

ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛУКАСА КРАНАХА СТАРШЕГО: МЕЖДУ ИДЕАЛОМ И ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬЮ

С. В. МУРАШКИНА

Государственный Эрмитаж,
190000, Россия, Санкт-
Петербург, Дворцовая наб., д. 34
murashkinasv@yandex.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-6-94-135

Аннотация

В творчестве Лукаса Кранаха Старшего портрет занимает важное место. Многих деятелей эпохи Реформации мы знаем именно по портретам Кранаха. Но наряду с мужскими портретами он чрезвычайно часто обращается к изображению женских и детских лиц, что отличает его от большинства художников его времени. В виттенбергский период Кранох вырабатывает свой ярко выраженный стиль и канон красоты, широко растратированный его мастерской. Особенно этому идеалу красоты оказываются подчинены женские изображения, которые на первый взгляд кажутся очень похожими друг на друга. Однако при более внимательном рассмотрении выясняется, что художник дифференцированно подходит к теме женского портрета, в котором степень идеализации зависит от поставленной перед ним задачи. Запечатлевая персоны, важные в политическом или идеологическом отношении, мастер во многом отказывается от идеализации, иногда почти утрируя черты лица. Утвердившееся представление о женском идеале в портретах Кранаха часто приводило к ошибочному определению персонажа. Самый яркий пример — образ Сибиллы Клевской, супруги саксонского курфюрста Иоганна Фридриха Великодушного. Большинство изображений, в течение веков считавшихся портретами Сибиллы, таковыми не являются. Многие женские образы не представляют собой портреты в строгом смысле слова. В статье делается попытка на примере ряда женских портретов разделить индивидуализированный и идеализированный тип изображения в творчестве Кранаха и выявить принципы, которыми руководствовался мастер при выборе того или иного подхода.

Ключевые слова: Лукас Кранох Старший, женский портрет, супружеский портрет, Катарина Мекленбургская, Катарина фон Бора, Сибилла Клевская, идеализированный портрет, саксонская мода, придворный художник

SVETLANA V. MURASHKINA

The State Hermitage Museum, 190000,
Russia, Saint Petersburg, Dvortsovaya Emb., 34
murashkinasv@yandex.ru

female portrait in the work
of Lucas Cranach the
elder: between ideal
and individuality

Для цитирования: Мурашкина С. В. Женский портрет в творчестве Лукаса Кранаха Старшего: между идеалом и индивидуальностью // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 6 (2/2025). С. 94–135

Abstract

Portraiture occupies an important place in the Lucas Cranach the Elder art. It is due to Cranach's portraits that we have an idea of what many figures in the Reformation Era looked like. But along with male portraits, he often turned to those of women and children, which distinguished him from most artists of his time. During the Wittenberg period Cranach developed his own prominent style and beauty canon, widely replicated by the artists who worked at his studio. The images of women, appearing very similar at first glance, are particularly subordinated to this ideal of beauty. On closer inspection, however, it becomes clear that the master approached the subject of female portraiture in a differentiated manner, with the degree of idealisation depending on the task assigned to the artist. When portraying politically or ideologically important figures, the artist largely abandoned idealisation, sometimes almost exaggerating facial features. The established idea of the female ideal in Cranach's portraits often led to a false identification of the sitter. The most striking example is Sibylle of Cleves, the wife of the Elector of Saxony John Frederick the Magnanimous. Most of the images that used to be considered as portraits of Sibylle over the centuries are not the case. In fact, many of Cranach's images of women are not portraits in the strict sense of the word. Using a number of women portrait paintings as examples, the article attempts to distinguish between the individualised and idealised images in Cranach's art, and to reveal the principles that guided the master in his choice of one or the other approach.

Keywords: Lucas Cranach the Elder, woman portrait painting, marriage portrait, Catherine of Mecklenburg, Catherine von Bora, Sibylle of Cleves, idealised portrait, Saxon fashion, court painter

Искусство портрета занимает важное место в творчестве практически всех художников эпохи немецкого Возрождения. Из крупных индивидуальностей эпохи, пожалуй, лишь Альбрехт Альтдорфер оставался равнодушен к этому жанру. Альбрехт Дюрер, Ганс Гольбейн Младший, Ганс Бургкмайр, а также их менее известные современники, такие как Георг Пенц, Кристоф Амбергер или Бартель Брейн, были признанными мастерами портрета. Грюневальд и Ганс Балдунг Грин, несмотря на преимущественное внимание к другим темам, создали выразительные образцы портретного искусства. Для Лукаса Кранаха Старшего (1472–1553) жанр портрета оказался одним из самых главных — значительную часть продукции его мастерской составляют именно портреты. Лица многих людей, изменивших историю своего времени, дошли до нас в иконографии, созданной Кранахом. Среди них Мартин Лютер, Филипп Меланхтон, Фридрих Мудрый, Альбрехт Бранденбургский. Внимание художника к портретированию сильных мира сего и людей, определявших духовный климат времени, неудивительно. Но наряду с мужскими портретами, в отличие от всех своих современников, Кранах необычайно часто обращается к женским и детским изображениям. Женские портреты в его наследии по количеству превосходят мужские, что является исключением в искусстве этого времени. Стоит оговориться, что, с одной стороны, значительная часть женских портретов связана с мужскими — многие из них составляют или раньше составляли часть пары, а с другой стороны, не все женские изображения, выглядящие как портреты, на поверку оказываются таковыми. В творчестве Кранаха вырабатывается свой особый подход при обращении к женским образам, который оказывается достаточно гибким в зависимости от поставленной задачи.

В самом начале своей деятельности, еще в Вене, в 1502 году, Кранах создал репрезентативный парный портрет Иоганна Куспиниана и его жены Анны, дочери королевского камергера Ульриха Путча (Ил. 1–2). Окружающий молодоженов пейзаж является собой описание целого мира: в нем можно увидеть символы четырех стихий, темпераментов, планет, алхимические знаки и отсылки к профессиональной деятельности Иоганна Куспиниана, гуманиста, историка, дипломата, профессора медицины Венского университета¹. Такое подробное изображение ландшафта являло собой новшество в немецком портрете. Однако это нововведение долго не просуществует в портретной практике Кранаха: после переезда в Виттенберг ландшафтные фоны практически полностью исчезнут, так же, как и атрибуты в руках изображенных. В отличие от Гольбейна, для которого комментирование с помощью атрибутов останется постоянным приемом, используемым в портретах, Кранах начнет интересоваться, в первую очередь, лицом и костюмом.

Помимо ландшафта, этот портрет достаточно традиционен. Анна отодвинута чуть дальше от зрителя, Иоганн дан ближе и занимает все пространство первого плана — прием, часто использовавшийся в супружеских

1 Подробному анализу портретов и символики изображенных в ландшафте деталей посвящена диссертация Дитера Кёплина [Koepplin, 1973].



Ил. 1

Лукас Кранах Старший. Портрет Иоганна Куспиниана. Ок. 1502. Дерево, масло. 60×45. Коллекция Оскара Райнхарта, Винтертур

Ил. 2

Лукас Кранах Старший. Портрет Анны Куспиниан. Ок. 1502. Дерево, масло. 60,1×45,5. Коллекция Оскара Райнхарта, Винтертур

портретах. Взгляд семнадцатилетней девушки потуплен и обращен на мужа, в ее руке белая гвоздика — символ чистоты и традиционный свадебный цветок. Кранах точно передает характерное лицо молодой женщины, подчеркивая его объем. Вскоре он начнет сглаживать рельеф женских лиц и конструировать их согласно своим законам изображения. В отличие от Италии, где парный супружеский портрет в XV веке появляется сравнительно редко, в Германии он становится одной из центральных тем. Подобные изображения могли создаваться как в связи со свадьбой, так и (гораздо позже) по случаю каких-то важных для семьи событий [Buchner, 1953, s. 17]. Форма таких портретов бывала разной: супруги могли занимать место на двух отдельных картинах, часто скрепленных шарнирами, или изображаться в одном пространстве на одной, как правило, горизонтальной доске. Кранах в своих парных портретах всегда будет выбирать первый вариант, разделяя изображенных (Ил. 1–2).

Расположение Иоганна и Анны традиционно для парных семейных портретов, когда мужчина находится слева (геральдически справа), а женщина справа, что напоминает о расположении праведников и грешников по правую и левую руку от Христа на Страшном суде. Такое позиционирование было общепринятым и нарушалось в довольно редких случаях, связанных, например, с последовательностью возникновения портретов. Так, Ханс и Барбара Шелленбергер на парных портретах кисти Ганса Бургкмайра из музея Вальрафа-Рихартца в Кёльне занимают непривычные места. Это объясняется тем, что портрет Ханса возник как самостоятельное произведение в 1505 году, а изображение супруги появилось в качестве дополнения к нему двумя годами позже. То есть подобное местоположение супругов тоже допускалось, но Кранах и в дальнейшем будет придерживаться традиционной схемы. Даже изображая женский персонаж, который не требует пары, например, Юдифь или Лукрецию, он будет разворачивать свою героиню в сторону воображаемого спутника, как было принято на женских портретах (Ил. 3–4).

Традиционное положение занимают Генрих Благочестивый и Катарина Мекленбургская на первых в немецкой живописи светских парадных портретах в рост в натуральную величину. Создававшиеся ранее полнофигурные изображения заказчиков — чаще всего супружеские пары — всегда были связаны с религиозной живописью и представляли, как правило, донаторов на боковых створках алтаря. До наших дней не всегда доходит центральная часть, и портреты на боковых створках могут сегодня восприниматься как самостоятельное произведение, но это не меняет их сути² [Kushe, 1991, s. 14–15]. С четками или молитвенно сложенными руками, они изображались в самоуглубленном медитативном состоянии, соответствующем их существованию в рамках религиозной картины. Изображенная Кранахом

2 Таковы, например, портреты супружеской четы Штальбург кисти Йорга Ратгеба, выполненные в 1504 году и находящиеся сегодня в Штеделевском художественном институте во Франкфурте, или пор-

треты герцога Вольфа Швабского и герцогини Юдифи Фламандской, созданные неизвестным бургундским художником в 1489 году, находящиеся в Музее земли Вюртемберг в Штутгарте.



Ил. 3
Лукас Кранах Старший. Портрет саксонского герцога Генриха Благочестивого. 1514. Дерево, масло. 184,5×83. Картинная галерея старых мастеров, Дрезден

Ил. 4
Лукас Кранах Старший. Портрет саксонской герцогини Катарини Мекленбургской. 1514. Дерево, масло. 184,5×83. Картинная галерея старых мастеров, Дрезден



Ил. 5

Лукас Кранх Старший. Портрет саксонской герцогини Катарины Мекленбургской. 1514. Фрагмент. Дерево, масло. 184,5×83. Картина в галерее старых мастеров, Дрезден



Ил. 6

Альбрехт Дюрер. Дама верхом и ландскнехт. Ок. 1497. Бумага, гравюра резцом. 10,8×7,7. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

супружеская чета ведет себя иначе. Представленный фронтально Генрих решительным жестом вытаскивает меч из ножен, Катарина, перекрестив руки в элегантном придворном жесте, чуть приподняв бровь, несколько скептически смотрит на зрителя. В этом портрете впервые у Кранаха не только мужчина, но и женщина встречается с нами взглядом. Хотя супруги не смотрят друг на друга, их взаимная принадлежность безусловна. Взгляд женского персонажа, направленный на зрителя, довольно редок в живописи этой эпохи, хотя и не является абсолютным исключением. Таковы, например, парные портреты Ханса и Фелиции Тухер кисти Альберхта Дюрера в Музее замка в Веймаре.

Этот портрет был не единственной работой Кранаха для Катарины Мекленбургской, с которой художник поддерживал отношения напрямую. Существует рисунок пером Кранаха на тему грехопадения и спасения, адресованный лично Катарине и собственноручно подписанный мастером [Holste, 2004, s. 111]. Катарина сыграла свою роль в политической жизни эпохи. Верная сторонница учения Лютера, она, видимо, оказала воздействие и на своего мужа, Генриха Благочестивого, который после смерти своего предшественника, саксонского герцога Георга Бородатого, яростно сопротивлявшегося лютеранскому вероучению, ввел Реформацию в своих землях.

Катарина демонстрирует роскошный костюм по саксонской моде, подобным образом будут одеты многие кранаховские героини. Вышитый жемчугом корсаж, рукава с разрезами, колоколообразной формы юбка, которая широкими складками спускается до самого пола. Многие детали костюма указывают непосредственно на ее персону: в вышивке верхней части корсажа над шнуровкой отчетливо читаются готические буквы «М» — отсылка к Мекленбургскому герцогству, месту рождения Катарины. Шею герцогини украшают три ожерелья, на среднем из которых в центре сложного узора можно увидеть буквы «Н» и «К» под императорской короной («Heinrich» и «Katharina»). Не все надписи поддаются расшифровке — таковы готические «b» и «g» (или «s») на одной из двух подвесок, прикрепленных к берету (Ил. 5). Роскошный головной убор состоит из чепца и берета. Подобной формы чепец, убирающий волосы и оставляющий уши открытыми, был более характерен для мужского костюма³, женские чепцы обычно закрывали уши (это можно видеть, например, в портрете Анны Куспиниан (Ил. 2). Берет, украшенный перьями, также был перенят из мужской моды. Показательна гравюра Альбрехта Дюрера «Дама верхом и ландскнехт» (B.VII.95.82), где прекрасная дама позаимствовала коня и берет с пером у своего спутника, оставив его пешим и с непокрытой головой (Ил. 6).

Портрет Катарины — первый у Кранаха, где женщина носит мужской в основе, но приобретающий женскую элегантность головной убор.

3 Портрет Якоба Фуггера Богатого Альбрехта Дюрера, портреты Лукса и Стефана Паумгартнеров в алтаре Паумгартнера. Палац и один из персонажей в правом нижнем углу на картине Кранаха «Казнь святой Екате-

рины» (1506, Дрезденская картинная галерея), портрет гуманиста Кристофа Шойрля Кранаха (1509, Германский национальный музей, Нюрнберг).



Ил. 7

Лукас Кранах Старший. Портрет Мартина Лютера. 1525. Дерево, темпера, масло. Диаметр 9,8 см. Художественный музей, Базель

Ил. 8

Лукас Кранах Старший. Портрет Катарины фон Бора. 1525. Дерево, темпера, масло. Диаметр 10 см. Художественный музей, Базель

Впоследствии героини Кранаха, как исторические, так и мифологические, неизменно будут использовать свое завоевание, комбинируя чепец с беретом или шляпой, или надевая их соло. Представляется, что эта история была характерна именно для моды при саксонском дворе. Обратившись к женским портретам, создававшимся художниками в других немецких областях (Ганс Гольбейн Старший, Кристоф Амберггер или Ганс Бургкмайр в Аугсбурге, Ганс Гольбейн Младший в Базеле, Бартель Брейн в Кёльне и др.), можно заметить, что чепцы или волосы, уложенные в прическу, продолжают закрывать уши, а шляпы появляются не так часто.

Кранах всегда будет испытывать пристрастие к изображению роскошных одеяний и богатых украшений. Кисть придворного художника будто была создана для передачи глубины цвета мерцающего бархата, вышитых жемчугом корсажей, полупрозрачных вуалей или страусовых перьев, которые стали его особенной страстью. Модные одежды носят не только реальные персонажи, но и мифологические героини, и святые девы. Около 1510–1515 годов в их изображениях Кранах вырабатывает идеал женской красоты, усвоенный его мастерской. Этот идеал безусловно узнаваем: лицо с высоким лбом и небольшим подбородком, тонким носом, маленьким, четко очерченным ртом и узкими, часто широко расставленными глазами. Постепенно все его героини превращаются в блондинок с золотистыми вьющимися волосами⁴. Однако если речь заходит о женщине, личность и облик которой необходимо запечатлеть в силу важных идеологических или политических причин, Кранах отказывается от следования своему идеалу. Таким важным заказом для кранаховской мастерской стали парные портреты Мартина Лютера и его супруги Катарины фон Бора.

Катарина фон Бора родилась на рубеже веков в семье небогатых земельных аристократов, которые не имели средств для обеспечения дочери. Уже в пятилетнем возрасте девочка была отдана в бенедиктинский монастырь Брехна под Биттерфельдом. В десять лет она была переведена в цистерианский монастырь Мариентрон в Нимбшене, где, едва достигнув шестнадцати лет, в 1515 году принесла монашеские обеты [Шиллинг, 2017, с. 325–326]. Воодушевившись учением Лютера, отменявшим монашество и целибат, в пасхальную ночь 1523 года она и 11 других монахинь сбежали из монастыря и прибыли в Виттенберг к реформатору, в лице которого они надеялись получить практическую помощь для устройства в миру. Лютер принял живое участие в их судьбе, поселив часть из них, в том числе Катарину, в доме своего близкого друга Лукаса Кранаха Старшего и устраивая их браки с виттенбергскими профессорами и бывшими священниками. К концу 1524 года все бывшие монахини или вернулись в семьи, или вступили в брак, кроме Катарины, которая отвергла предложенных кандидатов и в марте 1525-го объявила, что «если этому суждено быть, и на то воля Божья, она

4 Нужно отметить, что лица героев-мужчин претерпевают схожую трансформацию. Многочисленные бородатые Адамы, Парисы, апостолы оказываются очень близки друг другу.



Ил. 9

Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Катарины фон Бора. 1528. Дерево, масло. 21,6×15,8. Музей Готторпского замка, Шлезвиг

желает вступить в брак с доктором Мартином или господином Амсдорфом»⁵. Лютер, открывавший возможность жениться для других, еще в 1524 году не имел на это планов сам, но в начале 1525 года оказался уже не столь категоричен. Март и апрель 1525 года были временем самых острых столкновений в ходе Крестьянской войны, и свадьба Лютера могла быть воспринята превратно, но реформатору было важно сделать этот личный символический шаг «назло дьяволу и всем моим врагам»⁶. Свадьба, состоявшаяся в июне 1525 года, была очень скромной, на ней присутствовали лишь шесть человек, среди них Лукас Кранах Старший и его жена. Женитьба Лютера на бывшей монахини в разгар Крестьянской войны вызвала бурю негодования, кривотолков и домыслов со стороны как противников, так и приверженцев реформатора.

Сложные обстоятельства женитьбы Лютера срочно требовали утверждения легитимности его нового статуса. Таким средством, как и несколько лет назад, во время бурных событий первых лет деятельности реформатора, стали, в том числе, портреты кисти Кранаха⁷. Сразу после бракосочетания в июне 1525 года в мастерской Кранаха был выполнен ряд портретов Мартина Лютера и Катарины фон Бора. Первыми стали небольшие (диаметром 10 см) круглые изображения на деревянной доске (Ил. 7–8). Относящиеся к этой серии портреты, находящиеся в Художественном музее Базеля, обрамлены выточенными и приклеенными к изображению рамками. При соединении портретов лицом друг к другу профили рамок стыкуются, и они образуют небольшую коробочку, надежно защищающую живопись во время транспортировки или хранения.

Лютер представлен с непокрытой головой в черном шаубе, его супруга — в черном платье с высоким воротником, серыми рукавами и отделанным парчовой полосой корсажем. Ее каштановые волосы убраны в орнаментированную сетку.

В том же самом облике, не меняя своей одежды, они появляются и на прямоугольных портретах двух разных форматов, созданных в 1525 и 1526 годах. Маленькие версии (примерно 20×15 см) были выполнены на голубом фоне, большие (приблизительно 38×25 см) — на зеленом⁸. На одном из таких портретов, находящемся сегодня в Готторпском замке в Шлезвиге, в верхней части стоит надпись «KATTARINA LVTTTERIN» — «Катарина Лютерша», как ее часто именовали (Ил. 9).

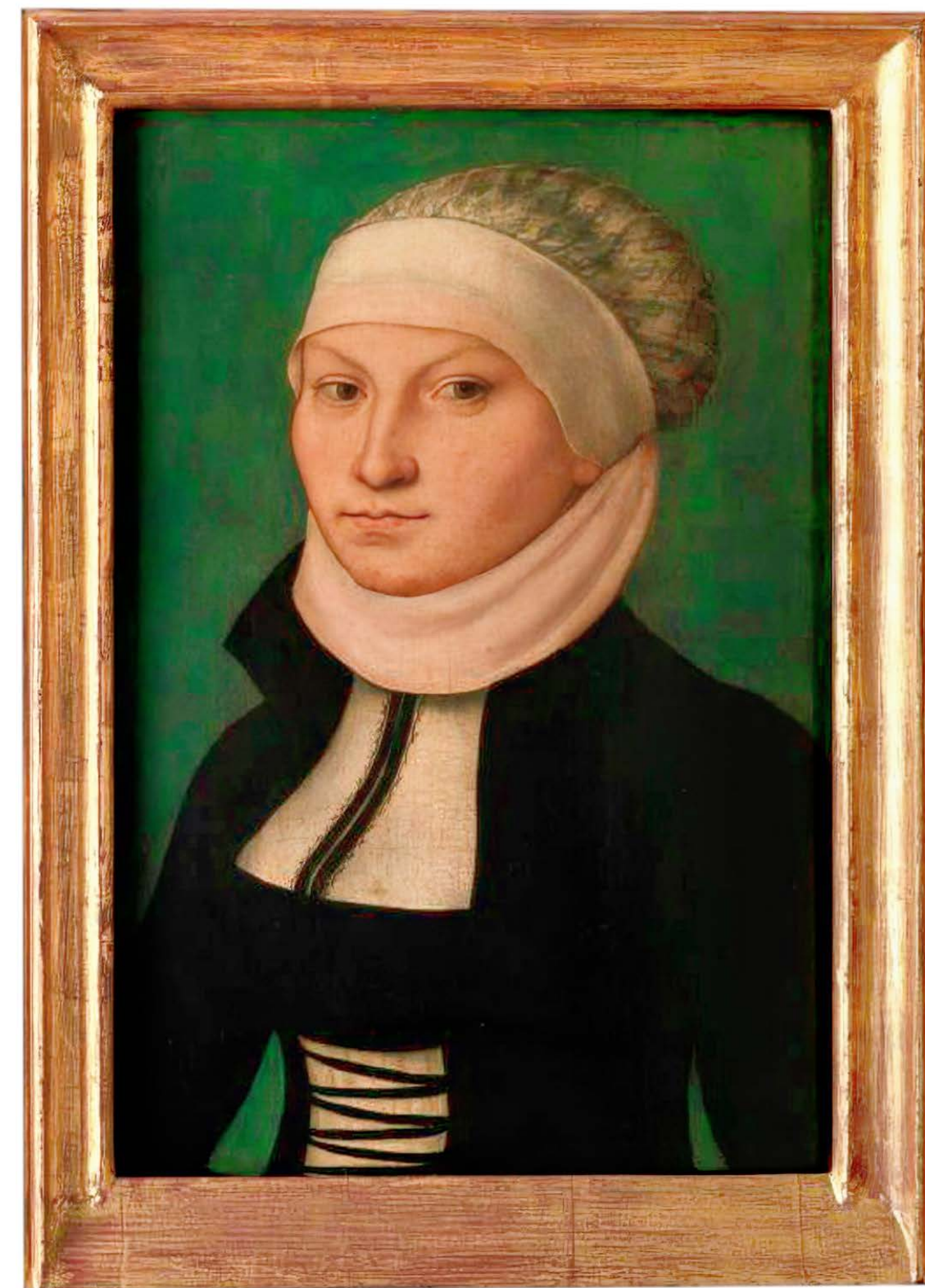
Хотя Катарина занимает традиционное положение справа (геральдически слева), ее взгляд направлен на зрителя, в то время как Лютер смотрит в ее сторону. Такая направленность взглядов в супружеском портрете, не встречавшаяся ранее у Кранаха и противоречащая общепринятой иерархии в паре, может быть объяснима отнюдь не желанием Катарины доминировать,

5 Цит. по: [Шиллинг, 2017, с. 326–327].

6 Указ. соч. С. 327.

7 История кранаховских портретов реформатора подробно изложена в «Kritischer Katalog der Luther-Bildnisse (1519–1530)» URL: <https://lucascranach.org/index.php/luther/einleitung>

8 В «Kritischer Katalog der Luther-Bildnisse (1519–1530)» приведены портреты, дошедшие до наших дней: девять круглых изображений, шесть больших прямоугольных и 17 маленьких.



Ил. 10

Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Катарины фон Бора. 1528. Дерево, масло. 37,7×25,7. Художественные собрания Веймара

а причиной практического свойства. Картины нужно было сделать срочно, и казалось целесообразным использовать уже существовавшие изображения Лютера. Выполненные в 1522–1524 годах портреты Лютера в докторской шапочке и Лютера как августинского монаха⁹ почти полностью совпадают с изображением на свадебном портрете. Портрет Катарины Кранах писал впервые. Возможно, у художника, в доме которого долго жила будущая невеста Лютера, существовал какой-то не сохранившийся до наших дней эскиз ее портрета, и проще было использовать его [Holste, 2004, s. 184–185]. Может быть, не существовало предварительного изображения, и портрет создавался по случаю свадьбы. Хорошо зная характер Катарины, Кранах позволил ей взгляд на зрителя, как десятью годами ранее осуществил это в портрете Катарины Мекленбургской. В любом случае, композиция портретов требовала одобрения реформатором, который пропагандировал брак как идеальный союз мужчины и женщины, и Катарина выступает здесь в качестве духовного соратника и опоры своего мужа, каковой она и будет в течение их жизни.

В 1528 году Кранах снова выполняет серию парных портретов, одежда Катарины меняется: теперь она носит чепец, исчезает парчовая полоса на корсаже, но взгляд ее все так же устремлен на зрителя (Ил. 10). В парных портретах следующего, 1529 года направление взглядов меняется: теперь на зрителя смотрит Лютер, а его жена, как и принято в семейном портрете, взирает на супруга (Ил. 11–12). После 1529 года тема семейного портрета оказывается исчерпанной, Лютер теперь предстает как ученый, временами выступая в паре с Меланхтоном [Шаде, 1987, с. 62–63].

К 1526 году в творчестве Кранаха уже оформился идеал женской красоты, но несмотря на это, изображая Катарину фон Бора, художник подчеркивает ее характерные черты — довольно широкое лицо, высокие скулы, разрез глаз — и оставляет ей каштановый цвет волос. В этот же период Кранах запечатлевает еще один важный женский образ — Сибиллу Клевскую, к лицу которой даже пытались возводить созданный им идеал красоты. Сибилла Клевская была старшей дочерью Иоганна III Клевского и Марии Юлих-Бергской. Она выросла при дворе в Дюссельдорфе вместе со своей сестрой Анной Клевской, которая впоследствии станет четвертой женой английского короля Генриха VIII. В возрасте 14 лет Сибилла была обручена с Иоганном Фридрихом, наследником Саксонского курфюршества. В отличие от замужества сестры, брак Сибиллы, заключенный, как и все браки этого круга, с политическими целями, являл редкий пример искренней привязанности супругов друг к другу. Лукас Кранах Старший отправился в Дюссельдорф, чтобы привезти невесту наследнику. Существует два ранних изображения Сибиллы-невесты. Первый портрет, исполненный вскоре после помолвки 8 сентября 1526 года и до свадьбы 3 июня 1527 года, был

9 Например, «Портрет Лютера как августинского монаха» (Ок. 1522/1525) в Германском национальном музее, Нюрнберг.



Ил. 11

Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Мартина Лютера. 1529. Дерево, масло. 37×23. Галерея Уффици, Флоренция

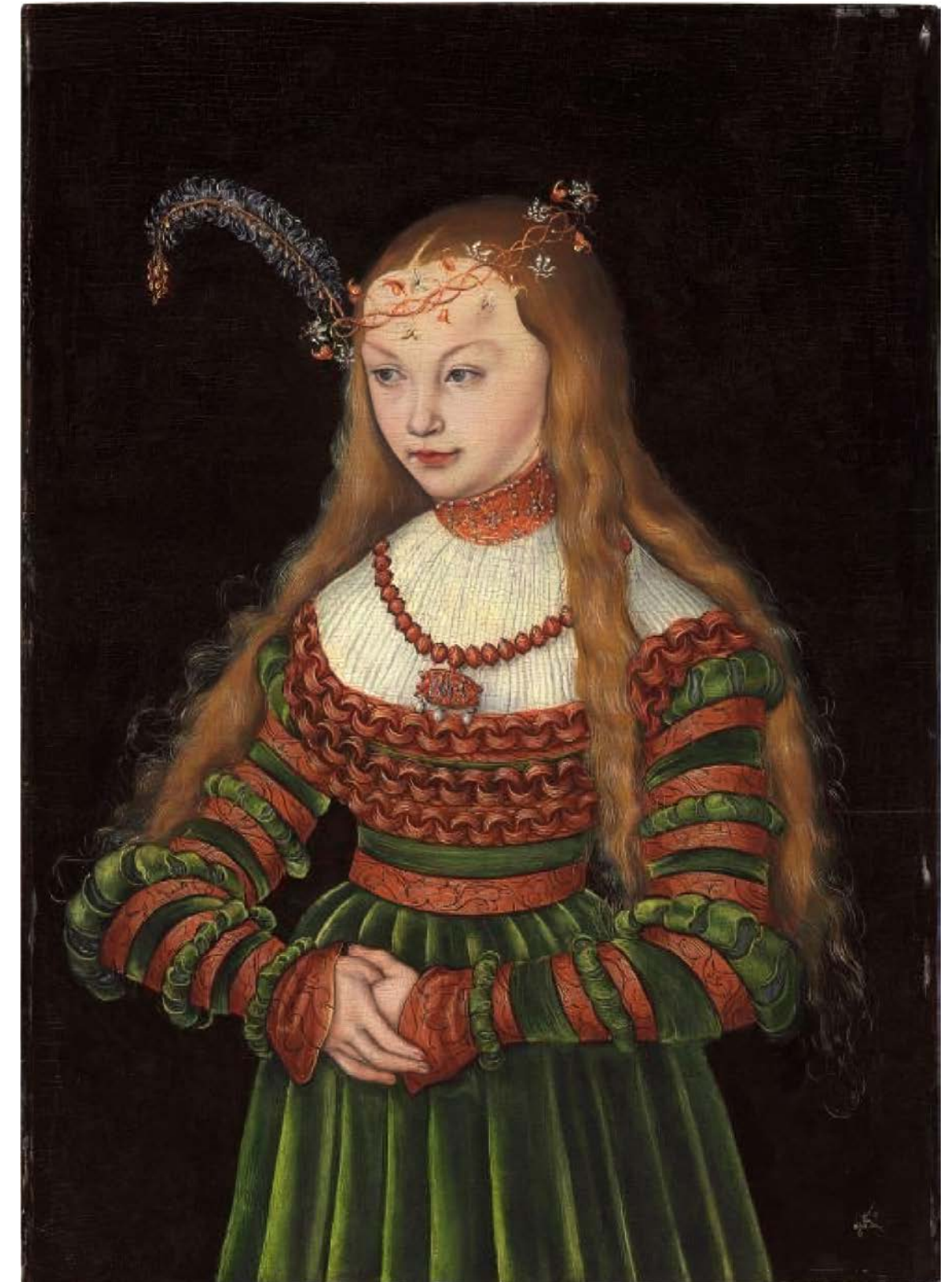
Ил. 12

Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Катарины фон Бора. 1529. Дерево, масло. 37×23. Галерея Уффици, Флоренция

продан на аукционе Кристис в апреле 2008 года и находится сейчас в частной коллекции¹⁰ (Ил. 13).

Более известен второй портрет, написанный, видимо, чуть позже вместе с парным изображением Иоганна Фридриха (Ил. 14–15). С XIX века они находятся в коллекции Веймарского музея. Портреты были приобретены в 1851 году четой Саксен-Веймарских герцогов и подарены музею Веймара герцогиней Марией Павловной, дочерью Павла I, в 1852 году [CDA URL: https://lucascranach.org/de/DE_KSW_G12].

Портреты почти одинакового размера, второй лишь немного выше (первый — 56×38; второй — 57×39), но имеют некоторые отличия. В обоих случаях Сибилла носит придворное платье с корсажем, пышной юбкой и рукавами с буфами, украшенное массивной золотой цепью в три ряда. Зеленый цвет ткани в первом варианте изменен на красный во втором, видимо, не случайно. Красный и желтый — цвета саксонского герба — той династии, которой будет принадлежать Сибилла. Зеленый цвет первого портрета не связан с гербом ее отца. Возможно, он был среди ее любимых цветов или символизировал надежду. Изменилась форма подвески на ожерелье. В первом случае орнамент, украшающий подвеску, состоит из четырех букв: «j», «b», «s», «s». Они указывают как на ее семью, так и на ту династию, к которой она вскоре присоединится. Полный титул ее отца — герцог Юлихский, Бергский и Клевский (Johann von Jülich-Berg-Kleve). Последняя «s» обозначает Саксонское герцогство. На втором портрете в качестве подвески изображен драгоценный крест. Портреты несколько отличаются не только цветом платья и украшениями: во второй версии Кранах иначе разворачивает корпус изображенной, представляя ее почти фронтально, и меняет положение рук, опуская их ниже. Но самые большие изменения коснулись ее лица. Кранах немного сглаживает рельеф лица, делая менее резкими тени вокруг губ, глаз и крыльев носа. Меняя пробор, линию роста волос и положение ниспадающих локонов, он чуть вытягивает ее лицо, слегка заостряя подбородок. Сибилла получает иную форму носа, с небольшой горбинкой, и чуть шире и несколько под другим углом расставленные глаза. Брови более не образуют дугу, но имеют небольшой излом. Легкая детская припухлость сменяется девичьими чертами лица. Сложно объяснить столь значительную перемену реальным изменением лица четырнадцатилетней девушки за столь короткий промежуток времени. Видимо, Кранах отчасти идеализирует ее лицо, приводя к выработанному им идеалу. На обоих портретах распущенные волосы Сибиллы украшает венок, символ чистоты невесты, который был важной частью свадебной церемонии. Наличие венка подтверждает, что оба портрета, видимо, были выполнены в девятимесячный промежуток между помолвкой и свадьбой. Отсутствие пары к первому портрету и буквы, указывающие на Юлих-Берг-Клевскую династию, не исключают возможность, что он был создан для семьи в Клеве, в то время как второй вариант с парным



Ил. 13

Лукас Кранах Старший. Портрет принцессы Сибиллы Клевской. 1526. Дерево, масло. 53,3×38,1. Частная коллекция

10 Аукцион Кристис, 15 апреля 2008 года. URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5056178>



Ил. 14

Лукас Кранх Старший. Портрет курпринца
Иоганна Фридриха. 1526. Дерево, масло. 56×38.
Художественные собрания Веймара

Ил. 15

Лукас Кранх Старший. Портрет принцессы
Сибиллы Клевской. 1526. Дерево, масло. 57×39.
Художественные собрания Веймара



Ил. 16

Иллюстрация из издания: Gart der Gesundheit. Mainz,
1485

изображением Иоганна Фридриха был официальным портретом, документирующим брак [URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5056178>]. Венок, подчеркивающий нежность лица Сибиллы, привлекает особенное внимание. Ювелирное изделие имитирует ветки с цветками очень характерной формы. Пять сильно отогнутых лепестков и длинные, сходящиеся конусом тычинки позволяют узнать цветок паслена, данный в несколько стилизованной форме. Черный паслен (*Solanum Nigrum*) с белыми цветами и черными ягодами, так же, как и сладко-горький паслен (*Solanum Dulcamara*) с длинными извилистыми ветвями, фиолетовыми соцветиями и плодами, изменяющими свой вкус со сладкого на горький, был частым талисманом в средневековой Европе и использовался в лечебных целях. Описание и изображение паслена встречается на страницах одного из первых печатных гербариев «Gart der Gesundheit» («Сад здоровья»), выпущенного в Майнце Петером Шеффнером в 1485 году (Ил. 16)¹¹.

Паслен считали седативным средством, верили в его силу в борьбе с меланхолией. Изображение паслена можно увидеть, например, на алтаре Гуго ван дер Гуса «Рождество» в Берлинской картинной галерее. Кустик паслена прорастает за каменным парапетом слева на первом плане, до последней реставрации его веточку держал в руке Младенец Христос. Сейчас это позднее дополнение удалено, но то, что оно в какой-то момент появилось на картине, показательно (Ил. 17–19). В издании 1693 года упоминается, что женщины имеют обыкновение класть эту траву в колыбель младенца, чтобы уберечь его [Behling, 1971, s. 149].

Во время свадьбы как обряда перехода новобрачные считались особенно уязвимыми для злых сил, поэтому цветы паслена не раз можно видеть на изображениях жениха и невесты. Примером может служить гравюра монограммиста bg, видимо, повторяющая утраченный оригинал Мастера домашней книги [Lehrs, 1908–1934, Textband s. 202–203, Tafelband VIII, Taf. 227, N. 548], где голову жениха украшает венок из ветвей паслена с цветами, листьями и ягодами характерной формы (Ил. 20). По дошедшим до нас изображениям паслена в живописи и графике XV–XVI веков создается впечатление, что это растение пользовалось особенной популярностью именно в нижнерейнских землях, откуда происходила Сибилла [Behling, 1971, s. 149].

Свадебный венок на гравюре монограммиста bg, видимо, сплетен из живых ветвей; известные нам свадебные венки этого времени, украшенные более традиционными гвоздиками, судя по изображениям, также оформлялись живыми цветами (например, портрет Анны, дочери бургомистра Якоба Майера на «Дармштадтской мадонне» Ганса Гольбейна Младшего). Венок Сибиллы Клевской, очевидно, представляет собой изысканное ювелирное украшение, сделанное из золотой рифленой проволоки, которая служит основой для двух переплетающихся стеблей, от которых ответвляются листья и жемчужные пятилепестковые цветы. Тщательность изображения

11 Cuba, Johannes von. Und nennen diß Buch zu latin Ortus sanitatis: uff deutsch ein Gart der Gesundheit = Gart der Gesundheit. Mainz, 1485.



Ил. 17

Гуго ван дер Гус. Рождество. Ок. 1480. Фрагмент до реставрации. Дерево, масло. 99,9×248,6. Картинная галерея, Берлин

Ил. 18

Гуго ван дер Гус. Рождество. Ок. 1480. Фрагмент после реставрации. Дерево, масло. 99,9×248,6. Картинная галерея, Берлин



Ил. 19

Гуго ван дер Гус. Рождество. Ок. 1480. Фрагмент после реставрации. Дерево, масло. 99,9×248,6. Картинная галерея, Берлин



Ил. 20

Монограммист bg. Жених и невеста. Ок. 1480. Бумага, гравюра резцом. Ранее: коллекция Ротшильдов, Париж

этого ювелирного украшения позволяет предположить, что Кранах видел его и написал с натуры. Стоит заметить, что венок по-разному надет на голову на двух портретах. Если в первом случае цветоножки направлены вправо, то во втором портрете венок перевернут и цветоножки обращены влево.

Через несколько лет, в начале 1530-х годов, Кранах вновь обращается к портретированию Сибиллы, уже курфюрстины Саксонии. Сохранилось около полутора десятков ее портретов этого времени, выполненных в мастерской Кранаха. Вероятно, их было значительно больше, не все дошли до наших дней. Такое обилие объясняется политической ситуацией. Отец Иоганна Фридриха, Иоганн Твердый, который после смерти своего брата и соправителя Фридриха Мудрого стал курфюрстом Саксонии, оказался в тяжелом положении из-за своей приверженности протестантизму: император Священной Римской империи германской нации Карл V хотел лишить его курфюршества и передать его герцогу саксонскому Георгу. После смерти Иоганна Твердого и избрания Иоганна Фридриха курфюрстом Саксонии 16 августа 1532 года вопрос о легитимности власти молодого наследника приобрел особенную остроту. Мастерская Кранаха принимала деятельное участие в политической пропаганде — Иоганн Фридрих старался доказать правомерность своего правления в том числе и с помощью изображений. В этот период невероятно возрастает количество портретов умерших курфюрстов, которые часто объединяются в диптихи или триптихи, где молодой курфюрст занимает свое место рядом с отцом и дядей¹². За 1533 год мастерская Кранаха выставляет счет за 60 пар портретов умерших курфюрстов [Holste, 2004, s. 91]. Парные портреты Иоганна-Фридриха и Сибиллы Саксонской играли ту же роль, повторилась ситуация с портретами Мартина Лютера и Катарины фон Бора.

Видимо, первым изображением Сибиллы после 1526 года стал портрет, выполненный около 1531 года, находящийся сегодня в частной коллекции (Ил. 21). На груди ее инициалы «S H S», вышитые жемчугом, и сердце, которое сжимают две руки. Две руки, символы заключенного брака, возможно, говорят о том, что портрет мыслился как парный. Три тесьмы на плиссированной рубашке снабжены надписями. На верхней кайме написано «ALS IN», на средней «EREN». Девиз «Als in Ehren» («Alles in Ehren», «Честь превыше всего») был довольно распространенным в XVI столетии [Holste, 2004, s. 93]. Как и в случае с Катариной фон Бора, Кранах подчеркивает ее физиогномические особенности, видимо, ставшие более выразительными с возрастом: у Сибиллы очень вытянутое лицо, длинный нос, выраженные скулы, высоко поднятые брови, миндалевидные глаза, прикрытые тяжелыми верхними веками, и довольно большой рот. Многочисленные портреты 1532–1533 годов отличаются более низким качеством исполнения и явно

12 Например, триптих с портретами Фридриха Мудрого, Иоганна Твердого и Иоганна Фридриха Великодушного, созданный около 1535 года, находящийся в Кунстхалле в Гамбурге.



Ил. 21

Лукас Кранах Старший. Портрет Сибиллы Клевской. 1531. Дерево, масло. 57×39. Частная коллекция

Ил. 22

Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Сибиллы Клевской. Ок. 1536. Дерево (дуб), темпера, масло. 20,8×14,4. Коллекция замка в Кобурге

относятся к продукции мастерской. Они однотипны, выполнены на голубом фоне, раз найденный поворот и положение рук бесконечно тиражируются. Фигура обрезана ниже, более тщательно прописаны украшения, но менее точно передано лицо, черты которого приобретают почти карикатурный характер. Все эти портреты имеют маленький размер, около 20×14 см, в то время как первая картина 1531 года отличается масштабом (57×39 см). В этих многочисленных изображениях очевидна забота не о качестве, а о количестве произведений, исполнение которых преследовало, в первую очередь, публицистические цели (Ил. 22).

Политическая жизнь в Виттенберге приобретала все большую остроту, и Сибилла оказалась в центре бурных событий своего времени. Иоганн Фридрих Великодушный, верный сторонник Реформации, возглавив протестантский Шмалькальденский союз, потерпел поражение в противостоянии с Карлом V. В 1646 году Сибилла оставалась в Виттенберге в отсутствие мужа во время осады города войсками императора, а в 1547 году Иоганн Фридрих попал в плен после проигранной битвы при Мюльберге. Приговоренный к смертной казни, но затем помилованный императором, лишенный курфюршества, он находился в плену пять лет. Годы разлуки дались супругам тяжело. Сохранилась их переписка, и о близости отношений говорит уже ее интенсивность¹³. В 1552 году Иоганн Фридрих, оставивший только титул герцога, был освобожден и избрал местом своего пребывания Веймар, где к нему присоединилась Сибилла. Супруги умерли в 1554 году с разницей в десять дней. Последний раз облик Сибиллы был запечатлен на створке Веймарского алтаря (Ил. 23). Алтарь для церкви Петра и Павла в Веймаре был выполнен в 1552–1555 годах по заказу Иоганна Фридриха. Он был закончен Лукасом Кранахом Младшим после смерти отца в 1553 году и после смерти заказчиков. На одной створке алтаря представлены супруги, на другой — трое их сыновей, доживших до взрослого возраста.

Образ Сибиллы Клевской со свадебного портрета и трогательная история любви супругов, видимо, оказались столь притягательны, что ее личность стали видеть во множестве женских портретов Кранаха, не имеющих к ней никакого отношения. Показательный пример — портрет неизвестной дамы, находящийся сегодня в коллекции Ротшильда в Уоддесдоне, который традиционно именовался портретом Сибиллы Клевской [URL: <https://waddesdon.org.uk/the-collection/item/?id=3496>], невзирая на то, что он датирован 1515 годом, когда Сибилле было лишь три года (Ил. 24). Узор, вышитый жемчугом на чепце дамы, в котором трижды повторяется буква «Н», позволяет предположить, что изображенная может быть Анной Гессенской (1485–1525). Эта гипотеза подтверждается датой создания портрета. Урожденная принцесса Мекленбург-Шверинская, сестра Катарины Мекленбургской, известной

13 С 1547 по 1553 год она отправила 110 писем, которые сохранились. Письма Сибиллы были опубликованы в 1868 году в: Zeitschrift des Bergischen Geschichtsvereins. 1868, Bd. 5, s. 1–184. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10014502?page=6,7>



Ил. 23

Лукас Кранах Старший, Лукас Кранах Младший и мастерская. Веймарский алтарь. 1555. Левая створка, фрагмент. Дерево, масло. Церковь Святых Петра и Павла, Веймар

**Ил. 24**

Лукас Кранх Старший. Портрет Анны Гессенской (?). 1515. Дерево, масло. 55,1×37,3. Коллекция Ротшильда, Уоддесдон

Ил. 25

Лукас Кранх Старший. Юдифь с головой Олоферна. Ок. 1530. Дерево, масло. 87,7×58,1. Музей истории искусства, Вена

**Ил. 26**

Лукас Кранх Старший и мастерская. Женский портрет. 1525–1527. Дерево, масло. 35,9×25,1. Национальная галерея, Лондон

Ил. 27

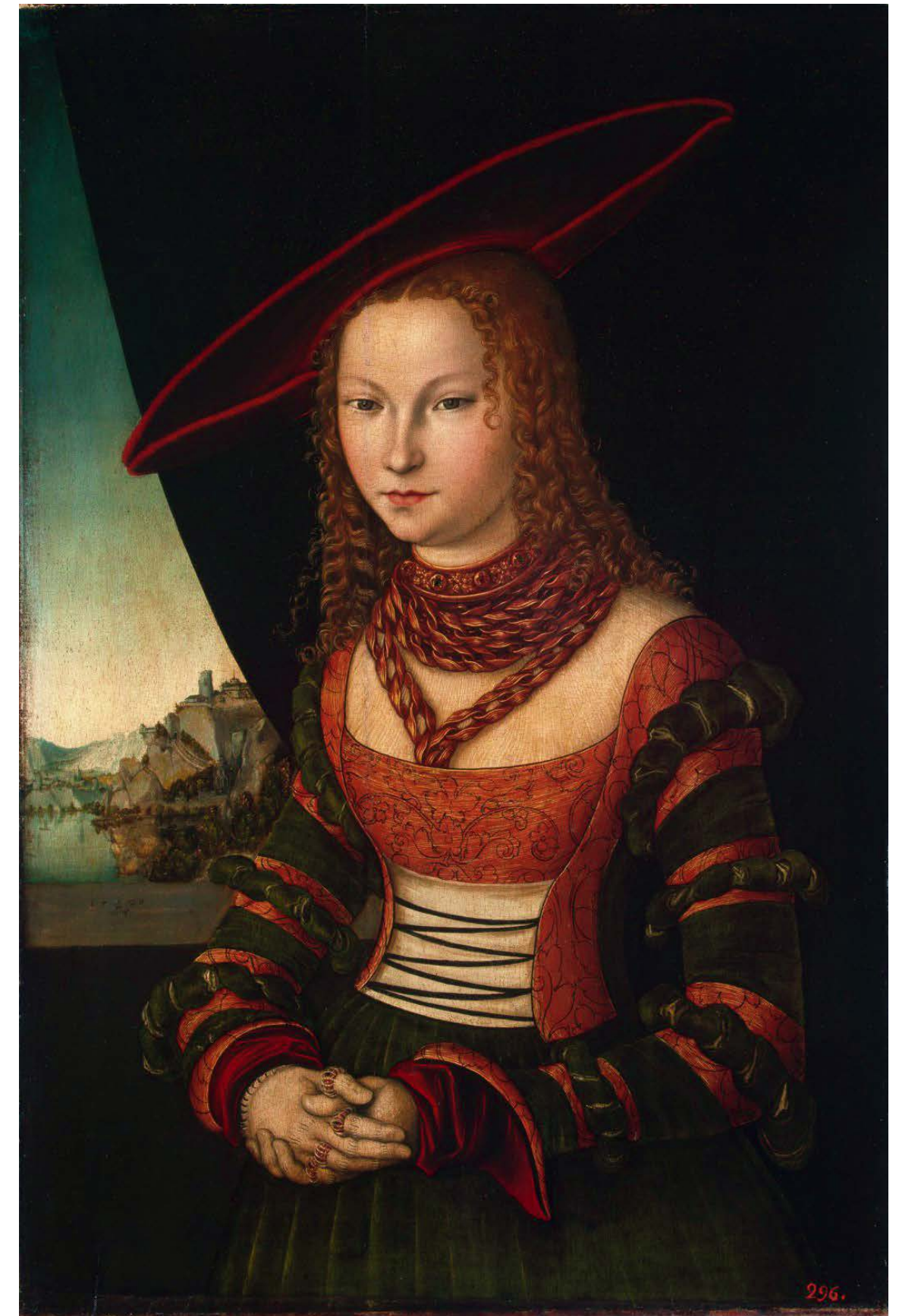
Лукас Кранх Старший и мастерская. Портрет дамы с яблоком. 1527. Дерево (дуб), темпера, масло. 37,8×25,3. Картина галерея Пражского града, Прага

по парадному портрету Кранаха (Ил. 4), Анна после смерти своего супруга, Виллема II, ландграфа Гессена, безуспешно пыталась добиться прав регента. Находясь в полной зависимости от регентского совета, она существовала в довольно стесненных обстоятельствах. Отправляясь на свадьбу сестры, Катарины Мекленбургской, и Генриха Саксонского, Анна собиралась взять свою дочь Елизавету, чтобы представить ее при саксонском дворе. Однако не смогла добиться от совета средств для достойного одевания своей дочери и вынуждена была оставить эту идею. В 1514 году ситуация изменилась, и Анна пришла к власти при поддержке городского нобилитета. Никогда официально не признанная регентом, она фактически управляла ландграфством Гессен даже после 1519 года, когда ее сына и наследника Филиппа император Максимилиан I объявил совершеннолетним. Портрет, датированный 1515 годом, видимо, отражает новый статус изображенной. Одевание дамы чрезмерно роскошно даже для Кранаха: три массивных ожерелья из золотых цепей, вышивка жемчугом, которой украшены не только часть корсажа и манжеты, но практически весь костюм и чепец. Роскошь ее одевания не отвлекает от тонкого лица с чуть заостренными чертами, выражающего спокойную сосредоточенность. В отличие от почти детской округлости лица Сибиллы, облик изображенной дамы выдает ее возраст.

Это лишь один из бесчисленных примеров мнимой Сибиллы. Эрмитажный «Женский портрет» (Ил. 28) тоже какое-то время считался Сибиллой Клевской¹⁴. Более того, в многочисленных изображениях Юдифи (Ил. 25), выходивших из мастерской Кранаха с середины 1520-х годов, также часто пытались разглядеть супругу саксонского курфюрста. Этот близкий к портрету жанр, представляющий мифологическую или библейскую героиню, стал необычайно популярным в мастерской Кранаха. Чаще всего изображались Юдифь, Саломея или Лукреция. Подобная композиционная формула существовала и в Италии, и к 1520-м годам широко распространилась по Германии и Нидерландам [Норре-Harnoncourt, 2016, p. 10]. В отличие от общепринятой традиции изображения, героини Кранаха носят не исторические или фантазийные костюмы, а предстают в ультрасовременных модных одеваниях, что делает эти изображения еще более похожими на портреты.

Юдифи, Саломеи, Лукреции близки к еще одному типу женских изображений, возникающих в творчестве Кранаха в 1525–1530-х годах. Молодые благородные дамы, неизменно элегантно одетые, демонстрирующие свои роскошные шляпы, дорогие перстни и массивные золотые цепи по саксонской моде, устремляют на зрителя приветливо-доверчивый, чуть кокетливый или, напротив, испытующий взгляд. Прямой взгляд на зрителя в женских портретах Кранаха встречается, как мы видели, лишь в исключительных случаях. Лица благородных дам полностью соответствуют идеалу, выработанному в кранаховской мастерской. В связи с отсутствием каких-либо

14 На это указано, например, в эрмитажном каталоге 1902 года, составленном А. Сомовым. Под номером 464 на с. 251 картина обозначена как «Портрет Сибиллы, курфюрстины Саксонской».



Ил. 28

Лукас Кранах Старший. Женский портрет. 1526. Дерево, масло. 88,5×58,5. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Ил. 29

Лукас Кранх Старший. Портрет саксонских принцесс Сибиллы, Эмили и Сидонии. Ок. 1535. Дерево, масло. 62×89. Музей истории искусства, Вена



Ил. 30

Лукас Кранх Старший и мастерская. Портрет Сибиллы Саксонской (?). 1530-е. Дерево, масло. 42×29. Галерея Уффици, Флоренция

атрибутов их невозможно отождествить с кем-то из античных или ветхозаветных персонажей. Однако сильно стилизованные лица, лишённые явно выраженных индивидуальных черт, не позволяют предположить и изображение исторически-значимых персон (Ил. 26).

Дамы, предстающие на этих анонимных портретах, видимо, были возлюбленными заказчика, и в рафинированно-условном образе лишь обладатель картины мог узнать дорогой облик. Возможно, здесь речь не идет о конкретных женщинах, а героини становятся неким собирательным аристократическим идеалом привлекательности [Kusche, 1991, s. 15]. Подобные произведения могли предназначаться для украшения личных покоев, служить предметом коллекционирования в придворных кругах, являя собой новый для Германии, но появившийся в эту же эпоху в Венеции жанр изображений красавиц, например, в творчестве Якопо Пальмы Старшего или Париса Бордине.

Отсутствие выраженной индивидуальности лица компенсируется разнообразием поз, поворотов головы, причёсок и костюмов. Хотя эти портреты не имеют пары, женщины занимают на них традиционное положение геральдически слева, как бы подразумевая невидимого спутника. Картины, как правило, имеют небольшой формат, и в основном это полуфигурные изображения, хотя в двух случаях дамы изображены в полный рост. Одна из таких картин находится в Картинной галерее Пражского града (Ил. 27).

Представленная на темном фоне героиня, одетая в красное бархатное платье со стоячим воротником, держит в руках яблоко. Яблоко, с одной стороны, могло напоминать о запретном плоде райского дерева, с другой, отсылать к желанному призу, который Венере присудил Парис, и намекать на красоту дамы, сравниваемой с Еленой Троянской [Кранахи, 2016, с. 80]. В любом случае, здесь можно увидеть намек на куртуазную любовную игру.

Прекрасным примером подобного типа изображений служит также эрмитажная картина «Портрет молодой женщины» (Ил. 28) [Кранахи, 2016, с. 76–78]. На картине нетипично большого для данного жанра размера изображена дама рядом с открытым окном, за которым виден редкий в портретах Кранаха пейзаж. Одевание молодой женщины соответствует саксонской моде: модная шляпа-тарелка, объемные золотые цепи, корсаж со шнуровкой, перчатки с прорезями для колец на руках. Ее пристальный взгляд и лицо, контрастно выделяющееся на черном фоне, тьму которого не рассеивает падающий из окна свет, сообщают образу несколько напряженное и тревожное настроение.

Особняком в творчестве Кранаха стоит так называемый «Портрет саксонских принцесс» в Музее изобразительного искусства в Вене, одно из высших достижений художника в области женского портрета (Ил. 29).

На темном фоне перед зрителем предстают три прекрасные молодые женщины, их одежда выдает принадлежность к высшему обществу. Отсутствие гербов или других указаний на личность изображенных рождало различные версии о характере и назначении этой картины. Здесь видели идеализированные женские портреты, что было обычной практикой мастерской



Ил. 31–32

Иллюстрации из «Саксонской семейной книги». 1500–1546. 30×20. Библиотека земли Саксония, Дрезден

[Rebel, 1994, s. 136]. Существует версия, что эта картина является даже не портретом, а неким образцом, хранящимся в мастерской, предназначенным для того, чтобы высокопоставленные заказчицы выбрали себе образ и костюм, в котором хотели бы увидеть себя изображенными [Holste, 2004, s. 125]. Действительно, Кранах будто предоставляет различные возможности. Он дает три разных положения головы: если центральная героиня представлена почти анфас, то ее спутницы даны в более сильном трехчетвертном повороте; взгляд может быть направлен на зрителя, а может быть устремлен в пространство; руки могут быть соединены, лежать одна на другой или держать цветок. Художник проявляет большое внимание к костюму: платья и головные уборы дам, действительно, выглядят набором разных вариантов, из которых можно составить нужную модель. Костюмы соответствуют моде эпохи, и конструктивная основа всех трех платьев идентична, но они выполнены из разной ткани, использован разный материал для манжет и декоративных лент, отличаются вышивка и шнуровка корсажей, рисунок ожерелья и форма массивных золотых цепей. Головные уборы эффектно дополняют образ. Волосы дамы слева, заплетенные в тяжелые косы, образуют сложную прическу, две другие героини носят жемчужную сетку, на которую надета бархатная шляпа-берет с разрезами, дополненная страусовыми перьями. Подобные шляпы с разрезами входят в моду не раньше 1530-х годов, заменяя предшествующий тип шляпы-тарелки, популярной во второй половине 1520-х. Прически и головные уборы служат Кранаху средством построения удивительно динамичной композиции: он создает нарастающий слева направо объем шляп и перьев, которые окончательно перестают помещаться в пространстве картины.

Роскошные одеяния являются драгоценной оправой для изображения тонких прекрасных лиц. Здесь безусловно узнаваем кранаховский идеал красоты. Однако оставаясь в рамках этого идеала, художнику удивительным образом удается подчеркнуть индивидуальность каждого лица. Можно отметить разный оттенок кожи, разрез глаз, форму носа и подбородка, даже такую не бросающуюся в глаза, но очень конкретную и говорящую об индивидуальности деталь, как форма уха. Подобная точность физиогномической характеристики, а также ни разу больше не встречающееся у Кранаха соединение трех дам в одном пространстве позволяет предположить, что речь идет о портрете. Еще в середине XIX века появилась идея, что на картине представлены дочери саксонского герцога Генриха Благочестивого и Катарини Мекленбургской: Сибилла (1515–1592), Эмилия (1516–1591) и Сидония (1518–1575) [Dürer-Cranach-Holbein, 2011, s. 131]. В 1969 году Генрих Циммерман обосновал это предположение, найдя аналогии к «Портрету принцесс» [Zimmermann, 1969, s. 283–293].

В галерее Уффици находится портрет дамы в роскошной шляпе с перьями, который очень близок к облику героини справа (Ил. 30). Практически точное совпадение черт лица, включая характерную форму уха, может служить подтверждением того, что «три принцессы» все же являются не модной картинкой, а реальными персонажами. Существует изображение

трех сестер-принцесс в «Саксонской семейной книге», хранящейся в Библиотеке земли Саксонии в Дрездене, на страницах которой, иллюстрированной Кранахом, представлены как реальные, так и легендарные члены дома Веттинов¹⁵.

Герцог Генрих Благочестивый, видимо, был необычайно горд своими дочерьми, потому что они появляются в книге дважды, каждый раз втроем и в свадебных венках, напоминающих по форме венки Сибиллы Клевской (Ил. 31–32). К сожалению, эти акварели не помогают идентифицировать изображенных на портрете девушек: их лица даны слишком суммарно. Представляется весьма убедительным предположение, что Кранах получил заказ и на выполнение живописного портрета, учитывая то обстоятельство, что чета саксонских герцогов из альбертинской линии Веттинов была постоянным заказчиком художника. Кроме дрезденских парных портретов 1514 года (Ил. 3–4), в 1537-м Кранах создал еще одно полнофигурное изображение Генриха. Эта картина, находившаяся в Дрезденской галерее, была утрачена во время Второй мировой войны. В течение своей жизни Лукас Кранах Старший написал лишь три портрета в рост в натуральную величину, и все три изображают чету саксонских герцогов. Помимо этих монументальных картин, в мастерской Кранаха был выполнен целый ряд погрудных портретов Генриха¹⁶ и Катарини¹⁷.

Еще более показательным обращением Кранаха к портретированию сыновей саксонской четы. Кроме Сибиллы, Сидонии и Эмилии в браке родились три мальчика: Мориц (1521–1553), Северин (1522–1533) и Август (1526–1586). В год рождения последнего Кранах создал два портрета старших принцев, Морица и Северина¹⁸. Хотя многое говорит в пользу идентификации изображенных как саксонских принцесс¹⁹, вопрос все равно остается открытым. Лишь одна из героинь изображена с непокрытой головой, в то время как ее подруги (или сестры) носят чепец, украшенный жемчужными нитями, и шляпу — чепец может говорить о замужестве дамы. К 1535 году, предполагаемому моменту создания портрета, лишь Эмилия была замужем, Сибилла и Сидония вступят в брак гораздо позже.

Как мы видим, в творчестве Кранаха параллельно сосуществуют два разных типа женских изображений: идеализированные и конкретные. Представляется, что те женские портреты, задача которых была, в основном, в услаждении взгляда заказчика, строятся, в первую очередь, по законам красоты, созданным художником. Своеобразие черт лица модели сглаживается и подчиняется выработанному идеалу. Если же запечатлеть облик женщины

15 Das Sächsische Stammbuch. Sammlung von Bildnissen sächsischer Fürsten, mit gereimtem Text; aus der Zeit von 1500–1546. URL: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/56803/1?tx_dlf_navigation%5Bcontrolle%5D=Navigation&cHash=2b7eef6229ba85ff2b6ec7ffb9f4c277

16 Например, портрет в Художественной галерее в Касселе, или в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве.

17 В переписке существуют упоминания о заказанном Кранаху и уже оплаченном портрете Екатерины Мекленбургской, не дошедшем до наших дней; в Художественном собрании крепости Кобург находится портрет Екатерины, выполненный в 1547 году с несохранившегося изображения 1530–1535 годов.

18 Портреты Морица и Северина Саксонских находятся в коллекции Фонда дома Гессен в Кронберге.

19 В Музее истории искусства в Вене портрет обозначен как «Портрет Сибиллы, Эмилии и Сидонии».

важно с идеологической точки зрения, или того требует политическая ситуация, то Кранах начинает работать в манере, близкой к исполнению мужских портретов. Он подчеркивает характерность черт лица, даже заостряет их, как это видно на примере поздних портретов Сибиллы Клевской. Хотя в большинстве случаев эти два типа, идеальный и индивидуализированный, довольно хорошо отличаются друг от друга, встречаются изображения, представляющие определенные затруднения, как, например, «Портрет саксонских принцесс». Безусловно, как реальные, так и идеальные образы Кранаха всегда узнаваемы как его работы: его стиль слишком своеобразен. Найденные немецким художником формулы строения лица в портрете используются им неизменно, но выбор формулы в каждом конкретном случае зависит от решения художника.

Библиография

Садков, В. (авт.-сост.) (2016). *Кранахи. Между Ренессансом и маньеризмом*. Каталог выставки. М.: Арт Волхонка.

Сомов, А. (сост.) (1902). *Эрмитаж. Каталог картинной галереи*. Часть II. СПб.

Шаде, В. (1987). *Кранахи — семья художников*. М.: Изобразительное искусство.

Шиллинг, Х. (2017). *Мартин Лютер. Бунтарь в эпоху потрясений*. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея.

(2011). *Dürer-Cranach-Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*. Ausstellungskatalog. Hrsg. von Sabine Haag, Christian Lange, Christof Metzger u. Karl Schütz. München: Hirmer Verlag.

Behling, L. (1971). *Der Brautkranz der Prinzessin Sibylle von Cleve*. // Pantheon. № 29. S. 146–150.

Buchner, E. (1953). *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.

CDA. Cranach Digital Archiv. URL: <https://lucascranach.org/index.php/Home> (дата обращения: 15.02.2025).

Holste, T. (2004). *Die Porträtkunst Lucas Cranachs d. Ä.* Dissertation. Der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. URL: https://macau.uni-kiel.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dissertation_derivate_00001383/d1383.pdf (дата обращения: 15.02.2025).

Hoppe-Harnoncourt, A. (2016). *Judith with the Head of Holofernes by Lucas Cranach the Elder*. Point of View#15. Kunsthistorisches Museum, Wien.

Koepplin, D. (1973). *Cranachs Ehebildnis des Johannes Cuspinian von 1502: seine christlich-humanistische Bedeutung*. Dissertation. Der Universität Basel. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/koepplin1973> (дата обращения: 15.02.2025).

Kusche, M. (1991). «*Der christliche Ritter und seine Dame*» — *das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur* // Pantheon, № 49. S. 4–35.

Lehrs, M. (1908–1934). *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*. Bd. 1–9. Wien. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lehrs1908ga> (дата обращения: 15.02.2025).

Rebel, E. (1994). *Cranachs Porträtkunst* // Ausstellungskatalog. Ein Maler-Unternehmer aus Franken, Kronach. Regensburg.

Zimmermann, H. (1969). *Zur Ikonographie von Damenbildnissen des älteren und des jüngeren Cranach* // Pantheon. № 27. S. 283–293.

Список иллюстраций

Ил. 1. Лукас Кранах Старший. Портрет Иоганна Куспиниана. Ок. 1502. Дерево, масло. 60×45. Коллекция Оскара Райнхарта, Винтертур. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Lucas_Cranach_%281%29_-_Dr._Johannes_Cuspinian.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 2. Лукас Кранах Старший. Портрет Анны Куспиниан. Ок. 1502. Дерево, масло. 60,1×45,5. Коллекция Оскара Райнхарта, Винтертур. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Lucas_Cranach_%281%29_-_Anna_Cuspinian.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 3. Лукас Кранах Старший. Портрет саксонского герцога Генриха Благочестивого. 1514. Дерево, масло. 184,5×83. Картинная галерея старых мастеров, Дрезден. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Cranach%2C_Lucas_d._%C3%84._-_Doppelbildnis_Herzog_Heinrichs_des_Frommen_und_Gemahlin_Herzogin_Katharina_von_Mecklenburg_-_1514.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 4. Лукас Кранах Старший. Портрет саксонской герцогини Катарины Мекленбургской. 1514. Дерево, масло. 184,5×83. Картинная галерея старых мастеров, Дрезден. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Cranach%2C_Lucas_d._%C3%84._-_Doppelbildnis_Herzog_Heinrichs_des_Frommen_und_Gemahlin_Herzogin_Katharina_von_Mecklenburg_-_1514.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 5. Лукас Кранах Старший. Портрет саксонской герцогини Катарины Мекленбургской. 1514. Фрагмент. Дерево, масло. 184,5×83. Картинная галерея старых мастеров, Дрезден. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Cranach%2C_Lucas_d._%C3%84._-_Doppelbildnis_Herzog_Heinrichs_des_Frommen_und_Gemahlin_Herzogin_Katharina_von_Mecklenburg_-_1514.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 6. Альбрехт Дюрер. Дама верхом и ландскнехт. Ок. 1497. Бумага, гравюра резцом. 10,8×7,7. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/das-fraeulein-zu-pferd-und-der-landsknecht> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 7. Лукас Кранах Старший. Портрет Мартина Лютера. 1525. Дерево, темпера, масло. Диаметр 9,8 см. Художественный музей, Базель. Источник изображения — URL: [https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=1&sp=1&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=1](https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=1&sp=1&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=1) (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 8. Лукас Кранах Старший. Портрет Катарины фон Бора. 1525. Дерево, темпера, масло. Диаметр 10 см. Художественный музей, Базель. Источник изображения — URL: [https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=1&sp=3&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0](https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=1&sp=3&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0) (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 9. Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Катарины фон Бора. 1528. Дерево, масло. 21,6×15,8. Музей Готторпского замка, Шлезвиг. Источник изображения — URL: https://lucascranach.org/de/DE_SHLM_NONE-006 (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 10. Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Катарины фон Бора. 1528. Дерево, масло. 37,7×25,7. Художественные собрания Веймара. Источник изображения — URL: [https://ores.klassik-stiftung.de/ords/ksw_internet/r/300/2?p2_ident=348739&p2_dateiname=348739_\(4106148551\)&p2_gattung=Gem%C3%A4lde](https://ores.klassik-stiftung.de/ords/ksw_internet/r/300/2?p2_ident=348739&p2_dateiname=348739_(4106148551)&p2_gattung=Gem%C3%A4lde) (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 11. Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Мартина Лютера. 1529. Дерево, масло. 37×23. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: <https://catalogo.uffizi.it/rest/getmedia/c1575266-0634-4ee5-b61c-2ad2fa4ef816> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 12. Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Катарины фон Бора. 1529. Дерево, масло. 37×23. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: <https://catalogo.uffizi.it/rest/getmedia/c1575266-0634-4ee5-b61c-2ad2fa4ef816> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 13. Лукас кранах Старший. Портрет принцессы Сибиллы Клевской. 1526. Дерево, масло. 53,3×38,1. Частная коллекция. Источник изображения — URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5056178> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 14. Лукас Кранах Старший. Портрет курпринца Иоганна Фридриха. 1526. Дерево, масло. 56×38. Художественные собрания Веймара. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Cranach_d.%C3%84._-_Kurprinz_Johann_Friedrich_von_Sachsen_%281526,_Klassik_Stiftung_Weimar%29.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 15. Лукас Кранах Старший. Портрет принцессы Сибиллы Клевской. 1526. Дерево, масло. 57×39. Художественные собрания Веймара. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Lucas_Cranach_d.%C3%84._-_Bildnis_der_Prinzessin_Sibylle_von_Cleve_%281526,_Klassik_Stiftung_Weimar%29.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 16. Иллюстрация из издания: Gart der Gesundheit. Mainz, 1485. Источник изображения — URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00032739?page=196> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 17. Гуго ван дер Гус. Рождество. Ок. 1480. Фрагмент до реставрации. Дерево, масло. 99,9×248,6. Картинная галерея, Берлин. Источник изображения — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Shepherds_%28der_Goes%29#/media/File:Hugo_van_der_Goes_-_The_Adoration_of_the_Shepherds_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 18. Гуго ван дер Гус. Рождество. Ок. 1480. Фрагмент после реставрации. Дерево, масло. 99,9×248,6. Картинная галерея, Берлин. Источник изображения — URL: https://recherche.smb.museum/detail/869236/die-geburt-christi?language=de&limit=15&sort=relevance&controls=none&conditions=AND%2BinvolvedParties%2B%22Hugo+van+der+Goes%22&collecti onKey=GG*&objl dx=2 (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 19. Гуго ван дер Гус. Рождество. Ок. 1480. Фрагмент после реставрации. Дерево, масло. 99,9×248,6. Картинная галерея, Берлин. Источник изображения — URL: https://recherche.smb.museum/detail/869236/die-geburt-christi?language=de&limit=15&sort=relevance&controls=none&conditions=AND%2BinvolvedParties%2B%22Hugo+van+der+Goes%22&collecti onKey=GG*&objl dx=2 (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 20. Монограммист bg. Жених и невеста. Ок. 1480. Бумага, гравюра резцом. Ранее: коллекция Ротшильдов, Париж. Источник изображения — URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lehrrs1932bd8tafelrn/0021/image,info> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 21. Лукас Кранах Старший. Портрет Сибиллы Клевской. 1531. Дерево, масло. 57×39. Частная коллекция. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Bemberg_Fondation_Toulouse_-_Portrait_de_Sibylle_de_Cl%C3%A8ve_%C3%A9lectrice_de_Saxe_-_Lucas_I_Cranach_-_Inv.1086_Huile_sur_rapneau_1531.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 22. Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Сибиллы Клевской. Ок. 1536. Дерево (дуб), темпера, масло. 20,8×14,4. Коллекция замка в Кобурге. Источник изображения — URL: <https://online.kunstsammlungen-coburg.de/datenbank-gemaelde/details.php> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 23. Лукас Кранах Старший, Лукас Кранах Младший и мастерская. Веймарский алтарь. 1555. Левая створка, фрагмент. Дерево, масло. Церковь Святых Петра и Павла, Веймар. Источник изображения — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Weimar_Altarpiece#/media/File:Weimar_Herderkirche_-_Cranach-Altar_Linker_Fl%C3%BCgel_1.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 24. Лукас Кранах Старший. Портрет Анны Гессенской (?). 1515. Дерево, масло. 55,1×37,3. Коллекция Ротшильда, Уоддесдон. Источник изображения — URL: <https://waddesdon.org.uk/the-collection/item/?id=3496> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 25. Лукас Кранах Старший. Юдифь с головой Олоферна. Ок. 1530. Дерево, масло. 87,7×58,1. Музей истории искусства, Вена. Источник изображения — URL: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Lucas_Cranach_the_Elder_-_Judith_with_the_Head_of_Holofernes_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 26. Лукас Кранах Старший и мастерская. Женский портрет. 1525–1527. Дерево, масло. 35,9×25,1. Национальная галерея, Лондон. Источник изображения — URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/lucas-cranach-the-elder-portrait-of-a-woman> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 27. Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет дамы с яблоком. 1527. Дерево (дуб), темпера, масло. 37,8×25,3. Картинная галерея Пражского града, Прага. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b0/Lucas_Cranach_%281%29_-_Portrait_of_a_Lady_with_an_Apple_%28Prague_Castle%29.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 28. Лукас Кранах Старший. Женский портрет. 1526. Дерево, масло. 88,5×58,5. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: <https://hermitagemuseum.org/digital-collection/38775> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 29. Лукас Кранах Старший. Портрет саксонских принцесс Сибиллы, Эмилии и Сидонии. Ок. 1535. Дерево, масло. 62×89. Музей истории искусства, Вена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1516_Emlia.jpg#/media/File:Lucas_Cranach_d._%C3%84._039.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 30. Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Сибиллы Саксонской (?). 1530-е. Дерево, масло. 42×29. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Cranach_d.%C3%84._-_Bildnis_einer_jungen_Frau_\(Galleria_degli_Uffizi\).jpg#](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Cranach_d.%C3%84._-_Bildnis_einer_jungen_Frau_(Galleria_degli_Uffizi).jpg#) (дата обращения: 26.05.2025)

Ил. 31–32. Иллюстрации из «Саксонской семейной книги». 1500–1546. 30×20. Библиотека земли Саксония, Дрезден. Источники изображений — URL: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/56803/222?tx_dlf_navigation%5Bcontroller%5D=Navigation&cHash=2b7eef6229ba85ff2b6ec7ffb9f4c277; <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/56803/204> (дата обращения: 25.03.2025)

References

(2011). *Dürer-Cranach-Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*. Ausstellungskatalog. Hrsg. von Sabine Haag, Christian Lange, Christof Metzger u. Karl Schütz. München: Hirmer Verlag.

Behling, Lottlisa (1971). *Der Brautkranz der Prinzessin Sibylle von Cleve*. Pantheon. № 29. S. 146–150.

Buchner, Ernst (1953). *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.

CDA. Cranach Digital Archiv. URL: <https://lucascranach.org/index.php/Home> (access date: 15.05.2025).

Holste, Tanja (2004). *Die Porträtkunst Lucas Cranachs d. Ä.* Dissertation. Der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. URL: https://macau.uni-kiel.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dissertation_derivate_00001383/d1383.pdf (access date: 15.05.2025).

Hoppe-Harnoncourt, Alice (2016). *Judith with the Head of Holofernes by Lucas Cranach the Elder*. Point of View#15. Kunsthistorisches Museum, Wien.

Koepplin, Dieter (1973). *Cranachs Ehebildnis des Johannes Cuspinian von 1502: seine christlich-humanistische Bedeutung*. Dissertation. Der Universität Basel. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/koepplin1973> (access date: 15.05.2025).

Kusche, Maria (1991). *“Der christliche Ritter und seine Dame” — das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur*. Pantheon, № 49. S. 4–35.

Lehrs, Max (1908–1934). *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*. Bd. 1–9. Wien. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lehrrs1908ga> (access date: 15.05.2025).

Rebel, Ernst (1994). *Cranachs Porträtkunst*. // Ausstellungskatalog. Ein Maler-Unternehmer aus Franken, Kronach. Regensburg.

Sadkov, V. (author-comp.) (2016). *The Cranachs. Between the Renaissance and Mannerism*. Exhibition catalogue. [In Russ.]

Schade, Werner (1987). *Cranachs — the family of artists*. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo. [In Russ.]

Schilling, Heinz (2017). *Martin Luther. Rebel in a time of upheaval*. Moscow: Bibleysko-bogoslovsky institute. [In Russ.]

Somow, Andrei (comp.) (1902). *Hermitage. Art Gallery Catalog. Part II*. Saint Petersburg. [In Russ.]

Zimmermann, Heinrich (1969). *Zur Ikonographie von Damenbildnissen des älteren und des jüngeren Cranach* // Pantheon. № 27. S. 283–293.