиции – первые в северном искусстве самостоятельные цветочные натюрморты; психологизм и правдивость портретов фон Аахена и Спрангера, напрямую предшествующих портретному искусству мастеров XVII в., наконец, возникающие в сфере наиболее замкнуто-придворной аллегорической живописи отдельные решения Спрангера, выходящие за пределы маньеризма и ориентированные своим субъективизмом и иррациональностью на далекое будущее, – все эти моменты были новыми, они получили дальнейшее развитие гораздо позже и не всегда в пределах Чехии.

Искусство рудольфинцев существовало, так сказать, на изломе стиля. В отдельных своих проявлениях, причем наиболее значительных, оно может служить хрестоматийным примером позднего маньеризма в тот напряженный момент его эволюции, когда стилевая оболочка если не рвется, то словно колеблется под напором новых форм, новых изобразительных возможностей: примером могла бы служить "Софонизба" Спрангера, ориентированная на барокизирующий классицизм. Самый же дух пражского искусства остается маньеристическим, "трудным", очень изысканным, себялюбивым, капризным и часто напоминающим – по умению создавать абсолютно отвлеченную от жизни утопически-прекрасную среду фантастического обитания, любовью к эротике и специфическому декоративизму – разве что искусство зрелого рококо. Между этими двумя полюсами – добивающимся самостоятельной значимости искусством реальности и доходящим до крайних решений искусством программной "не-реальности" – беспокойно вибрирует все творчество рудольфинской Праги.

Надо сказать, что новаторство прививалось здесь легко: его отлично улавливали и легко воспринимали. Не случайно, если отсюда и уезжали, то обычно художники старшего поколения, ощущавшие, что труды их уже не отвечают новым веяниям: это касается первой генерации придворных мастеров, в том числе Хофнагеля и даже, видимо, Арчимбольдо.

Решающую роль в формировании нравственного климата играла позиция самого императора относительно искусства. Именно он издал в 1595 г. указ, по которому ранее существовавший в Праге цех живописцев получил привилегию причислять себя к мастерам высокого

искусства, а не считать ремесленниками. Рудольф входил во все дела придворного искусства, и современники всерьез считали, что, отлично начав, как политик "он все погубил", ибо, отдавшись с неслыханной страстью занятиям наукой и искусствами, государственные дела запустил, чтобы проводить время в лабораториях алхимиков, мастерских художников и часовых дел мастеров (как не вспомнить Просперо из "Бури")⁹. Зато люди искусства безошибочно оценили и безупречный вкус императора, и его глубокие познания, и благородство по отношению к искусству и его представителям. В своей "Книге о художниках" ван Мандер пишет, что Рудольф II "в 1588 г. на большом пиру в Праге, в присутствии всего двора" наградил тройной золотой цепью Спрангера, повелев никогда ее не снимать, и тут же замечает: "Конечно, Спрангер понял, что император оказал такую великую честь не только ему лично, но и великому искусству живописи"¹⁰. Напомним, что Рубенс, удостоенный в начале своего творчества заказами Рудольфа, нашел самые лестные слова для него, уже через много лет после смерти императора введя их в составленный им самим текст эпитафии своего друга, Яна Брейгеля ("Бархатного")¹¹.

Обращаясь еще раз к ван Мандеру, одному из теоретиков искусства того времени, типологически наиболее прочно связанному с пражским двором, приведем его слова. Упомянув высоких покровителей искусства в древности (Александр Македонский – Апеллес), он добавляет: "Но кто требует новых примеров, тот должен, если это возможно для него, отправиться в Прагу, к величайшему в современности ценителю живописи, императору Римской империи Рудольфу II в его дворец"¹². Характерно, что если названия тогдашних больших художественных центров связаны с местом их возникновения ("школа Фонтенбло", "Мюнхенский центр") и мало кто сейчас помнит, кто был правителем в этих городах и дворцах, – за художниками Праги закрепилось название "рудольфинцы". Оно кажется нам более точным и исторически справедливым названием, чем предложенное Т. Дакоста-Кауфманом определение "пражская школа". Ведь не случайно и Келлер назвал свой труд "Рудольфинские таблицы", хотя закончил его уже после смерти Рудольфа, будучи на службе у Альбрехта Валленштейна. Сейчас, когда легенды относительно личности императора сменяются точными историческими исследованиями, это название кажется еще более законным.

"ЭМБЛЕМАТИКИ" И "НАТУРАЛИСТЫ"

Джузеппе Арчимбольдо (1527–1593) происходил из Милана и был тесно связан с тамошней интеллектуальной средой¹³. Видимо, связь эта не прерывалась и в годы его работы при императорском пражском

дворе, так как впоследствии он вернулся на родину и нашел понимающих и внимательных ценителей¹⁴.

В Милане Арчимбольдо написал и многие из своих причудливых портретов, в том числе – портрет Рудольфа II. В бытность же свою в Вене художник в первую очередь был известен как оформитель разного рода празднеств, занимавших огромное место в придворной жизни, – он создавал для них нарядную, яркую сценографию. Проекты придворных маскарадных костюмов Арчимбольдо близки к тем, которые делали в это время Вазари, Приматиччо. В сохранившихся рисунках и эскизах (обычно голубой акварелью; в той же технике исполнен ряд отличных портретных набросков) варьируется тема растительного и животного мира, используемая с бесконечным разнообразием и неизменным декоративным эффектом. Растительные узоры, стилизованные плоды, орнаментальные мотивы в их неожиданных сочетаниях рождали впечатление причудливой, иногда гротесковой игры. Однако славу у современников Арчимбольдо заслужил своими фантастическими портретами-"коллажами", как мы назвали бы их, составленными из различных предметов, животных, растений. Первую такую серию он выполнил для Максимилиана II в 1563 г., это были "Времена года". Несколько позже появились "Элементы" (1566). Обе эти серии указывали на гуманистическую образованность художника, как и на складывавшийся при дворе вкус к той натурфилософии с магическим оттенком, которая возобладала в годы правления Рудольфа II.

Обычно как на исходный пункт Арчимбольдовой программы исследователи указывают на Аристотеля, по которому "Элементы" в сумме с "Временами годами" составляют весь Универсум, ибо символизируют связь микрокосма и макрокосма¹⁵, т.е. могут быть истолкованы как символ высшего единства, вечности. Вплетенная в круговорот этих символических иероглифов, персона императора Максимилиана II из серии "Времена года" (1563; Вена, Художественно-исторический музей) в ее аллегорическом истолковании утверждает идею постоянства и как бы природной естественности императорской власти, Священной империи, Габсбургов. А то, что профиль императора сливается с изображением корявого старого пня, одновременно напоминающим облик старого крестьянина, относится к специфической театрализации, игре парадоксами, к любимым в то время "кончетто".

В обоих циклах применен один и тот же изобразительный прием: на глухом черном фоне воздвигаются антропоморфные пирамиды из отдельных, нагроможденных друг на друга предметов. Написанные с абсолютной зрительной адекватностью, красочные, на свой лад одушевленные, они обладают почти сюрреалистической навязчивостью. С

изумительной изобретательностью Арчимбольдо импровизировал свои композиции, в которых горы фруктов, цветов, вещей и животных складываются в причудливые полуфигуры, повернутые обычно в профиль, которые тут же оборачиваются нарядно одетыми, празднично убранными современниками художника.

Персонажи Арчимбольдо, эти умозрительные конструкции, удивительно декоративны, даже изящны, иногда же впечатление, которое они производят, осложнено оттенком гротеска. Так, "Юрист" (1566; Собрание замка Грипсхольм) в черной шапочке – его называют также портретом Кальвина – имеет туловище, набитое бумагой, лицо его составлено из рыб и жареной куриной ноги, нос и брови образует большая лягушка. Вся эта нечисть во вкусе Ямнитцера, неожиданно совместившись, под определенным углом зрения рождает реальный, мрачный образ. "Юрист" написан на зеленом фоне, в глухих охристых тонах. Таких "перевертышей" (иногда необходим зрительный поворот изображения на 180 градусов, чтобы появилось то или иное лицо) у Арчимбольдо несколько. Миска с овощами, будучи рассмотрена "вверх ногами", оказывается человеческим лицом (1587 (?); Кремона, Музео Чивико); страшный "Повар" (ок. 1570; Стокгольм, Частное собрание) составлен из жареного поросенка и обезглавленной курицы – они выглядят как беспомощные, "невинно убиенные" существа, над которыми вершит суд сам неумолимый рок.

Зато "Весна" (1570-е гг.; Париж, Лувр) возникает из цветов, "Воздух" (1590 (?); Бале, Частное собрание) – ее аналог из ряда "Элементов" – из птиц, а "Огонь", он же – Марс, а значит, и Победитель – снова аллегория императора (1566; Вена, Художественно-исторический музей), – украшен орденом Золотого Руна. Плоды здесь сочетаются с пушками (намек на венгерские войны Габсбургов, для которых Золотое Руно было родовым орденом, знаком принадлежности к Австрийскому дому). Голова Марса охвачена сиянием – аллюзия, касающаяся солярных знаков императора. Марс жарко сверкает. Все цветовое решение картины – огонь и золото.

"Вода" (1566; Вена, Художественно-исторический музей) выдержана в спокойной гамме, полуфигура сложена из рыб, спрутов, но и из жемчугов и кораллов. Простодушно-жадный интерес к тварному миру, выразившийся в страсти "портретировать" все, что в нем существует – живет, бегаёт, плавает, сочетается со сложным аппаратом иносказаний, символов, гуманистической учености, политической имперской пропаганды.

Обе вышеназванные серии как бы объединяет портрет Рудольфа II в образе загадочного бога садов, природы и изменчивости Вертумна (Швеция, замок Скокlostер), бывшего одной из любимых ипостасей, криптограмм императора. Арчимбольдо написал этот портрет в

Милане, в 1591 г. Как обычно, изображение составлено из разнообразных предметов – цветов и фруктов. "Сложносочиненная" эмблемно-герметическая конструкция, спрятанная в живых, узнаваемых, радующих глаз реальных предметах, необычайно адекватна складывающемуся в Праге вкусу с его любовью к маске и курьезу, выдумке, неожиданности, ценившего при этом высокую техничность в решении умозрительной задачи. Девизом такого вкуса могли бы стать слова Грасиана, произнесенные гораздо позже: "Загадочность чревата истиной, глубоко скрытой и таинственной"¹⁶.

В это время Фердинанд Тирольский заказывает портрет придворного великана для своей кунсткамеры, а вскоре его племянник Гонзага будет гордиться театром, труппа которого состояла из одних карликов. В подобных, если так можно выразиться, "метаморфозах человеческого тела", порожденных игрой природы, ее капризом, видели особый смысл. С ней пытались соперничать и ей подражали в своем творчестве. В системе сходных представлений, под знаком всепроникающей метаморфозы и возникло необычное творчество Арчимбольдо.

В "коллажах" Арчимбольдо зритель встречал много новых, лишь входивших в обиход изображений малоизвестных ранее животных – тюленя, спрута и др. Все они выписаны тщательно и безошибочно, как на иллюстрациях ко всякого рода "Описаниям" и "Театрам", распространенным тогда по всей образованной Европе вместе с картами далеких городов и стран. Мир европейца расширился и вобрал в себя множество впечатлений, и эту сторону своей эпохи Арчимбольдо выразил очень точно. Но новые предметы – лишь сырой материал, из которого он старательно выкладывает свои полуфигуры. Душой творчества Арчимбольдо была идея метаморфозы, в ней он видел один из возможных путей познания Вселенной. Друг Арчимбольдо, миланский поэт Грегорио Команини, посвятивший работам художника немало прочувствованных слов (в сочинении "Иль Фиджино", изданном в Мантуе в 1591 г.), видел в его искусстве воплощение "натуральной магии", а в зашифрованном портрете Рудольфа-Вертумна "противоречивое равновесие" (дословно – "несогласное согласие" – "Discordia concors").

На примере творчества рудольфинских "натуралистов" видно, сколь сложным было соотношение импульсов натуральных и эмблематических, правды и условности, предмета и его идеи в конкретной практике рудольфинского искусства. Идея же метаморфозы словно жила в подсознании всех маньеристов и осуществлялась в их творчестве по-разному. Однако все они словно стремятся в едином, точнее, единичном образе совместить многие явления, и образ усложняется, обретает многозначность, рождает ощущение недосказанности, тре-

возможного несовпадения зримого и подразумеваемого (или специально зашифрованного – людьми ли, природой ли) содержания.

Арчимбольдо – единственный, кто любил вскрывать это тайное содержание с помощью трюка, когда, например, из крышки перевернутой кастрюли и скорченного зажаренного поросенка вырастает образ Повара – колдуна, с хитрым и недобрым лицом. Но по существу этот повар – фикция, ибо он есть на картине, но его может и не быть на ней, если зритель не сумеет (не захочет) его увидеть. Все зависит от точки наблюдения, от способности и желания разгадать инвенцию, от взгляда на мир. Другие полотна, как Вертумн-Рудольф, напротив, сначала предлагают образ, который видят все зрители, а дальше, уже в меру личного умения, каждый "читает" его по-своему, сопоставляя предметы, из которых он "смонтирован". И тогда образ снова пропадает, рассыпается на составные части, оказывается фикцией, и зритель обречен играть с ускользающим 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 реальной точности. В конце концов, иллюзией оказывается весь мир.

Арчимбольдо играет в рудольфинском искусстве своеобразную роль. Это и пролог, и программа, и самое яркое ее воплощение. Как мы увидим, придворные "натуралисты" развили одну сторону его творчества, другие же мастера, главным образом в мифологической картине, последовали по иному пути, все время скользя по краю всеобъемлющей иллюзии, утопии, фантастики. Продолжать впрямую традицию Арчимбольдо было некуда: он создал ее и он же ее закончил, дальше возможно было лишь клиширование. Но повторения (а такие работы существовали и в XVIII в. и значительно позже) утратили тот вкус к "натуральной тайне", который был личным "концептом" художника; руководствуясь им, он и создал свой образ мира.

Возвращаясь к первым этапам развития центра, повторим, что наиболее крупной фигурой был тогда Арчимбольдо. Прямых параллелей его творчеству в Праге не было, как не появилось и непосредственных подражателей. Тем более что во время его пребывания в Праге еще не существовало такого тесного стилистического единства в творчестве рудольфинцев, как в период его расцвета. Однако некоторую общность в установке на сложное "иероглифическое", как тогда говорили, содержание, на мир причудливых сопоставлений можно найти у Йориса Хофнагеля (1542–1600) – тоже мастера старшего поколения. Ему приходилось создавать работы, где, подобно фантастическому иллюзионизму Арчимбольдо, из вполне точных, натуралистических деталей – образов живой природы –

возникало отвлеченное "коллажное" целое, обладающее художественной самоценностью.

Хофнагеля можно было бы считать одним из первых "натуралистов" при дворе. Под именем "натуралистов" в кругу Рудольфа II подразумевали мастеров, главной темой которых была тщательная и реалистическая точная передача явлений природы, будь то растение, минерал или рог нарвала. Увлечение самого императора природными феноменами, необходимость систематизировать наблюдения и собранные в кунсткамере образцы флоры и фауны в их наиболее диковинных проявлениях вызвали к жизни особый вид творчества, где интересы ученого-натуралиста гармонично соединялись с эстетической задачей. Это было очень специфическое искусство, в котором ощущение первооткрывательства, живой и любовный интерес к каждому проявлению Универсума – а также незаурядное мастерство художника-миниатюриста – сделали из сухих дидактических иллюстраций к научному трактату художественно оригинальное явление. Наиболее полно такой тип иллюстрации проявился в творчестве Й. Хофнагеля Старшего и был продолжен его сыном Якобом, как и некоторыми другими мастерами¹⁷.

В 1582 г. Й. Хофнагель сделал для Фердинанда II Тирольского миссал с миниатюрами на полях, в 1594-м – иллюстрировал книгу с образцами шрифтов, которую каллиграф Г. Боскай заказал еще для императора Максимилиана II. В 1596 г. была закончена вторая книга шрифтов, уже для Рудольфа. Тончайшая каллиграфия соединяется здесь с миниатюрами, гротесками, занимающими нижнюю часть страницы. Но наиболее известный труд Хофнагеля, за который он получил не только титул "натуралиста", но и "иероглифика", – четыре книги, посвященные тварному миру, под названием "Четыре элемента" (земля, вода, воздух, огонь). Изображения заселяющих земной шар существ – от тигра и гепарда до морской раковины и мелкой мошки – лучшее достижение Хофнагеля, работа большой эстетической прелести и изящества. Воспроизведенные со всей тщательностью бабочки, жуки, ящерицы скомпонованы в элегантные группы, аранжированы в красивые законченные композиции, мастерски расположенные на листе пергамента. Один из истоков "Элементов" – поздняя нидерландская миниатюра с ее огромной традицией и вкусом к изображению реальности: Хофнагель был самоучкой родом из Мехелена. Он вырос в самой сердцевине местной художественной традиции, в том числе иллюминаторской. Культура миниатюрного письма, использование плоскости, организация красочных пятен и линейного рисунка в изысканное орнаментальное целое, в котором, однако, не теряется натурная точность изображения, свойственны ему в высшей мере. Изображения живых существ помещены на чистой

поверхности листа, без всякого пейзажа, вне всякой внешней среды и связаны между собой лишь прихотью художника, игрой орнаментальных линий и принадлежностью к той или иной стихии. Неожиданность некоторых сочетаний усиливает впечатление "индивидуальности" каждого отдельного представителя животного мира. При этом Хофнагель никогда не рисовал с живой природы. Однако умение найти расположение в композиции каждого члена диковинного сообщества природных явлений, которыми Хофнагель украшал рукописи, сопоставить по принципу сходства или различия с другими существами, придавали всем предметам и целому характерную жизненность.

Хофнагель способен вплести в орнаментальное оформление листа небольшую сценку, географическую карту, диковинную птицу рядом с пирамидой и соотнести все это удивительным образом с характером самого шрифта, имеющего собственную изысканную декоративность, как, например, в книге шрифтов Боскаи (1594; Вена, Национальный музей). Все предметы – стручки гороха, огненная жерлянка, раковина, тигровая лилия – абсолютно точно идентифицированы и складываются в причудливые натюрморты, еще далекие от раскованной простоты Саверея или де Гейна, но предваряющие их свободный реализм¹⁸.

Известно, что в 1590-х годах, в самом конце творчества, Хофнагель Старший исполнял и отдельные натюрморты, обычно из цветов, в привычной для него технике акварели на пергаменте, сблизившись тем самым с наиболее последовательным реалистом и новатором из "натуралистов" при дворе – Рулантом Савереем.

К группе "промежуточных" мастеров, соединяющих импульсы натурфилософского направления и традицию точного натурального рисунка с ориентацией на Дюрера и старых мастеров, относится и Ханс Хофман. Превосходны по отточенному мастерству его натурные рисунки гуашью: "Левретка" (1585), "Две мертвых птицы" (оба рисунка – Дрезден, Городское собрание искусства) или известная "Голова оленя с фантастическими рогами" (1589; Берлин-Далем). В то время как две первые вещи (к ним примыкает еще несколько подобных натуральных рисунков – "Щегол", "Кузнечик"; Берлин-Далем) явно свидетельствуют о желании с полной адекватностью воспроизвести натуру, "Олень" – не просто добросовестная штудия редкостного экземпляра: передавая фактуру рогового нароста – целого костяного ветвистого "букета" на голове животного, его шкуру с серебристыми шерстинками, Хофман одновременно одушевляет образ, почти в манере Арчимбольдо, наделяя его фантастической, "монструозной" жизнью, и экспонат кунсткамеры превращается в необыкновенное сказочное животное, сродни говорящим оленям из волшебных сказок¹⁹.

Хофман и Хофнагель были далеко не единственными худож-

никами, в чьем творчестве проявлялись отмеченные тенденции. Ситуация, сложившаяся вокруг "натуралистов", очень типична для завершающего этапа определенного течения, за которым начинается уже новое. В данном случае – новый жанр. Действительно, если представить себе, какое количество натуральных рисунков, акварелей, гравюр, а в небольших количествах и станковой живописи, сконцентрировалось вокруг императорских собраний, легче понять, почему именно рудольфинцы были одними из первых мастеров натюрморта как самостоятельного жанра.

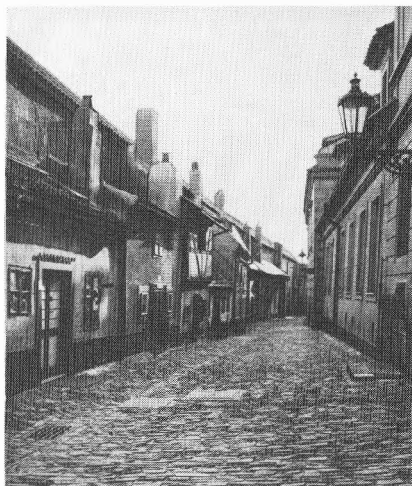
(Так, молитвенник императора был иллюстрирован акварелями, копирующими рисунки Якоба де Гейна. Де Гейн работал в направлении, далеком от Хофнагеля: он был одним из лучших мастеров научного, как его понимали тогда, рисунка – иллюстрировал, например, книгу "Hortus botanicus" известного ботаника Карла Клуциуса. Рисунки цветов де Гейна очень точны, они передают и цветок, и разрез чашечки, художник не ошибается ни в количестве тычинок, ни в строении листа. Никакие эмблематические сложности не увлекают его, он, так сказать, "естественник", а не "иероглифик". Но эти "учебные", препарированные цветы наделены такой красотой и свободой, а, казалось бы, чисто дидактические развороты и разрезы произведены с таким изяществом, что листы де Гейна можно отнести к истинно художественным произведениям. Они по-своему дополняют сложные, орнаментально-символические построения Хофнагеля, показывая, как велика уже была потребность увидеть реальность без шифров и флеров, такой, какой она является на каждом шагу. Насекомые и мыши, розы и тюльпаны из альбома де Гейна (собрание Кустодиа, Париж) – следующий шаг к развитию искусства реальности, и оно лишь на первый взгляд кажется неприметным и утилитарно скромным.)

Произошла некая смена ориентиров в трактовке природных явлений. С одной стороны – обилие шрифтовых книг и орнаментальных гравюр, "книг образцов", альбомы рисунков "прикладников" и золотых дел мастеров олицетворяли собой всемогущую стихию орнамента, возведенного на грани XVI–XVII вв. в своего рода философию искусства. Подобная орнаментальная одержимость знакома лишь позднему рококо.

Свободно функционировали, были любимы и служили источником мотивов иллюминированные книги с их богатейшей традицией и изобилием высокохудожественных решений – будь то шрифт, маргиналии или миниатюры. Рядом со всем этим преизбытком традиционной продукции несколько свободно брошенных на чистый лист штрихов и пятен, изображающих какой-нибудь куст или камень, из альбома рудольфинца ван Вьянена представляются мелочью, рабочей деталью.



*Ханс фон Лахен.
Портрет императора Рудольфа II.
Ок. 1606–1608 гг.*



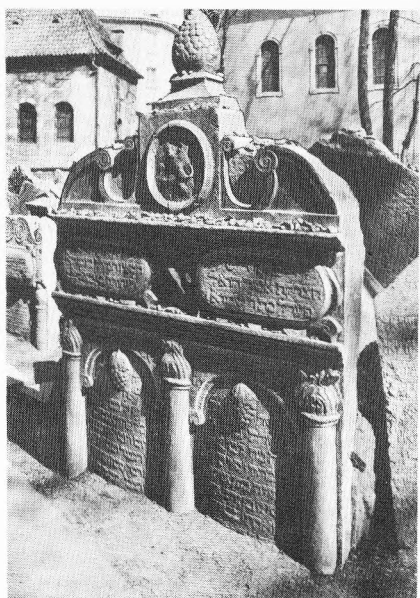
*Прага.
Злата улличка в Граде*



*Эгидий Саделер.
Владиславовский зал
в Пражском Граде. 1607 г.*



*Прага.
Зал для игры в мяч в Пражском Граде.
1567–1569 гг.*



*Надгробие пражского раввина
Иегуды Льва бен Бецалел*



*Николаус Нефциатель.
Портрет императора Максимилиана II.
1566 г.*



*Антонис Мор.
Портрет императрицы Марии,
супруги императора Максимилиана II.
1540-е гг.*



*Якоб Зейзенеггер.
Портрет
Вратислава фон Перциштейн.
1558 г.*



*Неизвестный нидерландский мастер.
Портрет Винченцо I Гонзага,
Мантуанского герцога.
1600 г.*



*Матюш Радоуш (?)
Эпитафия неизвестного живописца.
1602 г.*



*Титульный лист книги
песенного братства из Кралиц.
1581 г.*



*Неизвестный чешский (?) мастер.
Эпитафия сына Яна Етржиха из Жеротина.
1573 г.*



*Надгробная плита Шейдлица
из Шенфельда.
1575 г.*



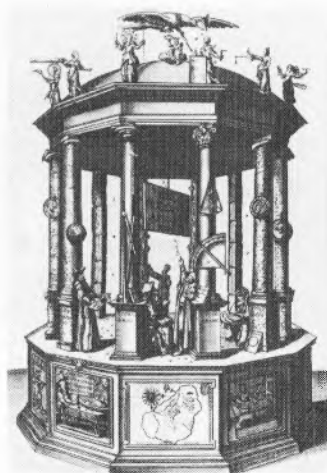
*Хендрик Гольциус.
Ученые и философы
под покровительством Юпитера*



*Адриан де Врис.
Уrania.
1570–1575 гг.*



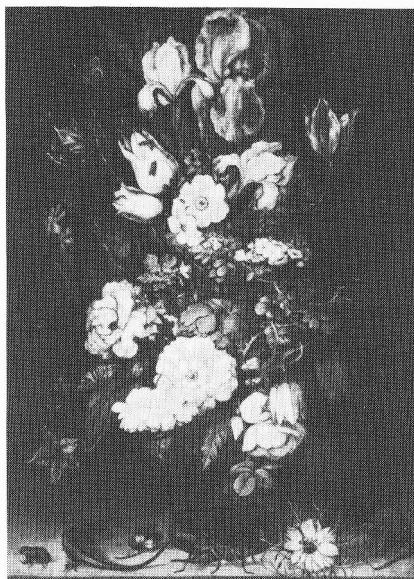
*Герхард Эмозер.
Небесный глобус с часами.
1579 г.*



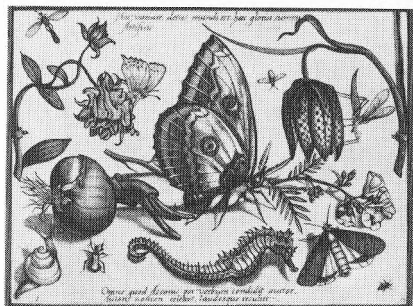
*Георг Кёлер.
Титульный лист книги И. Кеплера
"Рудольфинские таблицы".
1627 г.*



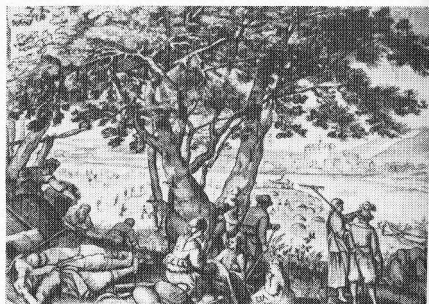
Ханс Хофман.
Голова оленя.
1589 г.



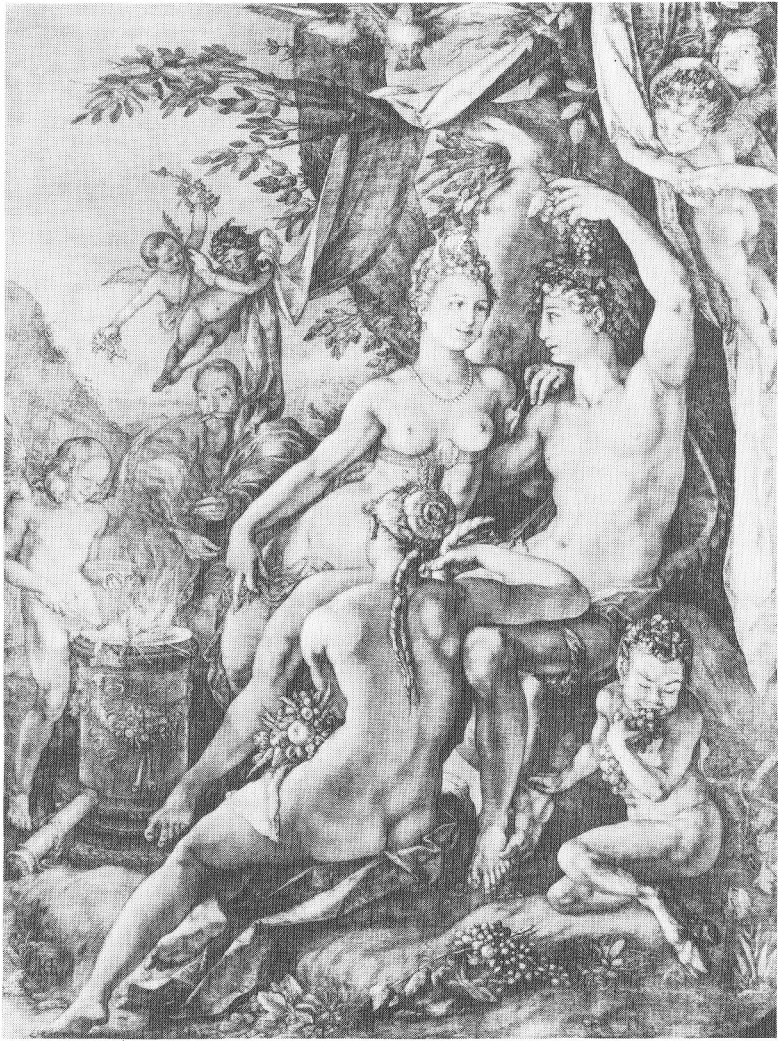
Рулант Саверей.
Букет. 1612 г.



Йорис Хофнагель.
Лист из книги "Асхетура". 1592 г.



Петер Стевенс.
Месяц июль. Ок. 1607 г.



*Хендрик Гольциус.
Вакх, Венера и Церера. 1604 г.*



*Ханс фон Аахен.
Портрет Йозефа Хейнца Старшего. 1583 г.*



*Бартоломеус Сбрангер.
Афина и Гермес.
Фрагмент. Ок. 1585 г.*



*Бартоломеус Сбрангер.
Сальматис и Гермафродит*



*Бартоломеус Сбрангер.
Венера и Адонис. Середина 1690-х гг.*

*Бартоломеус Сбрангер.
Венера и Амур на дельфине. Ок. 1585 г.*





*Бартоломеус Спрангер.
Поклонение пастухов. До 1606 г. Гравюра Яна Мюллера*



*Ханс фон Лахен.
Благовещение. 1613 г.*



*Бартоломеус Спрангер.
Автопортрет. 1580-е гг.*



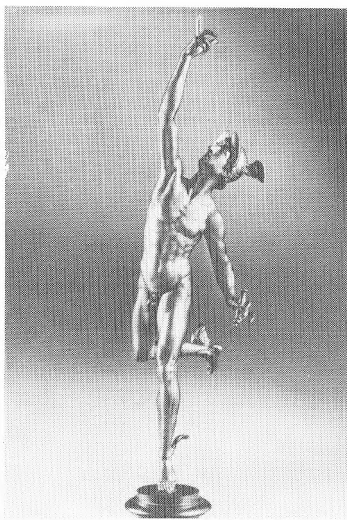
*Бартоломеус Спрангер.
Портрет жены художника*



*Эгидий Саделер по рисунку Б. Спрангера.
Эпитафия на смерть жены художника. 1600 г.*



*Адриан де Врис.
Портретный бюст
императора Рудольфа II. 1607 г.*



*Джамболонья.
Меркурий. Ок. 1587 г.*



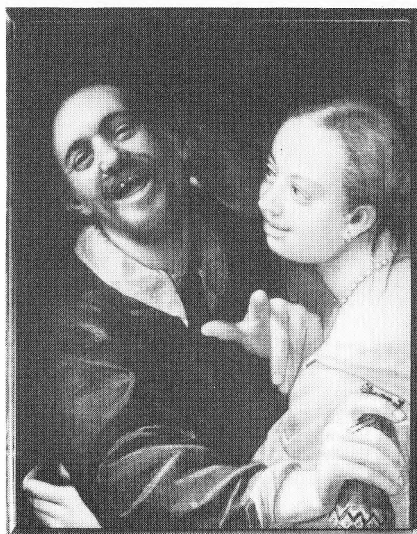
*Адриан де Врис.
Рудольф II – покровитель искусства и науки.
1603 г.*



*Иозеф Хейнцц Стариший.
Портрет скульптора
Джамболоньи. Ок. 1588 г.*



*Ханс фон Аахен.
Портрет неизвестного придворного.
Ок. 1605 г.*



*Ханс фон Аахен.
Автопортрет с женой.
Ок. 1593 г.*

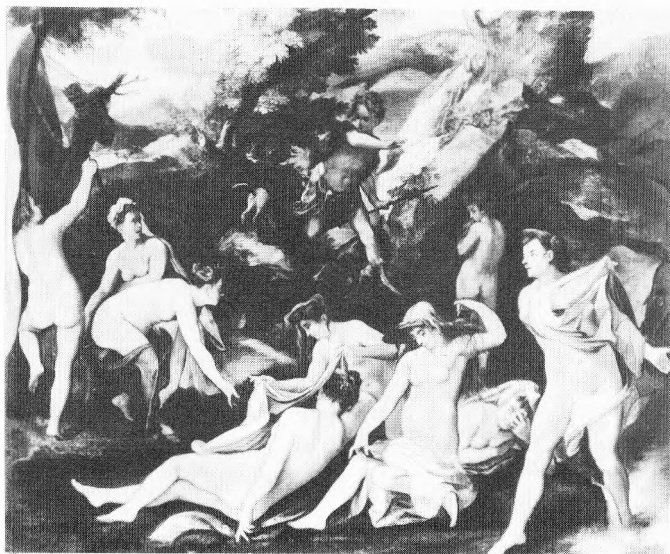


*Бартоломеус Спрангер (?).
Портрет Иоганна Кеплера.
1600-е гг.*

*Бартоломеус Стробель.
Пир Ирода.
Середина XVII в.*

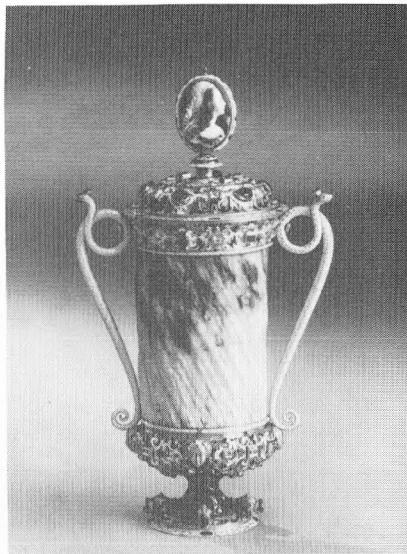


*Йозеф Хейнц Старший.
Диана и Актеон.
1590–1600-е гг.*





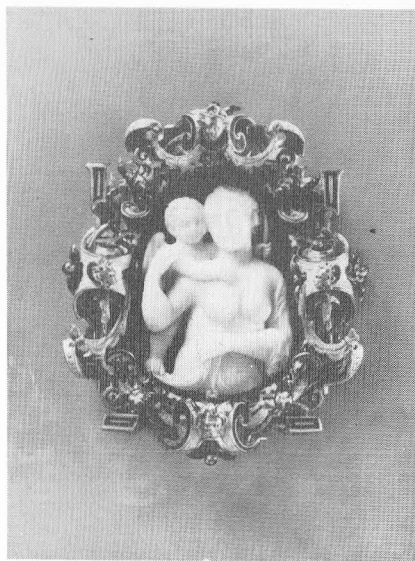
*Неизвестный мастер.
Кувшин из яшмы.
1608 г.*



*Ян Вермеен.
Кубок из рога нарвала.
Ок. 1600–1606 гг.*



*Ян Вермеен.
Кувшинчик. Ок. 1600 г.*



*Оттавио Мизерони (мастерская).
Камей. Венера и Амур.
1601–1606 гг.*

Но степень жизненности и умение наполнить эту деталь неожиданно универсальным содержанием, возвести в ранг Явления, равноправной части Универсума, говорили о новом времени и новых задачах, которые при дворе в Праге ощущали очень живо. Природные элементы и мотивы, еще только недавно служившие лишь частью сложной образной конструкции, входившие слагаемым в эмблематический образ действительности, высвобождаются от диктата тотальной символики и вдруг начинают жить сами по себе, организуя жизненный материал по новым законам и на новых основаниях.

Рудольфинское искусство близко стояло к новым тенденциям и само их рождало. Причем рядом, порой в творчестве одних и тех же мастеров, сохранялись и даже развивались дальше противоположные направления, в равной мере участвовавшие в оформлении стилистики маньеризма: так, реалист в рисунке, ван Вьянен был и творцом одного из самых законченно-маньеристских типов орнамента – "ушного орнамента", доведенного до предела изоценренности в работах его брата Адама. И все-таки рождение нового происходит на глазах, и если не везде это столь наглядно, как в натюрморте и пейзаже, – сходная направленность самого процесса улавливается во всем искусстве пражского двора.

В пейзаже реальная действительность ощутимо становилась главной темой произведений, как в живописи, так и в рисунках. В них обычно присутствуют человеческие фигурки, иногда связанные с библейской тематикой (Р. Саверей. "Св. Иероним в пустыне". С.-Петербург, Эрмитаж), иногда же – с жанровыми сценами (Саверей, Стевенс). Пейзаж в обоих случаях очень сходен и резко отличен от той условно-романтической "театральной" природы, почерпнутой в основном из ренессансной, больше всего венецианской живописи, влияние которой чувствуется в полотнах рудольфинских мастеров-фигуративистов (Спрангер, фон Аахен, Гунделах, Хейнтц и др.). В пейзаже, принесенном в Прагу Стевенсом и Савереем, идеальное начало борется с конкретной реальностью. В этом смысле рудольфинские "натуралисты" относятся к тому же направлению, что И. де Момпер, Д. Финкбонс, Г. ван Кониингслоо или Г. Лейтенс. В их работах, как правило, высокий горизонт, стилизованные скалы, облака, прозрачно-голубой или синий дальний план тяготеют к условно-фантастическому пейзажу, в то время как детали переднего плана представляют собой реальные мотивы, например, альпийских предгорий. Я. Бялостоцкий считал, что здесь "переплетаются глубокий реализм деталей и условный характер всего произведения" с его "бесконечной далью и множеством панорамно решенных дальних планов"²⁰. Бялостоцкий, включая Саверея в эту группу, относит его к мастерам "романти-

ческого направления", правда, не столь однозначно, как К. де Кей-нинка или Л. ван Фалькенборга²¹.

Переходный характер этих живописных решений, их стилистическая "многосоставность" ничуть не мешают эстетической логике и единству, что находит свое выражение, в частности, в художественной прелести многих подобных работ, во множестве возникавших в последнее десятилетие истории Пражского центра. Питер Стевенс стал придворным мастером в 1594 г., Саверей и ван Вянен – соответственно в 1603 и 1604 гг. Тогда же побывал при дворе очень ценившийся здесь Ян Брейгель "Бархатный", чьи работы довольно широко были представлены в собрании Рудольфа II.

Первый из названных пейзажистов – Питер Стевенс (1567–1624), нидерландец родом из Мехелена – как считается, посетил, хотя и ненадолго, Италию²². Он никогда не был "чистым" пейзажистом и охотно включал в свои полотна бытовые сюжеты, трактованные им в "смягченно-брейгелевском" ключе; изображая грубовато-непрекращенную жизнь деревенской или городской толпы, он предпочитает делать упор на сюжетно-анекдотический аспект темы. Это праздники, кermессы, сцены трудовой жизни, уловить в которых аллегорический подтекст вряд ли возможно. Более поэтичны его поздние работы, как, например, "Пейзаж с водяной мельницей" (после 1610; Прага, Галерея Пражского Града), с местным, отлично написанным ландшафтом и типажем. В стремлении позднего Стевенса сделать конкретный природный мотив доминантой пейзажа исследователи с полным основанием видят воздействие Саверей. Но в больших рисунках серии "Времена года" (ок. 1607; ее гравировал Эгидий Саделер) идеально-условное начало проступает еще достаточно четко. Эти листы выполнены коричневым бистром, легко подсвечены серо-зелеными, голубоватыми, красно-коричневыми тонами акварели. Композицию украшают и организуют большие купы густых деревьев с пышной листвой; среди деревьев размещено множество фигур крестьян, занятых сельским трудом, в современных художнику костюмах. Вторая серия, тоже гравированная Саделером, ближе к конкретной реальности и называется "Семь ландшафтов Чехии". Эти сельские идиллии интересно рассматривать с точки зрения появления – впервые в чешском искусстве – образа поэтизированной местной природы, который станет впоследствии одной из отличительных черт чешского искусства времен Национального возрождения. Стевенс много рисовал Прагу, это живые наброски для себя (перо, кисть с подцветкой), свободно скомпонованные, правдивые. Часто рисовал и социальный типаж тогдашней Чехии – бюргеров; евреев, молящихся в синагоге; пирующих у корчмы. Словом, его искусство вносило в рудольфинский круг совершенно непривычные для него импульсы, жизненную

реальность, освобожденную от всякой иероглифики и усложненной символики. Но, пожалуй, более важную роль в укреплении подобных позиций сыграл Рулант Саверей, один из тех, через чье творчество шло укоренение новой концепции пейзажа в заальпийской Европе. Характерно, что он не был в Италии ни до, ни после появления при дворе. Стилль его складывался на северных образцах.

Рулант Саверей (1576–1639) обучался в Антверпене, Гарлеме, Амстердаме²³. При дворе Рудольфа он утвердился в период высшего расцвета Пражского центра. Видимо, работы художника понравились императору, ибо отвечали больше, чем чьи-либо другие, его интересу к "натуральности"; Саверей писал и жанровые сцены, умел сделать свои, обычно небольшие по размеру полотна естественными и убедительными по природным реалиям, сохраняя при этом во многих из них красоту далеких горных планов, иногда вводя живописные руины²⁴.

Но более интересен у Саверея иной тип картины, где основным действующим лицом остается пейзаж, а небольшие группы фигурок, вкомпонованные в него, воспринимаются как органическая, но не основная часть целого. Эти мелкие фигурки ютятся среди могучей природы, но именно благодаря им она обретает некую завершенность, очеловечивается, расцветивается более пестрыми и нарядными красками, словом, становится обжитой и уютной. Причем эти стаффажные человечки теряют гротесковый оттенок, характерный для тогдашних жанровых композиций. По мере формирования концепции художника, особенно после поездки в Альпы по указанию самого императора, природа в картинах Саверея становится все более конкретной и одновременно занимает доминирующее положение. Это характерный ландшафт альпийских предгорий с их глубокими долинами, обильными ручьями, каменистыми уступами, увенчанными темно-зеленым хвойным лесом. Постепенно, но все более определенно, Саверей отрывается от идеализирующей пейзажной схемы, от руин сказочных замков и условных далеких планов, удовлетворяясь ординарной натурой, и в то же время учась находить в ней, во всех этих кустах и деревьях, камнях и горных речках собственную красоту. Соответственно в цветовых решениях его картин, еще сохраняющих таинственные голубые просторы, все большую роль начинают играть коричнево-охристые, "земляные" тона, серые, оливковые ("Пейзаж с отшельником", 1608, Ганновер, Нижнесаксонская Галерея; "Пейзаж с водопадом", 1608, Вена, Художественно-исторический музей).

Другая большая группа работ Саверея – его "Охоты". Как считается, в них изображены реальные окрестности Праги, в частности, "Олений ров" рядом с Градом, где в те времена в изобилии водились олени, а охота на них принадлежала к самым излюбленным и привычным развлечениям пражской аристократии. Впрочем, "Охоты" Саве-

рея очень своеобразны: чаще всего люди, животные, птицы составляют мирный ансамбль, напоминающий его же "Орфея" или сцены земного рая, которые художник писал несколько раз и где оттенок счастливой утопии сочетается с любовью ко всему тварному миру. В "Охотах", кроме "Охоты на кабана", почти нет травли, убийства, смерти животных и людей. Зато в них очень много природы, разнообразной, пышной, включающей деревья, воду, цветы, травы.

Говоря о пейзажах Саверея, нельзя не упомянуть его рисунки. Особую ценность представляют те, что были сделаны по живым натурным альпийским наброскам. В дальнейшем они послужили художнику материалом для многих его работ. Эти листы, довольно большие (примерно 40 × 50), разыграны в теплых тонах – от коричневого до красновато-охристого, с мягкой голубой подцветкой. Прелесть мотивов, их разнообразие, живописность фактуры (мел разных тонов), свободная компоновка живописных масс и объемов сделали эти произведения заметным явлением своего времени. Их высоко ценили в художественных кругах: так, Рембрандт имел в своей коллекции альбом альпийских видов Саверея.

Искания в области пейзажа, о которых мы говорим здесь лишь в самом общем виде, сделали художника фигурой, выходящей по своему значению за границы Пражского центра. То же можно сказать о цветочных натюрмортах, в которых он выступил провозвестником очень любимого и популярного впоследствии жанра. Обычно у Саверея это букет, составленный из оранжерейных и диких цветов, помещенный на нейтральном темном фоне или в нише. У подножья букета и на верхних краях стены (если присутствует ниша) помещаются насекомые, пресмыкающиеся (ящерики, жуки, бабочки, улитки), словно перекочевавшие сюда в несколько новом качестве из композиций Хофнагеля. Цветы Саверея удивительно красивы, они выглядят, как драгоценности из далеких стран, как раковины теплых морей или кораллы, и переданы с любовью и тщательностью, не меньшей, чем у де Гейна; при этом художником не ставится никакой дидактической цели, хотя, конечно, для современников имело значение традиционно связанное с тем или иным цветком символическое содержание. Цветовые гаммы, точно следующие реальной окраске цветов, тонко сгармонизированы: белый; от почти лимонного, густого до прозрачно-дымчатого; сине-фиолетовый, желтый, розовый, красный. Разнообразный рисунок зелени, золотистый тон листы сообщают композиции декоративную прелесть.

Но в этих композициях важна не только внешняя красота, пышное цветение. Большинство исследователей этой области творчества Саверея (С. Сегал-Спицер, Г. Сейфертова, У.Л. Хендрикс) отмечают, что не только сами цветы, но и насекомые и мелкие зверьки, иногда по-

мещенные возле таких букетов, привычно соединялись зрителем с установленной символикой, чаще всего связанной с мыслями о быстротекущем времени, тщете земных усилий и др. (словом, те или иные модификации темы "Vanitas", которая станет со временем лейтмотивом классических натюрмортов XVII в., как цветочных, так и иных). Безусловно, это верное соображение, исходящее из общего контекста рудольфинского искусства с его тотальной символикой, иероглификой, натурфилософскими комплексами. В этом жанре Саверей теснее, чем в пейзаже, связан с тем, что мы называли "внутренним рисунком" придворной культуры. Цветок и сам по себе традиционно был окутан символикой религиозного, поэтического, аллегорического планов, имел массу значений, тайных смыслов. И цветы Саверея всегда загадочны, сама их удивительная красота, безоглядная полнота цветения, распахивающая до самой глубины чашечку тюльпана, развертывающая все лепестки нежной розы, как бы подсказывают, что этот неистовый расцвет – высшая точка, за которой неизбежно наступит конец ("Дни человека – как трава; как цвет полевой, так он цветет. Пройдет ветер – и нет его, и место его не узнает его")²⁵. Черный же фон или каменистая стена вокруг ниши, словно готовые поглотить, замуровать в себе и цветок и вазу, лишь подчеркивают это впечатление. И вот уже рядом с синими ирисами и голубыми аквилегиями появляется мышь – символ "грызущего" времени и бабочка-однодневка – еще одно свидетельство краткости мига жизни. "Букет" Саверея (1603; Нью-Йорк, частное собрание) был одним из первых образцов "чистого натюрморта" в европейской живописи (знаменитая "Корзина с фруктами" Караваджо датируется около 1597 г., т.е. написана практически тогда же, что и картина Саверея). Таким образом, этот художник – а в его лице Пражский центр – намечал опорные точки для общеевропейского развития нового "жанра реальности".

Но вернемся к пейзажу. То направление в нем, не просто реальное и естественное, но и окрашенное личным ощущением, начало которому положил в пражском кругу Саверей, продолжил, казалось бы, совсем неожиданно Паулюс ван Вянен (ок. 1570–1613) – знаменитый золотых дел мастер, ювелир и литейщик. Имеются в виду его натурные рисунки – в основном пейзажи, лишь сравнительно недавно вошедшие в научный обиход²⁶.

Ван Вянен происходил из Утрехта, из семьи потомственных золотых дел мастеров. К его работам в этой области, принесшим художнику европейскую славу, мы еще обратимся. Рисунки же были всегда маргинальной, сугубо личной стороной творчества, хотя и необходимой, так как в литье он часто применял природные мотивы. Достижения ван Вянена в области ювелирных работ истоком своим

имели талант великолепного рисовальщика, как часто бывало у ювелиров; что же касается изобретательности рисунка, то в ней он мог бы поспорить с Гольциусом, по точности – с де Гейном. При этом ван Вьянен сформировался под большим влиянием пражской школы, творчество его вообще развивалось по типичной для рудольфинцев схеме: северное происхождение, нидерландские истоки обучения и Италия. Здесь ему пришлось пережить трудные дни, ибо, по словам И. Зандарта, "по доносу своих завистников он был схвачен инквизицией и лишь благодаря посредничеству Рудольфа II, через его уполномоченного, был освобожден с запретом въезда в Рим". Одно время мастер работал в Мюнхене, затем у зальцбургского епископа фон Ратенау и, наконец, почти одновременно с Савереем (в 1604 г.) поселился при дворе своего бывшего заступника. Он сменил здесь только что умершего лучшего в Праге золотых дел мастера А. Швайнбергера и стал во главе ювелирного дела. Ван Вьянен, давно, со времен Италии, вошедший в круг интернациональных мастеров, деливших свои труды между Веной, Мюнхеном и Прагой, близко знавший Аахена, легко стал своим в местной художественной среде.

Что касается пейзажных рисунков, явления удивительного для своего времени, то, по словам Т. Герци, посвятившей им специальное хорошо иллюстрированное издание, они "стоят одиноко в истории искусства"²⁷. Ван Вьянен никогда не делал их по заказу, как Саверей свои альпийские виды, но лишь для себя, давая выход своей любви к природе и врожденному артистизму. Ранние работы развивались в русле типичного фантастического нидерландского пейзажа. Но уже в начале 1600-х годов их сменили пейзажные зарисовки, эскизы, удивительные по точности ощущения и воспроизведения реального природного мотива и, в то же время, легкие, свежие, не подчиненные, кажется, никакому внешнему, формально организующему канону: в них точно устранена вся сложно опосредующая любой мотив или сцену изобразительная система, столь характерная для времени. Природный факт у ван Вьянена самодостаточен, будь то группа старых домов в пражском закоулке, 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 движения кисти.

Из сочетания этих резких штрихов, напоминающих рисунки "в технике резца" Гольциуса, и свободных, легко положенных, текучих, тающе-бесформенных пятен акварели рождается живописный эффект, поэтический дух, эстетизирующий всю композицию. Прозрачные наброски со вроде бы неосознанно, непринужденно и случайно брошенными пятнами серовато-синего цвета построены, однако, не менее прочно, чем библейские сцены и ученые аллегории коллег

ван Вьянена. В этом и проявляется, гораздо более сложно и скрыто, чем в законченных пейзажах, стилистика крупного художника постренессансного периода. Классика, ученость незримо присутствуют в каждом наброске, а в равной мере и зоркий глаз рисовальщика-ювелира. Добавим, что и непосредственная "этюдность" набросков ван Вьянена маскирует на первый взгляд опознавательные ориентиры рудольфинского искусства – их образцы: в данном случае рисунки Дюрера и Брейгеля Старшего, в том числе – альпийские виды последнего.

В наброске мгновенно рождается ощущение нескольких планов, природного целого, в котором живут единой жизнью "проросшие" друг в друга земля, деревья, дома, люди. Мостик через реку и живописные корни старого дерева воспринимаются как некая адекватность, то и другое равно реально, необходимо и имеет величайший смысл в прозрачном воздушном космосе ван Вьянена. Обычно историками искусства подчеркивается, казалось бы, ничем "не замутненная" натурность его рисунков, сближающая их с главными основополагающими принципами голландского пейзажа XVII в. Но ван Вьянен, как и весь Пражский центр, находится на перепутье. В его набросках, зарисовках и редких законченных композициях, в которых он давал своему таланту и артистической руке полную свободу, всегда присутствует некое общее начало, отголосок того космического чувства, что жило в творчестве великих пейзажистов XVI в. и было так сродни пражским пансофистам. Это особенно ощущается в ландшафтных и широких панорамных зарисовках горных пейзажей. Все природные формы у ван Вьянена как будто подсознательно тяготеют к передаче водного потока, чего-то струящегося, текучего. Подвижность, изменимость – самая суть его видения природных феноменов (это легко ощутить и в медалях мастера и даже в чеканке: всегда в них присутствуют перетекающие, беспокойные, мягко-неопределенные, точно бы "самообразующиеся" на глазах контуры). Текучесть и равновесие, многообразие, тяготеющее к внутреннему единству. А единство для своего наиболее полного проявления требует этого бесконечного разнообразия, храня, однако, память об изначальной цельности.

Рисунки ван Вьянена способны поставить зрителя в тупик: многим будет казаться, что они имеют дело с XVIII в., а иногда чуть ли не с романтиками. Поэтическое начало в изображении природы, свободная избирательность мотива и субъективизм его трактовки столь сильны, что их, действительно нелегко бывает поставить в прямую связь со временем и местом их возникновения. Такое впечатление усиливается условной трактовкой цвета, придающей рисункам оттенок эстетизации, произвольности, субъективизма, цену которому знали все маньеристы. Но ван Вьянен никогда не бывает в своих рисунках капризно-

необычен, стилизован, утрированно элегантен, как многие из них. Нам представляется, что удивительное внутреннее равновесие его поэтических работ рождено духом пансофизма, пропитавшего весь мир пражского двора, а также живым на уровне личного интуитивного ощущения чувством метаморфозы: как ни точно изображен куст со стелющимися ветвями или огромный выкорчеванный корень, они с легкостью могут обернуться чем-то иным. Дорога может стать ручьем, жердочка моста – живой зарослью, а из-за поворота лесной тропы, из-за любого дерева, из чащи кустов в любую минуту словно может появиться процессия библейских персонажей или герои евангельских притч. На поляне под альпийскими соснами разносится проповедь Иоанна Крестителя, слушатели в современных одеждах словно только что пришли из соседней деревни.

Это типичный микрокосм XVI в., и он в высшей степени свойствен ван Вьянену, у которого пейзаж словно заключает в себе мир еще непроявленных живых существ. Поэтому персонажи его картин и рисунков – будь то нимфы или современная любовная пара – словно сами собой рождаются у источника или среди деревьев: они на первый взгляд могут быть вполне неприметны, но оказываются столь же прочно укорененными в пейзаже, как природные элементы. Человечность природы, присутствующая у Саверея, выступает у его коллеги со спонтанной непосредственностью личного впечатления, а не в качестве художественного приема. Иногда пейзажи ван Вьянена рождаются на листе бумаги как сновидения. Кажется, что все залито голубоватым туманом, колеблются одни причудливые очертания. Но на переднем плане, в самом уголке листа какой-нибудь маленький, с гравюрной точностью переданный ивовый куст мгновенно сводит воздушное видение на землю: проясняются тонкие линии, словно из тумана выплывает далекий горный вид, потом – деревья, камни – составные части микрокосма ван Вьянена.

Прямых наследников у ван Вьянена не было. Его рисунки, как цветочные натюрморты, "охоты" и "райские" виды Саверея, получили дальнейшее развитие далеко за пределами Праги. Поэтому, может быть, творчество "натуралистов", как правило, отрывают от местной среды, не ставят в прямую связь с пражской атмосферой, высоким уровнем ее художественной культуры, универсальностью и стремлением к синтезу разных видов искусства. Между тем оно, безусловно, является одним из самых серьезных достижений искусства Праги, а по мнению некоторых специалистов (Т. Герци), – самым высшим.

Последние десятилетия, так много значившие для установления типа рудольфинского искусства и его места в эволюции европейского маньеризма, впервые позволили понять и оценить в совокупности творчество пражских "натуралистов". Однако рядом с ними при дворе

постоянно существовала и активнейшим образом действовала группа мастеров большой станковой картины мифологического и религиозного жанров. Имена их чаще всего и называют, говоря о Праге. Их творчество служило не только услаждению глаз и вкуса императора, но и пропаганде средствами искусства большой идеологической программы: укреплению почти сакрализованно воспринимаемой "императорской идеи", прославлению побед Рудольфа II как защитника христианского мира против неверных, и др.

Однако прежде чем перейти к описанию этой, основной, группы рудольфинских мастеров – ибо нам все же именно они представляются наиболее полным воплощением, так сказать, "рудольфинского начала" – остановимся на промежуточном явлении: на творчестве художников, чье искусство вбирает в себя один из важных семантических комплексов пражского двора, правда, редко выступающий в чистом виде, – его своеобразный утопизм. Это нидерландцы Ханс и Пауль де Врис (отец и сын; они работали в Праге в 1596–1598 гг.), а также члены художественной династии ван Фалькенбург, никогда не жившие при пражском дворе, но исполнявшие много заказов для Рудольфа II и вообще для Габсбургов.

Ханс Вредеман де Врис появился в Праге уже полностью сложившимся мастером²⁸. До этого он выполнил много работ – в том числе расписал в Гданьске знаменитый двор Артуса (1592–1595). Насыщенные символикой, сложные композиции художника показались, видимо, трудными для восприятия местным бюргерам, и они избрали для дальнейших заказов А. ван ден Блоке. Но то, что плохо принималось бюргерско-ремесленной средой (при том, что она была в Гданьске весьма просвещенной), оказалось в полном смысле слова "ко двору" для пражского мецената.

Картины Ханса де Вриса – роскошная фантастическая архитектура. Дополняющие ее малые формы – фонтаны, обелиски, скульптурный декор – словно сошли со страниц самых знаменитых "книг образцов". Мир, возникающий на его полотнах, абсолютно достоверен и полностью вымыслен²⁹. Архитектура – настоящая мечта маньериста: пышная, тонущая под покровом украшений, с колоннами и обелисками из драгоценного мрамора, с полами, выложенными разноцветной плиткой. Интерьеры дворцов де Вриса отрезаны от природного мира – природу олицетворяют здесь лишь цветы и деревья в горшках или в квадратике грунта, обложенного каменными плитами. Ни клочка открытой земли. На шлифованный и резной камень могут упасть лишь брызги фонтана. (Представляясь императору, де Врис предложил ему, среди прочих работ, и несколько проектов фонтанов, ставших непременной деталью его архитектурных фантазий). Лишь в "Архитектуре с гуляющими" (1596; Вена, Художественно-истори-

ческий музей) лоджия открыта в большой парк, охватывающий дворец сине-зеленой сплошной каймой, как лес, окружавший замок Спящей Красавицы. Это редкий случай, когда фоном картины являются не сложные архитектурные объемы, а горы в прозрачной дымке (очень хорошо написанные), и картина наполнена воздухом: обычно мир интерьеров обоих де Врисов прочно замкнут и отделен от реальности. Архитектура украшена с безумной роскошью: великолепные ренессансные аркады, галереи, балконы, готические башни и башенки, рустовка и стуковая отделка – стены разбиты нишами и росписями, плоскости раздроблены, и орнаментальная стихия, вырвавшись наружу, довлеет сама себе. Все в этих ансамблях материально-плотно – мрамор, тяжелые портики – и все иллюзорно³⁰. Главным является дух фантазии, претворяющей в единое целое реальные и вымышленные формы.

Архитектурные ландшафты населены людьми и животными. Павлины, индюки, цапли рядом с комнатными собачками развлекают обитателей этих сказочных дворцов. Жизнь придворных, населяющих лоджии и залы, протекает неторопливо, даже замедленно. Они заключены в эти роскошные комнаты, как разноцветные птицы в дорожную клетку. Ибо, хотя галереи открыты, эти люди никуда не уйдут, так как больше нигде не смогут существовать. Они погружены в зачарованную жизнь – кавалеры ухаживают за дамами, гуляют по гулким плитам, любят птиц и цветами, мечтают. Мечтают, стоя на высоком балконе, который поддерживают гермы со странными лицами, и, прогуливаясь у фонтана, мечтают, слушая музыку. Фигура музыканта или целая капелла – один из самых распространенных мотивов в искусстве де Вриса. Вся атмосфера его пейзажей словно проникнута негромкой музыкой: то это наигрыш лютниста, под который танцуют дети, то слаженная игра ансамбля из семи человек. Музыканты играют, стоя высоко над землей на башне, на балконе. Музыка словно сливается со звуками падающих струй – ибо и фонтаны "звучат" повсюду. Фигуры людей писал для этих пейзажей де Вриса Дирк де Кваде фон Равестейн, придворный живописец, автор аллегорических композиций, в которых несколько слащавые обнаженные женские фигуры образуют то группу "Трех граций", то сложную аллегорическую, посвященную императорским победам, или персонифицируют добродетели. Чувственный, даже эротический привкус большинства композиций Равестейна с их пестрым ярким колоритом совершенно исчезает в фигурах архитектурных пейзажей. Здесь они естественны, выразительны, точны в жестах и позах. Часто в них видят прямую иллюстрацию к быту рудольфинского двора. Вряд ли это верно. Типаж, костюмы, род занятий, безусловно, почерпнуты из жизни рудольфинского двора, брюссельского ли дворца эрцгерцога Матиаса или из обихода

еще какой-нибудь аристократической резиденции, будь то тирольский Амбрас или Мюнхен. Но их реальность преломлена сквозь призму некоего идеала, а именно идиллического замкнутого в себе бытия. Это жизнь высшего света, показанная в зеркале его представлений о себе самом.

Здесь царствует меланхолическая утопия, которой принадлежит весь этот заново созданный мир, хотя и составленный из узнаваемых и реальных элементов, как композиции Хофнагеля: все знакомо, все повторено, как в зеркале, но это – таинственное зеркало маньеристов, которое то отражает в своей темной глубине неведомо чье лицо, заглядывающее в картину "ниоткуда", то разлагает, дробит или вдруг увеличивает или уменьшает предметы и фигуры, ломая всякую натуральность. Даже из самой правдивой картины бытия здесь может выпасть какое-то звено или, наоборот, появиться неожиданный мотив, непонятный персонаж, и реальная, чуть ли не бытовая сцена оборачивается сказкой. Все в таких фигурах, ландшафтах, лицах словно бы не является, а прикидывается самим собой, но вот – мелькнет неожиданный штрих – и обнаруживается это не-тождество. Возникает щель, разрыв между правдой жизни и вымыслом искусства. Это один из бесчисленных вариантов мифологизированной реальности, который будет иметь важное для судеб искусства продолжение в XVII в.³¹

В пражских работах де Вриса никогда не бывает ни балов, ни турниров, ни пышных ренессансных празднеств или театральных представлений, достаточно частых при дворе. Между тем тот же Равестейн с его быстрым глазом и добротной кистью отлично мог бы их "портретировать", как и многие другие события придворного быта. Но дело именно в том, что это никак не хроника светской жизни, за которую ее иногда принимают. Напротив, в превосходном "Пейзаже с приготовлениями к банкету" (ок. 1596; Вена, Художественно-исторический музей) с фигурками на заднем плане, несущими кушанья и вина, стол в глубине огромной лоджии пуст, хотя он должен бы быть центром события: стол – пир – средоточие придворного быта, ритуала. Но он пуст, стоит одиноко, скатерть смята и сдвинута, складки ее шевелит ветер, гуляющий по пустой лоджии, в сторону отброшены несколько кресел. Пустым кажется и весь дворец, лишь несколько фигур, а с ними – 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, видим лишь осколки. И решительно непонятно, куда бредут фигурки, несущие свои тарелки, бутылки с вином, и кому они их несут. Разве так выглядят пиршества Веронезе, оглушающие шумом и светом, гремящей музыкой и захлестывающей зрителей стихией празднества?

Надо сказать, что во всем рудольфинском искусстве трудно найти

изображение толпы, праздника. Спрангер, фон Аахен, Гунделах или Хейнтц – все они в равной мере предпочитают писать небольшие группы. В центре композиции находится лишь несколько героев, связанных необязательным, часто "смазанным" действием, скорее даже состоянием: мотивом сна, томительного и долгого объятия, задумчивости. Живой толпой движутся лишь музы вокруг Аполлона или добродетели вокруг Минервы. Но и они выглядят "суммой" одиноких фигур, объединенных скорее общим ритмическим рисунком, чем действием.

Специфическое восприятие жанровой ситуации, изображенной на полотне, ее, так сказать, семантическое перенапряжение хорошо видно, например, на картине Лукаса ван Фалькенборга "Весна" (1587; Вена, Художественно-исторический музей). Фалькенбург много работал для брата (и смертельного врага) Рудольфа II – Матиаса, бывшего в 1577–1582 гг. наместником Нидерландов (в 1593–1595 гг. эту должность занимал эрцгерцог Эрнст). Дворец наместника под Брюсселем изображен на втором плане картины, а светское общество, встречающее весну под сводами зеленых деревьев, наверное, имеет самое непосредственное отношение к двору наместника. Но внутренний строй картины и здесь далек от бытовой хроники придворной жизни.

Сама по себе "Весна" очень красива: бледно-изумрудный, чуть глуховатый колорит полотна, где локальные цвета – желтый, красный, черный, белый – рассыпаны, как цветы на лужайке, и объединены серебристо-серым, "дождливым" тоном, обладает большими декоративными достоинствами. Здесь масса жизненных, взятых непосредственно из реальности типов, тем и мотивов. Картина пленяет мастерством, с которым художник, избрав высокую точку зрения, вмещает в композицию мир людей и природы; жизнь свободно течет на разных событийных уровнях: "низкий" быт – слуги, местные жители, лошади и собаки – соседствует с миром возвышенных переживаний, музыки и поэзии аристократического общества. Природная же среда, воздух охватывают и объединяют между собой всех и вся. Этот большой пейзаж – с его глубиной и прозрачностью, высоким небом, где живут ветер, дождь, солнечный свет, облака – включает несколько малых: переднего плана – со сценками придворного быта; среднего – с огромным дворцовым комплексом, с садом, лабиринтом, искусственным островом и большим турнирным полем, где разворачивается пышное зрелище; населяющие дворцовый парк фигуры словно сошли с полотен де Вриса, они скользят среди подстриженной зелени и любят фонтанами.

Центральная же сцена придворного праздника "на природе" разворачивается в более условной среде, на взгорье, под сенью пышного леса. Здесь, в правой части полотна, на траве расположились

придворные, изящные группы которых складываются как бы в цветную гирлянду, вьющуюся среди мягкой зелени. Эти группы – комбинации из нескольких женских и мужских фигур, ухаживающих друг за другом или отдающихся пению, – в качестве своего отдаленного будущего аналога имеют "Отъезд с острова Цитеры" Ватто, с той разницей, что фалькенборговское общество лишь прибыло на него. Беспечная, свободная и при этом, как во всем круге сходных работ, слегка меланхолическая атмосфера как нельзя лучше сочетается с музыкой; ибо лишь музыке дано открывать эти сердца и рождать сильные и истинные переживания. (Вспомним, какой повсеместной славой и уважением были окружены в ту пору придворные музыканты, руководители капелл – Орландо Лассо, Филипп дель Монте и другие, подвизавшиеся в кругу центральноевропейской аристократии.) Для персонажей "Весны" поистине "одной любви музыка уступает, но и любовь – мелодия". Уже не только профессиональные музыканты, а сами герои светской идиллии поют и играют, иной раз прикрыв глаза, самозабвенно уйдя в мир звуков и ничего не замечая вокруг. В этом опоэтизированном мире Весна – не только время года, но и его олицетворение в образе живой нарядной девушки в зелено-золотом платье – в правой части полотна, – вокруг которой расположилась центральная группа. Она свивает венки и одаряет ими всех: придворный в испанской шляпе, и шут, и молодые дамы спешат получить у Весны свою долю радостей. Реальная фигура красивой женщины и персонификация времени года, аллегория всех радостей, которые она с собой несет, сливаются в нерасторжимое поэтическое единство.

Но общество в лесу – именно в лесу, а не в дворцовом парке – имеет еще 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 оспрашивается холодность в любви и скудость чувств. Новелла, отлично известная зрителям картины, служит как бы "инскрипцией" к ней, и теперь уже не только фигура Весны, но и вся композиция этой части полотна приобретает двойственный эмблематический смысл. Ибо общество из "Весны" воспринимается, как подсказывает цитата из "Декамерона", еще и как аналог пиршества в лесу, под соснами, устроенного героем новеллы Настаджо дельи Онести в "один из тех дивных дней, какие бывают в начале мая" и завершившегося триумфом любви. Сегодняшнее времяпрепровождение получает высшую санкцию литературной традиции, включается в незыблемый культурный ряд, а вся многослойная семантическая конструкция обретает завершенность во времени и пространстве.

Рудольфинский мир избегает сильных чувств и их бурных прояв-

лений. Лишь рябь эмоций пробегает по нему, предвосхищая бури и катаклизмы барокко. Преобладают тишина и расслабленность. Не момент отдыха перед новым активным действием, а созерцание, погружение в мир интеллекта и элегического чувства. Заряд воли и творчества концентрируют в себе люди искусства.

В замке знаменитых чешских магнатов Рожмберков на юге страны находится цикл картин неизвестного местного мастера, повторяющей серию гравюр Гольциуса, — "Семь планет", что свидетельствует об их популярности. Картины быта, сцены времен года сочетаются в работах Гольциуса с зодиакальными знаками и скульптурными изображениями античных богов, рождая многосложный образ в духе только что рассмотренного нами. У подножия статуй группируются человеческие фигуры, воспроизводящие реальные сцены из быта разных социальных групп: солдаты под покровительством Марса выступают на борьбу с еретиками; рыбаки, крестьяне заняты повседневным трудом. А возле статуй Меркурия и Юпитера — покровителей интеллектуального труда — художник разместил ученых и людей искусства.

Гольциус, как и его ремесленный подражатель, изображает условное пространство, в котором налицо элементы придворной среды. На фоне ренессансной архитектуры ученые дискутируют, не выпуская из рук тяжелых фолиантов и циркуля, астрологи ведут философские беседы. Здесь же изображены погруженные в творчество художник, скульптор, архитектор; всем им аккомпанирует на своей лютне музыкант. Героев безмятежной "Весны" Фалькенборга сменило здесь сугубо мужское, очень серьезное общество, общество интеллектуалов, суховатое с точки зрения ренессансных представлений о полноте жизни, но почти программно воплощающее идеалы рудольфинского двора. Носителем же универсальной гармонии остается музыка. Это царство ученых — идеальный прообраз идеальной "République des Lettres" следующего столетия — явилось новым словом в устремлениях европейского общества, предрекающим безграничную веру в науку следующих столетий. Но пока это лишь оттенок маньеристской утопии.

Рассмотренные явления подводят нас вплотную к сердцевине рудольфинского искусства.

ЖИВОПИСЬ ФИГУРАТИВИСТОВ

Живопись фигуративистов можно условно разделить на три больших группы: светская аллегория и мифологическая картина, религиозная живопись, портрет.

Жанр мифологий вбирает в себя несколько содержательных комплексов: это собственно мифологические сюжеты, обычно в очень лич-

ной, даже субъективной трактовке, а также различные мотивы, связанные с правлением Рудольфа II, глорификацией его побед и родовой славой³². В этой сугубо светской группе произведений выделяется ряд сюжетов, посвященных триумфу искусств. Эта тема трактована очень разнообразно и щедро, воплощая в излюбленных образах Афины-Минервы, Аполлона, муз и других привычных для эпохи олицетворений идею пышного цветения наук и изящных искусств под сенью монаршего скипетра. Здесь, как и в живописных панегириках, прославляющих военные победы, Рудольф II может выступать как собственной персоной, так и в разнообразных криптопортретах. Сюда же относятся сюжеты, посвященные борьбе Разума с Невежеством, Знания, просвещенного ума, шире – духовности – с плотским миром.

Античная символика имела широчайшее распространение. Через сюжеты греко-римской мифологии воплощались обширные ряды понятий и явлений, причем они могли относиться и к области философии, и к событиям современности, и – на это стоит обратить особое внимание – через них же происходила персонификации христианских идей и образов. Последней темы мы коснемся подробнее, говоря о творчестве конкретных художников, сейчас же отметим, что благодаря характерной для времени христианизации античности (в равной мере – антикизации христианства), яркие примеры которой дает творчество Эразма Роттердамского и его последователей – гуманистов, значительно расширился пласт мифологизированного художественного сознания.

Античные сюжеты часто играли роль условного, понятного посвященным культурного кода. Маньеристы, будучи типичными представителями вторичной культуры, для которой культурная традиция была не менее истинной и желанной реальностью, чем сама действительная жизнь, всегда были расположены к таким "уплотненным" культурным комплексам. Впрочем, античную символику охотно использовали и в политической пропаганде, имевшей тогда специфические, но весьма действенные формы. Так, излюбленный в эпоху Ренессанса образ Геракла в ореоле габсбургских притязаний выступал в качестве носителя имперских идеалов, с чем мы неоднократно встретимся³³. Большое внимание уделялось сюжетам, связанным с Меркурием-Гермесом и Афиной-Минервой. Как выразители главных интеллектуальных устремлений рудольфинского круга они не имели себе равных. Оба божества были патронами рудольфинского тайнознания, причем первый, напомним, мистически включал в себя и персону Гермеса Тризмегиста – "Трижды Величайшего" – заглавной фигуры герметических наук. Минерва выступала как богиня мудрости, просвещенного разума, но сохраняла и значение "божественной матери искусства и науки"³⁴. Эти два персонажа рудольфинцы объединяли в единую группу, назы-

ваемую "Герматена", общую божественную единицу, лучшее представление о которой дает рисунок фон Аахена, гравированный Э. Саделером, а также фреска Спрангера в Пороховой башне Пражского Града. Венер признавалось, вслед за Платоном, две: любовь небесная и земная, плотская, затмевающая разум и душу. С последним воплощением связана и часто встречающаяся у рудольфинцев тема "темной", драматической любви. Трагический оттенок в искусстве Праги получает еще один чрезвычайно распространенный сюжет – "Венера и Адонис", может быть, наиболее семантически сложный, но и эмоционально богатый. Очень распространен в кругу рудольфинцев сюжет Дианы и Актеона: его можно обнаружить в разных видах искусства – живописи, скульптуре, литье.

Неоплатонический привкус приобретали и широко известные, бытовавшие в разных кругах общества во всей Европе пословицы и поговорки – "сниженные" варианты античных сюжетов, как, например, очень популярные в странах северного круга цитаты из Теренция: "Венера стынет без Вакха и Цереры" или "Чего Марс не добьется мечом – сделают Вакх и Венера". Цикл Вакха у рудольфинцев обширен и включает разнообразные сюжеты. Они встречаются повсеместно у Спрангера³⁵, Гольциуса, фон Аахена и др. Античность в таком "обытовленном" виде часто служит к тому же оболочкой христианской морализации уже, скорее, в протестантском духе – как осуждение греховных радостей.

В большинстве случаев собственно античный сюжет интерпретировался в стиле неоплатонических и герметических учений. Характерным примером может быть одна из любимых тем – история Амура и Психеи, которая трактовалась как победа просветленного начала в человеческой душе, ее вознесение на крыльях божественного познания. Здесь отметим, что почти у каждого рудольфинского сюжета есть прямые аналоги в творчестве мастеров утрехтской и гарлемской школы – у Х. Гольциуса, К. ван Харлема, А. Блумарта, иногда и у А. Янсенса или М. де Фоса, а вскоре они появятся и у Рубенса и Йордана.

В этом отношении рудольфинцы представляют особый интерес, позволяя проследить пути проникновения на север, в частности в Нидерланды, классических итальянских сюжетов, их трансформацию под влиянием местных традиций и условий; пражские и нидерландские мастера во многих случаях представляют одну большую группу, творческие устремления и художественную практику которых наиболее адекватно выразил К. ван Мандер. (Характерно, что в его "Книге о художниках" одно из главных мест занимают очерки жизни и творчества рудольфинских мастеров.)

Изобилие и многообразие семантических комплексов сильно

усложняют интерпретацию произведений местной школы – и скульптуры и живописи. Интеллектуализм искусства, уже отмечавшийся нами, сочетаясь с общими положениями теории маньеризма, вносит в творчество многих художников особого рода эмоционально-смысловое напряжение. Искусство словно пытается вырваться из собственных границ, преодолеть свои пределы, подняться над ними, следуя идее творчества, понятого как особого рода познание мировых законов. Особенно сильно эти черты выражены в творчестве Спрангера – самого сложного из всех рудольфинцев, творчестве противоречивом в самой своей основе. Противоречия здесь существуют во всем: в соотношении "юга и севера", итальянской школы и нидерландских основ видения мира, формальной лексики; в соотношении светского и духовного аспектов творчества. Наконец, в том, как свободное творческое начало, живой талант художника все время точно пытается стать чем-то иным, ему несвойственным, заговорить языком натурфилософии (тем более что она не была тогда точной наукой и сама широко использовала интуицию и полет фантазии) и литературы. Все это черты не упадка и вырождения, а напряженных исканий в кризисной ситуации, которой отмечена художественная действительность конца XVI в.

Специфика рудольфинского восприятия искусства и целей последнего рождала тесное взаимодействие живописи с литературным текстом, как прозаическим, так и поэтическим, что сильно воздействовало на стилистику произведений. Такая "олитературенность", с одной стороны, утверждала свободу сюжетного решения, поэтической инвенции, часто отходящих от литературного образца, большую избирательность, склонность к редким темам, трактованным к тому же очень произвольно, в соответствии с бытовыми вкусами тогда. С другой – литературная основа налагала на живопись свои пути, предопределяла четкую программу, вносила акценты внехудожественного свойства, сужая возможности стихии живописи как таковой. Особенностью рудольфинских художественных решений было, однако, то, что искусство во всех случаях сохраняло образную целостность, самые сложные аллегории никогда не сводились к рассудочному воплощению заданной программы, могущей иметь пропагандистский оттенок. Художественный образ, заключенный в них, всегда шире, он отражает тот момент расцвета ренессансной и постренессансной аллегории, когда она является общепринятым способом воплощения, "прочтения" самых разных жизненных явлений. Аллегория оказалась универсальным языком интерпретации и в религиозной живописи, и в имперской "глории", и в сюжетах из серии "Любви богов".

"Аллегория, – писал 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 тем-

ными таинственными знаками, которые с трудом доступны пониманию лишь знатоков самой сущности природы вещей"³⁶. Тассо писал это, отбиваясь от критиков "Освобожденного Иерусалима", одним из главных обвинений которых был упрек в смешении светского и духовного в его творчестве. Поэту ставилось в вину использование светских норм и форм в искусстве и недостаточное подчинение церковным установкам. Тассо предпочитал им, однако, свою художественную интуицию, а новой церковной ортодоксии противопоставлял в области искусства аллегория как свой способ видения, в котором причудливо сходились две мифологии: античная и христианская. Ибо для него во времена написания первого варианта поэмы – это были именно две равнозначные мифологии. Подобный взгляд был свойствен многим представителям гуманистического лагеря.

Здесь естественно вспомнить Эразма Роттердамского, духовного отца многих начинаний рудольфинского круга. Как отмечает В.В. Лазарев, "гуманизм Эразма выступил в одеянии христианского благочестия и сочетался с идеями внутренней церковной реформы..."³⁷; в его творчестве "запечатлен и путь самого ренессансного гуманизма: от признания высокого значения человечности и человеческого достоинства и на основе этого – к высшим ценностям религии откровения, сверхчеловеческим, сверхразумным, божественным; от возрождения и обновления человека к возрождению и обновлению христианства; переход от воссоздания языческой мудрости к попыткам реставрировать также и веру евангельских времен, христианство в его предполагаемой первоначальной чистоте"³⁸.

Резко христианизируется гуманизм у флорентинских неоплатоников и римских спиритуалистов, также повлиявших на духовный строй Пражского центра. Светское и духовное здесь не разводятся, а, напротив, как бы просвечивают одно сквозь другое. "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"³⁹.

Действительно, Эразм утверждал в "Оружии христианского воина" (1504), что в Евангелии, как и во всем Священном Писании, есть плоть и дух. И, как всегда и повсюду, "плоть мертва, дух же животворит". Поэтому, если не стремиться познать дух, – останется лишь холодная и мертвая плоть буквы. Пренебрегая буквой, т.е. видимостью, надлежит всегда стремиться к познанию тайны, ибо прямой смысл Священного Писания отнюдь не лежит на поверхности. "Более того, – пишет

Эразм, – возможно, поэтический рассказ с аллегорией читать полезнее, чем повествование Священного Писания, если ты при этом застреваешь на поверхности"⁴⁰.

Как "рассказ с аллегорией" можно истолковать изображение многих библейских событий, трактованных в системе принятых тогда евангельских префигураций. Например, Распятие ассоциировалось с жертвой Исаака, Медным змием в пустыне, Сарептской вдовой, приносящей Илие два куска дерева, и др.; удар копьём при Распятии – с извлечением ребра у Адама, Поклонение волхвов – с преклонением Авессалома перед Давидом или царицы Савской перед Соломоном и пр. Все это хорошо известные христианские шифры. Но Эразм взывал к морально-этическому смыслу собственно языческих преданий, вводя их в общий свод христианских символов: "Если бокалы Цирцеи учат, что люди от наслаждения, как от яда, становятся безумными и превращаются из людей в скотов, если Тантал, испытывая жажду, учит, что тот несчастнее всех, кто, накопив богатства, алчет их, не смея ими пользоваться, если Сизифов камень – это многострадальное и жалкое тщеславие, если Геракловы труды напоминают о том, что честные усилия и неустанное стремление уготовляют небеса, – разве не узнаешь ты по этим рассказам о том, чему учат теологи и философы, наставники жизни?"⁴¹

Аллегории дают возможность проникнуть в тайный смысл, дух Писания. В качестве же тех, кто способен дать ключ к истолкованию аллегории, великий гуманист называет платоников и пифагорейцев, ибо они "очень часто близки к языку Священного Писания". Эти философы, "самые ученые изо всех древних, читая некогда книги поэтов и платоников, обдумали то, что надо было делать, читая о божественных тайнах. Поэтому я предпочел бы, чтобы ты понял их толкования, поскольку я хотел бы тебя подготовить не к схоластическому препирательству, а доброму образу мыслей"⁴².

Все рудольфинцы были заняты поисками "доброго (т.е. истинного. – Л.Т.) образа мыслей", распространяя их не только на Священную историю, но и на познание бытия всей Вселенной. Неудивительно, что именно аллегория рассматривалась ими как наилучший инструмент познания и воплощения смысла явлений, жизненных "иероглифов", относящихся к любым сферам бытия. Из единства этого интерпретационного принципа рождается множество созвучий, смысловых и образных совпадений, присущих и мифологии с ее натурфилософским привкусом, и религиозной живописи, сохраняющей у рудольфинцев пафос тайнознания, равнозначного духовности как таковой (или, во всяком случае, неотрывного от нее). Но "к тайне нельзя отнестись без холода, если она не приправлена ни красноречием, ни некоторым остроумием"⁴³. ("Прости мне, если Правду

украшу я цветами", – вспомним Тассо.) "Приправленное" по рецептам Эразма остроумием и украшенное красноречием древних (ибо в этих вопросах "древние нас настолько превзошли, что мы и близко не стоим к ним"), религиозное искусство маньеристов способно сбить с толку своей мнимой секуляризацией, совершенно немыслимой в XVI в. Но если вспомнить, что Геракл – не только античный герой и одна из любимых персонификаций императора, а и символ трудного, упорного пути к небесному блаженству, любая композиция с его участием начинает восприниматься особым образом. Такое двойное зрение, близкое принципу метаморфозы, ощущение некоего всеобщего оборотничества, проявляющееся в сфере и светского и даже духовного творчества, – кардинальное свойство рудольфинцев, отражавших на свой лад художественные закономерности эпохи. Не случайно, говоря об искусстве *Arte sacra*, Ф. Дзери отмечает, что Мария Магдалина из "Распятия" Шипионе Пульцоне, которая пытается своими волосами стереть кровь, закрыть раны на ногах Иисуса, – родная сестра Тассовой Эрминии, нашедшей умирающего от ран Танкреда и перевязавшей волосами его раны⁴⁴.

Не случайно и самый знаменитый композитор того времени Орландо Лассо свое последнее сочинение "Слезы святого Петра" написал не на какой-либо церковный текст, а на стихи светского поэта Луиджи Тансилло и назвал его "религиозным мадригалом". Это красивое и точное определение словно придумано для многих рудольфинских полотен и скульптур, в которых светский дух, проникая в сферу религиозного искусства, трансформирует ее, порой очень причудливо.

Многие работы рудольфинцев словно осеняет крыло утопии. Архетип пражской утопии – золотой век, прежде всего – искусства и науки, которые Минерва возносит к самому престолу Зевса, на Олимп, подобно тому, как душу – Психею – поднимает в эти выси Меркурий. Это очень рафинированный, утонченный и ученый золотой век, тайная мечта людей умственного труда всей Европы (напомним, что и в самой Чехии утопии писал Кеплер и его покровитель Вакер из Вакенфельса); она живет в глубине многочисленных рудольфинских аллегорий, часто не поддающихся прямому истолкованию.

Одним из лучших воплощений этого нео-аркадского мифа является знаменитый в ту пору на всю Европы "Пир богов" ("Свадьба Амура и Психеи"), гравюра на меди по рисунку Спрангера большого формата – 43 × 85,4 см: Гольциус награвировал его на трех пластинах. На раскрывающемся взору зрителя заоблачном Олимпе бессмертные боги пируют под пение, звуки лютневой музыки и звонких труб. Сам Аполлон на облачном престоле, с "христианским" сиянием вокруг чела, играет на скрипке. Амуры рассыпают цветы, веют зефиры, движется колесница Феба; кравчий из драгоценного сосуда, автором которого

мог бы быть ван Вьянен, разливая напиток бессмертия. Заоблачный оркестр играет на инструментах, бывших в ходу в придворной капелле Рудольфа, а певцы поют, кажется, мотеты Филиппа дель Монте или мадригалы Лассо.

Правая часть композиции занята кузницей Вулкана, заполненной сосудами и блюдами прекрасной чеканки (опять-таки, намек на мастерство придворных художников). Мифологический Олимп приобретает черты аллегии рудольфинского двора, славного своими искусствами и ремеслами. При этом Спрангер неуловимым образом модернизирует свой Олимп: прически и костюмы бессмертных богинь напоминают придворный маскарад, но это только оттенки, штрихи, не нарушающие олимпийскую сцену, а как бы приближающие ее к земле. Это то "смягчение" ученой античности, о которой говорил еще Дворжак, указывая, как подобная тематика в руках маньеристов утрачивает холодный блеск образца и становится поэтической выдумкой: "...посредством косвенного использования античности в искусстве маньеризма начинает развиваться... мир чувств и земных переживаний, выступающий здесь, однако, не в реальном обличье, а в качестве чисто фантастического мира, в котором создаются совершенно новые категории". В частности, указывает Дворжак, теперь появляются "Historietten", "небольшие повествования, ограничивающиеся изображением немногих персонажей, – здесь, подобно северным произведениям с жанровыми мотивами, воплощается определенный эпизод, но не реальный, как на Севере, а поэтический... Они независимы от религиозной жизни, а также и от натурализма и предназначены скорее для знатоков, чем для широкой публики"⁴⁵.

К характерным признакам подобных "индивидуальных мифологий" относится склонность к редким, нетипичным темам; изображается, как правило, сцена любовной встречи, где мифологический сюжет перетолковывается в духе аристократической культуры конца XVI в.: его персонажи нередко бывают далеки от героев античных преданий. Эти герои иногда оказываются криптопортретами императора (Геракл, Вулкан). Женщины – Майя, Омфала, Сальматис – прежде всего, изящны и грациозны, их тела отсвечивают то легкими перламутровыми тонами, то холодным блеском мрамора.

Мифология здесь – царство наиболее личных концепций и оригинальных реализаций. Роль общей позитивной творческой программы, искомого идеала играет культ высокой художественности, уверенность в значительности, неоспоримом преимуществе ученого искусства, сложной формы, прекрасной и законченной. Культ тщательно отобранных, отточенных средств живописной выразительности, имеющих для художника значение абсолютной истины, полной самостоятельности.

Искусство, особенно же искусство древних, по мысли теоретиков маньеризма, – такая же реальность, доставляющая материал для новых изобретений, что и живой природный мир. "Манера", без которой вообще нет искусства, и свободная интерпретация, например, античного мифа должны были внести высокую культуру и эрудицию, изящество и стиль в искусство, а зритель – должен быть достаточно подготовленным, чтобы их оценить. "Чтобы творить, – писал Ф. Цуккарро, – интеллект должен быть не только ясным, но и вольным, а талант должен быть свободным, не ограниченным механическим подражанием образцам"⁴⁶. Ибо, хотя всегда повторялось, что "натура – учитель всех", ни один из крупных художников не захотел бы удовлетвориться ее простым воспроизведением. В этой связи исключительную роль приобретали виртуозность, способность преодолевать технические сложности (немыслимые ракурсы и контрапосты Спрангера; виртуозный штрих Саделера и пр.). Не случайно рисунок – одно из кардинальных для всего искусства рудольфинцев понятий. Рисунок – вообще любимое детище маньеризма, как "внешний", рождающийся "из ничего", – первая материализация идеи, очерк будущего произведения, уже несущий в себе полноту замысла творца (именно в эту эпоху установилось представление о самоценности рисунка, наброска, как произведения искусства), так и "внутренний" (знаменитый "Disegno interno").

Следует вспомнить о том, что именно в период позднего Возрождения и в начале XVII в. были чрезвычайно распространены идеи о близости отдельных родов искусства, – и тех, что уже давно считались свободными искусствами, и тех, что лишь недавно стали претендовать на это звание: именно в таком положении находилась тогда живопись.

Теоретики следовали формуле Горация "Ut pictura poesis erit" ("Поэзия – как живопись"), которую они интерпретировали тем свободнее, что в представлении людей эпохи Возрождения самое высокое место в иерархии свободных искусств занимала поэзия; лишь уподобляясь ей, приближаясь к ней, живопись (в зависимости от того, насколько ей это удалось) приобретает роль не ремесла, а истинного, высокого творчества. Ломаццо считал, что художником не может быть тот, кто не наделен высоким даром поэзии, и в своем трактате об искусстве приводил стихи, знание которых, по его убеждению, необходимо для того, кто решил заниматься живописью. Сам он был поэтом, издал две книги стихов. Стихи писали многие – достаточно вспомнить Микеланджело, чтобы убедиться в том, каких подлинных высот могли достичь мастера кисти и резца и в этом виде творчества. Повсюду, в той или иной связи, искусство закреплялось рядом с поэзией, а значит, уделом и скульптора и живописца становились "божественное безумие", творческий дух, право и обязанность пере-

создавать природу. Теоретические выкладки поздних маньеристов сводятся к признанию все более твердых прав за изобразительным искусством, вплоть до того, что понятие "внутреннего рисунка" обретает у Цуккаро почти мистический смысл. Дух – рисунок, объединяясь с разумом, рождает дочерей, среди которых оказывается и поэзия. Таким образом, живопись не только уравнивается в правах со свободными искусствами, но начинает претендовать на ведущую роль в содружестве. С тех пор, как в эстетике укрепляется идея о необходимости преодолеть, улучшить природу, поэты должны равняться на живописцев. Тициан считал, что "искусство сильнее природы", для Рафаэля и Микеланджело безграничные креативные возможности искусства были несомненны. Живопись способна в едином образе соединять лучшие черты несовершенных земных творений, что уподобляет ее творящему Абсолюту. Она способна пробиться к скрытому под смертной, брэнной оболочкой истинному знанию, платоновской идее, первообразу. "Другая творящая природа", "второе солнце космоса" – эти определения, обращенные к человеческому творчеству, не могли появиться ранее пост-рафаэлевской эпохи.

Поэтичность, свойственная лучшим работам маньеристов, проявляется не только в характере сюжета или в эмоциональной приподнятости, движении элегического чувства, прямо или косвенно отображающихся в изобразительном языке; речь идет о сложном явлении, где живопись выступает как своего рода аналог поэзии по способу воздействия на зрителя и по тому отзвуку, сродни впечатлению от поэтического слова, который она способна породить в его душе. Это очень тонкие оттенки, и их легко огрубить, пытаясь слишком конкретизировать. Нам кажется, что отмеченная выше многозначность искусства маньеризма, "темнота" и непроясненность образов, скрывающие в себе возможности свободной игры воображения или хотя бы вспышку поэтического чувства, – именно такого свойства.

Когда Бернини в "Аполлоне и Дафне" воспроизводит вереницу переходных состояний, предельно сконцентрировав их во времени, то для него важен именно поток движения, событие, стремительность превращений, каждый момент которых, однако, реально ощутим и конкретно запечатлен поистине на пределе возможностей, предоставляемых скульптурой.

У Бернини Аполлон – это бог Аполлон, Дафна – девушка, лавр – дерево. Конкретности оборачиваются другими конкретностями, пусть с головокружительной скоростью, – пальцы превращаются в ветки, нежная плоть – в шершавую кору, порыв, погоня, вихрь страсти налетают на непреодолимую преграду – мощный ствол.

В картине Россо "Христос, оплакиваемый ангелами" любой из ангелов (например, правый, с факелом в руке) – в сущности, образ

абсолютно неясного происхождения. Это никак не дух – он статуарно плотен, неподвижен, его руки, прекрасное лицо кажутся изваянными из мрамора, – так они белоснежны, холодны, скульптурно определены. Это не дух в облике человека – ничего человеческого, случайного, живого и теплого в образе нет. Но это и не статуя, ибо она необычайно одушевлена (но не одухотворена): губы с презрительным, как у микеланджеловского Давида, разрезом и чувственным дыханием приоткрыты, лицо, по контрасту с неподвижным телом, взгляд – исполнены странного пафоса, и из суммы всех этих оппозиций, недосказанных контрастов, непонятных сочетаний рождается поэтическое ощущение. Добавим, что на холодное лицо, отливающее пепельной голубизной, и плечи Ангела буквально низвергается целый поток рыже-золотых локонов, слишком пышных и изобильных, и слишком жарких по своему цвету для земного существа. Этот дополнительный цветовой контраст усиливает впечатление чего-то над-натурального. Воображение зрителя потревожено, образ его беспокоит, вызывает желание найти аналогии, истолковать, "поймать" внутренний смысл, рожденный безотчетным вдохновением, прихотливо сочетающим несочетаемое.

Эта непроявленность, загадочность лежала в основе той специфической поэтичности, которой, несомненно, обладают лучшие работы рудольфинцев. Она была свойственна еще картинам Понтормо и Беккафуми, Гауденцио Феррари, Полидоро да Караваджо и другим; она есть в замечательных рисунках Пармиджанино и Спрангера, в беспокойном скольжении форм и объемов, в убегающих улыбках героинь фон Аахена, в фантазмагориях Арчимбольдо.

Оба вида искусства – поэзия и живопись – буквально проникали один в другой, и часто поэты и художники в равной мере владели обоими способами воссоздания идеального мира. Не случайно искусству грани XVI–XVII вв. свойственна не только "литературность" живописи, но и необычайное живописное богатство в изображении зримого мира, проявляющееся в поэзии. "Освобожденный Иерусалим", как и более ранняя "Аминта", полны цвета, пластики, света и теней – живописности. Не случайно Тассов "Иерусалим" становится уже с этой поры излюбленной темой для живописцев – от мастеров XVI и XVII вв. до Делакруа.

Попытка воплотить сложный аппарат абстрактных понятий была опасна для искусства. Но высокое мастерство Спрангера, живописный талант фон Аахена и их коллег позволяли им достичь и на этом пути блестящих результатов. Их искусство точно сделало противоречие своим единственным опорным принципом, ибо, несмотря на отмеченную концептуальность, живой мир тоже проникал в их полотна и уже не мог быть сведен к роли оболочки символа или хитроумной

персонификации, эмблемы, "указательной стрелки" идейного замысла. Семантический груз, будь он теологический, натурфилософский или мистическо-окультурный, спорит в их произведениях с живой, натурной живописью. Недаром им так удавался портрет, в котором глубины человеческой души выступали в такой неприкрытой и драматической сложности и, так сказать, "неприкаянности", какая была прежде немыслима в парадном светском изображении. Реалистическая содержательность и выразительность живописи, самоценность для нее живой природы и человека спорили во всех жанрах с идеализирующими принципами, и равновесие между ними было шатким и подвижным. Вызревали основные антиномии барокко, которому здесь, в Праге, таким образом готовилась почва для дальнейшего расцвета: не случайно в Чехии барокко была суждена долгая и блистательная жизнь.

Мы начинаем обзор творчества художников-фигуративистов Пражского центра с Бартоломеуса Спрангера⁴⁷. Это кажется закономерным по нескольким причинам: прежде всего потому, что именно Спрангеру удалось воплотить в своей живописи и графике практически все основные черты как формы, так и содержания, отличающие рудольфинское искусство. К тому же его творческая эволюция совпадает с той, которую прошел весь Пражский центр, так как деятельность художника в имперской столице началась в первые дни правления Рудольфа II и завершилась за год до смерти последнего, когда он уже перестал быть главой государства и не мог оказывать влияния на художественную политику при дворе и тем более в стране. С первых и до самых последних своих работ Спрангер неизменно оставался ведущим придворным мастером, чье творчество как бы задавало определенный тон всей пражской художественной колонии, тем более, что он был не чужд и скульптуре. Эта приоритетная роль предрешена большим талантом Спрангера и особой чуткостью к веяниям времени, к тому особому духу Пражского центра, который мы попытались охарактеризовать выше.

Во многих картинах и рисунках Спрангера сложилась собственная иконография – это касается и светской и религиозной тематики; он утвердил в искусстве Праги характерные типы мифологических образов, к которым восходит множество решений других мастеров, современных и более поздних. Таковы Минерва, Меркурий, Психея – главные герои пражского Олимпа. Но имел значение и сам тип его творчества, волшебная призма классического идеала, особый вариант сочетания реальности и фантазии, свойственных искусству мастера. Многозначность образов достигает у Спрангера предела, его мифологические картины и рисунки – типичное явление позднего маньеризма с сохранившейся ренессансной основой, претерпевшей, однако, значи-

тельные изменения в духе идеологии и стилистики итальянских маньеристов первой волны, связь с традицией которых Спрангер сохранил на протяжении всего творчества; позже их дополнила специфическая пражская натурфилософия. Особенности манеры Спрангера были восприняты его многочисленными учениками и подражателями вне придворной среды и довольно широко вошли в местное искусство через ремесленные круги: из всех рудольфинцев именно Спрангер оказался наиболее непосредственно связан с местной средой.

Значение деятельности Спрангера выходило далеко за пределы Праги. Для того, чтобы представить себе, какой виделась его фигура современникам, приведем несколько выдержек из известной "Книги о художниках" Карела ван Мандера, посвятившего Спрангеру один из самых развернутых очерков. Он открывается хвалебной тирадой. "Так как природа иногда, хотя и редко, по особой благодати небес, наделяет некоторых людей столь высокими дарованиями и творческими силами, что они создают в нашем искусстве необыкновенно привлекательные и удовлетворяющие всяким вкусам произведения как бы без всякого труда, в то время, как другие трудятся, портят свои глаза и все-таки ничего, кроме уродливых и плохих творений не производят, то из этого мы ясно видим, что царство живописи бывает уделом только тех, кто от природы рождается как его наследник. Примером этого легко может служить знаменитый и искусный антверпенец Спрангер, ибо природа дала ему в дар еще в ранней его юности краски и кисть, а прекрасная живопись сама представилась ему с ласковой улыбкой и радостно сочеталась с ним браком, принесла в виде приданого свои прелести"⁴⁸.

В этих словах ван Мандера, теоретика и практика тогдашнего искусства, заключена целая программа – символ веры художников-маньеристов поздней генерации, для которых талант являлся величайшим даром небес и обязательно должен был быть сопряжен со свободным вдохновением и техническим совершенством. Все "жизнеописание" Спрангера проникнуто этим духом; для ван Мандера его удачливый соплеменник – модель истинного художника, наследного принца в царстве живописи. Писатель все время отмечает момент избранничества, свободного артистизма, которым природа наделила Спрангера; мотив: "ничего не знал, не учился, но вдруг взял и сделал, написал, нарисовал, да еще лучше всех" – звучит все время. Поэтому автора ничуть не смущает легкомыслие его героя, отсутствие склонности к серьезным занятиям. Спрангер, возникающий на страницах его книги, в молодые годы чаще появляется в плаще и с кинжалом, чем с кистью. Всю юность мечтавший об Италии, наконец попав туда, он, казалось, забывает о своей цели. Лишь нужда заставляет пылкого, самонадеянного, талантливого и безудержного в своих страстях Спрангера

браться за кисть: он пишет картины, живя в Риме, только когда ему нужны деньги для очередного кутежа (или – если он хочет добиться известности в Вечном Городе – он, напротив, работает за гроши, расписывая стены и украшая алтарными образами здешние церкви). "Я не знаю, – признается его биограф, – приходила ли ему даже когда-нибудь в голову мысль заняться срисовыванием прекрасных вещей, которыми так богат Рим, каковы античные произведения, картины и тому подобное. Я думаю, что он не пожертвовал для этой цели ни одного листа бумаги, что представляется прямо изумительным"⁴⁹.

Куда понятнее было для ван Мандера поведение другого его коллеги, тоже нидерландца и приятеля Спрангера – самого известного тогдашнего гравера, артиста резца – Хендрика Гольциуса: добравшись до Италии, он, молодой, но уже прославленный художник, буквально сутками рисует, пишет, накапливает багаж для будущего творчества, запасаясь на всю жизнь⁵⁰. Гольциус увез из Италии чуть ли не сундуки зарисовок, эскизов, сделанных с тех самых памятников древнего и современного искусства, мимо которых беспечно проходил занятый своими приключениями Спрангер. Но особые симпатии автора неизменно на стороне последнего, и он явно любителю свободной уверенностью молодого мастера в себе, ибо, по ван Мандеру, она рождена истинной одаренностью. И талант сам пробивает себе дорогу к славе, вопреки нраву художника: написанные ради денег картины находят спрос, одна из них ("Шабаш ведьм") через Джулио Кловиво попадает в руки кардинала Фарнезе, и вот Спрангер уже живет в его дворце в Риме и расписывает покои в Капрароле, бок о бок с известными на весь Рим братьями Цуккаро. Еще один поворот колеса Фортуны – и молодой антверпенец, ничего не предпринимая для этого, оказывается папским живописцем, проводит год на службе у Пия V, живя непосредственно в Ватикане, в Бельведере, и прилежно работает над большой картиной – "Страшный суд", впоследствии помещенной над гробницей его покровителя. Карьера оборвалась. После смерти папы пылкий темперамент вновь берет свое, и Спрангер "в продолжении нескольких лет ничего не делал, гоняясь за удовольствиями"⁵¹.

Но художник принадлежит искусству, и оно не даст ему пропасть. У Спрангера уже есть имя в кругах римских мастеров. И когда император Священной Римской империи Максимилиан II попросил находящегося на вершине славы Джамболонью рекомендовать ему искусного скульптора и живописца для работы при венском дворе, – тот назвал своего ученика, одаренного Ханса де Монта, и Спрангера. Так начался новый этап в жизни художника – отныне он на службе у Габсбургов.

Спрангер приехал ко двору императора в 1575 г., вместе с де Монттом. Вначале оба работали в Нейгебойде – резиденции, выстроенной Максимилианом II в Фазаньем саду под Веной (не сохранилась до

наших дней), где выполняли скульптурный и живописный декор интерьеров дворца, о чем сохранились лишь немногочисленные письменные упоминания. Когда к власти пришел Рудольф II и его ожидали после коронации в Вену, магистрат в честь этого события заказал обоим мастерам огромную триумфальную арку, детально описанную ван Мандером. Можно сказать, что и сам Спрангер через эту арку "вошел" в свою громкую карьеру. С 1581 г. он состоит на службе у Рудольфа II (его коллега, де Монт, из-за несчастного случая утративший зрение, должен был бросить скульптуру; сведения о его дальнейшей судьбе неясны, во всяком случае, к искусству он больше не вернулся⁵²). В 1584 г. Спрангер получил звание королевского живописца с довольно высоким окладом и навсегда переехал в Прагу. Его жизнь с тех пор небогата внешними событиями: он несколько раз сопровождал императора в его поездках в Аугсбург и Вену, а в 1602 г., по неотступной просьбе художника, Рудольф отпустил его в Нидерланды, на родину, и Спрангер, в сопровождении фон Аахена, отправился в Антверпен через Дрезден. Эту поездку фон Аахен назвал "триумфальной". Художника отлично знали и очень высоко ценили на родине, многочисленные гравюры с его картин и рисунков были в широком ходу. "Его (Спрангера) общество было нам приятно, а отъезд огорчителен", – писал ван Мандер, работавший в это время в уединении "Семиграда" – своего дома в Гарлеме – над "Книгой о художниках"⁵³. Видимо, приезд Спрангера помог ван Мандеру обновить воспоминания, во всяком случае, очерк о Спрангере относится к лучшим в книге. Через Кельм Спрангер вернулся в Прагу, где его ждали тяжелые времена.

Положение Рудольфа II становилось все более шатким, а психическое состояние – неуравновешенным. Он не отпускал от себя художника, давно уже ставшего не только любимым мастером, но и привычным и необходимым собеседником. Спрангер, по требованию Рудольфа, постоянно работал во дворце, в непосредственной близости к императору, который часто приходил смотреть, как он пишет. Лишь когда здоровье окончательно стало изменять художнику, император разрешил ему вернуться в собственный дом, где тот и умер в 1611 г., опередив на год своего властелина и верного поклонника.

Ван Мандер дописал очерк о творчестве Спрангера еще при жизни художника. И если в начале он набросал портрет блестяще одаренного, но легкомысленного в своих отношениях с искусством юноши, то завершил его образом совсем иного плана: "Спрангер работал ежедневно и, пристрастясь к своему искусству, горько стал оплакивать потерянное время теперь, когда глаза, руки и ноги уже не так служили, как прежде"⁵⁴. Но приведя своего героя в этой назидательной концовке к раскаянию в грехах молодости – грехах перед искусством, ван

Мандер тут же зачеркивает банальную мораль следующим пассажем: "Хотя общее мнение было таково, что его последние произведения были самыми лучшими"⁵⁵. И, отпустив художнику грехи, заканчивает очерк картиной его верного служения живописи, которая после смерти жены и детей художника владеет им уже безраздельно. Оценку ван Мандера полностью разделяли современники.

Мы уже отмечали, что Спрангер как живописец имел при дворе особый статус. Будучи ближе всех из придворных мастеров к императору, он чуть ли не единственный из них был постоянно и прочно связан с местной бюргерской средой. Эти связи предопределила женитьба Спрангера на юной дочери золотых дел мастера Николауса Мюллера, историю которой со вкусом пересказывает ван Мандер⁵⁶. В год женитьбы (1584) имя Спрангера появляется в книге пражского живописного цеха, он покупает себе дом и тут же расписывает его по фасаду с эрудицией и тщеславием, типичными для живописцев его поколения⁵⁷. Видимо, не без влияния Спрангера пражский цех получил в 1595 г. Привилегии от императора, предписывавшие цеховым мастерам отныне считать себя представителями свободного искусства, а не ремесленниками. Словом, когда современники говорили, что в правление Рудольфа "живопись вплотную приблизилась к трону", — это относилось в первую очередь к антверпенскому мастеру. Он, как стало известно в последнее время, профессионально занимался и скульптурой, проектировал декор интерьеров дворца, хотя из этой области его творчества уцелело немного (в частности, прекрасный рельеф "Оплакивание Христа", с типично итальянской маньеристской иконографией⁵⁸).

В 1590 г. при дворе появился Ханс фон Аахен, вторая крупнейшая индивидуальность Пражского центра; он протезировал совсем еще молодому швейцарцу Йозефу Хейнтцу, приехавшему вместе с ним. Молодые художники принадлежали уже к следующей волне интернационального маньеризма и, кроме того, были отличными колористами, воспитанными на традициях венецианской школы. Их отношения со Спрангером сложились как нельзя лучше, в чем, возможно, сыграл свою роль и император, умевший по достоинству оценить каждого хорошего мастера. Фон Аахен стал при дворе чем-то вроде министра искусств. На нем лежала обязанность пополнять коллекцию произведениями зарубежных художников и скульпторов, он много ездил, заказывал, доставал экспонаты для галереи и кунсткамеры.

Спрангер же оставался в основном в личном распоряжении императора, и все его работы, кроме тех, что возникли по заказу пражского патрициата⁵⁹, были обязаны своим происхождением Рудольфу. При всей личной независимости, Спрангер всегда был связан заказом, и это, конечно, стесняло талант художника. Характерно, что когда,

уже в старости, он получил относительную свободу и стал жить вне дворца, в его творчестве усилились религиозные мотивы, и даже в привычной сфере мифологической картины возникали необычные, оригинальные решения. Однако повторим – никак нельзя сказать, что художник всю жизнь лишь покорно служил идеям своего мецената. Умный и отлично образованный, поживший при дворах Фарнезе и самого папы, Спрангер был способен на значительную свободу суждений и сам мог подсказать не одну идею своему венценосному покровителю. Думается, что наши представления о сервиллизме и зависимости придворных художников-маньеристов вообще значительно преувеличены. "Так как он не был создан царедворцем, – обратимся еще раз к рассуждениям ван Мандера о своем друге – те должны быть людьми без стыда, – то ему трудно было привыкнуть постоянно просить о чем-нибудь, и вследствие этого он получал мало, но все-таки мог гордиться тем, что всегда получал от своего императора все те милости, о которых просил его"⁶⁰.

(У маньеристов вообще было необычайно развито чувство профессиональной гордости, и на первом месте у них стояло искусство и только искусство: недаром ван Мандер писал о Гольциусе, столь непохожем на Спрангера по происхождению, нраву и жизненным коллизиям и столь близким по любви к творчеству: "Он почти совершенно забывал о себе самом, так как прекрасные произведения искусства как бы совсем отделили его ум и мысль от тела"⁶¹. Знаменитый на всю Европу, он живет в последние годы жизни почти затворником, живет одним искусством и ставит в тупик своими рассуждениями о живописи почитателей, навещавших его в уединении, "ибо он говорил о пылающем телесном цвете, светлых тенях и подобных необыкновенных или редко слыханных вещах"⁶². Равным образом ван Мандер с полным сочувствием описывал судьбу Ханса де Монта, когда тот, не видя к себе достаточного внимания при императорском дворе, взял и уехал оттуда, не заботясь о последствиях. Недаром очерк о Гольциусе Мандер заканчивает не описаниями его успехов и славы, а краткой репликой: «Свою свободу он ставит выше всего... и девизом ему служит: "честь выше злата"».)

Завершая обзор жизни Спрангера, отметим, что он оставался человеком своего времени, когда люди были противоречивы, сложны, часто непредсказуемы в своих поступках и все-таки сохраняли цельность значительных, четко очерченных индивидуальностей. Идеалы постренессансного гуманизма, сохраняясь в духовных истоках личности, сообщали ей масштабность в идеях и поступках, хотя наступавшие "новые времена" все сильнее сжимали кольцо вокруг пражского островка светской культуры, стесняли, деформировали личность, не допускали до, так сказать, свободного цветения

заложенные в ней возможности. Трагическая тень лежит на всех больших художественных свершениях "около 1600 года".

Однако многие рудольфинцы проявляли верность своим идеалам. Нам уже приходилось говорить о неконформизме и при том редкой терпимости Кеплера, его поразительной моральной стойкости. Он не был одинок; в те годы, когда – под впечатлением страшных судеб Бруно и Пуччи, которых в этом кругу считали своими, особенно со времен их посещений Праги – многие члены "Рудольфинума" переходили в католичество, Спрангер поддерживал деньгами и авторитетом пражских кальвинистов. Он даже строил на свои деньги церковь для них. Однако работал и для иезуитов, представлявших противоположную ориентацию в религии и культуре. Подобно своему императору, он на практике был приверженцем терпимости, "просто христианином", что как нельзя больше отвечало духу тогдашней Праги.

Неудивительно, что художник был тесно связан с Прагой, – он, в отличие от императора, хорошо знал чешский язык и даже завещание написал по-чешски. Он не мог не ощущать, что играет значительную роль в судьбах художественной культуры Праги. Но, судя по тому, что мастер "долго и глубоко тосковал по родине", он живо сохранил память и об Антверпене, богатом, блестящем, пышном, с его огромным портом, празднествами, любовью к театральным представлениям, пирами в ратуше. Антверпен в конце XVI в. был одним из островков, сохранивших во Фландрии верность протестантизму, в то время как вся страна стала католической. Под давлением контрреформации отсюда уехало множество семей, не желавших менять вероисповедание; они, естественно, искали приюта у единоверцев. Пройдет несколько десятилетий, и Голландия окажется, в свою очередь, приютом для чешских протестантских беженцев, и в Амстердаме, в высоком доме, выходящем на канал, будет жить и работать Ян Амос Коменский: волею судьбы культурам этих двух стран все время было назначено переплетаться.

На рубеже веков такие связи были очень крепки, в том числе – в области искусства, и личность первого королевского живописца играла в сближении художников не последнюю роль. С одной стороны, Спрангер находился в постоянном контакте с северными коллегами, с ван Мандером, Гольциусом, для гравюр которого не раз делал рисунки. Через них осуществлялось и более широкое влияние на художников Утрехта и Гарлема. Но, с другой стороны, и сам Спрангер сохранял верность целому ряду протестантских идейно-изобразительных комплексов. И, несмотря на все итальянские уроки, верность стилистике Пармиджанино и "Цуккаро-стилю", эти северные черты дали знать о себе вполне ощутимо: прежде всего, в портретах и бюргерских эпита-

фиях, создавших целую традицию в пражском и – шире – во всем чешском искусстве.

Эволюция творчества Спрангера была своеобразной. Как уже говорилось, в начале творческого пути мы встречаем его в самом средоточии официальных католических идей и художественных течений: в Риме, на службе у папы. Заказ на копию "Страшного суда" Фра Беато Анджелико, произведения, прославленного своим воздействием на "массового зрителя", как бы мы сегодня сказали, исходил непосредственно от Пия V, и, выполняя его, художник становился выразителем идеалов реставрации "истинного" религиозного искусства, культ которого Рим противопоставил протестантскому отрицанию позитивной роли искусства на службе религии. Ф. Дзери в упоминавшейся выше монографии, весьма отрицательно относясь к творческим возможностям интернационального маньеризма, в том числе рудольфинцев, тем не менее выделяет Спрангера в качестве "одной из самых крупных его звезд"⁶³ и говорит о близости художника к *Arte sacra* именно в связи с копией "Страшного суда", где наличествует вариант "правильного смешения" традиции истинно христианского искусства с ощущением современности. С римским периодом связано, однако, еще несколько работ, показывающих, что художник вращался в более широкой сфере духовных и творческих исканий своего времени⁶⁴.

Своеобразие замысла и интенсивность эмоций отличают раннюю работу Спрангера – "Воскресение" (ок. 1578; Прага, Национальная галерея). Ряд авторов связывают картину с венским периодом, считая, что она находилась в госпитале в Вене и играла роль эпитафии⁶⁵.

В Праге Спрангер работал во всех жанрах, предложенных эпохой. Он делал фресковые росписи, писал станковые полотна большого формата и маленькие "кабинетные картины" на мраморе, металле, дереве – надо сказать, что они очень ему удавались. Наряду с живописью он серьезно занимался скульптурой (недаром у подножия катафалка, в "Эпитафии" на смерть жены художника, брошены орудия как живописного, так и скульптурного ремесла). Отсюда та легкость, с которой Спрангер в своих поздних работах воспринимал стиль де Вриса, часто подражая его скульптурным группам, а иногда повторяя облик его героинь.

Спрангер и ранее был широко ознакомлен с типом маньеристской итальянской (и итальянизированной северной) скульптуры. Ведь и рекомендацию для императорского двора он получил от Джамболоньи. Так что художнику легко давался синтез современных форм скульптуры с принципами живописи, почерпнутыми у итальянских маньеристов. Следуя в компоновке декора полотна, в своих пейзажных фонах урокам Капраролы, Спрангер в основных группах, центральных фигурах всегда сохранял верность стилистике более раннего поколения

маньеристов: образцом, которому он следовал всю жизнь, оставался Пармиджанино. Его удлинённые фигуры, закутанные в широкие одежды, с маленькими головками и длинными, гибкими, как лианы, руками; изломы плащей, прилегающих к телу, подчеркивая, но и странным образом дематериализуя его; замедленные жесты, отсутствие прямого действия, тихие, как бы экстатические состояния, созерцательность, наполненная тревожным предчувствием, которое читается в широко раскрытых, неподвижных глазах; наконец, удивительный по эмоциональной насыщенности фантастически преображенный пейзаж; разорванные и словно резко сдвинутые вновь передний план – с большими, локальными цветовыми плоскостями, очерченными контуром и гибким, и кажется, хрупким – и задний, с мелкими неподвижными фигурками; характерный пармиджаниновский трепещущий свет, в лучах которого неопределенно-переливчатыми становятся все тона – и красный, и синий, и желтый; изысканность вплоть до манерности и истинная поэтичность лучших картин, собственное, неординарное видение мира – все эти черты легко распознать у Спрангера – и в живописи, и в рисунке, бывшем одной из самых сильных сторон творчества обоих художников.

Вполне естественным кажется и то, что сквозь тончайшие, "молчаливые", гибкие формы в произведениях Спрангера точно просвечивает манера Корреджо, влияние которого впоследствии поддерживалось и вкусами Рудольфа II: он чрезвычайно высоко ставил Корреджо, и в той или иной степени реминисценции его творчества ощутимы у всех придворных мастеров. Активность сияющего золотого света, потоком врывающегося в композиции, повышенная жестикulyция изображенных фигур, их динамические группы, выразительность силуэтов, цветовых пятен и резких ракурсов дают знать о себе в ряде работ Спрангера. Однако и это лишь одна из тенденций в его стилистически чрезвычайно сложном и противоречивом творчестве. Художник воспринял и многие черты стиля Цуккарро, что помогло ему в свое время ощутить дух придворного ансамбля. Парадоксально, но этот северянин овладел мастерством стенописи лучше, чем масляной техникой (Э. Диез объясняет подобным фактом плохую сохранность его станковых картин⁶⁶). В Праге, однако, по воле судьбы, Спрангеру приходилось работать преимущественно маслом. Впоследствии он разнообразил и обогащал эту технику, по своим собственным словам, учась у младших коллег – фон Аахена и Й. Хейнтца, бывших отличными колористами. Некоторые его композиции – особенно небольшие – обретают большую свежесть, просветленность цвета. Или, напротив, цвета сконцентрированы и сгущены, беспокойно вспыхивают на темном фоне.

По воспоминаниям современников, в свои итальянские годы

Спрангер стал центром, объединившим группу живших в Риме северян-нидерландцев и немцев⁶⁷. Один из прообразов будущего "Бента", этот круг, безусловно, играл свою роль в обмене мыслями и художественными идеями севера и юга; в чем-то и творчество Спрангера всегда сохраняло близость нидерландским истокам, хотя далеко не всегда эта связь лежит на поверхности и легко обнаруживается.

Двойная ориентированность, опора на двойную традицию все время присутствует в его искусстве. Напомним, что уезжая в юности в Париж и имея в перспективе, как заветную цель, Италию, Спрангер был уже членом антверпенского цеха. Антверпен находился на вершине славы и влияния, переживая свой "золотой век". Здесь работали сильные живописцы, первый отряд северян, вкусивших от плодов зрелого итальянского Ренессанса; самое значительное место среди них занимал Франс Флорис. С творчеством этой мастерской Спрангер, безусловно, был знаком, как наверняка знал и многочисленные гравюры, выполненные по рисункам самого Флориса.

Современниками Спрангера в родных Нидерландах были крупные художники различных направлений, но так же, как и он, стремившиеся приобщиться к "великой манере" итальянцев. Это были Питер Артсен и Иоахим Бекелар, Абрахам Блумарт, Иоахим Втеваль, Корнелис ван Харлем, Хендрик Гольциус, Мартин де Фос, А. и Х. Франкены, если называть главных. Почти все эти нидерландские маньеристы – уверенные мастера рисунка – превосходно komponуют большие массы, владеют искусством сложных ракурсов: Гольциус или Корнелис ван Харлем, часто подражавшие Спрангеру⁶⁸, подобно ему способны сочинить головокружные повороты и нарисовать человеческую фигуру, кажется, в любом из мыслимых положений. При этом многие из них тяготеют к реальному типуажу, бытовой среде, что привело к необычным и невозможным у итальянцев композициям Артсена или натюрмортам Бекелара. Можно было бы многое сказать о благородном, изысканном стиле Мартина де Фоса; он всегда вносит в свои работы оттенок сказочного, причудливого и поэтического. Или о смелых и необычных пространственных решениях, об экспрессивности Блумарта.

Многое роднит их со Спрангером. Но существует одно кардинальное различие. Для всех без исключения ведущих маньеристов того времени в Нидерландах главной сферой приложения сил оказалась церковная живопись. Ситуация в стране, где католицизм так упорно боролся за свое утверждение, выдвигала церковный заказ во главу угла, в то время как мифологическая тематика, чисто придворное искусство выглядело скорее скромно.

Спрангер, отвечая на социальный и художественный заказ двора,

шел иным путем. Религиозных картин в его творчестве сравнительно немного, хотя он писал и алтарные образы, и станковые композиции, эпитафии, и маленькие моленные образы ("Andachtsbilder"). Приоритетное же положение в его творчестве заняла мифологическая тематика, и стилистической доминантой оказалась традиция итальянских маньеристов. Можно утверждать, что Прага в лице Спрангера сыграла посредническую роль в процессе трансформации образов в тематике итальянских маньеристов в их движении на север. Конечно, северные художники – нидерландцы, немцы – могли черпать и непосредственно из итальянской сокровищницы, как делали это в более ранний период (творчество Скореля, Флориса и др.). Однако Пражский центр продолжил и развил эту линию, предлагая живой и достаточно органичный синтез, найдя своего рода универсальную формулу этого синтеза, воспринятую, как показало время, весьма широко не только в Нидерландах, но и в соседних странах Центральной и Восточной Европы. Напомним в этой связи, что гравюры с картин рудольфинцев делались главным образом не в Праге – здесь работал лишь один мастер действительно высокого класса – Э. Саделер, – но в Мюнхене, Риме, Аугсбурге, Гарлеме, Антверпене, Амстердаме и широко расходились повсюду. И можно было бы сказать, что в завоевании поздним маньеризмом обширных территорий, где ему было назначено играть роль эmissара ренессансных форм, Прага сыграла чуть ли не самую значительную роль на рубеже XVI–XVII вв. А пражская школа живописи – это во многом Спрангер, почему нам и кажется важным подробнее остановиться на особенностях его стилистики.

Напомним, что ранний пражский переход – конец 1580-х–начало 1590-х годов – связан в творчестве Спрангера более всего с принципами итальянского маньеризма. Это прежде всего большой цикл, посвященный "Метаморфозам" Овидия, причем он включает темы, наиболее непосредственно отвечающие идее метаморфозы, трансформации. Это "Сальматис и Гермафродит", "Глаукус и Сцилла", "Одиссей и Цирцея". К ним примыкает по стилю известная картина "Геракл, Несс и Деянира" (1580-е гг.; Вена, Художественно-исторический музей).

Спрангер избирает здесь чаще всего прямоугольный формат, плотно заполняя его крупными объемами, подчиненными сложному ритмическому рисунку. Они обычно сдвинуты к переднему краю полотна, задний фон неглубок – это может быть романтический пейзаж, или, напротив, ровный темный цвет, на котором особенно выделяются беспокойно вспыхивающие розовые, красные, белые тона. Цветовые пятна сохраняют жестковатую определенность локального цвета, выступая, однако, в очень утонченных сочетаниях. Традиции цветовой гаммы Пармиджанино проявляют себя здесь в

более упрощенном, утяжеленном виде, но сама идея сложно переливчатых сочетаний, возникающих за счет тонкой соотнесенности локальных тонов, живет и в религиозной, и в светской живописи Спрангера. В лучших работах художника цвет не кажется ни сухим, ни пестрым, а запутанность на первый взгляд линейного ритма имеет под собой в качестве прочной основы четкую уравновешенность масс и объемов. Иногда, правда, эта сложность кажется нарочитой, а сопоставления цветов приводят к пестроты. Таковы "Одиссей и Цирцея" (1580–1590-е гг.; Вена, Художественно-исторический музей). Но в то же время около 1583 г. Спрангер пишет "Деву Милосердия" (Вильнюс, Художественный музей), одно из самых гармоничных, красивых по цвету полотен.

В качестве работы, типичной для первого периода, приведем картину "Сальматис и Гермафродит" (1580-е гг.; Вена, Художественно-исторический музей). Эта картина демонстрирует многие характерные изобразительные приемы Спрангера, примененные здесь с большим мастерством. "Сальматис и Гермафродит" – настоящая "поэзия", как называл подобные свои картины Тициан, не столько иллюстрация к мифу, сколько свободная вариация на его тему, живописный аналог поэтического произведения, можно даже сказать, живописно-поэтический вариант мифа. Сюжет, как упоминалось, почерпнут у Овидия:

Славой известна дурной почему, отчего расслабляет
Нас Сальматиды струя и томит нам негою тело –
Знайте. Причина темна. Но источника мощь знаменита⁶⁹.

Раскрывая "темную причину", Овидий описывает историю нимфы Сальматис – единственной, неизвестной девственнице Диане, и далекой от охотничьих утех богини и ее свиты. Собирая цветы, Сальматис неожиданно увидела Гермафродита – юношу, сына Меркурия и Венеры, случайно забредшего на берег ее заповедного озера, и пленилась им. Нимфа тщетно стремится пробудить ответное чувство у пришельца и, не добившись этого, просит бессмертных богов соединить ее с "внуком Атлантов" в единое существо. Боги исполняют просьбу. Вода же, в которой совершилось это слияние–превращение, теперь – уже по просьбе юноши – навсегда приобретает "злую силу негой томить" всех, вступающих в нее.

Спрангер выбирает вертикальный формат (110×81) и с большим мастерством строит композицию. Она основана на принципе кругового вращения, как бы заложенного внутрь композиционного решения, и на взаимных отражениях, в которых этот принцип воплощается зримо. Герои помещены в идеальный пейзаж, где огромное дерево с тяжелой кроной занимает центральную часть переднего плана, – оно склоняется над прозрачным потоком, а задний план картины замыкает скалистая гряда. По одну сторону потока – Сальматис, по другую – юноша. Они

не смотрят друг на друга и, кажется, ничем не связаны. Но Спрангер системой приемов рождает ощущение неразрывной зависимости одного от другого, как бы предрекая их соединение. Одновременно перед зрителем – аллегория одинокого чувства, неспособного вызвать ответное. "Самосгорание" любви, запертой в клетке прекрасного тела.

Художник размещает своих персонажей на первом и неглубоком втором планах. Фигуры придвинуты к краю холста и словно теснятся к зрителю. Главная героиня – Сальматис – высокой, сильной вертикалью проходит слева сквозь все полотно (Спрангер любил такие решения – мы увидим это в "Эпитафии Мюллера" и многих других вещах), ее фигура стремительно растет вверх, упираясь склоненной головой в верхний край полотна, и построена, можно сказать, с помощью линейки и циркуля, так чисты линии, так абстрактно-идеальны, умозрительны формы: две параллельные прямые и две полусферы – бедро и согнутая, напряженная спина. Фигура "закручена" в сложном движении – рука, идущая из глубины, знаменует поворот на зрителя, другая, уходя вниз и назад, заводит это движение за спину, вокруг тела, и нимфа должна была бы вертеться, как волчок, но она неподвижна. Эта напряженная статика, которая, кажется, никогда не сменится движением, а обладает лишь его потенциалом, заряжает композицию своими токами. А поскольку в движение вступает и юноша, – находясь в собственном сложном повороте, также неподвижный, он вот-вот готов изменить позу, – напряжение становится хорошо рассчитанной игрой, мастерски обыгранным приемом. Сальматис пребывает в нескольких одновременных состояниях–действиях. Следя за юношей и скрываясь от него за толстым стволом замшелого дерева, она как бы зеркально повторяет форму этого ствола. Спрангер играет объемами и цветовыми пятнами: чистые, светлые формы Сальматис повторяются в смутно видимых, оплывающих линиях ствола; одновременно ее фигура ритмически созвучна силуэту юноши, видимого в просвете ветвей. Он сидит на скале и снимает сандалию, собираясь войти в поток, взгляд его устремлен в сторону, противоположную той, где прячется нимфа, но светлым золотистым пятном своего тела он "отвечает" ее цвету. Сальматис смотрит на юношу зачарованно и неотрывно, склонив голову; лицо ее разгорается от страсти ("цвет у яблочка такой на дереве, солнцу открыто"); одной рукой нимфа стягивает белый плащ, изысканно декорирующий ее обнаженное тело, другой, не глядя, расстегивает обувь; снимая плащ, нимфа в то же время прячет за ним пылающее лицо. Игра, переключка движений обеих фигур динамизирует композицию, не уменьшая напряжения.

Ощущение жизненности в статуарных, выстроенных фигурах Спрангера очень велико. Отчасти за счет теплого цвета (здесь почти нет пепельной голубизны, часто применяемой Спрангером в карнации

женских тел), поддержанного темно-красным пятном сброшенного плаща и белым – нижней одежды с ее готически-ломкими и одновременно липнущими к телу складками, темно-оливковым цветом листвы и травы. Мы не найдем идентичных решений ни на севере, ни на юге. Спрангер доводит до предела абстрактной выразительности, даже декоративности, почерпнутые им в ренессансной традиции формы и образы – при том, что они не теряют яркой пластики.

"Сальматис и Гермафродит" – одна из картин, где "манера", став, по существу, главным содержанием, не обернулась сухой формулой, а сюжет сохранил поэтическое чувство.

Парная композиция к "Сальматис" – "Глаукус и Сцилла" (1580–1582; Вена, Художественно-исторический музей) строится на той же игре-контрасте фигур и характеров (неуклюжего, жалостно молящего о любви тритона и насмешливой красавицы-нимфы).

В картине царит ощущение особой, поэтической жизни, имеющей собственное бытие и собственные права, что вновь напоминает слова Дворжака о роли маньеризма в укреплении в искусстве прав свободного, поэтического, можно сказать, даже романтического начала⁷⁰.

Эта поэтическая стихия присутствует во многих произведениях Спрангера и совсем иного типа; например, в очень итальянской по стилистике и техническим приемам, но уже проникнутой пражским духом, единственной из сохранившихся фресок Спрангера. Она находится в Белой (Оружейной) башне Пражского Града. Это классический "пражский" Спрангер⁷¹.

Художник превосходно справляется со сложнейшими ракурсами летящего Меркурия и парящей в облаках Афины, с резкими сокращениями фигур – они, действительно, словно носятся в воздухе. Спрангер блеснул мастерством, водрузив свою Афины на облака в неопишимо сложном и напряженном ракурсе. Превосходна ее голова: это идеал женской красоты в понимании рудольфинцев. Исполненное ума и женственности лицо, лукавое и равнодушное, окружено прихотливыми завитками волос, выбившимися из-под шлема, – странной, маньеристической модификации боевого шлема греческой богини, со статуэткой сфинкса наверху. Странные доспехи, открытая грудь рядом с тяжелой золотой маской Горгоны, игрушечное копье, убегающее верхним концом в глубь неба, стремительность движений – это Афина рудольфинского двора, с его эротизмом, меланхолией и культом высокого мастерства. Фигуры вписаны в круг, и изображение точно все время вращается – роспись пронизана ощущением свободного полета. Это впечатление поддерживает цветовое решение фрески: на светлом, нежном, голубовато-сером фоне Спрангер пишет мягкими, холодными тонами, отливающими зеленовато-золотым, розовым и охрой. Ни од-

ного резкого локального пятна, ни одного четкого тона; все выдержано в легких полутонах, переливающихся, словно клубящихся.

Можно только пожалеть, что не сохранилось больше монументальных работ Спрангера, как не сохранились и многие его живописные композиции, которые мы знаем лишь по названиям.

Технически фреска Спрангера превосходна, графическая острота, с которой прорисованы и моделированы тонкой, разнонаправленной штриховкой формы тел, в сочетании с пастельностью, легкостью тонов придает силуэтам особенную чистоту. Рисунок мастера безупречен; не случайно Спрангер был первым в Праге, кто заставил видеть в рисунке самостоятельную художественную ценность.

Рисунок — одна из самых привлекательных областей творчества Спрангера⁷². Здесь в полной мере проявилась так отвечающая самому виду искусства исключительная свобода в трактовке мотива, находчивость, изобретательность, прирожденный и тщательно отточенный артистизм. Здесь снимается назойливый эротизм некоторых больших композиций и семантическая перегрузка, выражающаяся в перенасыщенности аллегорикой, оттенке дидактики. Статуарная статика в рисунке сменяется подвижностью и изяществом.

Спрангер с равной легкостью работает пером с отмывкой и делает монументальные, "во всю стену", наброски (углем или мелом по синей бумаге). Он оперирует и пятном и линией, утрачивающей "колючесть" и угловатость линейного узора в его станковых вещах. При самых скромных средствах Спрангер создает впечатление богатства фактуры. И всегда это мир неустойчивых, скользящих форм, мир трепещущей светотени, вспыхивающих бликов и безупречно точной, как бы прихотлива она ни была, линии.

Рисунки Спрангера всегда отличает удивительное владение линией, свободный разлет которой, чертит, кажется, почти произвольно, на лету, абстрактные эллипсы, круги и спирали, которые затем "одеваются" плотью привычных мифологических или реальных образов, но сохраняют внутри свой "астральный костяк"; не случайно эти работы напоминали Бенешу "графику" научных чертежей Тихо Браге: "...хрупкие, чрезвычайно динамические конфигурации линий, напоминающие ледяные узоры на оконном стекле. Фигуры извиваются, вращаются, вытягиваются"⁷³. Рисунки Спрангера оказались богатейшим наследием для последующего развития чешского искусства; к ним обращались мастера Национального возрождения Й. Манес, М. Швабинский и др.

Очень многие рисунки Спрангера были повторены в гравюрах Гольциуса и Саделера — здесь композиции становятся более статичными, часто введены дополнительные фигуры, драпировки, элементы пейзажа. Но игра полутонов и мягкость моделировок зна-

чительно ослабевают, как и тонкие колористические эффекты Спрангера.

Второй период – 1590-е годы, с одной стороны, продолжает развитие статуарного начала в живописи Спрангера (любовь к высоким вертикальным фигурам на плоскостном фоне) и даже усиливает его, что более всего заметно в цикле Вакха и Венеры. Но тогда же появляется и стремление, напротив, к свободной живописности, обогащению колорита мягкой светотенью, снимающей впечатление резкости даже у локальных цветов. Возникают тесно связанные с живописными эффектами более разнообразные эмоциональные оттенки элегического настроения. Сюда относятся лучшие живописные работы Спрангера, такие, как "Триумф Минервы над Невежеством", "Эпитафия Николауса Мюллера", "Венера и Адонис" и небольшая изящная композиция "Аллегория императорских побед" (полотна хранятся в Вене, в Художественно-историческом музее). В это время делается особенно много гравюр с рисунков художника, остающихся по-прежнему одной из самых сильных и привлекательных сторон его творчества.

Во второй половине 1590-х годов Спрангер написал для императора "Венеру и Адониса" (один из самых любимых его сюжетов), получившую впоследствии широкую известность. Здесь, как в сценах из "Метаморфоз", Спрангер (или его заказчик) избирает нестандартный вариант мифа. Свидание Адониса и Венеры происходит в полутьме таинственного грота, через который пробегает прозрачный ручей⁷⁴. От гористого бледно-лунного пейзажа заднего плана их отделяет темный, почти черный занавес, на фоне которого герои предстают перед зрителем как живая картина или, скорее, как ожившая прекрасная парковая скульптура. Адонис, одетый в фантастический, хочется сказать, театрально-маскарадный, яркий костюм (в чертах его лица заметно сходство с обликом императора), сидя в сложной, напряженной позе, держит в объятиях Венеру. Контур его фигуры составлен из отрезков прямых линий, отходящих под углом, как любил писать Спрангер. Венера же, в противоположность ему, очерчена гибким и плавным контуром: здесь нет ни одной твердой линии, фигура точно "стекает" с рук Адониса светлым, переливчатым ручьем, стремясь к своей стихии – воде. Весь смысл и вся красота живописного решения полотна заключены в изображении этой прекрасной обнаженной женской фигуры, напоминающей "серпентинаты" де Вриса или Джамболоньи. Она удивительным образом соединяет в себе статику, неподвижность и ощущение сиюминутного, живого движения. Достигается это сложностью позы: откинувшись назад, обнимая закинутой вверх рукой голову Адониса, Венера одновременно отстраняется от него и, опираясь на его колено другой ру-

кой, вступает в прозрачную воду – одна нога уже скользнула в бассейн.

В живописном плане Спрангер, создавая образ своей Венеры, использует гамму полутонов, игру розово-перламутровых, пепельно-голубых оттенков, добиваясь ощущения живой плоти, но плоти идеальной. Амур с парой воркующих сизых голубей и собака на переднем плане, человеческими глазами следящая за зрителем, дополняют картину. Ее иконография совсем не типична и, по сути дела, отходит от "Метаморфоз" Овидия (откуда почерпнут сюжет), как и образ героя, меньше всего напоминающего сына несчастной Мирры. Это очень субъективное решение.

Зная Спрангера и его заказчика, можно поручиться в том, что в картине нет ни одного "внесемантического" штриха. Но все они претворены в волшебную сказку, забывшую о своих натурфилософских истоках. А героиня, подобно своим сестрам из миниатюрных картин Спрангера – Омфале или Майе, демонстрирует себя зрителю со свободой и непосредственной откровенностью языческого существа, которое ничего не ведает о трактатах Молануса и папских запретах на изображение наготы.

Чисто художественное начало, упоение игрой линий и переливами цветовой поверхности, обаяние живописной прелести этой сцены на берегу тайного источника так велики, что делают ее семантическую дешифровку излишней.

Однако почти мучительная "закрученность" фигур друг вокруг друга, оттенок статуарной холодности, "расчисленности" этой Венеры, воплощающей идею "серпентинаты", недобрый Амур со своими голубками и колчаном, облокотившийся на колено Адониса, и, наконец, подчеркнутый блеск технического мастерства придают полотну оттенок чего-то противоречивого и нарочито-изошренного. Фигуры одновременно и неразрывно сплетены – и далеки одна от другой.

Здесь возникает проблема специфического эротизма рудольфинцев, Спрангера – в первую очередь. По известному определению Ф. Дзери, северные последователи маньеризма создавали "особый род живописи для альковов и тайников", наиболее соответствующий "идеалам баварских князей и чешских баронов"⁷⁵. Может быть, эти слова Дзери и справедливы, но если речь идет о Рудольфе II, человеке высокой культуры и безошибочного вкуса, то они не исчерпывают явления.

Мы писали уже о том, что Прага оказалась островком постренессансных гуманистических идей и убеждений, хотя и сильно трансформированных. Понятие героической, "классической" наготы, идеал которой еще так недавно утверждался мастерами Возрождения, был воспринят и Спрангером, и де Врисом, и их коллегами непосредственно

из первых рук, в Италии, и рассматривался ими как естественная и необходимая черта высокого искусства, как ручательство за его приподнятость, удаленность от грубой жизни, короче – как оболочка идеала, без которого не было для них искусства.

Спрангер великолепно умел драпировать длинные, стройные фигуры в эффектные, дополняющие их изящество ткани, обыгрывая плоскости и ломкие, длинные складки. Однако высшим мастерством для него (как и для всех мастеров его поколения) оставалось умение писать обнаженное человеческое тело в сложных ракурсах.

В это время один за другим выходят трактаты, выносящие приговор ренессансным идеалам в искусстве, особенно – в живописи. Спрангеру, как и его меценату, приходилось так или иначе считаться с реальностью, хотя обоим это удалось не до конца и с трудом. Мифология оказалась для них последним прибежищем гуманизма, а упорное пристрастие к показу "греховной" красоты и прелести человеческого тела, земной страсти – одним из средств "внутренней обороны".

Мифология и в эпоху классического Ренессанса рождала в соприкосновении с ученостью гуманистов много сложных, с трудом поддающихся пониманию "текстов". Особый символический смысл картин Джорджоне и "поэзий" Тициана дает – и будет давать всегда – пищу бесконечному потоку интерпретаций, не способных полностью исчерпать, раскрыть их, ибо смысл этот слит с живописной формой в столь нерасторжимый сплав, что обладает собственным непрерываемым бытием, не поддающимся семантическому расчленению без того, чтобы не нарушить образную структуру. Их истинные аналоги – музыка и поэзия; не случайно Тициан и называл свои полотна "поэзиями". К жанру, близкому этим "поэзиям", восходят и мифологические пары Спрангера, хотя содержание их несколько иное, поскольку принадлежит следующей эпохе (даже если хронологически почти совпадает с работами Тициана), и осложнено привычкой к конструированию аллегорий, соприкасающихся с эмблематикой (книга эмблем Ч. Рипы выходит именно в это время, и уже ее первое издание, еще чисто текстовое, было известно в Праге). Утрачивая равновесие и гармонию ренессансных аллегорий, органичность их символики, мышление рубежа веков стремилось логически конструировать то, что ранее возникало как естественное поэтическое единство. Поэтика рудольфинского круга, однако, стоит еще на пороге собственно эмблематического мышления, более простого, расчленяющего всю сферу видимого и невидимого на легко постигаемые умом отдельные изобразительно-смысловые ячейки, из которых, как соты, формируется, путем простого их наращивания, весь образ мира. Рудольфинцы представляли себе Универсум более целостно и поэтически.

Однако ренессансная образность дает здесь трещину, содержание

не рождается само собой как всепроникающая красота, искать единственно точные семантические ключи к которой означает убить высшую поэтическую целостность "душ земных и небесных", являющуюся истинным содержанием картины. У Спрангера, как и у других рудольфинцев, содержание, с одной стороны, лежит на поверхности, с другой – перегружено сложностями рудольфинского тайнознания. Поэтичность рождается в гораздо большей степени за счет остроты субъективного видения, которую мы можем наблюдать в любой его картине.

Предтечи образных концепций Спрангера – "Галатея" раннего Бронзино, написанная под сильным влиянием его учителя Понтормо, где Галатея, с грустными живыми глазами, некрасивая и трогательная, словно колеблется и не может решиться сойти с пьедестала в человеческий мир; картины Беккафуми и рисунки Понтормо на античные темы. Но еще ближе Спрангеру были современники-северяне.

В картине Блумарта "Венера, отнявшая лук у Амура" на глухом черном фоне белеет, как ожившая статуя, сильная и великолепная фигура Венеры, в венке из колючих черных растений; сброшенный ею серый плащ "стоит" рядом, как фантом, сам по себе, трепещет от ветра, надувается парусом и кажется более одушевленным существом, чем сама богиня. Магия глухого черного фона действует здесь с полной силой, рождая ощущение сродни тому, каким часто отличаются и картины Спрангера – ощущение тревоги и драматизма. Обездоленный божок любви; умершая в мрачном мире где-то на краю земли, без солнца и живых красок, беспечная ясность чувств; кажется, сама судьба схватила лук Амура – такой маленький в ее мощной белой руке, и никогда уже бессильный в своей детской беспомощной злобе, плачущий бог-ребенок не вернет себе власть над людскими сердцами.

Картины такого типа прочитываются как аллегории смутного времени, порождение беспокойств, тревог, а иногда и отчаяния. Темы, рожденные, казалось бы, как воплощение язычески свободного цветения человеческих чувств, беспечного гедонизма и радости, становятся выражением разлада и "распавшейся связи времен": светлая античность, мечта и радость гуманистов стала абсолютно недостижимой, радость обернулась горем, а сладкий нектар в чаше богов – желчью.

Религиозные композиции, какой бы мрачный сюжет они ни трактовали, какие бы сцены мучений ни обрушивали на зрителя, нагромождающая перед ним трупы убитых младенцев, разрубленные, со вскрытыми венами, тела мучеников, – всегда имели в виду и другую сторону явления. Побиваемый камнями молодой Стефан уже видел отверстые небеса и Сына Человеческого, сидящего одесную Бога; к мученикам слетались ангелы с пальмовыми ветвями, усопшую Марию ангелы возносили на небеса. Земной юдоли всегда противостояло, коррек-

тируя ее, небо. Гибель на костре, крестные муки, изощренные пытки, которые со знанием дела, понятным для эпохи разгула инквизиции и конфессиональных войн, писали Франкены и даже поэтический де Фос (а вскоре и его ученик Рубенс), повергали в ужас и смятение сердце прихожанина лишь для того, чтобы подвинуть его на путь духовного восхождения. В любом мраке загорался свет, рассеивая его.

А опиравшиеся на светскую образованность, гуманистическую ученость аллегории и мифологические сюжеты зачастую направляли человеческий ум и эмоции по противоположному пути: напомнив идеал, – отнимали его или показывали его зловещую тень, которую раньше, кажется, никто не замечал.

У Спрангера эта внутренняя противоречивость, действие разнонаправленных импульсов и создает специфическое напряженное состояние, которое царит изначально в его живописи, сочетаясь с противоположной, казалось бы, тенденцией к формализации языка, его рафинированной самодостаточности. Любой сюжет трактуется как бы немного издалека, эмоции никогда не форсированы, как это будет в уже близком барокко, общий же дух его живописи – "трудный".

Спрангер всегда и прежде всего – любитель формальных трудностей, мастер, изучивший возможности отдельных изобразительных элементов концентрировать, овеществлять в себе то или иное чувство или эмоцию и сознательно играющий ими. Он не сублимирует, а утончает и рафинирует любое настроение, включая страдание или боль, доводя его изображение до холодной изощренности. Он способен играть самой жизнью и смертью в рамках своих сложных аллегорий. Эта интеллектуальная игра может носить оттенок равнодушия и даже жестокости. Но только оттенок.

Упоение красотой человеческого тела, ренессансное по своим истокам преклонение перед человеком, ощущение идеала, как чего-то исключенного из реального обихода и существующего лишь в мире искусства, сближают его творчество с исканиями и творческой практикой А. Карраччи. Но сумрачные ноты разлома и драматизма, какой-то мрачный, часто прорывающийся вопреки теме или даже самим образам подтекст иногда достигают в картинах Спрангера значительной силы, усложняют дух и форму его искусства и сближают его с ранней фазой маньеризма.

Спрангер, безусловно, самый сложный из всех рудольфинцев, к тому же художник был далек и от католического обновления, храня верность идеалам позднеренессансного гуманизма, которые в этот переломный момент находились уже в стадии как бы самоотрицания и формализации. Спрангер – не просто противоречивый мастер. Эта противоречивость, борьба взаимно оспаривающих себя начал есть единственная реальная основа его творчества. Она пронизывает все

уровни произведения – от содержания до изобразительной структуры, но странным образом все эти уровни оказываются одновременно и уравновешенными и, не переставая спорить между собой, вступают в характерный спрангеровский синтез, определяющийся прежде всего особым соотношением между светским и религиозным искусством. Здесь скрыт один из нервов творчества художника.

Спрангер написал примерно одинаковое количество мифологических и религиозных композиций. Эволюция обоих жанров протекала в тесной взаимосвязи, и общие тенденции были им присущи в равной мере. То же можно сказать о живописной манере художника, сохраняющей в обоих случаях замысловатые линейно-ритмические построения, "скульптурный" тип лиц, сочетание внешней статики и внутренней напряженности, как бы застывшего, насильно остановленного движения, которое сохраняет при этом изящество и легкость. Можно было бы сказать, однако, что религиозные композиции в большей степени сохраняют поэтический оттенок, в них иногда звучат даже лирические ноты. Они очень далеки от программного искусства контрреформации с его набором канонических сюжетных типов и, так сказать, пропагандистской направленностью, продиктованной идеалами послетридентской церкви. Спрангер, как и в мифологических картинах, разрешает себе в церковной живописи очень личную трактовку если не самих событий, то их духа, иногда – типажа. Возможно, здесь парадоксальным образом сыграла роль "протестантская подоснова" мировоззрения бывшего папского живописца, которая и давала знать о себе в склонности к нетрадиционным вариантам изображения священных лиц и событий. Во всяком случае, от официальной церковности они весьма далеки. Иногда отмеченные черты выражаются в подчеркнuto светском характере церковных персонажей с их аристократической утонченностью и придворными манерами. Иногда же – в неожиданно напряженном эмоциональном состоянии, в общем мало свойственном Спрангеру. Так, светские ноты (правильнее было бы сказать – светская поэзия) пронизывают одну из самых обаятельных религиозных композиций Спрангера – "Христос-садовник" (1591; Бухарест, Музей искусств); она известна по целому ряду копий, которые иногда делали не с самой картины, а с гравюры Килиана, выполненной с полотна Спрангера⁷⁶: здесь фигуры окружены живописным фантастическим пейзажем, уходящим вдаль пологими планами, напоминающим и Пармиджанино, и нидерландские пейзажи второй половины XVI в. Христос изображен в широкополой шляпе и плаще садовника. Магдалина замерла, ловит его взгляд и слова, прижав к груди руки и сосуд с благовониями.. Это одна из самых проникновенных картин Спрангера⁷⁶.

В "Поклонении волхвов" (ок. 1595; Лондон, Национальная галерея)

возникает непривычное для Спрангера перспективно построенное пространство, античные руины образуют нарядную декоративную среду, напоминающую искусственные развалины в каком-нибудь придворном парке. Подчиняясь круговому ритму, торжественно и неспешно, как участники одного из бесчисленных дворцовых ритуалов, движутся прибывшие в Вифлеем маги. Один из них, европеец в расцвете лет, с чеканным профилем, в лимонно-желтых и серебристо-серых "римских" одеждах, с драгоценным сосудом аугсбургской или пражской чеканки, являет собой тип благородного дворянина, чем-то напоминая самого Спрангера, его коллег и заказчиков, – это некий общий тип утонченного интеллектуала, мага, алхимика и светского человека.

Удивительным светским изяществом отличается серия святых, созданная художником еще в 1580-х годах. В собрании замка Рожмберг находятся две картины, входящие в эту серию, написанные на доске гризайлью, в полупрозрачных, тающих, серебристо-пепельных тонах. По своей пластике они кажутся объемно-скульптурными и одновременно – бестелесно-легкими. Т. Дакоста-Кауфману картины представляются крыльями несохранившегося алтаря: подтверждений этой идее нет, но можно понять исследователя, который в качестве центральной части такого алтаря представлял себе "Деву Милосердия" (ок. 1583) из собрания Художественного музея в Вильнюсе⁷⁷. "Дева Милосердия" традиционно считалась изображением св. Урсулы, однако мы склонны согласиться с атрибуцией американского ученого, ибо плащ Девы скрывает под своими складками и папу, и праведников, и святых, подчеркивая, что Дева являет собой вселенскую защиту.

Спрангер пишет "Деву Милосердия" в ниспадающих богатых одеждах, златотканом плаще, скрепленном под грудью тяжелой изукрашенной пряжкой. Глаза Девы опущены, тип ее задумчиво-кроткого и загадочно-печального лица имеет вполне оригинальную авторскую иконографию; нетипичность облика подчеркивают и обильные светлые кудри, свободно выбивающиеся из-под диадемы. Выражение лица, чуть склоненная голова отлично увязываются с "охраняющим" жестом широко раскинутых над человеческими фигурами рук, длинных, с красивыми крупными запястьями и пальцами. Масштабы всей фигуры зрительно увеличиваются в сопоставлении с небольшими (в половину ее роста) фигурами людей, нашедших приют под складками священного покрывала.

Мадонна своей статикой и неподвижностью как бы воочию являет собой центральную ось, опору мира; она помещена ровно посредине картины, и голова ее лишь немного не достает до верхнего края. Простертые в обе стороны руки образуют почти идеально точно очерченные стороны треугольника, низ картины утяжелен толпой мелких фигур. Положение Мадонны – Девы Милосердия во Вселенной незыб-

лемо, она, как говорится в молитвах, "стена и надежное пристанище". Спрангер, однако, оживляет монументальную неподвижную центральную фигуру легким контрапостом, чуть склоняет голову Мадонны, по-разному укладывает кисти ее рук; несимметричны и фигурки ангелов, как бы вносящие в темное неподвижное пространство трепет своих пушистых крыльев и веселую пестроту венка из живых цветов.

Художник мастерски строит спокойную, словно мерцающую гамму картины, сопоставляя интенсивный густой красно-розовый цвет нижнего платья, напоминающий цвет лепестков розы (ему вторят пятна такого же цвета в толпе праведников и плащ правого ангела), с верхней одеждой, чисто-белой, блистающей, как снег, и отражающей отблески красного и золотистого. Поверх белой, накинута зеленовато-золотая одежда, завернувшийся край которой переливается теми же цветами, немного меняющими свой оттенок, – классический спрангеровский "changeant". И, наконец, это богатое и блистающее, поистине царское одеяние завершает плащ, под которым и скрываются людские фигуры, – он наброшен на правое плечо и руку Мадонны и драпируется на них классическими ренессансными складками, вводя в общую гамму типичные для маньеристов блекло-сиреневые тона. Те же цвета, но более дробно, повторяются в людской толпе. В результате композиция Спрангера приобретает живое разнообразие цветовых пятен, хотя связующим началом остается серебристая тональность. Ничто, однако, не мешает воспринимать светлое, задумчиво склоненное над людьми лицо Девы, с тяжелыми веками, отрешенным взглядом: оно заключено фигурками ангелов в прихотливую "раму" и еще четче выделяется на темном, ровном фоне. Спрангер создал необычный образ, исполненный загадочного обаяния, чем-то напоминающий персонажи картин школы Леонардо, с их прикрытыми глазами и задумчиво-рассеянной улыбкой и, в еще большей степени, женские образы Пармиджанино. В нем нет ни классичности, ни протобарочной экспрессии, как нет и того, что стремилась внести в облик Мадонны обновленная католическая церковь. Это в той же мере волшебница из поэмы Тассо, что и евангельская Мария – средоточие католического культа.

По-иному, но с той же определенностью "прорастает" светское начало в столь канонической композиции, какой является "Грехопадение" (нач. 1590-х гг.; Вена, Художественно-исторический музей; два авторских повторения – Вена, собрание Академии художеств; Рига, Музей западного искусства). Это произведение Спрангера пользовалось большим успехом, его часто копировали.

Еще более оригинальный и своеобразный эмоционально-сюжетный узел завязывается в нескольких других работах Спрангера, где, напротив, поэтически-аллегорическая композиция насыщается сак-

ральной проблематикой, вернее, изначально заключает ее в себе, следуя законам рудольфинской гуманистики. Здесь складывается особая жанровая ситуация, и в ней заключено зерно самой специфической многоаспектной концепции художника. Однако, чтобы лучше понять структуру подобных произведений, — а это лучшие работы Спрангера, — мы должны рассмотреть еще одну составляющую — портрет, важную область его творчества, хотя и небольшую по объему. Здесь искусство художника снова поворачивается неожиданной гранью, чуть ли не самой "северной" в его наследии.

"Северяне" (и А. Мор, и Поурбус Старший, и более молодые А. Кей и Х. Гольциус) в это время писали замечательно точные по своей социально-психологической характеристике портреты. Они фиксировали и род занятий модели, и социальный статус, и костюм, и атрибуты. И с той же мерой удивительной жизненной правдивости воссоздавали ее духовный строй. А в некоторых случаях ("Старик с медалями" Ф. Флориса, "Собиратель раковин Ян Ковертсен" Х. Гольциуса, работы А. Кея) поднимались до высот большой психологической проникновенности. Во многих портретах парадность странным образом уживалась с тем, что можно было бы назвать демократизмом, если бы речь шла о более поздней эпохе. Здесь же уместно говорить, скорее, об ощущении различными мастерами некоего всеобщего человеческого единства и равенства, заключенного в самой духовной основе их героев, — этой вереницы придворных, собирателей раковин, ремесленников и принцесс, знаменитых воинов, золотых дел мастеров и их строгих, умных жен в белоснежных чепцах. Это единое ядро — состояние современного человека в его отношении к вечной истине, к Богу и бессмертию.

XVI век довел личное религиозное чувство до предельной остроты. Через него решались вопросы войны и мира, личного обогащения, семейного счастья. А в общеевропейском плане — судьбы политической истории и экономического устройства. Душа собственным усилием точно приподнималась над будничными заботами и мелочами жизни и требовала иногда поставить иррациональное выше рационального. Духовная сила, которую не может сообщить человеку никакая любовь к жизни и ее благам или страсть к деятельности или обогащению, а только сильное трансцендентное чувство, ощущается в моделях всех крупных портретистов XVI в. — католиков-испанцев и протестантов-нидерландцев. Они и сами не могли не ощущать это единство духа, хотя прямо реализовать его в своей жизненной практике было для них в те времена всеевропейского разлома немислимо: центробежные идеологические импульсы были намного сильнее центростремительных. И, может быть, потому так много утопий вдруг возникло в разных европейских странах, что потребность в единстве и мире

ощущалась тем более остро, чем более недостижимой делала ее действительность.

И все же человек как представитель единого "Божьего народа", будь он протестант или насмерть противостоящий ему папист, – вот суть высокого, над-конфессионального представления о личности, которое пробивалось у всех крупных мыслителей этого века и даже религиозных деятелей, несмотря на все их различия. Поскольку же религия была всеобщей идеологией, борьба конкретных вероисповеданий довольно быстро стала осознаваться как сфера, далеко не свободная от политической игры, требований момента и т.п., а не воплощение чистой духовности. Не случайно в конце века, после мучительных гражданских и конфессиональных войн, истребления католиками протестантов, а протестантами – католиков, после костров инквизиции, судов, допросов и смертных приговоров, среди огромной части европейского населения возобладала мечта о мире или хотя бы долгом перемирии. Люди готовы были идти на компромисс и уже не надеялись реформировать всю систему жизненных отношений – от религиозных до сугубо светских, на что претендовали недавно как вожди Реформации, так и их противники. Войны, болезни, разруха толкали к отказу от борьбы, тем более, как нам уже приходилось писать, в 1600 г. ожидали конца света. И не случайно еще в 1580-х годах Мишель Монтень, последователь скептиков (а где-то и ренессансной мысли, избравшей диалогичность и "многоголосие", заключенные в самом типе мышления, своим девизом), стал в "Опытах" на точку зрения полного недоверия к фанатизму обеих сторон и их взаимной нетерпимости. Монтень был мудрец и аристократ; его книги хорошо знали, но преимущественно в образованной среде. Потребовалось еще целое столетие войн, бедствий и раздумий, чтобы сходные мысли, – но уже на поистине всеобщем уровне, иным языком и в иных, отнюдь не ученых, а универсально-человеческих терминах и образах – высказал устами "Симплициссимуса" Гриммельсгаузен в своей великой книге.

Однако ощущение того, что человек, в первую очередь, – создание Божье, а уже после – князь, купец или нищий, протестант, папист или даже еретик, опиравшееся на разбуженную религиозной и идеологической борьбой мысль, было стойким на протяжении всего XVI в. Оно утрачивало средневековую, богословскую окраску и руководствовалось гораздо более конкретным, современным и живым представлением о человеке. Постоянное обращение мыслью к истокам христианства также делало свое дело. Мы говорим о северных мастерах, не знавших (или мало ощущавших) те импульсы, которые породили героические ноты и возвышенно-светский характер итальянского портрета. В портретах итальянцев величие и достоинство человека радужно преломлялось сквозь призму нового гуманистического мифа;

человек был сопричастен комплексу великой культуры, в представлении о которой историческая реальность смещалась, соединяя христианские и античные идеалы и возвышая личность в сфере этих культурологическо-гуманистических представлений. Последние пережили во второй половине XVI в. страшный удар (вернее, несколько, следовавших один за другим), и их окрашенное истинным трагизмом мироощущение вылилось в ряде остроиндивидуальных портретных концепций второй половины века – от А. Бронзино до Моретто. С этими произведениями, – где личность обретает все большую психическую неповторимость, но и сохраняет героическую самодостаточность, ощущая при этом, что внешние и внутренние ее опоры ускользают, – рудольфинцы были хорошо знакомы. И в их работах присутствует некая укрупненность масштаба личности, но именно поэтому – и ощущение обреченности в противостоянии миру, победить злую силу которого возможно, только философски приняв его; а если не принимать – и фаталистически следовать себе, то и быть готовым ко всему.

Любой из крупных рудольфинских художников – Спрангер, фон Аахен, де Врис или Хейнтц – оставил в искусстве портрета яркий след. Они, каждый по-своему, сочетали оба начала – северное и итальянское, но никогда не стремились ограничиться лишь одной из этих двух традиций. Они интуитивно искали некий синтез, в котором личность была бы утверждена как неповторимая внешняя и психологическая жизненная конкретность, данная, в основном, в ее интеллектуальных проявлениях, считавшихся в Праге самым значительным и стоящим качеством человека. Внутренний духовный подъем, сила духа, рожденная религиозным чувством, были им не свойственны: это люди скорее скептического ума, "монтеневцы". Гуманистический прекрасный маскарад – одушевленный идеал Ренессанса – был для них уже только маскарадом. Но они верили в силу ума и предназначение человека.

Личное достоинство и интеллект – вот хрупкие корабли, на которых герои рудольфинского круга собирались переплыть житейское море, сотрясаемое бурей политических и человеческих страстей, и делали это с отвагой людей XVI в., 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 вереницы ярких, оставивших глубокий след в портретной традиции Чехии работ восходит к Спрангеру. В этом смысле программное значение приобретает "Автопортрет" художника (1580; Вена, Художественно-исторический музей, повторение – Вадуц, Галерея Лихтенштейн).

Погрудный портрет удивляет прежде всего антипарадным духом,

хотя большой формат (62,5×45), казалось бы, подсказывает репрезентативную подачу модели. Однако обязательная для времени идея репрезентации противоречиво осуществляется здесь через утверждение личного, индивидуального и даже субъективного начала. Портрет являет собой одну из самых ранних в Средней и Восточной Европе камерных портретных концепций. Само ее появление говорит о силе новаторских тенденций в Праге, ибо такая концепция выходит за рамки сословной предопределенности, довлеющей в искусстве парадного портрета, который доминировал тогда во всем регионе. В отличие от произведений, ориентированных на этикетность, в камерном портрете на первый план выходит не просто обязательное физиономическое сходство, сопряженное с идеей сословной исключительности, а живая характерность частного человеческого характера, его непосредственная эмоциональная "тональность", сама по себе неповторимая.

Спрангер является одним из первых и лучших мастеров этого направления, преодолевая, с одной стороны, сакрализованную условность протестантской эпитафии, с ее лейтмотивом религиозного предстояния, с другой – безусловную стандартность парадных светских портретов. В обоих случаях речь шла о некоей опосредующей условной системе, в которую включалось изображение конкретной личности, утрачивавшей тем самым свою самоценность. В равной мере отсутствует здесь и попытка жанризации, привязывающей людей к конкретному действию и тем самым к определенной социальной сфере, к чему тяготели в поисках индивидуального светского изображения нидерландцы и немцы (впрочем, и североитальянцы). Спрангер же делает шаг в сторону разработки светского психологического портрета, главные объекты которого – душа и характер. Портреты камерного типа, – а ими стали в Праге прежде всего портреты художников, – концентрируясь на персональной характеристике, выводят действующее лицо за границы условной системы сословных символов. Это не значит, что здесь отсутствует внутренний идеал. Напротив, он всегда незримо присутствует в названных работах, но это идеал художника, творца, образующий координату нравственно-этического, внутреннего, психологического плана, никак не связанного с внешней атрибутикой, программностью обязательного идейно-композиционного клише, а тем самым и каноном изобразительного решения: такой канон в камерном портрете еще не сложился, отсюда свобода и большое разнообразие решений.

В "Автопортрете" Спрангера фон пуст и условен, в пространстве полотна помещена одна лишь фигура художника, изображенного погрудно, в трехчетвертном повороте, несколько вкось смотрящим на зрителя. Кажется, даже всеобщая категория рудольфинского искусства – всемогущая аллегория – не имеет сюда доступа. Правда, в такой

чистоте концепция камерного портрета присутствует у Спрангера не всегда, в чем мы сможем убедиться. Но задана сама тенденция, задана и осуществлена в превосходном живописном решении.

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 пронизательный. Он как бы сразу "улавливает" зрителя, еще только вступившего в контакт с моделью, улавливает и прочитывает. В сущности, художник работает, работает его мысль, и именно так, через интеллектуальное напряжение, а не через парад символов и аллегорий Спрангер передает творческую суть изображенного человека, умного, исполненного чувства собственного достоинства; это уверенный в себе мастер, мы бы сказали, интеллигент, человек незаурядный и пронизательный, при этом – замкнутый и чуть высокомерный. Это он "прочел" зрителя, зритель же не способен ни проникнуть вглубь его взгляда, ни уловить душевное движение в чертах красиво вылепленного лица с крупным лбом, четкими чертами: Спрангер не впускает в себя чужой взгляд и сопротивляется попытке увидеть что-либо кроме того, что он сам счел нужным показать зрителю. Ни капли улыбчивой интимности, попытки завязать контакт, апеллировать к эмоциям зрителя, что так хорошо умел делать его коллега Ханс фон Аахен. Применяя самое простое композиционное решение, Спрангер его динамизирует и усложняет целой системой приемов, не бросающихся в глаза при первом взгляде и, однако, очень действенных. Как всегда у него особо активны прямые линии, резко сходящиеся и расходящиеся под углом. Основной композиционной схемы портрета является именно такой остроугольный костяк: линия спины – четко проведенная наклонная прямая – сходится под острым углом с такой же наклонной, равной по длине, линией колпака; в точке их пересечения – крепкое, твердое ухо, от которого как бы разворачивается, выдвигаясь – опять углом – вперед, смуглое лицо, контрастное по цвету и к фону, и к пастельной голубизне куртки, и к белым складкам воротника. А эти складки, в свою очередь, подхватывают рисунок завитков волос, густых и небрежно засунутых под колпак, – возникает контрастная к прямым линиям и треугольникам, более прихотливая и разнообразная ритмика.

Спрангер пишет здесь свободно, не добиваясь эмалевой поверхности, к которой он обычно стремился в своих картинах. Кисть идет широко, но мастера не увлекает игра виртуозных мазков, переливы цветовых пятен и бликов. 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 эти светлые голубые тона фона и одежды в своей

скромной свежести и чистоте несут отголосок цветовой символики и оттеняют напряженность и скрытую тревожность, таящиеся в чертах лица, особенно же – во взгляде. Спрангер продолжает здесь линию северного портрета, хотя в широком, свободном владении кистью, энергичной пластической лепке, как и в оттенке осознанного самоутверждения, ощущается мастер, прошедший итальянскую школу.

Спрангер написал немного портретов, но все они отмечены высоким качеством. Его кисти принадлежит портрет одного из самых высоких аристократов Чехии того времени – главы католической партии Зденка Лобковица (Прага, Национальная галерея). Здесь характерное умение "закрыть" внутренний мир героя проявляется с еще большей полнотой, однако, в ущерб психологизму. Мужчина средних лет, с гладко убранными назад волосами, изображен погрудно. Он одет в строгий испанизированный темный костюм, который украшает золотая цепь тонкого узорного плетения и такие же металлические пуговицы. Свободный ворот, не сковывающий движений модели в "Автопортрете", заменен неподвижной, стискивающей горло стойкой, над которой поднимается как бы застывшая пена кружева. Лобковиц производит впечатление человека, закованного в рыцарскую броню; лицо абсолютно неподвижно, фронтально, плечи расправлены. Глаза смотрят, как это обычно бывает в испанских портретах того времени, и на зрителя, и "сквозь него". Спрангер, в полную противоположность предыдущей работе, создал идеальный аристократический портрет. В отличие от самого художника, бюргерского сына, да еще человека от природы независимого, Лобковиц скован тысячью уз и условностей. Он, наверное, и сам никогда не воспринимал себя в качестве "просто" человеческой личности, отсюда – скрытность, важность, все то же человеческое достоинство, но воспринимаемое как сублимированно сословное. Выдержка, привычка к самоограничению, к многочисленным запретам, знакомым с детства настоящему аристократу, склонному вносить оттенок почти сакральной серьезности в свое отношение к понятиям рода, предков, семейной и общественной традиции, воплощены в этом портрете. Замкнутые, обтекаемые линии как бы отграничивают от пространства полотна (от мира, окружающей среды, вообще от не-иерархизированной реальности) этого представителя и защитника имперских идеалов, духовной основой которых служит незыблемая верность папскому престолу.

Спрангер очень тонко и зорко написал главу испанской партии, супругу Поликсены Пернштейн, в чье владение перешла знаменитая уже тогда испанская портретная галерея. Живопись здесь эмалевогладкая, выдержанная в тонкой серебристо-серой тональности. Портрет почти монохромен: черный камзол, белый воротник, нейтрально-серый фон, в раме которых выступает отливающее перламутром свет-

лое лицо с рыжевато-каштановыми волосами и эспаньолкой. Рыжие усы полускрывают яркие губы – единственный живой акцент, вместе с умным взглядом серых глаз Лобковица дающий представление о скрытых силах его души, потаенных, но живых импульсах. Таким образом, художник придает модели не только сословную, но и человеческую значительность, усложняет и облагораживает ее.

Третьим в этом "триптихе" Спрангера является "Портрет неизвестного" (Рыхнов над Кнежной, Галерея замка); относительно него существует несколько версий. Одни исследователи (Обергубер, Дакоста-Кауфман⁷⁸) считают его работой Спрангера (Обергубер предполагает на основании косвенных данных, что изображен Альбрехт Либштейн из Коловрат). Но в литературе утвердилась и другая точка зрения: портрет принадлежит кисти фон Аахена⁷⁹ и изображает Кеплера. Последнее вполне допустимо: оба они были немцами, оба работали при дворе, были знакомы. З. Горский в своей книге "Кеплер в Праге" приводит портрет как установленное изображение великого ученого⁸⁰. Мы не беремся решать эту проблему однозначно, так как известно, сколь сильно воздействовали рудольфинцы друг на друга и как сходны бывают иногда их решения. Но портрет Кеплера все же ближе Спрангеру – здесь мы склоняемся к мнению названных выше сторонников его авторства – и, вероятно, должен быть отнесен ко времени пребывания Кеплера в Праге, к началу 1600-х годов.

Портрет близок Спрангеру по своей общей концепции: это очень строгое изображение, четкое, замкнутое в себе. Он как бы находится между "Автопортретом" и "Добковицем". Кеплер "застегнут на все пуговицы"; одежда его проста и строга, буднична. Но тем замечательнее лицо с неприкрашенными, неправильными чертами, почти заурядными, но исполненным ума и жизни, тревожным, глубоким, испытующим взглядом. В том, как энергично вылеплен огромный лоб, видится рука, написавшая "Автопортрет": Спрангер всегда склонен подчеркнуть интеллектуальное начало, а здесь он имел для этого исключительную возможность. Мощный ум, осязаемый в этом глубоком, мудром, страдающем, исполненном духовной силы взгляде, "рифмуясь" с сильными линиями крутого лба, контрастно сталкивается с общим, простым до заурядности обликом. Спрангеровская портретная константа – чувство собственного достоинства – в полной мере проявляется в этом портрете, расширяя маленькую галерею интеллектуалов Рудольфинума изображением еще одного, самого достойного из ее членов.

Особую ноту в портретное наследие Спрангера вносят два изображения его жены Кристины: они вобрали в себя самые лирические и проникновенные ноты, сокрытые в его творчестве.

Первое из них – живописный портрет совсем юной Кристины

Мюллер (1588; Пресбург, Частное собрание), на котором она изображена в овале, и этот формат, никогда более не применявшийся художником, всемерно подчеркивает те мягкость и обаяние, которые он стремился передать, воспроизведя, видимо, очень точно и похоже, облик своей молоденькой жены. Взгляд и затаенная улыбка заставляют почувствовать все обаяние характера, и нежного и серьезного. Этот скромный портрет мы отнесли бы к самым искренним работам Спрангера, как бы приоткрывающим душевный мир художника, его внутреннее "Я", скрытое даже в "Автопортрете".

Видимо, портрет был дорог художнику, ибо в "Эпитафии на смерть Кристины" (рисунке, по которому Саделер сделал одну из лучших своих резцовых гравюр) он цитирует этот портрет, а не изображает умершую такой, какой она была в последние годы жизни. Черты ее лица слегка изменены за счет выражения, совсем иного, чем то, которое озаряло юное лицо избранницы Спрангера. Но облик сохраняет те же мягкость и прелесть, словно говоря о неизменности чувства художника, в душе которого всегда жил образ Кристины, какой он увидел ее впервые. Так, опосредованно, лишь введением в "Эпитафию" прежнего портрета, передается целая гамма личных эмоций, несколько неожиданных для всегда холодноватого и сдержанного Спрангера.

В своем портретном творчестве он проявляет ту тягу к воспроизведению действительности, к ее прямому отображению, которая была присуща пражским "художникам реальности"; в этой области Спрангер ничуть не менее реалист, чем Стевенс или Саверей. Гармонические в своей основе принципы организации художественного материала, почерпнутые в позднеренессансной – но все-таки ренессансной – Италии, сложно сопрягаются здесь с принципами строгой протестантской этики, нигде, может быть, не проявляющей себя так явно, как в портрете. Мы еще острее чувствуем это соотношение в религиозных эпитафиях Спрангера, написанных по типу традиционно-бюргерских.

Эпитафия – жанр сам по себе сложный, изначально включающий и субъект и объект поклонения. Нам уже приходилось писать о характере бюргерских эпитафий, наводнивших тогда Чехию, и исполнявшихся главным образом нидерландскими мастерами, которым подражали местные. Их стилистика была проста. Она складывалась из религиозной сцены, чаще всего скопированной с гравюры, рисунка или картины кого-либо из придворных мастеров – часто фон Аахена или того же Спрангера, и изображения – в нижней ее части – коленопреклоненных донаторов, иногда со своими соименными предстателями, иногда – без них.

В "Эпитафии на смерть Кристины" Спрангер прибегает к совсем иным, средствам, восходящим к миру чисто светских представлений.

Гравюру Э. Саделера по рисунку Спрангера (исполнена в 1600 г.; Будапешт, Музей изобразительных искусств) Т. Герци считает одним из высших достижений позднеманьеристского портрета⁸¹. Сравнительно небольшая композиция (29,8×42,3) предельно насыщена содержанием и мастерски построена. Ее можно долго и увлекательно расшифровывать: это одна из самых знаковых работ Спрангера, классический пример аллегорического восприятия и интерпретации действительности, настолько естественных для художника, что кажется, будто все эти условные фигуры и персонификации являются для него живыми, чуть ли не будничными существами.

Наиболее прямо и сильно выраженное чувство – это скорбь любящего у гроба утраченной любимой. Сюжетный мотив прост и реален: Спрангер сидит перед портретом умершей жены и предается скорби, призывая в свидетели зрителя. И лучшее, что есть в "Эпитафии", – это замечательные портреты обоих супругов, даже теперь после ухода Кристины в иной мир, остающихся прочно связанными. Сам художник, оборачиваясь к зрителю, указывает на портрет: вот та, что была так молода и прекрасна и вдруг покинула мир. И в горе исполненный достоинства, в богатом наряде и с тройной золотой цепью на шее (подарком императора, о котором писал ван Мандер), он словно бы никак не может примириться со случившимся, и даже тень удивления таится в его гордом лице: все свершившееся кажется ему невероятным. Потому он и апеллирует к зрителю, в первый и последний раз в своем искусстве.

Мир чувств и переживаний художника олицетворяют аллегорические фигуры, густо населяющие "Эпитафию", так что на листе почти не осталось просветов. Первый из предметов-атрибутов, бросающийся в глаза зрителю, – огромная острая стрела, направленная Смертью прямо в сердце художника: уход Кристины из жизни наносит ему безжалостный, смертоносный удар. В то же время диагональ, прочерченная этой стрелой, самая яркая и заметная в композиции, имеет и другое значение: она знаменует собой неразрывную связь обоих супругов.

Как уже говорилось, художник повторил в "Эпитафии" портрет совсем юной Кристины, написанный им перед или сразу после женитьбы: здесь та же композиция, тот же, столь редкий в его работах овал, тот же костюм женщины, диадема и чепец, только воротник более наряден, и чуть взрослее и серьезнее стало лицо, утратившее очарование юношеской улыбки раннего изображения. Глаза смотрят теперь строго и отрешенно, и овальная рама играет иную роль: Кристина словно смотрит в окно из запредельности, заглядывает в мир, которому она больше не принадлежит. И однако же она жива настолько, насколько образ ее жив в памяти супруга и в его искусстве.

Портрет воздвигнут на некоем подобии саркофага с античными светильниками по краям и увенчан богатым картушем. В нарядной скульптурной раме, как было тогда принято, он выглядит словно настенная эпитафия в соборе. Таким образом портрет воссоздает и вечно живой для Спрангера облик жены, символизируя память о днях молодости, и является мемориалом, своего рода надгробным памятником. Перед ним плачет путти с черепом (Танатос античности), а к подножию саркофага брошены орудия живописи и скульптуры, к которым художник утратил интерес, принося их в жертву своей скорби. Скорбь поставила его на грань смерти – Смерть (скелет) целит ему прямо в сердце, оглядываясь на Хроноса (старец с крыльями и огромной косой), колеблющегося, кажется, перевернуть ли ему песочные часы (жизнь художника) или еще помедлить (часы же, символизирующие окончание жизненного пути Кристины, перевернутые лежат у саркофага). Но вокруг художника тесной толпой собрались его защитники и утешители – аллегорические фигуры трех свободных искусств, над ними шумит своими крыльями Слава, путти лишь ждет ее знака, чтобы увенчать его лаврами. Живопись отгораживает своей палитрой служителя муз от часов Хроноса. Скульптура защищает его с другой стороны, выбросив руку далеко за пределы плоскости рисунка. В то время, как у подножья портрета Кристины неподвижно склоняются Вера с крестом и Минерва со своим щитом и шлемом.

Борьба за жизнь художника протекает очень активно, но удивительно, как мало здесь христианских символов. Однако, если попытаться определить архетип рисунка, – это, конечно, борьба светлых и темных сил за душу грешника. Такие изображения неоднократно встречаются в эпитафиях, которыми полны были пражские соборы, – например в "Эпитафии Томаша Львика Домажлицкого" (1619; Хрудим, костел Вознесения Марии) работы мастера канционалов Матеуша Радоуша. Здесь, в верхней, алтарной части "Эпитафии" маленькая фигурка грешника, припавшая к кресту как к единственной защите, выдерживает осаду целой толпы пороков, угрожающих ее вечному спасению. Перетолковав такие примитивные аллегорические изображения-схемы в канонах ренессансной аллегористики, Спрангер создает совершенно самостоятельный тип портрета-эпитафии, портрета-мемориала, являющегося одновременно и аллегорией общего типа. Она олицетворяет идею верности в смерти, вечной памяти, даруемой любовью и искусством.

Изобилие действий, фигур, движения, которые сочетаются со строгостью живых обликов; взаимоотношение реальных людей и шумной толпы вымышленных персонажей, сложность содержания и оттенков чувств, мысли, настроения, наконец, красота ритмического узора

рисунка, замечательно переданная гравером Саделером, – делают "Эпитафию" украшением творчества Спрангера и всей пражской школы. Можно только удивляться, как в такой небольшой, перенасыщенной символикой и абстракциями композиции, сохранено ощущение живых человеческих характеров, человеческих чувств, непосредственно, напрямую передающееся зрителю.

Так портрет, проникая в фигуративную живопись Спрангера, там, где это позволяла иерархия тогдашних искусств, повышает свой собственный ранг и даже несколько изменяет дух творчества мастера.

Скорее всего современники ценили его портреты ниже, чем любовные пары или "Метаморфозы". Но в перспективе будущего развития именно портретное творчество оказывается особо плодотворным, в частности, для эволюции чешского барочного портрета: работы Спрангера в полной мере предвосхищают замечательные портреты Карела Шкреты. Кроме того, через творчество Бартоломеуса Стробеля, силезца, очень сильно ориентированного на Спрангера и впоследствии много лет работавшего при дворе польских королей, принципы такого портретного изображения явно повлияли на эволюцию профессионального реалистического портрета Речи Посполитой⁸², в свою очередь тесно связанной с западноукраинскими и белорусскими землями. Вернемся, однако, к Спрангеру.

Портрет Кристины встречается еще в одной композиции, которую сам художник, по свидетельству ван Мандера, назвал своим лучшим полотном: это снова эпитафия, включающая религиозную сцену "Восстание из гроба" и групповой портрет золотых дел мастера Николауса Мюллера, отца Кристины, с семьей (Прага, Национальная галерея). Портрет был исполнен, видимо, не сразу после смерти Мюллера в 1586 г., а несколько позже, в период создания картины "Триумф Минервы над Невежеством", т.е. в середине 1590-х годов. Это означает, что сам Мюллер, а возможно, и его жена, написаны не с натуры, а по памяти (ван Мандер отмечал исключительное умение Спрангера писать портреты по памяти). С натуры написана Кристина и, возможно, ее младший брат. Лицо Кристины в рамке высокого воротника и прозрачной вуали, скрывающей лоб, увенчанный уже знакомой нам диадемой, – одно из главных смысловых и живописных акцентов картины. На этот раз перед нами не светская, а религиозная аллегория, использующая богатый аппарат христианской символики и являющаяся лучшим примером того, как местная традиция взаимодействовала с ученым искусством рудольфинцев.

Портрет Николауса Мюллера с семьей, в свою очередь, дал начало целой традиции: к нему восходит большое полотно крупнейшего чешского мастера времен барокко Карела Шкреты "Портрет резчика драгоценных камней Дионисио Мизерони с семьей". На последний же

опирается в одной из лучших своих работ – "Портрете кузнеца Йеха" – романтик XIX в. Карел Пуркине. Поэтому "Эпитафии Мюллера" стоит уделить внимание.

Картина написана на холсте крупного формата (243 × 160) и предназначена для церковного интерьера: она помещалась в капелле св. Матфея в костеле св. Томаша на Малой Стране. Позже в этой капелле был похоронен и сам Спрангер, и тогда, как свидетельствуют источники, картина служила и его надгробием.

В своей композиции Спрангер прибег к распространенной форме протестантской эпитафии, но существенно переосмыслил ее. К тому времени эпитафия уже полностью "расслоилась" на алтарную композицию и групповой портрет, лишь условно-эмблематически соотносившиеся между собой; и Спрангер прежде всего восстанавливает художественное единство полотна: и портреты, и священное изображение связаны у него в неразрывное целое – это касается как живописной стилистики, так и духовного состава⁸³. При этом в его картине вполне явственно разделение на мир небесный, мир высший – восставший из мертвых, поправший узы смерти Христос, и мир низший, земной – пражский ремесленник Николаус Мюллер с супругой и тремя детьми. Однако их объединение, такое "семантически-внехудожественное" на большинстве эпитафий, осуществляется здесь органически и драматично. Изображен момент Восстания из гроба – чудо, смещающее все границы будничного бытия, сводящее в один ослепительный миг воедино землю и небо. Мюллер и его близкие присутствуют при этом чуде, приобщаясь к нему духовно: семья собралась у аналоя для чтения Священного Писания. Все помещены лицом к зрителю, на Христа не смотрят, но молитвенное состояние членов семьи, глубокое самопогружение и внутренний трепет делают их сопричастными великому событию. Только маленькая девочка видит въявь открытое небо и радуется ему – ибо младенцам открыта истина. Сам Мюллер, будто отвлекшийся на миг от чтения молитвенной книги, оборачивается к зрителю и смотрит на него через плечо взглядом человека, внезапно вырванного из глубин созерцания. Жена и старшая дочь кажутся отрешенными в своих мыслях от всего земного, а сын настороженно и отчужденно, как умели смотреть только люди на портретах позднего XVI века, глядит на зрителя, нарушившего торжественный настрой семьи. Портретным изображениям – земному плану – отведена нижняя часть композиции (примерно 1/4 всей высоты картины).

Фигура Христа доминирует во всем композиционном и цветовом решении. Сияющее белое знамя в его руке – самая светоносная плоскость в картине. Из облачного, серебристо-серого, затемненного вглубь фона, словно из клубящихся волн, рождаются образы – хор ангелов, теснясь по обе стороны центральной фигуры, заполняет собой

все пространство. Большие цветочные массы выдвинуты на передний план, картина кажется почти плоскостной, но это плоскость крайне беспокойная, по ней блуждают пятна ослепительно-белого (знамя в руке Христа, складка ткани у правой ноги), серебрищегося серого (повязка на бедрах), розовато-красного, розового и зеленого (коленопреклоненный ангел слева от Христа). Портретная группа первого плана резко отличается от этой цветочной феерии своим строгим и сумрачным колоритом: все – в черных одеждах и белых кресах, лишь облики старших детей – Кристины и ее золотоволосого брата – оживляют эту гамму. Вся группа как бы выступает полукругом в пространство зрителя. Маленькая же девочка в ярком платье, похожая на облачных херувимов, в венке и с белой розой в руках "закрепляет" внизу цветочную гамму – вертикаль Христа.

Самые глухие, темно-коричневые и иссиня-черные тона словно стекают в правый угол, к фигуре спящего воина. Это мертвое, беспросветное место, откуда выкатывается страшный рыхло-коричневый череп, заслоняющий собой хрустальную сферу-шар, на которой Христос попирает своей пронзенной стопой змею – прародительский грех. Череп служит неожиданным фоном сосредоточенному лицу жены Мюллера в черной рамке шляпы и прозрачной вуали. Кажется, она касается щекой его изъеденной поверхности. Но здесь же, рядом с символом смерти и распада, сверкает, как звезда, яркий блик на хрустальной сфере. Весь этот фактурный "узел" написан великолепно. Контрастные сочетания тяжелого прозрачного хрусталя, корявого, изъеденного черепа и живой плоти, человеческого лица, связанных в противоречивое целое, рождает у зрителя мгновенную мысль-эмоцию, напоминая о том, что живая плоть должна погрузиться в смерть и тление, чтобы освобожденная душа засияла в единении с божеством, несущим вечную жизнь. Острота чувственного ощущения заставляет вспомнить о наступающем барокко, для которого такие контрастные эффекты станут привычными.

Суровое самообладание, молитвенная погруженность, внешняя строгость обликов и искреннее религиозное чувство идут от излюбленных местной протестантской средой изображений. Элегантность и аристократизм образов в сочетании с затаенным драматизмом и внутренней напряженностью (персонажи земного, низшего мира в душе своей созерцают в этот миг тайну жизни и смерти и – как сказали бы экзистенциалисты XX века – находятся "в пограничной ситуации") – черты чисто рудольфинские и лично спрангеровские. Не случайно этим людям присуща патетическая сосредоточенная серьезность, с которой они погружаются в свою душу, испытывая ее. Лишь пятый член их маленького сообщества – девочка – свободно и просто ощущает себя рядом с божеством и готова протянуть ему свою белую розу.

Остальные обречены на душевную борьбу и трудное духовное восхождение, и из осознания этого, а не из верности привычной схеме, рождается сакральная серьезность лиц и неподвижность фигур. Почти жанровый мотив обращенности к зрителю истолковывается неожиданно: Мюллер обернулся к своим согражданам-прихожанам через плечо, но им известно, что он смотрит на них уже из-за роковой черты, ибо его нет больше на свете. Картина – и портрет, и мемориал небольшой дружной семье Мюллера, прочно объединенной вокруг отца семейства, своей духовной опоры. Не случайно именно он читает им вслух священный текст – надо помнить, о значении, которое приобрело в те времена чтение Библии на родном языке и об огромном уважении, особенно протестантов, к Слову.

Все эти оттенки, как и многие другие, запечатлело полотно Спрангера. Оно очень сильно воздействовало на зрителей – прежде всего через ощущение возвышенной эмоциональной силы, которой исполнен образ Христа. Его фигура прорезает полотно как бы молниеносной вспышкой ярких цветов на темном фоне. Большой ангел в роскошных одеждах поддерживает складки плаща; торжественное светлое начало, отблеск небесной славы входит в строгую и даже мрачную по краскам композицию. Неведомый, внеприродный свет скользит по первому плану, поверхность картины беспокойна: вспышки света, всполохи, какое-то мерцание, скольжение, без резких контрастов барокко, но и без натурфилософского покоя Ренессанса. Христос здесь – ось мира. Он соединяет все планы, попирая смерть, одухотворяя людей, сочетая их с небесами. Исходящий от него свет чуда озаряет весь греховный мир.

Все это обилие лиц, фигур, движений сплетается в сложную живописную и смысловую ткань мемориала. "Эпитафия Мюллера" – безусловно, одна из лучших работ Спрангера и всего Пражского центра. Если бы художник ничего кроме нее не написал – его имя все равно заняло бы почетное место в рудольфинской живописи. Надо иметь в виду, что помещенная в церкви св. Томаша "Эпитафия" была всегда на виду у зрителей-прихожан, став постоянной точкой соприкосновения творчества Спрангера и широких кругов местного населения. Это был один из самых постоянных непосредственных импульсов влияния рудольфинской живописи на судьбы чешской – местной и цеховой. Истолковав протестантский сюжет в духе религиозной католической живописи, Спрангер создал произведение, выходящее за рамки всякой конфессиональной определенности. Оно – "просто христианское". Это та самая граница, состояние перехода, но и момент синтеза, которые лежат в "подсознании" всего рудольфинского искусства.

Однако истинное представление о системе идей и о самом духе искусства рудольфинцев, в первую очередь Спрангера, мы получим, когда попытаемся соотнести рассмотренную "Эпитафию" (назовем ее

религиозной аллегорией) с картиной, казалось бы, прямо противоположной по стилю и содержанию, – с "Триумфом Минервы над Невежеством"⁸⁴ (ок. 1595; Вена, Художественно-исторический музей).

До Спрангера подобных светских аллегорий в Праге не существовало, в период же расцвета центра и Спрангер, и фон Аахен писали их во множестве. Спрангер был непревзойденным мастером такой "сложносоставной" светской аллегории, где в отличие от аллегории религиозной с ее давно установленной иерархией символов и префигураций надо было находить собственные живописные эквиваленты то политической пропаганде, то натурфилософской премудрости.

Композиционные созвучия обеих картин – "Триумфа" и "Эпитафии", отмеченные исследователями, действительно бросаются в глаза. Прежде всего совпадают размер и общая схема. В "Триумфе Минервы" богиня попирает ослухое Невежество – мужскую фигуру со стянутыми за спиной руками. В "Эпитафии Мюллера" восставший из мертвых Христос попирает мировое зло – змея. Нижняя часть полотен занята в обоих случаях группой фигур, данных в погрудном изображении, – в "Эпитафии" это портрет Мюллера с семьей, в "Триумфе" – группа женских фигур, олицетворяющих свободные искусства, процветающие под защитой победившей Минервы. Ближе всех к краю полотна находится Беллона, символизирующая военные победы империи, богиня войны, в шлеме и переливчатой кольчуге, и Клио, муза истории, в лавровом венке, записывающая повесть об этих событиях в Книгу истории. Вверху два ангелочка – вполне языческие пугги – обрамляют шлемоносную голову Минервы, подобно тому, как ангельский хор окружает голову Христа в "Эпитафии".

Написан "Триумф" с блеском и мастерством. Все фигуры погружены в серебристый полусвет, смягчающий основные тона. Они изысканны и тонко сгармонированы. Минерва – типично спрангеровская вертикальная "серпентината", она особенно эффектно выделяется на темном фоне, пронизывая полотно вспышкой цвета и света. Доспехи Минервы (самое яркое, центральное цветовое пятно) – голубовато-серебряные, но с глухим оловянным оттенком, короткое платье, выходящее из-под них, – темно-бирюзовое, на легких ногах богини золотисто-голубые крылатые сандалии: они сверкают, как драгоценности. Темный фон заставляет особенно переливчато играть эти тона, соотнесенные с желтовато-оранжевым, коричневым, зеленым, серым цветами, концентрирующимися внизу. Оранжево-терракотовый плащ и шлем красиво декорируют стройную фигуру богини, типичной небожительницы пражского Олимпа, с развевающимися из-под шлема волосами, нежным, полуотвернутым от зрителя лицом.

Изящество Минервы, ее танцующий контрапост, весь ее облик резко контрастны громоздкой и бесформенной глыбе Невежества,

тяжело осевшей на помосте. Достаточно посмотреть, как кокетливо опирается Минерва на свое смертоносное огромное копьё, держа его, как фея – волшебную палочку, чтобы убедиться в том, насколько переосмыслен традиционный образ. Сочинить такую Минерву, трансформировать военные доспехи так, чтобы они превратились в маскарадный костюм и все же остались доспехами, с такой смелостью воплотить сумму отвлеченных понятий в поэтическом живописном образе, чисто эмоционально воздействующем на зрителя, который даже не улавливает всех этих сложностей, ибо образ обладает живой чувственной прелестью, – мог только художник сильного и своеобразного таланта.

Отсюда лишь шаг до манерности или, напротив, до сухих умозрительных абстракций в одежде античных богов и богинь, с которыми искусство очень скоро познакомится. Но Спрангер никогда не пересекает роковой границы. Живую связь между ренессансной традицией и этим позднеманеристическим произведением точнее всего можно передать термином А.Ф. Лосева "модификация Ренессанса" – не полный разрыв, а существование в магнитном поле ренессансных представлений и принципов художественного воплощения, но одновременно значительное их претворение, причем резко субъективного свойства.

Спрангеровская Минерва живет в условном мире, в пространстве без воздуха, среди бархатных завес, развевающихся от неведомо откуда налетевшего ветра, без пейзажа, без естественного света. Но она живет, царит и побеждает. Может быть, стоит вспомнить, глядя на нее, риторичку ранних оперных спектаклей (они только-только рождались в придворных кругах, но не забудем, что рудольфинский двор был широко знаком с современной ему музыкальной культурой и культивировал ее, а Монтеверди был придворным музыкантом Гонзага, императорского кузена), а также весь богатейший театрализованный мир придворного быта. Разумеется, "Аллегории" Спрангера не иллюстрируют его дословно, как не делали этого даже гораздо более близкие к реальности полотна де Вриса. Но они живо воспроизводят систему представлений; не стиль жизни – но стиль мыслей и настроений. "Аллегории" Спрангера поместились между абсолютной искусственностью и живым поэтическим переживанием, неотделимым от этой искусственности. Они причудливо балансируют между ними, как Минерва в "Триумфе", и, однако, никогда не теряют равновесия, т.е. не утрачивают живую образность.

Здесь снова налицо отмеченный выше, один из самых типичных парадоксов искусства Спрангера – момент сопряжения светского и религиозного начал. Сакрализации античного мифа отвечает свободная поэтическая интерпретация христианского. Священное и профан-

ное, все части высшего и низшего миров уже не предстают в качестве оппозиции, но, как небесные и земные души в теории Марсилио Фиччино, "способны обмениваться своими сущностями". Противоречивое единство, "несогласное согласие", "темный свет и светлый мрак" – самая душа маньеризма...

Вспомним снова Эразма Роттердамского, считавшего, что смысл Священного Писания следует облекать в ткань поэтической аллегории с античной родословной и неоплатонической окраской⁸⁵. "Хочешь узнать об оружии Христианской Паллады? 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"⁸⁶. Образ христианской Паллады не раз возникает на страницах знаменитого труда Эразма Роттердамского "Оружие Христианского война". Это была привычная для гуманистов система персонификаций. Тот же факт, что Паллада обретала под кистью рудольфинцев черты, которые вряд ли были бы приемлемы для Эразма, – это уже их особенность; Д. Ширмен не случайно назвал маньеризм "капризной феей" истории искусства".

Окружающие Минерву в картине свободные искусства и науки скорее всего символизируют человеческое знание, добродетели, которые дух ведет на борьбу с тремя главными врагами человека – миром, плотью и дьяволом, и тем самым делает достойным божественного света, мудрости.

Смысл композиции, разумеется, нельзя свести только к такому содержанию: в том и дело, что искусство рудольфинцев полисеманлично. И здесь, можно было бы сказать, сходятся два вида аллегорий: репрезентирующая и, напротив, маскирующая, шифрующая. Подобный христианско-платонический контекст скрывается за многими рудольфинскими аллегориями; фигуры Гермеса, Психеи, Венеры и Купидона часто не сводятся к простой иллюстрации мифологического сюжета, пусть трактованного как угодно непринужденно и неортодоксально, а включают религиозную идею, пропущенную сквозь фильтр характерного рудольфинского тайнознания. И, в свою очередь, здесь Христос – это тот, "кто имеет ключ Давидов", ключ от тайн мироздания⁸⁷.

Рудольфинцы никогда не довольствовались тем, что предлагала и на чем настаивала в области искусства контрреформация. Для них вариант искусства для масс с его эмоциональностью и демократизмом являл собой пример упрощенной ориентации на "плоть религии" (внешнюю сторону, обряд), которой они противопоставляли свою специфическую религиозность, окрашенную тайнознанием с привку-

сом алхимии и астрологии. Сам же ход мысли, разгадывающей, прочитывающей представленное явление на нескольких уровнях, принцип мышления, восходящий еще ко временам средневековья, к понятию о мире как о "книге, картине и зеркале", остается общим для эпохи: все может быть выражено через аллегория.

Вскоре одной из прочных составляющих всей культурной сферы станет эмблематический принцип, развивающий эти положения до логического конца. Книга эмблем Андреа Альччяти вышла уже в 1531 г., труд Чезаре Рипы "Иконология" – в 1593-м, т.е. как раз в рудольфинские времена. В "Иконологии" подыскивались аллегии только для понятий, но если в ее раннем издании фигурировали лишь словесные описания последних, то уже в издании начала XVII в. (1603) рядом с ними появились и рисунки, изображавшие Красоту, Симметрию, Искусство, Поэзию, причем эти изображения должны были быть только антропоморфными (в то время, как эмблематика оперировала и всем животным и растительным миром).

Нельзя сказать, чтобы аллегии рудольфинцев сильно напоминали соответствующие эмблемы Рипы: тем более, что большая часть интересующих нас произведений была выполнена до иллюстрированного издания "Иконологии". Образы рудольфинцев пришли не из книг эмблем, что будет нередким явлением в систематизированном искусстве XVII в. – они плод их фантазии, их собственного видения. Для Спрангера его герои были почти реальны, особенно Афина-Минерва. Он нашел ее облик и запечатлел его во множестве живописных произведений и рисунков. Истоком аллегии Спрангера была не ученая иероглифика, а живопись итальянского Ренессанса в его маньеристском переложении.

Работы позднего периода – конца 1590-х–начала 1600-х годов – заостряют эти особенности до предела. Художник продолжает свою тематику любовных сцен со все возрастающим трагическим подтекстом. Такова "Венера и Адонис" из галереи в Духцове, по-видимому, – одна из последних работ Спрангера. Он свивает здесь из двух тел, как обычно у него – смуглого мужского и светлого, перламутрово-мраморного женского, затейливую арабеску, при этом внутренне разделяя, даже отвращая героев одного от другого. Отточенная пластика жестов, безупречный ритм всего полотна и отдельных его частей, специфическое "молчание" спрангеровских персонажей, лица которых отвернуты друг от друга, напоминают какую-то фантастическую хореографию. Сцена гибели Адониса (она представлена в глубине картины), обреченность его облика, напряженность пластики первого плана – все подчеркивает внутренний драматизм, присущий поздним произведениям художника. Эти сумрачные ноты кажутся более чем оправданными, если вспомнить, что правление Рудольфа II подходило

к своему трагическому для короля и страны концу, что сам Спрангер потерял в это время жену и детей.

В последний период в творчестве Спрангера возникает несколько очень оригинальных трактовок мифологической темы – в них выступают черты гораздо более поздних художественных концепций, чем те, которые получили распространение в непосредственно следующим за рудольфинской эпохой нормативном XVII веке.

В небольшом "Туалете Венеры" (1607; Быста, собрание барона Гринпенштета) эти новые черты проявляются в произвольной кадрировке полотна, где на переднем плане вдруг возникает огромный, вне всяких масштабов, "указующий перст", в свободе композиции, "стертости" действия, сведенного, скорее, к общему настроению, состоянию; в отвлеченности цветовой гаммы. Жизнеподобие, верность нормам реальности, кажется, больше не имеют для Спрангера никакой цены, все компоненты картины – суть условные знаки какого-то таинственного языка, ключ к которому содержится не в гуманистических мифологемах эпохи, а в сугубо личном сознании мастера. Это типичное "искусство для искусства", мастерство для мастерства, рождающееся из прихоти и фантазии художника, как Афродита из морской пены.

Столь же странна, произвольна и субъективна "Аллегория турецких войн" (ок. 1610; Мюнстер, Городская картинная галерея), с разорванными планами, резкой диагональной композицией, мучительными ракурсами фигур поверженного турка и попирающей его Славы. Самая официально-звонкая фанфара рудольфинского искусства представлена здесь в странный "триумф без триумфа".

Это искусство не может иметь прямого продолжения в эпоху барокко и классицизма. Оно обрывается, замыкается на себе самом, оставляя вокруг себя ауру беспокойной поэзии, стилизованной, но исполненной истинной красоты.

Доводя до предела свою стилистику "живописных статуй", Спрангер все же прорывает границу заколдованного круга – прорывает, но не выходит из него. Речь идет о последней большой композиции художника, написанной в год смерти, – о "Софонисбе" (1611; Прага, Национальная галерея). Эта картина заставляет думать, что ван Мандер не льстил своему другу, говоря, что его последние вещи – самые лучшие. Но одновременно это, может быть, и самая трагическая работа художника. И если искать к ней литературную параллель (а картина провоцирует на это даже больше, чем все предыдущие), то ею будет классическая трагедия XVII в. Спрангер создает вариант искусства, где сюжет из древней истории – лишь предлог, чтобы высказать собственное ощущение от мира: оно исполнено смятения, и единственным выходом представляется добровольная смерть.

Вместо античных богинь или алхимических персонификаций Спрангер избирает на этот раз историческую фигуру, царицу Нумидии и дочь Газдрубала. Суть сюжета состоит в том, что несчастная царица, государство которой попадает во власть римлян, получает из рук слуги чашу с ядом, которую тот принес ей по приказу царя, супруга Софонисбы. Кажется, никогда еще Спрангер не писал такого вязкого черного фона, на котором выделяется зловещая фигура слуги: видимый по пояс, он проходит на заднем плане, в игре светотени, "как тать в ночи", мощный, с преувеличенно огромными руками, нависая над царицей, как Рок. Это необычайно экспрессивный, страшный и выразительный образ, предвестник далеко отстоящих от Спрангера будущих форм искусства. Удивительно свободно кадрирует полотно старый мастер: он срезает рамой одну руку, оставляя только ладонь, отсекает кисть другой, придавая непривычную выразительность всей композиции.

Справа внизу, как зеркальное отражение слуги, в повороте со спины изображен такой же персонаж в черном – и гротесковый и реальный. Лицо его повторяет в другом ракурсе лицо слуги – типичный прием Спрангера. Между двух этих зловещих спутников несчастная дочь Газдрубала поднимает глаза к небесам, и губы ее раскрываются в страстной жалобе: кажется, что в живописном мире Спрангера впервые возникают звуки. Картина утрачивает характерную для художника статуарность – под конец жизни Спрангер все-таки "поставил на живопись". Фигура царицы погружена в резкую светотень, густо, сильно написана. Красный, розовый, серебристо-белый, тускло-зеленый складываются в привычную спрангеровскую, но более плотную и контрастную гамму. "Смерть Софонисбы" нельзя назвать барочной картиной, но элементы стилистики барокко здесь налицо в подчеркнутой борьбе тьмы и света, в драматической напряженности ситуации, контрастной паре характеров: злодей и страдающая добродетель. Пафос, почерпнутый, кажется, из театральной сцены, напоминает о новых веяниях и демонстрирует способность мастера откликнуться на них собственным неординарным решением.

Если же попытаться определить скрытый смысл "Софонисбы", то напомним, что именно в 1611 г. Рудольф II должен был отречься от престола в пользу ненавидимого им брата Матиаса – "испить чашу с ядом", поднесенную близким человеком. Трагедия императора и гибель Рудольфинума не могли пройти мимо одного из его творцов.

Идея разъединения, несовместимости, невозможность гармонии вопреки взаимному тяготению остается "внутренним рисунком" творчества Спрангера. То, что станет основой барочного контраста, от которого буквально затрепещут картины мастеров будущего столетия, скрыто в глубине его безмолвной и мучительной статики, законсерви-

рованного напряжения, которые выведет наружу искусство XVII в. Ритмы, линии, контуры Спрангера, прихотливая игра тонов его живописи имеют самодовлеющее значение; они словно оплетают зрителя, подчиняя его себе не увлекательностью сюжета, не бытоподобием, не взвинченностью экстатического состояния, а своей абстрактно-выразительной игрой, отточенностью приемов, безупречной чистотой рисунка. В его произведениях живет отблеск той Утопии, мечта о которой была второй "вечной константой" искусства этого "рудольфинца № 1" с его зачарованной геометрией и рафинированной чувственностью.

Приехавший ко двору в 1590 г. Ханс фон Аахен (1552–1615) скоро стал душой колонии художников⁸⁸. Уроженец Кельна, он совсем молодым отправился в Италию (1574), где обучался у Гаспара Рема, превосходный портрет которого (1574; Вена, Художественно-исторический музей) свидетельствует о ранней самостоятельности мастера. Уверенность живописной манеры, пастозной, с энергичной лепкой кистью, умение очень скромными средствами добиться впечатления колористически богатой современной живописи характеризуют фон Аахена как серьезного мастера европейского класса.

Расцвет деятельности фон Аахена относится всецело к истории Пражского центра. Художник был чистым маньеристом со склонностью к изящной виртуозности, динамичному стилю, любивший подвижные, легкие силуэты, скользящие, неустойчивые формы, теплый насыщенный цвет, восходящий к венецианской живописи XVI в. Драматизма, "темных" настроений его творчество не знало, даже когда он обращался к трагическим темам Евангелия или к эпосе турецких войн. Кровавые события последних фон Аахен переводил в парад аллегорий; на его полотнах рождались композиции с полуобнаженными стремительными фигурами, фантастическими пейзажами, где оживают скульптуры и застывают, как камень, живые существа, но существа эти тоже условные, вымышленные, с непривычной иконографией ("Триумф императорских побед над Временем", 1598; Штутгарт, Городская галерея). Многие женские образы его картин – стройные фигуры с гибкими телами, миловидными лицами под сложными, высоко поднятыми прическами – отдаленно напоминают искусство зрелого XVIII в., таковы "Рождение Афины" (ок. 1590; Лондон, Национальная галерея) или "Юпитер, Антиопа и Купидон" (2-я пол. 1580 гг.; Вена, Художественно-исторический музей). Ощущение театральности поддерживается в них жестикуляцией, аффектированными эмоциями, ритмическим рисунком силуэтов на фоне облачного неба или вымышленного пейзажа; цвет переливчатый, с перламутровыми тонами обнаженных женских тел, с обязательным прорывом-

просветом в глубину голубых дальних планов, заставленных, однако, как театральным задником, сказочными руинами, напоминающими о работах де Вриса или пейзажных фонах Спрангера (а отчасти и реалиста Саверей). Эти фоны вообще характерны для фон Аахена и органично входят в высоко эстетизированную среду его картин: они очень красивы, исполнены поэзии и полностью вымышлены.

С именем фон Аахена связан очень специфический рудольфинский жанр – живопись по алебастру или агату, когда художник, выявляя натуральный рисунок камня, мастерски использует его и дополняет мифологической композицией ("Падение Фаэтона", "Триумф Вакха"; обе – ок. 1600; Вена, Художественно-исторический музей⁸⁹). Увлечение фон Аахена работами такого рода, возможно, привнесло в его живописную гамму обогащавшие ее удивительно тонкие оттенки, почерпнутые в мире "натуралий". Та же изысканность отличает его рисунки со сложно переплетающимися линиями, объемами, намеченными пером и кистью, отличной компоновкой, дополненной размытой, скользящей светотенью. Рисунки фон Аахена всегда живописны, исполнены свободного мастерства. Их копировали и повторяли столь же часто, как и живописные композиции.

Сказочный, утонченный мир, созданный фон Аахеном на его полотнах, мир не столько хорошо известных мифов, сколько их модификаций, слегка овеванный то меланхолией, то тревогой, в высокой степени адекватен тогдашнему представлению о духе поэзии, свободно проникавшей в живопись. Фон Аахен – самый поэтичный из рудольфинцев. Между тем ему чаще, чем кому-либо другому, приходилось отвечать на непосредственный заказ императора, и государственная пропагандистская политика средствами искусства (ибо именно такова была реальная основа заказов) лежала всей тяжестью на его плечах. Он разрешил эту задачу, целиком переведя изображение в план аллегорий. Превосходный портретист, он, однако, никогда не включал в свои аллегории фигуры реальных деятелей, хотя сам же не раз их писал. Эти области творчества у фон Аахена не пересекались, аллегоризм его – "чистый".

Впечатление об аллегориях фон Аахена дает большое живописное полотно из Эрмитажа "Аллегория мира, Искусства и Изобилия" (1602). Это одна из лучших картин в творчестве художника. Ее можно отнести к рудольфинской классике. Здесь мало привычных клише; сама идея, ее воплощение, типаж, аксессуары являются личной инвенцией фон Аахена. Полотно привлекает прежде всего живописным блеском, с которым оно написано. Крупный формат, звучные, но не яркие и не пестрые краски, стройная композиция из трех женских фигур рождает впечатление живой картины, появившейся на каком-нибудь придворном празднике. Глуховато-розовый занавес с малиновым разбе-

ленным отсветом окаймляет сцену, задавая тон всему живописному решению. Плащ, более чистого красного цвета, лежит на плечах верхней фигуры с астролябией; снизу же вступают смугло-коричневые, золотистые, сине-вороненные тона.

Мир – обнаженная юная женщина – покоится в центре картины, как жемчужина в своей раковине. Центральная фигура – стройная, легкая – она словно источает свой собственный свет. Золотистые волосы и прозрачно-пепельная ткань на бедрах создают цветовую характеристику, которую всемерно подчеркивают остальные тона картины – от красного до коричневого и золотого. Лицо с мягкой, но словно отсутствующей улыбкой, относится к любимому типу женских лиц фон Аахена. Он часто повторял его, варьируя и приближая классический идеал к современному женскому облику, но более утонченному, по-своему загадочному.

В картине теснится множество предметов, почти столь же разнящихся между собой по характеру, цвету, фактуре, как это бывает на "коллажах" Арчимбольдо. Лишь прихотливая изобретательность мастера придворной аллегии, каким был фон Аахен, могла поместить рядом тяжелое боевое копьё и рог изобилия, древесные густые ветви и астролябию, драгоценный золотой кубок и полковой барабан и увязать их – по сути и смыслу, по фактуре и колориту – с нежной обнаженной фигурой в центре полотна. Это 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, трепещущую то красно-розовым, то перламутром, по которой пробегают вспышки света. Здесь налицо венецианские уроки фон Аахена, но они включены в иную по смыслу, более нервную, более современную по духу, сложную, капризную композицию: ритмы ее более беспокойны, линии более 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 в общем сводится к обычной хитроумной аллегии, призванной еще раз прославить триумф имперского оружия: наука и искусство цветут только в мирные времена; мир дарует изобилие плодов земных и радость жизни. Но он должен быть завоеван с оружием в руках и явится лишь 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 нервно положенных друг на друга кубиков, крайне ненадежна,

равновесие шатко и может мгновенно нарушиться, рассыпаться. Неустойчивость Мира, "зависшего" посредине полотна, с подогнутыми ногами, опирающимися неведомо на что, с согнутой в локте рукой, тоже не имеющей опоры, вызывает ощущение тревоги и неловкости. Мир балансирует в этом тихом пространстве, среди роскошных, закрывающих его от реальности завес, в просвете которых виден кусочек ясного неба, дубовые зеленые ветви – идеальная гармоничная среда.

Здесь на островке гармонии и цветут искусства, плоды и цветы сыплются из рога изобилия, а статуэтка и особенно чаша, словно вышедшая только что из рук Мизерони или ван Вьянена, создают атмосферу утонченной роскоши. Все тем более прекрасно, чем более бренно и шатко: нога Искусства (Науки) в легкой сандалии, попирающая доспехи, вот-вот соскользнет с их зеркальной холодной глади, копые вонзится в плоть, все рухнет и погибнет. Такая ситуация подсказана не только веяниями приближающегося барокко с его игрой контрастами и вечной темой "Memento mori". Это – наверняка помимо желания фон Аахена – истинная аллегория рудольфинского двора, где налицо все его любимые комплексы: красота, чувственная прелесть в сочетании с просвещенным умом, культ науки и искусства. И тотальная угроза дисгармонии, первые предвестники которой уже проникли в этот земной рай неоплатоников и грозят в единый миг его обрушить. (Заметим в связи с этим, что антиномия "мир–война" наличествует не у одного фон Аахена.) На первый взгляд, это объясняется прямым заказом. Но постепенно мотив войны проникает в творчество многих художников, живет в живописи и графике. Из мифологических тем выбирается "Венера в кузнице Вулкана" или "Персей снаряжается на битву с Медузой". И даже в донельзя чувственной аллегории фон Равестайна с тремя обнимающимися женскими фигурами, персонификациями трех искусств, фоном для пухлотелых красавиц служит холодный блеск панциря, в который облачена фигура рыцаря; он стремится к ним, но путь преграждают военные события: мирное счастье надо еще завоевать. Отсюда же и любимый многими мотив Победы (Минервы, Славы), попирающий распростертое тело врага (Язычества, Невежества).

Еще более усложнены семантически аахеновские аллегории на тему побед имперской армии в Венгрии – небольшие (30 × 40) композиции на пергаменте, исполненные свободой и иконографической изобретательности. Работы эти пользовались исключительной популярностью, и во многих произведениях не только живописи и графики, но и литья можно встретить грациозные фигуры фон Аахена, складывающиеся в настоящие смысловые ребусы и при этом радующие глаз. В названной серии сочетаются сцена того или иного

сражения (переданного с соблюдением исторической точности) с аллегорией победы, одержанной в этом сражении (так, схватка всадников, ночная осада Дьёра с применением петарды и пр. сочетаются с полуобнаженными мужскими и женскими фигурами, зодиакальными знаками, символическими изображениями рек, при том что все эти элементы взаимодействуют между собой). Колористический и композиционный дар фон Аахена позволяет ему создать художественное единство из всей этой разномастной толпы, в маленькие сценки вмещается целый "Theatrum Mundi". Фон Аахен насыщает картины светом и воздухом, замечательно пишет прозрачные легкие голубовато-изумрудные фоны. Мягкие, золотистые, в цветных тенях фигуры его героинь ничем не напоминают холодно-пепельные, ожившие статуи с полотен Спрангера.

Эти композиции-ребусы может расшифровать лишь тот, кто обладает всем набором шифров, привычных среде, их породившей. Но любому ценителю искусства они способны дать истинное наслаждение высоким мастерством и той интерпретационной свободой, которая из всех рудольфинцев наиболее присуща была именно фон Аахену. Здесь заметно и то, насколько продвинулась вперед, получив сильный импульс развития, светская историческая живопись, и то, насколько сильна была привычка и потребность оперировать целым штатом олицетворений, аллегорий, иносказаний. На свой лад это продолжение той же линии, которую мы пытались рассмотреть выше (у Фалькенборга и сходных мастеров), когда и текст и подтекст живут в произведении на равных правах, интерпретация явления и само явление свободно взаимодействуют между собой. Сцены фон Аахена тяготеют уже не к ренессанской аллегории, а к классицизму XVII в. с его театральной риторикой, любовью к выразительному жесту, рациональным пафосом. Тяготеют – но не являются им. Исторический цикл фон Аахена – одно из самых сложных по стилистике и далеко отходящих от современных ему форм станковой живописи произведений рудольфинского искусства. Ему нелегко найти прямую аналогию. А то, что в этих небольших картинах сконцентрирован большой заряд новых форм и возможностей, подтверждается стойким интересом к ним других художников, проявившимся уже при жизни фон Аахена (так, к "Турецким войнам" обращались скульпторы де Врис и ван Вянен).

Фон Аахен много работал и в области религиозной живописи, и его достижения здесь очень серьезны. Художник успешно начал свою карьеру в Риме, написав "Поклонение пастухов" для иезуитской церкви Иль Джезу. Впоследствии на пражской почве он сохранил связь с иезуитами и именно для орденовой церкви Спасителя написал по заказу Иоанна Барвитюса, тайного секретаря императора Рудольфа,

большое "Благовещение" (1613; Прага, Национальная галерея). Так что связь фон Аахена с идеалами "новой религиозности" и ее пылкими проповедниками была самой тесной. Вторая картина на тот же сюжет хранится в Мюнхене. К ним примыкает большое количество рисунков, которые гравировали Саделер, Килиан, ван де Пассе. Так что тема "Благовещения" разрабатывалась фон Аахеном неоднократно, и на ее примере хорошо видны типичные для него принципы религиозного изображения. В трактовке религиозного сюжета, главных персонажей фон Аахен идет в русле послетридентской религиозной живописи с ее обращенностью к широкому зрителю, элементами чувствительности, но и строгостью иконографии. Фон Аахен следует канону, который установился в изображении Девы Марии, внося, однако, в ее облик бóльшую непосредственность, несколько модернизируя сам образ в сторону современного типажа и придавая ему в известной мере светский оттенок, неизбежный для пражского круга. Образ Марии у фон Аахена и нов и традиционен. Лучший исследователь творчества мастера Э. Фучикова пишет, что "эта картина фон Аахена (пражское "Благовещение". – Л.Т.) является одним из первых воплощений новой религиозности в центральноевропейском искусстве, потребовавших и новых средств изображения"⁹⁰.

Созданный им образ Богоматери окрашен благородством и аристократизмом, которые художнику хотелось видеть неизменными чертами "Царицы ангелов". Эту царственность в сочетании с кротостью Мария сохраняет во всех сценах своей земной жизни.

"Благовещение" – центральная часть алтарного образа. Это большая (237 × 77) картина, и удивительно, с каким мастерством художник, так превосходно работавший в камерном кабинетном формате, использует здесь обширную плоскость полотна. Сцена разыгрывается на темном нейтральном фоне. И этот фон, и придвинутость фигур к переднему краю холста, и резкий свет, падающий снопом из раскрывшегося неба, свет нездешний, мистически высвечивающий центральную сцену, – все это напоминает уже названные приемы *Arte sacra* и Караваджо. Но концепция фон Аахена иная, она больше связана с личным мистицизмом, религиозным чувством, не выставленным на всеобщее обозрение. Она гармоничнее и словно продолжает линию "образов индивидуального поклонения" с их внутренней тишиной и духовной сосредоточенностью⁹¹.

В самом центре картины помещен аналой, на котором лежит Библия. Мария стоит на коленях по правую сторону от него – рука простерта над книгой, страницы ее она только что переворачивала. Ангел слева (он стоит на облаке, которое внесло его в маленькую комнату) с рукой, прижатой к груди, парит над корзинкой с рукоделием – единственным чисто бытовым предметом, и этот контраст сверхъестест-

венного и буднично-земного подчеркивает ощущение внезапности и необычности минуты. Мистический свет изливается сверху, где внезапно расступившаяся темнота открывает бесчисленные головки херувимов, – все пространство заполнено ими, они как бы составляют иное, невидимое пространство, ставшее на миг зримым. В их бледно-золотом кольце парит голубь – Святой дух, от которого и исходит нездешнее сияние, тонко воссозданное художником. Наиболее интенсивный луч света направлен от него в сторону Марии. Ощущение внезапного чуда, посетившего скромный дом, передается фон Аахеном с замечательной убедительностью, его зрителям должно было казаться, что сами они стали свидетелями великого события, так точно передано состояние Марии, настолько ощутима вдруг ставшая прозрачной тьма, из глубины которой воссиял свет. Мария изображена на коленях, в одежде светло-розового цвета, мягко разбеленного, чуть сиреневатого, бывшего одной из тайн фон Аахена; цвет смягчен к тому же легкой вуалью – тоже типичный прием художника. Плащ – синий, в равной мере естественно и эффектно декорирующий фигуру. Его глубокий цвет несет самое чистое колористическое звучание в полотне. Спокойный благородный сапфировый тон подчеркивает нежный цвет лица и рук, изысканно сочетаясь со смешанными, сложными тонами картины – сиренево-розовым (довольно темным), оливково-зеленым, цветом старого золота. Оливково-синеватый оттенок скрывается и в нейтральном фоне, золотистые отблески пробегают по всей поверхности полотна. Свободная кисть фон Аахена в сочетании с прихотливым рисунком, сложным плетением линий, ритмов, жестов создает живописную среду, великолепно соответствующую сдержанному драматизму сюжета, полускрытым, но сильным чувствам.

Для художника происходящее – прежде всего таинство, великое и загадочное событие. Внешний драматизм, который обычно стремились подчеркнуть мастера, изображая вторжение ангела в тихую комнату Марии, снимается у фон Аахена, не успев развиться, жестом Марии; за ним для зрителя звучали слова: "Се, раба Господня". Фон Аахен с большим искусством свел эти состояния: если правая рука Марии, "всплеск" ее тонких пальцев над книгой выдают волнение, вспышку эмоций, то жест левой руки, склоненная голова и выражение лица знаменуют полное принятие своей участи – своего избранничества. В полуопущенных глазах, в проступившем румянце – мистический восторг в сочетании с глубокой, сосредоточенной серьезностью. Движение ангела справа налево, в сторону Марии, останавливается, лишаясь бурной динамики, тяжелыми прочными линиями квадратного аналога и уверенными вертикалями фигуры самой Марии, складок ее одежды. Не случайно так акцентирована книга – и положением в центре полотна, и золотым отблеском страниц (роскошный переплет,

золотой обрез), и застывшей над нею в сложном "рудольфинском" жесте рукой Марии. Книга, великий символ, выступает здесь воплощением Слова и свидетельствует о свершении предсказанной в Библии тайны вочеловечения Бога через земную женщину.

Фон Аахен, воссоздавая событие, происшедшее в простой комнате, в будничной обстановке, окружил его аурой великолепия, роскоши. И кружевное шитье в корзинке с рукоделием, и одежда ангела, богатая ткань на аналое, Библия, и сеть золотых блесток, вспыхивающих по всей картине, и утонченные цветовые сочетания словно окутывают сверкающим покрывалом крепкий композиционный костяк картины. Это чисто рудольфинская страсть к утонченной роскоши, драгоценным камням, золотому шитью, вера в таинственную связь внешней оболочки и внутреннего содержания. Ювелирное искусство, обработка металла и камня, поразительный вкус в их использовании, когда роскошь и мастерство уравновешены в синтезе, оказавшемся непревзойденным долгие десятилетия, бросает свой ответ на многие полотна рудольфинцев и, может быть, больше всего и в первую очередь свойствен именно фон Аахену, который, как мы видели, и сам был привержен подобному искусству.

Фон Аахен, однако, не переходит грань между светским и сакральным. Мир красоты и даже роскоши служит в "Благовещении" материализованным отсветом мира высшего, материальное подчинено духовному и является его иероглифом, как любил говорить при дворе. Реальность преобразается благодаря приобщению к высшим ценностям, в момент экстраординарный, особый, когда человеку на миг открывается, вернее, подсказывается, истина о мире высшем ("Если небо так прекрасно снаружи, – говорил страстно любивший звезды Лойола, – то каково же оно внутри..."). Нам кажется, что фон Аахен создал в своей картине редкий образец истинно религиозного искусства, далекого от уже прочно установившихся клише, очень индивидуального и обращенного в сторону сложных решений XVII в.

Остается коснуться портретной деятельности фон Аахена, тем более, что и ее можно отнести к вершинам рудольфинского искусства. Он всю жизнь писал много портретов, в то время как Спрангер, напомним, оставил лишь несколько. В частности, фон Аахен создал целую галерею портретов героев турецких войн; правда, из них сохранились далеко не все. Чаще его портреты – погрудные изображения, сохраняющие удивительную неподвзятость в восприятии человека, при том что непременные составляющие их содержания – сложность внутреннего мира и личное достоинство. В системе искусства фон Аахена они прочитываются не как сословная надличностная величина, а именно как глубоко личное качество, присущее данному человеку. Люди были сложными, жизнь их – стремительной, напряженной и

чаще всего драматичной, и в портретах фон Аахена они редко выглядят счастливыми и никогда – удовлетворенными.

С полной определенностью выразилось подобное душевное состояние в портретах самого "сатурнического императора" – Рудольфа II, особенно в портрете 1600–1603 гг. из собрания Художественно-исторического музея в Вене. Рудольф изображен здесь как сугубо частный человек, хотя, конечно человек высшего круга, что предполагает наличие целой суммы необходимых показателей. Но все же главенствует индивидуальное начало; и впечатление душевной неустроенности и даже скрытого трагизма, безнадежности, которое рождает прежде всего глаза, взгляд, этим только усиливается. Большой, тщательно написанный портрет отличается, как всегда у художника, богатством цвета и фактуры: черный бархатный костюм, коричневый мех на плечах, узкий кружевной воротник образуют в совокупности строгую гамму, сдержанную, даже мрачноватую, хотя в этой сдержанности заключен и оттенок царского великолепия (орден Золотого руна, тонкие колкие кружева, дорогой мех, драгоценные камни на шляпе, страусовые перья). В такой "раме" выделяется тяжелое отекшее лицо, завораживая зрителя неподвижным глубоким взглядом холодных и страдающих глаз. Фон Аахен писал Рудольфа несколько раз (существует и много повторений, в частности, два – в Эрмитаже). По-видимому, это были самые выразительные портреты Рудольфа.

О богатстве живописных возможностей фон Аахена, которые он проявлял даже в заказных официальных портретах, говорит также известный инсбрукский портрет королевы Анны (1604; Вена, Художественно-исторический музей, экспонируется в замке Амбрас). Анна, дочь эрцгерцога Фердинанда II, была в то время нареченной Рудольфа: впоследствии на ней женился его брат Матиас. Это один из самых обаятельных образов в портретной галерее рудольфинцев; фон Аахен владеет умением не приукрашивать своих героев и, 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 придворных мастеров, еще активно работавших в его время (заказ на портрет Анны пытался, хотя безуспешно, перехватить у него именно Поурбус Младший).

Парным к портрету Анны служит неизвестный в искусствоведческой литературе портрет молодой женщины из Львовской картинной галереи⁹². Идентичность не только формата и композиции, но и деталей наряда, сходство обеих моделей позволяет, как нам кажется, предположить, что героиней второго портрета является сестра Анны, бывшая на год старше ее, Мария. Дата на полотне прочитывается вполне четко: это тот же 1604 г. Фон Аахен мог написать обеих сестер во время пребывания при дворе Фердинанда

Тирольского. Лучшие портретные работы фон Аахена переводят нехитрый тип репрезентативно-информативного придворного портрета в ряд портретов психологических: еще один выход за рамки привычного для XVI в. искусства и шаг навстречу XVII в.

Но фон Аахен сохраняет значение независимой художественной единицы, чья роль не может сводиться к стилистической "ступени эволюции". Его портреты художников, исполненные еще в Риме, в ряд с которыми можно поставить поздний портрет Спрангера (1611; Флоренция, Уффици), некоторые официальные работы, наконец, уникальный по своей тревожной выразительности и непривычному цветовому решению пражский "Портрет девушки" (ок. 1612; Прага, Галерея Пражского Града) обладают чертами индивидуального художественного почерка. Мало кто в тогдашней Центральной Европе мог создать подобные изображения, проникнутые интеллектуализмом, тревогой и психологической глубиной. Здесь осязаемы ростки желаний (и умения) извлечь самую суть "внутреннего человека": сведя к минимуму репрезентативные штампы, сконцентрировать во взгляде, наклоне головы, движении губ, в самом рисунке силуэта на темном нейтральном или густом мрачном фоне, в самом, кажется, формате холста, в его соотносительности с контуром изображения чисто духовные качества, которые возобладают в портретных шедеврах следующих столетий. При этом – увлечение живописной пластикой как таковой, свобода живописного выражения, абсолютная жизненная достоверность, создающая впечатление общения с живым существом, а не портретом. Однако повторяем – это лишь начало пути. И нам показалось полезным обратить внимание на эту сторону творчества художника, ибо часто, когда в искусствознании идет речь о переходе от портретного творчества Поурбуса Младшего и Мора, бесчисленных работ северных придворных маньеристов к портретному творчеству Рубенса или Ван Дейка, не говоря о более поздних мастерах, переход этот выглядит неожиданным: был Поурбус, и вдруг – появился Рубенс, напряжением своей гениальности создавший принципиально иной тип видения и живописной техники в портрете. Нам кажется, что в большей степени, чем это можно было бы сказать о маньеристах Италии, или о творчестве Пантохи де ла Круа, или о последователях Зейзенеггера, творчество рудольфинцев – в первую очередь фон Аахена и Хейнтца – заключало в себе переходную ступень.

Внутреннее наполнение портретной живописи фон Аахена очень сложно. Сами по себе в своих превосходных живописно-пластических решениях картины очень целостны, их цветовая гамма часто несет в себе нечто праздничное. Но изображенные персонажи далеко не гармоничны. Это все люди сложной духовной жизни, одухотворенные, ищущие чего-то, не удовлетворенные ни миром, ни собой. Лишь

мастер большого дарования с собственной дорогой в искусстве мог создать на пороге XVII в. такие неповторимые образы, как уже упомянутый "Портрет девушки" (иногда считается, дочери художника). По своему цветовому решению он способен вызвать ассоциации с камерным пастельным портретом XVIII в., причем с его лучшими образцами. Артистизм и живописная тонкость, с которыми разработана гамма серо-зеленого платья и сиреневато-прозрачной вуали, бледно-золотых волос, вибрирующих на темном фоне, превращенном 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. Фон Аахен пишет легко, почти эскизно. Непринужденность в общении самой модели со зрителем, минуя всякие варианты "зазывающих" композиционных схем – некоторые из них успешно разрабатывал и сам фон Аахен, умение передать ощущение погруженности модели в собственный мир, воссоздать трепетную атмосферу тихой душевной жизни, сложность образа самой девушки с ее загадочным косящим взглядом ворожей и наивной чистотой облика – все это словно взято фон Аахеном из будущего.

Новаторскими были и композиции, хранящиеся ныне в собрании Художественно-исторического музея в Вене: "Молодая пара" (1592) и "Смеющаяся пара с зеркалом" (ок. 1596). В обоих случаях фон Аахен разыгрывает сценки с собственной женой Региной, и, как показывает Э. Фучикова, они имеют отношение к привычной топике блудного сына, во всяком случае, времяпрепровождения в дурном обществе (на это указывают детали вроде кошелька с деньгами в руке мужчины, полуобнаженная девушка, сам интерьер⁹³). Изображена молодая чета в подчеркнута непарадной, сниженно-бытовой обстановке. Таким – с широко раскрытым ртом, нечесанными и небритыми – фон Аахен никогда не представлял своих героев даже рисуя крестьян. На одной из этих картин супруга тянет художника за ухо, он хохочет, показывая щербатый рот. Трудно узнать в этой парочке любимца нескольких императоров, каким был фон Аахен, и дочь знаменитого музыканта и композитора Орландо Лассо Регину, с которой художник обвенчался в 1595 г.

Фон Аахен, вводя в портрет жанровый мотив, хотя и имеющий оттенок морализаторства, соответственным образом строит и отношения со зрителем: на этот раз он прямо обращается к нему, хохочет в лицо, тычет в него пальцем, поворачивает к нему зеркало. Непринужденность, с которой художник делает зрителя свидетелем семейной интимной сцены – пусть сцена эта срежиссирована и сыграна актерами-любителями в веселую минуту, настойчивая попытка разрушить стену между собой и зрителем (которую сам же фон Аахен умел

создать в придворных и психологических портретах), вовлечь его в действие, сделать третьим участником шутки говорит о желании прорвать традиционную схему портрета как единственно возможную. Репрезентация, также предполагающая наличие зрителя (но пассивного, предстоящего полотну) сменяется здесь диалогом. Это совсем новый аспект в эстетике портрета, в цепочке "художник – зритель". Шутя и смеясь (хоть этот смех – отчасти маска и прием), он пускает в жизнь новую концепцию, новую композиционную схему, которая получит широкое распространение в XVII столетии. В частности, невозможно не вспомнить перед этой небольшой картиной конца XVI в. "Автопортрет с Саскией" Рембрандта. Однако фон Аахен лишь в сугубо камерной, интимной сфере искусства дал себе волю, то ли сбросив маску, то ли подобрав себе новую (скорее всего, и то и другое). Однако эту проблему смеющегося художника стоило бы рассмотреть более широко и на более разнообразном фоне, чем мы имеем сейчас возможность сделать. Отметим ее лишь как еще одно свидетельство незаурядности Ханса фон Аахена и расположенности рудольфинцев к новаторству.

Творчество Йозефа Хейнтца Старшего (1564–1609) довольно часто рассматривается в прямой связи с фон Аахеном, по некоторым источникам, он даже был его учеником, хотя разница в возрасте у них невелика⁹⁴. Но, безусловно, Хейнтц с юности находился под влиянием своего коллеги, а фон Аахен ему покровительствовал и в те времена, когда они только познакомились в Риме, и позже при дворе Рудольфа, куда художники прибыли тоже вместе. Круг их тем идентичен. Правда, Хейнтц больше занят мифологической тематикой, чем усложненными аллегориями или отображением турецких войн⁹⁵, но столь же внимателен к портрету, которому в большей мере обязан своей карьерой, хотя, наверное, смотрел на него, подобно ван Мандеру, как на побочную линию в развитии истинного искусства.

Живопись Хейнтца являет собой еще один вариант усвоения итальянского наследия Позднего Ренессанса и трансформации его в соответствии с новыми требованиями. Наиболее непосредственными источниками вдохновения в сфере религиозной живописи, которой он достаточно много занимался, были для него братья Каррачи и мастера, связанные с новой религиозностью. Если же говорить о мифологических сюжетах, то здесь ориентирами чаще всего служили Тициан (его "поэзии"), в меньшей степени – Тинторетто, а иногда (видимо, не без влияния императора) – Корреджо. Однако типаж картин Хейнтца, композиционные решения могут вызвать и совсем иные зрительные ассоциации – от североитальянцев до Микеланджело. Одна из наиболее сильных сторон творчества Хейнтца, как и фон Аахена, – колорит.

Это и самая итальянская сторона его живописи, причем, хотя художник бывал в разных художественных центрах, в его цветовых решениях ощутимы более всего венецианские реминисценции: и в довольно интенсивных красных, розовых, синих, белых цветах и в объединяющем их красивом золотистом тоне; в любви к нарядным тканям, богатству фактурных соотношений; а также в романтически-идеальных пейзажных фонах, которые художник, как правило, очень удачно использует, усложняя эмоциональное впечатление от своих картин.

Хейнц придерживается чисто поэтической линии в интерпретации привычных мифологических сюжетов: не обладая исключительной свободой и богатством вымысла Спрангера и фон Аахена, он умеет создать единую атмосферу, идеальную среду, охватывающую все грани живописного образа. Может быть, поэтому в творчестве Хейнца чаще, чем у других рудольфинцев, наличествуют черты гармонии – гармонии между миром реальности и миром искусства, поэтического вымысла. Это мастер, обладающий солидными профессиональными навыками и на свой лад осуществляющий в области стилистики еще один вариант "правильного смещения", если говорить языком творцов теории *Arte sacra*. Последнее касается в основном светской живописи. В церковной Хейнц связан с работами флорентийских и римских маньеристов средней волны, что особенно заметно в его раннем творчестве. В зрелый период в сакральной живописи Хейнца возникают протобарочные мотивы: здесь он часто ориентируется на Бароччи, видимо, одного из своих любимых мастеров.

Направленность таланта Хейнца в сторону протобарочных тенденций с оттенком классицизма почти постоянно сочетается с чертами уже упоминавшихся венецианских влияний. Его поэтический стиль отличается от гораздо более динамичного, нервного, субъективно-"затемненного" и стилизованного языка Спрангера или даже фон Аахена: таковы "Диана и Актеон" (1590–1600; Вена, Художественно-исторический музей), "Вакханалия" (1599; Мюнхен, Старая Пинакотекка), "Нимфы, крадущие стрелы у спящего Купидона" (ок. 1605; Поммерсфельден, замок Вейсенштейн, собрание Шенборн-Визентхайт) и др. Все эти работы отличает, кроме богатства цветовой палитры, удачное решение пейзажных фонов – пейзаж идеален, даже романтичен, используются разнообразные эффекты освещения, иногда лунного. В конечном итоге можно сказать, что Хейнц создает вполне интернациональный тип картины, отличительная черта которой – внутренняя уравновешенность, ясный, тяготеющий к классике стиль, несмотря на то, что в области формы художник любит использовать яркие эффекты, шумное движение. Кони у него несутся, ангелы энергично парят, люди бурно реагируют на события. Он превосходно пишет такие сложные, динамичные композиции, как "Похищение Про-

зерпины" (две версии – из Дрезденской галереи и Вроцлавского национального музея) или "Диана и Актеон" с выразительными по силуэту, экспрессивными фигурами, группами людей и животных, заключенных в рамку пейзажа – условного и приподнято-поэтического, совершенно непохожего на работы пражских "натуралистов". Речь идет все время о сугубо кабинетной, станковой живописи, призванной улаживать взор и развлекать ум. Хейнтц из всех ведущих рудольфинцев наиболее далек от их специфической натурфилософской семантики. В трактовке как мифа, так и религиозного сюжета он в глубине души простодушен и искренен. Содержательность его картин имеет тенденцию развиваться в сторону целостного образа, в чем немалую роль играет дар колориста. Хейнтц глубже в цветовых контрастах, чем фон Аахен, у него более насыщенные тона, более сильная светотень, но никогда не сгущающаяся до драматической остроты. Никто так не далек от реалистических направлений грани XVI–XVII вв., как этот художник, не задевающий реальности даже концом своей кисти, остающийся всецело в мире чисто художественных впечатлений и импульсов, которые и являются для него истинной натурой. Может быть, Хейнтцу недостает "открытого нерва", остроты, но он удивительно умел создать уже почти барочное по ощущению, органическое единство всех слагаемых ландшафта – воды, деревьев, облаков, а также людей, находящихся с природой словно в естественном родстве. Свет у него – универсальное объединяющее начало; он рождает трепетность фактуры, а в некоторых случаях ему отводится и более важная роль – он точно вбирает в себя эмоционально-этический заряд картины.

Некоторые живописные образы Хейнтца неожиданным образом способны напомнить работы Буше или Фрагонара. Таков "Спящий Амур и нимфы" (ок. 1605; Поммерсфельден, собрание Шенборн-Визентхейт).

Эта картина Хейнтца – поэтическая и морализующая сценка, аллегория и сказка, изящное поучение, к месту приведенный "exemplum", но прежде всего – отрада для глаз и изощренного вкуса ценителя.

В своей церковной живописи Хейнтц верен постулатам обновленной церкви, как это видно, например, в картине "Св. семейство со святыми и ангелами" (кон. 1590 – нач. 1600-х гг.; Прага, Национальная галерея).

У Хейнтца цвета теряют маньеристическую пестроту и холодность, наполняются теплом и светом, лица его святых окрашены румянцем, губы алы, глаза сияют влажным блеском. Хейнтц прекрасно объединяет многоцветье картины мягкой серебристой атмосферой, сгущающейся в красках фона. Светоносные краски Хейнтца очень соответствуют настроению созерцательности, тишины, самоуглубленности, царящим в картине и прежде всего связанным с образом Ма-

донны. Даже наиболее экспрессивные полотна Хейнтца на религиозную тему сохраняют это лирическое настроение, которое меняется лишь в "Страшном суде" (нач. 1600-х гг.; Прага, Национальная галерея)⁹⁶.

Мастерство рисунка, композиции Хейнтц демонстрирует и в самостоятельных листах, в эскизах к картинам. Его графическое наследие не очень велико, но относится к лучшим работам, оставленным рудольфинцами. Присущее художнику ощущение гармонии выразилось здесь наиболее непосредственно и завершено. Его характерная живописность – тоже. Он предпочитает черный мел и сангину и почти не работает пером с отмывкой (любимая техника старших рудольфинцев, а также "натуралистов"). Желтоватая тонированная бумага подчеркивает цветность его рисунков среди которых есть и большие, тщательно отделанные композиции, и живые наброски с одной или несколькими фигурами. Хейнтц работает плавной, довольно широкой сочной линией, то мягко проводя ее, то резко прорисовывая контур. Легкая растушевка укрепляет светотеневой эффект рисунка, его фигуры всегда живут и точно движутся. Такова его известная "Леда с лебедем" (сангина и уголь по карандашной основе; Вена, Альбертина) и рисунок на ту же тему из собрания Национальной галереи в Праге (уголь и сангина).

Истинным шедевром стал его рисунок "Пьета с ангелами" (1607; Лондон, Университетский колледж), датированный и подписанный художником; видимо, сам Хейнтц придавал ему большое значение. "Пьета" – законченный эскиз к большому алтарному образу (церковь св. Михаила в Аугсбурге). Ю. Циммер, исследователь творчества Хейнтца, указывает на обилие повторов и копий с этого листа, точнее – с гравюры, выполненной по нему Килианом⁹⁷. Он считает, что эта работа была одной из самых популярных и часто повторяемых из состава рудольфинского искусства как в XVII в., так и позже.

Рисунок действительно превосходен, композиция строго рассчитана, уравновешена и в то же время кажется свободной, подвижной. Это едва ли не лучшая работа Хейнтца по интенсивности передачи эмоций. Мария и снятый с креста Христос окружены ангелами, которые поддерживают мертвое тело Христа и скорбящую, в полуобмороке, Марию. Эта концепция "соумирающей" с сыном Марии, – а она исстари являлась в католической традиции персонификацией Церкви, "сораспинающейся" здесь со Христом, – характерна для новых веяний, принесенных в католический мир его внутренней реформой. Такие новые иконографические идеи и сюжеты, как частое изображение орудий пыток Христа или ангелов с орудиями пыток, возобновленный сюжет "Муж скорбей", особое отношение к Причастию, в связи с этим внимание к иконографии чаши или, как в данном случае, "Оплакивание"

Христа, происходящее без людей, т.е. иллюстрирующее не прямой евангельский текст, а его мистическую интерпретацию, – все это Хейнтц увидел в Риме, вообще в Италии, и, как видно, он не оставил без внимания новые веяния, рожденные мистической литературой и входившие понемногу в признанный набор иконографических формул католического искусства.

В этом плане, как кажется, можно было бы говорить не только о фон Аахене (в связи с "Благовещением"), но и о Хейнтце как об одном из распространителей "новой религиозности" в искусстве Средней Европы. Напомним в связи с последним, что в алтаре 1598 г. (явившемся плодом работы троих художников – Спрангера, фон Аахена и Хейнтца), Хейнтц избрал тему "Путь в Эммаус", также приобретающую в связи с идеалами обновленной религиозности важное значение в церковной живописи: ибо и там высшее значение, открытие верующими Христа в себе происходит под влиянием Евхаристии. В "Пьете" же художник сохранил ряд своих любимых приемов: он наметил гористый пейзаж, позади группы – крест (сцена происходит у его подножья, тем сильнее звучит здесь "сораспятие" Марии с Христом), темный провал горы, оттеняют центральную группу. Опять-таки в русле новых тенденций, высказывавшихся спиритуалистами, а позже получивших достаточно широкое признание в католическом искусстве, находится трактовка фигуры Иисуса, восходящая к рисунку Микеланджело для Виттории Колонны: он стал тогда источником бесчисленных подражаний. Облик Марии, его грустный лиризм и выразительность напоминают о Бароччи. Мария и Христос заключены словно в венок из ангельских ликов и крыльев; так символизируется состояние вне-реальное, мистически соединившее небо и землю в момент вселенской скорби. При этом облик Марии сохраняет нежность, девические черты, он не искажен страданием, как и предписывалось идеологами новой религиозности. Задача всей композиции – в создании эмоционально-содержательного "поля", активно привлекающего ответное чувство зрителя, чувство сугубо личное и очень сильное.

Обычная техника Хейнтца в рисунке – черный мел, сангина – дополнены в "Пьете" мягко введенными пятнами белил, а в отдельных местах – перовой штриховкой. Живость и разнообразие поз, жестов, изумительная тонкость и художественная прелесть рисунка, окутанного прозрачной светотенью, выделяют эту работу из графического наследия художника.

В сакральных композициях Хейнтц, как кажется, ближе всех рудольфинцев подходит к свободному дыханию и демократизму барочной религиозной живописи, при этом сохраняет неотъемлемую черту рудольфинцев – лиризм личного ощущения, что приобретает в

этом жанре смысл личного откровения, индивидуального молитвенного порыва. Хейнтц избегает запутанного аллегоризма, свойственного Спрангеру. Искреннее, чуть аффектированное религиозное чувство, отразившееся в концепции его картин, выводит художника из магического круга придворной живописи в сторону, казалось бы, противоположную той, к которой тяготеют его же мифологические работы с их гедонизмом, чувственной прелестью и общим настроением придворного искусства-игры. Религиозная живопись Хейнтца обращена не к утонченному вкусу и прихоти, не к гуманистической учености, а напрямую – к человеческой душе, а тем самым – к реальности.

К реальности по своей задаче и духу обращен и портрет, бывший как и у фон Аахена, одной из самых сильных сторон искусства Хейнтца. Сохранилось достаточно большое количество портретных изображений как парадного, так и камерного типа. В последних Хейнтц особенно интересен и тяготеет к собственным решениям, как например в групповом портрете с братом и сестрой (1596; Берн, Музей искусств), в котором он представлен пишущим с натуры свою сестру Саломею, в то время как его брат поддерживает будущий портрет.

Простая и строгая по цвету, картина очень точна, по-видимому, в передаче портретного сходства: чрезвычайно живым представляется образ самого художника, его предельно сосредоточенный, чуть сощуренный взгляд. Этот портрет Хейнтца – один из ряда частых портретных изображений людей искусства в рудольфинском кругу с их простотой мотива и глубокой адекватностью внутреннему и внешнему облику своих моделей. Как правило, они абсолютно лишены рисовки, репрезентативных моментов, часто изображают художника за работой и вносят свой вклад в сложение концепции автопортрета, столь характерного для европейского искусства Нового времени.

Ряд портретов кисти Хейнтца можно было бы считать интимными и психологически точными по своей главной задаче. При этом его герои никогда не заигрывают со зрителем, не вовлекают его в живой контакт, как это делали герои фон Аахена; они ближе к традиционной линии бюргерского северного портрета (портреты А. Фугера и его жены, 1598; Берн, Музей искусств; "Портрет молодого человека", 1597; Бале, Собрание картин). "Семейный портрет с женой и детьми" (1608–1609; Поммерсфельден, замок Вейзенштейн) может считаться одним из истоков уже упоминавшегося сложного по концепции известного группового портрета Дионисио Мизерони с семьей кисти Карела Шкреты – лучшего барочного мастера Чехии XVII столетия.

Все это работы серьезного, сосредоточенного плана, иногда несколько неловкие по композиции; главным в них является острое чувство живого человека и "натурального" характера. Строго держа-

щиеся, почти не позирующие люди Хейнтца всегда остаются сами собой, не носят масок, не возносятся над зрителем, исполнены достоинства. К таким работам интимного склада относится и портрет Рудольфа – маленький шедевр художника (масло на меди, 16,2 × 12,7; Вена, Художественно-исторический музей) теплый по цвету, живой и наряду с "Рудольфом II" фон Аахена из того же собрания представляющий собой наиболее правдивое и глубокое изображение сложного характера императора.

Напротив, в парадных работах Хейнтца нашла свое выражение вся сложная система репрезентативного портрета, отвечающего разносторонним требованиям светского ритуала. Он был блистательным мастером таких "сценических" портретов, что лишний раз говорит о широте возможностей художника. В них Хейнц обратился к испанской изобразительной формуле, как в серии из шести больших (в полный рост) портретов племянников императора Рудольфа II. Рудольф специально посылал художника в Грац с такой миссией в 1604 г.

Серия Хейнтца – идеал придворного канона. Изображение несет 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 золотым и черным. Портреты из Граца продолжают ту линию родовой габсбургской галереи, которая уже находилась в Инсбруке у Фердинанда Тирольского, но являют собой совсем иной уровень художественной свободы и живописного мастерства. Фигуры молодых эрцгерцогов и герцогинь помещены в архитектурное пространство – неглубокую нишу, дополненную колонной, частью портала или иной деталью дворцового интерьера, с помощью которых Хейнц – недаром он был и архитектором – очень удачно создает как бы намек на "архетип" такого портрета – скульптурное изображение, поднятое на пьедестал. Около модели помещен стол, на нем находится основной аксессуар-атрибут (будь то мартышка с Антильских островов, часы или книга). Стол покрыт тканью красного, бурого или иного интенсивного цвета, а дополнительным декоративным элементом является обязательный для парадного портрета занавес. Хейнц варьирует эти детали, но сохраняет их каждый раз, придавая своей серии композиционное и цветовое единство, отвечающее идее единства рода и семьи. В пределах этого единства каждый конкретный портрет решается по-своему. Но торжественный тип галереи, где все модели исключены из суеты повседневности, возвышаются над ней в парадной неподвижности, сохранен и в общей концепции и в отдельных деталях. Руки

молодых Габсбургов держат платок, отороченный драгоценным кружевом, или перчатки, или лежат на эфесах шпаг. Лица и руки неподвижны так же, как колонна или занавес. Но Хейнц со своим удивительным ощущением индивидуального характера поистине вдохнул жизнь в эти застывшие статуи, написав живые лица, влажные глаза, теплые губы, нежный румянец и тихие тени вокруг губ и подбородка. Эта жизненность лиц словно одушевляет всю тяжелую массу одежд и драгоценностей, которые при всем их декоративном блеске сохраняют у Хейнца статус одеяний, "оправы", совсем не равноценной самому человеку (что неоднократно бывало в современной рудольфинцам придворной европейской живописи). Интересно проследить, как сдержанные, позирующие фигуры юных правителей из Граца оттеняются подвижностью зверьков – собачки, обезьянки, помещенных в каждом полотне. Лишь в портрете младшего из всех, Карла, будущего магистра тевтонского ордена в Австрии, нет светских аксессуаров. Его монашескому облачению соответствуют распятие и часы – символ быстротекущего времени. Однако обязательная принадлежность аристократического портрета – перчатки – присутствует и здесь.

В портрет же главы рода – Фердинанда Штирийского, кузена Рудольфа, художник поместил даже фигуру любимого эрцгерцогом карлика, на голову которого тот ласково положил руку. Этот маленький человек и придворный "зверинец" разнообразят строгую ритуальность портретов, создавая как бы второй, "сниженный" ряд изображений, дополняющий, даже по-своему (если вспомнить о привычной и всем известной тогда символике) комментирующий их. Эрцгерцог Максимилиан Эрнст прикасается к ошейнику любимой огромной собаки; возле будущей польской королевы Констанции, занявшей своим платьем все свободное место на полотне, серая обезьянка, сидя с яблоком на столе, весело строит рожи. Ее цепкая лапка лежит на кружевном манжете и перчатке, обтягивающей руку Констанции: фактурный узел шерсти, шелка, кружева и мягкой кожи на охристом тоне скатерти написан великолепно.

Портреты Хейнца делают его, как кажется, уже не предтечей, а одним из первых крупных мастеров портретной живописи в Европе начала XVII в. и знаменуют собой переходную стадию в развитии портрета, часто выпадающую из поля внимания искусствоведов при установлении его эволюции.

Рассматривая творчество маньеристов в разных видах и жанрах искусства, мы должны отметить, что маньеризм, как никакое иное стилевое направление того периода был связан с оформлением универ-

сальных идей и вкусов. По сравнению с близким барокко он был индифферентен к вопросам национальной формы, народному началу (это не значит, что народное искусство в постренессансный период, особенно городское цеховое творчество, не использовало решений маньеризма в качестве образца). За редким исключением истинной родиной для всех тогдашних художников была Италия — самый сильный импульс их творчеству давали Рим, Венеция, Флоренция. Импульс этот был, однако, только толчком их таланту, который активизировал и глубоко заложенные в них местные традиции. В результате появились вещи глубоко своеобразные, которые именно из-за их итальянизма впоследствии слишком часто (и несправедливо) воспринимались историками искусства как эклектичные, беспомощно-копийные и др.

Ярким примером сложных переплетений универсального и местного начала, вариантом "творчества по образцу", которое, однако, было и самостоятельным и оригинальным, может служить творчество Хендрика Гольциуса (1558—1617), никогда не входившего в число пражских художников, не жившего при дворе Рудольфа, но, возможно, сильнее всех иных талантливых северян связанного с ним внутренне. Не случайно такой прочной была и его связь с тамошними мастерами: гравюры, созданные по рисункам Спрангера, который был "альтер эго" Гольциуса при дворе, относятся к лучшим в его наследии, как упомянутая выше "Свадьба Амура и Психеи" (1587; Будапешт, Музей изобразительных искусств). Громкую хвалу этой действительно уникально сложной и прекрасной по абсолютному мастерству работе провозгласил ван Мандер, рупор идей генерации художников-романистов. Им всем был присущ если не "комплекс Фауста", то частичка его беспокойного, вечно идущего на риск духа, способность заклинать богов и демонов, даже продать душу (во всяком случае — душевное равновесие) ради познания вечных тайн искусства. За их постижение, за будущую славу (о ней мечтали все) надо платить трудом и самоотречением. Это уже почти современный тип художника, отстоящий бесконечно далеко от умозрительной фигуры сервильного придворного мастера, какими маньеристов слишком долго принято было считать.

Ставший уже в ранней молодости известным и ценным мастером, связанный семьей, мастерской и учениками, Гольциус, тяжело заболев, по словам ван Мандера, больше всего страдает от того, 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 ее увидеть и там, если уж так решила судьба, умереть. Однако это безумное путешествие и итальянские впечатления исцеляют художника, хотя, когда он добрался до Рима,

там свирепствовала чума: "Всюду кругом, на улицах и площадях Рима, лежали больные и умирающие. Так было и в тех местах, где Гольциус останавливался рисовать какую-нибудь античную статую; но ничего не могло помешать его влечению. Несмотря на зловонный запах, он смело стоял и работал... Я думаю, что едва ли кто другой из нидерландцев сделал так много и таких хороших рисунков и к тому же в столь короткое и неблагоприятное время", – писал в "Книге о художниках" Карел ван Мандер⁹⁹. Гольциус увез из Италии горы рисунков, копий, зарисовок; отголосками "лет странствий" были наполнены все будущие годы его творчества. Иконография, типаж, сюжеты, реже – цветное решение неотрывны от впечатлений, подаренных ему "родиной искусств". И еще один оттенок явственно различим в поздних работах художника: ностальгическая нота, придающая особый смысл и звучание его творчеству. Гольциус, знаменитый на всю Европу (кстати, его высоко ценили и в Италии), как бы навсегда зачарован тем, что воспринял однажды как абсолютную истину искусства.

В 1604 г. Гольциус нарисовал, используя свою фантастическую технику – штриховку пером, имитирующую резцовую гравюру, большую композицию "Вах, Венера и Церера" (228 × 170, грунтованный холст, перо, бистр; С.-Петербург, Эрмитаж). Она образно воплощает самую суть отношения северян к Италии, к античности, к классике. Как типичный маньерист, он воссоздал традиционный, привычный образ юного бога, обнаженного, прекрасного, увенчанного венком из винограда и со зрелыми гроздьями в руках. Но поместил его не в привычную классическую декорацию, а в романтизированную условную среду.

Сам по себе достаточно вторичный, построенный по законам "правильного смешения" классических образцов (только с точки зрения не теологов, а художников), "Вах" получает новое и непривычное наполнение, прежде всего – поэтического свойства. Контраст, разлом, сведение в одном изображении несочетаемого заставляют рисунок Гольциуса зазвучать струнами, неизвестными итальянским прототипам. Это его собственное понимание реальности жизни и реальности искусства, его принцип соединения идеала и действительности. Смелость в сочетании правды и вымысла, поэзии и прозы выдают романтический дух Гольциуса – в жизни, скорее, недоверчивого, себе на уме, любящего розыгрыши и по-крестьянски осторожного и прижимистого (при этом умевшего поставить на место любого богача, как о том свидетельствует его биограф). Но творчество трудолюбивого антверпенца выдает его с головой: он хочет невозможного, и душу его нельзя насытить. Он поклоняется только своим богам: искусству и красоте.

Эрмитажный Вахх, по мнению известного исследователя творчества художника К.С. Егоровой, это "едва ли не абсолютная вершина творчества Гольциуса. 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"¹⁰⁰. Мы добавим, что не только тема, но и типаж, характер композиции, рисунок ветвей и складок занавеса, обрамляющих сцену, трактовка амуров, с их христианско-языческой родословной, наконец, глубоко личное ощущение античности – черты, роднящие Гольциуса с рудольфинцами, как и гористый, задумчивый пейзаж заднего плана, подернутый дымкой, как это часто бывает на картинах Спрангера и фон Аахена.

Однако та смелость, с которой возникает среди этого сна наяву сам мастер, не стилизованный, скажем, под Вахха (как в полотне фон Аахена "Вахх, Венера и Купидон", являющемся по сути замаскированным под античность семейным портретом художника; 1590-е гг., Вена, Художественно-исторический музей), но в своем обычном реальном облике, с циркулем в руке, который он демонстрирует зрителю, подтверждая рукотворность фантастической сцены, в которой он, однако, сам существует и в которую втягивает зрителя – шаг вперед в творческом самоутверждении. Это неповторимая стадия развития герметической натурфилософии и расцвета артистизма, того специфически понятого "интеллекта" художника, творца "новых миров", о котором писал Цуккарро.

В свои последние годы Гольциус стал затворником, полностью погруженным в тайны искусства; изобрел новые техники, поражавшие избранных, допущенных в его святилище (например, рисунок пером по загрунтованному холсту, не несущий никаких вспомогательных функций, ставший чуть ли не более "свободным искусством", чем живопись). Он переосмысливает не только классический типаж, но и античный, сопрягая его с современностью, как сделал начавший это направление Франс Флорис в своей поразительной "Венере". Это уже не калька с привычных образцов, а совершенно новый и очень современный образ. Идеал трансформируется в соответствии с сугубо личной концепцией художника, возникает его собственный, "частный" идеал.

В эпоху придворных мастеров Гольциус целиком отдается своему, "личному" искусству, не заботясь о заказах, социальном статусе, месте в обществе, равно безразличный теперь ко двору и к магистрату. Вот почему его имя приводит на память другого будущего затворника – позднего Рембрандта, хотя сам Гольциус остается в рамках своего

времени. 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 свой идеал на иных, чем Гольциус, основах. Но ведь этим же путем двинулось уже поколение Гольциуса, фон Аахена, рудольфинцев и даже прошло немалую его часть по каменистой дороге.

Рудольфинцы были слишком связаны со двором и охвачены, если можно так сказать, линиями силового поля самого Рудольфа II, чтобы допустить столь большую личную свободу. Их идеал деятельного служения искусству и самому себе в скором времени блистательно воплотит Рубенс, уже писавший тогда свои первые мантуанские и римские картины и копировавший для кунсткамеры Рудольфа полотна Корреджо во дворце Винченцо Гонзага. Заказ этот спровоцировал своей высокой оценкой молодого художника не кто иной, как фон Аахен, прибывший ко двору мантуанского герцога по приказу императора с целью пополнения пражской коллекции.

Да и сам фон Аахен, как уже говорилось, выполнявший массу художественных поручений при дворе (а иногда и дипломатических), по словам современников, человек "большого ума и простоты и к тому же не чуждый радостям жизни", многими чертами жизненного статуса помогает проследить эволюцию больших мастеров начала XVII в.

Будучи гораздо больше связаны с меценатом, особенно в начале существования центра, рудольфинцы никогда не позволили бы себе такой вольности, какую Рубенс допускал в отношениях с тем же Гонзага. Но постепенно все более свободный статус появляется и у них: Спрангер купил несколько домов в Праге, вступил в цех и переехал из императорского дворца в собственный особняк. Фон Аахен, когда уже на закате правления Рудольф II хотел перенести двор из Праги в Амбрас, отказался покинуть свою пражскую мастерскую...

Все это знаменовало собой сильно возросшее самосознание художников, и не в Италии, где Рафаэль и Микеланджело уже давно имели титул "божественных", а в стране, где еще на памяти рудольфинцев и при их участии цех живописцев только-только получил статус свободных мастеров, а не ремесленников.

СКУЛЬПТУРА

До сих пор скульптура оставалась в стороне от нашего обзора. Это не значит, что ее не было при пражском дворе: напротив, она дала ряд произведений, очень характерных именно для его духа и стиля. Но количество скульптурных памятников и их роль в художественном процессе совершенно несоизмерима с живописным наследием или

произведениями прикладного искусства. Скульптуры мало, и связана она в основном с творчеством единственного, но зато значительного мастера – Адриана де Вриса (1545–1626)¹⁰¹, утвердившегося при дворе в 1601 г. Но первым крупным скульптором, на протяжении долгого времени связанным со двором Рудольфа, хотя он никогда не был в Праге и не считался придворным мастером (однако получил от Рудольфа дворянский титул), оказался Джамболонья (1529–1608).

Император радовался его работам, как мало каким новым экспонатам своей галереи. (Джамболонья был в постоянном контакте с Прагой, именно он порекомендовал еще покойному Максимилиану II Спрангера и де Монта, а позже, видимо, и де Вриса.) Тип свободностоящей статуи, равно как и придворного портрета был отработан им до высокой степени совершенства. Эти скульптурные жанры нашли свое распространение и в Праге, в то время как работы монументального плана, в которых и находило свое воплощение искусство круглой скульптуры большого стиля в Европе в 1580–1590-х годах XVI в., практически здесь отсутствовали. О. Ларсон, автор монографии о де Врисе и скульптуре в кругу Рудольфа II, отмечает, что ни большие конные статуи, ни многофигурные фонтаны для площади или дворцового комплекса, ни парковая скульптура крупных форм в Праге почти не существовали¹⁰². Это можно было бы поставить в связь с отсутствием крупного градостроительства и относительно слабым развитием строительства сакрального. Во всяком случае де Врис, только что возведший в Аугсбурге колодец со скульптурными группами (1596–1602), в Праге не сделал ничего похожего. Художники в Праге работали на кунсткамеру, на музейную экспозицию, как ее тогда понимали, их дело было создавать шедевры, достойные знаменитого собрания. И, конечно, участвовать в "живописной пропаганде" двора, прославляя политику дома Габсбургов. Этим же темам посвящено и пражское творчество де Вриса.

Для императора де Врис изваял несколько превосходных скульптурных групп, иконография, типаж, семантическое наполнение которых в большой мере повторяет решения фон Аахена и его коллег. В области же формы он следует пластическим принципам Джамболоньи и его круга.

В центре деятельности де Вриса оказывается кабинетная скульптура и портрет, в котором он также следует своему учителю. Де Врис выполнил несколько великолепных бюстов Рудольфа. Бронзовый бюст в панцире (1603; Вена, Художественно-исторический музей) с подставкой, которую составляют фигуры императорского орла, Юпитера, Меркурия в сложном переплетении и головоломных ракурсах, своей совершенной отделкой, пластикой, многообразием зрительных аспектов способен соперничать с лучшими работами тогдашних

европейских скульпторов. Само портретное изображение исполнено величия и силы. С большим искусством героизируется здесь реальный облик невысокого, с печальными глазами, очень "штатского" Рудольфа, никогда не бывавшего на поле брани. Это не человек как таковой, пусть идеализированный, а поистине "имперская идея" в облике конкретного человека; отсюда горделивый пафос изображения. В основе идейной концепции портрета заключена также тема преемственности с императором Карлом V, что настойчиво подчеркивается аксессуарами, композицией, всей стилистикой портрета, повторяющимися в измененном виде скульптурный бюст Карла работы Леоне Леони. По сравнению с последней работа де Вриса кажется особенно мастерской, хотя и Леони создал серьезное произведение, ориентированное на античные образцы, – кстати, гораздо более стилизаторски точное, чем бюст де Вриса. Де Врис исходит из более сложной скульптурной концепции. Его главная тема – портрет героя, и героя современного. Если силуэт "Карла V" Леони отличается довольно простым ритмом и "падающими" непрерывными длинными линиями, то в "Рудольфе" и ритм, и фактура, и динамизм композиции совершенно иные. Образ героизируется через сумму композиционных приемов: распрямленные плечи, гордо вскинутая голова, напряженный рваный силуэт. Динамизм целого подчеркивается и резко расширенным нижним краем панциря с острыми краями и фигурной подставкой с ее узлом сложных фактурных и композиционных соотношений. Силуэт беспокоен, фасовая, как в "Карле V", постановка фигуры смещена поворотом головы; тщательная прорисовка глаз, имевшая место в скульптурном портрете Карла V работы Леони, изменилась устремленным вдаль, в вечность, взглядом его внука, ни на чем не фиксированном (впечатление такого взгляда создается исключительно игрой света и тени – сами белки глаз оставлены пустыми). Светотеневая игра, которую создает сложная фактура бюста, очень богата. Плотность панциря зрительно дробится рядом изображений: трубящей Славы, льва, орла, сфинкса, растительным орнаментом. Чрезвычайно велико разнообразие аспектов, воспринимаемых зрителем при обходе скульптуры. Разным воспринимается и цвет бронзы, так как лицо Рудольфа с его широкой, мягкой моделировкой кажется имеющим иной оттенок, чем панцирь, хотя он отлит из того же материала: дробная разделка, орнамент с плоской светотенью, гравировка панциря, делающая поверхность то блестящей, то матовой, поддерживают эту фактурную игру, которая продолжается в подставке с ее глубокими теневыми контрастами, резко бликующей поверхностью, еще более разорванным контуром. Портретный бюст Рудольфа занимает свое место в эволюционном ряду складывающегося барочного героического портрета. Это прекрасная, цельная по своему стилю работа,

исполненная благородства формы, обладающая внешним и внутренним пафосом.

Менее параден и ближе по духу к живописным портретам императора второй бюст Рудольфа (1607, бронза; Вена, Художественно-исторический музей). Здесь налицо все компоненты парадного изображения: панцирь с теми же Славами, и орден Золотого Руна, и высокий воротник, подчеркивающий вьющуюся бородку Рудольфа. Резко акцентированные углы воротника выдвинуты вперед, становясь одним из главных элементов силуэта и придавая ему беспокойную маньеристическую остроту. Пластика же лица, тяжелого, отечного, одновременно и обобщенная и конкретная в тех деталях и даже мелочах, которые и рождают впечатление жизненной и художественной достоверности. Этот портрет кажется наиболее верным и близким к оригиналу. Не выпадая из "императорской" линии, он относится к психологическим портретам, как лучшие вещи Хейнтца и фон Аахена.

Напротив, парадно-театрализованным выглядит третий в ряду этих портретов (1609; Лондон, Музей Виктории и Альберта) – с огромными наплечниками в виде львиных голов (обыгрывается символическое значение королевского знака, а кроме того намечается некоторое сходство и с сильно идеализированным здесь обликом самого Рудольфа). Бюст пышен и разнообразен по фактуре – это работа большого мастера. Но глубина и истинность образа, столь впечатляющая в предыдущих скульптурах, уходит из изображения.

Второй точкой приложения сил де Вриса стали статуи, специально предназначавшиеся для собрания императора (обычная высота – от 70 до 190 см), следующие любимой пражской иконографии: "Меркурий и Психея", "Летящий Меркурий", "Психея, возносимая амурами", "Геракл" и др. Это превосходные образцы свободно стоящей скульптуры; подчиняя зрителя круговому движению, она включает его в свой собственный ритм, и он вовлекается в это движение – по идее своей безостановочное – чередой плавно сменяющихся аспектов. Сама идея подвижности, изменчивости запечатлена в гибких, длинных фигурах де Вриса, словно скользящих друг вокруг друга (если их несколько), то переплетающихся руками, ногами, то вдруг расступающихся в стороны, кажется, не переставая медленно перемещаться перед зрителем, который, сам того не замечая, начинает двигаться вокруг них в том же гипнотизирующем, завораживающем ритме. Статуи с их усложненными силуэтами великолепно отполированы, их сильно бликующая гладкая поверхность с ежеминутно меняющимися, подвижными тенями кажется перетекающей и живой. Тема скольжения и изменчивости, скрывающая в себе все ту же идею всеобщей метаморфозы, обращавшая на себя внимание в живописи, здесь проявляется даже более открыто. Скульптуры де Вриса полностью выявляют материальность

бронзы, тяжелого отшлифованного металла, и одновременно кажутся утратившими вес. В замечательной "Психее, возносимой амурами" (1593; Стокгольм, Национальный музей) фигурки амуров, "парящих" вокруг центральной статуи с ее плавным, вытянутым силуэтом, так точно рассчитаны, так выразительны в своем движении, что Психея зрительно представляется уже оторвавшейся от земли, свободно движущейся в пространстве. Бронза, покрытая лаком, сохраняя холодную, блестящую, твердую поверхность, парадоксально кажется живой, одухотворенной, чуть ли не дышащей.

Де Врис, устанавливая свои удивительные ритмы, часто дублирует жесты. Так, двое амуров из рассмотренной скульптуры, помещенные по обе стороны от Психеи, подчеркивают, повторяя, движения ее рук, одна из которых поднята вверх, другая же "парит": к тому же один амур повернут вперед, другой – назад, оба изображены в упругом сильном движении, сообщая его и Психее, – ее точно закручивают вокруг оси по часовой стрелке. Третий амур подталкивает ее сзади, сильно запрокинувшись, и его ножки, свободно разбросанные в воздухе, вторят линиям длинных, гибких ног Психеи и помогают укрепить все то же впечатление невесомости главной фигуры, медленного, кругового подъема вверх. Кажется вся эта скульптурная группа ни на что не опирается, так замечательно найдены и рассчитаны все пропорции, прочерчены все линии, уравновешены объемы. Работы де Вриса – классика ранней круглой скульптуры (недаром он был учеником Джамболоньи), в которой этот жанр, тогда еще недавно открытый искусством, блещет новизной, полон свежести и радости открытия. Задача решается каждый раз заново, стандарты лишь отрабатываются и каждая новая скульптура – настоящая творческая находка.

(О том, какой интерес представляла для ценителей скульптура де Вриса говорят, например, три гравюры Я. Мюллера – одного из самых известных тогда мастеров резца – с другой прославленной скульптуры де Вриса "Меркурий и Психея" (1593; Париж, Лувр). Это истинная классика маньеризма, двойная "серпентината", свитая из двух разнонаправленных тел, одновременно запутанная и строгая, полная изящества, скрывающего под собой точный и сложный расчет, беспокойная и гармоничная. Уже только этой работой де Врис мог бы заслужить себе достойное место в истории скульптуры.)

Однако он еще усложнил задачу, включив в следующую свою скульптурную группу три фигуры; на этот раз их пластический лейтмотив – спираль, растущая в высоту и, кажется, вращающаяся вокруг своей оси. Это "Несс, Геракл и Деянира" (ок. 1603; Карлсруэ, Баденский музей). Здесь пластика более тяжелая, плотная, объемы набирают вес, движение – силу. Артистизм в решении труднейшей профессиональной задачи с оттенком формального изыска типичен

для пражского круга, как и сама тема, к которой обращались в те же годы многие мастера.

К 1609 г. относится рельеф "Рудольф II – покровитель искусств" (Виндзор, Королевское собрание). Эта тема, как мы могли убедиться, – одна из кодовых во всей культуре рудольфинского двора. Однако у живописцев доминировала отвлеченная аллегория, и лишь в редких случаях в ней была представлена сама персона правящего императора, при том что боги Олимпа (Вертумн, Юпитер) могли иметь портретное сходство с Рудольфом. В скульптурах де Вриса героизация и идеализация образа происходят иным способом, распространенным и при других дворах, особенно у Медичи во Флоренции – например, в рельефе Джамболоньи "Аллегория Франческо Медичи" (1604, бронза, покрытая темно-коричневым лаком; Вена, Художественно-исторический музей); здесь черты модели сливаются с идеальным образом античного императора – Августа или, чаще, Марка Аврелия; одежда – античная, стилизованная, героя обступают толпы обнаженных фигур, символизирующих его личные добродетели и достоинства его правления. Для конкретизации места действия используются аллегорические образы природы, а также геральдические животные и неизменные Славы со своими трубами.

В рассматриваемом рельефе де Вриса Рудольф II (в образе римского императора Августа) сидит на коне (может быть, своеобразная компенсация за отсутствие конного рыцарского изваяния императора, а также намек на его любовь к чистокровным коням). Толпа обнаженных, великолепно моделированных женских фигур (персонификации свободных искусств) почтительно и радостно, как свита из любимых придворных, теснится за ним. Он же, перегнувшись с коня, щедро оделяет, видимо, монетами ближайшую из фигур, жестом милостивым, свободным, но как бы несколько мимоходом: ясно, что главная его задача – более высокого плана; недаром венец над головой Рудольфа держит в когтях орел, в небе парит Козерог – другой императорский знак, Слава же ожидает его побед и помещена на переднем плане, на одном из главных мест. Сбитое копытами скакуна, корчится на земле Невежество с ослиными ушами. И в левом углу композиции – речной бог с урной, воплощающий, как считается, Молдову (реку, у которой была одержана победа над турками)¹⁰³. (Впрочем, это может быть и Влтава, над которой в реальности и расцвел весь этот венок искусств.) Прямоугольный рельеф де Вриса с его плоским архитектурным фоном, крупными фигурами, четко направленным горизонтальным движением слева направо сильно отличается от его же "Аллегии турецких войн" (1603; Вена, Художественно-исторический музей), похожей на скульптурную кальку с беспокойных живописных композиций фон Аахена.

Мы не имеем здесь возможности анализировать более подробно творчество де Вриса; тем более, что его известные мифологические группы, отлитые для парка Валленштейнова дворца, своей композицией, обработкой поверхности, самим пониманием скульптурной формы являются уже следующим шагом в движении искусства в сторону всеобъемлющего динамизма барокко. Адриан де Врис – одна из тех фигур, на которых это движение можно проследить с полной ясностью, при том что произведения, вышедшие из его рук, всегда художественно полноценны и меньше всего могут рассматриваться как нечто нестойкое со стилевой точки зрения, половинчатое и преходящее. Его маньеризм – явление зрелое, рафинированное, но отнюдь не утратившее импульса к дальнейшему развитию. Все суждения о "тупиковости" маньеризма как стилевого направления, жаждущего раствориться в грядущем барокко, разбиваются о художественную практику подобных мастеров. В отличие от живописи мы имеем здесь дело с искусством, набирающим силу и стилистическую четкость; барокко складывается как естественное эволюционное звено внутри этого искусства, а не только вопреки ему или в антитезе с ним. Камерный же характер многих работ де Вриса объясняется лишь спецификой Пражского центра; монументальные возможности пластики самого скульптора гораздо шире.

О разнообразии его исканий свидетельствует несколько скульптур на сакральную тему: это изображения Иисуса – "Иисус у колонны" – вариант с привязанной к колонне фигурой в терновом венце (1613–1615; Вена, Художественно-исторический музей) и "Сидящий Христос" (1607; Вадуц, Галерея Лихтенштейн), сочетающий иконографию "Мужа скорбей" с образом, рожденным итальянским Ренессансом – прекрасным, одухотворенным, без внешних признаков страданий. При этом, однако, настроение, доминирующее в скульптуре, состояние Христа, ответный эмоциональный отклик зрителя принадлежат эпохе реформ католической церкви. Это как бы продолжение идей *Arte sacra* в новых условиях: глубокое, сосредоточенное сопереживание, драматизм, оттенок личной сострадательности. Считается, что де Врис как настоящий мастер Пражского центра исходил из дюреровских образов, в данном случае – его "Больших Страстей", "комментируя" их микеланджеловским решением ("Христос" из церкви Санта Мария sopra Минерва в Риме). Кажется, однако, что в изображении Спасителя существенны были и живописные прототипы, ибо де Врис умел и, видимо, любил работать в контакте с живописцами. Это превосходная работа, которая еще раз доказывает, в частности, как несправедливо приписывать Пражскому центру "религиозную глухоту". Образ глубок и внутренне трагичен; обычно склонный к игре внешними формами и отточенной пластикой, де Врис сосредотачивается здесь, как и в

лучших портретах Рудольфа, на состоянии души. И все его маньеристские изыски: скользкая неустойчивость позы, готовой вот-вот измениться, напряжение корпуса, рук, ломаный силуэт, в котором словно заложен импульс движения, и другие формальные черты, — полностью подчинены выявлению внутреннего эмоционального состава скульптуры. Мучительное напряжение, требующее разрешения, жаждущее его — и сдерживаемое какой-то незримой и неодолимой силой, глубже, чем все орудия пыток, терновый венец и багряница, отображает и переносит в душу зрителя страдания Иисуса; а его благородный облик лишь усугубляет это впечатление.

В заключение остановимся на фигуре Паулюса ван Вянеца, о творчестве которого мы уже упоминали в связи с рисунком "натуралистов". Его творчество, стоящее на границе изобразительного и декоративного искусства, связывает деятельность королевских живописцев с обширной группой "прикладников", также работавших в непосредственном контакте с императором.

Ван Вянен появился при дворе Рудольфа в 1603 г., когда ему оставалось жить лишь десять лет¹⁰⁴. Однако это был самый творческий период его недолгой жизни. Ван Вянен был родом из Утрехта. Главным призванием своим считал золотое и серебряное литье и здесь имел немного соперников в Европе. Ко времени переезда в Прагу слава ван Вянена была признанной и прочной. Чаще всего он изготавливал плакетки небольших размеров (обычно 8 × 10), на которых изображал мифологические сюжеты, религиозные композиции, а иногда и сцены реальной жизни ("Вид с мостом", 1607; Амстердам, Рейксмузеум). Тонкость отделки, мало кем впоследствии достигнутая в том виде творчества, свободная кадрировка сцены, изящество бытовых, казалось бы, совсем простых мотивов, пластическая четкость и в то же время живописность отличают эти работы, по отношению к которым определение "малая форма" не всегда адекватно: сохраняя небольшой размер, они несут в себе живое, обобщенное восприятие натуры, ощущение ее как жизненного потока.

Пражский центр стимулировал широкое обращение художника к принятому здесь кругу мифологических тем. Первая плакетка, выполненная в Праге, — "Пан и Сирикс" (1603; Амстердам, Рейксмузеум) по сочетанию антикизирующих и природных мотивов, по трактовке мифологических образов напоминает решения Гольциуса или Корнелиса Корта. Пейзажный фон кажется у ван Вянена порой живым действующим лицом — так превосходно он передан, и такое значительное по смыслу место отдает ему мастер. Виртуозное владение рисунком позволяло ему строить глубокие и сложные пространственные планы, никогда, однако, зрительно не разрывая плоскости, поверхности изделия. Характер обработки металла у ван Вянена

всегда живописный, мягкий. А по изяществу пластики его работы могли бы стать рядом с Челлини (здесь имеется в виду маленькая круглая скульптура ван Вяненна – "Нимфа", помещенная на краю кувшина из яшмы работы Оттавио Мизерони).

Поздние работы ван Вяненна, к лучшим из которых относится блюдо "Диана и Актеон" (1613; Амстердам, Рейксмузеум), своими грациозными и гибкими линиями, как и своей семантикой, напоминают работы фон Аахена или Хейнтца. Фигуры здесь словно сами собой стекаются в красивые группы, включенные вместе с пейзажем – скалами, деревьями, цветами – в общее плавное движение, которое усиливают исключительно богатая фактура и светотеневая игра рельефа. Аллегорические фигуры складываются в сложную мизансцену, между ними разыгрываются свои отношения. Семантически напряжена, кажется, каждая точка пространства, как в исторических сценах фон Аахена. Беспокойная поверхность, яркие блики на серебре, на удлинённых фигурах, классических по генезису и совсем уже по-новому, современно элегантных, производят впечатление исключительной декоративности.

В поздних рельефах особенно поэтичен пейзаж. Элементы реальной природы, призванные ранее оживить и украсить композицию, воспринимаются теперь как романтически-живописная среда со скалами и сильными, поваленными ветром деревьями – мотив, приводящий на память не только большие пейзажи Саверея, но и гравюры круга К. Корта. В "Суде Париса", "Диане и Актеоне" нимфы плетут свои хороводы вокруг вод источника. Здесь мастер уже не столько играет усложненными ракурсами, сколько последовательно разрабатывает главный мотив одной и той же обнаженной женской фигуры, все время повторяющейся, но с каким-либо отличием. Фигуры складываются в группы, которые можно было бы назвать мелодическими созвучиями.

Не последнюю роль в художественной концепции блюда "Диана и Актеон" – ибо этот, казалось бы, утилитарный предмет является произведением искусства с собственной изобразительной программой – играет широкий бордюр орнамента, охватывающий края. Тягучий и пластичный, необычайно адекватный материалу (серебро), словно рожденный им самим, он состоит из очень стилизованных маскарон, переходящих уже в чисто орнаментальные формы, в так называемые ушные раковины. Австрийский ученый Р. Дистельбергер считает именно ван Вяненна создателем этого стиля орнамента, получившего столь широкое и многообразное распространение в Европе, при том что его, если можно так сказать об орнаменте, "идейные предпосылки" коренились и раньше в атмосфере Пражского центра. Это касается, впрочем, и формальной стороны: у других мастеров, в частности у

второго крупнейшего "прикладника" Праги – Оттавио Мизерони, возникает "около 1600 года" такой же пlyingший, необычайно мягкий и очень декоративный стиль обработки камня. Нефритовые чаши Мизерони, на одной стороне которых – стилизованный маскарон, растекающийся по краям свободными завитками, действительно очень напоминает решения ван Вянена. Мастер сознательно добивается впечатления свободного перетекания материи, которая как бы волнообразными всплесками завершает одну сторону чаши, в то время как вторая, с чисто вытесанным носиком, строга и точна по своему рисунку. Во всяком случае, верным кажется утверждение Дистельбергера, что влияние ван Вянена на возникновение нового декоративного стиля безусловно¹⁰⁵, и сам он создал его яркие образцы, которые, по представлению австрийского ученого, прямым образом воздействовали на формы нидерландского прикладного искусства в период барокко¹⁰⁶.

Личность ван Вянена была очень разносторонней. Он – неплохой живописец и оставил, в частности, небольшой групповой портрет на меди, на котором изобразил себя самого с друзьями – фон Аахеном и де Врисом (Гердинген, коллекция графа Фюрстенберга). Скромная, камерная, эта работа написана в традиции рудольфинских изображений художников. В маленьком овале заключены портреты трех блестящих мастеров, знавших себе цену, но здесь они представлены в самом скромном и интимном домашнем облике. Полное отсутствие позы и та же покоряющая естественность, которой отмечены пейзажные наброски ван Вянена, помогают ему передать какую-то важную черту живой атмосферы пражской художественной колонии.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Представление о рудольфинском художественном центре будет не просто неполным, но и искаженным, если мы ограничимся обзором одного изобразительного творчества. Как уже отмечалось, огромную роль при дворе играло декоративно-прикладное искусство (если это современное слово правомерно применять к творчеству таких мастеров, как Оттавио Мизерони или Паулюс ван Вянен)¹⁰⁷. Обработка драгоценных металлов, резьба по камню и слоновой кости, изготовление автоматов, интарсия были доведены здесь до совершенства, и артистизм мастеров, состав которых и в этой области был интернационален, носил абсолютный характер. Они никогда не считались ремесленниками, хотя бы самого высокого класса; блестящее владение ремеслом подразумевалось само собой. Но именно артистическое начало, инвенция, столь ценимая тогда свободная изобретательность, непогрешимый вкус отличали их изделия. Сегодня они вызывают

восхищение; но и во времена Рудольфа II им знали цену. Работы "прикладников" оплачивались по самым высоким ставкам, они получали дворянство, были уважаемы и во дворце, и в городе.

Шедевры этих мастеров неповторимы, тем более что им часто приходилось иметь дело с редкостными материалами, представлявшими в глазах людей того времени магическую ценность. (Так, чаша из нефрита или из рога африканского носорога, независимо от формы и отделки, якобы предохраняла владельца от яда. Другие камни считались магически связанными с величием императорской власти, укрепляли ее и т.д.). Кроме того, все эти кубки, чаши, мелкая пластика, предметы роскоши и магии, как и произведения искусства, входили в состав экспонатов знаменитой уже в те времена кунсткамеры и изначально мыслились как уникальные, в сущности, не имеющие утилитарного значения. В кунсткамере они входили в разряд "Naturalia", ибо зуб нарвала или рог носорога, тропический орех или раковина причудливой формы, особо красивая друза кристаллов считались удивительным и редкостным изделием природы, ее игрой, капризом. В природе видели ту же творящую, жизненную силу, которая, будучи сублимирована в человеке, создавала художника. Все пантеистические и магические оттенки рудольфинской натурфилософии выходили здесь наружу. Работа с загадочными, исполненными непонятных сил созданиями природы казалась и почетной, и в чем-то опасной.

Будущими среди придворных золотых дел мастеров были Антон Швейнбергер (сер. XVI в. – 1603 г.), Паулюс ван Вянен, Ян Вермеен (1559–1606)¹⁰⁸. Ориентируясь как на образец на их творчество, трудились другие художники, создавая то единство стиля, которое наблюдалось и в изобразительных искусствах. Их стилистика несет в себе интернациональные черты, проявляя близость и к миланским мастерским резьбы по камню, и к немецкой традиции обработки драгоценных металлов (Аугсбург, Нюрнберг). Но в Праге прикладное искусство приобретало местный оттенок, проявлявшийся прежде всего в удивительной органичности, с которой металл, драгоценные камни, эмаль, жемчуг объединяются в единое целое, кажутся чем-то почти одушевленным. Рудольфинский стиль сочетает роскошь, праздничный блеск с утонченным вкусом, оттенком капризной изысканности, особым духом очень индивидуального, единичного заказа, с трудом поддающегося точному определению. Конечно, и здесь дает о себе знать личный вкус Рудольфа, предпочтения, которые он оказывал тем или иным камням, формам, и т.д. Отразился он и на характере самого крупного, можно сказать государственного предприятия в прикладной области – изготовлении императорских регалий; все они были сделаны заново. Важнейший их элемент – императорскую корону – изготовил

Ян Вермеен (скипетр и держава были сделаны позже, но в том же стиле). Работы над регалиями привлекли в Прагу многих мастеров по обработке алмазов, литью, эмальеров и др. Придворные мастерские заложили в Праге прочную традицию.

Корона императора Рудольфа II была изготовлена в форме открытой короны, сочетавшей венеч, митру и лилии (1602; Вена, Художественно-исторический музей). Своей красотой она обязана прежде всего прекрасно найденным пропорциям, изяществу общего силуэта и тонкой проработке деталей. Все главные членения были выложены рядами крупного жемчуга, отчего контуры легко читались даже издали, когда не видно было замечательного мастерства отделки. Обе половины митры окаймлены широкими полосами эмали, по белому фону которой вьются многоцветные гротески, цветы, стилизованные птицы. Такая же нарядная лента делит каждое полушарие митры пополам, в результате чего возникают четыре поля из золота, покрытые рельефом, представляющим сцены коронации Рудольфа, торжественное шествие и др. Мягкий пластичный рельеф зрительно разбивает и облегчает твердую сияющую поверхность, придавая ей особый мерцающий блеск. Иконография сцен типична для придворной школы, мастерство же обработки золота исключительно высоко: рельефы приписывают либо ван Вьянену, либо Н. Пфаффу. Убранство короны дополняют отлично отшлифованные камни, жемчужный и эмалевый убор. Среди камней доминируют рубины и бриллианты, а венчает корону огромный сапфир (так же, сапфирами, венчаются и скипетр и держава, в отделке которых выступает еще и сложный, рельефный рольверковый орнамент. Но пластика этих предметов более сухая, хотя тоже очень высокого уровня).

Из мастерской, работавшей над инсигниями, вышло еще несколько произведений, более камерного характера, в которых важное место занимают эмалевые полосы с белым полем. Они украшают халцедоновые чаши, опаловые вазы. Исключительной нарядностью, декоративностью отличается небольшой сосуд из безоара, камня коричнево-желтоватого цвета и неровной фактуры, который находили в желудке животных; ему приписывали важные магические свойства. Следуя линиям природной формы, эмалевые полосы как бы скрадывают, выпрямляют их, сочетая "живое" тело магического камня со строгой, симметричной отделкой подставки и крышки сосуда. Они сплошь покрыты плетением цветного гротеска по белому фону.

Еще более отражают вкус двора изготовленные для кунсткамеры "Naturalia". Сочетание необычного, причудливого материала, фактура которого, как правило, сохраняется нетронутой (рог, кокосовый орех и др.), и изысканной отделки в золоте и серебре, включающей литые фигуры, сложный орнамент, рельеф, рождает совсем особое впечатле-

ние. Применение диковинных материалов было достаточно распространено в тогдашней ювелирной практике. В частности, такие изделия, как "Наутилусы" из перламутровых раковин, изготавливали в Нюрнберге и Аугсбурге, откуда были родом многие королевские мастера. Но в Праге работали над единичными уникальными изделиями. Их даже нельзя было принять за образец – настолько оригинальны и индивидуальны были, так сказать, концепции этих работ. (Р. Дистельбергер обращает внимание на то, что пражские мастера были очень независимы; известно, например, что королевский антиквар и советник по искусству Оттавио да Страда приготовил целый ряд программ-проектов для фантастических сосудов из золота и серебра; но они не были выполнены).

Сохраняя верность общим идеям пражской художественной культуры, во всех конкретных случаях мастера следовали своим собственным инвенциям. Антон Швайнбергер, наиболее крупный золотых дел мастер в Праге, обрабатывая в форме сосуда редкостный плод пальмы с Сейшельских островов, выбрал в качестве идеи оформления "Триумф Нептуна": само тело ореха было покрыто мягким, пластичным фигурным рельефом (напоминающим манеру ван Вьянена), отделка же его, превратившая продолговатый орех в роскошный сосуд, изготовлена из литого, частично золоченого серебра (ножка, ручка, подставка, крышка). Колористический эффект, возникающий из сопоставления темно-коричневого ореха, золотых, серебряных тонов отделки, очень красив, вещь кажется необычайно нарядной, фантастической, сказочной. Литая отделка изобилует острыми, колючими линиями, динамичными фигурами, исполненными с истинным артистизмом. Крышка – это невысокий постамент, на котором, в резком движении, Нептун, сидящий на морском коне, погоняет его, вскинув руку. Ручки сосуда – гарпии – и две гермы по бокам, которыми заканчиваются полосы, крепящие верхний обод к ножке, принадлежат к миру типичных маньеристических существ, сошедших со страниц какой-нибудь книги орнаментальных образцов. Ножку образуют два тритона со сложно переплетенными телами. По мастерству вся эта пластика не уступит скульптурам де Вриса: стилистически она близка, например, подставкам императорских бюстов. Причудливость, необычность, экзотика этого странного сосуда, который мог служить примером чудес природы и чудес искусства, заставляют вспомнить многие раритеты, например, из коллекций Фердинанда II в Амбрасе, но в Праге все эти черты проявляются с размахом и свободой, и раритет становится произведением искусства.

Не менее характерен в отношении вкуса двора сосуд из рога носорога анонимного автора, также помещавшийся в отделе "Natu-

galia". Тело сосуда – теперь он вертикальной формы, – вырезанного в виде широкого бокала, украшено четырьмя масками. Пластика этих масок, словно рождающихся на глазах из косной материи рога (медово-коричневого цвета), но бессильных вырваться из нее и обрести завершенные очертания, томящееся выражение их лиц способны привести на память разве что искусство модерна. Из того же цельного рога (тело сосуда) выточены и имитирующие коралл побеги, причудливым и гибким кольцом окружающие сосуд. Они кажутся подвижными, "растущими" и одновременно прочно застывшими, одевающими его крепкой декоративной оболочкой. Как бы стекая вниз и переплетаясь, кораллы образуют ножку с утолщением посередине: здесь из текучего переплетения ветвей выглядывают морды сторожевых псов. Подставка сосуда серебряная, она украшена литыми изображениями насекомых, пресмыкающихся в духе Ямнигера. Лягушки, пауки, раки пестро раскрашены. Наконец, весь этот фантастический микрокосм венчает крышка, состоящая из оправленных в серебро рогов африканского кабана с частью черепной крышки и оформленная в виде страшного маскарона. Эта удивительная композиция, части которой кажутся, каждая на свой лад, живыми, чуть ли не шевелящимися, рождена талантом, произвольно играющим природными формами, и обладает почти пугающей выразительностью общего силуэта с раскинутыми в разные стороны рогами, "растущими" кораллами, "порхающими" насекомыми. Сосуд являет собой почти хрестоматийно наглядное подтверждение того, как искусство, оставаясь артистическим самовыражением, одновременно способно эстетически оформлять конкретные натурфилософские идеи. Сосуд исполнен тайн, он – как овеществленное магическое заклинание и напоминает чем-то "чудеса" Арчимбольдо.

Рассмотрим еще один сходный сосуд, на этот раз из рога нарвала, который, по представлениям того времени, ассоциировался с рогом единорога – королевским символом (к тому же рог нарвала, как считалось, имел свойство защищать от яда). Естественная фактура рога сохранена и здесь. Но он представляется чем-то драгоценным благодаря продуманной и богатой отделке руки Яна Вермеена. Ножка, на которой поднят сосуд, украшена рольверком и цветными камнями, венчает его тяжелая крышка с прекрасной двухсторонней камеей. Очень тонко найдены пропорции ручек сосуда в виде золотых змей, вытянутых по бокам. "Naturalia" и "Artificialia" вступают в прочный союз, а коллекция украшается еще одним неповторимым экспонатом.

Мы не пытаемся дать здесь обзор прикладного искусства рудольфинцев в сколько-нибудь полном объеме – это потребовало бы специального изучения, нам хотелось лишь показать, сколь высокий

уровень в этом виде творчества был достигнут при дворе Рудольфа II, а также отметить, что драгоценные предметы королевской коллекции, стоящие на грани изобразительного искусства (во всяком случае, мелкой пластики) и ремесла золотых дел мастеров, имеют собственную образность. Не только красота решений, выразительность и отточенность формы поражают в них, но и особая содержательная наполненность. Это созидание чего-то нового, невиданного, рожденного впервые и неповторимого. Они западают в память именно как творения искусства, вызывая эстетическое ощущение сродни тому чувству, которое вызывают картины или скульптуры. Интересно, что уже через несколько десятилетий, в эпоху барокко, также знавшего цену прикладному творчеству, развивавшему сходные сюжеты и даже приемы, сложившиеся в интересующий нас период, уже невозможно встретить подобные "смешанные формы". Появятся великолепные изделия, украшения, сосуды, в том числе и из редких материалов, превосходное золотое литье, ювелирная работа, украшения и др. Но маньеризм уносит с собой некоторые свои тайны, в том числе и отмеченное "одушевление" косной материи, которая не была косной для пражских художников и их заказчиков, ибо они разгадывали в ней живую и действенную силу.

Необычайная органичность в соединении разных материалов, предметов живого и неодушевленного мира – ореха и каменья, шершавой поверхности рога и серебряного литья – predetermined не только мастерством рисовальщиков и литейщиков, но тем же "внутренним рисунком" Рудольфинума, о котором нам уже приходилось говорить. Поистине, художникам была словно открыта душа материала – ведь они не стремились сохранить внешний вид причудливой раковины или камня нетронутыми: напротив, подчиняли его, дополняли по своему замыслу, украшали, перетолковывали. "Просто" опрашивать красивую неправильной формы жемчужину, чтобы, в нашем понимании, сохранить нетронутой самую ее суть, там не умели. Материал, каким бы он ни был интересным сам по себе, должен был уступить воле художника и его концепции. Но эта концепция настолько тонко учитывала характер предмета-материала, что он нисколько не терялся под покровом золота и драгоценных камней; напротив, странным образом сообщал свою тайну и скрытую жизнь всему изделию. Отсюда и происходит особенная образность рудольфинского прикладного искусства, оказавшаяся уникальной.

Завершая наш обзор, мы должны сказать хотя бы несколько слов о творчестве Оттавио Мизерони (1567–1624). Выходец из старинной миланской династии ювелиров, Мизерони двадцатилетним юношей приехал в Прагу и остался там навсегда: он умер в 1624 г. зажиточным горожанином, получившим от короля дворянство, всеми уважаемым

мастером, которому был поручен надзор за кунсткамерой. В Праге Мизерони работал с братьями: о них известно только то, что они тоже занимались обработкой драгоценных камней. Зато его сын, Дионисио Мизерони, продолжил ремесло отца.

(В Вене в Художественно-историческом музее хранится "шедевр" Дионисио, благодаря которому он стал главой цеха резчиков драгоценных камней – так называемая "пирамида": несколько сосудов разной формы, выточенных из одного куска хрусталя и входящих друг в друга. Дионисио Мизерони стоял в центре художественной жизни Праги; как и его отец, был хранителем художественных коллекций и, рискуя жизнью, пытался уберечь их от шведов во времена Тридцатилетней войны. Портрет Дионисио Мизерони, исполненный энергии и внутреннего достоинства, написал около 1653 г. его друг – лучший художник раннего чешского барокко Карел Шкрета. Так проросли в жизнь чешской культуры традиции искусства одного из придворных мастеров).

Оттавио Мизерони как резчик драгоценных камней был очень разносторонен: он резал камеи, ввел в обиход особый вид их обработки – на подкладку из прозрачного камня крепились другие, напоминая флорентийские "коммесси", и уже потом они обрабатывались рельефно, как камея. Конечно, это нарушало принципы классической камеи, зато позволяло достичь особенного пластического и колористического богатства. Таковы "Дама с пером" и "Кающаяся Магдалина" (Вена, Художественно-исторический музей). Наряду с этим он делал и обычные камеи ("Рудольф II"; Вена, Художественно-исторический музей), а также круглую пластику, скульптуру из полудрагоценных камней ("Венера с амуром", "Кающаяся Мария Магдалина"; Вена, Художественно-исторический музей), в которых великолепно использовал природную окраску камня, "перетекающие" цвета. Но главной областью деятельности Оттавио Мизерони было изготовление чаш, которые он резал из полудрагоценных камней. Это такое же неповторимое явление в тогдашнем искусстве, как рассмотренные выше изделия Швайнбергера или Вермеена (последний, кстати, часто работал вместе с Мизерони, украшая его чаши и вазы своими эмалевыми подставками, лентами вокруг верхнего обода и др.). Сотрудничество мастеров такой квалификации, равно артистичных, имевших все возможности свободного творчества, приводило к созданию уникальных артефактов.

Рассматривая чаши Мизерони, трудно поверить, что мастер имел дело с твердым камнем, – столько в них мягкой пластики, свободы, разнообразия. Он резал чаши из халцедона, гелиотропа, хрусталя, агата. Его работы заставляют вспомнить о культе драгоценных камней при дворе, которому больше всех был подвержен сам император: в

поисках материалов для своих резчиков он заставил буквально всю страну искать драгоценные камни и передавать их в императорскую казну. Чехия была богата поделочными камнями, но их привозили и из-за рубежа, и Мизерони не имел недостатка в различных материалах. Чаши его все разные, в каждом отдельном случае находились свои композиция и тип. Так, на краю чаши из гелиотропа помещена фигурка Вакха из литого золота, столь совершенная по отделке, что, по мнению Р. Дистельбергера, только сам Ян Вермеен мог ее отлить¹⁰⁹. Круглую чашу из опалового халцедона охватывает по краю полоса подглазурной белой эмали с цветным рисунком; зато чаша из дымчатого хрусталя имеет вид львиной шкуры и ничем не украшена: все внимание зрителя привлекает мастерство обработки, ее безупречная чистота и фантазия художника.

В последние годы правления Рудольфа II Мизерони обратился к манере, которую Дистельбергер называет "мягким стилем"; наилучшее представление о нем дают чаши из нефрита и пестрой яшмы, которые словно возникают сами по себе, — такой органичности в соединении материала и формы достигает в них Мизерони: камень кажется мягким, как воск, и пластичным, к тому же обыгрывается колористический эффект. Любовь к чудесам природы и эстетическое наслаждение от прекрасного произведения искусства — вот впечатление, которое они должны были рождать у своих хозяев и ценителей.

Близко к резчикам примыкали мастера "флорентийской мозаики" К. и Д. Каструччи, чье искусство одно время очень нравилось Рудольфу. Но им не удалось оставить в Праге своей традиции. Можно было бы коснуться медальерного дела, резьбы по стеклу (хрусталю), наконец, такой увлекательной области, как изготовление автоматов, часов (многие из них привозили преимущественно из Аугсбурга, но существовали и собственные изделия, как, например, часы работы М. Шнеебергера; сквозь их прозрачную стенку можно было наблюдать за работой всего механизма; отделка принадлежала Вермеену). Но все это специальные темы, рассматривать которые здесь не представляется возможным. Отметим лишь еще одну, как характерно местную: изготовление научных инструментов. Ими занималась главным образом мастерская Хабермеля. В первую очередь, это астрономические приборы — глобусы, астролябии и др. Исследователи отмечают их удивительную для своего времени точность, а историк искусства не может не обратить внимание на безупречность отделки и соразмерность пропорций. Они замыкают круг рудольфинского искусства, находясь на самой границе его, в точке пересечения с наукой, на границе, которую это искусство столько раз порывалось пересечь, оставаясь, однако, всегда искусством.

Конец Рудольфинама был трагичным. Положение императора становилось все более шатким, особенно после утраты в 1608 г. господства над Венгрией, Моравией и австрийскими землями, отошедшими под управление Матиаса. Симпатии к протестантизму, на который Рудольф попытался сделать последнюю ставку, вызвали открытое негодование и католической родни, и папской курии. Одновременно начались выступления чешских подданных, недовольных ущемлением их прав. Пытаясь совладать с растущим влиянием Матиаса, приобретавшего все больше сторонников (в то время, как законного наследника у императора не было, что усугубляло сложность его положения), Рудольф решился на роковой по своим последствиям шаг, вызвав на помощь пассауские войска, которые возглавил его племянник, эрцгерцог Леопольд из штирийской ветви Габсбургов. Десятитысячное войско вторглось в Чехию в 1610 г. Вскоре солдаты уже грабили Прагу, захватив Малу Страну. Однако притеснения вызвали протест и вооруженное восстание горожан, остановивших продвижение войска в городе; вскоре прибыл Матиас с моравской армией, встреченный как избавитель. Рудольфу оставалось только отречение, которое он пережил крайне тяжело. Матиас был коронован в мае 1611 г. в соборе св. Вита. Императорский титул был оставлен за Рудольфом, как место пребывания (а в сущности заточения) ему был оставлен дворец на Пражском Граде и назначено определенное содержание. Матиас поселился в Лихтенштейнском дворце и вскоре восстановил привычную придворную жизнь с охотами, приемами и увеселениями. Рудольф был заперт в своих апартаментах с горсткой оставшихся ему верными людей (например, герцогом Юлиусом фон Брауншвейгом), со своими коллекциями. Однако он прожил очень недолго после этих событий и скончался в январе 1612 г.

Матиас, занявший наконец имперский престол, правил недолго. Он тоже не имел наследников, и в качестве будущего правителя выдвинул эрцгерцога Фердинанда, горячо приверженного католицизму, который получил в 1617 г. чешскую корону, а вскоре и корону империи, так как уставший от борьбы за престол и болезней Матиас умер в 1619 г. В 1620 г., когда чешские сословия восстали, пытаясь сбросить габсбургское иго, Фердинанд II во главе католической армии разбил их в битве у Белой горы под Прагой. Католицизм восторжествовал еще в одной стране. Фердинанд II перенес столицу в Вену и блистательный пражский период закончился¹¹⁰.

Он закончился и в искусстве. Еще до отречения Рудольфа, в 1611 г., умер Спрангер, в 1615-м – фон Аахен. Старших коллег опередил Хейнтц, умерший еще в 1609 г. Ван Вьянен вернулся в родной Утрехт; в 1613 г. переехал в Нидерланды и Саверей. Стевенс перешел в службу графа Карла фон Лихтенштейн, и только де Врис блеснул еще

раз своим талантом, украсив сад при новом пражском дворце Валленштейна своими скульптурами, ставшими одной из достопримечательностей Праги. Остальные мастера, перешедшие на службу к Матиасу, уже не создали ничего, соизмеримого с тем, что цвело при дворе Рудольфа II.

Сразу после смерти Рудольфа покинул двор и Кеплер. Именно ему довелось замкнуть рудольфинскую эпоху достойным образом. Поселившись в Линце, в высоком доме в узком переулке за ратушей, он в течение многих лет трудился над "Рудольфинскими Таблицами" и завершил их, что потребовало огромной вычислительной работы, больших денег и больших организационных усилий. Кеплер нашел в Ульме подходящую типографию и в 1627 г. издал "Таблицы" за собственный счет, оставив название, предложенное когда-то Тихо Браге, и прославив память последнего, как "благородного и знаменитейшего мужа", когда ни его, ни самого императора давно уже не было в живых.

Перед этим он издал "Пять книг о гармонии мира" (1619) – еще одно воспоминание о натурфилософских мечтах рудольфинцев, которые превратились у Кеплера в научную теорию, подведшую его, по мнению современных ученых, к закону всемирного тяготения. Все это время ученого поддерживал Валленштейн, чью судьбу он когда-то предсказал своим гороскопом.

После убийства полководца Кеплер опять остался перед лицом лишений, так как стойко держался протестантского вероисповедания, что не давало ему возможности преподавать ни в Карловом университете, ни в Тюбингене. Однако он продолжал свои "рудольфинские" темы, готовя теперь к изданию "Эфемериды", построенные на наблюдениях Тихо Браге. Ему пришлось самому создавать типографию и организовывать все издание. Но этот, может быть, самый лучший из рудольфинцев, оказался и самым стойким: "Среди крушений городов, провинций и целых государств, в атмосфере страха перед варварскими нашествиями, перед насильственным разорением семейных очагов я, слуга Марса, хотя уже немолодой, вынужден заниматься подыскиванием мастеров печатного дела, чтобы подготовить издание наблюдений Тихо Браге и реально приступить к его осуществлению, не обнаруживая при этом никаких признаков страха. Я желаю с Божьей помощью довести это дело до полного завершения... Заботы же о моем погребении я оставляю завтрашнему дню". И Кеплер издал-таки "Эфемериды" в вихре начавшейся Тридцатилетней войны. Умер же он на следующий год после завершения труда, во время поездки в Регенсбург (1630). Город был католический, ученого похоронили на кладбище за городскими воротами, и в накатившихся на страну невзгодах и разорениях могила его быстро затерялась...



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История Пражского центра, как мы могли убедиться, была очень насыщенной; тем более резким обрывом уже укоренившейся традиции представляется его конец. Ибо нельзя сказать, что развитие этой традиции завершилось закономерно – исчерпывающим этапом естественного угасания, в ходе которого одни ее стороны окончили бы свое существование, а другие получили бы новые стимулы для дальнейшего развития. На первый взгляд, рушится вообще вся традиция рудольфинской культуры. Ее сменяет не менее драматически-неповторимая эпоха Тридцатилетней войны, в которой Чехии и самой Праге история отвела заметную роль.

Тридцатилетняя война – не просто смерть и разрушение, это еще и оригинальный мир специфической культуры, со своими ориентирами, резко отличный от культуры предыдущих десятилетий. Мир, со своими героями, жертвами, особенным укладом мировоззрения, даже модами. Верным зеркалом эпохи, обладавшим способностью одновременно увеличивать, укрупнять масштабы явлений и в то же время анатомировать реальность, стал "Симплиссимус" (1668) Гриммельсгаузена: в этой книге, кажется, сошлись вместе и облеклись в плоть художественного образа все характерные особенности людского бытия и духовного мира Центральной Европы.

Явления, равнозначного книге Гриммельсгаузена, Чехия не дала. Но культурная жизнь здесь не замерла. Она сильно видоизменилась, ибо не стало императорского двора, а роль главного мецената стали играть католическая церковь и светские магнаты. Затишье в архитектуре, царившее в стране при Рудольфе II, сменил настоящий строительный бум. Целая прослойка нуворишей и богатого дворянства, с бою занявшая позиции в верхах общества в период войн и эмиграции протестантов, стремилась утвердиться в качестве "настоящей" аристократии (напротив, угасавшей, как это было с родами Рожмберков или

Пернштейнов) и щедро платила за такую возможность, возводя в Праге и вне ее дворцы, закладывая сады, собирая богатейшие библиотеки, коллекции картин и скульптуры. Тогда взошла звезда Валленштейна, Михны с Мнихова, Ностицев, Штернберков, всеильного бургграфа Игнаца из Мартиниц.

Валленштейн, возводя в кратчайшие сроки свой знаменитый пражский дворец, снес целый городской квартал непосредственно под Градом, в сердце Малой Страны. На самом Граде вырос огромный дворец Чернинов, словно бросающий вызов королевским постройкам. Архитектурное строительство пышно развернулось во второй половине XVII в. и продолжалось в XVIII в., создавая привычный современному зрителю облик барочной Праги и всей Чехии. Сильно изменился национальный состав, происходила резкая и последовательная германизация, чешское же население, уменьшившееся от войн и конфессиональных столкновений, сократилось и за счет интенсивной эмиграции, которая оказалась прямым следствием жесткой политики правительства, требовавшего повсеместной католизации населения.

Зато процветала иезуитская коллегия – Клементинум, уже сильно теснившая Пražский университет. Иезуиты добились огромного влияния в обществе, внешним показателем которого стало, в частности, данное в 70-х годах XVII в. разрешение испанского монарха и Совета по делам Индии на миссионерскую деятельность за океаном, во всех владениях испанской короны. Чехия, еще недавно игравшая роль культурно-политического центра империи Габсбургов, приобретает теперь славу одного из важнейших миссионерских центров всей Европы (чешские иезуиты составили четверть от всех миссионеров ордена). Это означало, что "дома" католицизм введен уже прочно и бывшая родина антитринитаризма и один из центров протестантской ереси стала, хотя бы внешне, страной католиков.

Неудивительным кажется расцвет церковного искусства в XVII–XVIII столетиях, архитектуры, скульптуры, в которых (например, в знаменитых работах Брокоффа для Карлова моста в Праге) появляется характерный язык местного барокко. Стереотип аффектированной барочной скульптуры и живописи, часто – с натуралистическими деталями, а также пышный парадный портрет стали ведущими видами искусства. Казалось бы, от рудольфинцев ничего не осталось, как и от благородной терпимости и гуманизма времен Рудольфа II.

Однако более пристальный взгляд позволяет различить традицию их творчества, их мировоззренческих комплексов во многих лучших явлениях национального искусства, пусть в значительно трансформированном виде. Так, ведущий мастер раннего барокко в Чехии Карел Шкрета-Шотновский впитал эти традиции в качестве одного из

главных источников творчества, что особенно ощутимо в его блестящем мастерстве портретиста. Даже побывав в Италии, в своих полотнах 1640-х годов он следовал живописной технике и принципам построения образа, свойственным рудольфинцам. Как уже говорилось, моделью его лучшей работы – "Портрета резчика драгоценных камней Дионисио Мизерони с семьей" – был сын знаменитого придворного мастера Рудольфа II. Некоторые композиционные приемы этого большого барочного полотна восходят к решениям фон Аахена и Хейнтца, к "скрытому символизму" рудольфинцев. В свою очередь именно творчество Шкреты было оценено как новаторское и национальное чешскими романтиками, боровавшимися за укрепление народного начала в искусстве в период так называемого Национального возрождения (втор. пол. XVIII–XIX в.).

Многие стороны искусства этого периода, казалось бы, в корне отличного от рудольфинской эпохи, возвращают нас, однако, к ее искусству. Так, огромную роль сыграло творчество рудольфинцев в укреплении реалистического пейзажа, распространившегося в чешском искусстве очень рано по сравнению с соответствующими жанрами Центральной и Восточной Европы. Пейзаж приобрел в Чехии интенсивнейшее развитие в период романтизма, тем более, что именно он смог вобрать в себя тему славного исторического прошлого, столь значимую для мироощущения национального романтизма и освободительных идей. Не случайно тема Родины так прочно связана в Чехии с культом родной природы: даже гимн "Моя Родина" начинается как бы развернутой пейзажной экспозицией.

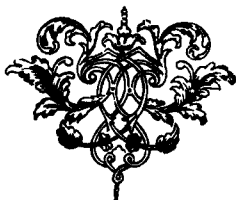
Одновременно при относительно слабом развитии социально-критической тематики в чешском художественном творчестве – во всех его видах – сохранилось в XIX–XX вв. живое тяготение к аллегорико-символистским жанрам, истоки которых во многом восходят к рудольфинским мастерам. Это касается и живописи, и графики, и скульптуры.

Назовем и традицию психологического портрета, получившего, как мы видели, мощный толчок к развитию при дворе Рудольфа и сразу вошедшего в чешское искусство в качестве одной из тех сфер, в которых были достигнуты наиболее высокие достижения (портретное творчество Шкреты в XVII в. Брандля, Купецкого в XVIII в., Манеса, Пуркине и ряда других мастеров в XIX–XX вв.).

Конечно, рискованно было бы выводить характеристики национального искусства лишь из его традиции: их рождает всегда 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 и даже внешне противоречащие ей по своей направ-

ленности в культуре и жизни – вплоть до чешского символизма XX в. с его особой поэтической непререкаемостью, в котором живет отзвук поэтического утопизма рудольфинцев.

Так укоренился в национальном искусстве "рудольфинский эпизод". Прага же времен правления Рудольфа II стала одной из любимых национальных легенд в истории чешской культуры.





ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

¹ *Голенищев-Кутузов И.Н. Ренессансные литературы Западной и Восточной Европы // Романские литературы: Статьи и исследования. М., 1975. С. 72.* Здесь же ученый пишет: (...) "обновление литературы и науки у славян, а также венгров, тесно связанных со славянскими народами, произошло не позже, чем в Германии и Франции. Если принять во внимание, что первые защитники классической латыни жили в Праге еще во времена Петрарки, — чешский гуманизм следовало бы считать самым ранним в славянском мире" (с. 47).

Перелом произошел в течение столетия — примерно с середины XVI по середину XVII в., когда, по разным причинам, Венгрия, как и Болгария, Молдова, Валахия — страны Юго-Восточной Европы, в меньшей степени и Речь Посполитая и Чехия, оказались отодвинутыми во второй круг европейских государств и пережили в последующие полтора—два столетия серьезный упадок. Лишь в конце XVIII—начале XIX в. его сменила полоса Национальных возрождений.

² Здесь следует сказать, что понятие "Восточная Европа", традиционно включающее и Среднюю, Центральную, частью которой являются и Чехия, и Австрия, и Венгрия, было повсеместно распространено в советской науке об искусстве и литературе, что мы и видим из работ Голенищева-Кутузова, и родилось из принципиального противопоставления "Запад—Восток". "Восточноевропейскими" считает упомянутые страны и крупнейший польский ученый Я. Бялостоцкий (см. его книгу: *The Art of Renaissance in Eastern Europe: Hungary. Bohemia. Poland. L., 1976*). При этом особенно подчеркивались местные контакты, действительно на редкость сильные в регионе в XV в., когда под властью Ягеллонов на какой-то момент оказались объединены и Речь Посполитая, и Венгрия, и Чехия. Однако XVI век знает уже иную ситуацию, когда произошло размежевание владений между Речью Посполитой и Габсбургской империей. Исследователи последнего времени все явственнее ощущают специфику Центральноевропейского региона, "срединной земли" Европы, с характерным для него синтетизмом, переплетением культурных (и конфессиональных) традиций Западной и собственно Восточной Европы. Не случайно, например, появление обширного каталога рисунков из собраний американских музеев со вступительной статьей Т. Дакоста-Кауфмана, называющегося "Рисунок в странах Священной Римской империи" (*Drawings from the Holy Roman Empire: A selection from North American collections. 1540–1680. Princeton University, 1983*). Это выделение Центральноевропейского региона представляется нам, во всяком случае для XVI в., необходимым и исторически более верным. Иное дело, что связи с сопредельными славянскими странами всегда сохранялись.

³ Так, определяющими для рудольфинского двора оказались контакты с Мюнхеном, Веной, Инсбруком, а если продлить эту цепочку за Альпы, то и с Мантуей герцогов Гонзага, в первую очередь Винченцо I, который правил одновременно с Рудольфом II и приходился ему кузеном. Прочность родовых связей, присущая Австрийскому дому, обернулась в данном случае сходством художественных идей, принципов меценатства, сближавших Рудольфа II с его дядей Фердинандом Тирольским, чьи коллекции в Инсбруке принадлежали к лучшим в Европе, и с правившим в Мюнхене герцогом Альбрехтом V Баварским.

⁴ См.: *Chrzanowski T. Neogotyki okolo roku 1600, próba interpretacji // Sztuka okolo 1600: Materiały sekcji stowarzyszenia Historików sztuki. Lublin, 1972. W-wa, 1974; Вайшвилайте И. Становление барокко в Литве. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1984.*

⁵ См. напр.: *The courts of Europe politics, patronage and royalty. 1400–1800. L., 1977; Les Fêtes de la Renaissance. Vol. 1–3. P., 1956–1975; Vocelka K. Habsburgische Hochzeiten. Wien; Köln; Graz, 1976 (с большой библиографией предмета).*

⁶ История Чехословакии: В 3 т. М., 1956. Т. 1. С. 253.

⁷ *Рожицын В.С. Джордано Бруно и инквизиция. М., 1955. С. 240–241.*

⁸ *Grillparcer F. Ein Brudercvst in Habsburg // Grillparcers Sämtliche Werke Bd. 1–20. Stuttgart, 1892. Bd. 9.*

⁹ Русский перевод опубликован в кн.: *Горфункель А.Х. Джордано Бруно. М., 1965. С. 190. Текст "Посвящения" не приводится, он помещен в изд.: Opera latine conscripta (...). Florentiae, 1889. Vol. 1. P. III.*

¹⁰ *Грасиан Б. Карманный оракул. – Цит. по: Пидаль М. Избранные произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. М., 1961. С. 769.*

¹¹ Цит. по: *История эстетической мысли: Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т. 2. С. 699.*

¹² См.: *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Bd. 1–3. Freren, 1988.*

¹³ *Evans R.J.W. Rudolf II and his world: A Study of intellectual history: 1576–1612. Oxford, 1973; Ibid. Rudolf II. Ohnmacht und Einsamkeit. Verlag Stiria, 1980. Далее ссылки на это издание.*

¹⁴ *Dacosta-Kaufmann T. L'école de Prague. P., 1985 (на англ. яз.: The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II. Chicago; London, 1988).*

¹⁵ См. *Vippers B. Baroque Art in Latvia. Riga, 1940. S. 8–9; Bialostocki J. Pojęcie manieryzmu a sztuka polska // Pięć wieków myśli o sztuce. 2 wyd. W-wa, 1976; Тананаева Л.И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко // Примитив и его место в культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 29–43.*

Глава первая

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ИМПЕРСКОЙ ПРАГИ

¹ Основная литература об императоре Рудольфе II. Книги: *Hocke G.R. Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in den Europäischen Kunst. Hamburg, 1957; Erlanger Ph. L'imperateur insolite: Rodolph II de Habsbourg. P., 1971; Kratochvíl M. Čas hvězd a Mandragor: Pražská léta Rudolfa II. Pr., 1972; Janáček J. Pád Rudolfa II. 1 vyd. Pr., 1971; Evans R.Y.W. Rudolf II and his world: A study in intellectual history: 1576–1612; Schwarzenfeld G. von. Rudolf II: Ein deutscher Kaiser am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges. München, 1979; Vocelka K. Rudolf II und seine Zeit. Wien; Graz, 1985; Janáček J. Rudolf II a jeho doba. Pr., 1987.; Bezold F. von. Kaiser Rudolf II und die heilige Liga: Abhandlungen der Kaiserlichen bayerischen Akademie der Wissenschaft. München, 1885; Stoukal K. Papežská politika a císařský*

dvůr pražský na přelomu XVI a XVII století. Pr., 1925; *Vocelka K.* Die politische Propaganda Rudolfs II. Wien, 1981.

Статьи: *Evans R.Y.W.* Rudolf II: Prag und Europe um 1600 // *Prag um 1600: Kunst and Kultur am Hofe Rudolfs II.* Bd. 1. S. 27–38; *Haupt H.* Kaiser Rudolf II in Prag: Persönlichkeit und imperial Anspruch // *Prag um 1600...* Bd. 1. S. 45–55; *Chroust A.* Aus dem letzten Tagen kaiser Rudolf II: Aufsätze und Vorträge. Leipzig, 1939; *Matoušek J.* K problému osobnosti Rudolfa II: Sborník prací. Pr., 1932; *Mraz G.* Rudolf II und seine Brüder // *Renaissance in Österreich Geschichte–Wissenschaft–Kunst.* Horn, 1974; *Mayer-Lövenschvert E.* Der Aufenthalt der Erzherzoge Rudolf und Ernst in Spanien: 1564–1571 // *Sitzungsbericht der phil.-hist. Klasse der Akademie der Wissenschaften in Wien.* 1927. 206. Abhandlung 5.

² *Hocke G.R.* Op. cit. S. 144–145.

³ *Schwarzenfeld G. von.* Op. cit. S. 31–32.

⁴ *Шекспир У.* Мера за меру // *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 6. С. 163. Напомним, что герцог Винченцо, который произносит эти слова, назван "Венским Герцогом". Его дальнейшая характеристика следующая: "Если постараться судить только по его делам, то даже завистники должны будут согласиться, что он и выдающийся ученый, и полководец, и государственный человек" (там же, с. 227). Думается, у Р. Эванса были все основания предположить, что существует связь этой фигуры с Рудольфом. См.: *Evans R.J.W.* Culture and Politics at the Court of Rudolf II in Prague // *The Stish Image: Printmakers to the court of Rudolf II.* National Gallery of Scotland. 1991. P. 15.

⁵ *Fučíková E.* Rudolf II: Einige Bemerkungen zu seinen Sammlungen // *Umění.* 1970. N 2; *Dacosta-Kaufmann T.* L'école de Prague. P., 1985. P. 75.

⁶ Основная литература об императоре Максимилиане II: *Kann R.A., Prinz F.* Deutschland und Österreich: Ein bilaterales Geschichtsbuch. Wien, 1980; *Hopfen H.* Kaiser Maximilian II und der Kompromiskatalizismus. München, 1895; *Bibl. V. Maximilian II.* Drezden, 1929; *Kugler G.* Die Habsburger des 16. Jahrhunderts als Sammler // *Renaissance in Österreich...*

⁷ *Yates F.A.* Giordano Bruno and the hermetic tradition. Chicago, 1964. P. 314.

⁸ Ibid.

⁹ *Schwarzenfeld G. von.* Op. cit. S. 252.

¹⁰ *Haupt H.* Op. cit. S. 47–48.

¹¹ *Schwarzenfeld G. von.* Op. cit. S. 12.

¹² *Шекспир У.* Буря // *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1964. Т. 8. С. 128.

¹³ См.: *Glücklich J.* Vaclava Budovce z Budova Korrespondence. Pr., 1908; *Chlumecký P.* Karl von Zerotin und seine Zeit. Brunn, 1862. Bd. 2; *Březán V.* Život Vilema z Rožmberka. Pr., 1947; *Idem.* Životy posledních Rožmberku: T. 1–2. Pr., 1989.

¹⁴ *Evans R.Y.W.* Op. cit. S. 67; *Heer F.* Die dritte Kraft. Frankfurt, 1960; См. также: *Лазарев В.В.* Становление философского сознания Нового времени. М., 1987. С. 36–45; *Койре А.* Очерки истории философской мысли: О влиянии философских концепций на развитие научных теорий: Пер. с франц. М., 1985.

¹⁵ Так, во Вроцлаве сложился кружок местных гуманистов вокруг Иоанна Крато; равно принадлежал чешской и польской культуре самобытный и яркий дар Андрея Дудича, хорвата по происхождению, который был знаком с гуманистами северной Италии и Франции, играя одновременно роль посланника императора Фердинанда I на Тридентском соборе (подробнее об этом см.: *Evans R.* Op. cit. S. 73, 75). Этот круг вопросов был исследован и описан еще до появления книги Эванса в превосходных статьях Иво Коржана, впервые обратившего внимание на прочные связи Вроцлава и Праги, как и на специфику позднего гуманизма в его "рудольфинском" прочтении. Мы встречаем в его статьях имена почти всех будущих героев книги Эванса. См.: *Kořán I.* Prasko-wrocławski krag różnic humanistów // *Annales Silesiae.* 1976. Vol. 6. S. 57–73; *Idem.* Praski krag humanistów wokół Giordana Bruna // *Euhemer.* 1969. 13. S. 81–93.

¹⁶ Именно Будовец из Будова выстроил прекрасный замок в стиле раннего барокко в Мниховом Градиште, после изгнания протестантов перешедший к роду Валленштейнов; великолепная библиотека замка начала складываться уже при нем. См.: *Janaček J. Valdštejn a jeho doba. Pr., 1978.*

¹⁷ См.: *Evans R. Op. cit. P. 85, 87; Voet L. The Golden compasses: A history and evaluation of the printing and publishing (...): T. 1–2. Amsterdam; London; N.Y., 1969–1972; Voet L., Voet-Grisolle J. The Plantin Press: 1555–1587. Bibliografie: T. 1–6. Amsterdam, 1980–1983; P.P. Rubens et het Plantijnsche huis. Antwerpen: Museum Plantin-Moretus, MCMXXI.*

¹⁸ Именно ему посвятил Кеплер трактат "О шестиугольных снежинках" и свою необычную работу – полуфантастику, полуутопию – "Сон". Утопию написал и сам Вакер, но конкретнее о ней почти ничего не известно. См.: *Kořán I. Op. cit.; Horský Z. Kepler v Praze. Pr., 1980.*

¹⁹ *Horský Z. Op. cit. S. 34–42.*

²⁰ Из литературы по этому вопросу укажем богато иллюстрированную, снабженную обширной библиографией книгу Миллады Вилимковой "Еврейский город в Праге": *Vilimkova M. Die Prager Judenschadt. Hanau: Verlag Werner Dausien, 1990.* См. также соответствующие места из монографий Р. Эванса, Г. фон Шварценфельд и других. О встрече императора Рудольфа с Раввином Львом бен Бецалел см.: *Schwarzenfeld G. von. Op. cit. S. 184–185.*

О положении еврейской общины в Праге свидетельствует один оригинальный памятник прикладного искусства (впрочем, с таким же успехом его можно назвать предметом магии), хранящийся сегодня в Художественно-историческом музее в Вене. Это амулет размерами 6,8 × 5,8 см, верхняя сторона которого представляет собой резной оникс с изображением семисвечника и надписью на еврейском языке, бывшем в ходу в конце XVI – начале XVII в.: она расшифровывается как обращение к Богу с просьбой защитить и укрепить короля. Над семисвечником – корона и надпись: "император Рудольф". Пластинка оникса украшена к тому же знаками зодиака, именами двенадцати архангелов и двенадцати колен израильских. Обратная сторона представляет собой золотую крышку на шарнире, на ней выгравирована тетраграмма со вписанной в нее звездой Давида, в ней же помещена звезда Соломона, а также еврейские и латинские надписи с именами "Бог" и "Иисус". Внутренняя же сторона этой крышки украшена цветной эмалью, изображающей Христа, стоящего на радуге, с исходящими от его головы мечом и лилией; внешняя сторона повторяет кошен – нагрудное украшение иудейского первосвященника – и усажена по краям традиционными для кошена двенадцатью драгоценными камнями (смарagd, топаз, рубин, сапфир, бриллиант, черный оникс, гелиотроп, гиацинт, аметист, агат, бирюза, карнеол). Все это удивительное эклектичное произведение живо подтверждает отмеченное выше живое взаимодействие христианских и еврейских импульсов. В старых инвентарных списках амулет упоминается как дар императору от пражской еврейской общины. См. об этом: *Doleželová I. Amulette in Form eines Choschen // Prag um 1600... Bd. 2. S. 603.*

²¹ Цит. по: *Данилов Ю.А., Смородицкий Я.А.* Кеплер и современная наука // XIII Международный симпозиум, посвященный 400-летию со дня рождения Кеплера. Доклады. Л., 1971. С. 8.

²² Там же.

²³ Подробнее см. статьи Э. Фучиковой и И. Мухки в коллективной монографии "Искусство при дворе Рудольфа II" – последней большой работе по этой теме (вышла на чешском и немецком языках; 1-е изд. – 1988, 2-е – 1990. Мы используем немецкий вариант: *Die Kunst am Hofe Rudolfs II. Hanau, 1990*). Как наиболее авторитетные свидетельства Э. Фучикова приводит записи Пьера Бержерона и Франсуа Бассомпьера. гл. II, с. 59. См. также: *Janaček J. Rudolf II a jeho doba. ч. II, гл. 6–8.* (О структуре двора, роли отдельных придворных группировок и др.)

²⁴ *Бенеш О.* Искусство северного Возрождения. М., 1973. С. 169.

²⁵ Там же.

²⁶ Цит. по: История эстетической мысли. М., 1985. Т. 2. С. 205.

²⁷ Баткин Л.М. Онтология Марсилио Фиччино в связи с общей оценкой ренессансного неоплатонизма // Традиции в истории культуры. М., 1978. С. 133; См. также: Лазарев В.В. Становление философского сознания нового времени. М., 1987. С. 10–36.

²⁸ Там же. С. 21.

²⁹ Рабинович В.Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М., 1978. С. 31; Он же. Символизм в западной алхимии и традиция Ибн Рушда. М., 1971.

Состав пражских алхимиков был интернациональным; в него входили поляк Сендзивой (чаще применяется латинская транскрипция "Сендзивогий"), англичане Ди и Келли, итальянцы, чехи, всего около 200 человек. В период расцвета Пражского центра еще не была опубликована "Химическая свадьба Христиана Розенкрейца" В. Андреа (она вышла в Страсбурге в 1616 г.), но у императора имелся экземпляр "Алхимической мессы" Николауса из Семиграда, позже неоднократно переиздававшейся.

³⁰ Цит. по: Yates F.A. Giordano Bruno and The Hermetic tradition. P. 32.

³¹ Не случайно существует исторический анекдот относительно переноса столицы из Кракова в Варшаву: польский король Сигизмунд III Ваза и его придворные чернокнижники (среди которых был и Сендзивой, которого мы встречали при пражском дворе), занимаясь оккультными опытами, вызвали, якобы, такое количество призраков, так густо населили ими королевский дворец на Вавеле, что пребывать в нем стало невозможно. Не столько "сатурнический" нрав Рудольфа, сколько тип тогдашнего научного познания и всевропейская мода толкала самого императора и многочисленных придворных алхимиков, астрологов и каббалистов к подобной практике, в надежде познать всеобщие универсалии.

³² Из огромной литературы, посвященной герметизму и каббалистике, назовем для общей ориентации соответствующие главы из труда П. Мэнли Холла "Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии". Новосибирск, 1992 (перевод английского издания 1928 г.); К сожалению, автор уже не смог использовать новейшую научную литературу о гностицизме, заставляющую пересмотреть ряд привычных установок, например: 500 лет гностицизма в Европе: Материалы конференции 26–27 марта 1993 г. (М.: Рудомино, 1994) и приуроченный к конференции каталог представительной выставки по материалам собраний Российских библиотек и Библиотеки герметической философии в Амстердаме – крупнейшего современного центра по изучению гнозиса: Гностическая традиция в печатных и рукописных книгах. Амстердам, 1993 (на русском языке).

³³ См.: Yates F. Op. cit. См. также: Герметизм и формирование науки. Реферативный сборник ИНИОН. М., 1983. Труды самих герметистов опубликованы в изд.: Hermes Trismegiste. Corpus Hermeticum. P., 1960. Среди многочисленных работ на эту тему назовем: Festugière A.J. La Revelation d'Hermes Trismegiste. P., 1950–1954; Kristeller O. Studies in Renaissance Thought and Letters. Rome, 1956. Очень интересна "герметическая" трактовка Ф. Ейтс последних пьес Шекспира (Yates F. Shakespeares last plays. A new approach. L., 1975). Ф. Ейтс, одна из лучших знатоков герметизма и его судеб в Европе рубежа XVI–XVII вв., анализирует "Зимнюю сказку", "Цимбелина" (обе – 1610) и "Бурю" (1612) с точки зрения их соответствия ренессансной магии, напоминая о том, сколь сильным было ее влияние в Англии, в частности, воздействие идей Бруно, уже в елизаветинское время. Далее прослеживается трансформация этих воззрений в кругу Якова I (1603–1625) в сторону учения розенкрейцеров, ярким воплощением которых Ейтс считает работы Роберта Флюдда. Естественным образом в центре внимания оказывается фигура Джона Ди, послужившего своего рода связующим звеном между двумя фазами эволюции английского двора в плане распространения магической науки. Джон Ди, как указывает Ейтс, имел некую оккультную миссию, связанную с духовным возрождением всего христианского мира, что не могло не найти самого сочувственного

понимания при пражском дворе, пронизанном теми же идеями. Напомним, что именно королю Якову I посвящена одна из лучших работ Кеплера, созданная уже после смерти Рудольфа: тем самым Кеплер как бы указывает на прямого преемника идеалов своего прежнего покровителя. Этот труд – "5 книг о Гармонии Мира" (1619). По поводу посвящения сам ученый писал: "Если бы Бог освободил меня от астрономии, чтобы я мог полностью обратиться к моему труду о Мировой Гармонии. Этот труд 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. Да поможет ему Бог то доброе дело, для которого Он его предназначил, осуществить при первом же случае". Цит. по: *Schmidt J. Johann Kepler: Sein Leben in Bildern und einigen Berichten*. Linc, 1970. S. 240.

Эйтс находит воздействие герметических наук и в ранних пьесах Шекспира, поздние же считает их "театральной параболой". Но заметим, что и исследуя образ Просперо и выясняя генезис таинственной Богемии из "Зимней сказки", она ни разу не обращается к вполне реальным их прототипам, хотя уже деятельность при обоих дворах – английском и пражском – и Ди, и Бруно, и Филиппа Сидни (не говоря о более мелких представителях оккультных наук) вызывает желание глубже проследить связи, наличие которых не ослабевает на всем протяжении правления Рудольфа. (Характерно, что в "Буре" Просперо скидывает свой волшебный плащ как раз в год смерти Рудольфа). Впрочем, Эйтс сама признает в более поздней по времени рецензии на книгу Р. Эванса "Рудольф II и его мир", что до этого исследования рудольфинская Прага оставалась для ученых "no man's land", а "характер, двор, интересы, влияние императора Рудольфа II никогда не были адекватно изучены" (*Yates F. Ideas and Idols in the North Europa Renaissance: Collected essays*. L., 1984. Vol. III. P. 214). Это один из примеров того, как недостаточное знание рудольфинского круга препятствует созданию объективного образа европейской культуры и духовных исканий на рубеже XVI–XVII вв. Сопоставление обоих дворов – пражского и лондонского – было бы чрезвычайно перспективным, в частности, в аспекте их религиозной терпимости, надконфессиональных устремлений, что и сделало их, может быть, наиболее свободомыслящими и одновременно эзотерическими во всей Европе тех лет. Напомним еще о том, что беспредельный утопизм рудольфинцев, выразившийся в частности в утопических сочинениях Вакера и Кеплера, находит свой отзвук в "Новой Атлантиде" Фрэнсиса Бэкона, где обществом, процветающим на острове Бенсалеом, правят ученые, объединенные в особый союз ("Дом Соломона").

³⁴ Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 23–24.

³⁵ "Император Рудольф II должен был быть мудрым правителем, наделенным высоким разумом, если государство при нем смогло столько лет пребывать в мире. Он обладал героическим духом и не испытывал интереса ни к чему низменному и обыденному. Все обыденное он презирал и любил лишь редкое и удивительное" (цит. по: *Schwarzenfeld G. von*. Op. cit. S. 260). Эти слова записал в своем дневнике знаменитый в те времена юрист Мельхиор Гольдаст, один из последних, видевших Рудольфа в живых.

³⁶ *Schwarzenfeld G. von*. Op. cit. S. 90.

³⁷ *Neuman E.* Das Inventar der Rüdolfinischen Kunstkammer von 1607/11 // *Analecta Reginensia I: Queen Christina of Sveden. Documents and studies*. Stockholm, 1966. S. 263.

³⁸ Кеплер И. Разговор с звездным вестником. // Кеплер И. О шестиугольных снежинках. М., 1982. С. 59.

³⁹ Там же. С: 61.

⁴⁰ Бенев О. Указ. соч. С. 183. XVI – начало XVII в. знают множество научных трактатов, иллюстрированных аллегорическими картинками, условными символами и знаками. В этой прикладной области, не претендовавшей на эстетическую ценность, особенно заметна характерная для времени дидактико-прагматическая направленность. Титульные листы некоторых научных книг и алхимических трактатов приходится разгадывать как ребус, составленный из множества сценок, фигур, предметов, элементов

пейзажа. При этом – реализм деталей и мастерство исполнения удивительны. Всеохватность тогдашнего мышления, умозрительность, стремление ощутить единство многообразия мира видны в этих титульных листах, перенасыщенных информацией, где большинство изображений суть "иероглифы", со скрытым содержанием, хотя изображены вполне реальные предметы, а иллюстрации – гравюры – часто бывают очень высокого качества.

⁴¹ *Chojecka E. Jana Keplera stosunek do sztuki: Ze studiów nad nowoczesną ilustracją dydaktyczną // Biuletyn historii sztuki. 1967. XXIX. N 1. S. 28.*

⁴² *Ibid. S. 32.* Хоецка не права, называя остров Вен родиной Тихо Браге, тогда как Вен – лишь местоположение его знаменитой обсерватории (*ibid. S. 33–35*).

⁴³ Эта скромная гравюра помогает в идентификации других портретов, например портрета из галерей в Рыхнове, который ранее считался изображением другого лица, теперь же с уверенностью приписывается или фон Аахену (Фучикова), или Спрангеру (Дакоста-Кауфман), но при всех случаях считается прижизненным портретом именно Кеплера.

⁴⁴ Цит. по: *Эстетика Ренессанса. М., 1981. Т. 2. С. 288.*

⁴⁵ Д. Ломаццо также отмечал, что живопись есть орудие памяти, интеллекта, воли. См.: *Ломаццо Д. Трактат об искусстве живописи // Эстетика Ренессанса. С. 520.*

⁴⁶ Цит. по: *Горфункель А.Х. Джордано Бруно. М., 1965. С. 193.*

⁴⁷ *Tatarkiewicz W. Droga przez estetykę // Tatarkiewicz W. Pisma wybrane. W-wa, 1972. T. 2. S. 365; Idem. Estetyka nowożytna. W-wa, 1967. T. 3. S. 181–258.*

⁴⁸ См.: *Neumann J. Rudolfinské umění // Umění. 1977. N 5/6.*

⁴⁹ Об эмблемах см.: *Tatarkiewicz W. Estetyka nowożytna. T. 3. S. 259–270; Pelz J. Obraz-Słowo-Znak. Wrocław, 1973.*

⁵⁰ *Tasso T. Освобожденный Иерусалим / Пер. В.С. Лихачева. СПб., 1910. С. 17.*

⁵¹ Неудивительно, что рождающееся искусство оперы так естественно обращалось к поэзии Тассо. Одно из самых ярких произведений "взволнованного стиля" К. Монтеверди, увлекшего слушателей во время венецианского карнавала 1634 г. (где оно впервые было представлено публике), – это "Поединок Танкреда и Клоринды" с его трагической развязкой.

⁵² *Кеплер И. О себе. // И. Кеплер. Указ. соч. С. 171–173, 185, 186.*

⁵³ Там же. С. 187.

У нас есть сегодня возможность дополнить этот литературный портрет живописным: в архиве Российской Академии наук в Санкт-Петербурге, в составе фонда Кеплера, хранятся парные миниатюрные портреты Кеплера и его первой жены Барбары. Вместе с ними находится небольшой портрет Якоба Барча (зятя Кеплера, после смерти ученого старавшегося издать его "Сон"). Эти работы известны историкам науки и ушли от внимания историков искусства. Ни в одном издании, посвященном рудольфинцам, они не упоминаются, хотя бы со знаком вопроса. Между тем речь идет об уникальном прижизненном портрете Кеплера, совершенно не похожем на его поздние, как правило посмертные, изображения. От второго прижизненного портрета, работы анонимного художника, посланного самим Кеплером в 1620 г. в Страсбург своему другу М. Бернеггеру, его отличает высокое качество исполнения.

Петербургские миниатюры написаны маслом на меди, и даже сейчас, сильно поврежденные, показывают руку мастера высокого класса. Судя по возрасту Кеплера и по характеру письма, они возникли в самом начале 1600-х годов и связаны с деятельностью кого-то из придворных мастеров. Мы склонны были бы приписать их Хансу фон Аахену, хотя, с другой стороны, по стилю они очень сходны с портретом Кристины Мюллер работы Спрангера. Скорее всего, портреты были созданы вскоре после приезда Кеплеров в Прагу и связаны с получением молодым ученым места придворного математика, что было, разумеется, великим событием в жизни Кеплера. Это делает естественным поиски автора среди императорских художников.

Кеплер изображен здесь совсем молодым, с пышной шевелюрой и живыми темными глазами, в темной одежде с белым воротником. Тот факт, что портрет исполнен с натуры и очень мало подвергался реставрациям, поскольку изначально хранился в семье Кеплеров, откуда сразу же был отправлен в Петербург, делает его бесценным для идентификации других, спорных изображений. Превосходен и портрет Барбары, более традиционный по типу, отличающийся, однако, изяществом и обаянием, что касается, впрочем, не столько модели, сколько художественного решения. Обе эти работы, не связанные с официальным заказом двора, дают возможность художнику охарактеризовать модель как вполне частную личность, вполне соответствующую идеалу рудольфинского сообщества. Несмотря на то, что в теперешнем состоянии обе миниатюры не могут быть проанализированы с необходимой точностью, мы считаем, что они достойны войти в общий "корпус" рудольфинских произведений, не говоря об их уникальности с точки зрения иконографии великого ученого.

Размеры миниатюр: Кеплера – 6 × 4,7; Барбары – 7 × 5,2. Пояснительные надписи на обороте на немецком языке идентифицируют оба портрета и называют в качестве хозяев Эмму Аугусту и Оттилию Шнейдер из Лаубана. Лаубан был родным городом Якоба Барча, куда он переехал вскоре после смерти Кеплера со всей семьей и где сам умер от чумы в 1632 г. Портрет изображает его, как гласит надпись слева от изображения, в возрасте 20 лет, в 1617 г. Он назван в поясняющей надписи (на обороте) "профессором и математиком в Страсбурге". Сам портрет написан в гораздо более архаичной манере, носит оттенок средневекового донаторского изображения. Однако, несмотря на ремесленную скванность, привлекает точностью характеристики и тонкостью живописного решения. Он сохранился хуже других. По-видимому, его следует связать с немецкой школой или считать работой средневропейского анонимного мастера первой четверти XVII в. Портреты были опубликованы впервые в ст.: *Zinner E. Die Kepler Bildnisse // Kepler Festschrift. Bericht des Naturwissenschaftlichen ... Vereins zu Regensburg. N. XIX. Regensburg, 1930. T. 1. S. 337–345; Яшинов П.О. О рукописях и реликвиях Кеплера, хранящихся в Пулковской обсерватории // Тр. Ин-та истории науки и техники. 1934. Сер. 1, вып. 2.*

⁵⁴ См.: *Chudoba V. Španělů na Bílé hoře: Tři kapitoly z evropských politických dějin. Pr., 1945.*

Характерная ситуация XVI в.: мать ревностной католички Марии Манрике, Исабель Брисеньо, была столь же убежденной еретичкой, приятельницей Джулии Гонзага, которую от гибели на костре избавила только смерть. Исабель Брисеньо, также осужденная инквизицией за принадлежность к кругу Хуана де Вальдеса, вынуждена была бросить дом и семью и бежать за границу. Вся семья, кроме младшего сына, отреклась от еретички, и в конце жизни ее ждала нищета. Единственный, кто помогал матери своей придворной дамы, был император Максимилиан II, в то время как все дети отреклись от нее и даже уничтожили в гербе птицу – родовой знак Брисеньо. Род Пернштейнов долгое время был под интердиктом, хотя католическая вера дочери еретички, Марии Манрике, была вне сомнений и сам папа назвал ее "розой, расцветшей на терновнике". Но интердикт был снят лишь после многочисленных ходатайств.

⁵⁵ Подробнее от Пернштейна см.: *Portrait-Galleria in Hochfürstlich-Lobkowitzischen Schlosse zu Raudnitz. Leitmeritz, 1844; Soukal J. Pani z Pernštejna: Genealogie a stručné dějiny rodu // Časopis Matice moravské. 1913; La Toison d'Or: Cinq siècles de l'art et d'histoire. Catalogue. Bruges, 1962. P. 41; Fritcová Ch., Růžička J. Vratislav z Pernštejna a jeho portréty // Kulturní měsíčník, galerie v Roudnici nad Labem. 1972. N 8. S. 10–11; Bukolská E., Štěpánek P. Španělské podobizny. Pr., 1980.*

Два портрета Пернштейнов, Вратислава (1530–1590) и его старшего сына Яна – оба высокого качества, видимо, посмертные, составлявшие единую мемориальную композицию, – находятся в Львовской картинной галерее. См.: *Тананаева Л. Три портрета из собрания Львовской картинной галереи // Музей – 10. Художественные собрания СССР. М., 1986. С. 116–123.*

⁵⁶ Следует упомянуть и обычаи, нравы, моду, которую диктовали дома Пернштейнов, Лобковитцев и других испанизированных вельмож. В ходу был испанский язык: сам император обычно говорил по-испански, в доме же Пернштейнов даже кухонные счета писались на этом языке. Ян Пернштейн называл себя "Хуан де Лара", писал только по-испански, хотя владел и чешским и немецким. Ян Пернштейн был верховным командующим имперских войск, сражавшихся в Венгрии. Он погиб в 1593 г. при осаде крепости Дьёр. Брат его стал каноником и умер в Риме. См.: *Chudoba B. Op. cit.; Bukolská E., Štěpánek P. Op. cit.; Janáček J. Ženy české renesance. Pr., 1977.*

⁵⁷ Вся пражская жизнь Гильермо де Сан Клементе, сыгравшего большую роль в укреплении католицизма в Чехии, была связана с домом Пернштейнов. Правда, И. Коржан не без основания указывает на противоречивость его мировоззрения, оказавшегося близким философским умонастроениям рудольфинского двора: Сан Клементе много делал для укрепления католических культов в стране, при этом пытался ввести культы местных чешских святых, например св. Ивана. Он был знаком со многими пражскими учеными – Джоном Ди, философом-еретиком Пуччи, а Бруно именно легату адресовал свою работу, вышедшую в Праге, посвященную учению Раймонда Луллия. Сан Клементе, близкий друг Марии Манрике де Лара, был, как указывает тот же автор, одним из тех поздних гуманистов, кто старался продлить тишину перед бурей.

В этом собрании оказался и превосходный портрет Гарсия Уртадо де Мендосы – вице-короля Перу и губернатора Чили. Санчес Козльо запечатлел выразительный облик этого блестящего и самонадеянного конкистадора, неоднозначного героя поэмы Альфонсо Эрсильи "Араукана". В собрании с XVI в. находится портрет Эрнана Кортеса, как считается, это прижизненное изображение, каких сохранилось очень мало. Старинный чешский замок стал хранителем, пожалуй, самой богатой в Европе коллекции испанского портрета за пределами Испании. Впоследствии, слившись с портретной галереей Рожмберков, галерея Пернштейнов стала одной из самых знаменитых в Чехии. В ней есть оригиналы кисти Якоба Зейзенеггера, Ролана де Мойса, местных мастеров рудольфинского круга. В Чехии скопилось также довольно много церковной испанской живописи и скульптуры XV–XVI вв. Одна из самых известных в последующие столетия пражских святынь – статуэтка Младенца Иисуса ("Иезулатко") была пожертвована в дар кармелитскому монастырю Поликсеной Пернштейн, получившей ее в качестве приданого: по легенде, статуэтка ранее принадлежала св. Тересе Авильской.

Об испанских произведениях искусства в Чехии см.: *Štěpánek P. Španelské umění 14–16 století z československých sbírek. Pr., 1985* (введение к каталогу большой выставки, имевшей место в 1983 г. в Праге); *Bukolská E., Štěpánek P. Op. cit.* Об истории коллекции испанских портретов в Нелагозевесе см. также: *Kaganе Л. Хуан Пантоха де ла Крус. Л., 1969.*

⁵⁸ Воздействие и ассимиляция испанских форм искусства – очень важная тема в аспекте истории культуры всего региона Центральной и Восточной Европы, и здесь велика посредническая роль Чехии. Так, при рудольфинском дворе в молодости работал одаренный польский художник Миколай Марцин Кобер, впоследствии придворный живописец Стефана Батория и Анны Ягеллоновны. Для Польши трудились и сами рудольфинцы (например Йозеф Хейнц писал портрет Сигизмунда III Вазы в испанском костюме и в испанском стиле). Испанская манера проникала в Польшу и непосредственно через заказы двора мадридским художникам (Б. Гонсалесу), но ее активно питали и импульсы, идущие из Чехии. В результате испанская "портретная формула" привилась в Речи Посполитой удивительно прочно, сохранилась в различных модификациях на протяжении всего XVII в., заходя в XVIII, что открыло ей путь к дальнейшему продвижению на восток. О развитии портретной живописи в указанном регионе см. статья Э. Букольской, Е.Т. Петруса, Я. Рушиц, Л. Тананаевой в сборнике трудов II Международного семинара в Недзидце: *Seminaria Niedzickie II, Portret typu sarmackiego w wieku XVII w Polsce, Czechach, na Slowacji, i na Węgrzech. Kraków, 1985.*

⁵⁹ *Dacosta-Kaufmann T. L'école de Prague. P. 101; см. также: Trevor-Roper H. Princes and artists: Patronage and ideology at four Habsburg courts (1517–1633). 2 ed. N.Y., 1991. P. 90.*

Разумеется, эпоха знала и скептицизм, и религиозную индифферентность, и пражский двор совсем не был чужд таким настроениям (примером мог бы служить Вакер из Вакенфельса). Но эти тенденции были не характерны ни для его большинства, ни для самого Рудольфа, в столь сильной степени определявшего дух и даже форму придворного искусства. В этом смысле интересно отметить, что оба произведения, посвященные Рудольфу и его двору, романтика Грильпарцера и эзотерика Г. Майринка, одинаково подчеркивают христианский аспект мировоззрения императора, его искреннюю веру. "Я верю в Бога, а не в звезды, – говорит Рудольф в упомянутой пьесе Грильпарцера. – Но и звездами правит Бог". "Не я, но Бог", – произносит он в той же пьесе, награждая своего друга и соратника Юлиуса фон Брауншвейга орденом Мира, который должен был стать наградой за "защиту свободы совести". Грильпарцер долго работал над своей трагедией и отлично знал все доступные к тому времени материалы. Ведь и исторические факты, дневниковые записи современников – врачей, послов, приближенных – отмечали серьезность, с которой император относился к роли защитника христианства от турок. Индифферентный, по мнению Тревор-Ропера, к религии Рудольф, "Гермес Трисмегист" своего двора, алхимик и собеседник магаврава, сказал перед смертью горсточке людей, оставшихся верными ему до конца: "Дорогие друзья, когда в юности я был отозван из Испании, чтобы вернуться на родину, я ощутил такое счастье, что всю следующую ночь не мог сомкнуть глаз. Как же не радоваться мне сейчас еще сильнее, возвращаясь на небесную родину, где нет более ни разлуки, ни печали, ни воздыхания?" В пьесе Грильпарцера это последние слова императора. (Их приводит также Г. фон Шварценфельд. См.: *Schwarzenfeld G. von. Rudolf II. S. 258.*)

С другой стороны, "модельная" фигура пражских интеллектуалов – Иоганн Кеплер был теологом по образованию и личному выбору. Он собирался стать священником и тяжело пережил необходимость, не закончив курса в Тюбингенском университете, отправиться в Грац на должность математика тамошней евангелической школы, что, вообще, было весьма почетно для вчерашнего, к тому же недоучившегося студента. Как казеннокоштный студент, всю жизнь учившийся на деньги то герцога, то магистрата, Кеплер не мог отказать от настойчивой рекомендации своего начальства принять предложенное место. И смирился с необходимостью, лишь твердо решив "прославить Бога на поле астрономии". "Мы, астрономы, священнослужители высокого Бога", – писал он. Иное дело, что, в разрез с официальной церковной доктриной и еще больше с инквизицией, он был уверен, что и запрещенный Коперник "служит при высоком алтаре Господнем".

⁶⁰ *Юнг К.Г. Парацельс // Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 24.*

⁶¹ *Дворжак М. Церковь Иль Джезу в Риме // Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1978. Т. 2: XVI столетие. С. 111. Дворжак говорит здесь об итальянской католической реформе, упоминая имена кардинала Якопо Садолео, Гаспаро Контарини, Джованни Морони и Реджинальда Поля. Все они действовали до наступления официальной контрреформации. Последняя очень долго рассматривалась, в частности в отечественной науке, сквозь призму костров инквизиции и "средневекового мракобесия". Гораздо более многосторонне изучалась контрреформация (в частности, в отношении ее влияния на культуру и искусство) в работах католических авторов, например Х. Даниэль-Полса. Он акцентировал (иногда тоже несколько односторонне) само обновление католицизма, связанное с гораздо более глубокими внутренними процессами, протекавшими как в церкви, так и во всей культуре (*Daniel-Rops H. The catholic reformation. N.Y., 1962. Vol. 1–2; Dickens A.G. The Counter Reformation. N.Y., 1969; Montanelli J., Gravano R. L'Italia della Controriforma (1492–1600). Milano, 1969.*)*

⁶² Цит. по: *Философия эпохи ранних буржуазных революций*. М., 1983. С. 135–136. См. также: *Лютер М.* *Время молчания прошло: Избранные произведения 1520–1526 гг.* Харьков, 1994. Еще более определенно высказывал эти идеи Томас Мюнцер (1490–1525), для которого вера, откровение – это и есть раскрытие разума в человеке, проявление истинного и непререкаемого знания. "Если людям открывается их разум, то это делает Бог изначально и для избранных им, о чем они получают несомненное и определенное свидетельство от Святого Духа, который дает нашему разуму достаточное доказательство, что мы – дети Божьи. Ибо тот, кто не чувствует в себе духа Христа и не уверен, что имеет его, тот не есть часть Христа, он – часть дьявола" ("Пражское воззвание"). Разоблачая ложную веру, которая есть лишь человеческое, а не божественное установление, Мюнцер утверждал: "Вы и не представляете себе, как близок к вам Бог. Почему же вы позволяете себя запугать человеческими призраками?" (Проповедь перед князьями). Цит. по: *Антология мировой философии*. М., 1970. Т. 2. С. 114–116. См. также чрезвычайно интересные разделы в книге В.В. Лазарева "Становление философского сознания Нового времени" (М., 1987. Гл. 6). По мысли ученого, для Мюнцера "истинное откровение, которое несет в себе вера, есть разум". Речь идет у Мюнцера об обновленном разуме, способном к постижению высшей истины. Вера – лоно его возникновения и первоначального бытия. Вера же "заключает в себе деятельное начало и понимается как активность в реализации разумного" (там же, с. 70).

⁶³ О Лойоле см.: *Guillermon A. Ignatius von Lojola. Hamburg, 1981; Obras completas de San Ignasio de Lojola. Madrid, 1952.* Из огромной литературы о "Духовных Упражнениях" И. Лойолы назовем только книгу: *Rahner H. Ignatius Lojola als Mensch und Theologe. Freiburg, 1964.* См. также: *Петрова А.* Святой Игнатий Лойола / Пер. с фр. Н. Бока // *Символ*. Париж, 1991. № 26. В этом же номере журнала см. статью: *Руло Ф.* Святой Игнатий Лойола и восточная духовность. С. 195–205. Перевод самих "Упражнений" помещен на с. 15–121. Большой интерес представляет и биографический очерк о жизни святого, записанный с его слов. *Inigo: Original testament. The autobiography of St. Ignatius Loyola. Translated by W. Jeomans S.J. L., 1985.*

⁶⁴ Цит. по: *Мережковский Д.С.* *Испанские мистики: Св. Тереса Авильская: Св. Ян Креста.* Брюссель, 1988. С. 133.

⁶⁵ Цит. по: *Губер И.* *Иезуиты, их история, учение, организация и практическая деятельность...* СПб., 1898. С. 32.

⁶⁶ Цит. по: *Мережковский Д.С.* *Указ. соч.* С. 103–104.

⁶⁷ Для интересующей нас темы темных фонов, чудес и мистических настроений в искусстве существенное значение имеют замечательные поэтические произведения св. Иоанна Креста, в первую очередь его "Песни Духа" ("Cántico de Espíritu"), "Мрачная ночь" ("Noche oscura"), "Восхождение на гору Кармель" ("Subida del Monte Carmelo"). Ночь, тьма – главный фон и даже действующее лицо его стихов: св. Иоанн от Креста был ярким поэтом, сумевшим найти образы, адекватные его сложному религиозному опыту. Ночь, тьма, пустота – в них действуют незримые силы, реальные, однако, для святого, как реальна и "сверхреальна" фигура Христа или Богоматери в картинах *Arte Sacra*: "О, как я знаю этот родник / В темной ночи от уст моих убегающий!" / "Не зная, куда, я молча вхожу / И в незнании моем я выше всякого знания".

В другом месте таинственная тьма, одевающая, по словам Мережковского, "преисподний опыт" этого поэта, сменяется тьмой благой, мирной: "Ночь успокоения... Таинственная музыка. Пустыня, исполненная гармонии". Сам св. Иоанн Креста так объяснял ночную ауру своих переживаний: "По мере того как душа приближается к Богу, вследствие слабости ее, усиливается чувство глубокой Ночи, так, слишком яркий солнечный свет слишком слабому зрению кажется мраком". И тем не менее именно здесь происходит чудо наполнения души небесной любовью: "О, Ночь, меня ведущая, / Блаженнее зари!" (пер. Д.С. Мережковского).

Его идеалом были одиночество и чистая созерцательность. "Чем пустыня безграничнее – тем она блаженнее", – утверждал св. Иоанн Креста, добавляя, что "опьяненные любовью (к Богу. – Л.Т.) души не участвуют ни в чужих делах, ни в своих собственных", а "с миром должно поступать так, как будто никакого мира не существует вовсе". Однако этот "ночной" мистик не был бы человеком своего времени, если бы последовательно придерживался идеала невмешательства в церковные дела. Он стал опорой св. Тересе в предпринятой ею орденской реформе, был неустрашим в следовании их общим идеалам обновления католицизма и дорого платил за верность им (ссылки, тюрьма, побой, мучительная смерть). Тьму "ночных откровений" можно встретить и у многих других церковных деятелей, и свою роль в этом сыграл культ раннего христианства и катакомб. См.: *Baruzi J. Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*. P., 1931; *Hoornaert H. La Nuit Obscure et la Vive Flamme d'Amour de Saint Jean de la Croix*. [S.l.], 1933; *Geraldo P. Obras del místico Doktor San Juan de la Cruz*. Vol. 1–2., 1912–1914; *Divivier R. La genèse du "Cántique spirituel" de Saint Jean de la Croix*. P., 1971; *Афиногенова Е. Путь к Богу через ночь // Истина и жизнь*. 1992. № 7/8. С. 41–44; *Сахаров П. Святой Иоанн Креста // Там же*.

⁶⁸ "Итак, сама всегда личность должна сделаться прежде всего доброй и благочестивой, чтобы получились добрые дела... Каковы вера и суеверие человека, таковы и дела его", – утверждал Лютер. Цит. по: *Философия эпохи ранних буржуазных революций*. С. 48.

⁶⁹ Цит. по: *Губер И. Указ. соч.* С. 26.

⁷⁰ *Sarpi P. Istoria del Consilio Tridentino*. Vol. 1–4. Firenze., 1858.

⁷¹ Цит. по: *Mâle E. L'art religieux après le conseil de Trente*. P., 1932. P. 1.

⁷² *Ibid.* P. 3.

⁷³ *Ibid.* P. 4.

⁷⁴ *Смирнова И.А. "Пирры" Веронезе: Проблемы культурно-исторической интерпретации // Искусство Возрождения*. М., 1991. С. 16.

⁷⁵ Орден иезуитов стал поистине ударной силой контрреформации. В 1556 г. скончался Игнатий Лойола. Генералами Ордена в ближайшие несколько десятилетий были Диего Лайнес (1558–1565), один из самых блестящих ораторов Тридентского собора, защищавших догматы католицизма, Франциск Борджа (1565–1572), знатный и просвещенный аристократ, вице-король Гандии в своей светской жизни, вызвавший большое недовольство, даже преследования инквизиции своими реформатскими идеями, и Эверард Меркуриан (1573–1580). Как указывает историк Ордена Виллиам В. Бангерт, в конце правления Меркуриана Общество Иисуса насчитывало пять тысяч иезуитов, работавших в 44 коллегиях, а пути миссионеров Ордена простирались до Перу, Мексики и Флориды. Усилиями этих выдающихся людей был неизмеримо поднят уровень христианского просвещения во всех странах, где им приходилось трудиться. В частности, в Латинской Америке были заложены основы нынешней мощной церковной организации и народного католицизма.

Однако, говоря о периоде правления Рудольфа II, тот же В.В. Бангерт отмечает, что огромный взлет христианской активности, духовный подъем XVI в. были связаны далеко не только с иезуитами. Он называет уже упоминавшиеся нами имена святых Филиппо Нери, Каэтана, св. Фомы из Виллановы, св. Тересы и Иоанна Креста, создавших "мощную волну католической реформы" (*William V. Bangert, S.J. A history of the Society of Jesus*. 2 ed. St. Louis, 1986. S. 45).

⁷⁶ См.: *Zeri F. Pittura e controriforma: L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*. Torino, 1957. P. 61.

Отметим, что в последние годы искусствоведческая наука серьезно разработала "узел" в итальянской духовной культуре "около 1600 года". Среди иностранных работ нам кажется очень информативной и концептуально интересной книга П. Прейсса "Панорама маньеризма" (*Preiss P. Panorama manierismo*. Pr., 1974) с интересной главой о

послетриденском искусстве, а также двухтомное исследование Э. Нихольм (*Nyholm E. Arte e teoria del Manierismo*. Odense, 1977–1982. Т. 1–2), уделяющей большое место соотношению маньеризма и контрреформации (отчасти в духе идей Н. Певзнера). Подробно описывает ситуацию в европейском искусстве после Триденского собора фундаментальная работа Э. Маля (*Måle E. Op. cit.*).

⁷⁷ *Свидерская М.И.* Изобразительное искусство Италии 17 столетия: Основные направления и ведущие мастера: Опыт системного анализа. Автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М., 1992.

⁷⁸ Шпионе Пульсоне да Гаета жил очень недолго, и творчество его без остатка было отдано служению церкви. Кроме того, он писал портреты, близкие по направлению Бронзино, хотя и не отличающиеся большим стилем последнего. Лучшие его полотна, такие, как "Мадонна делла Дивина Провиденца", "Распятие с Иоанном и Марией", "Распятие с предстоящими" и некоторые другие картины на евангельские сюжеты, вызывали у зрителей ощущение явленного чуда. Поразительная вещественная наглядность резко выступающих из полной тьмы фигур сочеталась с ощущением их надреальности.

⁷⁹ *Måle E. Op. cit.* P. 123.

⁸⁰ *Ibid.* P. 125. Так, когда в 1599 г. была вскрыта гробница св. Цецилии, относившаяся к 821 г., с тем чтобы перенести останки на кладбище Присциллы, святая оказалась нетленной. Сбежавшийся народ, римские ученые, художники и представители клира в потрясении смотрели на завернутое в зеленую полупрозрачную ткань тело мученицы. Папа Клемент VIII приказал не трогать тело и заключить его вместе со старым кипарисовым саркофагом в новый серебряный. Но перед этим заказал Стефано Мадерне создать скульптуру для надгробия св. Цецилии, так сказать, с натуры. Так возникла широко известная, много раз варьировавшаяся статуя святой, "обернутая" в мраморную ткань.

⁸¹ *Ibid.* P. 123.

⁸² Цит. по: *Måle E. Op. cit.* P. 22, 29.

⁸³ *Zeri F. Op. cit.* P. 92.

⁸⁴ *Vácková J. Nizozemsky ikonoklasmus z roku 1566 // Estetyka. Pr., 1985. S. 170–180.* Приложен подробный список литературы предмета – отношения искусства и Реформации.

⁸⁵ См.: *Schwarzenfeld G. von. Op. cit.* S. 252.

⁸⁶ *Шекспир У.* Мера за меру. С. 165.

⁸⁷ *Vácková J. Les difficultés et la fleur tardive de la Renaissance et Bohême // Ze studiów nad sztuką XVI wieku na Śląsku i w krajach sąsiednich. Wrocław, 1968. S. 44.*

⁸⁸ *Idem.* К идеové koncepci renesančních nástěnných maleb ve Svatovavclavské kapli // *Umění.* 1968. № 16; *Idem.* Nekteré aspekty Jagelloňského dvorského umění // *Umění.* 1972. № 20.

⁸⁹ *Ивановская Е.М.* Мастер Литомержицкого алтаря и чешское искусство на рубеже XV–XVI веков // *Общество и государство в древности и в средние века в странах Западной Европы.* М., 1985.

⁹⁰ О ренессансных чешских портретах см.: *Bukolská E. Malovaný portrét v Čechach v období Renesance // II Seminaria Niedzickie. Związki artystyczne polsko-czesko-słowacko-węgierskie.* Kraków, 1985.

⁹¹ *Krčalová J. Zamek v Vičovicích. Pr., 1985.* Имя строителя Бучовиц до сих пор с точностью не установлено. Обычно его связывают с личностью Пьетро Габри из Брно. Сам же проект приписывают Пьетро Феррабоско.

⁹² *Ивановская Е.М.* Чешское искусство XVI века. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1985.

⁹³ Pešina J. Skupinový portrét v českém renesančním malířství // Umění, 1954, № 2; Vácková J. Podoba a příčiny anachronizmu (Mešť' anské iluminatorství v předbělohorských Čechách) // Umění. 1968. № 16. О чешском цеховом портрете см. также: Тананаева Л.И. Портретная живопись Карела Шкреты // Славянское барокко. М., 1979. С. 285–293. О жизни цеховой традиции в живописи чешского барокко см.: Она же. Карел Шкрета: Из истории чешской живописи эпохи барокко. М., 1990.

⁹⁴ Большинство сборников 60–70-х гг. XVI в. связывают с именем Яна Таборского и его мастерской, чьи изделия обычно иллюминировал Фабиан Пулерж. Во второй половине XVI в. в Праге работал Матоуш Орнис, иллюстрировавший издания Кантора Старшего. С дальнейшим развитием канционала связан город Хрудим, куда переместился центр этого искусства, постепенно терявший стимулы развития. Здесь наиболее известен художник Матоуш Радоуш. См.: Vácková J. Podoba a příčiny anachronizmu.

⁹⁵ Stejnborn B. Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku w latach 1520–1620 // Roczniki sztuki śląskiej. 1967. IV; Białostocki J. Kompozycja emblematiczna epitafiów śląskich XVI wieku // Ze studiów nad sztuką XVI wieku na Śląsku i w krajach sąsiednich. Wrocław, 1968. Я. Бялостоцкий уподобляет смысловую структуру эпитафий XVI в. эмблеме с ее трехчастным составом (Lemma, Ikon, Explicatio).

Глава вторая

ПОД ЗВЕЗДОЙ МАНЬЕРИЗМА: ТВОРЧЕСТВО ПРИДВОРНЫХ МАСТЕРОВ

¹ К сожалению, о них известно сравнительно немного, как немного сохранилось и произведений, которые можно было бы с уверенностью закрепить за тем или иным художником. Эти мастера владели не только живописью, но и другими ремеслами: расписывали знамена, оформляли придворные празднества, резали гравюры и т.п. Сохранилась картина Джулиано Личино с изображением Христа, оплакиваемого ангелами, – несколько провинциальная, но добротная живописная работа (находится в Тунской капелле собора св. Вита в Праге; воспр. в кн.: Prag um 1600. Bd. 1. S. 178). Известны также имена миниатюриста Фабрицио Марениго, живописца Ханса Ульриха Крафта. Для императорской семьи работали члены нидерландской художественной династии – ван Фалькенбург и др.

² Подробнее о "Звезде" и маньеристической пражской и в целом чешско-моравской архитектуре см.: Hubala E. Palast und Schloßbau: Villa und Gartenarchitektur im Prag and Bohmen // Renaissance in Bohmen. München, 1985. S. 27–112; *Idem*. Die Baukunst der mährischen Renaissance / *Ibid*. S. 114–163.

³ Höfische Feste. Ausstellung // Vorwort E. Scheicher. Ambras. 1984. S. 2. В памяти современников осталось оформление зала, посвященное свадьбе эрцгерцога Карла Австрийского в 1571 г. Убранство воплощало сложную программу, сочиненную Фердинандом Тирольским. Отдельные страны, входившие в империю, символически изображали сами герцоги, в том числе и Рудольф, только что вернувшийся из Испании. Это была как бы серия оживших картин, живые эмблемы: театральная стихия господствовала на празднестве.

⁴ См.: Fučíková E. Rudolfinská kresba: Katalog. Pr., 1979.

⁵ Сохранившиеся образцы как гражданского, так и сакрального строительства показывают Филиппи зрелым художником, тяготеющим к спокойной, уравновешенной классической форме. Таково нынешнее здание Картинной галереи Пражского Града (бывшая королевская конюшня) с ее мощными, несколько тяжеловесными формами и красиво профилированными мраморными порталами, очень чистыми по рисунку.

Филиппи – автор торжественных ворот короля Матиаса на Граде (1613–1614), в которых мотив римской триумфальной арки обыгрывается с большим изяществом. Ворота очень декоративны; огромная доска с гербом Матиаса, окруженным геральдическими животными, с пышной надписью занимает центральное место. Суровая, на первый взгляд, нижняя часть ворот с сильными горизонтальными рустовки, мощными замковыми ключами в сущности декоративна; вытянутые пропорции стройного сооружения подчеркнуты небольшими обелисками по обеим сторонам гербового картуша и своей хрупкостью оттеняют выразительную пластику скульптурных деталей. Это, безусловно, одно из самых красивых сооружений на Граде и, что очень характерно для рудольфского искусства, оно является воплощением определенной программы, подчинено прославлению короля, опосредованно уподобляемого таким образом римским императорам.

Филиппи приписывается строительство церкви св. Троицы на Малой Стране, оно тоже производилось после смерти Рудольфа II, при Матиасе (1611–1613); храм предназначался для лютеран (в основу решения, как указывает Я. Нейман, легли варианты римских церквей, в частности, фасад повторяет церковь Санта Тринита деи Монти (архитектор Фонтана). Такой тип церкви оказал сильное влияние на чешскую архитектуру раннего барокко, например на известную церковь Пресвятой девы Марии в Старом Болеславе).

Церковь св. Троицы была очень популярна в Праге, и не без умысла после победы при Белой Горе (т.е. после победы католического габсбургского лагеря) ее перенесли в церковь "Девы Марии-победительницы", передав ордену кармелитов. Здесь хранилась знаменитая статуэтка Младенца Иисуса ("Иезулатко") испанской работы, семейная реликвия рода Манрике де Лара, отданная ордену кармелитов Поликсеной Пернштейн. Это была одна из самых почитаемых в Чехии святынь; ее культ установился тогда же, в период наступления контрреформации.

Во времена Рудольфа II возникло и причудливое здание капеллы Св. Роха при Страговском монастыре (1602–1612; автор проекта неизвестен, строил же ее Джованни Баттиста Бусси). Восмиугольный в плане небольшой храм уподоблен латинскому кресту примыкающими к нему пятистенными капеллами. Мощные, сильные массивы их стен имитируют готические контрфорсы, между которыми "утоплены" высокие, почти во всю высоту стены, готические окна. И как чисто маньеристическая игра контрастами воспринимается здесь классический портал небольшой двери, несоизмеримой с этими окнами и стенами (портал проектировал Филиппи). Здание кажется насильственно остановленным в своем стремлении вверх, а венчающая его крытая черепицей крыша, типичная для пражских малостранских домов, вносит сюда еще один неожиданный акцент.

Перестроенное (окруженное аркадами, украшенное сдвоенными окнами с разорванным фронтоном) старое здание малостранской ратуши, несколько построек в Старом городе исчерпывают небольшое количество памятников, сохранившихся от рудольфинских времен, тем более, что сейчас уже трудно судить, как выглядел комплекс дворцовых зданий на Граде, над которыми много работали архитекторы Рудольфа. Описанные выше здания очень несхожи между собой и не дают возможности говорить о формировании какого-то определенного местного стиля: к тому же эти памятники остаются островом в море позднеготической архитектуры остальной Чехии. Отметим, что мастерами были почти исключительно итальянцы, и речь шла (если говорить о королевских постройках), скорее об оформлении, декорировке в маньеристском духе уже существующих помещений, чем о большом дворцовом строительстве.

⁶ В 1595 г. в коллекцию вливается собрание картин эрцгерцога Эрнста (после смерти последнего в 1595 г.). Эрнст, во всей семье наиболее близкий по духу Рудольфу, был штатгальтером Нидерландов в 1593–1595 гг. Его интерес как коллекционера был обращен в основном в сторону северных художников, и именно отсюда пришли в коллекцию Рудольфа прославившие ее впоследствии картины Питера Брейгеля Стар-

шего, фламандских примитивов и др. Со временем – после смерти Фердинанда Тирольского и его сына – Рудольфу удалось доказать свои права и на собрание замка Амбрас со всем его дворцовым комплексом. Впоследствии этот дворец и его коллекции стали принадлежать императорскому дому Австрии.

⁷ Дворжак М. *Op. cit.* Т. 2. С. 189.

⁸ Там же. С. 191.

⁹ Наиболее отрицательные оценки императора и его политики исходили от папских нунциев. См.: *Nuntiaturberichte aus Deutschland 1572–85 / Hrsg. J. Hansen B., 1894.*

Одной из личных драм Рудольфа, имевшей самое прямое воздействие на государственные дела, было то, что его старший сын от многолетней связи с Анной Марией да Страда (некоторые источники называют ее Катериной; существовало предание, что император был связан с ней тайным браком) оказался неспособным к правлению. Рудольф был привязан к сыну, названному звучным именем дон Юлий Цезарь Австрийский, и возлагал на него надежды. Однако с возрастом у Юлия стали проявляться признаки душевной болезни, склонность к алкоголизму и агрессия. В конце концов он был изолирован от общества и умер в замке Крумлов в 1609 г. См.: *Janaček J. Rudolf II a jeho doba. Pr., 1987. S. 409–411.*

¹⁰ Мандер К. ван. Книга о художниках. М., 1940. С. 277.

¹¹ "Третейский судья во всех делах искусства, поклонник и покровитель всех талантов". Цит. по: *Schwarzenfeld G. fon. Op. cit.* S. 101.

¹² Цит по: *Larsson L.O. Zur Einführung: Die Kunst am Hofe Rudolfs II – eine rudolfinsche Kunst? // Prag um 1600. Bd. 1. S. 39.*

¹³ Об Арчимбольдо см.: *Preiss P. Giuseppe Arcimboldo. Pr., 1967; Vocelka K. Habsburgische Hochzeiten 1550–1600. Wien; Köln; Graz, 1976; Dacosta-Kaufmann T. Arcimboldo's Imperial Allegories // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1976. 39. S. 275–296; Idem. Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolf II. N.Y.: L., 1978; Barthes R. Arcimboldo. Mailand, 1978; Porzio F. Il Mondo illusorio di Arcimboldo. Mailand, 1979; Beyer A. Giuseppe Arcimboldo Figurinen Kostüme und Entwürfe für Höfische Feste. Frankfurt a.M., 1983. От отдельных картинах см. статьи в каталоге: *Prag um 1600. Bd. 1. S. 225–227; Bd. 2. S. 87–88; материал о художнике см. также: Dacosta-Kaufmann T. L'école de Prague. P. 210–217.**

¹⁴ О Милане как центре астрологии, связанной с оккультизмом, о близости мировоззрения художника идеям Ломачцо, возглавлявшего в 1568 г. Академию делла Валле ди Бреньо, которого портретировал в костюме члена этой Академии Арчимбольдо, см.: *Porzio F. Op. cit. P. 27* и далее.

¹⁵ См.: *Dacosta-Kaufmann T. L'école de Prague. P. 79–81.*

¹⁶ Цит. по: *Пудаль М. Избранные произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. М., 1961. С. 770.*

¹⁷ О творчестве Й. Хофнагеля см.: *Kris E. Georg Hoefnagel und der wissenschaftliche Naturalismus // Festschrift für Jilius Schlosser. Wien; Leipzig; Zürich, 1927. S. 243–253; Bergström J. Georg Hoefnagel, le dernier des grands miniaturistes flamands // L'Oeil. 1963. N 101; Vignau Wilberg T. Die emblematische Elemente im Werke Joris Hoefnagels. Leiden, 1969; Hendrix U. Lee. Joris Hoefnagel and the Four Elements: A Study in Sixteenth Century Nature Painting. Ph. D. Dissertation. Princeton University. Princeton; N.Y., 1983; Idem. An Introduction to Hoefnagel and Bocskay's Modell Book of Calligraphy in the J. Paul Getty Museum // Prag um 1600. Bd. 3. S. 110–117; Nuti L. The urban imagery of Georg Hoefnagel // Ibid. S. 211–217.*

¹⁸ Это можно сказать и об изданной сыном Йориса, Якобом, книге гравюр по рисункам отца – "Archetura studiaque patris Georgii Hoefnagelii". Напомним, что Хофнагель был и картографом и оставил (тоже изданные Якобом и законченные им) интереснейшие иллюстрации к труду "Civitates Orbis Terrarum".

¹⁹ Хофману принадлежит несколько работ совсем иного плана; в них вновь поступает внимательное изучение Дюрера. Назовем прекрасный рисунок кистью по зеленоватой бумаге, изображающий юного Христа (Вена, Альбертина), а также восходящую уже не к Дюреру, но к типичной северной старой традиции картину "Муж скорбей", где Христос окружен, как на фантастическом групповом портрете, персонажами "Страстей": Пилат, далач, воины. Правда, хотя традиция соединяет эту работу с именем Хофмана, окончательной уверенности в такой атрибуции нет. Но возникла картина в кругу Пражского центра.

²⁰ *Бялостоцкий Я.* Проблема маньеризма и нидерландская пейзажная живопись // Советское искусствознание '22. М., 1987. С. 176; см. также: *Bialostocki J.* Pięc wieków mysli o sztuce. W-wa, 1976. S. 112.

²¹ См.: *Бялостоцкий Я.* Проблема маньеризма и нидерландская пейзажная живопись. С. 177.

²² О Стевенсе см.: *Zwollo A.* Pieter Stevens, ein vergessener Maler des Rudolfinischen Kreises // *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen...* in Wien. 1968. Bd. 28. S. 119–180; *Idem.* Ein Beitrag zur Niederländischen Landschaftsmalerei um 1600 // *Uměnf.* 1983. N 31. S. 399–412; *Idem.* Pieter Stevens: Addenda zu seinem Werk, mit einem Anhang über ein Porträt der Westonia // *Prag um 1600.* Bd. 3 (Beiträge). S. 326–333; *Dacosta-Kaufmann T.* L'école de Prague. P. 314–319.

²³ Основные работы о Савеpee: *Erasmus K.* Roelant Savery, sein Leben und seine Werke. Ph.D. Dissertation. Halle, 1908; *Roelant Savery.* Catalog. Gand, 1954; *Bialostocki J.* Les Bêtes et les Humains de Roelant Savery // *Bulletin du Musee National de Warsovie.* W-wa, 1958. S. 69–92; *Fechner J.* Die Bilder von Roelant Savery in der Ermitage // *Jahrbuch des Kunsthistorisches Institutes der Universität Graz.* 1966–1967. 2. S. 93–100; *Šíp J.* Die Paradies-Vision in den Gemälden Roelant Savery // *Ibid.* 1969. 65. S. 29–38; *Idem.* Roelandt Savery in Prague // *Uměnf.* 1970. N 19. S. 276–283; *Segal S.* The Flower Pieces of Roelandt Savery // *Leids Kunsthistorisches Jahrbuch.* 1982. 1. S. 309–337; *Ruland Savery.* Catalog. Courtrai. 1976; *Dacosta-Kaufmann T.* L'école de Prague. P. 268–287.

²⁴ Традиции нидерландского искусства, особенно обоих Брейгелей, ощущаются в сценах из крестьянской жизни (праздники, набеги ландскнехтов и др.). Панорамный охват, высокая точка зрения, мелкие человеческие фигурки, которые складываются в живые группы, четко рисующиеся на фоне светлого неба, переплеты ветвей отличают "Крестьянский праздник" (1606; Санкт-Петербург, Эрмитаж) "Грабёж в деревне" (1604; Куртре, Городской музей) и "Крестьян у корчмы" (1608; Брюссель, Королевский музей изящных искусств) и др.

²⁵ Псалом 102, 15–16.

²⁶ Основная литература о ван Вьянене-рисовальщике: *Modern H.* Paulus van Vianen // *Jahrbuch Kunsthistorischen Sammlungen...* in Wien. 1894. Bd. 15. S. 60–120; *Gerszi I.* Die Landschaftskunst von Paulus van Vianen // *Uměnf.* 1970. N 18. S. 260–269; *Paulus van Vianen: Handzeichnungen.* Hanau, 1982.

²⁷ *Gerszi T.* Op. cit. S. 13.

²⁸ Основная литература о Хансе и Пауле Вредеман де Врисе: *Jantzen H.* Das Niederländische Architekturbild. Leipzig, 1910; *Thöne F.* Hans Vredeman de Vries in Wolfenbüttel // *Pantheon.* 1962. 20. S. 248–255; *Ivanjko E.* Gdan ski okres Hansa Vredemana de Vries. Poznan, 1963; *Ehrmann J.* Hans Vredemann de Vries // *Gazette de Beaux-arts.* 1979. N 93. P. 13–26.

²⁹ Де Врис был не только художником: он проектировал архитектуру, участвовал в нескольких крупных строительствах; считался признанным знатоком перспективы и много работал для книг образцов. Все эти качества нашли свое применение в его живописных, как правило крупных по формату композициях. С ним часто сотрудничал

сын Пауль, также занимавшийся архитектурным пейзажем ("Интерьер готической церкви с фигурами"; Вена, Художественно-исторический музей).

³⁰ Тем не менее можно было бы найти много мотивов, почерпнутых из северной маньеристской архитектуры – тот же Гданьск дает здесь множество аналогий. Северным можно было бы считать и частый мотив готического здания или его деталей, и сам принцип орнаментального заполнения итальянизированных архитектурных форм.

³¹ Эти работы можно сопоставить с причудливыми композициями Антуана Карона, одного из самых характерных представителей школы Фонтенбло. Он работал несколько раньше и в 1580-х годах выполнил ряд композиций, где зримо происходит мифологизация идеализированной реальности, самой по себе искусственной и театрализованной. Речь идет о символике времен года, переплетенной с темой придворных празднеств при дворе Генриха III; времена года олицетворяются античными божествами с их свитой из нимф, путти, животных и др. Все это многообразие оформляется художником как вариант излюбленных при Ренессансе "триумфов" ("Триумф Весны", 1580; частное собрание).

³² См., напр.: *Dacosta-Kaufmann T. L'école de Prague. P. 95–87*; см. также статьи Э. Тунца; Г. Кавалли-Бьеркман, Э. Фучиковой в каталоге "Prag um 1600". Bd. 1.

³³ О символике, связанной с имперской трактовкой образа Геракла, см.: *Vorbild-Abbild: Zur Selbstdarstellung des Renaissancefürsten. Katalog. Innsbruck, Kunsthistorische Museum. Innsbruck, 1988. S. 4; Dacosta-Kaufmann T. Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolf II. N.Y.; L., 1976.*

³⁴ *Cavalli-Bjorkman G. Mythologische Themen am Hofe des Kaisers // Prag um 1600. Bd. 1. S. 62.*

³⁵ Об этих работах Спрангера см.: *Prag um 1600. Bd. 1. S. 278–279.*

³⁶ Цит. по: *Каплинский В.Я. Теория эпоса молодого Тассо. Саратов, 1929.*

Характерно высказывание Тассо о принципах отбора сюжетных коллизий: "Я бы хотел, чтобы мое произведение не было судимо ни строгими теоретическими последователями Аристотеля, которые не заботятся о приятном, чего требуют вкусы нашего времени, ни слишком рьяными последователями Ариосто" (там же, с. 4). Поэтому сюжет следует брать из "средней истории", балансируя между правдоподобием (уступка Аристотелю), но вводя в него элемент чудесного. Сочетать же их, по мнению Тассо, может только христианский сюжет. Эпосу присущ "высокий стиль", занимающий срединное положение между "серьезной простотой трагедии и богатой красотой лирики". Признавая приоритет и необходимость христианского сюжета, поэт считает, однако, что понятие "возвышенного" в героическом эпосе (в сущности эпос равнозначен для него рыцарской поэме) заключено "в подвигах, прекрасной доблести в деяниях куртуазности, благородства, благочестия, религиозности". Религиозность входит в состав рыцарской доблести, но не больше.

³⁷ *Лазарев В.В. Становление философского сознания нового времени. С. 36.*

³⁸ Там же. С. 37.

³⁹ Там же. С. 38–39.

⁴⁰ *Эразм Роттердамский. Философские произведения. М., 1986. С. 144.*

⁴¹ Там же.

⁴² Там же. С. 145.

⁴³ Там же.

⁴⁴ См.: *Zeri F. Op. cit. P. 92.*

⁴⁵ *Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 2. С. 124.*

⁴⁶ Цит. по: *Tatarkiewicz W. Historia estetyki. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1967. Т. 3. S.*

⁴⁷ Основная литература о Спрангере: *Diez E.* Der Hofmaler Bartholomäus Spranger // *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen...* in Wien. 1909–1910. Bd. 28. S. 93–151; *Niederstein A.* Das graphische Werk des Bartholomäus Spranger // *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1931. 52. S. 1–33; *Oberhuber K.* Die stilistische Entwicklung im Werke Bartholomäus Spranger. Dissertation. Wien, 1958; *Burian J.* Sprangerova Alegorie z roku 1607 // *Umění*. 1959. N 7. S. 54–56; *Fučtková E.* Die Landschaft im Frühwerk Bartholomäus Spranger // *Jahrbuch der Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*. 1964. 1. S. 173–187; *Oberhuber K.* Anmerkungen zu Bartholomäus Spranger als Zeichner // *Umění*. 1970. N 18. S. 213–222; *Schnackenburg B.* Beobachtungen zu einem neuen Bild von Bartholomäus Spranger // *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*. 1970. 9. S. 143–160; *Neumann J.* Kleie Beiträge zur rudolfinschen Kunst und ihre Auswirkungen // *Umění*. 1970. N 18. S. 142–170; *Fučtková E.* Umělci na dvoře Rudolfa II a jejich vztáh k tvorbě Albrechta Dürera // *Ibid.* 1972. N 20. S. 347–362; *Idem.* Sprangerův Obraz "Venuše a Adonis" v zámecké galerii v Duchcově // *Ibid.* S. 347–362.

⁴⁸ *Мандер К. ван.* Указ. соч. С. 264–265.

⁴⁹ Там же. С. 264–265. Так, ван Мандер сочувственно описывает, как только что поступивший учеником сроком на два года в мастерскую Бернардино эль Сольяро Спрангер тут же затевает ссору с его сыном; после отчаянной драки один на один под куполом церкви, где противники до полусмерти избили друг друга (а после, в запале от жары и драки, Спрангер еще и напился воды из бочки с гашеной известью и чуть не насмерть отравился), он, естественно, должен был покинуть мастерскую, так ничему и не успев научиться. Настоящей же школой для него оказались фрески Пармиджанино в той же церкви – Санта Мария делла Стекката, где протекало его короткое обучение. Работы Пармиджанино оказали на Спрангера сильнейшее воздействие, и этому увлечению он остался верен и позже (там же, с. 272).

⁵⁰ "Ежедневно видимые или новые предметы обновляли в нем страсть к искусству, и он, как прилежный ученик, принимал рисовать лучшие и выдающиеся произведения древности" (Там же. С. 304). Однако страсть к древнему искусству отнюдь не исключала интереса к впечатлениям реального мира: "Затем он вернулся со своим спутником в Рим на папской галерее, т.к. ему хотелось видеть голых невольников, прикованных к их веслам" (там же, с. 305).

⁵¹ Там же. С. 271. О Гольциусе см. также: *Reznicek E.K.* Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius. Utrecht, 1961. Bd. 1–2; *Егорова К.С.* Картины Хендрика Гольциуса в ГМИИ им. А.С. Пушкина // Из истории зарубежного искусства. Материалы науч. конф. "Випперовские чтения – 1988". М., 1991. Вып. 21. С. 120–125.

⁵² Сведения о де Монте, как и о положении Спрангера в первые годы его жизни при дворе в Праге содержатся в дневнике Ханса Ульриха Крафта, сопровождавшего фон Опперсдорфа в императорскую столицу (1584). В частности, в дневнике описано посещение императорского живописца Крафтом – Спрангер жил во дворце, имел свободный доступ к королевскому собранию, которое и показывал своему гостю. См.: *Diez E.* Op. cit. S. 95–96.

⁵³ *Мандер К. ван.* Указ. соч. С. 278.

⁵⁴ Там же. С. 278.

⁵⁵ Там же. С. 278.

⁵⁶ См.: там же. С. 276.

⁵⁷ "Первой большой работой, исполненной Спрангером в Праге для публики, – читаем у ван Мандера, – была живопись под бронзу, которой он украсил фронтоны своего дома. Вверху были представлены в натуральную величину амурсы, из которых помещавшиеся на правой стороне занимались рисованием и черчением. В середине был летящий Меркурий в натуральную величину. Под этим шли круглые окна и в середине между ними свод с фигурой Славы, а ниже был изображен Рим в виде женщины,

стоящей на шаре, поддерживаемом орлом, который внизу касался фриза. Фриз был украшен изображениями пленников и военных трофеев, а на обоих углах его стояли, по восьми футов высоты, две фигуры, из которых одна представляла Справедливость, а другая – Геркулеса. Наконец, посредине фриза стоял расписанный красками и размером превышавший натуральный рост амур, державший в руках эпитафию. Все это, вместе взятое было великолепно, фигуры замечательно пластичны, и позы их весьма красивы" (там же, с. 276).

⁵⁸ Воспр. в кн.: Prag um 1600. Bd. 1. S. 132. Фигура мертвого Христа – его поддерживают и оплакивают ангелы – помещена на краю гробницы. Концепция этой скульптурной композиции ближе всего, если говорить о рудольфинском круге, к преемственному рисунку Хейнцга на ту же тему и связана также с нетрадиционными, хотя и получившими распространение в конце XVI в. в Италии религиозными идеями местных спиритуалистов. Они отвечают идеалу личного постижения Христа путем мистического самоуглубления. Подобные темы можно встретить у первых итальянских маньеристов (Россо), по стилистике к ним и тяготеет "Пьета" Спрангера. Явственно и воздействие рисунков Микеланджело. Интересно, что если в живописи Спрангер любил статуарные группы и формы, то скульптура его, напротив, очень живописна, а в моделировке форм большое место занимает светотень.

⁵⁹ Постоянная работа для императора оставляла художнику мало времени на другие заказы. "И это привело к тому, что произведения его или очень редко, или совсем не попадали в посторонние руки. К тому же он не держал помощников и работал только тогда, когда к нему приходила охота" (*Мандер К. ван. Указ. соч. С. 277*).

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Там же. С. 303.

⁶² Там же. С. 310.

⁶³ См.: *Zeri F. Op. cit. P. 92.*

⁶⁴ *Dacosta-Kaufmann T. L'école de Prague. P. 288; Diez E. Op. cit. S. 94.*

Так, наряду с большими официальными заказами для папы (Спрангер, в частности, сделал для Пия V серию мастерских рисунков на тему Страстей, по которым должен был создать живописный цикл; смерть папы помешала реализации замысла), художник писал картины иной ориентации. В Национальной галерее в Праге хранится маленькая картина на дереве (16 × 11,5) с изображением "Положения во гроб". Она отличается как большим изяществом композиции и цвета, беспоконными маньеристскими ритмами, так и сосредоточенностью и искренностью душевного переживания. Это типичный образ, рожденный индивидуальным благочестием.

Таких небольших картин, часто нетрадиционно трактующих священные сюжеты, у Спрангера немало и, вероятно, не все они еще идентифицированы. В частности, Спрангеру можно, хотя со знаком вопроса, приписать картину из Рижского музея западного искусства – "Отдых на пути в Египет". Она традиционно и считалась спрангеровской. Однако Э. Фучикова высказала предположение, что работа принадлежит Блумарту. Последнее тоже возможно, но мы не решились бы отвергать и традиционную атрибуцию.

На переднем плане – Мария, кормящая младенца, над нею парят ангелы, подерживая занавес, на заднем плане хлопочет возле ослика Иосиф. Мрачное, с разорванными тучами небо (похожее, например, на небо в картине "Глаукус и Сицлла") своими тонами подчеркивает розовый цвет одежды Марии и желтый – широкополой шляпы, лежащей на земле на переднем плане; общий оливоково-серебристый тон дополнен зеленью ветвей и травы. Но картина не расчищена, и с полной уверенностью о колорите судить трудно. Однако она легко приводит на память известное лишь по гравюре полотно Спрангера "Возвращение из Египта" (воспр. в кн.: Prag um 1600. Bd. 1. S. 425). Сопровождает Мадонну младенец Иоанн Креститель, по преданию, встретивший Святое семейство на границе Иудеи и проводивший в дом своей матери Елизаветы.

Больше всего стилистику Спрангера напоминает занавес, широкими складками спадающий сверху, и поддерживающие его ангелы. Один из них почти повторяет ангела из аллегории "Победа Верности над Коварством" (1607; Прага, Галерея Пражского Града), и занавес в этой аллегории такой же темный, зеленовато-черный. Сходная фигура ангела помещена художником и в поздней картине "Амур покидает Психею" (Ольденбург, Музей искусства и истории искусств).

⁶⁵ См.: *Diez E. Op. cit. S. 95.*

⁶⁶ *Ibid. S. 104.*

⁶⁷ *Ibid. S. 91.*

⁶⁸ О значении Спрангера и всей пражской школы для развития гарлемских и утрехтских маньеристов пишет А. де Боск в своей книге "Мифология и маньеризм" (*Bosque A. de. Mythologie et maniérisme. P., 1985*). На севере и происходит, так сказать, последний всплеск маньеризма в творчестве Корнелиуса ван Харлема, Иоахима Втевала и Абрахама Блумарта. Я. Нейман говорит даже о "спрангеровской революции", вызванной произведениями – преимущественно рисунками – художника, сильно повлиявшими на нидерландских коллег (об этом писал еще Сандарт) и связывает это влияние прежде всего со "Свадьбой Психеи", гравированной Гольциусом (см.: *Neumann J. Rudolfinská Praha. Pr., 1984. S. 15*). «Мы видели здесь в нашей стране, много разных его рисунков, но особенно хорош и замечателен по своей композиции "Пир богов", или "Свадьба Психеи", который знающая рука и искусный резец Гольциуса воспроизвели в гравюре 1585 года» (*Мандер К. ван. Указ. соч. С. 279*).

⁶⁹ *Овидий. Метаморфозы / Пер. С. Шервинского. М., 1977. С. 110–111.*

⁷⁰ Дворжак, касаясь этой специфической особенности маньеристов, пишет: "Явление это чрезвычайно важно, ибо оно знаменует собой первый шаг по пути к достижению той суверенности свободного поэтического сюжета в изобразительном искусстве, которая оказалась столь характерной для последующих столетий". Художники "словно бы живут в мире античных сюжетов и, руководствуясь субъективными соображениями, а зачастую и желанием заказчика, демонстрируют перед зрителем эти сюжеты во всей неисчерпаемости живописного замысла, прибегая при этом к некоему чистому идеальному стилю, элементы которого почерпнуты либо из искусства предшествующего периода, либо из античности" (*Дворжак М. Указ. соч. С. 121*).

⁷¹ См.: *Neumann J. Kleine Beiträge zur rudolfinschen Kunst und ihre Auswirkungen // Uměň. 1970. 18. S. 142–150*. Нейман отмечает также блестящее мастерство Спрангерарисовальщика, проявившееся и во фресковой композиции; об этом мастерстве говорили все исследователи, в том числе Обергубер, упоминая о сочетании в его рисунках "быстроты и спонтанности с наибольшей уверенностью", при том, что рафинированность рисунка может быть дополнена виртуозной тонировкой и пробелами, где кисть идет широко и свободно, рождая богатые контрасты (см.: *Oberhuber K. Anmerkungen zu Bertholomäus Spranger als Zeichner // Ibid.*

⁷² "Как рисовальщика, – писал К. ван Мандер, – я равного ему не знаю, настолько он хорошо работал пером. В этом случае мое суждение совпадает с суждением самых известных рисовальщиков пером, в особенности Гольциуса, который сказал мне, что не встречал никого, кто бы мог с ним сравниться" (*Мандер К. ван. Указ. соч. С. 279*). О рисунках Спрангера см.: *Fučková E. Rudolfinská kresba. Pr., 1986; Gerszi T. Zeichnung und Druckgraphik // Prag um 1600. Bd. 1. S. 301–327*. О значении графических работ художника писал Т. Дакоста-Кауфман, см.: *L'école de Prague; Idem. Drawing from the Holy Roman Empire (1540–1680). Princeton, 1983. P. 138–143.*

⁷³ *Бенеш О. Указ. соч. С. 178.*

⁷⁴ Как известно, миф об Адонисе включает еще одну тему: соперничество двух богинь – Афродиты и царицы подземного мира Персефоны, можно сказать – жизни и смерти. Спор обеих разрешил Зевс: Адонис был обречен полгода находиться в царстве

мертвых, вторую же половину годового цикла проводил на земле. Этот подтекст всегда присутствует в ренессансной трактовке мифа, делая его семантику особенно богатой.

Что касается картины Спрангера, то, казалось бы, и сам герой, и пещера с хрустальным источником, и вся обстановка, в которой происходит встреча влюбленных, не находят никаких параллелей в "Метаморфозах", где природная среда вообще не описана (указывается лишь, что Адонис был на охоте). Однако можно напомнить, что в древности существовало несколько центров, связанных с культом Адониса, и особо знаменит был Библос с долиной Адониса: там, по легенде, и состояло свидание, первая или последняя встреча обоих героев. Описывая эту местность, Д. Фрезер упоминает пещеру, из которой изливается поток, падающий на дно долины, утес, зеленый пейзаж, море неподалеку. Очень может быть, что непривычная обстановка венской картины навеяна этой легендой, наверняка хорошо известной пражским гуманистам. Красные же тона, обычно присутствующие в полотнах Спрангера, посвященных теме Адониса, можно связать с цветовой символикой; цветок Адониса – красный анемон – напоминает о его кровавой гибели (см.: *Фрезер Д. Золотая ветвь*. 2-е изд. М., 1980. С. 367).

Отметим сразу, что в трактовке Спрангером интересующий нас темы характерно восприятие смерти (это особенно касается одной из последних работ мастера – "Венеры и Адониса" из Духцова). Оно близко к тому, что Фрезер отмечает у Ренана, который "видел в мистериях Адониса мечтательно-сладострастный культ смерти, осознаваемой не царицей ужаса, а коварной волшебницей, завлекающей и навеки убаюкивающей свои жертвы" (там же, с. 321).

⁷⁵ Zeri F. Op. cit. P. 52.

⁷⁶ В ГМИИ им. А.С. Пушкина хранится одна из копий. Она относится к XVIII в. и была определена В.М. Невежиной в 1939 г.

⁷⁷ См.: *Dacosta-Kaufmann T. L'école de Prague*. P. 294; см. также: *Prag um 1600*. Bd. 1. S. 223. Ее стилистика, а также сходство отдельных деталей и общей композиционной схемы с изображениями титульного листа "Книги привилегий города Велс", относительно которой авторство Спрангера считается доказанным, позволяет датировать работу серединой 1580-х гг. (Дакоста-Кауфман предлагает дату – 1583). "Дева Милосердия" близка к группе изображенных святых и мучениц, которые были написаны Спрангером примерно в эти же годы (таковы "Св. Екатерина" и "Св. Урсула" из Национальной галереи в Праге, 1581–1582; а также погрудное изображение св. Варвары из Национальной галереи в Будапеште). Вильнюсская картина довольно большого размера (160 × 125) и имеет общий тип и схему алтарного образа; она написана на деревянной доске.

⁷⁸ См.: *Dacosta-Kaufmann T. L'école de Prague*. P. 294.

⁷⁹ В качестве работы фон Аахена портрет описывает Э. Фучикова (см.: *Prag um 1600*. Bd. 1. S. 223–224).

⁸⁰ См.: *Gorski Zd. Kepler v Praze*. Pr., 1986. Здесь портрет использован даже для обложки книги. О его сходстве с изображением Кеплера на титульном листе "Рудольфинских таблиц" (гравюра Георга Кёлера) указывалось в настоящем издании, на это также обращает внимание Э. Фучикова (см.: *Prag um 1600*. Bd. 1. S. 223).

⁸¹ См.: *Prag um 1600*. Bd. 1. S. 420.

⁸² Бартоломеус Стробель (1591 – после 1650) происходил из Силезии и был связан истоками своего творчества с Прагой. Стробель не бывал в Италии – для него исходным, "классическим" образцом служили рудольфинцы. Он работал в основном в области религиозной живописи и портрета и как портретист прославился в Речи Посполитой, где жил много лет при дворе королей из шведской династии Ваза (см.: *Iwanojko E. Bartolomej Stobel. Poznáni, 1957; Malarstwo polskie: Manieryzm. Barok*. W-wa, 1971. S. 354–358). Однако в последнее время с его именем связывают загадочное полотно из музея Прадо в Мадриде (атрибуция Я. Неймана), изображающее пир Ирода (см.: *Neumann J. Kleine Beiträge zur rudolphinischen Kunst und ihre Auswirkungen*. S. 154–165), в котором иссле-

дователь прочитывает сложную и весьма актуальную для времени аллегория судеб Европы в канун Тридцатилетней войны (так, например, в чертах лица Иоанна Предтечи, чья отсеченная голова на блюде является главным смысловым и композиционным узлом левой части полотна, видят сходство с недавно обезглавленным Карлом I Английским). Этому интереснейшему произведению посвящена целая монография (это сборник статей различных авторов: *Europäische Allegorie. Prado № 1940, ein Meisterwerk des Manierismus. München, 1961*). Ему предшествовало французское издание: "Prado № 1940" (№ 1940 – инвентарный номер картины по каталогу собрания музея Prado). Отметим только, что главная его привлекательность заключена именно в портретах. В "Пире Ирода" представлена целая галерея великолепных портретов современников Тридцатилетней войны, настоящий "Theatrum" аристократической Европы. Тип переосмысления библейской сцены, трактовка лиц и характеров, причудливость композиционного решения и некий эмоциональный подтекст рождают "Пир Ирода" с произведениями рудольфинцев, как бы замыкая непосредственное развитие традиции их искусства. Это, если можно так выразиться, некий средневропейский "постманьеризм", не перешедший ни в барокко, ни в классицизм, – условное, пышное, загадочное, сказочное, но тысячами нитей связанное с реальностью Европы искусство.

Что же касается портретов Стробеля – в этой области художник также был наследником рудольфинцев, – то они являлись одним из истоков развития польского психологического портрета XVII–XVIII вв.

⁸³ Впервые эту каноническую схему бюргерской эпитафии Спрангер применил в "Эпитафия Миклаша Пиклера" (умершего в 1579 г.), находящейся в соборе св. Вита в Праге; Я. Вацкова считает ее "типичным примером хорошего эклектического "маньеризма" (*Vácková J. Epitafní obrazy v předbělohorkých Cechách. // Umění. 1969. N 17. S. 146*). Следующей была "эпитафия Микаэла Петерле" (1588; Прага, церковь св. Стефана). Здесь также сочетаются фигура восставшего из гроба Христа с портретами реальных лиц, но картина еще достаточно условно соотносит между собой оба семантических пласта, как в смысле, так и в изобразительном плане. Спрангер еще очень близок традиционной структуре эпитафии (воспр. в кн.: *Dacosta-Kaufmann T. L'école de Prague. P. 301*).

⁸⁴ На сходство этих двух полотен Спрангера первым обратил внимание К. Обергубер, но позже он предпочитал истолковывать "Триумф Минервы" в качестве аллегории имперских побед. Нам, однако, кажется, что первоначальная трактовка ближе к истине.

⁸⁵ Обвинив европейских теологов в равнодушии к аллегорическим толкованиям Писания, ученый добавляет: "...ограничившись одним Аристотелем, они платоников и пифагорийцев гонят из школ прочь. А ведь Августин предпочитает их последующим не только из-за того, что большинство их ответов весьма соответствует нашей религии, но также из-за того, что переносный смысл их речи и аллегории, как мы говорили, часто очень близки к языку Священного Писания. Поэтому неудивительно, что они лучше толковали теологические иносказания: избытком своей речи они могли обогатить и приодеть любой постный и застывший предмет. Самые ученые изо всех древних, читая некогда книги поэтов и платоников, обдумали то, что надо было делать, читая о божественных тайнах" (*Эразм Роттердамский. Указ. соч. С. 145*). Не случайно интерпретация буквально всех рудольфинских произведений невозможна без знания "поэтов и платоников".

⁸⁶ Там же. С. 106. Эразм приводит соответствующие места из апостола Павла и пророка Исайи: "И он возложил на Себя правду, как броню, и шлем спасения – на главу Свою; и облекся в ризу мщеника, как в одежду, и покрыл Себя ревностью, как плащом" (Исайя, 59:17). Будучи, наверное, одним из самых мирных людей в Европе, человеком, так сказать, сугубо "штатским", ученый, переходя к религиозной проблематике, начинает говорить языком "христианского война": "Ты найдешь оружие справа и слева,

ты найдешь сбоку защиту – истину и броню справедливости, щит веры, которым ты сможешь уничтожить все огненные стрелы зла. Ты найдешь и шлем спасения, и меч духовный, который есть Слово Божие" (*Эразм Роттердамский*. Указ. соч. С. 106). В большой мере это перефразировка слов апостола Павла: "Так, станьте, препоясавши чресла ваши истиною, и облекшись в броню праведности, и обувши ноги в готовность благовествовать мир; А паче всего возьмите щит веры, которым можете угасить все раскаленные стрелы лукавого; И шлем спасения возьмите, и меч духовный, который есть Слово Божие" (Послание к Ефесянам, 6:14–17).

Отметим, что "военизированный дух", который историки так любят подчеркивать в писаниях Лойолы и вообще иезуитов, часто не более, чем обычный для тогдашней литературы стиль выражения, а не проявление "агрессивности" бывшего военного и его последователей. Некоторые ученые, напротив, связывают с политикой иезуитов в области культуры наиболее нетрадиционные, мистические тенденции (см.: *Blunt A. Op. cit.* P. 133–135).

⁸⁷ *Эразм Роттердамский*. Указ. соч. С. 104. "Я ни в коем случае не хотел бы, – пишет философ, – чтобы ты погряз в пустых буквах; тебе следует стремиться к скрытому смыслу и подкреплять неустанные усилия частыми молитвами, пока не откроет тебе книгу за семью печатями Тот, Кто имеет ключ Давидов, кто замыкает".

⁸⁸ Основная литература о фон Аахене: *Peltzer R.A. Der Hofmaler Hans von Aachen: Seine Schule und Seine Zeit // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen... in Wien. 1911–1912. Bd. 30. S. 59–182; Idem. Hans von Aachen, eine Nachlese // Wallraf-Richartz-Jahrbuch. 1928. 5. S. 75–84; Neumann J. Aachenovo Zvěstování Panny Marii // "Umění". 1956. N 4; Heiden R. an der. Die Porträtmalerei des Hans von Aachen // Jahrbuch der 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. 21; Idem. Die Malerei am Hofe Rudolfs II // Prag um 1600. Bd. 1. S. 177, 192; Gerszi T. Beiträge zur Kunst des Hans von Aachen // Pantheon. 1971. 29; Dacosta-Kaufmann T. Empire Triumphant: Notes in an Imperial Allegory by Adriaen de Vries // Studies in the History of Art. 1978. 8; Idem. L'école de Prague. P. 181, 210; Ludwig H.J. Die Turkenkrieg-Skizzen des Hans von Aachen für Rudolf II. Frankfurt a.M., 1978; Майская М.И. Подготовительный рисунок Ханса фон Аахена из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина для живописного цикла "Аллегории турецких войн" // Музей-4. Художественные собрания СССР. М., 1983. С. 127–135.*

⁸⁹ Две эти композиции украшают обе стороны полупрозрачного алебастра (размер пластины – 40 × 40). Здесь художник с удивительной находчивостью использует дымчатые разводы и жилки на камне, в прихотливую сеть которых он вплетает многофигурные, живо скомпонованные сцены (в "Триумфе Вакха" художник увидел в рисунке камня клубящиеся облака и вписал в них, дополняя естественное направление этого рисунка, амуров, рассыпающих цветы, и других обитателей небес). Такой вид искусства, стоящий на границе живописи и прикладного творчества, широко развитого в Праге, показывает, насколько подвижной была эта граница. Прикладное же искусство, особенно обработка камня, стояло в Праге на самом высоком уровне.

⁹⁰ Prag um 1600. Bd. 1. S. 224.

⁹¹ В "Благовещении" 1605 г. фон Аахена решение было более декоративно-праздничным, в духе "Ecclesia Ornata", словно требовавшее себе красивого обрамления и пышного интерьера, скорее, дворца, чем приходской церкви. В нашем же случае, возможно, в связи со спецификой заказа (Пражская иезуитская церковь) содержание картины более интимно, чувства более затаенны и глубоки.

⁹² *Тананаева Л.* Три портрета из собрания Львовской картинной галереи. С. 121–122.

⁹³ См.: Prag um 1600. Bd. 1. S. 211.

⁹⁴ О творчестве Й. Хейнтца см.: *Zimmer J. Jozeph Heintz der Ältere als Maler. Weissenhorn, 1971; Idem. Jozeph Heintz der Ältere: Neue Ergebnisse zum Werk des Malers // Alte und Moderne Kunst. 1979. 29. N 163; Idem. Jozeph Heintz und die Fugger // Ibid. 1980. 25.*

N 168; *Zimmer J. Heintz der Ältere. Zeichnungen und Dokumente. München; Berlin, 1988.* См. также соответствующие разделы в кн. Т. Дакоста-Кауфмана (*L'école de Prague. P. 226–243*) и каталоге "Prag um 1600."

⁹⁵ В свою очередь, Хейнтцу наследовал в мифологических темах Матиас Гунделах, воспринявший многие черты его творчества. Так выстраивается характерная рудольфинская цепочка в претворении итальянских образцов на местной почве: если Хейнтц был в Италии, то для Гунделаха и следовавших за ним местных живописцев, трудившихся уже после упадка пражской школы, образцом для подражания становился сам Хейнтц и его коллеги.

⁹⁶ Это непривычное узкое и длинное, сравнительно небольшое полотно исполнено тревожных ощущений и мрачных предчувствий. Созданное в период надвигающихся исторических катаклизмов, в последние годы жизни самого художника, отмеченные болезнью и трудностями, "Страшный суд" опосредованно отразил их. Ю. Циммер отмечает сухость и живописную незавершенность работы. Она действительно отличается от рассмотренных выше картин приемами организации полотна, цветовой же слой кажется обнаженным. Однако мастер демонстрирует здесь немало мастерство и изобразительность, заключая в узкий холст множество обнаженных фигур в сложных ракурсах.

⁹⁷ См.: *Prag um 1600. Bd. I. S. 251–252.*

⁹⁸ Об Эгидии Саделепе см.: *Limouze D. Aegidius Sadeler (1570–1629): Drawing. Prints and the Development of an Art Theoretical Attitude // Prag um 1600. Bd. 3. S. 183–192;* см. также: *Joachim von Sandrart's Academie der Bau-Bild und Mahlerey-Künste von 1675 / Hrsg. von R.A. Peltzer. München, 1925; Gerszi T. Zeichnungen und Druckgraphik // Prag um 1600. Bd. 1. S. 301–327.*

⁹⁹ *Мандер К. ван.* Указ. соч. С. 305.

¹⁰⁰ *Егорова К.С.* *Op. cit.* С. 122. В этой статье автор впервые вводит в научный обиход заново атрибутированную ею картину Гольциуса "Благовещение", которую тоже можно причислить к его шедеврам. С нашей точки зрения, эта композиция лишней раз подтверждает близость принципов художественного творчества Гольциуса и рудольфинцев, напоминая многократно писавшиеся фон Аахеном "Благовещения", особенно Мюнхенское (1605). Особенно похожи сонмы ангелов, которыми оба художника "до краев" наполняют свои картины, типаж архангела и Марии. Работы фон Аахена были широко известны благодаря гравюрам Л. Килиана и других известных гравюров.

Великолепный анализ натурфилософской содержательности ренессансной живописи, из традиции которой исходили все рассматриваемые нами мастера, дан в статье М.И. Свищерской "Джорджоне. Три философа: сюжет и образ", помещенной в указанном выше издании (там же, с. 67–85).

¹⁰¹ Основная литература о де Врисе: *Hg A. Adrian de Vries // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. 1883. Bd. 1; Larsson L.O. Adrian de Vries Porträtbüsten // Konsthistorisk Tidskrift. 1963. 32. S. 80–93; Idem. Adrian de Vries. Wien; München, 1967; Idem. Adrian de Vries v Praze // Uměň. 1968. S. 255–295.*

Де Врис – главный, но не единственный скульптор при дворе. Известны работы Хуберта Герхарда (тоже нидерландца, впоследствии связаного с Мюнхеном), Джованни Баттиста Квадри, исполнившего широко известный рельеф из полихромного стука "Поклонение волхвов" (1615; Прага, Галерея Пражского Града) – наиболее итальянская работа в этом кругу. Истоки же скульптуры в Пражском центре связаны с Хансом де Монтом, учеником Джамболонь, который появился в Вене еще при дворе Максимилиана II одновременно со Спрангером. Де Монт в приемах сочетания классического, античного типажа и характерных конкретных черт облика и человеческих эмоций своих героев близок Гольциусу. Его работа "Марс и Венера" – редкая для тех времен мраморная группа (Прага, Национальная галерея) – напоминает "нетипичных", характерных "Венер" Гольциуса, а античный шлем кажется маскарадным на голове его Марса. Но де Монт – безусловно, одаренный и интересный художник – лишь мелькнул

на столичном горизонте. Сейчас считается (с нашей точки зрения, вполне обоснованно), что именно он был автором маньеристических статуй и декора в замке Бучовице. Но его личность и наследие еще ожидают более внимательных исследований.

¹⁰² См.: *Larsson L.O.* Bildhauerkunst und Plastik am Hofe Rudolfs II // Prag um 1600. Bd. 1. S. 129–130.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ О его пластике см. указанную выше работу Л.О. Ларсона; см. также: *Distelberger R.* Gold und Silber. Edelsteine und Elfenbein // Renaissance in Böhmen. München, 1985; *Idem.* Die Kunstkammerstücke // Prag um 1600. Bd. 1. S. 437–466.

¹⁰⁵ См.: *Distelberger R.* Die Kunstkammerstücke. S. 457.

¹⁰⁶ Этот новый стиль развивал, доводя до крайней степени выразительности, брат Паулюса – Адам ван Вянен, тоже золотых дел мастер. В одной из столь характерных для времени "Книг образцов" он применил орнамент, в котором подвижные, мягкие, словно оплывающие, как свеча, формы приобрели самодовлеющее значение, где любой завиток "ушной раковины" мог обернуться живым существом, вазы сливаются с изображенными на них фигурами, фантастические лица вплетаются в орнамент рядом с хищными, пресмыкающимися, маленькими драконами с перепончатыми лапками, масками со страдальчески закрытыми глазами. Одни только гравюры А. ван Вянена делают понятными рассуждения специалистов о "темном", неуравновешенном, иррациональном начале маньеризма, о его любви к гротеску, изобразительной метафоре, о томлении духа. Конечно, надлежит помнить, что рак или дракон были связаны с гороскопами и зодиакальными знаками, что увлечение пресмыкающимися и насекомыми шло рядом с рассмотренными выше натурными рисунками де Гейна или цветами Северея. Содержательный состав маньеризма был гораздо "научнее" и строже, чем может показаться по отдельным, даже ярким его проявлениям, если вырвать их из общего контекста. Художественное творчество постоянно корректировалось натурфилософией и искало воплощения ее идей в жизни и творчестве.

¹⁰⁷ О прикладном искусстве см.: *Distelberger R.* Die Kunstkammerstücke // Prag um 1600. Bd. 1. S. 437–466; *Idem.* Beobachtungen zu den Steinschneiderwerkstätten der Miseroni in Mailand und Prag // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. 1978. Bd. 74. S. 79–152; *Ibem.* Dionisio und Ferdinand Eusebio Miseroni // Ibid. 1979. Bd. 75. S. 109–188; *Bukoviňska B.S.* Anmerkungen zur Persönlichkeit Ottavio Miseronis // Uměni. 1970. N 18/2. S. 185–198; *Idem.* Další florentské mozaiky z Prahy // Ibid. 1972. s. 363–370.

¹⁰⁸ Анализируя творчество Я. Вермеена, А. Швайнбергера и П. ван Вянена, Дистальбергер подводит следующий итог: "Три больших золотых дел мастера при дворе Рудольфа II стоят на самой вершине европейского развития (этого искусства. – Л.Т.) своего времени" (*Distelberger R.* Die Kunstkammerstücke. S. 457).

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Трагичной оказалась судьба рудольфинской кунсткамеры, бывшей самым большим и самым знаменитым собранием произведений искусства своего времени. Ее расхищение начали сами члены Габсбургской семьи, когда в 1613 г. произошел первый раздел сокровищ между тремя братьями покойного императора. Тогда были увезены в Вену картины Корреджо, Дюрера, Пармиджанино. В Вену перешло от 30 до 40 пражских полотен, не говоря о сокровищах прикладного искусства. Вслед за тем приложили руку к собранию чешские руководители восстания против Габсбургов (1619), их сменил "Зимний король" – Фердинанд Пфальцкий, затем – снова Габсбурги и их сторонники, победители битвы при Белой горе, вернувшие чешские земли под власть империи, но теперь уже не как отдельное королевство, а вассальную страну.

Однако самым страшным ударом оказался захват шведским генералом И. Кенигсмарком Малой Страны и Града на заключительном витке Тридцатилетней войны (1648). Тогда было вывезено практически все, что можно было увезти. Богатства поступили в казну королевы Кристины; источники свидетельствуют, что она, даже пе-

реезжая в Рим после своего отречения и перехода в католичество, привезла туда часть картинной галереи, сформировавшейся во многом за счет пражского собрания.

Наконец, остатки кунсткамеры были распроданы в 1782 г., когда Вена выкупила по недорогим ценам, в частности, знаменитые полотна Питера Брейгеля. То, что в Праге уцелело до наших дней не дает никакого представления о бывшей кунсткамере, созданию которой была посвящена большая часть жизни, сил и средств Рудольфа II. См.: *Neumann J. Galerie der Prager Burg*. Pr., 1966; *Scheicher E. Die Kunstwunderkammern der Habsburger*. Wien; München; Zürich, 1979; *Fučíková E. Die Sammlung Rudolfs II // Die Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*. Hanau, 1990; *Janáček J. Osudy rudolfinských sbírek // Janáček J. Rudolf II a jeho doba*. Pr., 1987.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Адриан де Врис. Портретный бюст императора Рудольфа II. Бронза. 1603 г. Вена, Художественно-исторический музей
- Антон Швейнбергер. Сосуд. Резной сейшельский орех, позолоченное серебро. Ок. 1600 г. Вена, Художественно-исторический музей
- Бартоломеус Спрангер. Минерва, побеждающая Невежество. Холст, масло. Ок. 1595 г. Вена, Художественно-исторический музей
- Бартоломеус Спрангер. Эпитафия золотых дел мастера Николауса Мюллера. Холст, масло, ок. 1590 г. Прага, Национальная Галерея
- Ханс фон Аахен. Аллегория мира и изобилия. Холст, масло. 1595 г. Санкт-Петербург. Гос. Эрмитаж
- Оттавио Мизерони. Чаша из нефрита. Ок. 1605 г. Вена, Художественно-исторический музей
- Мастер рудольфинского круга (Ханс фон Аахен?). Портрет Иоганна Кеплера. Миниатюра, масло на меди. Ок. 1600 г. Санкт-Петербург, Архив Российской Академии наук, фонд И. Кеплера
- Мастер рудольфинского круга (Ханс фон Аахен?). Портрет Барбары Кеплер. Миниатюра, масло на меди. Ок. 1600 г. Санкт-Петербург, Архив Российской Академии наук, фонд И. Кеплера
- Йозеф Хейнтц Старший. Портрет эрцгерцогини Констанции. Холст, масло. 1606 г. Вена, Художественно-исторический музей (экспонирован в замке Амбрас) в Портретной галерее замка Амбрас (Австрия)
- Бартоломеус Спрангер. Автопортрет. Холст, масло. 1580-е гг. Вена, Художественно-исторический музей
- Ханс фон Аахен. Портрет девушки. Холст, масло. 1612 г. Прага, Галерея Пражского Града
- Джузеппе Арчимбольдо. Вода (серия "Четыре элемента"). Дерево, масло. 1566 г. Вена, Художественно-исторический музей
- Ханс Вредеман де Врис. Архитектурный пейзаж со сценой приезда царицы Савской. Холст, масло. Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж
- Лукас ван Фалькенборг. Месяц май (из серии "12 месяцев"). Холст, масло. 1587 г. Вена, Художественно-исторический музей
- Ханс фон Аахен. Портрет императора Рудольфа II. Холст, масло. Ок. 1606–1608 гг. Вена, Художественно-исторический музей
- Прага. Злата уличка в Граде. Современная фотография
- Эгидий Саделер. Владиславовский зал в Пражском Граде. Гравюра на меди. 1607 г.
- Прага. Зал для игры в мяч в Пражском Граде. Архитекторы Бонифаций Вольмут, Ульрико Аостали. 1567–1569 гг. Современная фотография
- Надгробие пражского раввина Иегуды Льва бен Бецалел (ум. в 1609 г.). Еврейское кладбище в Праге. Современная фотография

Николаус Нефшатель. Портрет императора Максимилиана II. Холст, масло. 1566 г. Вена, Художественно-исторический музей. Экспонирован в замке Амбрас

Антонис Мор. Портрет императрицы Марии, супруги императора Максимилиана II. Холст, масло. 1540-е гг. Мадрид, Прадо

Якоб Зейзенеггер. Портрет Вратислава фон Пернштейн. Холст, масло. 1558 г. Средне-чешская Картинная галерея, замок Нелагозевес

Неизвестный нидерландский мастер. Портрет Винченцо I Гонзага, Мантуанского герцога. Холст, масло. 1600 г. Вена, Художественно-исторический музей. Экспонирован в замке Амбрас

Матоуш Радоуш (?). Эпитафия неизвестного живописца. Холст, масло (частично по гравюре Килиана с рис. Х. фон Аахена). 1602 г. Хрудим, церковь Вознесения

Титульный лист книги песенного братства из Кралице. Гравюра на дереве. 1581 г.

Неизвестный чешский (?) мастер. Эпитафия сына Яна Етржиха из Жеротина. Холст, масло. 1573 г. Церковь в Жеротине

Надгробная плита Шейдлици из Шенфельда. Алябастр. 1575 г.

Хендрик Гольциус. Ученые и философы под покровительством Юпитера (серия "Семь планет"). Гравюра на меди

Адриан де Врис. Урания. Бронза с позолотой. 1570–1575 гг. Вена, Художественно-исторический музей

Герхард Эммосер. Небесный глобус с часами. Корпус – сталь, медь; глобус – серебро, позолоченная медь. 1579 г. Нью-Йорк, музей Метрополитен

Георг Кёлер. Титульный лист книги И. Кеплера "Рудольфянские таблицы" (Ульм, 1627 г.). Гравюра Г. Кёлера по наброску И. Кеплера

Ханс Хофман. Голова оленя. Гуашь на пергаменте. 1589 г. Берлин, Городской музей, Гравюрный кабинет

Рулант Саверей. Букет. Дерево, масло. 1612 г. Вадуц, собрание князя Лихтенштейн

Йорис Хофнагель. Лист из книги "Ахетура". 1592 г. Прага, Национальная галерея

Петер Стевенс. Месяц июль (серия "Времена года"). Рисунок, перо, кисть. Ок. 1607 г. Вена, Альбертина

Хендрик Гольциус. Вакх, Венера и Церера. Рисунок пером по грунтованному холсту. 1604 г. Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж

Ханс фон Аахен. Портрет Йозефа Хейнтца Старшего. Холст, масло. 1583 г. Прага, Национальная галерея

Бартоломеус Спрангер. Афина и Гермес. Фреска. Ок. 1585 г. Фрагмент. Белая башня Пражского Града

Бартоломеус Спрангер. Сальматис и Гермафродит. Холст, масло. Вена, Художественно-исторический музей

Бартоломеус Спрангер. Венера и Адонис. Холст, масло. Середина 1690-х гг. Вена, Художественно-исторический музей

Бартоломеус Спрангер. Венера и Амур на дельфине. Рисунок, бистр, белила. Ок. 1585 г. Прага, Национальная галерея, Кабинет графики

Бартоломеус Спрангер. Поклонение пастухов. До 1606 г. Гравюра Яна Мюллера по исчезнувшей картине

Ханс фон Аахен. Благовещение. Холст, масло. 1613 г. Прага, Национальная галерея

Бартоломеус Спрангер. Автопортрет. Холст, масло. 1580-е гг. Вена, Художественно-исторический музей

Бартоломеус Спрангер. Портрет жены художника. Масло на меди. Пресбург, Частное собрание

Эгидий Саделер по рисунку Б. Спрангера. Эпитафия на смерть жены художника. Гравюра на меди. 1600 г. Британский музей

Адриан де Врис. Портретный бюст императора Рудольфа II. Бронза. 1607 г. Вена, Художественно-исторический музей

Джамболонья (Джованни да Болонья). Меркурий. Бронза. Ок. 1587 г. Вена, Художественно-исторический музей

Адриан де Врис. Рудольф II – покровитель искусства и науки. Рельеф, бронза. 1603 г. Виндзор, Собрание королевы Елизаветы

Йозеф Хейнтц Старший. Портрет скульптора Джамболоньи. Рисунок, черный и красный мел. Ок. 1588 г. США, Собрание профессора Ю.С. Гельд

Ханс фон Аахен. Портрет неизвестного придворного. Рисунок, мел, сангина. Ок. 1605 г. Цюрих, Кабинет гравюр Высшего технического училища

Ханс фон Аахен. Автопортрет с женой ("Смеющаяся пара"). Холст, масло. Ок. 1593 г. Вена, Художественно-исторический музей

Бартоломеус Спрангер (?). Портрет Иоганна Кеплера. Масло на меди. 1600-е годы. Рыхнов, Галерея замка

Бартоломеус Стробель. Пир Ирода. Холст, масло. Середина XVII в. Мадрид, Прадо

Йозеф Хейнтц Старший. Диана и Актеон. Масло на меди. 1590–1600-е гг. Вена, Художественно-исторический музей

Неизвестный мастер. Кувшин из яшмы, отделан золотым литьем. Автор литья Паулюс ван Вянен. 1608 г. Вена, Художественно-исторический музей

Ян Вермеен. Кубок из рога нарвала. Золото, цветная эмаль, бриллианты, рубины. Ок. 1600–1606 гг. Вена, Художественно-исторический музей

Ян Вермеен. Кувшинчик. Золото, цветная эмаль, драгоценные камни. Ок. 1600 г. Вена, Художественно-исторический музей

Оттавио Мизерони (мастерская). Каменя. Венера и Амур. Халцедон, обрамление работы Яна Вермеена. Золото, цветная эмаль. 1601–1606 гг. Вена, Художественно-исторический музей

Для оформления книги
использованы следующие работы:

Переплет:

Неизвестный мастер рубежа XVI–XVII вв. Портрет императора Рудольфа II. Холст, масло. Начало 1600-х гг. Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж

Неизвестный мастер. Сосуд из рога носорога. Отделка – позолоченное серебро. До 1611 г. Вена, Художественно-исторический музей

Форзацы:

Паулюс ван Вянен. Пейзаж с рекой. Рисунок пером с подцветкой. Будапешт, Музей изобразительных искусств

Роулант Саверей. Пейзаж с всадником. Холст, масло. Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
----------------	---

Глава первая

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ИМПЕРСКОЙ ПРАГИ

Рудольф II и облик Пражского двора	16
Натурфилософия, магия и точные науки	26
Портреты и гороскопы	47
Испания в Праге: Пернштейны	52
Религиозный аспект рудольфинского искусства	57

Глава вторая

ПОД ЗВЕЗДОЙ МАНЬЕРИЗМА: ТВОРЧЕСТВО ПРИДВОРНЫХ МАСТЕРОВ

Габсбурги и искусство	78
"Эмблематики" и "натуралисты"	89
Живопись фигуративистов	110
Скульптура	186
Прикладное искусство	195
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	205
ПРИМЕЧАНИЯ	209
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	236

Научное издание

*Тананаева
Лариса Ивановна*

РУДОЛЬФИНЦЫ
Пражский
художественный центр
на рубеже XVI–XVII веков

Утверждено к печати
Ученым советом
Государственного
института искусствознания
Министерства культуры
Российской Федерации

Заведующий редакцией
"Наука–культура"
А.И. Кучинская

Редактор
Е.Л. Никифорова

Художник
Е.А. Михельсон

Художественный редактор
Н.Н. Михайлова

Технический редактор
З.Б. Павлюк

Корректоры
Н.П. Круглова, Р.В. Молоканова

Набор выполнен в издательстве
на компьютерной технике

ИБ № 1588

ЛР № 02097 от 27 ноября 1991 г.

Подписано к печати 08.04.96. Формат 60 × 84 ¹/₁₆
Гарнитура Таймс. Печать офсетная
Усл.печ.л. 15,34. Усл.кр.-отт. 16,6. Уч.-изд.л. 16,2
Тираж 1000 экз. Тип. зак. 3135.

Издательство "Наука"
117864 ГСП-7, Москва В-485,
Профсоюзная ул., д. 90

Санкт-Петербургская типография № 1 РАН
199034, Санкт-Петербург В-34, 9-я линия, 12

ew

ew





"Император Рудольф II должен был быть мудрым правителем, наделенным высоким разумом, если государство при нем смогло столько лет пребывать в мире. Он обладал героическим духом и не испытывал интереса ни к чему низменному и обыденному.

Все обыденное он презирал и любил
лишь редкостное и удивительное"
Мельхиор Гольдаст.

