



№10 (2/2026)

ЖУРНАЛ ВШЭ ПО ИСКУССТВУ И ДИЗАЙНУ HSE UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN



ЖУРНАЛ ВШЭ ПО ИСКУССТВУ И ДИЗАЙНУ HSE UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

Редакционный совет

АЛЯБЬЕВА ЛЮДМИЛА АНАТОЛЬЕВНА
Москва, Россия

БАЛАШОВ АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ
Москва, Россия

БАЛЪЯН КАРЕН ВЛАДИЛЕН
Ереван, Армения

БЁМИГ МИХАЭЛА
Рим, Неаполь, Италия

ДОРОНЧЕНКОВ ИЛЬЯ АСКОЛЬДОВИЧ
Москва, Санкт-Петербург, Россия

ДУХАН ИГОРЬ НИКОЛАЕВИЧ
Минск, Беларусь

КАВТАРАДЗЕ СЕРГЕЙ ЮРЬЕВИЧ
Москва, Россия

ЛАВРЕНТЬЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА
Москва, Россия

МЕЩЕРЯКОВ АРСЕНИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ
Москва, Россия

ПЕРШЕЕВА АЛЕКСАНДРА ДМИТРИЕВНА
Москва, Россия

РИВЧУН ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА
Москва, Россия

ФАДЕЕВА ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА
Москва, Россия

ШИДЛОВСКАЯ ЕВГЕНИЯ ВЯЧЕСЛАВОВНА
Москва, Россия

Редакционная коллегия

Главный редактор
САХНО ИРИНА МИХАЙЛОВНА

Заместитель главного редактора
ВЕЛИКАЯ ЕЛЕНА ВАСИЛЬЕВНА

Ответственный секретарь
ЛУКИНА ПОЛИНА АНДРЕЕВНА

Научный редактор
СЕЛЕЗНЁВ МАКСИМ АЛЕКСАНДРОВИЧ

Художественный редактор
БИРЮКОВ ДМИТРИЙ ЮРЬЕВИЧ

Главный редактор сайта
БЕРГЕР АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

Бильд-редактор
и менеджер по авторскому праву
ДОРОЩЕНКОВА ОЛЬГА ВИКТОРОВНА

Корректор
ПОВАРОВА СВЕТЛАНА ВИКТОРОВНА



Учредитель и издатель:

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)

Электронный научный журнал. Издается с 2024 года.
Периодичность: 4 раза в год

ISSN 3034-2031

DOI журнала: 10.17323/3034-2031
DOI 10-го выпуска: 10.17323/3034-2031-2026-10

Адрес редакции:

115054, г. Москва, ул. Малая Пионерская, д. 12
e-mail: art.journal@hse.ru
<https://art-journal.hse.ru>

© НИУ ВШЭ, 2026

Содержание

- 10 Л. В. КИРИЛЛИНА
Музыкальная космология Афанасия Кирхера
- 40 Е. А. ЕФИМОВА
Шарль-Луи Клериссо, Никола Пуссен, Кассиано даль Поццо
и традиции изучения римских древностей
- 72 Т. Г. ШОВСКАЯ
Маска в движении. Интерпретация образов комедии
дель арте в эскизах Лудовико Оттавио Бурначини
- 122 Е. А. АРТАМОНОВА
В тени великих. Хуан Баутиста Диаманте и испанский театр XVII века
- 140 П. К. АНЦИФЕРОВА
Натюрморт в городе Утрехте. Пути и специфика развития в XVII веке
- 170 В. О. СТАТКЕВИЧ
Реминисценции демонических мотивов Иеронима Босха в живописи
Давида Тенирса Младшего. К вопросу о специфике жанра *spoockerij*
во фламандской живописи XVII столетия
- 192 М. В. СОКОЛОВА
Церковная архитектура Кристофера Рена:
Gothic Revival or Gothic Survival?
- 228 М. А. ДЕМИДОВА
О театрализованном характере некоторых произведений
Жоржа де Ла Тура
- 260 КНИЖНЫЙ ОБЗОР
Т. Е. ФАДЕЕВА. За пределами картины

В спецвыпуске журнала публикуются материалы научной конференции: © XI Ротенберговские чтения — Памяти Е. И. Ротенберга (1920–2011). «XVII век в западноевропейской культуре: первое современное (*modern*) столетие». Государственный институт искусствознания, Москва, 10 декабря 2024 года.

Contents

- 10 LARISSA V. KIRILLINA
Athanasius Kircher's Musical Cosmology
- 40 ELENA A. EFIMOVA
Charles-Louis Clérissseau, Nicolas Poussin, Cassiano dal Pozzo
& Traditions of Studies of the Roman Antiquities
- 72 TATIANA G. SHOVSKEYA
Character in the Making. Commedia Dell'Arte Personages
in Ludovico Ottavio Burnachini's Interpretation
- 122 EKATERINA A. ARTAMONOVA
In the Shadow of the Greats: Juan Bautista Diamante
and 17th-Century Spanish Theatre
- 140 POLINA K. ANTSIFEROVA
Still Life in the City of Utrecht. Paths and Features
of Its Development in the XVII Century
- 170 VLADISLAV O. STATKEVICH
Reminiscences of Hieronymus Bosch's Demonic Motifs in the
Painting of David Tenirs II. On the Specificity of the Spoockerij
Genre in 17th-Century Flemish Painting
- 192 MARIA V. SOKOLOVA
Christopher Wren's Church Architecture: Gothic Revival
or Gothic Survival?
- 228 MARIA A. DEMIDOVA
On the Theatrical Nature of some of Georges
de La Tour's Works
- 260 BOOK REVIEW
T. E. FADEEVA. Beyond the Painting

от редакции

Дорогие читатели!

Школа дизайна Факультета креативных индустрий НИУ ВШЭ совместно с Государственным институтом искусствознания МК РФ представляет десятый специальный выпуск электронного научного Журнала ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design — проект, посвященный европейскому искусству XVII века. В декабре 2024 года в ГИИ прошла XI ежегодная научная конференция «Ротенберговские чтения»¹, которая была целиком посвящена комплексному рассмотрению культуры XVII века. Историки искусства справедливо окрестили его первым современным (*modern, moderno*) столетием. Им открывается Новое время, которое обозначило стадиальный сдвиг, завершение архаической стадии развития, охватывающей первобытные времена, греко-римскую античность, Средневековье и Возрождение. Со второй половины XVI века начинается переход к буржуазному укладу, проходящему периоды Нового (XVII–XVIII века), Новейшего (XIX век) времени и современности (XX–XXI века). XVII век был отмечен значительными культурными преобразованиями, охватившими все сферы искусства. «Европа около 1600 года» охарактеризовалась дальнейшим процессом распада прежде казавшегося единым художественного процесса на отдельные стили, течения и направления, различающиеся не только формально, но и идеологически.

В новом выпуске в центре внимания исследователей — не только процесс перехода от маньеризма к барокко, но и осмысление кризиса старых стилевых норм классицизма и рождение новых эстетических идеалов в пространстве зарождающегося реализма. Все эти перекрестья и сопряжения, невидимое и сокрытое находятся в поле зрения наших авторов, чья оптика определяет репрезентативные стратегии современного искусствознания. Перед нами визуальная лаборатория XVII столетия и переосмысление формальных поисков с позиции эстетического плюрализма и междисциплинарного диалога. Рассматривая XVII век как время драматического разрыва с традицией, авторы показывают, что искусство впервые осознало свою автономию, что борьба стилей не являлась симптомом упадка, а стала символом рождения той самой «современности, которая сформировала актуальную визуальность».

Выпуск открывает статья Л. В. Кириллиной «Музыкальная космология Афанасия Кирхера», в которой автор размышляет о немецком ученом-полигисторе

1 © XI Ротенберговские чтения — Памяти Е. И. Ротенберга (1920–2011). «XVII век в западноевропейской культуре: первое современное (*modern*) столетие». Государственный институт искусствознания, Москва, 10 декабря 2024 года. URL: https://artstudies.sias.ru/upload/isk/isk_2025_1_346.pdf (дата обращения: 19.06.2026)

Афанасии Кирхере (1602–1680) и его двухтомном труде *Musurgia universalis* (1650), который являлся самым полным сводом знаний о музыке и суммировал все достижения истории и теории музыки вплоть до середины XVII века. Создавая свою концепцию, Кирхер опирался на труды предшественников — *Harmonices mundi* Иоганна Кеплера (1619) и *Harmonie universelle* Марена Мерсенна (1636). Хотя трактат Кеплера и находился в списке запрещенных инквизицией книг, так что прямо сослаться на него Кирхер не мог. Автор уделяет основное внимание второй части трактата, где речь идет о философии музыки и о своеобразной музыкальной космологии Кирхера. Сравнивая мироздание с огромным «десятирегистровым органом», а Бога — с величайшим органистом (*organoeda*), Кирхер воспринимает вселенную как совершенное музыкальное произведение, пронизанное «симфонизмом» (созвучием всего со всем). Несмотря на фантастический и мистический характер, музыкальная космология Кирхера позволяет понять эстетические установки, которыми руководствовались композиторы эпохи барокко, включая Баха и Генделя.

В статье Е. А. Ефимовой «Шарль-Луи Клериссо, Никола Пуссен, Кассиано даль Поццо и традиции изучения римских древностей» рассматривается группа рисунков, изображающих античные архитектурные детали: базы, капители, антаблементы, а также рельефы постаментов и триподов, циркулировавших в европейской архитектурной графике с XVI до XVIII века. Обращаясь к уникальным архивным материалам из собрания Библиотеки искусств в Берлине (инв. Oz 114) и др., автор вводит в научный обиход неисследованный источник — сборник рисунков XVII века из научной библиотеки Государственного Эрмитажа, известный как альбом *Destailleur C* (инв. Шт-14742/3). Обосновывая связь рисунков из этого альбома с рассматриваемой группой графических образцов, она выдвигает гипотезу о его происхождении из близкого окружения Никола Пуссена и Кассиано даль Поццо. Высказываются интересные предположения о возможном заказчике этого альбома и его атрибуции, делается вывод о значении подобных рисунков как средства распространения знаний об античных древностях и классического архитектурного языка.

Т. Г. Шовская в статье «Маска в движении. Интерпретация образов комедии дель арте в эскизах Лудовико Оттавио Бурначини» размышляет о коллекции венского Театрального музея, в котором хранятся папки с эскизами сценографа и архитектора Лудовико Оттавио Бурначини, работавшего при дворе Габсбургов во второй половине XVII века. Значительная часть представляет его как художника по костюмам. Эти костюмы, по мнению автора, возникли в связи с ежегодными карнавальными празднованиями при дворе, и их репертуар весьма разнообразен — от карнавальных нарядов, представляющих разные народы, выполненных на основе римского костюма и предназначенных для членов двора, до гротескных одеяний для придворных карликов. В статье подробно рассматриваются эскизы бурначиниевского цикла, связанного с комедией дель арте: контекст их появления, тенденции, которые они в себя вобрали, их художественные особенности и наконец их влияние на дальнейшее развитие образов итальянской комедии.

Статья Е. А. Артамоновой «*В тени великих. Хуан Баутиста Диаманте и испанский театр XVII века*» посвящена жизни и творчеству Хуана Баутисты Диаманте (1625–1687) — автора, добившегося успеха во второй половине XVII века, но остающегося в значительной степени незамеченным современной наукой. По мнению исследовательницы, реконструкция биографических и исторических реалий бытования Х. Диаманте как драматурга является важной для понимания истории театрального дела Испании, которая складывалась отнюдь не только из творчества популярных авторов. Особое внимание уделяется его пьесам комедийного жанра, характеризующимся виртуозной интригой, остроумными диалогами и сложной психологией персонажей. Автор статьи рассматривает влияние литературных традиций и театральной практики эпохи на формирование драматургического стиля Диаманте и доказывает его значительный вклад в развитие испанской драмы.

П. К. Анциферова в статье «*Натюрморт в городе Утрехте. Пути и специфика развития в XVII веке*» размышляет о специфике развития голландского натюрморта в городе-провинции Утрехт, значительная часть населения которого исповедовала католичество, что нашло отражение в «утрехтской» школе живописи («утрехтский караваджизм»), которая испытала сильное влияние итальянского искусства и была ориентирована на бытовой жанр. Характерные для этого течения драматизм композиции и выразительная светотеневая моделировка косвенно находят отражение и в отдельных направлениях жанра натюрморт. В искусстве города, разрываемого двумя религиями, отчетливо проявилось воздействие итальянской художественной среды, созвучной католической культуре. Влияние «утрехтского караваджизма» проникает в жанр, в частности, в охотничий натюрморт, благодаря утрехтскому художнику Яну Баптисту Вениксу (1621–1659), отцу знаменитого автора «охотничьих» натюрмортов Яна Веникса Младшего (1641–1719).

Статья В. О. Статкевича «*Реминисценции демонических мотивов Иеронима Босха в живописи Давида Тенирса Младшего. К вопросу о специфике жанра *Spooskerij* во фламандской живописи XVII столетия*» посвящена исследованию жанровой специфики ряда работ выдающегося фламандского живописца Давида Тенирса Младшего (1610–1690). В своем творчестве он неоднократно обращается к изображению сюжетов искушения святых, Страшного суда, колдовства и прочих сцен, наполненных образами демонических существ. Подобные сюжеты к XVII столетию формируют отдельный жанр в искусстве как Северных, так и Южных Нидерландов, называемый в источниках *Spooskerij*. На примере картин Давида Тенирса Младшего автор обозначает границы данного жанра в представлении современников мастера, а также рассматривает родственные связи с предшествующей традицией изображения подобных сцен. Исследователь фиксирует в работах Давида Тенирса Младшего, входящих в жанр *Spooskerij*, прямые отсылки к Иерониму Босху (ок. 1450–1516), оказавшему колоссальное влияние на популярность и широкое распространение демонических мотивов и подобных сюжетов в целом.

В центре исследовательского внимания М. В. Соколовой в статье «*Церковная архитектура Кристофера Рена: Gothic Revival or Gothic*

Survival?» — проблема рецепции и интерпретации национального средневекового наследия и, конкретно, готической церковной архитектуры, в творчестве Кристофера Рена. По мнению автора, сложность изучения этой темы заключается в том, что в эпоху деятельности архитектора готическая традиция еще не окончательно отошла в прошлое, продолжая отчасти существовать, в особенности, в церковном зодчестве. Таким образом, вопрос о «revival or survival» (возрождении или пережитках) готической традиции встает достаточно остро. Автор стремится определить, какую позицию по отношению к национальному архитектурному наследию занимает Кристофер Рен и насколько сознательно он изучал и использовал «готицизмы» в своих проектах.

Завершает выпуск статья М. А. Демидовой «*О театрализованном характере некоторых произведений Жоржа де Ла Тура*», в которой автор анализирует специфику творческого метода художника, отмечая театрализованность его картин. Автор доказывает, что метод Жоржа де Ла Тура похож на творческий подход нидерландских мастеров и караваджистов. Несмотря на распространенность в Париже и Лотарингии рубежа веков и первых десятилетий XVII столетия моды на сюжеты брейгелевского характера, Ла Тур предлагал свои оригинальные интерпретации сцен, связанных с народной жизнью. Его композиции, посвященные традиционным для караваджистов темам азартных игр и гаданий, не имеют жанрового характера, но превращены в лаконичные и монументальные обобщения, серьезность которых скрыта за великолепным и нарядным живописным исполнением. Выявленный художественный прием использования условной композиции при передаче жизненно правдивой ситуации позволял Ла Туру сосредотачивать внимание на интерпретации конкретных характеров. Театрализованность его картин, которую отмечали некоторые ученые, по мысли автора, следует понимать в более широком смысле, как косвенное воздействие идеи *Theatrum mundi*.

Обращение авторов к западноевропейскому искусству XVII века в десятом, юбилейном выпуске Журнала ВШЭ по искусству и дизайну не просто факт исторической ретроспекции, но и территория удивительных открытий и формирования новых смыслов. На смену привычных визуальных нарративов приходит творческий эксперимент и креативный способ познания мира. Художник стал осознавать себя Творцом, а не ремесленником. Искусство заметно расширило свои границы и сформировало рефлексующую позицию европейского самосознания. Так сформировался «первый современный век», знакомый и понятный нам сегодня.

Отличного вам чтения!

И. М. Сахно, профессор Школы дизайна, главный редактор
Журнала ВШЭ по искусству и дизайну /
HSE University Journal of Art & Design
Е. В. Шидловская, кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник Сектора классического искусства
Запада Государственного института искусствознания МК РФ,
координатор ежегодных Ротенберговских чтений ГИИ

музыкальная космология афанасия кирхера

Л. В. КИРИЛЛИНА

Московская государственная
консерватория им. П. И. Чайковского,
125009, Россия, Москва, Большая
Никитская ул., д. 13/6
Государственный институт
искусствознания Министерства
культуры РФ, 125375, Россия, Москва,
Козицкий пер., д. 5
larissa_kir@mail.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-10-10-39

Аннотация

Немецкий ученый-полигистор Афанасий Кирхер (1602–1680) оставил несколько десятков книг на самые разные темы. Круг его интересов включал богословие, математику, физику, оптику, астрономию и астрологию, историю древности, древние и восточные языки. Для музыкантов важнейший его труд — двухтомная *Musurgia universalis* (1650): самый полный свод знаний о музыке, суммировавший все достижения истории и теории музыки вплоть до середины XVII века. Создавая свою концепцию, Кирхер опирался на труды предшественников — *Harmonices mundi* Иоганна Кеплера (1619) и *Harmonie universelle* Марена Мерсенна (1636). Трактат Кеплера находился в списке запрещенных инквизицией книг, и прямо сослаться на него Кирхер не мог. Труд Мерсенна был посвящен музыкальному искусству как таковому, хотя его пронизывала та же мысль, что и трактат Кирхера: источником и архетипом всякой гармонии в мире является Бог. Музыканты обычно исследуют те части *Musurgia universalis*, которые непосредственно связаны с музыкальной материей и проливают яркий свет на теорию музыки и практику композиции эпохи барокко. В настоящей статье основное внимание уделено второй части трактата, где речь идет о философии музыки и о своеобразной музыкальной космологии Кирхера. Сравнивая мироздание с огромным «десятирегистровым органом», а Бога — с величайшим органистом (*organoeda*), Кирхер воспринимает вселенную как совершенное музыкальное произведение, пронизанное «симфонизмом» (созвучием всего со всем). Та же идея проводится в другом трактате Кирхера, «Экстатическое путешествие» (*Itinerarium extaticum*, 1656), излагавшем его религиозные космологические представления, в том числе идею вселенской гармонии. Несмотря на свой фантастический и мистический характер музыкальная космология Кирхера позволяет понять эстетические установки, которыми руководствовались композиторы эпохи барокко, включая Баха и Генделя.

Ключевые слова: Кирхер, *Musurgia universalis*, музыкальная космология, философия музыки, музыка барокко

LARISSA V. KIRILLINA

Moscow State Chaikovsky Conservatory,
125009, Russia, Moscow, 13/6 Bolshaya
Nikitskaya St.
State Institute of Art Studies of the Ministry
of Culture of the Russian Federation, 125375,
Russia, Moscow, 5 Kozitsky Lane
larissa_kir@mail.ru

Для цитирования:

Кириллина Л. В. Музыкальная космология
Афанасия Кирхера // Журнал ВШЭ по
искусству и дизайну / HSE University Journal
of Art & Design. № 10 (2/2026). С. 10–39

athanasius kircher's musical cosmology

Abstract

The German polymath Athanasius Kircher (1602–1680) issued several dozen books on a wide variety of subjects. His interests included theology, mathematics, physics, optics, astronomy and astrology, ancient history, and ancient and oriental languages. For musicians, his most important work is the two-volume *Musurgia universalis* (1650): the most comprehensive compendium of musical knowledge, summarizing all achievements in music history and theory up to the mid-17th century. In developing his concept, Kircher drew upon the works of his predecessors — Johannes Kepler's *Harmonices mundi* (1619) and Marin Mersenne's *Harmonie universelle* (1636). Kepler's treatise was on the Inquisition's Index Librorum Prohibitorum, and Kircher could not directly reference it. Mersenne's work was dedicated to musical art in all its aspects, although it was permeated by the same idea as Kircher's treatise: that God is the source and archetype of all harmony in the world. Musicians typically explore those parts of *Musurgia universalis* that are directly related to musical material and shed clear light on the music theory and compositional practice of the Baroque era. This article focuses on the second part of the treatise, which discusses the philosophy of music and Kircher's unique musical cosmology. Comparing the universe to a vast "ten-register organ" and God to the greatest organist (*organoeda*), Kircher perceives the cosmos as a perfect musical work, permeated by "symphonism" (the consonance of everything with everything). The same idea is presented in another of Kircher's treatises, *Itinerarium extaticum* (Ecstatic Journey, 1656), which expounded his religious cosmological views, including the idea of universal harmony. Despite its fantastic and mystical character, Kircher's musical cosmology allows us to understand the aesthetic principles of Baroque composers, including Bach and Handel.

Keywords: Kircher, *Musurgia universalis*, musical cosmology, philosophy of music, Baroque music

Статья публикуется по материалам ежегодно проводимых Государственным институтом искусствознания ГИИ Ротенберговских чтений — Памяти Е. И. Ротенберга (1920–2011).
© Научная конференция «XVII век в западноевропейской культуре: первое современное (modern) столетие». 10 декабря 2024 года, Москва. Сектор классического искусства Запада.

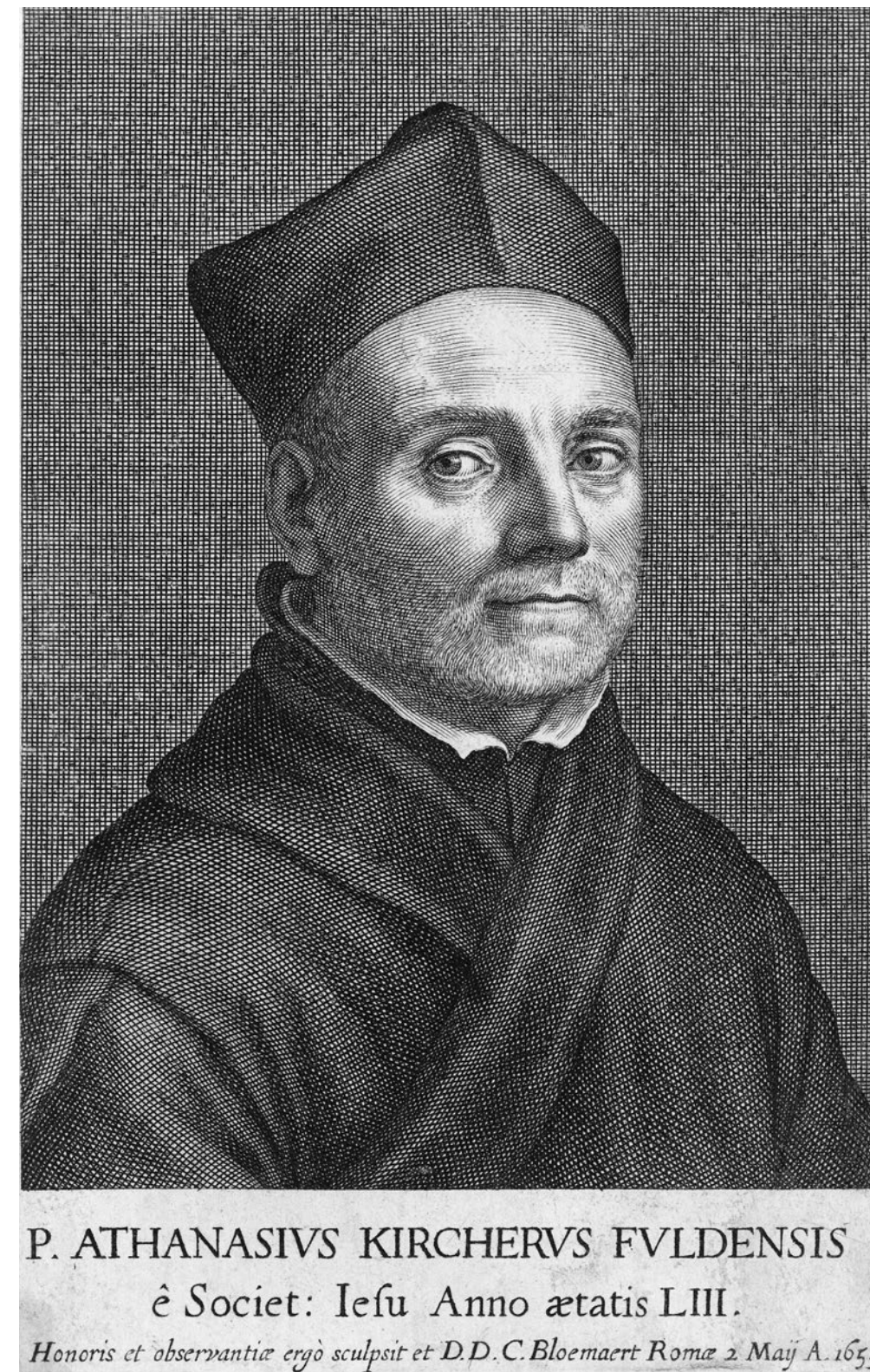
Афанасий Кирхер (1602–1680) — один из самых удивительных людей своей эпохи (Ил. 1). Немецкий монах-иезуит, вынужденный бежать от бедствий Тридцатилетней войны и нашедший идеальное пристанище в сердце католического мира — в Риме, где он станет заниматься едва ли не всеми науками сразу, издавая труды на латинском языке на самые разные темы. Подсчитано, что за 46 лет жизни в Риме Кирхер опубликовал 32 весьма объемистых трактата [Scharlau, 1970, S. II]. О Кирхере как о человеке, который «знал всё», существует обширная литература, в том числе и на русском языке (в частности: [Насонов, 1995], [Иогансон, 2016], [Иогансон, 2020], [Поршнеv, 2022]). Поэтому мы не будем подробно затрагивать вопросы его биографии.

Официально Кирхер числился профессором математики и востоковедения в Collegium Romanum — учебном заведении, основанном в Риме в 1551 году Игнатием Лойолой. Впрочем, руководство вскоре освободило его от педагогических обязанностей, позволив сосредоточиться на научной деятельности. Помимо профильных дисциплин, Кирхер занимался физикой, оптикой, механикой, астрономией, астрологией, восточными и древними языками (пытался расшифровывать египетские иероглифы), а также музыкой во всех ее аспектах. Естественно, он был весьма сведущ в богословии и библеистике. В личности, деятельности и творчестве Кирхера воплотился весь XVII век с его дерзаниями, открытиями, изобретениями, фантазиями и заблуждениями.

Musurgia universalis

Музыканты, а в еще большей степени музыковеды, чтят Кирхера как автора огромного двухтомного трактата — *Musurgia universalis* (1650), название которого переводится как «Вселенское музотворение», или «Вселенское сотворение музыки». Полное же название книги еще велеречивее:

Вселенское музотворение, или Великое искусство созвучий и разнозвучий, изложенное в 10 книгах, где в целокупности и разнообразии излагается всеобщее учение о звуках, а также философия музыки, как в теоретическом, так и практическом понимании, объясняется чудесное воздействие силы консонанса и диссонанса в мироздании и во всей природе, сначала в новом, невиданном ранее, обзоре их использования на отдельных примерах, а затем в соотношении с почти всеми науками, прежде всего, с филологией, математикой, физикой, механикой, медициной, политикой, метафизикой и богословием¹ (Ил. 2).



Ил. 1

Корнелис Блемарт. Афанасий Кирхер в 1655 году. Ок. 1603–1693. Гравюра. Германский национальный музей, Нюрнберг

Трактат, написанный на латинском языке и разделенный Кирхером на две части, содержит около 1300 страниц in folio, напечатанных убогим шрифтом (местами — петитом). Многие главы сопровождаются искусно награвированными иллюстрациями, схемами, таблицами, формулами и нотными примерами, внутри которых тоже имеются текстовые пояснения. Первый том включает книги 1–7, второй — 8–10. До недавнего времени не существовало полного перевода этого колоссального труда на другие языки. Публиковавшиеся начиная с XVII века частичные переводы (например, немецкий Андреаса Хирша, 1662) охватывали либо какой-то один раздел трактата, либо фрагменты из нескольких книг [Printz, 1690/1964]. В 1956 году Фредерик Бэрн Крейн защитил в Университете Айовы диссертацию, включавшую перевод на английский язык раздела о музыкальных инструментах [Crane, 1956].

Небольшие выдержки из трактата публиковались на русском языке в антологии по музыкальной эстетике, составленной Вячеславом Павловичем Шестаковым, однако перевод делался не с латинского оригинала, а по очень старому немецкому источнику 1690 года — книге Вольфганга Каспара Принтца, где труд Кирхера также цитировался очень выборочно [Шестаков, 1971, с. 186–223]². Более обширные фрагменты трактата Кирхера приводились на русском языке в кандидатской диссертации и в статьях Романа Александровича Насонова³.

Полный академический перевод на немецкий язык *Musurgia universalis* был начат Гюнтером Шайбелем (Günter Scheibel, 1940–2012) и закончен группой ученых из Немецкого исторического института в Риме и Университета музыки и театра в Лейпциге; этот источник доступен онлайн⁴. И все-таки наиболее аутентичным способом знакомства с трактатом Кирхера остается обращение к латинскому подлиннику с его впечатляющими иллюстрациями. *Musurgia universalis* имеется в крупных библиотеках разных стран мира (в том числе в библиотеке Московской консерватории), а также в виде репринта, изданного в 1970 году под редакцией Ульфа Шарлау [Scharlau, 1970], и на нескольких онлайн-ресурсах, включая Гуглбукс.

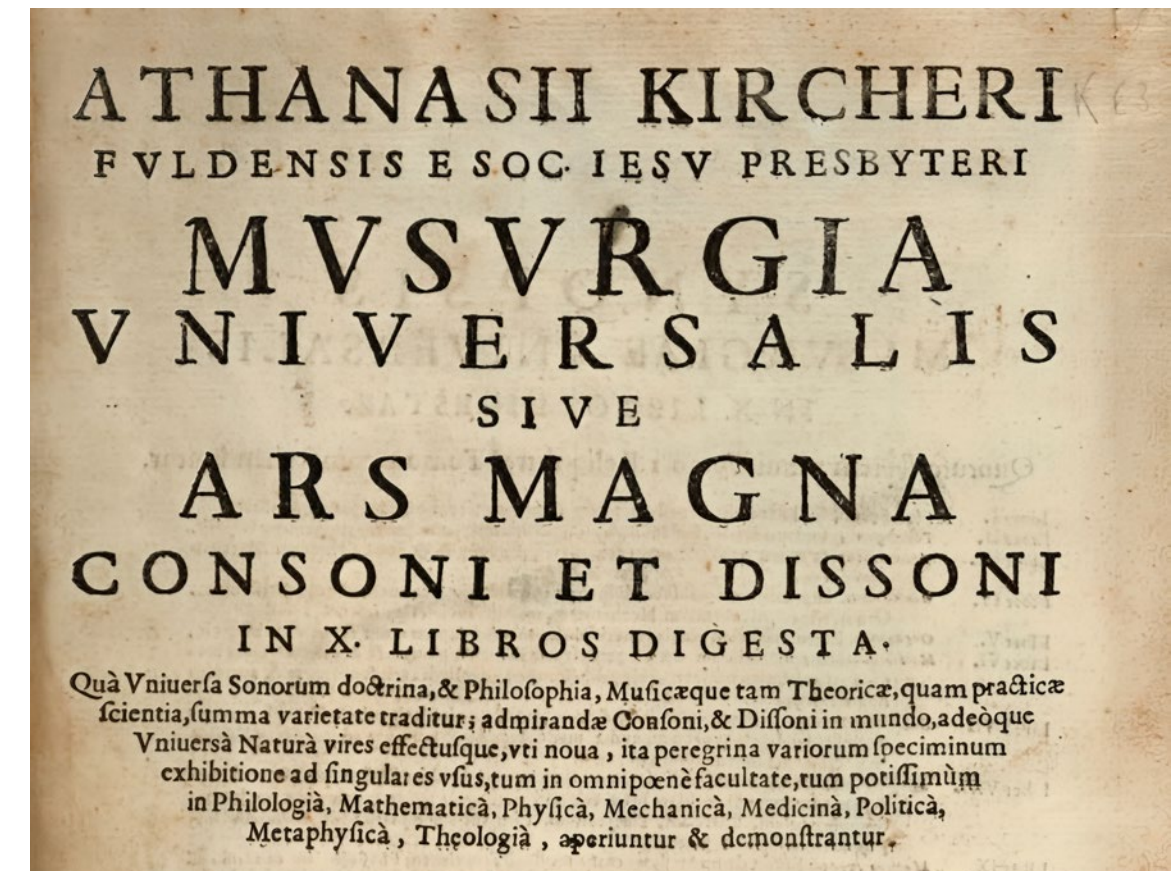
Кирхер приурочил выход в свет своего трактата к юбилейной дате: 1650 год, отмерявший середину столетия. Тираж столь огромной и весьма ученой книги был немаленьким — 1500 экземпляров. Они предназначались не только знатным и состоятельным покровителям Кирхера, но и миссионерам-иезуитам, работавшим в отдаленных странах, вроде Китая, Перу или Парагвая. В Риме в тот период дважды созывалась всемирная конгрегация иезуитов для выбора нового главы ордена: в 1649 и в 1652 годах. Ко времени съезда 1652 года *Musurgia universalis* была уже напечатана, и миссионеры увезли не менее 300 экземпляров трактата в разные уголки

1 Здесь и далее, если не указано иное, перевод автора статьи.

2 Автор перевода фрагментов из Кирхера — Е. Ю. Деметьева.

3 Назовем лишь некоторые его работы: [Насонов, 1995], [Насонов, 2008], [Насонов, 2013], [Насонов, 2025].

4 <https://zenodo.org/records/14979230> (дата обращения: 15.02.2026).



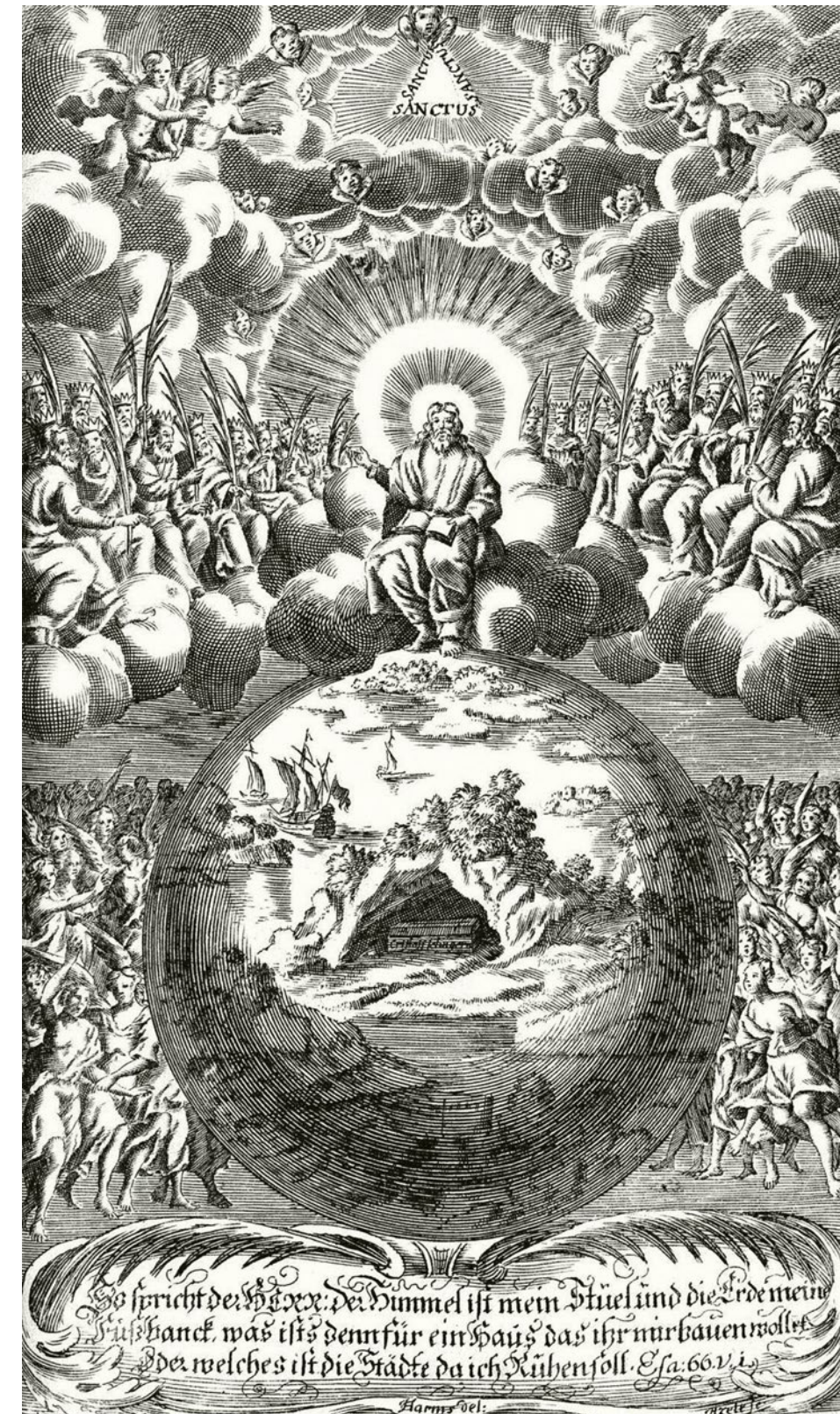
Ил. 2

Афанасий Кирхер. Титульный лист *Musurgia universalis* (фрагмент). 1650



Ил. 3

Афанасий Кирхер. Гравюра фронтисписа первой части Musurgia universalis. 1650



Ил. 4

Гравюра с титульного листа сборника Г. Вепелиуса (1682). Издание 1693 года. Библиотека теологии Питтса, Атланта

мира, в том числе 24 книги попали в Китай [Godwin, 1979, p. 69]. Всеобъемлющий труд Кирхера предлагал исчерпывающее истолкование феномена музыки в свете христианского учения.

Гармонии мира

В своем стремлении создать полный свод знаний о музыке Кирхер был не одинок. Он опирался на весьма почтенную традицию, восходящую к поздней Античности, — прежде всего, на учение о музыке Манлия Северина Боэция, которое суммировало и по-своему интерпретировало идею «трех музык»: мировой, человеческой и инструментальной (подробнее: [Герцман, 2010, с. 144–153]). Однако именно в первой половине XVII века было создано несколько трактатов, основанных на идее «вселенской гармонии», напрямую связывавшей музыку с науками о природе, человеке и космосе в рамках религиозной картины мира.

Примечательно, что авторами таких трактатов становились не собственно музыканты, а видные ученые. Великий немецкий математик и астроном Иоганн Кеплер (1571–1630) увлекся идеей гармоничного устройства Вселенной еще в своем первом астрономическом сочинении, «Диссертация о космографии, содержащая тайну мироздания, включая замечательные пропорции небесных сфер...» (1596). Этот труд принято кратко называть «Тайна мироздания» (*Mysterium Cosmographicum*). В 1619 году Кеплер издал трактат «Гармония мира» (*Harmonices mundi*) в пяти книгах: первая и вторая — о математике, геометрии и стереометрии; третья — о теории музыки; четвертая и пятая — о «небесной гармонии» планет и звезд, которые, по убеждению Кеплера, издают определенные звуки и хором славят Бога — творца мировой гармонии. Звукоряды, свойственные семи известным тогда планетам, Кеплер рассчитывал, исходя из свойств их орбит [Kepler, 1619, S. 207]. С конкретными сторонами учения Кеплера полемизировал английский философ, ученый и теоретик музыки Роберт Фладд (1574–1637) — в частности, в трактате «Монохорд мирового созвучия, в противоположность И. Кеплеру» [Fludd, 1622].

Сугубо музыкальным оказался трактат французского математика, физика, священника и богослова Марена Мерсенна «Вселенская гармония» (*Harmonie universelle*, 1636–1637). По мнению Мерсенна, гармония в музыке — отражение гармонии Вселенной, созданной Богом. Всё сущее взаимосвязано, и источник всякой красоты — в мудрой пропорциональности и слаженности мирового механизма [Mersenne, 1636, *Des Consonances*, p. 21]. Кирхер, безусловно, был знаком с трудами современников и разделял многие их идеи, за исключением самых революционных, поддерживать которые тогда было просто опасно (напомним, что в 1633 году в Риме состоялся суд над Галилео Галилеем как над сторонником коперниканской системы). Но для Кирхера следовать идеям Коперника, Галилея и Кеплера было не обязательно. В *Musurgia universalis* их имена вскользь упоминались в связи с космологическим аспектом мировой музыки [Kircher, 1650, II, pp. 376–379, 389], однако без ссылок на конкретные книги. Зато «Универсальная гармония»

Мерсенна использовалась очень активно, и некоторые примеры Кирхер брал из трактата предшественника.

Концепция Кирхера была не вполне оригинальной, но зато всепоглощающей. Перед читателем разворачивалась грандиозная картина «вселенской музыки», включавшая космос, природу, ангелов, человека и собственно искусство во всех его проявлениях: историческом, теоретическом и практическом.

Концепция мировой музыки

Музыканты чаще всего обращаются к первой книге трактата Кирхера, посвященной собственно музыке. Более того, гравюра, предпосланная этой книге, сама по себе содержит всеобъемлющую концепцию музыки эпохи барокко и может использоваться как наглядное пособие при изучении музыкальной эстетики XVII — первой половины XVIII века (Ил. 3).

Эта концепция, безусловно, развивает идею Боэция о «трех музыках»: мировой, или космологической (*musica mundana*), человеческой, то есть связанной с социумом и человеком (*musica humana*), и инструментальной (*instrumentalis*). Только последняя является музыкой в привычном для нас смысле, поскольку создается при помощи орудий — голосов и инструментов. У Кирхера, однако, инструментальная музыка делится, как заметил Ульф Шарлау, на *musica harmonica* — теоретическую, и *musica organica* — практическую [Scharlau, 1970, IV]. «Гармоническую» музыку на гравюре олицетворяет Пифагор. Жезл Пифагора указывает на пещеру, в которой работают кузнецы (по преданию, ученый заметил, что молотки разного размера издают разные по высоте звуки, а затем он вычислил пропорции интервалов натурального строя при помощи монохорда).

Практическая «инструментальная» музыка представлена и природными феноменами (эхо), и архаическими формами музицирования (хоровод нимф, сатиров и морских тритонов), и высоким творчеством (гора Парнас с крылатым Пегасом), и всеми видами музыкальных инструментов (аллегорическая женская фигура справа, олицетворяющая Музыку). Фигуру, восседающую на земном шаре, опоясанном лентой с символами знаков зодиака, чаще всего трактуют как аллегория Музыки [Godwin, 1979, p. 70]. Однако напрашивается и другая версия: это Аполлон, увенчанный лавровым венком и держащий в руках символ возвышенного искусства — лиру, а также символ незатейливой пастушеской музыки — многоствольную свирель, «флейту Пана». Картина музыкального мира с сочетанием разных «музык» — божественной и земной, ученой и природной — характерна для всей эпохи барокко. Гравюры, сходные по композиции и по идейному смыслу, можно обнаружить и в других изданиях XVII века — например, на титульном листе сборника лютеранских песнопений, изданном в 1693 году Готфридом Вонпелиусом в Лейпциге (в первом издании 1682 года гравюра отсутствовала) (Ил. 4).

В концептуальном отношении не менее важен второй том трактата, где музыка напрямую увязывается и с религией, и с космологией. Кирхер

уподобляет сотворенный Богом мир музыкальному инструменту — органу с регистрами, составляющими «десятиструнный природу» (*decachordon naturae*) или «десятитрубный орган» (*organum decaulon*). Здесь возможно некоторое терминологическое недопонимание, ибо всякому органисту понятно, что «десятитрубный» орган не может представлять собой ничего внушительного, в отличие от органа с десятью регистрами, где каждый регистр — набор труб, охватывающих полный диапазон и наделенных особой тембровой окраской. Вторая книга также содержит гравюру, наглядно представляющую концепцию мирового «органа» в соответствии с днями творения [Kircher, 1650, II, p. 366] (Ил. 5).

Надпись на ленте сверху изображения: «Гармония рождающегося мира» (*Harmonia nascentis mundi*). Надпись в светлом кружке внутри темного: «Да будет свет» (*Fiat lux*). В кругах, расположенных ниже слева и справа, представлена гармония дней творения с соответствующими картинками. Например, день второй (слева) — сотворение морей и рек; день третий, расположенный справа симметрично, — сотворение растений, и так далее. Подпись под клавиатурой органа: «Так играет в земной сфере вечная премудрость Божия».

Рычаги слева и справа от клавиатуры, управляющие регистрами органа, соответствуют шести дням творения — кроме первого дня, расположенного надо всеми. Стало быть, десять регистров мирового органа не тождественны «гармонии» семи дней творения. В оглавлении, предпосланном первой книге трактата, кратко описывается суть этих десяти регистров мирового и человеческого бытия.

Регистр 1: Симфонизм стихий, или Музыка стихий.

Регистр 2: Симфонизм наблюдаемых небес — в движении, неподвижности и взаимодействии.

Регистр 3: /Симфонизм/ камней, растений и животных в физическом, медицинском и химическом отношении.

Регистр 4: О музыке микрокосма и макрокосма, то есть о сочетании малого с великим.

Регистр 5: О музыке крови, пульсирующей по венам и артериям.

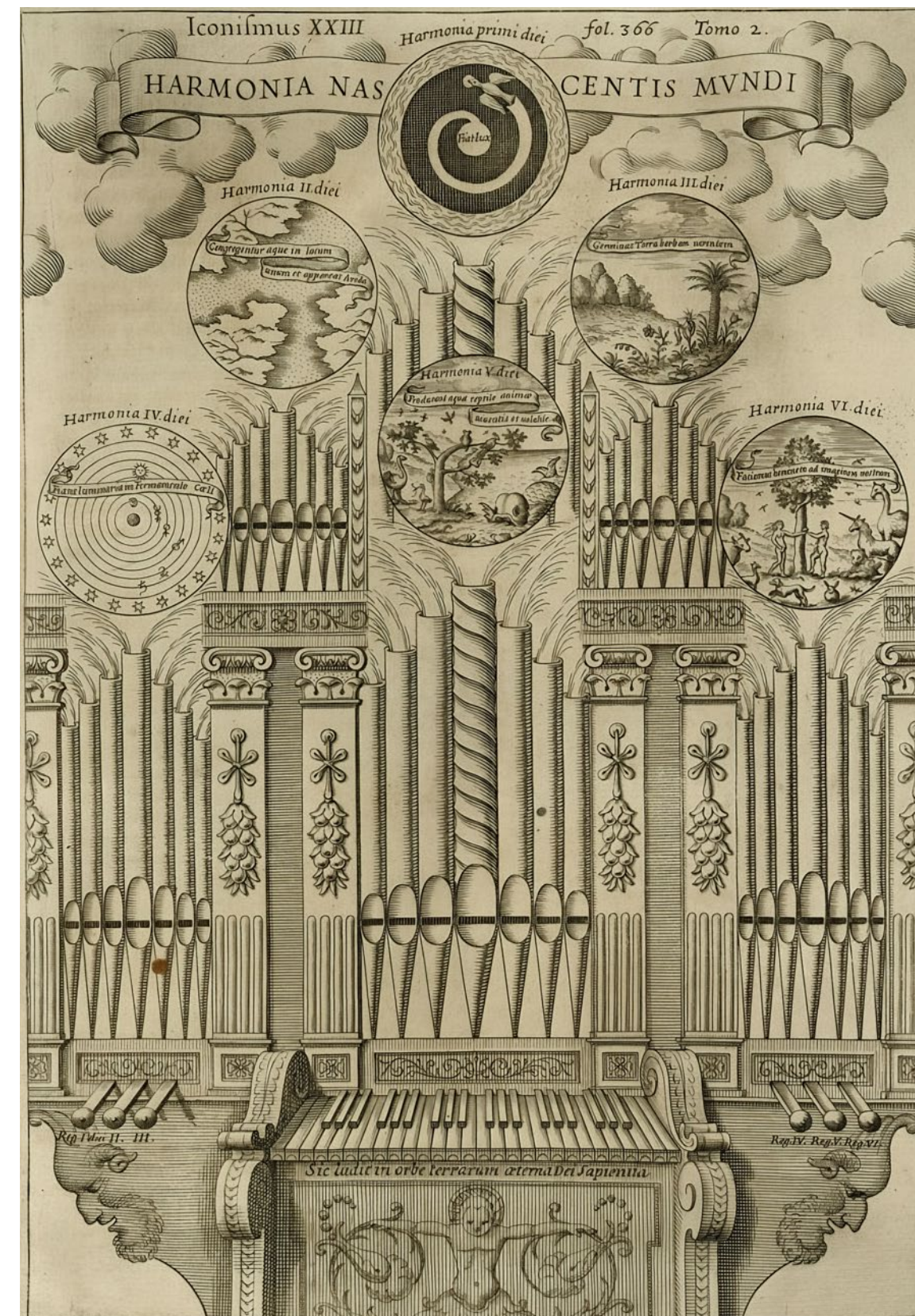
Регистр 6: О музыке нравов, в чувственном и рациональном аспекте.

Регистр 7: О музыке политической: монархической, аристократической, демократической и экономической.

Регистр 8: О музыке метафизической, или об уровнях Властей, низших по отношению к ангелам.

Регистр 9: О музыке иерархической, или об ангелах, разделенных на 9 хоров.

Регистр 10: Об архетипе музыки, или о согласии Бога со всею природой.



Ил. 5

Афанасий Кирхер. Гравюра из второй книги *Musurgia universalis*. 1650

В тексте второй книги эта концепция «десяти регистров» мироздания изложена несколько иначе и гораздо подробнее. Но, коль скоро вселенная и мир — это музыкальный инструмент, а именно орган, то должен быть и органист?

Бог-музыкант

Бог у Кирхера действительно предстает как величайший музыкант. Он называется «вселенским хорегом» (то есть главным руководителем вселенского хора), «архетипом гармонических объектов», «главным музыкантом» и «великим органистом» [Kircher, 1650, II, pp. 366–367]. Идея эта вновь восходит к Античности, и даже не к Боэцию, а к Пифагору. Для древних греков идея «вселенской музыки» была частью их мифологии и религии. Музицирующие боги, входившие в круг олимпийцев (Аполлон, Гермес, Дионис), и Музы, дочери Зевса и титаниды Мнемосины, глубоко почитались как покровители всех земных творцов. Римляне прониклись подобными идеями намного позже, под прямым влиянием греков; в их религиозных представлениях музыке не отводилось столь важной роли. В Ветхом Завете неоднократно упоминаются восхваления Бога посредством пения, танцев и игры на инструментах, но все эти звуки производят люди, а не сам Бог, остающийся за пределами материального мира. В Новом Завете какая-либо музыка упоминается крайне редко, и то обычно не в связи с Иисусом и Богородицей.

Античные идеи о музыкальности мироздания обрели новую жизнь в эпоху Ренессанса и в начале XVII века. С одной стороны, произошла актуализация мифа об Орфее, особенно в Италии, начиная с Платоновской академии Марсилио Фичино (1433–1499), для которого фигура Орфея как поэта, музыканта, философа и вероучителя стала основополагающей: сам Фичино ассоциировал себя с ним, и таким же образом его воспринимали современники [Rietveld, 2007, pp. 141–146]. Эта линия была продолжена ранними музыкальными драмами, в центре которых стоял Орфей (две «Эвридики» — Якопо Перри и Джулио Каччини, 1600 и 1602 годов; «Сказание об Орфее» Клаудио Монтеверди 1607 года; «Смерть Орфея» Стефано Ланди 1619 года). С другой стороны, римский культ святой Цецилии стал христианским аналогом орфического мифа. Хотя связь Цецилии с музыкой оказалась плодом культурно-лингвистического недоразумения (римская христианка вряд ли могла увлекаться игрой на органе, поскольку в Античности данный инструмент использовался для общественных увеселений). Эта святая считалась покровительницей музыкантов, так что само искусство обретало ореол сакральности. Наконец, резко возросла роль светской музыки: появились новые жанры (опера, оратория, кантата, концерт, соната), развивалось производство музыкальных инструментов (прежде всего, скрипок, клавесинов и органов), а в музыке появились те, кого сами современники считали гениями и сравнивали с легендарными музыкантами древности, Орфеем, Амфионом и Арионом. В частности, в предисловии к либретто оперы «Влюбленный Амур» поэт Джованни Баттиста Фускони

писал, что автор музыки, Франческо Кавалли, «по праву слывет Амфионом наших дней» [Fusconi, 1642, p. 8]. Сам Кирхер в трактате *Itinerarium extaticum*, о котором подробнее будет сказано далее, называл «нашими Орфеями» музыкантов, работавших в Collegium Romanum [Kircher, 1656, p. 33].

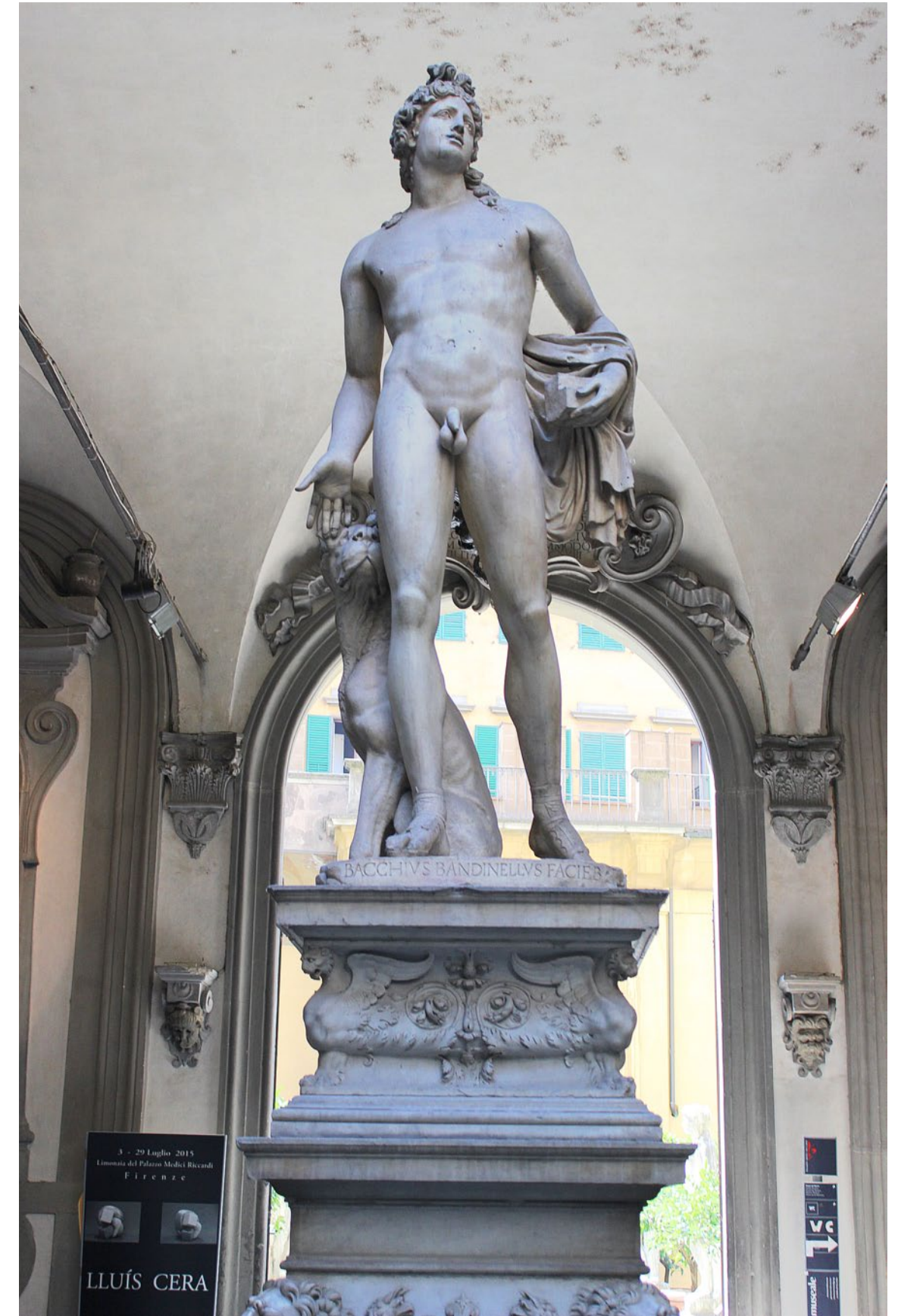
В *Musurgia universalis* Орфей также присутствует, причем неоднократно. Гравюра, предпосланная второму тому, изображает его в виде статуи прекрасного юноши с лирой в руках. У ног Орфея — покоренное им чудовище, трехглавый адский пес Цербер; круглый пьедестал украшен изображениями музыкальных инструментов; на заднем плане — не столько античный, сколько итальянский пейзаж. Очевидна сюжетная и композиционная перекличка гравюры из трактата Кирхера с мраморной статуей Орфея, изваянной в 1519 году флорентийцем Баччо Бандинелли (настоящее имя — Бартоломео Брандини, между 1488 и 1493–1560), установленной во дворе Палаццо Медичи во Флоренции. Скульптура была заказана у Бандинелли папой римским Львом X, сыном Лоренцо Великолепного, и выбор темы явно был не случаен: мирное торжество духа над силами ада [Langedijk, 1976, pp. 42–43]. Статуя из Флоренции представляет Орфея в божественной наготе, чего монах Кирхер позволить себе не мог; на гравюре часть тела героя деликатно прикрыта плащом (Ил. 6–7).

В некоторых случаях Орфей мог символизировать самого Бога. Так, в трактате Мерсенна «О нечестивости деистов» (1624) мироздание уподобляется многострунной лире, на которой играет божественный Орфей [Miesen, 2025, pp. 23–24]. Орфей, чарующий своей музыкой диких зверей, изображен и на фронтисписе «Универсальной гармонии» Мерсенна, причем подпись под гравюрой отсылает читателя к Ветхому Завету (псалом 70), то есть увязывает античный миф со Священным писанием. У Кирхера — сходные ассоциации, однако получившие иное развитие. Во второй книге трактата Кирхер говорит об этой связи совершенно открыто, сравнивая Бога с Орфеем, обеспечивающим всеобщую связь вещей в мире [Kircher, 1650, II, p. 456]. А в самом начале этой книги Бог и его творение соотносятся как органист и орган, из которого он извлекает музыку всего бытия: *«Часть 1. Орган десятирегистровый. Глава 1, в которой Бог сравнивается с величайшим и искуснейшим органистом, а мир — с органом»*.

Заметим, однако, что здесь в оригинале используется не привычное нам слово «органист», а другое понятие: «органед» (*organoeda*). Точно так же в древнегреческом было два сходных, но не тождественных обозначения музыканта, владевшего игрой на кифаре: «кифарист» (обычный исполнитель) и «кифаред» (тот, кто поет собственные гимны в сопровождении кифары). Эпитет Аполлона — именно Кифаред, ибо он считался создателем музыки во всей ее полноте, включая поэзию, мелос, ритм, игру на инструменте и сочетание всех элементов в единое целое. Однако в русском языке термин «органед» отсутствует даже в обиходе музыковедов, поэтому оставим в переводе привычное слово.



Ил. 6
Афанасий Кирхер. Гравюра на фронтисписе второй части Musurgia universalis. 1650



Ил. 7
Баччо Бандинелли. Орфей. Ок. 1519. Палаццо Медичи-Риккарди, Флоренция.
Фото: Miguel Hermoso, лицензия CC

Регистры мирового органа

В последней книге второго тома трактата Кирхер подробно рассматривает разные «регистры» мирового органа, и здесь их оказывается десять, а не шесть или семь.

1. Регистр первый, или симфонизм четырех стихий

Слово «симфонизм», которое у музыковедов ассоциируется с композиционным творчеством в крупных жанрах XIX–XX веков (симфония, концерт, опера), в данном случае означает согласие или созвучие, причем в составе созвучия могут присутствовать различные начала, составляющие единую сложную гармонию. Мы предпочитаем сохранить именно термин «симфонизм», а не «симфония», поскольку последнее слово обозначает конкретный музыкальный жанр, и лишь в богословии используется в значении, близком к трактовке Кирхера.

2. Регистр второй: симфонизм небес

Некоторые подразделы Кирхер снабжает совершенно чарующими заголовками: «О хоре солнечном и марсианском» (этот хор, по словам Кирхера, аполлонический, и включает в себя Солнце — Аполлона, а также Венеру, Меркурий, Луну и Землю; воинственный Марс диссонирует с ним). «Хор хоров», по Кирхеру, — гармония неподвижных звезд на небесах (как и многие астрономы того времени, он был уверен, что дальние звезды, находящиеся за пределами Солнечной системы, твердо закреплены на своих местах).

3. Регистр третий: симфонизм камней, растений и животных с небом

Этот «симфонизм» иллюстрирует забавная таблица соответствий [Kircher, 1650, II, p. 393]. Слева в крайнем ряду — музыкальные интервалы с их латинско-греческими названиями (в самом низу — *tonus*, унисон, затем — интервалы вплоть до октавы, *diarason*, и еще два интервала больше октавы, *нона* и *децима*). Затем, в столбце I — небесные Силы, сверху вниз, от Бога (Мирового Архетипа) до простых ангелов. Следующий столбец — «Мир звезд», его представляют Небосвод (*Firmamentum*) и греческие ноты (*нета*, *паранета* и прочие). Далее — минералы с латинскими названиями. Пятый столбец — растения, травы и цветы. Шестой — деревья. Седьмой — водные существа (наверху — созвездие Рыб, ниже — реальные жители океанов и рек, включая дельфинов, бобра и устриц). Восьмой столбец — летающие существа (преимущественно птицы, среди которых есть и нелетающий страус). Девятый — четвероногие животные, причем почему-то вместе с насекомыми (*insecta*). Десятый — разнообразные цветовые обозначения, начиная от абстрактного «темного» (*fuscus*) и кончая контрастной парой «белый» и «черный» (Ил. 8).

Таблица выглядит по-научному систематичной, однако, как нетрудно заметить, никакой внятной логики в систематизации Кирхера нет. Если даже оставить вне критики его причудливые представления о ботанике и зоологии, то расположение цветов выбивается из любого порядка (белый и черный не входят в спектр и по логике не должны располагаться рядом). Горизонтальные ряды тоже обнаруживают крайне странные сочетания. Например, если взять нижнюю строчку таблицы, ангелы оказываются в одном ряду

Harmonia Mundi Sympathica, 10 Enneachordis totius naturae Symphoniam exhibens.

	Enneachord I	Enneachord II	Enneachord III	Enneachord IV	Enneachord V	Enneachord VI	Enneachord VII	Enneachord VIII	Enneachord IX	Enneachord X
	Mundus Archetyp. DEVS	Mundus Sidereus Coel. Emp.	Mundus Mineralis	Lapides	Planta	Arbores	Aquatilia	Volucris	Quadrupedia	Colores varij
	Seraphim	Firmamentum	Salia, stellae Minerales.	Astrites	Herbae & Flor. stell.	Frutices Bacciferæ	Pisces stellares	Gallina Pharaonis	Pardus	Diuerfi Colores
	Cherubim	h Nete	Plumbum	Topazius	Helleborus	Cypressus	Tynnus	Bubo	Asinus, Vrilus	Fuscus
	Troni	h Paranete	Æs	Ametistus	Betonica	Citrus	Acipenser	Aquila	Elephas	Rufus
	Dominationes	h Parametel.	Ferrum	Adamas	Absynthium	Quercus	Psyllias	Falco Accipiter	Lupus	Flammeus
	Virtutes	h Metel.	Aurum	Pyropus	Heliotropium	Lotus, Laurus	Delphinus	Gallus	Leo	Aureus
	Potestates	h Lichanos	Stannum	Beryllus	Satyrion	Myrtus	Truta	Cygnus Columba	Cervus	Viridis
	Principatus	h Parhypæ.	Argentum Vivum	Achates Iaspis	Prænia	Malulponica	Castor	Psittacus	Canis	Ceruleus
	Archangeli	h Hypatæ	Argentum	Selenites Crystallus	Lunaria	Colutea	Ostrea	Anates Anseres	Ælurus	Candidus
	Angeli	Ter. cū Ele. Proslamb.	Sulphur	Magnes	Gramina	Frutices	Anguilla	Struthio camelus	Insecta	Niger

Ил. 8

Афанасий Кирхер. Таблица на с. 393 второй части *Musurgia universalis*

с нотой прослабаномен, сульфатами, орлами, страусами, насекомыми и... черным цветом. Гораздо больше повезло Силам (Virtutes) — им соответствует нота мяса со знаком солнца, золото, пироп, гелиотроп, лотос и лавр, дельфин, петух, лев и золотой цвет (в этом ряду всё гармонирует с солярной символикой).

4. Регистр четвертый: «симфонизм микрокосма и мегакосма, сиречь о человеческой музыке»

Тут речь совсем не о звуках, а о человеческом организме. В котором всё пребывает в гармонии со стихиями, знаками зодиака и божественной музыкой сфер. Иллюстрация, изображающая «симпатическое» взаимодействие «микрокосма» и «мегакосма», помещает мужскую фигуру, обнаженную и словно бы разъятую скальпелем, внутрь нескольких концентрических овалов, символизирующих связь всех частей тела с астрологическими знаками и с целебными свойствами растений [Kircher, 1650, II, p. 402] (Ил. 9).

5. Регистр пятый: «гармоническая пульсация в человеческом теле»

В этом пункте с Кирхером согласятся и современные ученые, коль скоро ритмы сокращения сердечной мышцы действительно определяют деятельность нашего организма. Но в теории музыки эпохи барокко пульсация тесно увязывалась с типовыми темпами (*tempi ordinari*) и имела прямой выход на музыкальную практику.

6. Регистр шестой: «симфонизм страстей, или о разнообразном воздействии музыки на душу»

Собственно, именно благодаря объективным причинам соответствия человеческой природы более могучим силам музыка способна оказывать на людей ощутимое эмоциональное воздействие. Это отправная точка учения Кирхера о музыкальных аффектах, которое во многом развивает античные идеи, но опирается на христианскую картину мира. Теория аффектов Кирхера — это, по словам Р. А. Насонова, «утопический проект», расходившийся с музыкальной практикой [Насонов, 2025, с. 19], но составлявший неотъемлемую часть его концепции.

7. Регистр седьмой: «симфонизм политического мира, или музыка политическая»

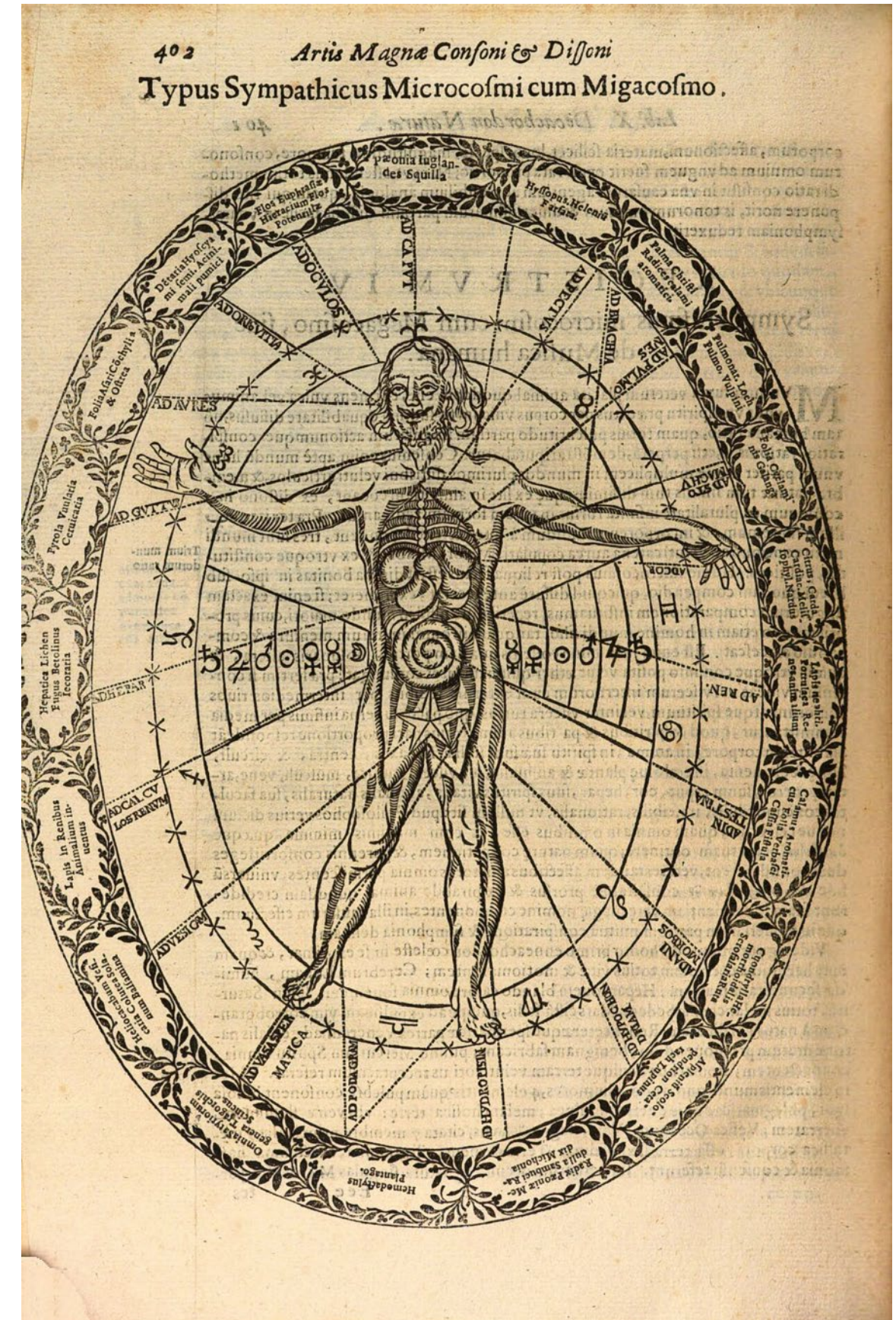
Раздел повествует о гармоничном устройстве общества, балансе властей, сотрудничестве разных страт и, естественно, о благотворной роли Церкви. Кирхер рисует своеобразную утопию, говоря о том, как, согласно божественным законам мироздания, должно быть устроено идеальное человеческое мировое общежитие, а не о реальном положении дел.

8. Регистр восьмой: «гармоническая метафизика, или музыка»

В представлениях барочных ученых музыкантов, музыка — не просто искусство, доставляющее людям удовольствие, а настоящая наука, основанная как на метафизике, так и на физике (законах акустики и математики).

9. Регистр девятый: «музыка ангелов»

Музыка высших сфер — идеал всякой музыки, которой на Земле можно лишь по мере сил подражать. Кирхер не только описывает все уровни мировой музыки, но и предлагает очередную схему-диаграмму,



Ил. 9

Афанасий Кирхер. Гравюра на с. 402 второй части *Musurgia universalis*

на которой они представлены наглядно и как бы научно [Kircher, 1650, II, p. 450]. Виньетка, охватывающая схему, изображает «вселенский круг» (circulus universorum). Наверху — «пирамида света», где ангелы, восхваляя Творца, поют стройными хорами (все чины ангелов, начиная с серафимов). Внизу — симметричная «пирамида сумрака», внутри которой, чуть ниже центра, находится человек (homo), а в самом низу — стихии: огонь, воздух, вода и земля. Над человеком — области умозрительных понятий: чувственная, растительная, целокупная и смешанная. В центральный круг, где смыкаются вершины обеих пирамид, земной и ангельской, помещены планеты Солнечной системы, известные на тот момент: Сатурн, Юпитер, Марс, Венера, Меркурий, Луна. А по горизонтали тянутся круги с «разрядами» звезд, которых оказывается трижды три, с указанием количества звезд в маленьких кружках (Ил. 10).

Схема-диаграмма Кирхера выглядит очень красиво и, вероятно, для людей того времени вполне убедительно, хотя, конечно, представляет собой скорее фантастическую, чем сколько-нибудь достоверную картину мира.

10. Регистр десятый: «О божественной музыке, сиречь о Хоре хоров, то есть о Симфонизме Бога со Вселенской природой»

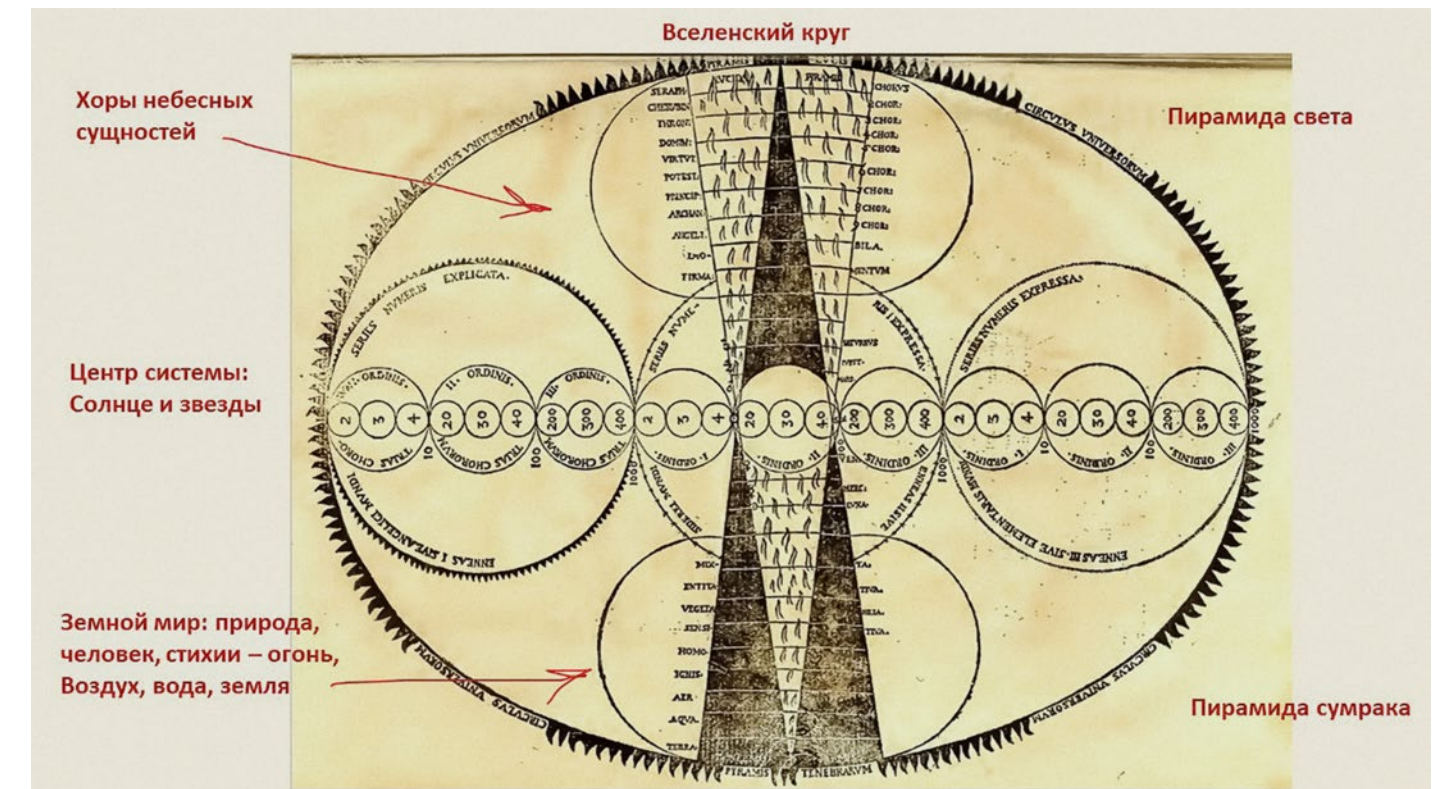
Этот раздел открывается обращением к другу и покровителю Кирхера, барону Лазарю Хенкелю, имя которого значится в строках, предваряющих основной текст⁵. Хенкель не занимался наукой, но интересовался трудами Кирхера и состоял с ним в переписке (в посвящении он назван «почитателем вселенской гармонии», *mundanae harmoniae admiratore*).

Бог, по словам Кирхера, всемогущий и непостижимый, сотворил мир, не побуждаемый никакой внешней причиной, а только из собственной бесконечной благодати (*ex sola infinitiae suae bonitatis*). Человек, будучи порождением этого мира, должен, созерцая прекрасный порядок, данный свыше, восхищаться им и стремиться всей душой к Богу. Собственно, это и есть цель музыки в системе мироздания эпохи барокко. Идея мироздания как многосоставного, но единого инструмента, «десятитрубного органа», а Бога как величайшего Органиста, была необычайно близка музыкантам, но у Кирхера еще и опиралась на глубокие философские и религиозные основания.

Музыка космоса

Своеобразная космология Кирхера распространялась и на другие миры. В 1656 году Кирхер издал «космооперу» — трактат астрономически-фантастического характера под названием «Экстатическое путешествие»

5 Лазарь II Хенкель (Lazarus II Henckel, 1573–1664), представитель семьи богатых венских торговцев, в 1636 году был возведен в звание барона Henckel von Donnersmarck auf Gfell und Wesendorf, а в 1661 получил титул графа.



Ил. 10

Афанасий Кирхер. Схема на с. 450 второй части *Murgia universalis*

(Itinerarium extaticum). Расширенный двухтомный вариант под названием «Экстатический путь» (Iter extaticum) был издан в 1660 году; туда вошел и трактат о путешествии в недра Земли (здесь мы этой части касаться не будем). Герой «Экстатического путешествия» носит имя Теодидакт — «Наставляемый Богом». Это сам Кирхер, ибо повествование ведется от первого лица и даже содержит автобиографические детали. В начале второй главы (сюжет возникает только на этом этапе) Теодидакт переживает экстаз, то есть выход души из тела, погружаясь в сладостный сон во время музыкального концерта в Collegium Romanum. Упоминаются конкретные музыканты, которых Кирхер называет «нашими Орфеями» — их имена приведены в маргиналии: это прежде всего знаменитый скрипач и композитор Микеланджело Росси (1601/1602–1656). Подробно описана и чудесная композиция, приведшая героя в восторг и вызвавшая видение небесного посланца — Космиэля [Kircher, 1656, pp. 33, 35].

Интересно, что подобное произведение есть и в наследии Иоганна Кеплера: фантастическая повесть «Сон, или О лунной астрономии». Это сочинение при жизни Кеплера с его ведома распространялось в списках, а в 1634 году посмертно было опубликовано сыном Кеплера, Людвигом. Повествование у Кеплера тоже ведется от первого лица, хотя во введении говорится, будто он излагает содержание книги, которая ему приснилась после астрономических наблюдений за Луной. Герой Кеплера — исландец Дуракот — также наделен автобиографическими чертами: он, как и сам Кеплер, стал учеником Тихо Браге, а мать Дуракота, женщина любящая, но резкая и вспыльчивая, разбиралась в целебных травах и «имела обыкновение по любому поводу совещаться с Луной» [Кеплер, 1983, с. 84]. В повести «Сон» именно мать предложила сыну вызвать некоего духа, который перенес бы его на Луну. Эти подробности сыграли зловещую роль в судьбе Катарины Кеплер, которую в 1615 году обвинили в ведовстве, и сыну стоило огромных усилий, чтобы выиграть в 1621 году затеянный против нее процесс и избавить ее от сожжения на костре [Rublack, 2015, pp. 276–277]. Хотя в тексте «Сна» оговаривается, что пресловутые «духи» — вовсе не демоны, а всего лишь аллегории наук, сам намек на какую-либо магию выглядел в ту эпоху весьма подозрительно.

Кирхер, вероятно, знал об этом специфическом сочинении Кеплера, но предпочел соблюсти максимальную осторожность и не ссылаться на него. В конце «Экстатического путешествия» называются книги астрономов, на достижения которых опирался Кирхер — никаких трудов Кеплера, даже сугубо научных, в этом перечне нет, хотя присутствуют и Галилео Галилей, и Марен Мерсенн [Kircher, 1656, pp. 462–464]. Дело в том, что в индексе официально запрещенных Ватиканом книг вплоть до 1835 года значились три трактата Кеплера: «Новая астрономия» (1609), «Гармония мира» (1609) и «Краткое изложение астрономии Коперника» (1617–1621). Кирхер, безусловно, был с ними знаком, и в Musurgia universalis даже критически отзывался о кеплеровской «гармонии сфер», не называя самого источника, но все-таки упоминая имя ученого [Kircher, 1650, II, pp. 376–379]. Возможно, при написании «Экстатического путешествия» Кирхер решил, что необходима еще



Ил. 11

Кирхер и Космиэль. Гравюра на титульном листе издания второй редакции трактата (Iter Extaticum). 1660

большая степень осторожности во избежание обвинений в распространении еретических идей. Герой книги Кирхера отправился в «экстатическое путешествие» сначала на Луну, а потом и к другим планетам, в сопровождении не какого-то таинственного «духа», а ангела, который сразу же представляется: *«Я Космиэль, служитель Бога Высочайшего и гений этого мира. Зримое тобою излучение вокруг моей головы указывает на сияние серафической премудрости»* [Kircher, 1656, p. 36] (Ил. 11).

Маршрут охватывает все известные тогда тела Солнечной системы (Луна, Венера, Меркурий, Солнце, Марс, Юпитер, Сатурн) и содержит даже выход в далекий космос, в область так называемых неподвижных звезд. Полет на Луну описан наиболее подробно, поскольку в подзорные трубы и телескопы того времени это небесное тело можно было наблюдать отчетливее прочих.

Сначала Космиэль и Теодидакт совершили облет Луны по орбите (весьма разумный способ действий) и пришли к выводу о том, что Луна необитаема, поскольку на поверхности не видно никаких растений, а значит, питаться живым существам там нечем. Затем они всё-таки совершили посадку, и Космиэль предложил спутнику попить лунной воды. Темные пятна на поверхности Луны считались тогда настоящими водоемами, и Кирхер следовал самым последним научным изысканиям: в 1651 году его собрат по ордену ученый-иезуит Джованни Баттиста Риччоли составил карту Луны, где впервые появились сохранившиеся до наших дней названия морей, заливов, озер и болот. Тело Теодидакта распухло от такого питья. Но Космиэль пришел ему на помощь и мгновенно исцелил его.

В сочинении Кирхера приводятся изображения планет и подробные описания их поверхности и природы. Поскольку все происходит во сне, Кирхер дал волю своему воображению визионера и беллетриста. Стиль тоже весьма цветист, а местами аффектированно эмоционален. Приведем фрагмент диалога по поводу глобуса Венеры [Kircher, 1656, p. 89]:

Теодидакт: О мой превозлюбленный Космиэль, что я вижу? Что за пламенный облик у этого огненного шара, перед которым мы с тобою оказались?

Космиэль: То, что ты видишь, есть глобус Венеры, или, как называли ее древние астрономы, Фосфора либо Геспера.

Теодидакт: Умоляю тебя, мой Космиэль, давай ускорим наше продвижение, дабы наилучшим образом насладиться чудесным зрелищем этого глобуса.

Венера, согласно Кирхеру, населена ангелами. Это юноши необычайной красоты. Они живут на горе из хрусталя, на которой растут деревья из драгоценных камней. Ангелы Венеры подчиняются Божьим законам и предписаниям, и потому ведут отнюдь не праздный образ жизни.

Меркурианские ангелы тоже прекрасны, они увенчаны сияющими коронами. В левой руке у каждого — флейта с семью отверстиями, в другой — кадуцей. На Марсе Теодидакт созерцает грозную процессию вооруженных всадников, объятых огнем, и преисполняется страхом. Космиэль

отвечает ему: «Не бойся, сын мой. Те, кого ты видишь, — не демоны, а защитники этого мира, служители божественных установлений» [Kircher, 1656, p. 203].

Юпитер настолько колоссален и отличен от прочих планет, что Кирхер устами своего героя вынужден констатировать, что для земных существ он никоим образом не приспособлен. Еще больший ужас внушает Теодидакту зрелище Сатурна, темная атмосфера которого порождает ядовитых змей, насекомых, рептилий и смертоносные растения [Kircher, 1656, p. 204]. Подобные зловещие представления о Сатурне были в XVII веке общим местом, и Кирхер здесь лишь следовал традиции. С помощью Космиэля герой Кирхера мысленно добрался до экзопланет. Удивительным образом в столь фантастическом трактате содержится мысль о том, что для путешествия за пределы Солнечной системы необходимы средства, которыми люди овладеть неспособны:

Теодидакт: Куда ты властно влечешь меня, Космиэль? Откуда эта несказанная скорость движения? Где будет конец моего странствия? Где Солнце, где Земля, Луна, все прочие планеты, которые я повидал; неужели за краткое время мы сможем преодолеть такое пространство?

Космиэль: Не удивляйся. Ты движешься не человеческим, а ангельским способом, и по сравнению с этой скоростью любая скорость природных объектов окажется медленной [Kircher, 1656, p. 258].

В трактате говорится о звездах разных размеров, вокруг которых вращаются собственные планеты — об их существовании тогда можно было лишь смутно догадываться, поскольку реальное обнаружение экзопланет состоялось лишь в конце 1980-х годов. Более того, звездные системы в описании Кирхера могут быть двойными или множественными (космический телескоп «Джеймс Уэбб» это недавно подтвердил), а расстояния между системами — огромны. Планеты же возле далеких звезд, как предполагал Кирхер, могли быть землеподобными. Эта мысль являлась, по сути, столь же новаторской, сколь и крамольной, поскольку вступала в противоречие с геоцентрической птолемеевой моделью мира, официально признанной католической церковью. Некоторые современники, ревнители геоцентрической системы, упрекали Кирхера в тайном или явном коперниканстве [Asmusen, 2016, p. 171].

В «Экстатическом путешествии» о музыке сфер упоминается при рассуждении об устройстве вселенной, где царит гармония чувственного, интеллектуального и политического мира, порождаемая Богом как единым архетипом всего сущего. Здесь Кирхер возвращается к идеям, высказанным во второй части *Musurgia universalis*. Сакральное число три относится как к Святой Троице, так и к музыкальному воплощению гармонии, ибо *«коль скоро первичная и высочайшая монада троична... то совершеннейшая гармония должна состоять лишь из трех голосов — нижнего, среднего и верхнего, единство которых дает совершеннейшие консонансы — октаву, квинту и кварту»* [Kircher, 1656, p. 355]. Эти музыкальные интервалы, по мнению Кирхера, наглядно демонстрируют божественную гармонию Отца,

Сына и Духа Святого. А стало быть, музыкальная гармония — выражение высшей, божественной гармонии, управляющей всей природой.

Таким образом, космологическая картина вселенной, нарисованная щедрым воображением Кирхера в «Экстатическом путешествии», оказывается столь же музыкальной, сколь и картина земного мира в трактате, специально посвященном музыке.

Зачем читать Кирхера?

При жизни Кирхер пользовался высочайшей репутацией как ученый-полигистор, внесший собственный вклад во множество научных областей и представивший ряд бесспорно оригинальных изобретений, предвосхищающих далекое будущее (вплоть до концепта космического лифта⁶). Однако по прошествии времени обнаружилось, что Кирхер, увлекшись своими умо-зрительными идеями, нередко прибегал к вымыслам и подлогам, раскрыть которые современникам было не по силам. Это касалось и его совершенно произвольных «расшифровок» египетских иероглифов, и фальсификации образца «подлинной» древнегреческой музыки — оды «Златая форминга» на текст Пиндара, приведенной в *Musurgia universalis* [Насонов, 2008, с. 124–137]. Редакционная статья в одном из немецких сборников, изданном в 2013 году и посвященном Кирхеру, носит красноречивое название: «(Анти) герой различных наук и сферы его деятельности» [Asmusen, 2013, р. 8]. Всё это выглядит так, если судить о Кирхере с позиции современной науки. Но в XVII веке критерии научности были другими, и в сознании даже великих ученых могли сочетаться строго математические методы и фантастические представления об окружающей действительности.

Историки культуры по трудам Кирхера могут судить о целостной картине мира, разработанной в XVII веке усилиями ряда великих умов и вобравшей в себя все предыдущие идеи от Античности до Возрождения. Соответствие этой картины мира нынешним представлениям о сути физических, астрономических, биологических или лингвистических явлений не так важно, как красота системы разнообразных идей, выстроенной с поистине художественным совершенством. Для музыкантов, занимающихся историей и теорией музыки эпохи барокко, *Musurgia universalis* — бесценный источник разнообразных конкретных сведений, касающихся сугубо профессиональных материй. Концепция Кирхера — барочная сама по себе: всеобъемлющая, эклектически пестрая, многоуровневая, но в то же время нанизанная на единый смысловой стержень божественной мировой гармонии. Она позволяет лучше понять философию и эстетику музыки барокко — не только XVII века, но и следующей эпохи, украшенной великими именами Баха и Генделя.

6 Изображен и описан в трактате «Вавилонская башня» [Kircher, 1679, р. 38].

Источники

- Kircheri, A. (1656). *Itinerarium Extaticum* /.../ Romae. Anno 1656.
- Kircheri, A. (1660). *Iter Extaticum* /.../ A Gasp. Schotto. 1660.
- Kircher, A. (1650). *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*. Romae.
- Fludd, R. (1622). *Monochordium Mundi symphoniacum J. Kepplero oppositum*. Frankfurt.
- Fusconi, G. B. (1642). *Amore innamorato: favola da rappresentarsi in musica nel Teatro di S. Moisè l'anno 1642: al signor Carlo Cervetti mio signore*.
- Kepler, J. (1619). *Harmonices Mundi*. Lincii Austriae. Anno M DC XIX.
- Kircher, A. (1679). *Turris Babel, sive Archontologia*. Romae.
- Mersenne, M. (1636). *Harmonie universelle contenant la theorie et la pratique de la musique*. A Paris. M DC XXXVI.
- Kircher, A. (1650). *Musurgia Universalis Sive Ars Magna Consoni Et Dissoni*. Vol. 1, 2. Romae, 1650. German translation. URL: <https://zenodo.org/records/14979230> (дата обращения: 15.02.2026).
- Printz, W. C. (1690/1964). *Historische Beschreibubg der edelen Sing- und Klingkunst*. Faksimile-Nachdruck. Graz.
- Vopelius, G. (1693). *Neu Leipziger Gesangbuch*. Leipzig: Christoph Klinger, Gallus Niemann.

Библиография

- Герцман, Е. В. (2010). *Музыкальная бозциана*. 2-е изд. СПб.: Алетейя.
- Иогансон, Л. И. (2016). *Возрождение Атанасиуса Кирхера* [Электронный ресурс] / Л. И. Иогансон // Электронное научное издание Альманах Пространство и Время. Т. 11. Вып. 1: Система планета Земля. Стационарный сетевой адрес: 2227–9490e-aprov_e-ast11–1.2016.62.
- Иогансон, Л. И. (2020). *Феномен Атанасиуса Кирхера* // Земля и вселенная. № 6. С. 75–88.
- Кеплер, И. (1983). *Сон, или Посмертное сочинение о лунной астрономии* // Кеплер И. О шестиугольных снежинках. Пер. с латинского Ю. А. Данилова. Сост. Ю. А. Данилов. М.: Наука.
- Насонов, Р. А. (1995). «Универсальная музургия» Афанасия Кирхера: музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего барокко. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: Московская консерватория.
- Насонов, Р. А. (2008). «Ода Пиндара» Афанасия Кирхера: научная достоверность и историческое сознание // Памяти Романа Ильича Грубера: статьи, исследования, воспоминания. МГК им. П. И. Чайковского, Кафедра истории зарубежной музыки. М. С. 124–137.
- Насонов, Р. А. (2013). Загадка «Иеффая» (о шедевре Дж. Кариссими в свете учения А. Кирхера о патетической музыке) // Научный вестник Московской консерватории. Т. 4. Вып. 1. С. 128–153.
- Насонов, Р. А. (2025). *Химера разумности и бездна страстей* // В состоянии аффекта [текст буклета]. Нижний Новгород: Нижегородский театр оперы и балета им. А. С. Пушкина, 2025. С. 7–20.

Поршнев, В. П. (2022). *Musaeum Kircherianum в истории музейного дела эпохи барокко*. Вопросы музеологии. № 13 (1). С. 16–38.

Шестаков, В. П. (сост.) (1971). *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков*. Составление текстов и общая вступительная статья В. П. Шестакова. М.: Музыка.

Asmusen, T. (2016). *Scientia Kircheriana. Die Fabrikation von Wissen bei Athanasius Kircher*. Affalterbach: Didymos-Verlag.

Asmussen, T., Burkart, L., Rößler, H. (2013). *Athanasius Kircher. Ein (Anti-)Held der Wissenschaften und seine Bühne* // Asmussen Tina, Burkart Lucas, Rößler Hole. *Theatrum Kircherianum*. Wissenskulturen und Bücherwelten im 17. Jahrhundert. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. S. 8–22.

Crane, F. B. (1956). *Athanasius Kircher, Musurgia Universalis (Rome, 1650): the section on musical instruments*. MA (Master of Arts) thesis, State University of Iowa. URL: <http://ir.uiowa.edu/etd/5071> (дата обращения: 25.02.2026).

Godwin, J. (1979). *Athanasius Kircher A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge*. London: Thames and Hudson Ltd.

Langedijk, K. (1976). *Baccio Bandinelli's Orpheus: A Political Message* // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 20. Bd., H. 1.

Miesen, L. van der (2025). *Marin Mersenne and the Study of Harmony. From Sound to Music*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Rietveld, L. C. J. (2007). *Il trionfo di Orfeo: la fortuna di Orfeo in Italia da Dante a Monteverdi*. Universiteit van Amsterdam.

Rublack, Ulinka (2015). *The Astronomer and the Witch: Johannes Kepler's Fight for his Mother*. Oxford: Oxford University Press.

Scharlau, U. (1970). *Zur Einführung in Athanasius Kirchers „Musurgia universalis“* // Athanasius Kircher. *Musurgia universalis*. Zwei Teile in einem Band. Mit einem Vorwort, Personen-, Orts- und Sachregister von Ulf Scharlau. Hildesheim — New York: G. Olms.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Корнелис Блемарт. Афанасий Кирхер в 1655 году. Ок. 1603–1693. Гравюра. Германский национальный музей, Нюрнберг. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Athanasius_Kircher.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Athanasius_Kircher.jpg) (дата обращения: 01.03.2026)
- Ил. 2.** Афанасий Кирхер. Титульный лист Musurgia universalis (фрагмент). 1650. Источник изображения — URL: https://ia902305.us.archive.org/31/items/bub_gb_Ebv8SNGKNnC/bub_gb_Ebv8SNGKNnC.pdf (дата обращения: 27.05.2026)
- Ил. 3.** А. Кирхер. Гравюра фронтисписа первой части Musurgia universalis. 1650. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Frontispiece,volume_one_of_%22Musurgia_Universalis%22_by_Athanasius_Kircher,_1650.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frontispiece,volume_one_of_%22Musurgia_Universalis%22_by_Athanasius_Kircher,_1650.png) (дата обращения: 01.03.2026)
- Ил. 4.** Гравюра с титульного листа сборника Г. Вопелиуса (1682). Издание 1693 года. Библиотека теологии Питтса, Атланта. Источник изображения — URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Gottfried_Vopelius#/media/File: Neu_Leipziger_Gesangbuch.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Gottfried_Vopelius#/media/File:Neu_Leipziger_Gesangbuch.jpg) (дата обращения: 01.03.2026)
- Ил. 5.** Афанасий Кирхер. Гравюра из второй книги Musurgia universalis. 1650. Источник изображения — URL: [https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_\(Kircher,_Athanasius\)](https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_(Kircher,_Athanasius)) (дата обращения: 01.03.2026)
- Ил. 6.** Афанасий Кирхер. Гравюра на фронтисписе второй части Musurgia universalis. 1650. Источник изображения — URL: [https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_\(Kircher,_Athanasius\)](https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_(Kircher,_Athanasius)) (дата обращения: 01.03.2026)
- Ил. 7.** Баччо Бандинелли. Орфей. Ок. 1519. Палаццо Медичи-Риккарди, Флоренция. Фото: Miguel Hermoso, лицензия CC. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Bandinelli_Orfeo.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bandinelli_Orfeo.JPG) (дата обращения: 01.03.2026)
- Ил. 8.** Афанасий Кирхер. Таблица на с. 393 второй части Musurgia universalis. Источник изображения —URL: [https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_\(Kircher,_Athanasius\)](https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_(Kircher,_Athanasius)) (дата обращения: 01.03.2026)
- Ил. 9.** Афанасий Кирхер. Гравюра на с. 402 второй части Musurgia universalis. Источник изображения — URL: [https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_\(Kircher,_Athanasius\)](https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_(Kircher,_Athanasius)) (дата обращения: 01.03.2026)
- Ил. 10.** Афанасий Кирхер. Схема на с. 450 второй части Musurgia universalis. Источник изображения — URL: [https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_\(Kircher,_Athanasius\)](https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_(Kircher,_Athanasius)) (дата обращения: 01.03.2026)
- Ил. 11.** Кирхер и Космиэль. Гравюра на титульном листе издания второй редакции трактата (Iter Extaticum). 1660. Источник изображения — URL: <https://iiif.wellcomecollection.org/image/V0049800/full/full/0/default.jpg> (дата обращения: 01.03.2026)

References

- Asmusen, Tina (2016).** *Scientia Kircheriana. Die Fabrikation von Wissen bei Athanasius Kircher.* Affalterbach: Didymos-Verlag.
- Asmussen, Tina, Burkart, Lucas, Röbler, Hole (2013).** *Athanasius Kircher. Ein (Anti-)Held der Wissenschaften und seine Bühne* // Asmussen Tina, Burkart Lucas, Röbler Hole. Theatrum Kircherianum. Wissenskulturen und Bücherwelten im 17. Jahrhunder. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. S. 8–22.
- Crane, Frederic Baron (1956).** *“Athanasius Kircher, Musurgia Universalis (Rome, 1650): the section on musical instruments”.* MA (Master of Arts) thesis, State University of Iowa. URL: <http://ir.uiowa.edu/etd/5071> (access date: 25.02.2026).
- Gerczman, Evgenii (2010).** *The Musical Boethian.* 2-e izd. SPb.: Aleteiya. [In Russ.]
- Godwin, Joscelyn (1979).** *Athanasius Kircher A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge.* London: Thames and Hudson Ltd.
- loganson, Lidiia (2016).** *The Revival of Athanasius Kircher* [E'lektronny`j resurs] / L. I. loganson // E'lektronnoe nauchnoe izdanie Al`manax Prostranstvo i Vremya. T. 11. Vy`p. 1: Sistema planeta Zemlya. Stacionarny`j setevoj adres: 2227–9490e-aprov_r_e-ast11–1.2016.62 [In Russ.]
- loganson, Lidiia (2020).** *The Phenomenon of Athanasius Kircher* // Zemlya i vseennaya. № 6. S. 75–88. [In Russ.]
- Kepler, logann (1983).** *A Dream, or a Posthumous Essay on Lunar Astronomy* // Kepler I. O shestiugol`ny`x snezhinkax. Per. s latinskogo Yu. A. Danilova. Sost. Yu. A. Danilov. M.: Nauka. [In Russ.]
- Langedijk, Karla (1976).** *Baccio Bandinelli’s Orpheus: A Political Message* // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 20. Bd., H. 1.
- Miesen, Leendert van der (2025).** *Marin Mersenne and the Study of Harmony. From Sound to Music.* Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Nasonov, Roman (1995).** *“Universal Musurgy” by Afanasy Kircher: Musical Science in the Context of Early Baroque Musical Practice. Abstract of a dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism.* M.: Moskovskaya konservatoriya. [In Russ.]
- Nasonov, Roman (2008).** *“Pindar’s Ode” by Afanasy Kircher: Scientific Authenticity and Historical Consciousness* // Pamyati Romana Il`icha Grubera: stat`i, issledovaniya, vospominaniya. MGK im. P. I. Chajkovskogo, Kafedra istorii zarubezhnoj muzy`ki. M. S. 124–137. [In Russ.]
- Nasonov, Roman (2013).** *The Riddle of “Jephthah” (on G. Carissimi’s Masterpiece in Light of A. Kircher’s Teachings on Pathetic Music)* // Nauchny`j vestnik Moskovskoj konservatorii. T. 4. Vy`p. 1. S. 128–153. [In Russ.]
- Nasonov, Roman (2025).** *The Chimera of Reason and the Abyss of Passions* // V sostoyanii affekta [tekst bukleta]. Nizhnij Novgorod: Nizhegorodskij teatr opery` i baleta im. A. S. Pushkina. S. 7–20. [In Russ.]
- Porshnev, Valerii (2022).** *Musaeum Kircherianum in the History of Museum Affairs in the Baroque Era* // Voprosy` muzeologii. No. 13 (1). pp. 16–38. [In Russ.]
- Rietveld, Laura C. J. (2007).** *Il trionfo di Orfeo: la fortuna di Orfeo in Italia da Dante a Monteverdi.* Universiteit van Amsterdam.
- Rublack, Ulinka (2015).** *The Astronomer and the Witch: Johannes Kepler’s Fight for his Mother.* Oxford: Oxford University Press.

- Scharlau, Ulf (1970).** *Zur Einführung in Athanasius Kirchers „Musurgia universalis“* // Athanasius Kircher. Musurgia universalis. Zwei Teile in einem Band. Mit einem Vorwort, Personen-, Orts- und Sachregister von Ulf Scharlau. Hildesheim — New York: G. Olms.
- Shestakov, Vyacheslav (sost.) (1971).** *Musical Esthetics of Western Europe in the 17th-18th Centuries. Compilation of texts and general introductory article by V. P. Shestakov.* М.: Muzy`ka. [In Russ.]

шарль-луи клериссо, никола пуссен, кассиано даль поццо и традиции изучения римских древностей

Е. А. ЕФИМОВА

МГУ имени М. В. Ломоносова, 119234,
Россия, Москва, Ломоносовский просп.,
д. 27, корп. 4
e_efimova2001@mail.ru

ELENA A. EFIMOVA

Lomonosov Moscow State University, 119234,
Russia, Moscow, 27 Lomonosovsky Prospect,
building 4
e_efimova2001@mail.ru

Для цитирования: Ефимова Е. А. Шарль-Луи Клериссо, Никола Пуссен, Кассиано даль Поццо и традиции изучения римских древностей // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 10 (2/2026). С. 40-71

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-10-40-71

Аннотация

В статье рассматривается группа рисунков, изображающих античные архитектурные детали: базы, капители, карнизы и другие части антаблементов, а также рельефы постаментов и триподов, циркулировавших в европейской архитектурной графике с XVI до XVIII века. Основу этой группы составляют рисунки альбома из собрания Библиотеки искусств в Берлине (инв. Oz 114), которые находят прямые параллели в соответствующих работах из собраний Национальной библиотеки в Неаполе (Ms. XII.D.74), Музея сэра Джона Соуна в Лондоне (инв. Vol. 115), Государственного Эрмитажа (инв. Шт-14742/2) и других. Автор прослеживает источники этих изображений, их соотношения между собой, а также с работами других мастеров, в том числе с рисунками Шарля-Луи Клериссо, живописными произведениями Пуссена и его круга. Исследуются связи этих рисунков с коллекцией так называемого «Бумажного музея» мецената и коллекционера XVII века Кассиано даль Поццо. В ходе анализа в научный обиход вводится новый, практически неисследованный источник — сборник рисунков XVII века из научной библиотеки Государственного Эрмитажа, известный как альбом *Destailleur C* (инв. Шт-14742/3). Автор обосновывает его связь с рассматриваемой группой графических образцов и выдвигает гипотезу о его происхождении из близкого окружения Никола Пуссена и Кассиано даль Поццо. Высказываются предположения о возможном заказчике этого альбома и его атрибуции. Делается вывод о значении подобных рисунков как средства распространения знаний об античных древностях и классического архитектурного языка.

Ключевые слова: изучение античности, коллекционирование, рисунки деталей ордеров, копирование, «Бумажный музей», берлинский альбом, кодекс Конера, альбом *Destailleur C*

charles-louis clérisseau,
nicolas poussin, cassiano
dal pozzo & traditions
of studies of the roman
antiquities

Abstract

The article examines a group of drawings depicting ancient architectural details: bases, capitals, cornices, and other parts of entablatures, as well as reliefs on pedestals and tripods, which circulated in European architectural graphics from the 16th to the 18th centuries. This group is based on drawings from the collection of the Library of Arts in Berlin (inv. Oz 114), which find direct parallels in the corresponding works from the collection of the National Library in Naples (Ms. XII.D.74), the Sir John Soane Museum in London (inv. Vol. 115), the State Hermitage Museum (inv. IIIr-14742/2), and others. The author investigates the sources of these images, their relationships with each other, and with the works of other masters, including the drawings of Charles-Louis Clérisseau and the paintings of Nicolas Poussin and his circle. The connections of these drawings with the collection of the so-called “Paper Museum” of the 17th-century patron and collector Cassiano dal Pozzo are also explored. In the course of the analysis, a new, virtually unexplored source is introduced into the scientific discourse: a collection of 17th-century drawings from the State Hermitage Museum’s scientific library, known as the *Destailleur C* album (inv. IIIr-14742/3). The author identifies it as belonging to the same group of graphic samples and hypothesizes its origin from the close circle of Nicolas Poussin and Cassiano dal Pozzo. He also speculates about the possible commissioner of this album and its attribution. As a result, the significance of such drawings as a means of disseminating knowledge about ancient antiquities and the classical architectural language is concluded.

Keywords: Studies of antiquity, collections, drawings of details of orders, copying, “Paper Museum”, Berliner album, Codex Coner, album *Destailleur C*

Статья публикуется по материалам ежегодно проводимых Государственным институтом искусствознания ГИИ Ротенберговских чтений — Памяти Е. И. Ротенберга (1920–2011).
© Научная конференция «XVII век в западноевропейской культуре: первое современное (modern) столетие». 10 декабря 2024 года, Москва. Сектор классического искусства Запада.

Тема этой статьи родилась в ходе исследования трех альбомов архитектурных рисунков XVI–XVII веков, происходящих из бывшей коллекции И. Детайера и хранящихся в научной библиотеке Государственного Эрмитажа¹. Это исследование привело нас в Библиотеку искусств Государственных музеев Берлина, где хранится похожий альбом, также поступивший туда из собрания Детайера². Он представляет собой сборник коллажей оригинальных рисунков эпохи Ренессанса, наклеенных на позднейшую бумагу большого формата (490 × 377 mm)³. Сюжетами этих рисунков послужили, в основном, детали архитектурных ордеров: базы, капители, карнизы и фрагменты антаблементов, а также вазы, скульптурные мотивы и части гробниц, происходящие из Рима и его окрестностей.

Титульный лист и форзац берлинского альбома, позаимствованные из издания Ш.-Л. Клериссо «Monumens de Nismes» 1778 года⁴, позволяют датировать время его создания концом XVIII века. Следующий лист содержит очень интересную владельческую запись (Ил. 1) примерно того же времени⁵. Мы приводим ее полностью в русском переводе:

«Этот том содержит сюиту рисунков из коллекции, собранной Пуссеном, которые сир Клериссо привез из Рима, эти рисунки были созданы в 1540 г., о чем свидетельствует надпись на первом листе. Там имеется 140 рисунков. Коллекция эта весьма ценная.

В конце тома приложены кальки, выполненные с рисунков, которые оный сир Клериссо отправил императрице Екатерине II. Эти рисунки были выполнены с натуры сиром Клериссо» (перевод мой.— Е. Е.).

1 Альбомы Destailleur A, B и C. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж, научная библиотека, инв. Шт-14742/1–3. Исследование осуществляется с 2015 года в рамках совместного проекта Государственного Эрмитажа и Московского государственного университета.

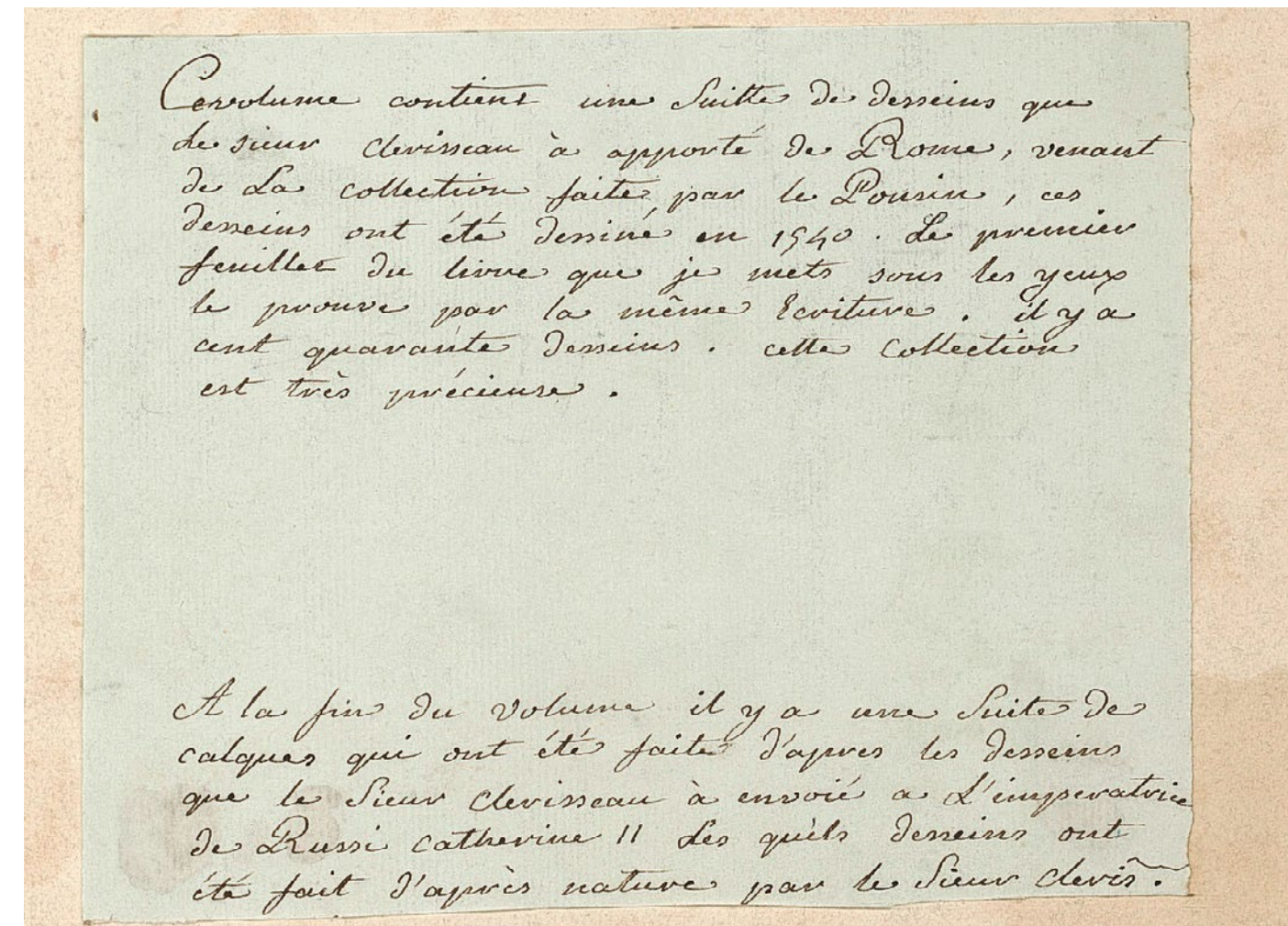
2 Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, inv. Oz 114 (далее — Oz 114). Альбом никогда не был объектом специального научного исследования. Краткие сведения о нем приводятся в каталоге французских рисунков Библиотеки искусств Э. Беркенхагена [Berchenhagen, 1970, S. 190–191], а также в статье А. Амадио в каталоге выставки 1988 года, посвященной XIII международному конгрессу классической археологии в Берлине [Syndram, 1988, S. 152–156].

3 Листы оригинального альбома, небольшие по формату (в среднем 140 × 180 mm), наклеены, как правило,

в два ряда по 4 рисунка на листе. Поэтому в нумерации рисунков присутствуют сокращения ob. (oben) и unt. (unten) — верхний и нижний. Они занимают 26 из 36 листов альбома, тогда как остальные представляют собой копии рисунков Ш.-Л. Клериссо.

4 Clérissseau, 1778. Цикл гравюр, посвященный памятникам Нима, стал первой и единственной книгой Ш.-Л. Клериссо из серии задуманных им изданий *Древностей Франции*. Кроме титульного листа в берлинском альбоме отсутствуют какие-либо другие изображения из этой книги.

5 Некоторые исследователи полагают, что эта запись была сделана позднее И. Детайером [Nesselrath, 1992, p. 158], однако это, очевидно, не так. Почерк Детайера хорошо известен: его титульные листы и карандашные пометы сохранились во многих альбомах из его коллекции. И он заметно отличается от почерка записи, который явно носит более архаичный характер.



Ил. 1

Владельческая запись XVIII в. Альбом архитектурных рисунков. Берлин, Библиотека искусств

Достоверность этой записи в части сведений, касающихся рисунков «сира Клериссо», легко подтвердить. Шарль-Луи Клериссо, выдающийся архитектор, декоратор и рисовальщик французского неоклассицизма, провел в Италии 18 лет с 1749 по 1767 год. Там он вошел в тесный круг поклонников римской античности, принимал участие в археологических раскопках в Риме, Тиволи и Помпеях, пользовался покровительством кардинала Альбани, для которого выполнял декоративные работы, сдружился с Винкельманом, а также с братьями Робертом и Джеймсом Адамами [Шевченко, 2000, с. 17–19]. С ними вместе в конце 1750-х годов Клериссо совершил путешествия по Северной Италии и Далмации и подготовил рисунки для гравюрных публикаций античных памятников. Благодаря им его слава выдающего исследователя и рисовальщика римских древностей достигла России. В 1780 году Екатерина II приобрела у Клериссо его архивы — 19 портфелей, содержащих рисунки, гравюры, акварели и письменные документы, основную часть которых составляли изображения римских древностей. Эта коллекция хранится сейчас в Эрмитаже⁶. Сравнение этих рисунков (Ил. 2) с кальками из берлинского альбома (Ил. 3) демонстрирует идентичность их моделей и подтверждает подлинность записи.

Правда, автор записи слухавил насчет того, что эти рисунки были выполнены Клериссо с натуры. Образцами большинства из них, очевидно, послужили мотивы купленного им ренессансного альбома (Ил. 4).

В этом не было ничего необычного. Копирование существующих графических образцов представляло собой общую практику рисовальщиков, бытовавшую еще со времен Ренессанса. Множество изображений античных архитектурных деталей современников Клериссо, в частности Пиранези, опираются на рисунки предшественников. Учитывая, что римский покровитель француза кардинал Алессандро Альбани был обладателем огромной библиотеки и коллекции рисунков античных древностей, которую Клериссо осматривал вместе с Робертом Адамом в преддверии ее продажи [Nesselrath, 1992, p. 158], вполне вероятно, что он приобрел кое-что для себя и использовал это в своей работе.

Итак, если подлинность второй части заинтересовавшей нас записи не подлежит сомнению, то ее первая часть представляет собой непростую загадку. В ней неизвестный автор сообщает сведения о происхождении исходного сборника рисунков, который он датирует 1540 годом, «о чем, — как он пишет, — свидетельствует надпись на первом листе». Такая надпись действительно существует вместе с поздней пояснительной надписью на французском, подтверждающей, что эти капители были зарисованы в Риме в 1540 году (Ил. 5).

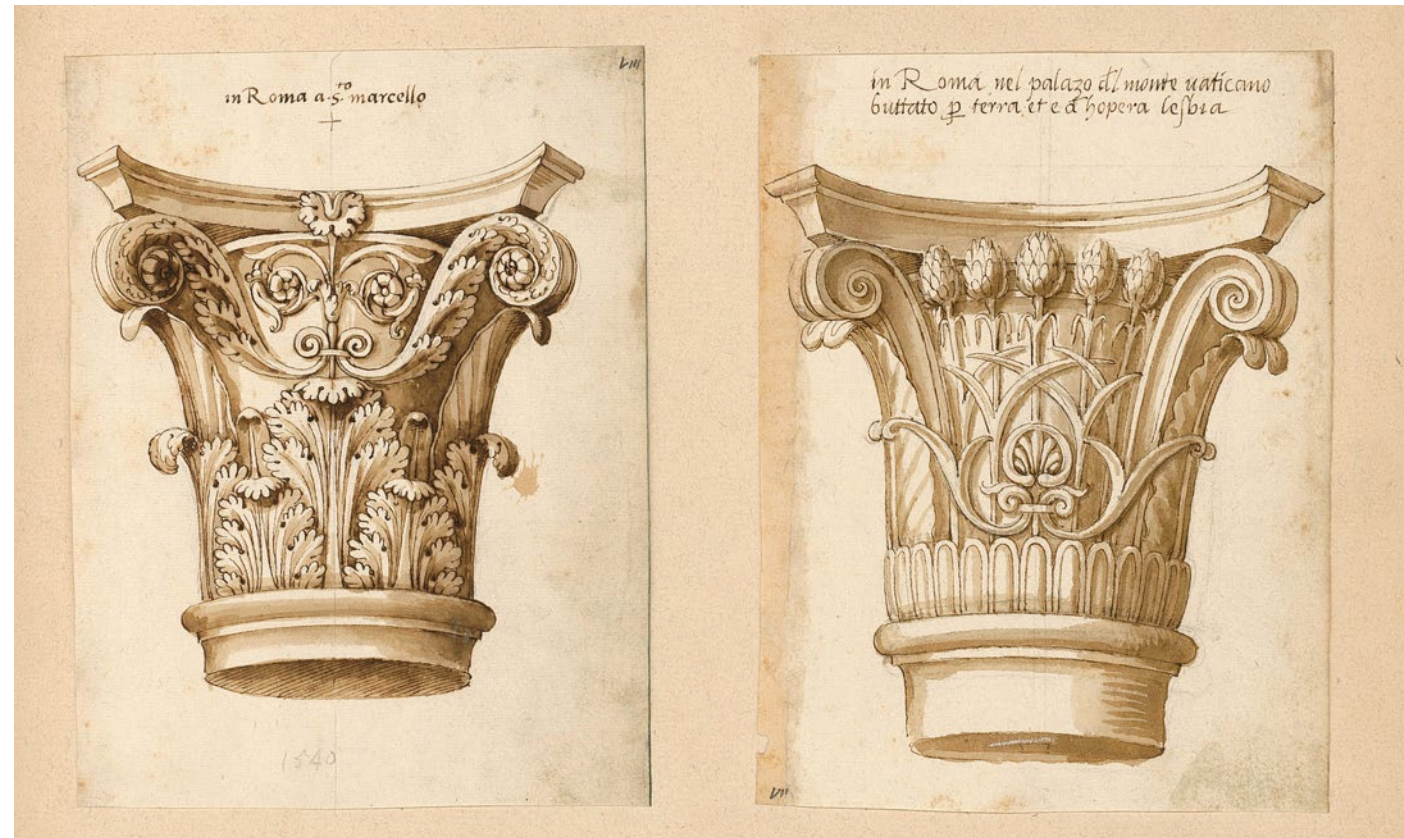
⁶ Коллекция, содержащая 1104 инвентарных номера, хранится в отделе рисунков Государственного Эрмитажа. Хранитель рисунков В. Г. Шевченко исследовал и описал ее в своей диссертации, составив каталог [Шевченко, 2000, с. 246–279], пока не опубликованный.

Мы выражаем глубокую признательность Валерию Георгиевичу Шевченко, который первым обратил наше внимание на связь копий берлинского альбома с рисунками Клериссо.



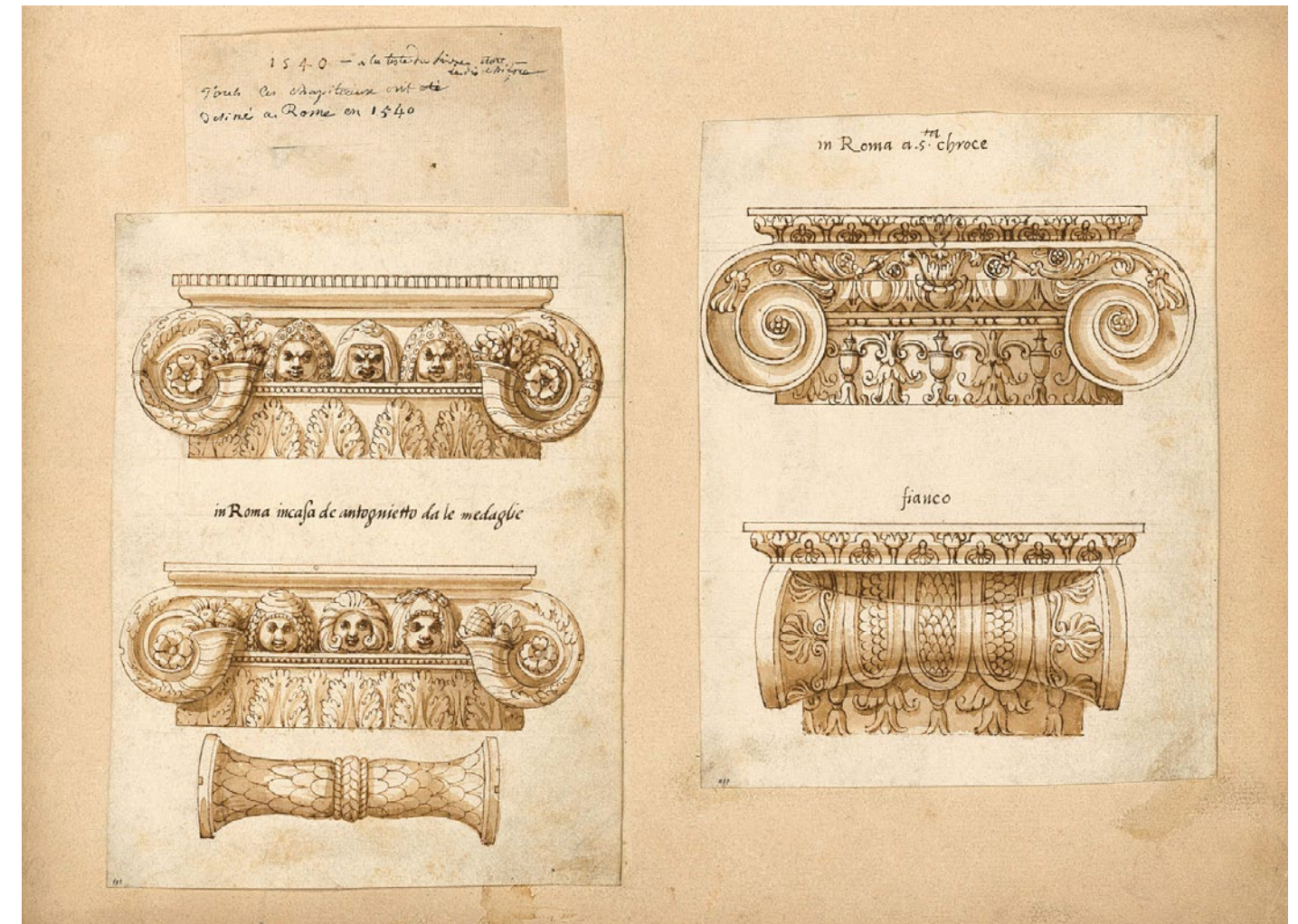
Ил. 2
Ш.-Л. Клериссо. Две капители. 1760-е. Бумага, перо, сепия. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Ил. 3
Копиист Клериссо. Две капители. Альбом архитектурных рисунков. Библиотека искусств, Берлин



Ил. 4

Аноним. Две капители. Альбом архитектурных рисунков. Сер. XVI в. Библиотека искусств, Берлин



Ил. 5

Аноним. Капители. Датирующая надпись. Альбом архитектурных рисунков. Сер. XVI в. Библиотека искусств, Берлин

Однако сейчас эта надпись находится не на первом листе, а в середине альбома, что говорит о том, что он претерпел перекомпоновку. Можно предположить, что при этом некоторые работы были утрачены, так как вместо 140 рисунков, о которых сообщает владельческая запись, в настоящий момент их обнаруживается 135 на 26 листах сборника, не считая копий Клериссо.

Датировка исходного альбома серединой XVI века подтверждается наличием многочисленных параллелей среди рисунков этого времени. Так, в Национальной библиотеке Неаполя среди томов обширной коллекции, известной как кодекс Тарсия⁷, содержится небольшой фрагмент альбома середины XVI века из 29 листов, также наклеенных на более позднюю бумагу и содержащих около 50 рисунков, чрезвычайно близких берлинским⁸. Некоторые из них выглядят практически идентичными (Ил. 6), однако различия в технике и содержании подписей не позволяют атрибутировать их и приписать одной руке, заставляя видеть в них, скорее, параллельные копии, выполненные с общего оригинала [Lanzarini, 2020, p. 367].

Аналогичные рисунки обнаруживаются также в альбоме *Destailleur B* из Эрмитажа⁹ и в его копиях из коллекции Бланта в Лондоне и Рейксмузеума в Амстердаме¹⁰. Все они датируются серединой XVI века. Таким образом, можно согласиться с мнением О. Ландзарини о том, что эти (и некоторые другие) альбомы принадлежали к обширному родственному семейству, «...члены которого, скорее, двоюродные, чем родные братья и сестры, следовательно, многие члены генеалогии остаются неизвестными» [Lanzarini, 2020, *ibid*].

Однако самой интригующей частью владельческой записи берлинского альбома является утверждение о том, что рисунки, привезенные Ш.-Л. Клериссо из Рима, принадлежали коллекции, «...собранной Пуссенем (*Le Poussin*, курсив мой.— Е. Е.)». Какие основания имел автор, чтобы это утверждать, и что мы вообще знаем о коллекции рисунков античных древностей, собранной или находившейся во владении Никола Пуссена? На первый взгляд, утверждение автора записи вызывает сомнения, поскольку сюжеты берлинских рисунков не кажутся соответствующими интересам Пуссена. В его обширном графическом наследии, хранящемся в разных коллекциях, архитектурные мотивы, в частности детали ордеров, встречаются достаточно

7 Эта обширная разновременная коллекция недавно стала объектом комплексного исследования, результаты которого были опубликованы в 2020 году в двух томах, посвященных памяти К. Педретти: *Leonardo e il Rinascimento nei Codici napoletani: Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria*. Buccaro, Alfredo & Rascaglia, Maria (eds.) Napoli: CB Edizioni Grandi Opere, 2020.

8 Каталог этих рисунков см.: [Lanzarini, 2020, pp. 492–511].

9 В альбоме *Destailleur B* из Эрмитажа фигурируют многие мотивы из берлинского альбома: базы (см.: *Destailleur B*, Шт-14742/2, ff. 88r-v; 92 r-v), капители (см.: ff. 97v, 103v и др.), карнизы (см.: ff. 23v, 24r, 25r, 81r,

82r-v и др.), — однако их изображения не идентичны. Как правило, базы и капители представлены одной левой половиной, вместо полных антаблементов изображаются только карнизы. К тому же формы часто бывают обозначены лишь контурной линией без отмычки и проработки декоративных деталей. Отличия обнаруживаются и в подписях. Все это говорит о том, что автор эрмитажного альбома был знаком с общим прототипом, однако интерпретировал его по-своему.

10 Лондон, Галерея Курто. Blunt Collection, D.1984.AB.1, D.1984.AB.4–10; Амстердам, Рейксмузеум. RP-T-1956–(107–111). Эти рисунки идентичны рисункам альбома *Destailleur B* из Эрмитажа и представляют собой, по нашему мнению, их прямые копии.



Ил. 6

Аноним. Капитель из церкви Санта-Кроче. Сер. XVI в. Национальная библиотека, Неаполь

редко¹¹. Более того, известно, что Никола Пуссен не всегда писал архитектуру сам, сотрудничая в подобных случаях с другими мастерами. Так, он работал совместно с Жаном Лемером (Большим), в работах которого можно обнаружить мотивы, близкие рисункам из берлинского альбома. Например, языческий алтарь на его картине «Апостолы Павел и Варнава в Листре» (Ил. 7) очень похож на постамент канделябра, зарисованный автором берлинского альбома в Палестрине (Ил. 8).

Однако это сходство не может служить аргументом в пользу знакомства Лемера с берлинским альбомом. Во-первых, изображенный постамент принадлежит к распространенному типу античных моделей. Нет никакой уверенности в том, что Лемер изобразил тот же самый, а не похожий объект. Во-вторых, как мы уже выяснили, рисунки берлинского альбома принадлежали к обширному семейству и имели множество подобий. Аналогичный постамент, в частности, фигурирует в рисунке Альбома В из Эрмитажа¹², а также в рисунках Мантуанского анонима из альбома Мартина ван Хемскерка¹³ и целого ряда других¹⁴. Поэтому невозможно точно установить, из какого именно источника Жан Лемер позаимствовал свой мотив. Очевидно, что он пользовался широким кругом образцов. В той же самой картине можно узнать изображения Пантеона и Септизония из цикла гравюр *Speculum Romanae Magnificentiae*, издававшегося в Риме с начала 1540-х до 1580-х годов А. Лафрери и его наследниками. А детали ордеров античных памятников в своих картинах Лемер часто заимствует из «Четырех книг по Архитектуре» А. Палладио. Таким образом, Жан Лемер, сотрудничая с Пуссеном, конечно, мог служить для него проводником классических архитектурных идей и античных моделей, однако его точную роль в распространении коллекции рисунков деталей ордеров трудно установить.

С другой стороны, относительное равнодушие Пуссена к изображению античной архитектуры отнюдь не означало его безразличия к античным древностям вообще. Он относился совсем иначе к археологической достоверности в своих исторических картинах, в которых стремился максимально точно передать бытовые подробности и детали обуви, костюма, прически персонажей, копируя их из античных рельефов и живописных произведений. Он сам дает превосходный пример своей археологической скрупулезности, описывая в письме к Полю Фреару де Шантелу свою картину «Святое семейство в Египте» (Ил. 9), ныне хранящуюся в Эрмитаже: «Процессия жрецов с бритыми головами, увенчанными зеленью, одетых по своему обычаю, с тамбуринами, флейтами, барабанами, с ястребами на шестах. Те, кто находится под портиком, несут ларец, именуемый Серо Апин, в котором хранятся останки и кости Сераписа, их бога, в храм которого они направляются... — все это взято вовсе не из моего воображения, но извлечено мною

из того знаменитого храма Фортуны в Палестрине, паперть которого была украшена тонкой мозаикой, и на ней искусной рукой была действительно изображена натуральная и моральная история Египта и Эфиопии» [Пуссен, 1939, с. 188] (Ил. 10).

Римская мозаика, упоминаемая Пуссеном, принадлежала в то время коллекции кардинала Франческо Барберини, секретарь которого, близкий друг и покровитель Пуссена, кавалер Кассиано даль Поццо заказал с нее акварельные копии [Whitehouse, 1976]. Они должны были пополнить коллекцию его «Бумажного музея» — собрания текстов, картин, рисунков, гравюр, монет и других материалов, касающихся римской античности и естественной истории, которые представляли не только архитектурные памятники, статуи и рельефы, алтари и надписи, традиционно становившиеся объектом внимания гуманистов и антикваров, но также мелкую пластику и предметы быта: замки, печати, домашнюю утварь, — то, что позволяло бы сохранить в памяти все аспекты жизни Древнего Рима. «Кассиано задумал амбициозный проект, в рамках которого он привлек художников — многих из них молодых и неизвестных, но некоторых весьма выдающихся — для создания копий всех сохранившихся следов римской цивилизации, от предметов домашнего обихода до рукописей, скульптур и мозаик. Этот «Бумажный музей» был тематически классифицирован, чтобы создать как можно более полную летопись древней религии, обычаев, одежды, архитектуры, театральных представлений и т.д.» [Campbell, 2004, p. 1].

Важно заметить, что хотя Кассиано учитывал художественную ценность собираемых им произведений, главной целью его коллекции было все же изучение древностей и природных редкостей. «Бумажный музей» был открыт как архив и источник иллюстраций для ученых со всей Европы, с которыми Кассиано вел обширную переписку, а также для его друзей — знатоков и художников, — в частности, для Пуссена. Как отмечал А. Фелибьен [Félibien, 1685, pp. 20–21], немалую долю своих знаний об античности французский мастер почерпнул именно из коллекции своего римского друга, и сам принял участие в ее формировании, проиллюстрировав принадлежавший Кассиано манускрипт трактата о живописи Леонардо да Винчи¹⁵. Собрание «Бумажного музея» служило для него неиссякаемым источником сведений о жизни древних римлян, ее деталях и бытовых подробностях, к которым, как было отмечено выше, художник проявлял особый интерес. Так, например, в «Евхаристии» из цикла «Семи таинств» для П. Фреара де Шантелу¹⁶ он скрупулезно воссоздает античный бронзовый светильник, синтезируя его форму из нескольких известных прототипов — экспонатов «Бумажного музея»¹⁷. В своих письмах Пуссен неоднократно упоминает о копиях, которые

11 См. полный каталог рисунков Пуссена [Friedlaender & Blunt, 1974].

12 Destailleur B, fol. 75r.

13 Берлин, Гос. музеи. Heemskerck Album II. 79 D 2a, fol. 8r.

14 Например, в рисунках кодексов Кобургензис (Кобург, Veste. Hz 2+, fol. 100a) и Пирианус (Берлин, Гос. музеи. Ms Lat. Fol. 61+, fol. 39r) середины XVI века, созданных в кругах, близких Витрувианской Академии в Риме.

15 Оригинал рукописи с рисунками Пуссена хранится сейчас в Библиотеке Амброзиана в Милане (инв. N 228). В отделе рисунков Государственного Эрмитажа имеется копия этого трактата, выполненная в ближайшем кругу Пуссена и подаренная в 1640 году Кассиано даль Поццо Полю Фреару де Шантелу. См. по этому поводу: [Каменская, 1956].

16 1645–1647. Эдинбург, Национальная галерея Шотландии. NGL 067.46 F.

17 См. рисунки из Королевской коллекции Виндзора: RL 10255v, 10256, 10257v [Vaiani, 2016, pp. 280–283, 288–289; cat. nn. 108, 109, 112].



Ил. 7

Жан Лемер (Большой). Апостолы Павел и Варнава в Листре. Сер. XVII в. Холст, масло. 106 × 137 см. Музей Великого века, Сен-Клу

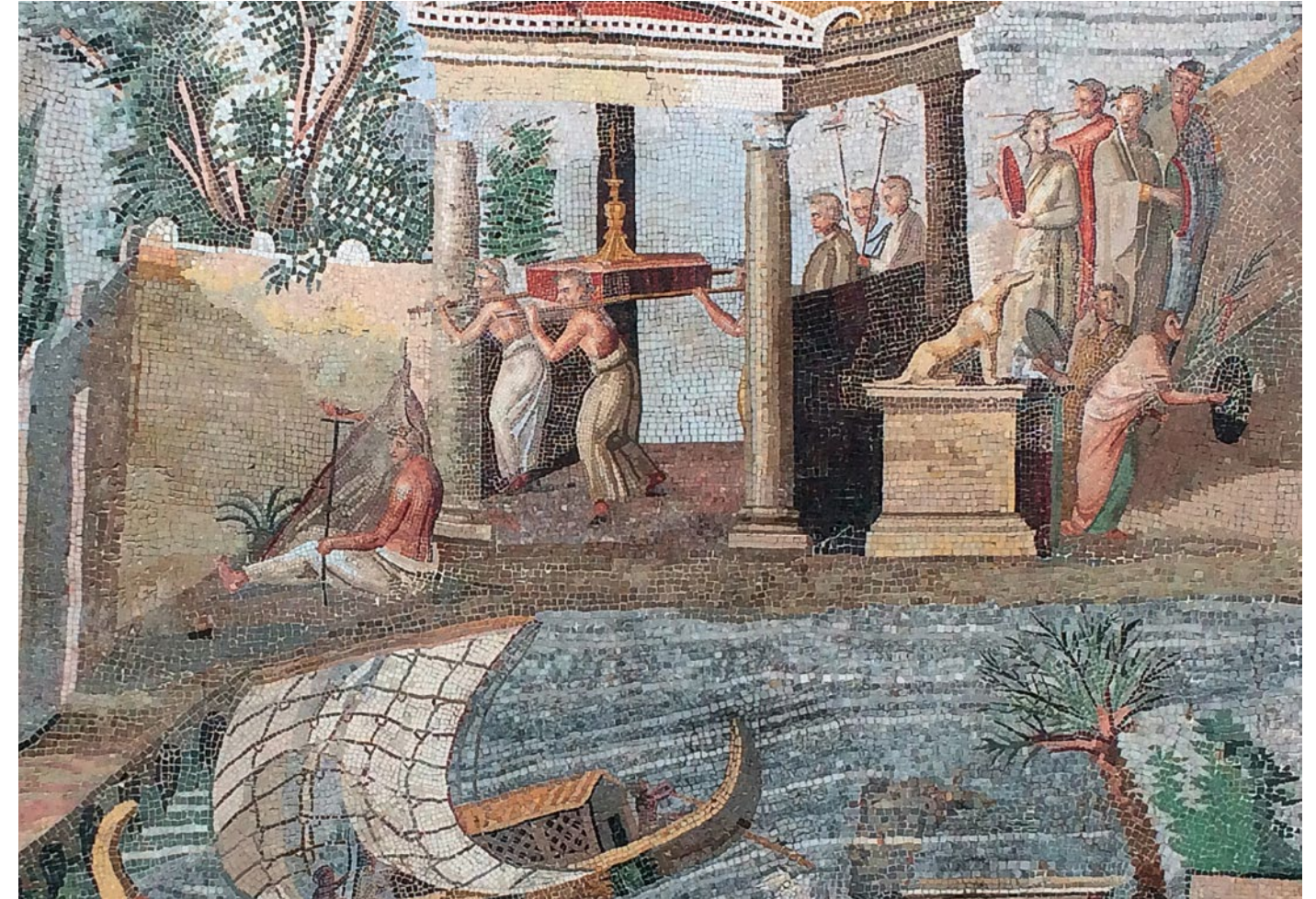


Ил. 8

Аноним. Постамент канделябра из Палестрины. Альбом архитектурных рисунков. Сер. XVI в. Библиотека искусств, Берлин

**Ил. 9**

Никола Пуссен. Святое Семейство в Египте (фрагмент). 1655–1657. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

**Ил. 10**

«Нильская мозаика» (фрагмент). I в. до н.э. Палестрина. Национальный археологический музей Пренесте

он выполнял сам или заказывал другим по поручению кавалера даль Поццо, таким образом, его можно считать глубоко интегрированным в этот ученый проект.

В этом контексте упоминание о происхождении берлинских рисунков «из коллекции, собранной Пуссеном» приобретает особое значение. Собрание «Бумажного музея» включало более 1200 архитектурных рисунков [Campbell, 2004, p. 37]. Часть из них составляли ренессансные графические архивы, приобретенные самим Кассиано или его братом Карло Антонио. Среди них были рисунки Франческо ди Джорджо Мартини, Пирро Лигорио, Джованни-Антонио Дозио, три альбома Джованни Баттиста Монтано, сборник рисунков Бернардо делла Вольпайа и др. [см. Campbell, 2004, pp. 38–46]. Другую часть составляли рисунки, заказанные Кассиано современным ему художникам, в число которых входили и французские мастера: Жан Лемер, Шарль Эррар и, вероятно, сам Пуссен. Они, как правило, представляли собой копии рисунков из чужих коллекций, которые он по каким-то причинам не хотел или не имел возможности приобрести для своего собрания. Эти рисунки дополняли ренессансные архивы.

Именно среди таких рисунков-дополнений, включенных в альбом начала XVI века, известный как кодекс Конера¹⁸, обнаруживаются прямые соответствия рисункам берлинского альбома (Ил. 11). Из 28 работ, выполненных по заказу Кассиано даль Поццо двумя неизвестными мастерами, четыре были скопированы из знаменитого Кодекса Барберини работы Джулиано да Сангалло¹⁹, а все остальные, по предположению А. Нессельрата [Nesselrath, 1992, pp. 158–160], поддержанному Я. Кемпбеллом [Campbell, 2004, p. 597], принадлежат обширной коллекции архитектурных деталей, частью которой являлись сборники рисунков из Берлина, Неаполя и другие похожие альбомы. 13 из них находят прямые соответствия в берлинском альбоме, а 4 — в альбоме из Неаполя. При этом, так же, как и в случае с постаментом, изображенным Жаном Лемером, вопрос о том, послужил ли берлинский альбом непосредственным прототипом для рисовальщиков Кассиано, остается открытым. С одной стороны, против этого свидетельствуют расхождения в текстах подписей²⁰ и наличие копий рисунков, отсутствующих в нынешнем сборнике. Однако более чем за столетие его существования между созданием копий Кассиано и приобретением альбома Клериссо часть рисунков вполне могла быть утрачена. С другой стороны, в пользу связи берлинского альбома с собранием Даль Поццо говорит его провенанс. Как было отмечено выше, альбом перешел к Клериссо, скорее всего, при распродаже коллекции Альбани, в которую наследники Карло

18 В настоящее время альбом находится в коллекции Музея сэра Джона Соуна в Лондоне (инв. Vol. 115).

19 Альбом находится в собрании Апостольской библиотеки Ватикана (Barb. Lat. 4424).

20 Эти расхождения, на наш взгляд, не исключают возможности прямого копирования, поскольку подписи в кодексе Конера явно носят характер сокращений. Они резюмируют весьма пространственные текстовые пояснения,

которые содержатся в берлинском альбоме, сводя их к нескольким словам, и не несут никакой дополнительной информации. В отдельных случаях копииста можно заподозрить в ошибках: например, когда он помещает под нижним из двух карнизов (Cod. Coner, fol. 82v, Ashby n.108) подпись, которая относилась в берлинском альбоме к верхнему из них (Oz 114, fol. 14ob).

Антонио даль Поццо продали в начале XVIII века большую часть «Бумажного музея» [Campbell, 2004, p. 5]. Таким образом, мы имеем достаточно доказательств того, что альбом рисунков XVI века из собрания Библиотеки искусств в Берлине находился в XVII веке в кругу ближайших сподвижников Пуссена. Не исключено, что берлинский сборник мог принадлежать ему самому и поступить в собрание семейства Даль Поццо²¹ уже после его смерти. Это объясняет тот факт, что с него были заказаны копии, которые не было бы надобности выполнять, если бы альбом изначально находился во владении Кассиано [Campbell, 2004, p. 597].

Доказательства связей берлинского альбома с коллекцией Кассиано даль Поццо можно найти и в другом сборнике архитектурных рисунков из того же «родственного семейства», в альбоме *Destailleur C* из Эрмитажа²². Из 240 рисунков, размещенных на 127 листах, 67 повторяют мотивы берлинского альбома, что составляет примерно половину из его 135 изображений. К этому надо добавить еще некоторое количество моделей, отсутствующих в берлинском альбоме, но обнаруживающихся в других сборниках из той же группы, в частности, в альбоме из Неаполя²³. Это подтверждает наше предположение о том, что сохранившиеся в Библиотеке искусств рисунки представляют собой часть некогда более обширного корпуса. При этом, если сравнить изображения одних и тех же мотивов в альбомах из Берлина, Санкт-Петербурга и в копиях, заказанных Кассиано, то можно заметить, что первые два обнаруживают между собой гораздо более близкое родство. Например, экстравагантные капители, украшенные театральными масками, происходившие, как свидетельствует подпись, из дома римского коллекционера XVI века Антонио Контеки, прозванного Антониетто делле Медальи, на рисунке из Эрмитажа (Ил. 12) показаны не только со стороны фасада, как в кодексе Конера (Ил. 11), но и сбоку. При этом боковой рулон уменьшен в масштабе, как и на рисунке берлинского альбома (Ил. 5), что доказывает копирование общего графического образца.

Это не единственный случай, когда автор эрмитажного альбома воспроизводит буквально мотивы берлинского сборника, копируя их целыми группами и повторяя композицию листа целиком²⁴. С другой стороны, он

21 После смерти Кассиано даль Поццо в 1657 году его дело продолжил младший брат Карло Антонио, который также был другом и покровителем Пуссена.

22 Альбом хранится в отделе редкой книги научной библиотеки Государственного Эрмитажа (Шт-14742/3), куда он поступил вместе с двумя другими альбомами *Destailleur A* и *Destailleur B* из собрания училища Штиглица. Все три альбома были приобретены в Париже в 1896 году на посмертной распродаже коллекции Детайера попечителями училища барона Штиглица — супругами Надеждой Михайловной и Александром Александровичем Половцовыми. Среди трех альбомов из Эрмитажа альбом С пользовался наименьшим вниманием ученых. Он удостоивался, как правило, лишь краткой справки в контексте общего описания и чаще всего рассматривался как поздняя копия, уступающая по качеству двум другим. См.: [Geymüller, 1891, pp. 144–

146, 158; Gukovskij, 1963, p. 268; Ефимова, 2013, с. 404].

А. Нессельрат первым из новейших исследователей обратил внимание на самостоятельную ценность альбома С в контексте развития антикварной традиции в рисунке XVII века [Nesselrath, 1992, p. 160]. В своих исследованиях альбомов из Эрмитажа мы также обращались к этой теме [Ефимова, 2016, с. 836–839], однако следует признать, что полноценное изучение альбома *Destailleur C* еще ждет своего часа.

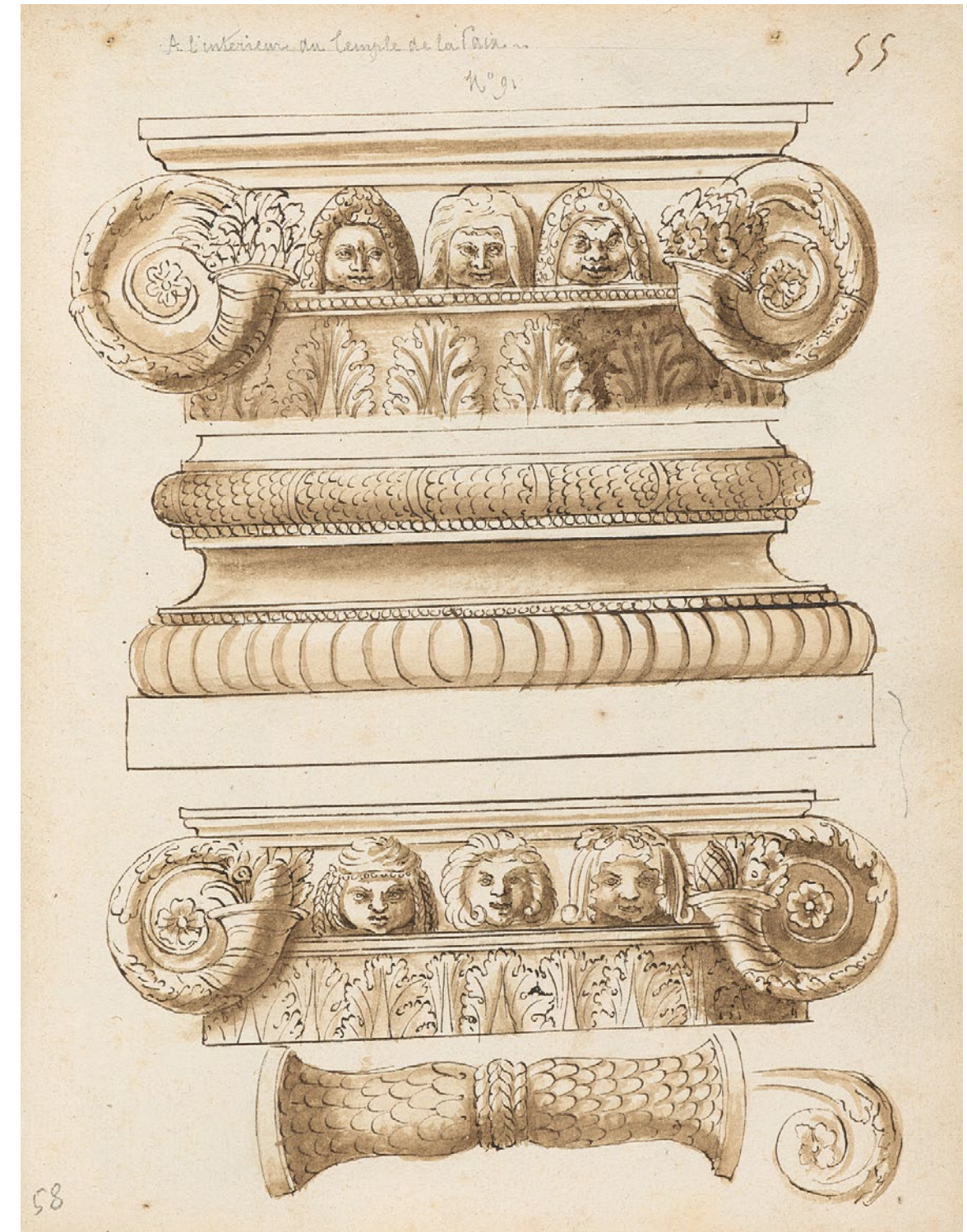
23 Например, рисунки антаблемента и софита портика храма Антонина и Фаустины на Римском форуме (*Destailleur C*, fol. 50r) в точности повторяют лист альбома из Неаполя (Ms. XII.D.74, с. 11va) [см.: Lanzarini, 2020, p. 507].

24 К примеру: *Destailleur C*, ff. 15r (=Oz 114, fol. 3ob); 45r (=Oz 114, fol. 4ob); 46Ar (=Oz 114, fol. 16unt) и др.



Ил. 11

Аноним. Две ионические капители из дома
Антониетто делле Медальи. Codex Coner. Сер. XVII в.
Музей сэра Джона Соуна, Лондон



Ил. 12

Аноним. Две ионические капители, аттическая база
и боковой рулон. Альбом Destailleur C. Сер. XVII в.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

иногда объединяет в своих рисунках модели, фигурировавшие в берлинском альбоме по отдельности: как, например, изображения антаблементов (Ил. 13, 14), которые группируются попарно (Ил. 15). Все это является типичными признаками прямого копирования.

Но самое важное — автор эрмитажного альбома не ограничивается повторением только рисунков берлинского сборника, он обращается и к другим частям коллекции «Бумажного музея» Кассиано даль Поццо. Особенно его интересуют необычные модели античных бронзовых светильников (Ил. 16), привлекавшие, как мы уже видели, внимание Пуссена. Источником его мотивов, несомненно, послужил альбом, озаглавленный *Antichità Diverse*, ныне находящийся в Королевской коллекции в Виндзоре²⁵ (Ил. 17), из которого были скопированы 11 рисунков ламп²⁶ и, как минимум, один треножник²⁷. Этот альбом примечателен во многих отношениях. Как считает Е. Вайани, он принадлежал к самой ранней части коллекции Кассиано, его рисунки датируются периодом 1620-х годов [Vaiani, 2016, pp. 23–24]. Поскольку альбом хорошо документирован²⁸ и не претерпел позднейших изменений с момента поступления в британское королевское собрание в 1763 году [Vaiani, 2016, p. 20], он дает прекрасную возможность проследить становление и эволюцию структуры коллекции и замысла музея Кассиано даль Поццо. Альбом содержит изображения мелкой пластики, сосудов, светильников, предметов обихода и домашней утвари, которые были частично зарисованы с натуры, а частично скопированы из других собраний²⁹. И именно с этим альбомом связывается предположительное участие самого Никола Пуссена³⁰.

Таким образом, в рисунках альбома *Destailleur C* из Эрмитажа объединяются копии, несомненно, оригинальных, исходных частей собрания Кассиано даль Поццо с прямыми копиями рисунков берлинского альбома, что подтверждает связи между ними и может служить доказательством их принадлежности к общему кругу. Однако этот аргумент работает и в другую сторону — он подтверждает происхождение самого эрмитажного альбома, который благодаря этому также можно связать с окружением Пуссена и Кассиано даль Поццо. В этом контексте особое значение приобретает французская надпись на титульном листе сборника: *Recueil de dessins d'après l'antique; Architecture et autres*. Г. фон Геймюллер, первооткрыватель всех трех эрмитажных альбомов, датировал ее вместе с переплетом концом

25 Виндзор, Королевская библиотека. RL 10189–10297. Альбом был недавно опубликован Еленой Вайани в рамках проекта по изданию каталога резонне «Бумажного музея» Кассиано даль Поццо [Vaiani, 2016].

26 *Destailleur C*, ff. 7r, 8r, 20r, 21r, 26r. См.: *Antichità Diverse*, ff. 32v [Vaiani, 2016, pp. 160–161, cat. n. 50], 67r [ibid, pp. 278–279, cat. n. 107], 68v [ibid, pp. 284–285, cat. n. 110], 70r–v [ibid, pp. 290–293, cat. nn. 113, 114], 71v [ibid, pp. 296–297, cat. n. 116].

27 *Destailleur C*, fol. 25r. См.: *Antichità Diverse*, fol. 28v [Vaiani, 2016, pp. 144–145, cat. n. 42].

28 Сохранилось собственноручное описание этого альбома Кассиано даль Поццо в письме Симону

Вагнереку, антиквару Кристины Шведской [см.: Vaiani, 2016, pp. 15–16] и две описи 1655 года [ibid, app. 1–2, pp. 439–450].

29 Часть моделей, фигурирующих в эрмитажных рисунках, происходят из утраченной графической коллекции Пьетро Стефанони. См. по этому поводу: [Vaiani, 2016, pp. 37, 145, 161].

30 Пуссену приписывается повторение рисунка этрусского бронзового зеркала из альбома *Antichità Diverse* [fol. 31v, Vaiani, 2016, pp. 156–157; cat. n. 48] в рисунке из Британского музея, однако эта атрибуция вызывает споры. См.: [Vaiani, 2016, pp. 48, 157].

XVII — началом XVIII века [Geymüller, 1891, p. 144]. Значит, к этому времени альбом уже был вывезен во Францию, что позволяет предположить, что он был выполнен для французского заказчика. Некоторые идеи по поводу того, кто бы это мог быть, способна дать другая запись, оставленная позднейшим владельцем Ипполитом Детайером, о том, что альбом происходит из библиотеки иезуитов в Париже.

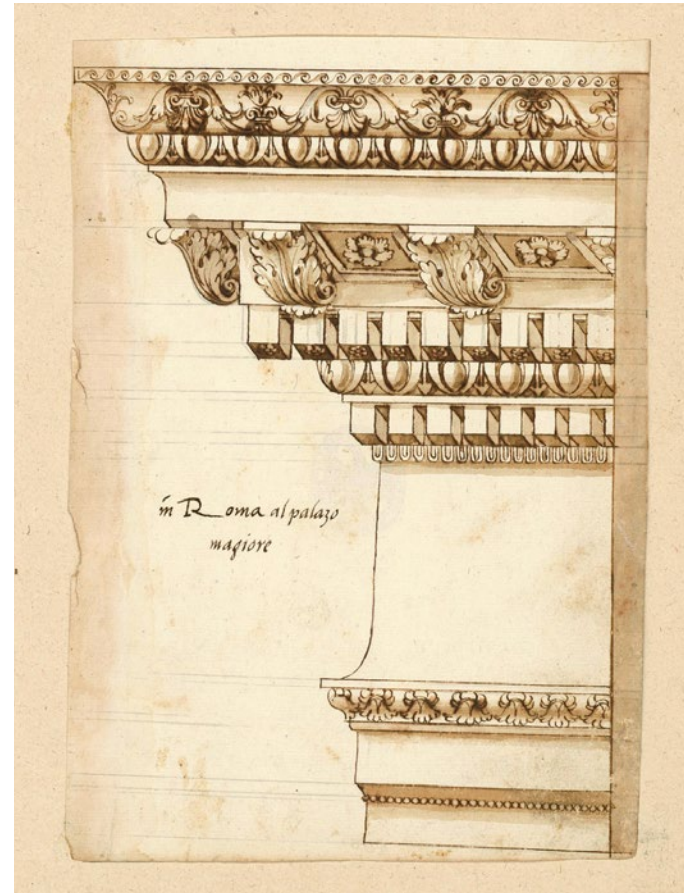
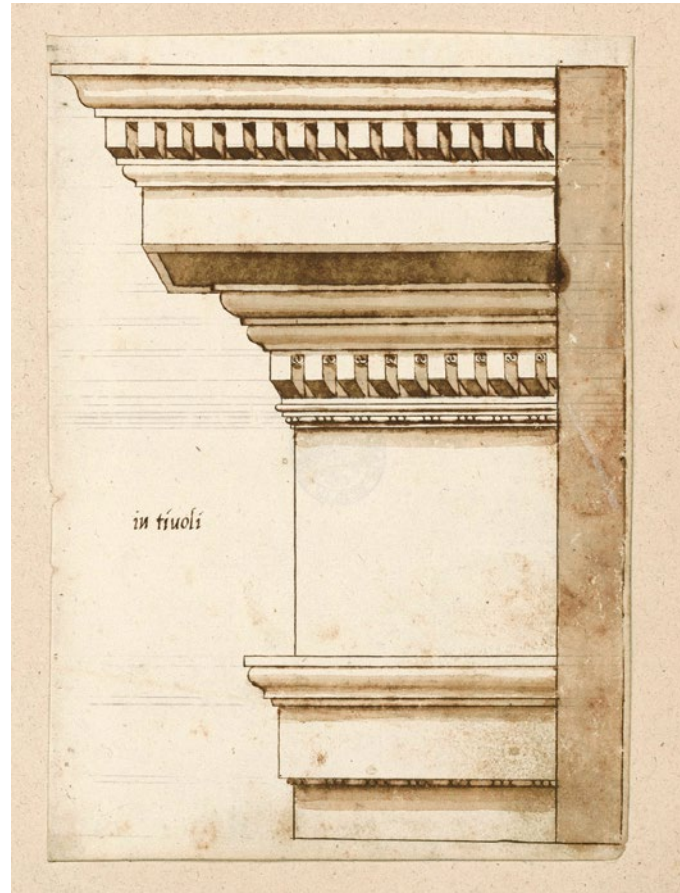
Тут мы получаем широкое поле для предположений, так как с иезуитами был тесно связан основной французский покровитель Пуссена — Франсуа Сюбле де Нуайе, сюринтердант (т.е. министр) королевских строений короля Людовика XIII, а также два его родственника, братья Фреары, близкие друзья художника. Их знакомство состоялось в начале 1630-х годов, когда братья Поль и Ролан путешествовали по Италии, и продолжалось до самой смерти Пуссена, найдя отражение в обширной переписке. Она показывает разный характер их отношений. С младшим братом Полем Фреаром де Шантелу, постоянным корреспондентом и заказчиком Пуссена, тот поддерживал преимущественно деловые отношения. Он выступал в Риме в качестве его художественного агента, регулярно получая денежные выплаты и выполняя разные поручения от закупки античных мраморов до приобретения надушенных франжипановых перчаток [Пуссен, 1939, с. 122–124, 168, 175 и др.]. С другим братом — Роланом Фреаром де Шамбре — контакты Пуссена носили более интеллектуальный и творческий характер. Именно в переписке с Шамбре, обсуждая его книгу «Идея совершенства в живописи» (1662), Пуссен высказывает свои теоретические взгляды [Пуссен, 1939, с. 194–196]. Именно Шамбре, как отмечалось выше, привозит во Францию и издает копию трактата Леонардо с иллюстрациями Пуссена³¹. Именно Шамбре, вдохновленный поклонник античного искусства, привлекает Пуссена к проекту создания копий рельефов колонны Траяна³². В этом контексте именно Шамбре кажется наиболее вероятной кандидатурой на роль гипотетического заказчика альбома рисунков античных древностей. Тем более, что он имел подобный опыт. При написании своей книги «Параллели древней и новой архитектуры» (1650) Фреар де Шамбре использовал, по его собственным словам [Fréart de Chambray, 1650, p. 18], коллекцию рисунков Пирро Лигорио, привезенную из Рима и скопированную другим его другом, архитектором Шарлем Эрраром³³.

Если заказчика альбома *Destailleur C* можно вычислить хотя бы гипотетически, то с исполнителями ситуация гораздо более сложная.

31 Трактат о живописи был опубликован в Париже в издательстве Ж. Лангла в 1651 году в двух версиях: итальянской и французской, причем гравюры французского издания были доработаны Шарлем Эрраром, постоянным соавтором Фреара де Шамбре, что вызвало резкую критику Пуссена [Пуссен, 1939, с. 179].

32 Фреар упоминает об этой работе во введении к своим «Параллелям...» [Fréart de Chambray, 1650, *Epistre*].

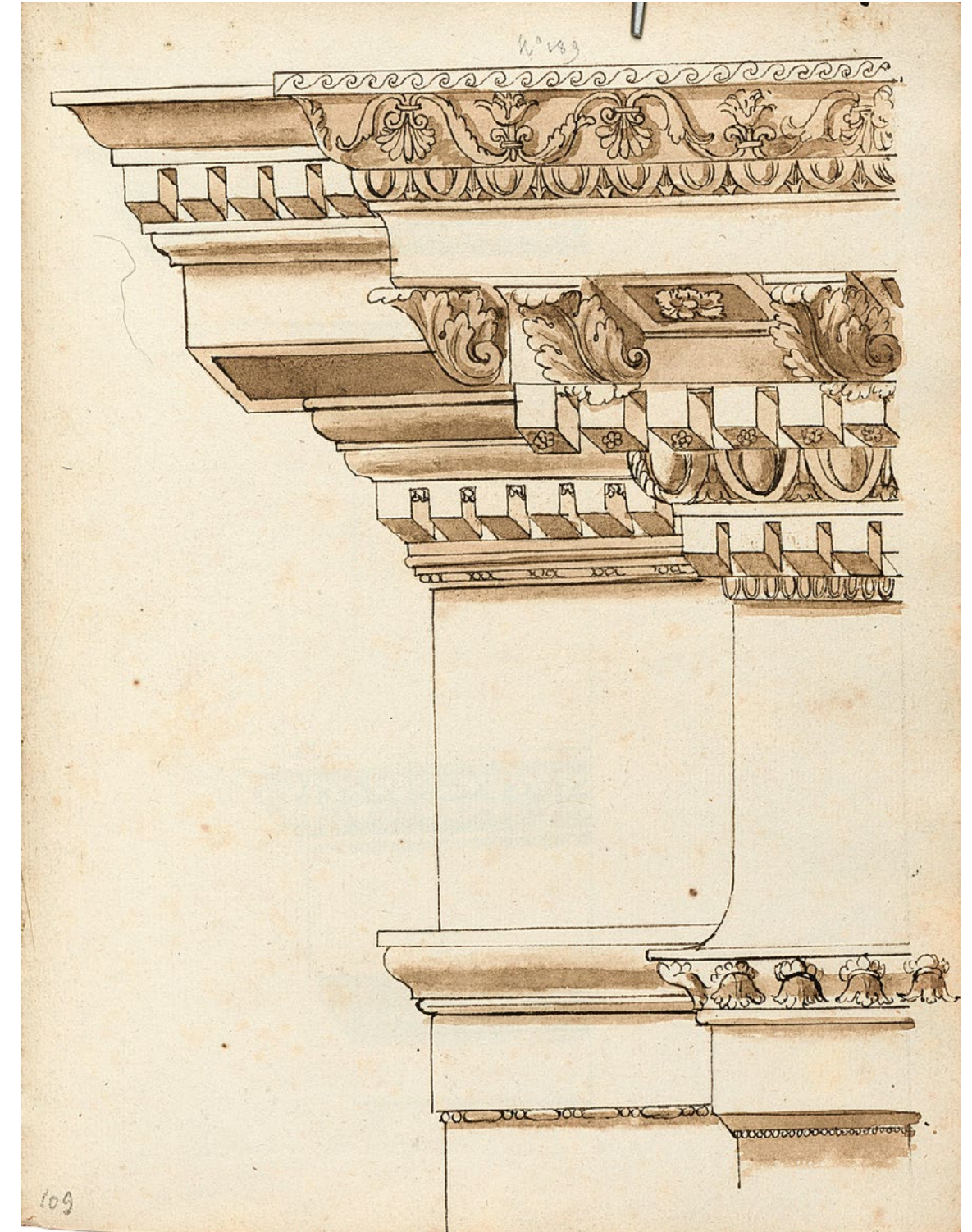
33 Эта коллекция составляет сейчас альбом *Destailleur A* из собрания Эрмитажа [Шт-14742/1]. Копии его рисунков, выполненные Ш. Эрраром, сохранились в виде разрозненных листов в архивах его мастерской, которые хранятся в отделе гравюр Национальной библиотеки в Париже (Paris, BNF, Estampes. F 010532, F 011886, F 012087, F 012090 — F 012104 и др.) Отдельные рисунки, например дорический антаблемент из Альбано (*Destailleur A*, fol. 3r), были использованы Эрраром при подготовке иллюстраций «Параллелей древней и новой архитектуры» [Fréart de Chambray, 1650, p. 19].

**Ил. 13**

Аноним. Коринфско-композитный антаблемент.
Альбом архитектурных рисунков. Сер. XVI в.
Библиотека искусств, Берлин

Ил. 14

Аноним. Коринфско-композитный антаблемент.
Альбом архитектурных рисунков. Сер. XVI в.
Библиотека искусств, Берлин

**Ил. 15**

Аноним. Два коринфско-композитных антаблемента.
Альбом Destailleur С. Сер. XVII в. Государственный
Эрмитаж, Санкт-Петербург



Ил. 16

Аноним. Два античных светильника. Альбом
Destailleur С. Сер. XVII в. Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург



Ил. 17

Аноним. Два античных светильника. 1620-е. *Antichità
Diverse*, fol. 68v. Виндзор

Мастера-копиисты, работавшие по заказам Кассиано даль Поццо, как правило, остаются анонимными. Это было вполне закономерно, так как к такой работе обычно привлекались молодые, неизвестные художники, которые готовы были работать за скромную оплату, в надежде приобрести ценные связи и опыт изучения древностей. Рисунки эрмитажного альбома обнаруживают существенную неоднородность техники и качества, что доказывает участие в его создании разных мастеров. Некоторые из них имели весьма скромное дарование, и их рисунки носят вполне ремесленный характер³⁴. Однако другие листы (Ил. 18), наоборот, поражают тонкостью и совершенством исполнения, отличаются высоким качеством, а главное — необычной техникой. В отличие от привычного для рисунков архитектурных деталей жесткого контура, проведенного с использованием линейки и циркуля, заполненного достаточно монотонной отмывкой, выполняющей сугубо вспомогательную роль для подчеркивания объемов, рисунки альбома С гораздо более «живописны». Их автор рисует тоном, варьируя его во множестве оттенков, и может вообще обходиться без контура, выявляя объемы кистью параллельной штриховкой. На наш взгляд, такая техника напоминает рисунки круга Пуссена, которые часто приписываются ему (Ил. 19).

Подобные листы существуют в Лувре, Британском музее и других собраниях. Их тщательное сравнение с основной группой рисунков альбома *Destailleur С* представляет, на наш взгляд, перспективную задачу. Однако решение вопросов атрибуции альбома на данном этапе вряд ли может дать окончательный результат, учитывая анонимность рисовальщиков Кассиано и отсутствие полной информации о характере творческих связей Пуссена и его окружения.

Подведем итог. Несколько строчек владельческой записи на титульном листе берлинского альбома скрывают за собой двухсотлетнюю историю бытования группы рисунков античных древностей: их копирования, коллекционирования, тиражирования и распространения. Эта история объединяет анонимных рисовальщиков XVI и XVII веков и маститых мэтров, таких как Пуссен и Клериссо. Она связывает интересы интеллектуалов и художников, просвещенных эрудитов, стремящихся к познанию античной цивилизации во всей ее полноте, и скромных подмастерьев, зарабатывающих себе на хлеб перерисовкой графических образцов. Но самое важное, на наш взгляд, — эта история отражает существенную особенность, характерную для всей традиции изучения античности от эпохи Ренессанса до неоклассицизма, — огромную роль, которую играла в этой традиции ее графическая составляющая. Не только и не столько сами античные памятники, раскрытые в ходе археологических раскопок и зафиксированные *in situ*, но и их изображения,

34 К ним можно отнести группу рисунков орнаментальных мотивов, выполненных чернилами с серой отмывкой в середине альбома (*Destailleur С*, ff. 63–65, 68, 69, 73, 75), а также 10 листов в конце (*Destailleur С*, ff. 118–127), выполненных грубым черным контуром без отмывки.

выполненные неизвестно когда и неизвестно кем, с моделей, зачастую уже утраченных или недоступных, становятся ценными носителями информации. Их многочисленные копии выстраиваются в длинные цепочки подобий, связи между которыми порой трудно установить. Они сохраняют актуальность на протяжении столетий, причем эта актуальность обеспечивается не столько их художественным качеством, сколько их ценностью как исторического документа, засвидетельствовавшего облик античных древностей. Их воспроизводят, собирают и используют в разных контекстах и с разными целями: коллекционеры — как ценные экспонаты, ученые — как свидетельства жизни и быта древних, знатоки — как образцы утонченного вкуса, художники и архитекторы — как модели, применимые на практике.

При этом сами рисунки в известной степени «обезличиваются»: они утрачивают связь с индивидуальным замыслом, конкретным стилем и авторской манерой. По своим средствам художественной выразительности рисунки берлинского альбома, выполненные в середине XVI века, мало чем отличаются от рисунков альбома *Destailleur С* середины XVII, а последние — от рисунков Клериссо. Постоянное копирование и цитирование общих образцов нивелирует их индивидуальные различия, что затрудняет решение вопросов атрибуции. Можно предположить, что даже если будут обнаружены неопровержимые доказательства, подтверждающие авторство Пуссена или кого-либо другого в отношении рисунков альбома С, в их интерпретации это мало что изменит. Что лишь подтвердит факт — рисунки великого художника стали одним из звеньев в длинной цепи, связывающей древние прототипы с их современными подобиями и обеспечивающей широкую циркуляцию античных моделей.

Однако и сами древние модели тоже в известной степени деиндивидуализируются: детали знаменитых и выдающихся по качеству античных памятников, таких как Пантеон или храмы Римского Форума, соседствуют в рисунках альбомов со множеством анонимных фрагментов безвестных спойлий. Их индивидуальные черты: происхождение, состояние сохранности, материал и другие особенности, — мало интересуют авторов XVII и XVIII веков, что наглядно проявилось в их отказе от авторских подписей, фигурировавших в альбомах XVI века. Это говорит о том, что ценность данных образцов определяется уже не столько их художественными свойствами или принадлежностью известным памятникам, сколько разнообразием их форм, пополняющих обширный вокабуляр античного архитектурного языка. Именно эта связь с универсальным классическим языком составляет, на наш взгляд, принципиальную особенность данного графического жанра и определяет критерии и методы анализа всей этой традиции. Без понимания сути которой невозможно, на наш взгляд, изучение классического искусства вообще.



Ил. 18

Аноним. Постамент (трапезофор?) с фигурой грифона. Альбом *Destailleur* С. Сер. XVII в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Ил. 19

Никола Пуссен (аттр.) Античный рельеф с гиппокампом. XVII в. Лувр, Париж

Библиография

- Ефимова, Е. (2013).** Альбомы из коллекции И. Детайера в Государственном Эрмитаже: исторический контекст и некоторые проблемы интерпретации // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 3. С. 401–411.
- Ефимова, Е. (2016).** *Античность глазами антиквара, архитектора и гравера: альбомы из Государственного Эрмитажа и развитие архитектурного рисунка на тему античности в XVI веке* // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 6. С. 836–859.
- Каменская, Т. (1956).** *К вопросу о рукописи «Трактата о живописи» Леонардо да Винчи и ее иллюстрациях в собрании Эрмитажа* // Труды Государственного Эрмитажа. Вып. 1. С. 49–59.
- Пуссен, Н. (1939).** *Письма Пуссена* / Пер. Д. Г. Аркиной. М.-Л.: Искусство.
- Шевченко, В. (2000).** *Шарль-Луи Клериссо и коллекция его рисунков в Эрмитаже*. Дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения. СПб.: Гос. Эрмитаж.
- Berckenhagen, E. (1970).** *Die französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin*: kritischer Katalog. Berlin: Hessling.
- Campbell, I. (2004).** *Ancient Roman Topography and Architecture* / The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A: Antiquities and Architecture. Vol. 9. London: The Royal Collection, Harvey Miller Publishers.
- Clérisseau, Ch.-L.; Poulleau, Cl. (1778).** *Antiquités de la France. Monumens de Nismes*. Paris: Philippe-Denys Pierres.
- Félibien, A. (1684).** *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, t. IV, p. VIII. Paris: Sébastien Mabre-Cramoisy.
- Fréart de Chambray, R. (1650).** *Parallèle de l’architecture antique et de la moderne*. Paris: Edme Martin.
- Friedlaender, W. F. & Blunt, A. (1974).** *The drawings of Nicolas Poussin: catalogue raisonné*. London: The Warburg Institute University of London.
- Geymüller, H. de (1891).** *Trois albums de dessins de fra Giocondo* // Mélanges d’archéologie et d’histoire. Vol. 11. Pp. 133–158.
- Gukovskj, M. (1963).** *Ritrovamento dei tre volumi di disegni attributi a Fra Giocondo* // Italia mediovale e humanistica. Vol. VI. Pp. 263–269.
- Lanzarini, O. (2020).** *Memorie antiquarie: Il frammento di un libro di disegni nel Codice Tarsia* // Leonardo e il rinascimento nei codici napoletani: Influenze e modelli per l’architettura e l’ingegneria / Buccaro, A. & Rascaglia, M. (eds.). Napoli: CB Edizioni Grandi Opere. Pp. 365–380; 492–536.
- Nesselrath, A. (1992).** *Codex Coner-85 Years on* // Cassiano dal Pozzo’s Paper Museum, vol. II. / Quaderni Puteani, 3 / Montag J. (ed.). Milan: Olivetti; Arnoldo Mondadori Arte, 1992. Pp. 145–167.
- Syndram, D. (ed.) (1988).** *Römische Skizzen. Zwischen Phantasie und Wirklichkeit. Römische Ruinen in Zeichnungen des 16. bis 19. Jahrhunderts aus Beständen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz*. Mainz: Phillip von Zabern.
- Vaiani, E. (2016).** *The Antichità Diverse Album* / The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A: Antiquities and Architecture, vol. 5. London: The Royal Collection, Harvey Miller Publishers.
- Whitehouse, H. (1976).** *The Dal Pozzo Copies of the Palestrina Mosaic*. Oxford: British Archaeological Reports.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Владельческая запись XVIII в. Альбом архитектурных рисунков. Библиотека искусств, Берлин. Oz 114, fol.s.n. Источник изображения — Официальный сайт Библиотеки искусств. URL: https://recherche.smb.museum/detail/3068426/vorsatzblatt-mit-erläuterungstext?language=de&question=Charles-Louis+Clérisseau&limit=15&offset=75&sort=relevance&controls=none&objldx=87 (дата обращения: 06.03.2026)
- Ил. 2.** Ш.-Л. Клериссо. Две капители. 1760-е. Бумага, перо, сепия. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. ОР-1867. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2026. Источник изображения — Официальный сайт Государственного Эрмитажа. URL: https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/220177?query=клериссо%20шарль%20луи&index=11 (дата обращения: 06.03.2026)
- Ил. 3.** Копиист Клериссо. Две капители. Альбом архитектурных рисунков. Библиотека искусств, Берлин. Oz 114, fol.s.n. Источник изображения — Официальный сайт Библиотеки искусств. URL: https://recherche.smb.museum/detail/2353321/kapitelle-pausen?language=de&question=Charles-Louis+Clérisseau&limit=15&offset=15&sort=relevance&controls=none&objldx=29 (дата обращения: 06.03.2026)
- Ил. 4.** Аноним. Две капители. Альбом архитектурных рисунков. Сер. XVI в. Библиотека искусств, Берлин. Oz 114, fol. 11ob. Источник изображения — Официальный сайт Библиотеки искусств. URL: https://recherche.smb.museum/detail/3094459/kapitelle%3B-kapitell-und-säulenbasis?language=de&question=Charles-Louis+Clérisseau&limit=15&offset=75&sort=relevance&controls=none&objldx=76 (дата обращения: 07.03.2026)
- Ил. 5.** Аноним. Капители. Датирующая надпись. Альбом архитектурных рисунков. Сер. XVI в. Библиотека искусств, Берлин. Oz 114, fol. 10unt. Источник изображения — Официальный сайт Библиотеки искусств. URL: https://recherche.smb.museum/detail/3094450/kapitelle?language=de&question=Charles-Louis+Clérisseau&limit=15&offset=75&sort=relevance&controls=none&objldx=77 (дата обращения: 07.03.2026)
- Ил. 6.** Аноним. Капитель из церкви Санта-Кроче. Сер. XVI в. Национальная библиотека, Неаполь. Ms. XII.D.74, fol. 8r. Источник изображения — *Lanzarini, Orietta (2020). Memorie antiquarie: Il frammento di un libro di disegni nel Codice Tarsia*. Leonardo e il rinascimento nei codici napoletani: Influenze e modelli per l’architettura e l’ingegneria. Ed. Alfredo Buccaro & Maria Rascaglia. Napoli: CB Edizioni Grandi Opere. P. 492
- Ил. 7.** Жан Лемер (Большой). Апостолы Павел и Варнава в Листре. Сер. XVII в. Холст, масло. 106 х 137 см. Музей Великого века, Сен-Клу. Источник изображения — Викимедия. URL: Lemaire-Poussin_-_Saint_Paul_et_saint_Barnabé_à_Lystre.jpg (2000×1549) (дата обращения: 08.03.2026)
- Ил. 8.** Аноним. Постамент канделябра из Палестины. Альбом архитектурных рисунков. Сер. XVI в. Библиотека искусств, Берлин. Oz 114, fol. 26ob. Источник изображения — Официальный сайт Библиотеки искусств. URL: https://recherche.smb.museum/detail/2416949/kandelaber-basis?language=de&question=Charles-Louis+Clérisseau&limit=15&offset=75&sort=relevance&controls=none&objldx=88 (дата обращения: 08.03.2026)
- Ил. 9.** Никола Пуссен. Святое Семейство в Египте (фрагмент). 1655–1657. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. ГЭ-6741. Источник изображения — Викимедия. URL: File: Poussin — The Holy Family in Egypt, 1655–1657, ГЭ-6741.jpg — Wikimedia Commons (дата обращения: 08.03.2026)

References

- Berckenhagen, Ekhart (1970).** *Die französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin*: kritischer Katalog. Berlin: Hessling.
- Campbell, Ian (2004).** *Ancient Roman Topography and Architecture*. The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A: Antiquities and Architecture, vol. 9. London: The Royal Collection, Harvey Miller Publishers.
- Clérisseau, Charles-Louis (1778).** *Antiquités de la France. Monumens de Nismes*. Paris: Philippe-Denys Pierres.
- Efimova, Elena (2013).** *Albums from the Former H. Destailleur’s Collection in the State Hermitage: A Historical Context and Some Problems of Interpretation*. Actual Problems of Theory and History of Art. Vol. 3. Pp. 401–411. [In Russ.]
- Efimova, Elena (2016).** *Antiquity in the Eyes of an Antiquarian, Architect and Engraver: State Hermitage Albums and the Development of Architectural Drawings of Antiquity in the 16th Century*. Actual Problems of Theory and History of Art. Vol. 6. Pp. 836–859. [In Russ.]
- Félibien, André (1684).** *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, vol. IV, part VIII. Paris: Sébastien Mabre-Cramoisy.
- Fréart de Chambray, Roland (1650).** *Parallèle de l’architecture antique et de la moderne*. Paris: Edme Martin.
- Friedlaender, Walter F. & Blunt, Anthony (1974).** *The drawings of Nicolas Poussin: catalogue raisonné*. London: The Warburg Institute University of London.
- Geymüller, Henri de (1891).** *Trois albums de dessins de fra Giocondo*. Mélanges d’archéologie et d’histoire. Vol. 11. Pp 133–158.
- Gukovskj, Matteo A. (1963).** *Ritrovamento dei tre volumi di disegni attributi a Fra Giocondo*. Italia mediovale e humanistica. Vol. VI. Pp. 263–269.
- Kamenskaya, Tatiana (1956).** *On the manuscript of Leonardo da Vinci’s «Treatise on Painting» and its illustrations in the Hermitage collection*. Proceedings of the State Hermitage Museum. Vol. I. Pp. 49–59. [In Russ.]
- Lanzarini, Orietta (2020).** *Memorie antiquarie: Il frammento di un libro di disegni nel Codice Tarsia*. Leonardo e il rinascimento nei codici napoletani: Influenze e modelli per l’architettura e l’ingegneria. Eds. Alfredo Buccaro & Maria Rascaglia. Napoli: CB Edizioni Grandi Opere. Pp. 365–380; 492–536.
- Nesselrath, Arnold (1992).** *Codex Coner-85 Years on*. Cassiano dal Pozzo’s Paper Museum, vol. II. Quaderni Puteani, 3. Ed. Jennifer Montag. Milan: Olivetti, Arnoldo Mondadori Arte. Pp. 145–167.
- Poussin, Nicolas (1939).** *Letters of Poussin*. Translated by D. Arkina. Moscow-Leningrad: Art Publishing. [In Russ.]
- Shevtchenko, Valery (2000).** *Charles-Louis Clérisseau and the collection of his drawings in the Hermitage*. PhD thesis in Art Sciences. Saint-Petersburg: State Hermitage. [In Russ.]
- Syndram, Dirk (hrs.) (1988).** *Römische Skizzen. Zwischen Phantasie und Wirklichkeit. Römische Ruinen in Zeichnungen des 16. bis 19. Jahrhunderts aus Beständen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz*. Mainz: Phillip von Zabern.
- Vaiani, Elena (2016).** *The Antichità Diverse Album* / The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A: Antiquities and Architecture, vol. 5. London: The Royal Collection, Harvey Miller Publishers.
- Whitehouse, Helen (1976).** *The Dal Pozzo Copies of the Palestrina Mosaic*. Oxford: British Archaeological Reports.

маска в движении. интерпретация образов комедии дель арте в эскизах лудовико оттавио бурначини

Т. Г. ШОВСКАЯ

Государственный институт
искусствознания Министерства
культуры РФ, 125375, Россия, Москва,
Козицкий пер., д. 5
Российский институт театрального
искусства, 125009, Россия, Москва,
М. Кисловский пер., д. 6
tsovska@gmail.com

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-10-72-121

Аннотация

В венском Театральном музее хранятся две папки с эскизами сценографа и архитектора Лудовико Оттавио Бурначини, работавшего при дворе Габсбургов во второй половине XVII века. Значительная их часть представляет его как художника по костюмам. Эти костюмы, как принято считать, возникли в связи с ежегодными карнавальными празднованиями при дворе, и их репертуар весьма разнообразен — от карнавальных нарядов, представляющих разные народы, выполненных на основе римского костюма и предназначенных для членов двора, до гротескных одеяний для придворных карликов. Среди них есть небольшая подборка с персонажами комедии дель арте — при дворе Габсбургов итальянская комедия прижилась еще во второй половине XVI века и оставалась популярным развлечением на протяжении всей эпохи барокко. Эти эскизы с большой вероятностью создавались для существовавшей при дворе *Комедии благородных юношей* — их постановки обычно были частью придворных карнавальных празднований. Выросший в Венеции, в самой гуще ее театральной жизни, Лудовико Оттавио Бурначини был знатоком комедии масок, поэтому его представление персонажей комедии дель арте неразрывно связано с традицией итальянской сцены, укоренено в ней и занимает свое место в процессе эволюции этого феномена вплоть до угасания комедии во второй половине XVIII века. В статье подробно рассматриваются эскизы бурначиниевского цикла, связанного с комедией дель арте: контекст их появления, тенденции, которые они в себя вобрали, их художественные особенности и наконец их влияние на дальнейшее развитие образов итальянской комедии.

Ключевые слова: комедия дель арте, барочный карнавал, театральный костюм, Лудовико Оттавио Бурначини, Арлекин, придворный театр, двор австрийских Габсбургов

TATIANA G. SHOVSKEYA

State Institute of Art Studies of the Ministry of
Culture of the Russian Federation,
125375, Russia, Moscow, 5 Kozitsky Lane
Russian Institute of Theatre Arts, 125009,
Russia, Moscow, 6 Maly Kislovsky Lane
tsovska@gmail.com

Для цитирования: Шовская Т. Г.
Маска в движении. Интерпретация образов
комедии дель арте в эскизах Лудовико
Оттавио Бурначини // Журнал ВШЭ по
искусству и дизайну / HSE University Journal
of Art & Design. № 10 (2/2026). С. 72–121

character in the making.
commedia dell'arte
personages in ludovico
ottavio burnachini's
interpretation

Abstract

The Vienna Theater Museum houses two folders with drawings by the set designer and architect Ludovico Ottavio Burnachini, who was active at the Habsburg court in the second half of the 17th century. A significant part of them presents him as a costume designer. These costumes are generally believed to have originated in the connection with the annual carnival celebrations at the court, and their repertoire is very diverse — from costumes of different nations designed for members of the court and made on the basis of Roman costume, to grotesque robes for court dwarfs. There is a small selection of Commedia dell'arte characters among these drawings. Most likely they were created for *Edelknabenkomödie* (the Noble Youth Comedy), whose performances typically formed part of the court's carnival festivities. Having grown up in Venice, in the midst of its theatrical life, Ludovico Ottavio Burnachini was a connoisseur of Italian comedy and its characters, so his designs are rooted in the tradition of the comedy and occupy their place in the process of its evolution until its extinction in the second half of the XVIII century. The article is devoted to the context, peculiarities and the influence on the further development of Italian comedy of Burnachini's sketches from the Vienna Museum.

Keywords: commedia dell'arte, Baroque carnival, theatrical costume, Ludovico Ottavio Burnachini, Harlequin, court theater, court of the Austrian Habsburgs

Статья публикуется по материалам ежегодно проводимых Государственным институтом искусствознания ГИИ Ротенберговских чтений — Памяти Е. И. Ротенберга (1920–2011).
© Научная конференция «XVII век в западноевропейской культуре: первое современное (modern) столетие». 10 декабря 2024 года, Москва. Сектор классического искусства Запада.

Комедия дель арте, итальянская комедия, комедия масок, импровизационная комедия — всё это названия одного и того же театрального явления; использовавшиеся в разных контекстах, они отражают его различные черты. Возникшая в Италии в начале XVI века на основе более ранних специфически итальянских театральных форм¹, впитавшая культуру разнообразных театрализованных празднеств и гуманистическую драму, *commedia dell'arte* происходила из двух основных центров: из Неаполя на юге и из Венеции на севере.

Лудовико Оттавио Бурначини (1636–1707) провел свое детство и раннюю юность в Венеции. Здесь его отец работал сначала сценографом, а затем владел собственным театром [Santi o de Santi, 2019, s. 39–61]. В городе, где карнавал длится несколько месяцев в году, где сам образ жизни неразрывно связан с маской, Бурначини-младший воспринял комедию дель арте как самую суть театральности, впитал ее дух и стал безусловным знатоком комедии и ее персонажей.

В Вене середины XVII столетия, куда Лудовико Оттавио перебрался вместе с отцом, будучи пятнадцатилетним юношей, и где он затем служил при императорском дворе более полувека, комедия дель арте была непременной частью городских и придворных увеселений.

Император Леопольд I (годы правления 1658–1705), как и его предшественники на императорском троне, был большим поклонником комедии дель арте. При габсбургском дворе с ней познакомились еще в середине XVI века: существуют свидетельства о труппе Жуана из Венеции, выступавшей перед императором Максимилианом II в 1566 и 1567 годах [Katritzky, 2016, s. 84]. Возникшая вслед за этим мода на итальянскую комедию при немецкоязычных дворах превратилась в длительное увлечение — удачное сочетание развлечения и престижа делало итальянских комиков незаменимыми, ведь их присутствие свидетельствовало о европейской культурной ориентированности и языковых возможностях обитателей двора. Эта традиция получила активное продолжение в 1620-е и первой половине 1630-х годов, когда женой императора Фердинанда II стала мантуанская принцесса

1 Литературовед XIX века Адольфо Бартоли в предисловии к сборнику кановаччи комедии дель арте писал: «Эта театральная форма исполнялась на протяжении всего средневековья самыми вульгарными актерами, полукوميками и полуакробатами и приобрела большую честь к концу XVI века» [Bartoli, 1880, pp. 9–10]. Комики использовали набор сюжетов — так называемые *canovacci*, включавшие лишь перечень сцен и общее

содержание диалогов; все остальное рождалось прямо на подмостках в процессе развития спектакля, ведь импровизация была важнейшей чертой комедии дель арте.
2 Элеонора Гонзага (1598–1655) — вторая жена императора Фердинанда II, дочь герцога Мантуи Винченцо I Гонзага, известного покровителя наук и искусств. В Вене Элеонора Гонзага активно продвигала итальянскую музыкальную, театральную и балетную традиции.

Элеонора Гонзага². Например, из «Мольбы» Николо Барбьери³ известно, что при венском дворе постоянно выступали не менее трех итальянских трупп. Позднее, при Леопольде, для гастролеров даже был построен специальный театр⁴. Однако в 1662 году, просуществовав около семи лет, этот театр закрылся под давлением иезуитов, и представления итальянских комедиантов возобновились в Вене лишь спустя тридцать лет. И все же дух комедии дель арте уже проник в придворную культуру, ее маски были узнаваемы и понятны, а потому они продолжили свое присутствие на подмостках придворного театра как комические персонажи опер⁵, в выступлениях «Импровизационной комедии благородных юношей»⁶, а также на придворных увеселениях — карнавалах, костюмированных турнирах и в балетах.

Лудовико Оттавио Бурначини получил должность первого императорского архитектора и театрального инженера в 1659 году [Sommer-Mathis, 2019, s. 16], то есть в возрасте 23 лет. При венском дворе он вел весьма интенсивную и разнообразную деятельность. Большая часть его наследия связана со сценографией оперных постановок — он осуществил более ста премьер⁷; судить об их художественном оформлении можно по многочисленным театральным гравюрам, выполненным по его же рисункам. Он построил первое театральное здание Вены (театр «На Кортине») и разработал машинерию для него. Также он создавал костюмы для оперных постановок и театрализованных событий при дворе.

О работе Бурначини как художника по костюмам свидетельствуют листы из собрания венского Театрального музея⁸. Эскизы художника собраны в две папки: «Разрозненные листы» и *Maschere* («Маски»). Название первой папки, данное уже в позднее время, говорит само за себя. Вторая папка, как предполагают исследователи, была собрана, пронумерована и озаглавлена самим Бурначини, причем название употребляется здесь в значении «образ».

Эскизы из папки «Маски» исполнены с большой тщательностью и на прекрасной бумаге — вероятно, они предназначались для императорской кунсткамеры. Традиция сохранять свидетельства театрально-музыкальной

3 La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici (1634) — эссе актера, драматурга и писателя Николо Барбьери (1586–1641), где автор выражает свое восхищение и любовь к театру и актерам.

4 В 1653 году в Регенсбурге проходил рейхстаг, и для его участников состоялось представление оперы *L'inganno d'Amore* («Обман любви») в специально построенном театре. Архитектором театра и сценографом постановки был Джованни Бурначини; по окончании рейхстага деревянный театр разобрали и сплавляли по Дунаю до Вены, где его через несколько лет заново возвели специально для выступления гастрوليрующих итальянских трупп [Sommer-Mathis, 2019, s. 66–67].

5 Например, Кантор Партапопео в опере «Состязание» (1634) и Зан Трипу в опере «Ариадна, покинутая Тесеем и найденная Вакхом» (1641) [ibid., s. 65].

6 Молодые люди из аристократических семей получали при императорском дворе бесплатное образование, и среди прочего в программу входили театральные постановки — сценки с участием пер-

сонажей комедии дель арте разыгрывали обычно во время карнавала.

7 Флора Биаш-Шиффманн, основываясь на документах придворной канцелярии, приводит список из 115 опер и 29 ораторий, оформленных Бурначини [Biach-Schiffmann, 1931, s. 136–139].

8 Корпус эскизов Лудовико Оттавио Бурначини состоит из 414 листов и представляет собой одно из самых ценных собраний в коллекции Театрального музея в Вене. Эскизы разделены на две большие серии: «Разрозненные листы» с аббревиатурой Min 29 и папка *Maschere*, обозначенная как Min 20. Серия «Маски» состоит из 189 листов, все форматом около 25×38 см. Серия «Разрозненные листы» изначально включала 306 единиц, но к настоящему времени она состоит только из 225 эскизов; ее содержание условно разделено на следующие отделы: эскизы костюмов и сценографии, эскизы аллегорических саней, эскизы для сакральных представлений, архитектурные этюды и пейзажи.

жизни двора возникла еще в правление Максимилиана II и Рудольфа II, и именно в таком качестве в императорских собраниях хранились эскизы Джузеппе Арчимбольдо⁹.

На каждом листе из папки «Маски» изображена пара — мужской и женский персонажи, костюмированные в едином стиле. Эскизы весьма точно и подробно отражают все составляющие костюма — тип ткани, детали из меха или кожи, украшения из перьев, бусин, канта или тесьмы, и т.п. Более того, специалисты по историческому костюму утверждают, что Бурначини использовал цветовые оттенки, максимально приближенные к возможностям окраски тканей в ту эпоху, и что изображения дают подсказки даже по крою [Contin, 2019, s. 112–113]. Эскизы выполнены в контрастной манере, костюмы поданы в ярких цветах, нанесенных пастозно, часто с использованием свинцовых белил или металлических красок. Одновременно с этим в монохромных изображениях и для придания объема автор использует отмывку тушью и прозрачные слои акварели.

Работы Бурначини не имеют поясняющих подписей и датировок, на некоторых из них есть лишь названия собственно изображенных персонажей. По мнению хранителей, эскизы папки «Маски» создавались для костюмированных праздников, проходивших при дворе на масленичной неделе [Risatti, 2016, s. 204]. Часть из них — подписанные самим Бурначини «римляне», «древние германцы», «турки», «цыгане», «персы», «индийцы», «эфиопы» и «разные дикие народы» (Ил. 1, 2).

Здесь же находятся «выдуманные маски», «пастухи», «садовники» (больше похожие на садовых эльфов), «крестьяне» (в значении «деревенщина»). Эти разноплановые образы Бурначини создает на основе римского костюма¹⁰. В рамках увеселительного предназначения он избавляет римский костюм от пафосной и воинственной окраски и придает ему жизнерадостность: насыщает его многочисленными деталями, добавляет выразительные цветовые сочетания. В каких-то случаях автор прибегает к «говорящим» деталям, акцентируя связь персонажей с природой или профессией, заимствуя из реального национального костюма или представлений о нем; повсеместно использует орнаменты. Бурначини демонстрирует себя изобретательнейшим знатоком портновского ремесла, он варьирует форму, добавляет объемные детали, каждый раз заново ищет соотношение длины и объема двух слоев юбки, форму ремней, образующих верхний слой, меняет рисунок рукавов, фактуру панциря и для каждой детали разрабатывает свой орнамент. Всегда важную роль в костюмных эскизах Бурначини играет шлем: в коллекции

ции власти король или император появлялся в аллегорическом, а по сути, театральном костюме, восходившем к римскому военному облачению. Оно прямо ассоциировалось с римскими военными триумфами, благодаря чему римский костюм стал принадлежностью Героя, и в него облачились персонажи опер на исторические и мифологические сюжеты. В основе римского костюма — одежда легионера: рельефный панцирь, двойная юбка, верхний слой которой состоит из кожаных ремней, шлем с плюмажем и сандалии.

9 Джозеппе Арчимбольдо (1527–1593) — художник, инженер, устроитель празднеств, с 1562 по 1587 год работал при дворе Габсбургов. Инвентарные списки кунсткамеры Рудольфа II за 1607–1611 годы упоминают четыре папки с эскизами Арчимбольдо к различным театрализованным празднествам. Сохранилась лишь одна из них, сейчас она находится в кабинете рисунков и гравюр галереи Уффици.

10 Так называемый римский костюм возник в конце XVI века, когда в контексте символической demonstra-



Ил. 1

Лудовико Оттавио Бурначини. Римляне. Лист из серии «Маски». Посл. четв. XVII в. 24,7×37,9 см. Карандаш, акварель, белила, бумага. Театральный музей, Вена

Ил. 2

Лудовико Оттавио Бурначини. Эфиоп. Лист из серии «Маски». Деталь. Посл. четв. XVII в. 24,7×37,9 см. Карандаш, акварель, бумага. Театральный музей, Вена





Ил. 3

Лудовико Оттавио Бурначини. Двенадцать фигур.
Лист из раздела «Карлики и смешные маски»
из серии «Маски». Посл. четв. XVII в. 24,7×37,9 см.
Карандаш, акварель, бумага. Театральный музей, Вена



Ил. 4

Матиас Кюссель по рисунку Лудовико Оттавио
Бурначини. Царство Плутона. Сценическая картина
оперы «Золотое яблоко». 1668. 26×33,5 см. Гравюра.
Австрийская национальная библиотека, Вена

существуют листы, посвященные исключительно головным уборам, — собрание идей на тему типов, форм, материалов и прочих способов создать выразительное украшение на голову.

Совершенно особый тип костюма можно видеть в папке «Маски» в разделе «Карлики и смешные маски». Эти персонажи, перечисленные двумя рядами по 10–12 фигур на листе, представляют собрание гротескных образов: люди-бочки, люди-фонари, горшки, ступки и шляпы, разнообразие калеки, люди-животные и люди странных искаженных пропорций. Облик этих полуфантастических существ достигался, по-видимому, применением всех возможных средств театрально-костюмного искусства: накладных частей тела, которые позволяли визуальнo деформировать фигуры и менять их пропорции, крупных масок и фальшивых носов, бород и париков, а также механических элементов, в использовании которых Бурначини был настоящим профессионалом, унаследовавшим эти умения от своего отца¹¹. Судя по названию, серия предназначалась в том числе для актеров-карликов, что усиливало эффект ирреальности (Ил. 3).

Название серии подсказывает, что эти персонажи были призваны не столько пугать, сколько веселить публику, тем не менее, их происхождение носит вполне inferнальный характер, они близки гротескным фигурам, населяющим декорации «Золотого яблока» в картинах «Царство Плутона» (Ил. 4) и «Триумф Марса и Венеры». Также они родственны образам Иеронима Босха, ведь Бурначини использует тот же прием, соединяя в одной фигуре разнородные части — собственно, это один из центральных принципов гротескного изображения¹². Однако бытовой характер гибридности масок у Бурначини приближает их к зрителю и делает нестрашными. Таким образом, автор создает свой собственный вид гротесков — комические гротески.

Эскизы костюмов *персонажей комедии дель арте* также можно отнести к гротескным, если иметь в виду более общее значение этого слова — причудливый, комический, эксцентричный¹³. Эта подборка находится в папке «Разрозненные листы». Среди других — часто весьма любопытных, красиво придуманных и смело решенных, — они интересны тем, что не просто являют

рели название гротесков. ...древние любили создавать чудища, применяя коз, коров и коней...», — так Бенвенуто Челлини в автобиографии описывает возникновение термина Grottesche [Челлини, 1991, с. 85].

13 Впервые более широким смыслом понятие гротеска предлагает наделять Мишель де Монтень в своих «Опытах», вышедших в конце XVI века. В главе XXVIII «О дружбе» он обращается к декоративному приему «одного имеющегося живописца» и описывает гротески как «дикийннe тела, слепленные как попало из различных частей, без определенных очертаний, последовательности и соразмерности, кроме чисто случайных»; «Сверху прекрасная женщина, снизу — рыба», — приводит он цитату из «Науки поэзии» Горация. Далее он предлагает использовать термин в качестве определения собственной книги, т. е. переводит его в общестилевое понятие [Монтень, 1979, с. 170–171].

11 В постановке La Gara («Состязание», либретто Альберто Вимина, музыка Антонио Бертали), осуществленной Джованни Бурначини в 1652 году в Большом танцевальном зале Хофбурга, была сцена с Парнасом и кентаврами. Кентавров изображали танцовщики, и Бурначини-старшему удалось создать механическое устройство, позволявшее «добавленной» паре ног не только нести бутафорский лошадиный круп, но и двигаться синхронно с ногами танцовщика.

12 «...называют это гротесками. Эти гротески получили это название... потому что они были найдены изучателями в неких земных пещерах в Риме, каковые пещеры в древности были комнатами, банями, кабинетами, залами и тому подобное. Так как эти изучатели нашли их в этих пещерных местах, потому что со времен древних почва поднялась, и они остались внизу, и так как слово называет эти низкие места в Риме гrotами, поэтому они и приоб-

собой фантазию художника на заданную тему, а встают в ряд обширной традиции, начавшейся задолго до Бурначини и продолжившейся после него. Как уже говорилось, этот автор был знаком с итальянской комедией с детства, великолепно ориентировался в ее законах, хорошо понимал особенности масок и их характеры. Именно поэтому связь бурначиниевских персонажей с комедией была органичной, глубоко укорененной, а сами они заняли в непрерывной последовательности ее развития собственное место, стали ее частью, оказав влияние на ее дальнейшие трансформации. Эту контекстность и это влияние мы и постараемся показать в статье.

Так же, как и содержимое папки «Маски», костюмы персонажей комедии дель арте предназначались для масленичных празднований. Это проясняют два листа с изображением карнавальнoй процессии (Ил. 5, 6).

В сущности, это два варианта одного и того же изображения. В тоновой версии эскиза (карандаш и отмычка серой тушью) можно найти почти всех персонажей комедии дель арте с бурначиниевских эскизов — они составляют процессию,двигающуюся вместе с повозкой. Архитектурный антураж показывает, вероятно, один из дворов Хофбурга с временными сооружениями для карнавальнoх празднований. На дальнем плане — зрительские трибуны, чуть ближе, на некоем возвышении готовится в большом котле праздничное угощение, рядом с повозкой музыканты: менестрель с лютней и трубач.

В цветном варианте эскиза количество персонажей значительно сокращено, архитектурный антураж отсутствует¹⁴, зато сама повозка, сплошь декорированная масленичной снедью, в характерном для эскизов Бурначини насыщенном цвете выглядит весьма выразительно. В этом изображении, как и на других подобных эскизах, исследователи склонны видеть выражение определенных устойчивых идей Бурначини, которые он использует в аллегорических образах для театрализованных зрелищ при габсбургском дворе, главным образом, для торжественных процессий по разным поводам¹⁵. Бурначиниевская карнавальная повозка невольно рождает ассоциацию с брейгелевской «Битвой Масленицы и Поста», где процессия Карнавала также снабжена съедобными атрибутами. Вероятно, здесь сложно исключить и отсылки к голландскому и фламандскому натюрморту XVII века. Действительно, «кухонные» и «лавочные» сцены, со свойственным барокко стремлением к избыточности и к аллегоричности, художники насыщали громоздящейся неживой натурой, рассыпями снeди. То же мы видим и у Бурначини — карнавальная повозка и нагружена, и украшена всевозможной едой, приготовленной и в виде отдельных ингредиентов. Даже зонтик восседающего на повозке

14 Возможно, изначально цветной вариант выглядел иначе, поскольку на каком-то этапе хранения цветное изображение повозки вместе с «впряженными» в нее персонажами было вырезано и приклеено к новому чистому листу.

15 В статье, посвященной карнавальнoй повозке и шире — съестным мотивам в творчестве Бурначини, куратор венского Театрального музея Руди Ризатти

выделяет пять повторяющихся идей, которые по мнению автора были заимствованы художником из театральных практик итальянских комедиантов и адаптированы к требованиям императорского двора: миф о «земле молока и меда»; образ Арлекино как короля барочного карнавала; традиция Charivaris; иконография «диких людей»; мечта о «пантегрюэльской кухне» [Risatti, 2019, s. 214].



Ил. 5
Лудовико Оттавио Бурначини. Праздничное шествие с карнавальной повозкой. Посл. четв. XVII в. 36,5×48,5 см. Карандаш, перо, отмычка, бумага. Театральный музей, Вена



Ил. 6
Лудовико Оттавио Бурначини. Карнавальная повозка. Посл. четв. XVII в. 33,5×43,7 см. Карандаш, акварель, бумага, коллаж. Театральный музей, Вена

Арлекина — не что иное как блюдо с паштетом, на другом эскизе Арлекин держит его в руках, и оно украшено головой и хвостом павлина. Помимо того, что почти каждая деталь что-то означает (например, павлин — это символ Габсбургов), нельзя забывать и о раблезианском смысле эскиза¹⁶, т. е. о выражении темы изобилия, присущей карнавальным традициям.

В серии эскизов с персонажами комедии дель арте Бурначини изображает в основном самые характерные типы¹⁷; они не подписаны автором, но узнаваемы: Пульчинелла, Капитан, Панталоне, Доктор, Бригелла, Арлекин. Что касается Дзанни, слуги, то в серии представлены и его необычные разновидности.

Бурначини разрабатывает каждого персонажа подробно и в разных вариациях, кроме того, они представлены парами¹⁸, в процессе исполнения лацци, коротких комических номеров. Таким образом, эскизы, помимо основного своего назначения, а именно разработки костюма, представляют характеры масок, проявляют их темперамент, демонстрируют непосредственные реакции взаимодействия. Пары везде решены по принципу противопоставления, на которое работают цвет, поза, тектоника и абрис фигур.

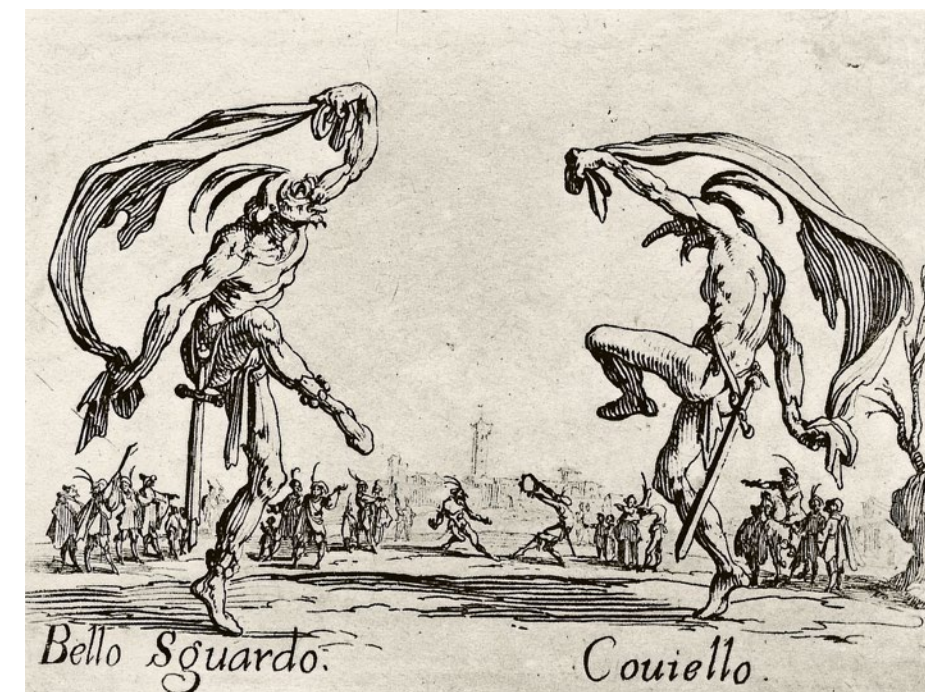
В этих эскизах движение персонажей важно для автора ничуть не меньше, чем костюм — изображения наполнены выразительной пластикой и эмоцией. Традиционно общая экспрессия выступления актеров итальянской комедии была столь же значимым приемом воздействия на публику, что и произносимые диалоги. Значение жеста в комедии дель арте связывают с использованием маски — отсутствующая мимика заменялась выразительностью тела, которое превращалось в сложный инструмент; позы и движения были подчеркнутыми и преувеличенными, сообщая дополнительные смыслы. Мимические элементы спектакля становились особенно важны при выступлениях для иноязычной аудитории, что было не редкостью, ведь комедия дель арте сложилась, существовала и развивалась в сообществе передвижных трупп, путешествовавших как по известному многообразию своих диалектов Апеннинскому полуострову, так и за его пределами¹⁹.

16 Михаил Бахтин выявляет в пиршественных образах Рабле, помимо прочего, связь с праздниками и смеховым действием, а также с изобилием и всенародностью. Поясняя последний пункт, он пишет: «...коллективная еда... не биологический животный акт, а событие социальное» [Бахтин, 2015, с. 364–365].

17 Сложившийся к началу XVI века набор персонажей комедии дель арте в северном венецианском варианте включал обычно десять типов: пара стариков — Панталоне и Доктор, две пары влюбленных, пара Дзанни, Капитан и служанка. Такой состав приводит исследователь Константин Миклашевский (1885–1943), опираясь на актеров-практиков комедии дель арте Франческо Андреини (1548–1624), Анжело Константины (1655–1729) и Пьера-Франсуа Бьянколелли (1680–1734) [Миклашевский, 2017, с. 75].

18 На каком-то этапе хранения листы были разрезаны, а пары таким образом разделены на отдельных персонажей, однако первоначальный замысел автора был восстановлен посредством стыковки фрагментов сплошной полосы оливкового оттенка, занимающей нижнюю часть каждого листа (она служит «почвой» для постановки фигур) — части были подобраны исходя из оттенков и отпечатков кисти. Насколько точна была работа хранителей музея по восстановлению пар, остается открытым вопросом. Например, если предположить, что пары были такими же, как на эскизе с карнавальным повозкой, то их состав был иным: в процессии Старый Панталоне идет с Арлекином, Бригелла с Ученым Капитаном и т. д. Тем не менее, в статье мы будем придерживаться реконструкции листов, выполненной хранителями музея.

19 Впервые о языке жестов и тела в итальянской комедии написала Марианна Халлар [Hallar, 1977], вслед за ней множество авторов продолжают изучать эту сложно поддающуюся расшифровке тему.



Ил. 7
Жак Калло. Белло Скуардо — Ковьелло. Гравюра из серии Balli di Sfessania. 1621. 7,3×9,2 см. Офорт. Театральный музей, Вена

Ил. 8
Жак Калло. Франка Триппа — Фрителлино. Гравюра из серии Balli di Sfessania. 1621. 7,3×9,2 см. Офорт. Театральный музей, Вена

Эту особенность итальянской комедии со всей яркостью выразил в своей серии *Balli di Sfessania* художник предыдущего поколения — Жак Калло²⁰. Бурначини явно находится под его влиянием: он стремится к захватывающей динамике лотарингского автора, но его рисунок далеко не так совершенен и не транслирует столь же яркую страстность (Ил. 7, 8).

Актеры комедии дель арте на гравюрах Калло самозабвенно погружены в игру, для них не существует ничего кроме куража лицедейства, энергия которого бьет через край. В серии Калло одежда почти не имеет значения, в основном он показывает своих «пляшущих человечков» условно задрапированными, ткань облегает и подчеркивает главный предмет интереса автора — фигуру в сложном движении, напряженные мышцы, экспрессивные жесты. Персонажи Бурначини тоже находятся в движении, но всё же они позируют, работают на публику, а костюм в его рисунках, напротив, играет важную роль, поэтому он материален и скрывает фигуру, двигаясь вместе с ней. При этом персонажи Бурначини представляют набор разнообразных типажей, каждый из которых обладает собственной эмоцией, в то время как Калло в своей серии повсеместно изображает упоенных игрой актеров.

Персонажи Бурначини транслируют *придворное* переосмысление образов комедии дель арте. Оно особенно интересно с учетом близкого знакомства автора с итальянской комедией, причем он не только разрабатывает классические типажи, но и обогащает их набор, где-то даже выходя за рамки канона. Одна из наиболее выразительных пар — Пульчинелла и Ученый Капитан (Ил. 9).

Пульчинелла, второй Дзанни из неаполитанского квартета, традиционно был одет в свободные льняные рубаху и штаны, в руках у него меч и шляпа — таким он изображен на гравюре Жака Калло из серии *Balli di Sfessania*²¹, и она считается самым ранним иконографическим источником по этой маске (Ил. 10).

У Бурначини сохраняется общая лаконичность костюма Пульчинеллы, но возникают и изменения, теперь он одет теплее: рубаха и соломенная шляпа превратились в куртку и шапку. Сам Пульчинелла изображен Бурначини крупным, грубым и неповоротливым, а его одежда слишком тяжелой и большой, рукава куртки толстые, негнущиеся и длинные. Крупные пуговицы не только несут утилитарную функцию, но и служат украшением наряда, решенного в монолитном натурально-белом оттенке: будучи парными, они задают определенный ритм. Вся фигура Пульчинеллы выглядит массивной, цельной и твердо стоящей на ногах.

Капитан являет собой полную противоположность: весь в черном, с контрастными акцентами кипенно-белых плиссированных манжет, воротника

20 Жак Калло (1592–1635) — художник, гравер, автор многочисленных офортов, в том числе известных серий. Серия *Balli di Sfessania*, созданная в 1621–1622 годах, состоит из 24 изображений и показывает актеров итальянской комедии парами в процессе исполнения мимических и танцевальных сценок, при этом каждый персонаж подписан.

21 В серии *Balli di Sfessania* некоторые персонажи повторяются много раз (что породило у исследователей разнообразные версии о содержании серии), но Пульчинелла встречается только один раз, на гравюре он показан с синьорой Лукрецией.



Ил. 9
Лудовико Оттавио Бурначини. Пульчинелла и Ученый Капитан. Посл. четв. XVII в. 26×15,5 см; 25,8×15,8 см. Карандаш, акварель, бумага. Театральный музей, Вена

Ил. 10
Жак Калло. Пульчинелла — Синьора Лукреция. Гравюра из серии *Balli di Sfessania*. 1621. 7,3×9,2 см. Офорт. Театральный музей, Вена

и ярко-коричневых перчаток. Абрис его фигуры изрезан, в том числе за счет деталей наряда — объемных помпонов на башмаках и панталонах. Капитан находится в неустойчивом движении, он не закончил начатый шаг. Эта неустойчивость, изрезанность абриса и контрастные детали важны для Бурначини, именно через них он проявляет характер Капитана. Взаимодействие масок явно конфликтное, Капитан отступает перед монументальным Пульчинеллой, перед его определенно неуважительным жестом, и такая диспозиция фигур тоже работает на выявление особенностей обеих масок.

Капитан в этой бурначиниевской серии встречается дважды; в отсутствие авторских подписей, хранители венского музея обозначили этого персонажа в одном случае как Ученого Капитана, а в другом — как Хвастливого Капитана (Ил. 11).

Изображение последнего выглядит, безусловно, самым динамичным в серии эскизов. Хвастливый Капитан находится в прыжке с высоко поднятым коленом, его фигура запрокидывается назад, как будто в характерно-комическом беге, его перекинутый через руку плащ развеивается под воздействием быстрого движения. Весь облик Хвастливого Капитана выглядит еще более сложным и беспокойным, чем у Ученого Капитана: золотые пуговицы и галуны придают дополнительный контраст наряду, а его необычайно высокая коническая шляпа, соразмерная по высоте всему телу, задает дополнительное направление, что добавляет изломанность фигуре. Таким образом, маска Капитана на обоих эскизах выражает волнение, взвинченность, неустойчивость и внутренний дисбаланс, происходящий из стремления продемонстрировать что-то, что не соответствует действительности и здравому смыслу.

Изначально маска Капитана представляла хвастливого вояку, храброго на словах, трусливого на деле, в венецианском варианте он также часто был испанцем, поэтому говорил с акцентом, пересыпая свою речь испанскими словами. В неаполитанском варианте его называли Скарамучча — от *scaramusse* («стычки»); таким образом, южная коннотация этой маски носит иной характер, на юге он солдат-задира, беспрестанно вступающий в поединки.

Маска Капитана прославилась во Франции под названием Скарамуша благодаря успеху, в том числе при французском дворе, выступавшего в этой роли актера Тиберио Фьорилли²². Он внес в образ значительные изменения: его Капитан ловок, утончен и грациозен, любит музыку, поет и играет на музыкальных инструментах, но по-прежнему всегда готов к отступлению. Фьорилли избавил персонажа от всех военных атрибутов, заменив шпагу гитарой, а также использовал вместо маски грим. И хотя бурначиниевский Капитан носит шпагу, его костюм больше напоминает именно образ Скарамуша

косвенные свидетельства, что Фьорилли обучал актерскому мастерству Мольера.

22 Тиберио Фьорилли (1608–1694) — актер, сын актера Сильвио Фьорилло, сыгравшего капитана Матамороса. Начал актерскую деятельность в Италии, после 1640 года вместе с труппой переместился во Францию, где выступал на сцене Пале-Рояля. Существуют



Ил. 11

Лудовико Оттавио Бурначини. Хвастливый Капитан и Оруженосец. Посл. четв. XVII в. 25,7×18 см; 25,8×14 см. Карандаш, акварель, бумага. Театральный музей, Вена

**Ил. 12**

Николас Хаберт по рисунку Анри Жиссе. Тиберิโอ Фьорилли в роли Скарамуша. После 1680. 26,9×41,2 см. Офорт. Государственный музей, Амстердам

**Ил. 13**

Пьетро Паолини. Портрет Тиберิโอ Фьорилли в роли Скарамуша. Ок. 1630. 92,5×121 см. Холст, масло. Музей Версальского дворца

Тиберио Фьорилли. Это хорошо видно на гравированном по рисунку Анри Жиссе²³ портрете Фьорилли 1680 года (Ил. 12).

Интересен также живописный портрет «Тиберио Фьорилли в образе Скарамуша» Пьетро Паолини²⁴; актер изображен на сцене в окружении двух других персонажей, и все детали его образа, включая капризное выражение лица, идентичны эскизу Бурначини: тонкие длинные усы, черный мягкий берет, камзол на пуговицах, плащ, белый плиссированный воротник и коричневые кожаные перчатки с раструбами (Ил. 13). Конечно, такое совпадение образов в деталях дает пространство для размышлений об их общем источнике или взаимовлиянии. Нельзя утверждать, что Бурначини видел этот портрет, но и отрицать связь его Капитана с этим живописным изображением невозможно. Что касается гравюры, она, безусловно, имела хождение по Европе, а с учетом конкуренции и внимания друг к другу двух дворов — французского и австрийского — наверняка попадала и в Вену.

Капитан Фьорилли стал для Бурначини прообразом Капитана как такового. В обоих случаях его Капитан изображен без маски, черты лица на двух эскизах схожие — это длинный крючковатый нос, длинные тонкие закрученные усы, вторящие им изогнутые брови. Выразительность созданного Фьорилли образа была столь яркой, что в следующем, XVIII столетии этот персонаж будет целиком соответствовать созданной им традиции: в руках у него гитара, на голове мягкий берет, лицо выразительно благодаря длинным усам — таким, в частности, изображает Капитана Мартин Энгельбрехт²⁵ около 1700 года в серии, посвященной итальянским комедиантам.

Если в случае с Капитаном можно говорить о влиянии на Бурначини популярного сценического образа, то его трактовка Пульчинеллы, в свою очередь, оказала влияние на других художников, в частности на Джандоменико Тьеполо²⁶ с его сериями фресок и рисунков, посвященных этому персонажу и выполненным им в конце жизни, как считается, исключительно для собственного удовольствия. Серия фресок для камеры Паяцев, находившейся на летней вилле²⁷ Тьеполо, состоит из крупноформатных цветных и небольших тоновых изображений. Цветная серия завораживает мягким прозрачным светящимся цветом, характерным для художников этой династии; она содержит несколько сюжетов — «Влюбленный Пульчинелла» (Ил. 14), «Триумф Пульчинеллы», «Балаган», «Качели Пульчинеллы», «Пульчинелла отправляется в путь» и фреска «Новый мир», где Пульчинелла затерялся

23 Анри Жиссе (1621–1673) — художник при дворе Людовика XIV в первые годы его правления, занимался оформлением празднеств, заложил основы стиля «короля-солнца».

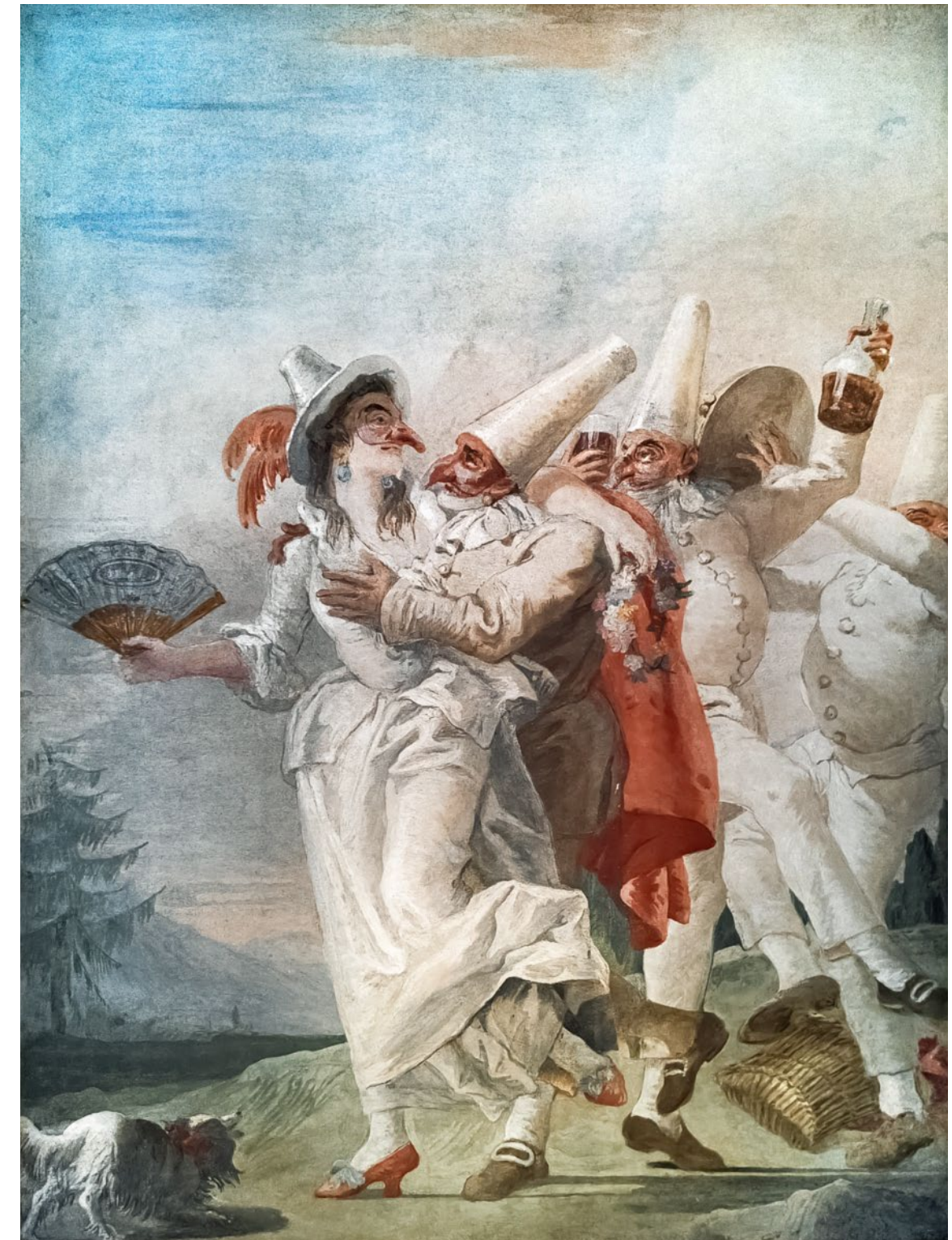
24 Пьетро Паолини (1603–1681) — художник эпохи барокко, караваджист, основатель академии в Лукке.

25 Мартин Энгельбрехт (1684–1756) — успешный гравер и издатель из Аугсбурга, прославился также благодаря изобретенному им перспективному театру или диораме — трехмерной модели сцены, составленной из послойных фрагментов цветных гравированных изображений сценографии и актеров, которую

нужно было просматривать через специальную линзу, что создавало впечатляющий иллюзорный эффект.

26 Джандоменико Тьеполо (1727–1804) — старший сын и ученик Джованни Баттисто Тьеполо, создатель многочисленных фресковых росписей, в частности вместе с отцом и братом был автором знаменитого плафона парадной лестницы Вюрцбургской епископской резиденции.

27 В настоящее время фрески находятся в Музее венецианского сеттеченто, расположенном в палаццо Ка-Реццониго в Венеции.



Ил. 14

Джандоменико Тьеполо. Влюбленный Пульчинелла. 1797. 196×147 см. Фреска. Музей венецианского Сеттеченто, палаццо Ка-Реццониго, Венеция

в большой толпе. Все фрески камеры Паяцев демонстрируют неизменный образ главного героя: в кожаной маске, с длинным носом, горбатого и с перевешивающимся через пояс животом, в белом наряде из простых штанов и куртки с объемными пуговицами и в высокой конической шляпе (такой же неправдоподобно высокой, как у Хвастливого Капитана). Он всегда находится в окружении клонов-Пульчинелл; на фреске «Балаган» герой даже держит в руках уменьшенную копию самого себя — куклу или марионетку для выступлений. В отличие от тяжелого и неповоротливого Пульчинеллы Бурначини, на фресках Тьеполо этот персонаж долговяз и подвижен, но его нрав остается таким же — грубым и, возможно, даже агрессивным.

Серия Джандоменико Тьеполо «Развлечения для детей» также посвящена Пульчинелле, она состоит из 104 рисунков пером с отмывкой тушью и по замыслу художника охватывает самые разнообразные сюжеты из жизни его героя от рождения до смерти. По сравнению с фресками серия рисунков, безусловно, наполнена более сложным содержанием, вряд ли она действительно предназначалась для детей или же для развлечения, ибо эти сменяющие друг друга сцены, несмотря на комически представленного главного героя и такое же окружение, вбирает в себя сложную гамму человеческого опыта, по большей части трагического²⁸. Тем не менее эти листы продолжают приемы и стилистику фресок, таким образом, Джандоменико Тьеполо, обратившись к этому персонажу и выработав однажды для себя его облик, оставляет его неизменным. Как принято считать, он возник под влиянием, в том числе, серии эскизов Бурначини [Risatti, 2019, s. 175, 181]. Речь идет не о непосредственном знакомстве Тьеполо с эскизами Бурначини, а о вкладе художника в целом — каждый автор, прикасающийся к теме, так или иначе способствует ее трансформации, задает направления развития, а влияние персонажей Бурначини, бытовавших в социальном пространстве венского двора, безусловно, было значительным.

Если Ученый Капитан представлен в паре с типичным Дзанни, а именно с Пульчинеллой, то Хвастливый Капитан взаимодействует с необычным Дзанни. В этом цикле эскизов существуют два необычно одетых Дзанни, второй — в паре со Старым Панталоне.

Оба Дзанни сложно поддаются определению как первый или второй слуга; на эскизе с карнавальной повозкой Бурначини изображает их вместе, в левой части листа — обоих он показывает дезориентированными, озирающимися, словно они не понимают, следовать ли им за двигающейся мимо них и уходящей процессией. Надо заметить, что в случае с Дзанни из пары с Хвастливым Капитаном, его изображение на листе с карнавальной повозкой рассказывает о персонаже едва ли не больше, чем гораздо более

28 В серии «Развлечения для детей» видят аллюзии на политические события эпохи и закат Венецианской республики [McHale, 2012, pp. 95–114], а философ Джорджо Агамбен посвятил этому циклу рисунков книгу, где он исследует Пульчинеллу и связь комедии дель арте с философией [Агамбен, 2021].

крупный рисунок на цветном эскизе. В обеих своих версиях он показан согбенным, с протянутой рукой, его жесты просительны, а сам он словно пребывает в прострации. Это роднит его со вторым Дзанни в его изначальной интерпретации — увальнем и тугодумом, но здесь он приобретает как будто более трагическую окраску растерянности и потери себя. Его одежда на цветном эскизе выглядит на первый взгляд простой, может показаться, что, как и в случае с Пульчинеллой, это утепленный вариант одеяния обычного Дзанни, добавлен только насыщенный голубой цвет. Но более внимательный взгляд выявляет удлинённые сзади пышные фалды куртки, ее желтую атласную подкладку, облегающую шапку-чепец в цвет, мягкий капюшон и еще ряд деталей. На листе с карнавальной повозкой его куртка снабжена также характерным элементом испанского дублета²⁹ — жестким обрамлением рукавов в виде валиков или «крылышек», что делает костюм Дзанни более приближенным к военной и дворянской одежде. Возможно, эти наблюдения заставили хранителей музея обозначить его как Оруженосца, что представляется вполне вероятным вариантом. В руках у Оруженосца высокая черная шляпа и кирпич, что может быть связано с содержанием конкретного лаццо.

Костюм второго необычно одетого Дзанни выполнен в восточных мотивах, поэтому он обозначен как Экзотический Дзанни. Асимметричная застежка ливреи, высокая шляпа характерной восточной формы с длинными фазаными перьями по бокам, а также сочетание золотого с красным — весь наряд Экзотического Дзанни напоминает китайское традиционное платье. Мода на китайские предметы и интерьеры была еще впереди, но благодаря иезуитским миссионерам, которые часто совмещали свою деятельность с этнографическими и натуралистическими исследованиями, отзвуки дальневосточной культуры проявлялись в европейском обиходе еще с XVI века. Затронула она и иконографию комедии дель арте, примером чему служит этот эскиз Бурначини (Ил. 15).

Экзотический Дзанни представлен в паре с так называемым Старым Панталоне — горбатым стариком в длинном черном широком подпоясанном палето³⁰ с широкими же рукавами и на лиловой подкладке; под палето виден камзол, панталоны и чулки одного цвета с подкладкой, а на голове облегающая черная шапочка. Костюм Панталоне традиционно соответствует мужской одежде венецианцев XVI века, какими они изображены в книге *Habiti antichi Et Moderni di tutto il Mondo*³¹ Чезаре Вечеллио (Ил. 16).

29 Дублет — деталь мужского костюма, стеганая куртка. Дублет произошел от поддоспешника, т. е. одежды, надеваемой под доспех или служащей основанием для нашитых на нее металлических или кожаных лат. Главное, что выделяет дублет, — его жесткая форма, благодаря которой он формирует фигуру, подчеркивая изящную талию и мощную грудную клетку. Дублет впервые появляется в испанской моде в середине XVI века и из Испании распространяется по Европе. Поверхность дублета украшали фактурной вышивкой золотыми и серебряными нитями, бисером, коваными изделиями.

30 Палето — предшественник пальто, существовало в середине XV века, характеризовалось большими проймами и широкими длинными рукавами в форме колокола.
31 Чезаре Вечеллио (1521–1601) — итальянский живописец и гравёр, двоюродный брат и, вероятно, сотрудник Тициана. Известность ему принесла книга «Традиции древнего и современного костюма со всего мира». *Habiti Antichi Et Moderni di tutto il Mondo* di Cesare Vecellio. *Vestitus antiquorum, recentiorumque totius Orbis. Per Svlstativm Gratilianvm Senapolensis Latine declarati.* In Venetia, 1598.



Ил. 15

Лудовико Оттавио Бурначини. Экзотический слуга и Старый Панталоне. Посл. четв. XVII в. 25,7×14,8 см; 26×15 см. Карандаш, акварель, бумага. Театральный музей, Вена



Ил. 16

Чезаре Вечеллио. Гравюры из книги *Habiti antichi Et Moderni di tutto il Mondo* di Cesare Vecellio. 1590

Издания такого рода переживали в Европе на рубеже XVI–XVII веков пик популярности, но объемная книга Вечеллио стала особенно известной. Она содержит более четырехсот ксилографий с изображением разнообразных костюмов, в основном из Европы, но также из Азии и Африки. Сам Вечеллио никогда не путешествовал, поэтому экзотические костюмы нарисованы с опорой на других авторов, при этом многие из них вымышлены. Но что касается европейского костюма, особенно Италии и Венецианской республики — здесь Вечеллио и скрупулезен, и достоверен. Он показывает как современную, так и древнюю одежду, перечисляет мужские и женские костюмы разных социальных слоев и профессий.

Бурначини, скорее всего, был знаком с этим изданием и из-за его популярности, и потому, что оно стало пособием для художников. Кроме того, проведя юность в Венеции, он, вероятно, и сам хорошо представлял себе типаж венецианского купца, который вряд ли сильно изменился за прошедшие с момента издания книги три четверти века.

Старый Панталоне изображен у Бурначини горбатым, с втянутой в плечи головой, с руками за спиной, на полусогнутых ногах и в неопределенном положении на цыпочках — то ли в заплетающейся нетвердой походке, то ли в попытке танца. Весь его облик транслирует скорее невнятицу и старческий маразм, чем злодейство. Два персонажа на этом листе взаимодействуют минимальным образом, находясь каждый в собственном коконе не вполне ясного понимания происходящего.

Другая ипостась Панталоне — Панталоне Маньифико³², то есть Великолепный Панталоне (Ил. 17), и этот образ Бурначини трактует под явным воздействием Жака Калло. На гравюре Калло из серии «Три Панталоне» (Ил. 18) герой предстает почти трагическим персонажем, изображенным как будто в момент произнесения значительного монолога: одна рука прижата к груди, нога выставлена вперед, и сам он подался в сторону зрителей, словно пытаясь донести до своих слушателей нечто для него важное. Бурначини хотя и не буквально, но повторяет и позу, и костюм, а также сохраняет определенную трагичность, даже усиливает ее, меняя жест прижатой к груди руки на открытый и простертый к собеседнику.

Традиционная коннотация Великолепного Панталоне — знатный богатый старик и обманутый любовник, на что указывает атрибут в виде белого платка, свисающего с его пояса. Другие неизменные атрибуты: короткая острая борода, часто показанная торчащей вперед, ей вторит пистолетезе, широкий кинжал ромбовидной формы, а также тапочки — эта деталь работает в противовес бороде и кинжалу и указывает на старость. Панталоне одет как богатый венецианец XVI века: красные панталоны и камзол, длинный тяжелый черный плащ-палето и черная мягкая шляпа.

32 Маньифико (Magnifico) использовалось и как самостоятельное имя этого персонажа, что касается имени Панталоне, то существует версия, что оно происходит от греческого Панда Леонда, т. е. «сильный во всем», но это, разумеется, злая ирония.



Ил. 17

Лудовико Оттавио Бурначини. Великолепный Панталоне и Доктор. Посл. четв. XVII в. 25,7×15,4 см; 25,8×14,9 см. Карандаш, акварель, бумага. Театральный музей, Вена

Ил. 18

Жак Калло. Панталоне. Из серии «Три Панталоне». Ок. 1618–1619. 21,5×14,7 см. Офорт. Театральный музей, Вена





Ил. 19

Алессандро Падовано по эскизам Фридриха Сустриса. Лестница шутов. 1575–1579. Фрески. Бург Траусниц, Бавария



Ил. 20

Джандоменико Тьеполо. Менуэт. 1756. 80,7×109,3 см. Холст, масло. Национальный художественный музей Каталонии, Барселона

Таким Панталоне изображен и на двух наиболее ранних иконографических источниках по комедии дель арте: на живописной панели с условным названием «Представление комедии дель арте», приписываемой Франсу Флорису³³, и на фресках так называемой «Лестницы шутов» замка Траусниц в Баварии³⁴ (Ил. 19).

Фрески, созданные во второй половине XVI века, повествуют о злоключениях Панталоне в сопровождении его слуги. Фигуры изображены в натуральную величину — это одновременно и характерная для эпохи «обманка», призванная в полумраке лестницы вызвать впечатление встречи с персонажами комедии дель арте на ее поворотах, и длинное повествование о любви и ревности, разворачивающееся на шести уровнях от подвала до чердака замка.

Полностью неизменным изображает Панталоне Джандоменико Тьеполо на своем полотне «Менуэт» 1756 года (Ил. 20). Таким образом, можно констатировать, что эта маска в наименьшей степени была подвержена трансформациям от возникновения комедии в середине XVI века до ее заката во второй половине XVIII столетия. Изображая эту характернейшую венецианскую маску, Бурначини также не отступает от существовавшей традиции.

Диалог двух стариков — то конфликтный, то примирительный — был постоянным рефреном комедии, необходимой частью ее пространства, именно поэтому в XVIII веке Карло Гольдони, этот «певец души своего города» [Starkie, 1925, p. 86], продолжил линию стариков, задействуя Панталоне в каждой пьесе. Неизменным оппонентом Панталоне был Доктор, что составляло его основной вклад в сценическое повествование; иногда он также выступал с псевдонаучными запутанными монологами, призванными занять паузу в действии, а сама его фигура являла пародию на ученый класс. Доктор у Бурначини одет в типичный строгий черный костюм «профессий знания» — широкое пальто, плиссированные белые воротник и манжеты, широкополая шляпа и элегантные туфли с бантами. Предметом споров Панталоне и Доктора были деловые переговоры или брачный договор их детей — на эскизе Бурначини они жестикулируют, обратившись друг к другу.

Актерам нищих странствующих трупп приходилось искать дополнительного, помимо выступлений, заработка, и наиболее частым способом было сопровождение ярмарочных шарлатанов, продавцов разнообразных снадобий. В этом смысле Доктор был наиболее подходящей фигурой, возник даже подтип Доктора-Шарлатана, которого можно отличить по мягкой шапочке вместо шляпы с полями.

(1519–1570), исследователи спорят и о точной датировке, но в любом случае относят работу к 1570-м годам.

34 Фрески были созданы по проекту Фридриха Сустриса, обучавшегося живописи у Джорджо Вазари, и выполнены Алессандро Падовано в 1575–1579 годах по заказу принца Вильгельма, который позже стал герцогом Баварским Вильгельмом V.

33 Живописное изображение на деревянной панели размером 85х85 см находится сейчас в собрании Музея истории и искусства барона Жерара в Байе в Нормандии. По поводу авторства существовали разные версии; так, исследователь комедии дель арте Пьер-Луи Дюшартр считал ее автором одного из представителей семьи фламандских живописцев Пурбусов, позднее ее связали с мастерской фламандца Франса Флориса

Вероятно, наиболее важная и характерная пара бурначиниевского цикла, посвященного комедии дель арте, — Бригелла и Арлекин (Ил. 21). Оппозиция двух Дзанни была неременным условием ансамбля масок [Testaverde, 2007, p. 28], они дополняли друг друга как две противоположности — один быстрый, находчивый, дерзкий и коварный, второй медлительный, неумелый, грубый, трусливый и наивный. К началу XVII века на севере Италии, а затем и во Франции, вслед за зрительской популярностью, утвердилось сценическая традиция представлять эту пару масками Бригеллы и Арлекина; в таком обновленном виде они стали основной классической комической парой театра масок. Именно по этой причине хранители совместили этих двух персонажей, отмечая, что у Бурначини они не составляли пары, но изначальное соответствие на данном этапе не обнаружено.

Два Дзанни у Бурначини не контрастны, как персонажи других пар, а подобно-противоположны; их позы почти зеркальны, то же впечатление заложено в их одежду — у обоих она мелко детализирована, но наряд Арлекина построен на калейдоскопе ярких сочетаний, а у Бригеллы ограничен двумя цветами: оливковые детали на белом одеянии.

Белое полотно, из которого сшита одежда Бригеллы, указывает на его деревенское происхождение, но отделка зеленой тесьмой превращает его костюм в ливрею. Деревянный кинжал и кошель на поясе — также типичные атрибуты этого персонажа. Циничный интриган и, как пишет Морис Санд, «самый гнусный негодяй из всех существующих» [Sand, 1862, p. 206], Бригелла обладает необычайной ловкостью и всегда добивается своего, причем любой ценой, не останавливаясь перед жестокостью. Из-за этих низменных и пугающих черт маска постепенно теряла свою популярность.

Бригелла на эскизе одет в соответствии с классическими представлениями о костюме этой маски, т. е. в ливрею, но в свойственной Бурначини манере особое значение приобретает декоративная отделка, позумент распространяется на все части костюма, включая накидку, что задает геометризованный ритм, который, в свою очередь, становится общей характеристикой костюма Бригеллы и Арлекина.

Маска Арлекина прошла, вероятно самый длинный и сложный путь трансформаций. Возникнув на основе глупого Дзанни, Арлекин превратился сначала в изворотливого комического слугу, вечно страдающего от голода, нехватки денег, собственного убожества и трусости. К началу XVII века Арлекин стал верным слугой, его страдательность приросла доверчивостью и влюбчивостью, в своих поступках он по-прежнему лжив, зато теперь энергичен. Во второй половине XVII века Арлекин начал обретать более утонченные черты — остроумие и иронию, и это был еще не финал развития образа.

Арлекин — единственный персонаж бурначиниевского цикла в *темной* маске. В середине XVI века, в момент возникновения итальянской комедии, маски, как правило, изготавливались из темной кожи. Такие маски были



Ил. 21

Лудовико Оттавио Бурначини. Бригелла и Арлекин.
Посл. четв. XVII в. 26×15,3 см; 26×15,3 см. Карандаш,
акварель, цинковые белила, бумага. Театральный
музей, Вена



Ил. 22

Франс Флорис (школа). Представление комедии дель
арте при дворе Карла IX. 1572. 85×85 см. Живопись
на доске. Муниципальный музей Байё

частью традиции, пришедшей из глубины веков, — той самой традиции, которая составила основу комедии дель арте [Fantham, 1989, pp. 23–32]. Черные кожаные маски несли infernalную коннотацию, так как актер в этой традиции отождествлялся с фигурой дьявола — как пишет Томазо Гарцони в своей «Синагоге невежд»³⁵, именно дьявол «учит человека самым странным метаморфозам» [Garzoni, 1589, p. 649]. С так называемым «процессом очищения» [Sartori, Lanata, 1983, p. 91] маски связано начало нового этапа существования комедии, поскольку он переводил ее, если так можно выразиться, в легитимное поле, делал возможным присутствие комедиантов в добропорядочном обществе и даже при дворе.

Обращаясь для рассмотрения этой темы к уже упоминавшемуся произведению, а именно к живописной панели из нормандского музея (Ил. 22), а она датируется 1571–1572 годами и считается одним из самых ранних источников по иконографии итальянской комедии [Katritzky, 2006, p. 142], заметим, что она ценна еще и тем, что на сцене изображено множество персонажей³⁶.

В центре Панталоне, и в отождествлении этой маски единодушны все исследователи. В отношении остальных они проявляют большую осторожность, которая, вероятно, связана не столько с типами масок, на наш взгляд, узнаваемых, сколько с их возможными вариациями. Всего на сцене показано двадцать актеров, часть из них в масках, другие без масок, вероятно, это *Innamorati* (Влюбленные)³⁷ и музыканты. Но только два персонажа изображены в черных масках, и Дюшартр определяет их обоих как возможных Арлекинов [Duchartre, 1966, pp. 83–84]. Фигуру за спиной Панталоне идентифицируют как Арлекина также и другие исследователи — например, Стерлинг называет это изображение «самой ранней известной версией костюма Арлекина» [Sterling, 1943, p. 20]. Сложнее со вторым персонажем в черной маске, у которого видны только голова и плечи. Помимо цвета маски его выделяет красный берет или мягкая шляпа с небольшими полями, а на ней — заячий хвост, символ трусости. Этот атрибут даже в большей степени, чем костюм с заплатками, дает основание утверждать, что здесь изображен еще один Арлекин, или его разновидности, такие как Табаррино или Меццеттино. Действительно, концу XVI века появляется бесчисленное количество типов слуг, многие из которых также носят костюм с заплатками [Katritzky, 2006, p. 234].

Итак, «Представление комедии дель арте» из нормандского музея, относящееся к последней трети XVI века, дает основание полагать, что на этом этапе эволюции комедии только Арлекин носит черную маску, у других

35 «Синагога невежд» — сочинение популярного и писавшего на самые разнообразные темы монаха Томазо Гарцони (Tommaso Garzoni, 1549–1589). «Синагога невежд» впервые опубликована в 1589 году и состоит из шестнадцати частей, каждая из которых написана в форме дискурса, посвященного разным видам невежества или глупости; шуты находятся в центре одного из них.

36 Все персонажи на картине пронумерованы, а добав-

ленный внизу текст более позднего времени поясняет, что здесь изображены французский король Карл IX, его сестра Маргарита, его мать Екатерина Медичи и другие члены двора. Исследователи считают эту надпись не имеющей никакой документальной ценности.

37 В масках традиционно выступали комические персонажи, Влюбленные не относились к этой категории, они выступали без масок.

актеров маски светлые³⁸. Показателен в этом смысле и сборник Фоссара³⁹ — в реконструкции четырехактной постановки, составленной из 24 гравюр из стокгольмского собрания [Buckley, 2009, p. 262], Арлекин везде представлен в абсолютно черной, залитой глухим тоном маске. Темная маска в этой подборке помимо Арлекина встречается еще только один раз (у персонажа, помеченного как Zanu, т. е. слуга), в то время как все остальные маски — светлые. Светлая маска способствовала распознаванию черт лица и как следствие увеличивала их выразительность, и в этом контексте сохранявшая черный цвет маска Арлекина лишь акцентировала дьявольские атрибуты, приписываемые ему еще со Средневековья.

В эскизах Бурначини этот принцип сохраняется. Темная маска характерна еще и тем, что «стирает» черты лица, привлекая тем самым внимание к телу актера, его жестам и движениям. Клаудиа Контин⁴⁰ обращает внимание на то, что такая маска сама по себе является произведением искусства и приводит слова исследователя Франко Монти о том, что черная маска воплощает не портрет и не эмоцию персонажа, скорее она транслирует страх, войну и смерть — т. е. общие универсальные понятия [Contin, Risatti, 2019, s. 284]. Черты маски Арлекина с течением времени почти не подверглись изменениям: крошечные глазницы, изогнутые брови, выражение которых усиливалось линиями морщинистого лба, и наверху шишка как намек на дьявольские рога.

В противоположность маске, костюм Арлекина, как и его характер, претерпел значительные перемены. Изначально он состоял из простой крестьянской одежды, рубашки и длинных штанов — и то, и другое в хаотичном порядке было покрыто множеством цветных заплат. Таким представляет Арлекина создатель этого образа актер Тристано Мартинелли⁴¹ в своем сочинении *Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin, comicorum de civitatis Novalensis. Imprimé de là le bout du monde* («Риторические композиции м. Дона Арлекина, комика города Новаленсиса»)⁴² (Ил. 23); так же выглядит костюм Арлекина и с нормандского живописного изображения.

38 Конечно, нельзя утверждать, что другие персонажи итальянской комедии, помимо Арлекина, во второй половине XVI века *нигде и никогда* не выступали в темных масках. Например, на картине неизвестного фламандского мастера «Музицирующая пара между двумя слугами *Commedia dell'Arte*», созданной около 1590 года (ее приводит в своей монографии профессор М. А. Катрицки [Katritzky, 2006, p. 533]), с двух сторон Влюбленных стоят Арлекин и Бригелла, у обоих темные маски, и все же — у Арлекина она именно черная, в то время как у Бригеллы даже не коричневая, а скорее терракотовая, т. е. ближе к карнации.

39 Сборник Фоссара — обширная коллекция театральных гравюр и рисунков, собранная сиром Фоссаром, музыкантом при дворе Людовика XIV; в более позднее время она была рассеяна, сейчас 163 листа из изначального сборника находятся в Копенгагене, часть недавно была обнаружена в Лондоне; 85 листов, многие из которых относятся к ранней комедии дель арте, находятся в Национальном музее в Стокгольме.

40 Клаудиа Контин — актриса, режиссер, сценограф, художник, преподаватель драматического искусства, эссеист и исследователь. Разрабатывает тему комедии дель арте и в особенности образ Арлекина, называет себя официальным представителем этого персонажа.

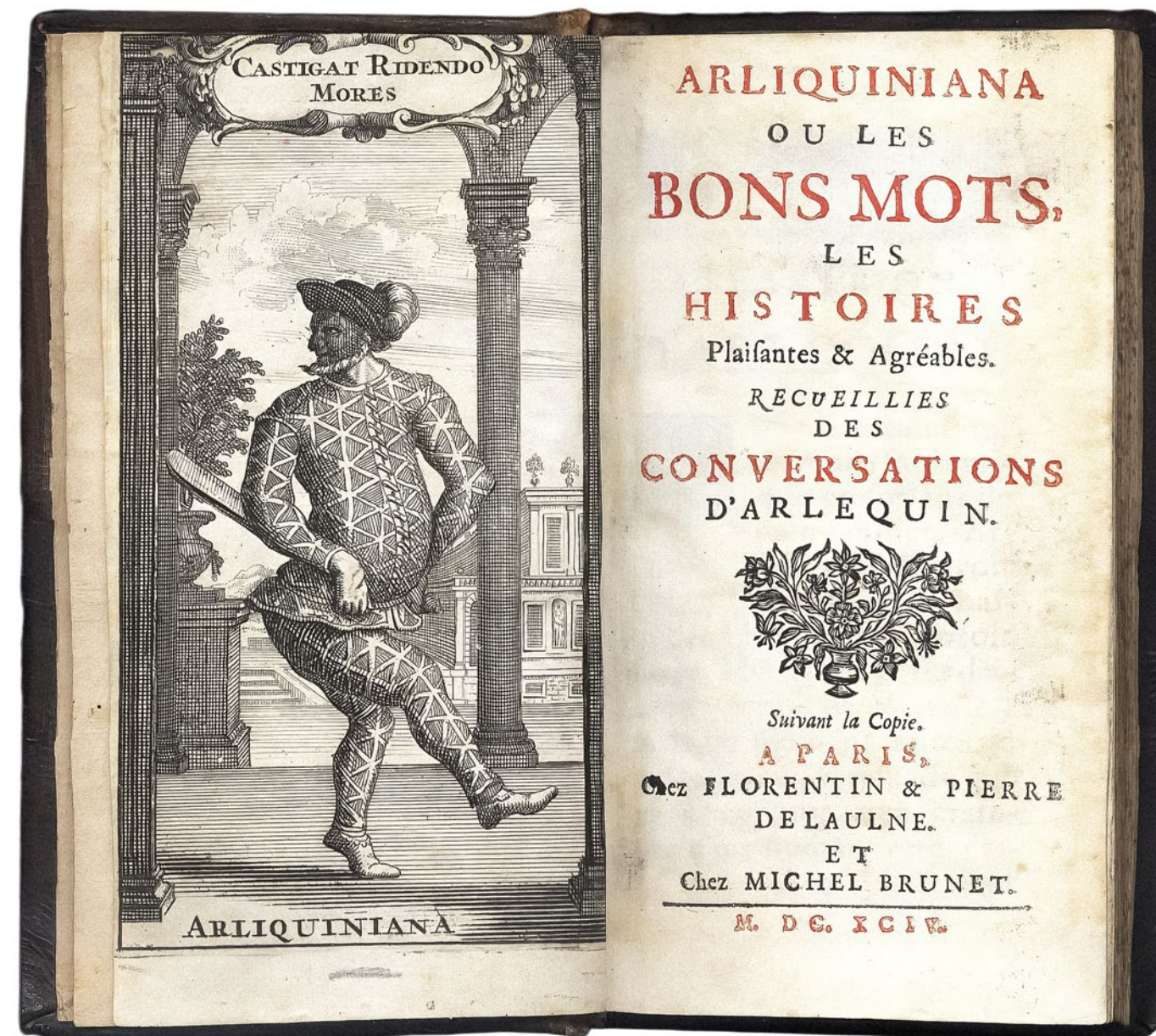
41 Тристано Мартинелли (1557–1630) — актер, создатель образа Арлекино. Благодаря таланту Мартинелли Арлекино быстро стал самой узнаваемой и популярной маской.

42 Издание выпущено в Лионе в 1601 году, но выходные данные на фронтисписе можно перевести как «Напечатано по ту сторону света». Книга содержит 79 страниц, в основном пустых, но также в ней есть несколько гравюр с изображением Арлекина и других персонажей комедии дель арте, которые подписаны стихами. И стихи, и изображения выполнены самим Мартинелли. Эта книга-шутка посвящена Марии Медичи по случаю ее свадьбы с королем Франции Генрихом IV. Известен только один экземпляр, хранящийся в Национальной библиотеке Франции в Париже.



Ил. 23

Тристано Мартинелли. Риторические композиции
м. Дона Арлекина, комика города Новаленсиса. 1601.
In quarto. Титульный лист. Национальная библиотека
Франции, Париж



Ил. 24

Шарль Котоленти. Арлекиниана или меткие
слова и занимательные истории, собранные из
выступлений Арлекина. Париж, 1694. Титульный
разворот

Позже его лоскутный костюм сменил хаос бесформенных заплаток на упорядоченность разноцветных треугольников, а из мешковатого и бесформенного превратился в облегающий, с жестким силуэтом и выраженными деталями, такими, например, как фалды сюртука.

Вот как пунктирно описывает эволюцию костюма Арлекина Морис Санд [Sand, 1860, p. 353]:

«Harlequino (1570). Куртка и брюки желто-коричневого цвета, отороченные красной тесьмой и с заплатками красного, зеленого и голубого цвета. Голые ноги. Желтые кожаные туфли и ремень. Красная фетровая шляпа. Черная маска.

Arlechino (1671). Светло-желтые куртка и брюки с треугольными заплатками из красной и зеленой ткани. Медные пуговицы. Белые чулки. Белые туфли с красными лентами. Желтый кожаный ремень с медной пряжкой. Черная маска. Черная повязка на голову и на подбородок. Серая заячья шапка. Короткий широкий плащ. Воротник из муслина».

Трактовку этого персонажа на эскизе Бурначини можно связать с образом, созданным актером Доменико Бьянколелли⁴³ — он выступал в Вене в 1660 году с труппой Андреа и Анджелы д'Орсо⁴⁴, а затем отправился в Париж, где стяжал славу буквально с первых же представлений. Амплуа Арлекина оставалось с Бьянколелли в течение всей жизни, и он значительно реформировал и характер, и костюм своего героя. Если Мартинелли сделал эту маску популярной, то Арлекин Бьянколелли занял доминирующее положение на сцене. Бьянколелли сочетал выразительную пластику и виртуозную акробатику с неиссякающим потоком шуток и острот. Именно он упорядочил хаос заплаток в характерный ромбовидный орнамент, и в таком виде этот костюм стал для Арлекина традиционным.

Арлекин на эскизе Бурначини во многом близок образу Бьянколелли с гравюры Франца Эртингера, размещенной на фронтисписе книги Шарля Котоленди «Арлекиниана или меткие слова и занимательные истории, собранные из выступлений Арлекина» (Ил. 24) — это издание содержит подборку лацци Бьянколелли.

Бурначини изображает своего Арлекина в похожей позе с опорой на одну ногу и разворотом головы и корпуса в противоположные стороны, близки также положение рук и детали костюма: совпадает масштаб ромбовидного орнамента, обводка каждого ромба кантом и жесткие трапециевидные фалды сюртука, идентичен атрибут в виде бутафорской сабли, шляпа с небольшими полями и украшением в виде заячьего хвоста и, наконец, черная маска и черная повязка на подбородок, имитирующая бороду. Однако если Бьянколелли с французской гравюры, вероятно, использует толщинки под костюм, то Арлекино Бурначини высокий, длинноногий и subtilный,

43 Джузеппе Доменико Бьянколелли (1636–1688) — актер, всю свою карьеру посвятил разработке образа Арлекина, благодаря его деятельности Арлекин перешел на позицию Первого Дзани. Почти вся карьера Бьянколелли связана с Парижем. Он оставил 83 сцена-

рия, где прописаны исключительно его реплики и монологи, но они даны со всеми подробностями, включая сценическое движение и акробатические трюки.

44 По сведениям из Итальянской энциклопедии Треккани — с труппой Табаррини.

что может отражать конституцию конкретного исполнителя этой роли — напомним, что лацци на масленичных празднованиях при габсбургском дворе разыгрывались «Комедией благородных юношей», следовательно, это был молодой человек.

В своих эскизах Бурначини импровизирует на тему еще одной яркой особенности Арлекина — его способности к трансформациям. Действительно, художнику явно импонирует такая двойная маскировка, ведь она как бы возводит шутовскую сущность персонажа в более высокую степень. Сюжет «Переодетый Арлекин» известен еще по гравюрам конца XVI века из Сборника Фоссара, в частности по гравюре неизвестного французского автора, где изображены (и подписаны) синьор Горацио и Арлекин; последний, сидя верхом на осле, примеряет на себя образ рыцаря. Суть происходящего поясняют стихи под изображением, написанные от имени Арлекина, в них он называет себя влюбленным странствующим рыцарем, жаждущим ради «красоты его дорогой госпожи» покорить весь мир силой Геркулеса (Ил. 25).

В Национальной библиотеке в Париже хранится гравюра, помеченная 1688 годом, с названием *Arlequin Grand Visir, Comedie Nouvelle. Representée par la troupe des Italiens* («Арлекин Великий визирь, новая комедия. Представлена итальянской труппой», Ил. 26), именно в этой труппе играл Бьянколелли.

Ее поле разделено на шесть отдельных изображений разного размера, четыре из которых показывают сцены спектакля и еще два — афишу. Из показанных сцен становится понятно, что Арлекин в этой пьесе переодевается то в наложницу, пробираясь таким образом в гарем, то в вельможу, получая почести вместе с султаном. При этом Бьянколелли сохраняет черную маску на лице и свой узнаваемый костюм с ромбами, который выглядит из-под маскировочных нарядов.

Другой характерный пример с трансформациями Арлекина Бьянколелли известен благодаря картине «Арлекин император Луны» (Ил. 27). Живописное произведение создано по пьесе с таким же названием, и по ее сюжету Арлекин устраивает запутанный розыгрыш доктора Байлардо с целью женитьбы на Коломбине, для этого он последовательно маскируется под крестьянина, аптекаря, посла императора Луны и, наконец, под самого императора Луны.

Прием с переодеваниями Бурначини отражает в серии из трех эскизов, где на каждом листе представлены по три персонажа: Арлекин, замаскированный под Турка, Ландскнехта, Капитана с алебардой, Пажа, Знаменосца, Капитана с копьем, Офицера, Повара и Французского дворянина.

Маскировки, как и у Бьянколелли, достигаются с помощью отдельных элементов костюма, таких как воротники, плащи, доспехи, головные уборы и т. п., которые надеваются прямо поверх узнаваемого платья Арлекина. Склонность Бурначини к гротеску, его желание рассмешить публику особенно ярко проявляется в фигуре Знаменосца — он носит женское белье с большими розовыми бантами, а на его знамени изображен горшок (Ил. 28).



Ил. 25

Неизвестный французский художник. Синьор
Горацио и Арлекин. Ксилография из Сборника
Фоссара. Кон. XVI в. 237×277 мм. Национальный
музей, Стокгольм



Ил. 26

Неизвестный автор. Арлекин Великий визирь, новая комедия. Представлена итальянской труппой. 1688. 40,8×53 см. Офорт. Музей Карнавале, Париж



Ил. 27

Клод Жилло или Антуан Ватто. Арлекин — император Луны. 1709. 65×82 см. Холст, масло. Художественный музей, Нант



Ил. 28

Лудовико Оттавио Бурначини. Переодевания Арлекина: Паж, Знаменосец и Капитан. Посл. четв. XVII в. 16,5×22,7 см. Карандаш, акварель, тушь, перо, бумага. Театральный музей, Вена

Эта тема была продолжена в XVIII столетии художником Джованни Доменико Ферретти⁴⁵ в серии крупноформатных полотен «Арлекинада»⁴⁶, где Арлекин представлен в самых разных ролях: Арлекин-ученый, Арлекин-мастер танцев, Арлекин-солдат-калека, Арлекин-отвергнутый любовник, Арлекин-художник и т. д., и даже Арлекин-кружевница. Жизнь Арлекина, как и жизнь Пульчинеллы у Тьеполо, представлена в разнообразных жизненных ситуациях. Почти на всех полотнах герой взаимодействует с Коломбиной (Ил. 29), которую, возможно, правильнее назвать Арлекиной, так как она часто носит женский вариант костюма в разноцветных ромбах. Принципиальное различие с серией о Пульчинелле состоит в том, что в сравнении с неизменным образом своего визави Арлекин многолик, он не предстает в перечислении событий одной жизни, а примеряет личины разных персонажей.

В этой серии Ферретти выступает последователем караваджизма, однако свет, выхватывающий его героев из тьмы, значительно более яркий, контрастный, это театральный свет, которому соответствует и насыщенность всплеск цвета на костюмах. Динамичные сложные позы главного героя отвечают и его собственному характеру, и характеру эпохи: подобно атектоничному рокайльному завитку Арлекин за редким исключением изображен на всех полотнах цикла в сложной позе, в развороте, с выразительно поднятыми руками, с опорой на одну ногу — такая трактовка прямо отсылает к гипертрофированному жесту как одной из главных особенностей итальянских комедиантов. Итальянская исследовательница Мария Инес Аливерти также обращает внимание, что у Ферретти костюм Арлекина при его, казалось бы, традиционности потерял одну характерную деталь — ромбы не обведены кантом, это больше не заплатки, а ткань с ромбовидным орнаментом, и эта подмена указывает на закат комедии, а цикл Ферретти «празднует» прощание с ней [Aliverti, 2023, pp. 414, 430].

Несмотря на общее ощущение театральности от полотен Ферретти, переодевания Арлекина несут здесь уже более общий смысл, они не столько связаны с многогранностью маски, сколько служат метафорой жизненных перипетий. Серия Ферретти характерна для своего времени — позднего барокко на грани рококо, когда художники, чтобы выразить свое ощущение от времени, поведать о нем, вдохновлялись театром и прибегали к театральным образам.

В отличие от живописного цикла Ферретти, от трактовки Пульчинеллы у Тьеполо, эскизы Бурначини не выходят за рамки театра как такового — Бурначини существует в рамках сценической практики своего времени

45 Джованни Доменико Ферретти (1692–1768) — художник позднего барокко и рококо, один из самых значительных тосканских художников этого периода, его основное наследие составляют фрески для флорентийских церквей, работал также и в области станковой живописи.

46 Считается, что серия была создана в 1740-е годы для флорентийской академии Евангелиста, членом которой был Ферретти; в XX веке часть картин серии принадлежала известному немецкому режиссеру Макс Рейнхардту, сейчас двадцать картин серии находятся в коллекции «Дома Риспармио» во Флоренции, четырнадцать (вероятно, более поздняя версия) в художественном музее Ринглинг во Флориде.



Ил. 29

Джованни Доменико Ферретти. Арлекин и Коломбина. 1740-е. 65×53,5 см. Холст, масло. Музей Ринглинг, Сарасота, Флорида

и стоящих перед ней задач. Серия Бурначини встраивается в последовательность развития костюма итальянских комиков: в эскизах отражен переход от более простого костюма, как на гравюрах Калло, к более сложному, который возникает и как ответ на придворную, а значит более роскошную трактовку образа, и как отражение этого процесса внутри самих итальянских трупп, где развитие персонажей, усложнение их характеров меняло и костюм.

Двойное назначение рисунков Бурначини — эскиз костюма и фиксация театрального события для Кунсткамеры — делает эти изображения и иконографически ценными, и обладающими художественными качествами. Бурначини добивается эстетических характеристик пропорциями фигур, их выразительными позами и лицами, посылом масок; он работает с абрисом, с цветом и со светотенью. Благодаря всему этому зритель чувствует эмоцию, а она в свою очередь передает трагикомедию и гротеск.

Развиваясь и трансформируясь в течение двух столетий, комедия дель арте бытовала в рамках сменяющих друг друга стилистических направлений. Бурначини хорошо чувствовал свою эпоху, его деятельность пришлась на время расцвета барокко, поэтому присущие этому стилю драматичность, насыщенность, чувство движения и фееричность ощущаются у него ничуть не меньше, чем у самых ярких представителей направления, однако характер его эскизов переводит все эти свойства в несколько иную плоскость — шутовскую, карнавальную, непафосную. Представляя театр второй половины XVII века, эскизы Бурначини раскрывают еще одну сторону эпохального стиля.

Библиография

- Бахтин, М. (2015).** *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса.* М.: Эксмо.
- Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции (1991).* Пер. М. Лозинского. М.: Правда.
- Миклашевский, К. (2017).** *La Commedia dell'arte или театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий.* М.: Navona.
- Монтень, М. (1979).** *Опыты.* Пер. А. Бобович, Ф. Коган-Бернштейн, Н. Рыкова. М.: Наука.
- Aliverti, M. I. (2023).** *Le dernier défi d'Arlequin. // L'apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris: un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIIIe siècle.* Paris: Sorbonne Université Presses. Pp. 407–430.
- Barbieri, N. (1634).** *La supplica, discorso famigliare di Nicolò Barbieri detto Beltrame, diretta à quelli che scriuendo ò parlando trattano de comici trascurando i meriti delle azzioni uirtuose.* Venezia: Marco Ginammi.
- Bartoli, A. (1880).** *Scenari inediti della Commedia dell'Arte. Contributo alla storia del teatro popolare italiano.* Firenze: Sansoni.
- Biach-Schiffmann, F. (1931).** *Giovanni und Ludovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hofe.* Wien-Berlin.
- Buckley, M. (2009).** *Eloquent action: the body and meaning in early commedia dell'arte // Theatre Survey, Volume 50, Issue 2.*
- Contin, C. (2019).** *Experimente zum Verhältnis zwischen Kostüm und grotesker Körperlichkeit bei Burnacini // Risatti, R. (ed.). Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707).* Wien: Hollitzer Verlag. Pp. 111–125.
- Contin, C. & Risatti, R. (2019).** *Physiognomik und Masken // Risatti, R. (ed.). Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707).* Wien: Hollitzer Verlag. Pp. 278–287.
- Duchartre, P. L. (1966).** *The Italian Comedy.* New York: Dover Publications.
- Fantham, E. (1989).** *The Earliest Comic Theatre at Rome: Atellan Farce, Comedy and Mime as Antecedents of the Commedia dell'Arte // The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte.* Ottawa: Dovehouse editions. Pp. 23–32.
- Garzoni, T. (1589).** *La Sinagoga de gl'Ignoranti.* Pavia: Appresso Andrea Viani.
- Hallar, M. (1977).** *Teaterspil og tegnsprog: Ikonografiske studier i commedia dell'arte.* Copenhagen: Akademisk.
- Katritzky, M. (2016).** *Die Ikonografie der Commedia dell'arte bis 1750 // Sommer-Mathis, Andrea et al. (Ed.) Spettacolo barocco! Triumph des Theaters.* Wien: Michel Imhof Verlag. Pp. 83–97.
- Katritzky, M. (2006).** *The Art of Commedia: A Study in the Commedia dell'Arte 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records.* Amsterdam and New York: Rodopi.
- McHale, K. (2012).** *Child's Play? Giandomenico Tiepolo's Punchinello Drawings and the Fall of Venice // Master Drawings.* Vol. 50, No. 1. Pp. 95–114.
- Risatti, R. & Contin, C. (2019).** *Der Faschingswagen und die Masken der Commedia dell'arte // Risatti, R. (ed.). Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707).* Wien: Hollitzer Verlag. Pp. 174–211.
- Risatti, R. (2016).** *Es erschien "Ihre kayserliche Majestät Selbst" // Sommer-Mathis, Andrea et al. (Ed.) Spettacolo*

barocco! Triumph des Theaters. Wien: Michel Imhof Verlag. Pp. 191–207.

Risatti, R. & Contin, C. (2019). *Im Schlaraffenland: Jagd und Kochkunst // Risatti, R. (ed.). Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707).* Wien: Hollitzer Verlag. Pp. 214–237.

Sand, M. (1860). *Masques et bouffons (comédie italienne): texte et dessins.* Volume 1. Paris: Michel Lévy frères.

Sand, M. (1862). *Masques et bouffons (comédie italienne): texte et dessins.* Volume 2. Paris: Michel Lévy frères.

Santi o de Santi, S. (2019). *Die Burnacini, eine Dynastie von Theateringenieuren. Neue Entdeckungen zu ihrer Herkunft // Risatti, R. (ed.). Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707).* Wien: Hollitzer Verlag. Pp. 39–61.

Sartori, D. & Lanata, B. (1983). *Arte della Maschera nella Commedia dell'arte.* Firenze: Centro maschere e strutture gestuali: La casa Usher.

Sommer-Mathis, A. & Risatti, R. (2019). *Eine kurze Biografie // Risatti, R. (ed.). Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707).* Wien: Hollitzer Verlag. P. 16.

Sommer-Mathis, A. (2019). *Lodovico Ottavio Burnacini und die Commedia dell'arte am Wiener Hof // Risatti, R. (ed.). Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707).* Wien: Hollitzer Verlag. Pp. 63–79.

Starkie, W. (1925). *Carlo Goldoni and the "Commedia Dell'Arte" // Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature.* Vol. 37. Pp. 53–86.

Sterling, Ch. (1943). *Early paintings of the Commedia dell'arte in France // The Metropolitan Museum of Art Bulletin.* Vol. 2, n. 1. Pp. 11–32.

Testaverde, A. M. (2007). *I canovacci della Commedia dell'Arte.* Torino: Einaudi.

Vecellio, C. (1598). *Habiti Antichi Et Moderni di tutto il Mondo. Vestitvs antiquorum, recentiorumque totius Orbis.* Per Svlstativm Gratilianvm Senapolensis In Venetia.

Список иллюстраций

Ил. 1. Лудовико Оттавио Бурначини. Римляне. Лист из серии «Маски». Посл. четв. XVII в. 24,7×37,9 см. Карандаш, акварель, белила, бумага. Театральный музей, Вена. Источник изображения — *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters.* Wien: Michel Imhof Verlag, 2016. S. 202

Ил. 2. Лудовико Оттавио Бурначини. Эфиоп. Лист из серии «Маски». Деталь. Посл. четв. XVII в. 24,7×37,9 см. Карандаш, акварель, бумага. Театральный музей, Вена. Источник изображения — *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters.* Wien: Michel Imhof Verlag, 2016. S. 192

Ил. 3. Лудовико Оттавио Бурначини. Двенадцать фигур. Лист из раздела «Карлики и смешные маски» из серии «Маски». Посл. четв. XVII в. 24,7×37,9 см. Карандаш, акварель, бумага. Театральный музей, Вена. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Burnacini_costumes_-_nani_e_maschere_-1680_\(cropped\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Burnacini_costumes_-_nani_e_maschere_-1680_(cropped).jpg) (дата обращения: 15.04.2026)

Ил. 4. Матиас Кюссель по рисунку Лудовико Оттавио Бурначини. Царство Плутона. Сценическая картина оперы «Золотое яблоко». 1668. 26×33,5 см. Гравюра. Австрийская национальная библиотека, Вена. Источник изображения —

URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/700505> (дата обращения: 15.04.2026)

Ил. 5. Лудовико Оттавио Бурначини. Праздничное шествие с карнавальной повозкой. Посл. четв. XVII в. 36,5×48,5 см. Карандаш, перо, отмывка, бумага. Театральный музей, Вена. Источник изображения — *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Ludovico Ottavio Burnacini (1636–1707)*. Bestandskatalog des Theatermuseum. Wien, 2019. S. 176

Ил. 6. Лудовико Оттавио Бурначини. Карнавальная повозка. Посл. четв. XVII в. 33,5×43,7 см. Карандаш, акварель, бумага, коллаж. Театральный музей, Вена. Источник изображения — *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Ludovico Ottavio Burnacini (1636–1707)*. Bestandskatalog des Theatermuseum. Wien, 2019. S. 224–225

Ил. 7. Жак Калло. Белло Скуардо — Ковьелло. Гравюра из серии Balli di Sfessania. 1621. 7,3×9,2 см. Офорт. Театральный музей, Вена. Источник изображения — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Jacques_Callot,_Balli_di_Sfessania,_Bello_Sguardo_and_Coviello.jpg (дата обращения: 15.04.2026)

Ил. 8. Жак Калло. Франка Триппа — Фрителлино. Гравюра из серии Balli di Sfessania. 1621. 7,3×9,2 см. Офорт. Театральный музей, Вена. Источник изображения — URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/681443> (дата обращения: 15.04.2026)

Ил. 9. Лудовико Оттавио Бурначини. Пульчинелла и Ученый Капитан. Посл. четв. XVII в. 26×15,5 см; 25,8×15,8 см. Карандаш, акварель, бумага. Театральный музей, Вена. Источник изображения — *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Ludovico Ottavio Burnacini (1636–1707)*. Bestandskatalog des Theatermuseum. Wien, 2019. S. 180

Ил. 10. Жак Калло. Пульчинелла — Синьора Лукреция. Гравюра из серии Balli di Sfessania. 1621. 7,3×9,2 см. Офорт. Театральный музей, Вена. Источник изображения — URL: [https://it.wikipedia.org/wiki/File:Jacques_Callot,_Balli_di_Sfessania.\(3\)_c._1622_-_Engraving._Private_Collection.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Jacques_Callot,_Balli_di_Sfessania.(3)_c._1622_-_Engraving._Private_Collection.jpg) (дата обращения: 15.04.2026)

Ил. 11. Лудовико Оттавио Бурначини. Хвастливый Капитан и Оруженосец. Посл. четв. XVII в. 25,7×18 см; 25,8×14 см. Карандаш, акварель, бумага. Театральный музей, Вена. Источник изображения — *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Ludovico Ottavio Burnacini (1636–1707)*. Bestandskatalog des Theatermuseum. Wien, 2019. S. 184

Ил. 12. Николас Хаберт по рисунку Анри Жиссе. Тиберио Фьорилли в роли Скарамуша. После 1680. 26,9×41,2 см. Офорт. Государственный музей, Амстердам. Источник изображения — URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/tiberio-fiorilli/> (дата обращения: 15.04.2026)

Ил. 13. Пьетро Паолини. Портрет Тиберио Фьорилли в роли Скарамуша. Ок. 1630. 92,5×121 см. Холст, масло. Музей Версальского дворца. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Paolini_-_Portrait_of_Tiberio_Fiorilli_as_Scaramouche.jpg (дата обращения: 15.04.2026)

Ил. 14. Джандоменико Тьеполо. Влюбленный Пульчинелла. 1797. 196×147. Фреска. Музей венецианского Сеттеченто, палаццо Ка-Рецциони, Венеция. Источник изображения — URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/giandomenico-tiepolo/> (дата обращения: 15.04.2026)

Ил. 15. Лудовико Оттавио Бурначини. Экзотический слуга и Старый Панталоне. Посл. четв. XVII в. 25,7×14,8 см; 26×15 см. Карандаш, акварель, бумага. Театральный музей, Вена. Источник изображения — *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Ludovico Ottavio Burnacini (1636–1707)*. Bestandskatalog des Theatermuseum. Wien, 2019. S. 178

Ил. 16. Чезаре Вечеллио. Гравюры из книги *Habiti antichi Et Moderni di tutto il Mondo di Cesare Vecellio*. 1590. Источники изображений — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Habiti_Antichi_Et_Moderni_di_tutto_il_Mondo_di_Cesare_Vecellio_1598_\(68426041\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Habiti_Antichi_Et_Moderni_di_tutto_il_Mondo_di_Cesare_Vecellio_1598_(68426041).jpg);

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Comandatori_\(titel_op_object\)_Habiti_antichi_et_moderni_di_tutto_il_mondo_\(serietitel\),_Bl-1938-0066-91.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Comandatori_(titel_op_object)_Habiti_antichi_et_moderni_di_tutto_il_mondo_(serietitel),_Bl-1938-0066-91.jpg) (дата обращения: 15.04.2026)

Ил. 17. Лудовико Оттавио Бурначини. Великолепный Панталоне и Доктор. Посл. четв. XVII в. 25,7×15,4 см; 25,8×14,9 см. Карандаш, акварель, бумага. Театральный музей, Вена. Источник изображения — *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Ludovico Ottavio Burnacini (1636–1707)*. Bestandskatalog des Theatermuseum. Wien, 2019. S. 186

Ил. 18. Жак Калло. Панталоне. Из серии «Три Панталоне». Ок. 1618–1619. 21,5×14,7 см. Офорт. Театральный музей, Вена. Источник изображения — URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/416944> (дата обращения: 15.04.2026)

Ил. 19. Алессандро Падовано по эскизам Фридриха Сустриса. Лестница шутов. 1575–1579. Фрески. Бург Траусниц, Бавария. Источник изображения — *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Ludovico Ottavio Burnacini (1636–1707)*. Bestandskatalog des Theatermuseum. Wien, 2019. S. 187

Ил. 20. Джандоменико Тьеполо. Менуэт. 1756. 80,7×109,3 см. Холст, масло. Национальный художественный музей Каталонии, Барселона. Источник изображения — URL: rs://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Domenico_Tiepolo_-_The_Minuet_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 15.04.2026)

Ил. 21. Лудовико Оттавио Бурначини. Бригелла и Арлекин. Посл. четв. XVII в. 26×15,3 см; 26×15,3 см. Карандаш, акварель, цинковые белила, бумага. Театральный музей, Вена. Источник изображения — *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Ludovico Ottavio Burnacini (1636–1707)*. Bestandskatalog des Theatermuseum. Wien, 2019. S. 188

Ил. 22. Франс Флорис (школа). Представление комедии дель арте при дворе Карла IX. 1572. 85×85 см. Живопись на доске. Муниципальный музей Байё. Источник изображения — URL: <https://stroganov.livejournal.com/1090527.html> (дата обращения: 15.04.2026)

Ил. 23. Тристано Мартинелли. Риторические композиции м. Дона Арлекина, комика города Новаленсиса. 1601. In quarto. Титульный лист. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Compositions_de_rh%C3%A9torique_de_Mr_Don_Arlequin%2C_1601_-_Gallica_2010.pdf (дата обращения: 15.04.2026)

Ил. 24. Шарль Котоленди. Арлекиниана или меткие слова и занимательные истории, собранные из выступлений Арлекина. Париж, 1694. Титульный разворот. Источник изображения — URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t13n8wp1s&seq=8> (дата обращения: 15.04.2026)

Ил. 25. Неизвестный французский художник. Синьор Горацио и Арлекин. Ксилография из Сборника Фоссара. Кон. XVI в. 237×277 мм. Национальный музей, Стокгольм. Источник изображения — *Theatre Survey*, Volume 50, Issue 2. 2009. P. 290

Ил. 26. Неизвестный автор. Арлекин Великий визирь, новая комедия. Представлена итальянской труппой. 1688. 40,8×53 см. Офорт. Музей Карнавале, Париж. Источник изображения — URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69455252.item> (дата обращения: 15.04.2026)

Ил. 27. Клод Жилло или Антуан Ватто. Арлекин — император Луны. 1709. 65×82 см. Холст, масло.

Художественный музей, Нант. Источник изображения — URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gillot-Arlequin.jpg> (дата обращения: 15.04.2026)

Ил. 28. Лудовико Оттавио Бурначини. Переодевания Арлекина: Паж, Знаменосец и Капитан. Посл. четв. XVII в. 16,5×22,7 см. Карандаш, акварель, тушь, перо, бумага. Театральный музей, Вена. Источник изображения — *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Ludovico Ottavio Burnacini (1636–1707)*. Bestandskatalog des Theatermuseum. Wien, 2019. S. 194

Ил. 29. Джованни Доменико Ферретти. Арлекин и Коломбина. 1740-е. 65×53,5 см. Холст, масло. Музей Ринглинг, Сарасота, Флорида. Источник изображения — URL: <https://gallerix.ru/storeroom/185266954/N/1635330995/> (дата обращения: 15.04.2026)

References

Aliverti, Maria Ines (2023). *Le dernier défi d'Arlequin* // Fabiano, Andrea & De Luca, Emanuele (ed.). *The apotheosis of Harlequin. The Comédie-Italienne in Paris: a theater of dramatic experimentation in the 18th century*. Paris: Sorbonne Université Presses. Pp. 407–430.

Bakhtin, Michail (2015). *Rabelais and His World*. Moscow: Eksmo. [In Russ.]

Barbieri, Nicolò (1634). *The supplication, a friendly speech by Nicolò Barbieri known as Beltrame, directed at those who, when writing or speaking, deal with comedians*. Venezia: Marco Ginammi.

Bartoli, Adolfo (1880). *Unpublished scenarios of the Commedia dell'Arte. Contribution to the history of Italian popular theatre*. Firenze: Sansoni.

Biach-Schiffmann, Flora (1931). *Giovanni and Ludovico Burnacini. Theaters and festivals at the Viennese court*. Wien — Berlin.

Buckley, Matthew (2009). *Eloquent action: the body and meaning in early commedia dell'arte* // Theatre Survey, Volume 50, Issue 2.

Contin, Claudia (2019). *Experiments on the relationship between costume and grotesque physicality by Burnacini* // Risatti, Rudi (ed.). *Grotesque comedy in the drawings of Ottavio Burnacini (1636–1707)*. Wien: Hollitzer Verlag. Pp. 111–125.

Contin, Claudia & Risatti, Rudi (2019). *Physiognomy and masks* // Risatti, Rudi (ed.). *Grotesque comedy in the drawings of Ottavio Burnacini (1636–1707)*. Wien: Hollitzer Verlag. Pp. 278–287.

Duchartre, Pierre Louis (1966). *The Italian Comedy*. New York: Dover Publications.

Fantham, Elaine (1989). *The Earliest Comic Theatre at Rome: Atellan Farce, Comedy and Mime as Antecedents of the Commedia dell'Arte* // Pietropaolo, Domenico (Ed.). *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*. Ottawa: Dovehouse editions. Pp. 23–32.

Garzoni, Tommaso (1589). *The Synagogue of the Ignorants*. Pavia: Appresso Andrea Viani.

Hallar, Marianne (1977). *Theater and sign-language: Iconographic studies in the commedia dell'arte*. Copenhagen: Akademisk.

Katritzky, M. A. (2006). *The Art of Commedia: A Study in the Commedia dell'Arte 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records*. Amsterdam and New York: Rodopi.

Katritzky, M. A. (2016). *The iconography of the Commedia dell'arte up to 1750* // Sommer-Mathis, Andrea et al. (Ed.) *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*. Wien: Michel Imhof Verlag. Pp. 83–97.

McHale, Katherine (2012). *Child's Play? Giandomenico Tiepolo's Punchinello Drawings and the Fall of Venice* // Master Drawings. Vol. 50, No. 1. Pp. 95–114.

Miklashevsky, Konstantine (2017). *La Commedia dell'arte or Italian Comedy Theatre in XVI, XVII and XVIII centuries*. Moscow: Navona. [In Russ.]

Montaigne, Michel de (1979). *Essays*. Tr. A. Bobovich, F. Kogan-Bernstein, N. Rykova. Moscow: Nauka. [In Russ.]

Risatti, Rudi (2016). *“Her Imperial Majesty Himself” appeared* // Sommer-Mathis, Andrea et al. (Ed.) *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*. Wien: Michel Imhof Verlag. Pp. 191–207.

Risatti, Rudi (2019). *In the Land of Cockaigne: Hunting and Cooking* // Risatti, Rudi (ed.). *Grotesque comedy in the drawings of Ottavio Burnacini (1636–1707)*. Wien: Hollitzer Verlag. Pp. 214–237.

Risatti, Rudi (2019). *The carnival carriage and the masks of the Commedia dell'arte* // Risatti, Rudi (ed.). *Grotesque comedy in the drawings of Ottavio Burnacini (1636–1707)*. Wien: Hollitzer Verlag. Pp. 174–211.

Sand, Maurice (1860). *Masks and buffoons (Italian comedy): text and drawings*. Volume 1. Paris: Michel Lévy frères.

Sand, Maurice (1862). *Masks and buffoons (Italian comedy): text and drawings*. Volume 2. Paris: Michel Lévy frères.

Santi o de Santi, Samanta (2019). *The Burnacini, a dynasty of theatre engineers. New discoveries concerning their origin* // Risatti, Rudi (ed.). *Grotesque comedy in the drawings of Ottavio Burnacini (1636–1707)*. Wien: Hollitzer Verlag. Pp. 39–61.

Sartori, Donato & Lanata, Bruno (1983). *The Art of the Mask in “Comedy of Art”*. Firenze: Centro maschere e strutture gestuali: La casa Usher.

Sommer-Mathis, Andrea (2019). *A brief biography* // Risatti, Rudi (ed.). *Grotesque comedy in the drawings of Ottavio Burnacini (1636–1707)*. Wien: Hollitzer Verlag. P. 16.

Sommer-Mathis, Andrea (2019). *Lodovico Ottavio Burnacini and the Commedia dell'arte at the Vienna Yard* // Risatti, Rudi (ed.). *Grotesque comedy in the drawings of Ottavio Burnacini (1636–1707)*. Wien: Hollitzer Verlag. Pp. 63–79.

Starkie, Walter (1925). *Carlo Goldoni and the “Commedia Dell’Arte”* // Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature, vol. 37. Pp. 53–86.

Sterling, Charles (1943). *Early paintings of the Commedia dell'arte in France* // The Metropolitan Museum of Art Bulletin, vol. 2, n. 1. Pp. 11–32.

Testaverde, Annamaia (2007). *The Canovacci of the Commedia dell'Arte*. Torino: Einaudi.

The Life of Benvenuto Cellini, written by himself (1991). Tr. M. Lozinsky. Moscow: Pravda. [In Russ.]

Vecellio, Cesare (1598). *Ancient and Modern Habitations from all over the World*. Venetia: Svlstativm Gratilianvm Senapolensis Latine declarati.

В ТЕНИ ВЕЛИКИХ. ХУАН БАУТИСТА ДИАМАНТЕ И ИСПАНСКИЙ ТЕАТР XVII ВЕКА

Е. А. АРТАМОНОВА

Московский физико-технический институт (национальный исследовательский университет), 141701, Россия, Московская обл., Долгопрудный, Институтский пер., д. 9
Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, 125375, Москва, Россия, Козицкий пер., д. 5
artamonova.ea@mipt.ru

EKATERINA
A. ARTAMONOVA

Moscow Institute of Physics and Technology (National Research University), 141701, Russia, Moscow region, Dolgoprudny, 9 Institutsky Lane
State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, 125375, Russia, Moscow, 5 Kozitsky Lane
artamonova.ea@mipt.ru

Для цитирования: Артамонова Е. А. В тени великих. Хуан Баутиста Диаманте и испанский театр XVII века // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 10 (2/2026). С. 122–139

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-10-122-139

Аннотация

XVII столетие по праву считается Золотым веком испанского театра, периодом, в котором господствовали такие выдающиеся фигуры, как Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Кальдерон де ла Барка. Благодаря цифровизации архивов выяснилось, что произведения широко известных в мировой литературе испанских драматургов занимают всего 20% от всех сохранившихся драматических первоисточников по испанскому театру Золотого века. Следовательно, 80% текстов на настоящий момент нуждается в исследовании. Данная статья стремится исправить этот историографический дисбаланс, сосредоточившись на жизни и творчестве Хуана Баутисты Диаманте (1625–1687), автора, добившегося успеха во второй половине XVII века, но остающегося в значительной степени незамеченным в современной науке. Реконструкция биографических и исторических реалий бытования Х. Диаманте как драматурга является важной для понимания истории театрального дела Испании, которая складывалась отнюдь не только из творчества популярных авторов. Особое внимание уделяется его пьесам комедийного жанра, характеризующимся виртуозной интригой, остроумными диалогами и сложной психологией персонажей. Автор статьи рассматривает влияние литературных традиций и театральной практики эпохи на формирование драматургического стиля Диаманте. Исследование показывает, что Диаманте делает значительный вклад в развитие испанской драмы, демонстрируя высокий уровень мастерства в обработке традиционных сюжетов и создании оригинальных театральных решений. Переоценка роли этого драматурга способствует более полному пониманию театрального ландшафта испанского барокко.

Ключевые слова: Хуан Диаманте, испанский театр XVII века, театральная культура Испании, Корраль Монтерия

in the shadow of the
greats: juan bautista
diamante and
17th-century spanish
theatre

Abstract

The 17th century is rightly considered the Golden Age of Spanish theater, a period dominated by such outstanding figures as Lope de Vega, Tirso de Molina, and Calderón de la Barca. Due to the digitalization of archives, it has become clear that the works of Spanish playwrights renowned in world literature account for only 20% of all surviving dramatic primary sources on Spanish Golden Age theater. Consequently, 80% of these texts currently require research. This article aims to correct this historiographical imbalance by focusing on the life and work of Juan Bautista Diamante (1625–1687), a playwright who achieved significant success in the second half of the 17th century but remains largely unnoticed in modern scholarship. The reconstruction of the biographical and historical realities of the life of J. Diamante, a playwright, is an important perspective for understanding the history of theatrical affairs in Spain, which was formed not only from the works of popular authors. Particular attention is given to his comedic plays, characterized by virtuoso intrigue, witty dialogue, and complex character psychology. The author examines the influence of literary traditions and theatrical practices of the era on Diamante's dramatic style. The study shows that Diamante makes a significant contribution to the development of Spanish drama, demonstrating a high level of skill in processing traditional plots and creating original theatrical solutions. A reassessment of this playwright's role provides a more complete understanding of the theatrical landscape of the Spanish Baroque.

Keywords: Juan Diamante, 17th-century Spanish theater, Spanish theatrical culture, Corral Monteria

Статья публикуется по материалам ежегодно проводимых Государственным институтом искусствознания ГИИ Ротенберговских чтений — Памяти Е. И. Ротенберга (1920–2011).
© Научная конференция «XVII век в западноевропейской культуре: первое современное (modern) столетие». 10 декабря 2024 года, Москва. Сектор классического искусства Запада.

В XVII веке имя драматурга Хуана Баутиста Диаманте было известно наравне с Педро Кальдероном, однако сейчас оно едва знакомо историкам зарубежного театра во всем мире. Если обратиться к мировым и отечественным исследованиям испанского театра Золотого века, то намечается интересная тенденция: перечень драматургов на протяжении десятилетий не меняется. Это объясняется труднодоступностью первоисточников или их недостаточной атрибуцией (произведения анонимного авторства), а также фактическим отсутствием профессии театрального критика в перечне научных специальностей. Испанские филологические сообщества, такие как, например, «Театр Золотого века» (Teatro del Siglo de Oro), концентрировали свое внимание по большей части либо на биографическом, либо на текстологическом анализе.

В Европе XVIII века Диаманте был известен и за пределами Испании. Так, например, в 1863 году французский драматург и критик Антуан де Латур посвятил свое исследование «Христианская и литературная Испания» (*L'Espagne religieuse et littéraire*) главной пьесе в творчестве Диаманте. По его мнению, автор мастерски соединил в «Защитнике чести своего отца» (*El honrador de su padre*) традиционную испанскую сюжетную линию, заимствованную у Гильена де Кастро, с характерными для французского классицизма элементами, такими как глубокий психологизм и строгие правила драматургии Корнеля. Латур считал Диаманте мостом, соединяющим театральные традиции Испании и Франции [Floristán, 2018, p. 410].

Следует отметить еще один интересный факт: Вольтер в своем «Философском словаре» в статье «Преувеличение», а также в «Комментариях к Корнелю» утверждал, будто Пьер Корнель заимствовал сюжет «Сида» из пьесы Хуана Баутисты Диаманте «Защитник чести своего отца». Однако пьеса Диаманте появилась лишь в 1658 году, то есть спустя более чем 20 лет после триумфальной премьеры «Сида» Корнеля (1636/1637 год).

В России имя Хуана Баутисты Диаманте упоминается в энциклопедических статьях лишь дважды. Во-первых, на страницах Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, изданного в 1907 году: «Диаманте (Diamante), Хуан-Батиста, испанск. драматург XVII в., из его „Cid“ Корнель много заимствовал для своей драмы. Собр. соч. 1670 и 1674» [Диаманте, 1907–1909].

Второе упоминание относится к Театральной энциклопедии 1963 года под редакцией А. П. Маркова, там Диаманте фигурирует уже как испанский драматург: «Последователь П. Кальдерона. Написал ок. 50 комедий

(некоторые из них в соавторстве с Ф. де Авельянеда, Геварой и др.) и 30 ауто, лоа и интермедий. Большинство из них основано на историч., агиографич. (церковно-историч.) и мифологич. сюжетах. Наибольший интерес представляют историч. комедии Д. „Защитник чести своего отца“ — комедия о Сиде, написанная под влиянием пьес Гильена де Кастро и П. Корнеля, „Еврейка из Толедо“ и „Королева Мария Стюарт“. Комедии Д. были изданы в Мадриде в 1670 и 1674 и ставились гл. обр. при жизни автора» [Театральная энциклопедия, 1963].

Примечательно, что автор словарной статьи ссылается на полноценную монографию Э. Котарело (*Cotarelo E.*) о драматурге, вышедшую в Мадриде в 1916 году под названием «Дон Хуан Баутиста Диаманте и его комедии» (*Don Juan Bautista Diamante y sus comedias*). Однако, несмотря на упомянутый источник, в XX и XXI веках имя драматурга в отечественном театроведении несправедливо оставалось «в тени великих»: за это время не появилось ни отдельных работ, ни переводов его произведений на русский язык.

В 2023 году группа исследователей проекта «Прикладная стилометрия в театре Золотого века» (ETSO: *Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*) под руководством Альваро Куэльяра и Хермана Веги выгрузила в специально созданную для проекта нейронную сеть сотни оцифрованных произведений, относящихся к испанскому театру Золотого века¹. Как оказалось, лишь по отношению к 20% от общего числа произведений испанских драматургов можно с уверенностью говорить об имени автора, в то время как большая часть текстов нуждается в уточнении атрибуции. Ученые смогли обучить нейросеть проводить высокоточный стилометрический анализ, базирующийся на почерковедческой экспертизе, позволяющий либо установить единственного автора произведения, либо указать всех авторов, принимавших участие в его создании, вычисляя в процентном соотношении вклад каждого. Таким образом, в результате анализа нашлась ранее неизвестная рукопись утраченной комедии Лопе де Вега «Француженка Лаура», а другие произведения автора, проанализированные нейросетью, показали, что только при достижении 75% можно говорить о подлинном авторстве.

Подобный конфуз уже случался в 2019 году, когда установили, что «Генрих VIII» был написан Шекспиром в соавторстве с Дж. Флетчером. Это было поворотным моментом в истории исследования театра Золотого века: стало очевидным, что вся атрибуция авторов нуждается в уточнении и обновлении. С введением технологии оцифровки рукописей в высоком качестве и внедрением искусственного интеллекта для атрибуции авторской принадлежности, начали выявляться и другие драматурги, творившие в одну эпоху

¹ Нейронные сети, создаваемые для научных проектов в университетах Испании, не имеют названия. Доступ к ним предоставляется исключительно участникам проекта, но любой исследователь может направить запрос и получить консультацию по интересующему его вопросу.

с теми, кому в силу разных обстоятельств удалось прославиться. Феномен малых драматургов пока не исследован в отечественном театроведении и нуждается во введении в научный обиход этого термина.

Что вообще подразумевается под малыми драматургами? Это авторы, которые формально являются последователями определенной школы. Е. Вилсон утверждает, что одним из факторов, способствовавших появлению данного феномена, стало увеличение числа представлений при дворе, требовавших регулярного обновления репертуара. К числу *малых драматургов* относят следующих авторов: Кристоаль де Монрой, Альваро Кубийо де Арагон, Хуан де Матос Фрагосо, Антонио Коэльо, Хуан де ла Оз и Мота, Агустин де Саласар, Сор Хуана, Солис и Басес Кандамо, Антонио де Солис и Риваденейра, Франсиско Антонио Бакес Кандамо и Хуан Диаманте. Феномен малых драматургов проявляется не только в создании отдельных драматургических произведений, но и в соавторстве. Например, комедия «Жизнь и смерти Святого Каэтано» написана шестью авторами: Диаманте (строки 1–587), Вильявисьоса (строки 588–1113), Авельянеда (строки 1114–1608), Матос (строки 1609–2022), Арсе (строки 2023–2537) и Морето (строки 2538–3059) [Diamante, 2020, p. 2].

Научное внимание к *малым драматургам* проявлялось еще в доцифровую эпоху благодаря единичным локальным исследованиям. Так, например, начиная с 1911 года английские ученые обратили внимание на архивы испанских библиотек. Британский исследователь-испанист Джон Эрл Варрей совместно со своими студентами приступил к анализу и публикации новых источников по истории испанского театра. Фрагменты документов становились общенародным достоянием, однако группировались они по биографическому принципу, то есть по связи с творчеством известных драматургов.

Следующим этапом в исследованиях стал 1966 год, когда в Шотландии магистр испаноязычной литературы Эдинбургского университета Р. Реджинальд В. Прингл (P. Reg V. Pringle) начал по собственной инициативе сбор источников именно по малым драматургам [New Light, 2008]. Его онлайн-библиотека формируется по принципу публичности: все собранные им документы размещаются на доступном ресурсе в сети. Интересно, что сам Реджинальд В. Прингл при этом не написал ни одного научного исследования.

Исследования малых драматургов продвигаются благодаря локальным исследованиям, позволяющим реконструировать факты биографии авторов. Жизнь Хуана Баутиста Диаманте достойна кинематографического или театрального воплощения. Собирая документальные первоисточники, многие исследователи приходят к выводу, что восстановить биографию Диаманте во всех деталях представляется весьма сложным из-за подделки документов о происхождении семьи [Floristán, 2018, p. 415]. В 1635 году отец Диаманте был обвинен испанской инквизицией в иудаизме из-за писем, полученных из Байоны, раскрывших тайную торговую сеть, членом которой он являлся [Cassol, 2004, p. 174].



Ил. 1

Неизвестный автор. Мадрид XVIII в.
(MADRID DEL S. XVIII)

Родился Хуан Баутиста Диаманте, вероятнее всего, в Мадриде в 1625 году в семье торговца Хакомо Диаманте (Jácome Diamante) с греко-сицилийскими корнями от матери-португалки Магдалены де Кастро, о чем сохранилась запись в метрической книге церкви Сан-Хинес-де-Арль в Мадриде. Отец приехал в Мадрид в первой половине XVII века и занимал некую должность, связанную с торговлей на судне. Спустя четыре года он купил небольшую кондитерскую лавочку прямо в центре Мадрида в местечке Вилья Мадрид, рядом с театрами (Ил. 1).

Сохранилось множество документов, подтверждающих, что его товары пользовались огромной популярностью: *«Как и многие соотечественники из Испании, он посвятил себя профессии торговца и имел на улице Майор, близ ворот Гвадалахара, хорошую лавку, в которой продавал шоколад, чулки из льна и шерсти, парфюм и другие столь же разнородные товары, как эти, — удивительная смесь, которая объяснялась лишь тем, что все товары его лавки были заграничными. Дело его процветало, согласно свидетельствам того времени, которые называют его богатым в эпоху величайших безрассудств его сына»*² [Cotarelo, 1916, pp. 279–280].

Хакомо был дважды женат. От первого брака у него был единственный и очень любимый сын Хуан, которому прощалось все. Мать Хуана умерла, когда тот был совсем маленьким, около 1631 года. От второй жены у Хакомо было четверо детей, которые, к сожалению для отца, но к большому счастью для исследователей, оставили множество упоминаний о себе в административных и уголовных делах. Хуан Баутиста Диаманте учился в одном из самых престижных университетов Испании Алькала-де-Энарес на факультете канонического права. По замыслу отца престижное образование и выбор благородной профессии должны были положительно повлиять на репутацию детей, так как в Испании того времени шла борьба за «чистоту крови».

Про период юности, ярко характеризующий Хуана Баутиста Диаманте, испанский исследователь Саинс де Роблес писал: *«Ни один другой испанский драматург в молодости не расхаживал, не слонялся и не бродил с таким видом сорвиголовы по всему Мадриду, как Хуан Баутиста Диаманте. Он не делал ничего другого двадцать часов в сутки, с утра до ночи, кроме как гулял, выставлял себя напоказ, утверждал свой образ и свою нагловатость мачо, каковым он и является, потому что это у него в крови. Большое перо на шляпе. Большая шпага на поясе. Большой плащ небесного цвета. И тщательно подкрученные усы, как у мушкетеров. И мрачные, надменные взгляды. И пренебрежительные жесты. И отборная ругань, от которой благочестивые дамы крестились, комики разбегались, а щеголи косились»* [Sainz de Robles, 1943, p. 965] (Ил. 2).

² Здесь и далее тексты приводятся в переводе с испанского языка. Перевод выполнен автором статьи.



Ил. 2

Анонимный автор. Чудо Богородицы Аточской во время строительства Дома Виллы (Milagro de la Virgen de Atocha en las obras de construcción de la Casa de la Villa). XVII в. Масло на холсте. 85×120 см. Музей истории Мадрида, Мадрид

В Национальной библиотеке хранится рукопись объемом 427 страниц, размером 32х24 см, с мельчайшим, чрезвычайно плотным почерком — «Известия Баррионуэво», представляющая собой ценнейший исторический источник за 1654–1658 годы. Это письма Херонимо Баррионуэво, адресованные декану Сарагосы, в которых он сообщал ему обо всем, что происходило в Мадриде в те годы. Например, в новостных сводках от 28 июня 1656 года фигурирует фамилия Диаманте в качестве одного из участников ограбления:

«Уже схвачены те, кто совершил кражу у дона Педро де Апонте. Это три капитана из кавалерии; два клирика: одного зовут Хусепе Марин, музыкант из монастыря Энкарнасьон, лучший, какой есть в Мадриде, тот самый, что убил дона Томаса де Лабанью и бежал в Рим, где принял сан. Другого клирика зовут Диаманте, сын богатого купца. А вместе с ними — дон Франсиско де Мендоса и один его слуга; так что ныне сию кражу почитают за величайшую гордость знати» [Barrionuevo, 1892, p. 534].

В следующем документе засвидетельствован тот факт, что из любой неприятной ситуации Диаманте выходил безнаказанным. В этой же сводке новостей от 20 сентября 1656 года: *«Минувшей ночью подвергли допросу Диаманте, клирика, того самого удальца и забияку с Пуэртадель-Соль. Он всё отрицал, как и Марин, хотя ему дали еще четыре оборота дыбы и два зажима на ляжки... Поговаривают, что клириков сошлют на галеры, а то и вовсе изгонят из королевства, ибо на счету Марина три или четыре смерти, среди них — дон Томаса де Лабанью, а у Диаманте — еще больше. [Далее говорится о приговорах для соучастников преступления: дон Франсиско де Мендоса — 10 лет галер; дон Хосе де Вильянуэва — 10 лет в Пеньон; Луисилья, девчонка, принимавшая краденые драгоценности, — 6 лет галер]»* [Barrionuevo, 1892, p. 525].

Действительно, на счету у Хуана Диаманте было множество убийств, которые подтверждаются документальными первоисточниками. Одно из них произошло 25 мая 1648 года. С точки зрения современного судопроизводства очень сложно делать какие-либо выводы о том, кто виноват в сложившейся ситуации, но свидетелей на месте ночного преступления оказалось предостаточно, чтобы посадить виновника в тюрьму. Жертвой стал какой-то молодой человек, а преступнику на тот момент исполнилось всего 23 года. Несмотря на тяжесть преступления, уголовное дело через четыре месяца закрыли. Отец выкупил сына из тюрьмы и выплатил моральный ущерб вдове убитого.

Первые поэтические опыты Диаманте относятся к 1652 году, когда он пишет сонет «La corona Sepulcral», или «Надгробный венок», посвященный героической смерти своего брата, произошедшей в том же году во время штурма форта Сан-Хуан-де-лас-Рейес, в котором Диаманте принимал участие вместе с П. Кальдероном, Матос Фрагосо, Забалетой и другими писателями.

Ты нить земную пресекаешь,
О Лузитанский Марс второй!
Пусть рок сулил жребий лихой,
Но, верный долгу, ты вкушаешь
Смерть за послушную рукой.
Без жизни ты — победы миг!
Напрасно смерть дерзнула вмиг
На торжество твое восстать:
Твоя ж рука, что так крепка,
Сметая грани человека,
Смерть обняла, как весть из века.
Над стеной воздвиг ты храм
Геройскому имени в славу,
Испании дав честь
Объятьем своим по праву.
Коль ты умираешь, чтоб жить
В веках, — какой же жизнью,
Скажи, не живешь ты, служа
Примером для грядущих?
Так будь то со смертью союз,
Будь то с великой славой, —
Оба бессмертны.
[Martínez Carro, 2022, p. 211].

Обращение к драматургии произошло где-то в 1650–1660-х годах, когда Хуан Диаманте стал приближен к придворному кругу. Несмотря на то, что английские исследователи Дж. Варей и Н. Шергольд находили при изучении архивов библиотек документальные источники, свидетельствовавшие о начале драматургической деятельности, современные исследователи не могут отыскать сведения, которые бы позволили установить более точные даты, за исключением двух упоминаний. При изучении архивов, относящихся к истории севильского Корраля Монтерия, была упомянута пьеса Диаманте «Гранадский пастух» (El vaquero de Granada), которую исполняла труппа Лоренцо Уртано в 1641 году «в Коррале Монтерия в Севилье» [Urzáiz, 2002, p. 288] (Ил. 3).

Эта же пьеса встречается в рукописи 1662 года как переписанная тремя авторами: первая хорнада — Сеудо Матос, вторая и третья хорнады Аларкон по заказу Антонио де Эскамили. Примечателен тот факт, что в конце второй хорнады Аларкон оставил пометку: «В Мадриде 15 февраля 1662 года была сделана копия Себастьяном де Аларконом и подписана Себастьяном Аларконом» [Martínez Carro, 2022, p. 11]. В самом конце переписанного текста есть еще одна пометка: «Эта комедия была написана по оригиналу по заказу Антонио де Эскамили и Себастьяна де Аларкона, и данная копия является подлинной и точной, я подписал ее в Мадриде 15 марта 1662 года» [Martínez Carro, 2022, p. 11].

Сохранилось письменное свидетельство актеров от 1657 года на фирменном бланке, в котором упоминается в качестве драматурга Хуан Баутиста Диаманте: «Да будет ведомо всем, кто узрит сию публичную долговую расписку, как мы, Франсиско Гарсия, сочинитель комедий по воле Его Величества... объявляем, что поскольку мы отбываем из сего двора в город Сарагосу для представлений сроком на 50 дней, и поскольку Его Превосходительством и сеньором де Личе нам повелено по завершении означенных 50 представлений возвратиться ко двору, — и ради выгоды, которая из сего для него проистекает, обязан нам Хуан Баутиста Велларде, арендатор театральных дворов, выдать 3000 реалов в качестве вспомоществования и на покрытие расходов по обозу; а также в течение 20 дней, считая от сего дня, препроводить нам в вышеозначенный город Сарагосу лоа для начала при дворе в означенный день 16 февраля, сочиненную Хуаном Баутистой Диаманте; расходы же на оную понести из нашего кошелька. Комедии же, кои мы при дворе играть будем в означенное время, следующие: «Ангел-хранитель» Хуана де Матоса; «Сабинянки» некоего остроумца [неизвестного автора]; «Ревность, любовь и благоразумие» — все новые и имеющиеся в нашем распоряжении» [Varey у Shergold, 1973, p. 245].

Один из ярких театральных эпизодов, связанных с Хуаном Диаманте, произошел в декабре 1653 года. В Коррале Принсипе в Мадриде шла комедия «Яд для себя». На представление пришли братья драматурга — Франсиско, Матео и Хакоме, которым на тот момент было 19, 17 и 11 лет. Вооруженные шпагами и пистолетами, они решили своеобразно «поддержать» брата. Во время второго акта комедии из зрительного зала раздались выкрики, на которые один из братьев ответил «некими словами непотребными и непристойными, из-за чего публика пришла в волнение» [Floristán, 2018, p. 418]. Некоторые зрители попытались покинуть театр до окончания спектакля, но братья Диаманте заставили всех досмотреть пьесу до конца. Трое братьев были задержаны за учиненный беспорядок, а Матео был отправлен на службу в крепость Барселоны. Однако из-за эпидемии, свирепствовавшей в городе, ему не разрешили войти и направили в Тортосу, где он перенес различные болезни. Наконец, указом от 14 июня 1654 года Филипп IV даровал Матео прощение от наказания, а его братьям — от любого судебного преследования, на которое король мог иметь право, с условием, чтобы никто из них не приближался ко двору менее чем на пять лиг без разрешения Совета (Ил. 4).

Диаманте принадлежит к кальдероновской драматургической школе; наиболее плодотворным направлением его творчества является религиозный театр, за которым следует музыкальная драматургия — с придворными празднествами и сарсуэлами, отличавшимися зрелищными декорациями и обилием сценических машин, — историко-национальная драма и комедия интриги, преимущественно в дворцовой обстановке. Драматург создал несколько переработок старинных комедий, таких как «Королева Мария Стюарт», или пьес на религиозные сюжеты, таких как «Постоянство в варварских



Ил. 3

Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro. Вид на сцену из зрительного зала Корраля Монтерия без театра кукол. 2018

трагедиях» (основанная на одноименной пьесе Мануэля де Гальегоса, написанной около 1628 года) или «Почитающий своего отца» (версия «Юности Сиды» Гильена де Кастро).

Следуя тенденциям времени, Диаманте также практиковал сочинение произведений в соавторстве: с Ланини («Апостол Валенсии, святой Висенте Феррер», «Великий кардинал Испании, брат Франсиско Хименес де Сиснерос»); с Матосом, Хуаном Велесом или Вильявисьосой («Куртизанка в горах», «Идальго из Ла-Манчи», «Царствовать через послушание»), а также написал единолично большое количество успешных произведений, среди которых выделяются «Яд для себя самого» (сохранившаяся в автографической рукописи 1653 года), «Служить, чтобы заслужить» (поставленная в 1659 году), «Крест Каравака» (автограф с цензурным разрешением 1664 года), «Красота — величайшее очарование», «Юпитер и Семела» и «Лабиринт Крита» (все поставленные во дворце до 1665 года), сарсуэлы «Алфей и Аретуса» и «Рождество Христово» (обе представленные перед королями в 1672 году), «Любовь есть кровь и не может обмануться», «Осада Саморы», «Как лгут улики», «Носильщик несчастий», «Самый удивительный негр» (которая выдержала не менее четырнадцати изданий), «Счастье через обиду», «Защитник скалы», «Борения любви и презрения», «Геркулес из Оканьи» (поставленная в 1673 году) и «Дворец Альсины» (поставленная во дворце в 1676 и 1679 годах).

Диаманте написал несколько агиографических комедий, несколько ауто для празднований Корпус Кристи («Рождество Христово, благовещение ангела и поклонение волхвов», «Тяжба Бога и справедливости за человека»), а также делал пьесы краткого комического театра. Особого признания заслуживают его танцевальные интермедии («Танец в дактилях», «Советы», «Тюремный портик», «Марисапалос», «Паскуаль и Менга») и его лоа, сопровождавшие знаменитые представления (любопытная «Лоа на масленицу», представленная 8 апреля 1662 года с его сарсуэлой «Лабиринт Крита»; лоа для «Графа Луканора» Кальдерона, представленная во дворце 9 июня 1680 года; или лоа для «Пурпура розы», также Кальдерона, на другом дворцовом празднестве того же года).

В 1704 году в 48-м томе «Избранных» была опубликована «Доблесть не имеет возраста» — последняя комедия драматурга, вышедшая в печати. Успех, которым пользовался его театр во второй половине XVII века, продолжался и все следующее столетие. Его произведения многократно ставили на сцене, а также самые прославленные из его произведений публиковали отдельными изданиями и в различных сборниках.

Успех Диаманте на театральных подмостках не угасал вплоть до самой его смерти, несмотря на постоянные семейные неурядицы, которые могли бы существенно осложнить его карьеру: судебные процессы, возбужденные инквизицией против всей его семьи, а особенно против брата Матео (на этот раз сопровождавшиеся тюремным заключением, конфискацией имущества и ношением санбенито), а также бегство остальных братьев из Мадрида по этой причине. Не приходится сомневаться, что в жизни Диаманте



Ил. 4

Диего Веласкес, мастерская. Портрет испанского короля Филиппа IV. Между 1656 и 1660. Холст, масло. 67×53 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

было предостаточно событий, которые формировали легенду о нем, как об искателе приключений и забияке, — события, получившие подтверждение в обширной документации, насчитывающей в общей сложности 85 нотариальных актов и записей, выявленных исследователями. Постоянные судебные тяжбы оставили значительный след, благодаря которому удалось хотя бы фрагментарно реконструировать биографию одного из ключевых драматургов конца XVII столетия.

30 октября 1687 года Хуан Баутиста Диаманте составил завещание, в котором распорядился похоронить себя в храме Богоматери Монсерратской на площади Антон-Мартин и отслужить пятьдесят заупокойных месс по своей душе, по три реала милостыни за каждую. Душеприказчиками он назначил своих братьев Пабло и Франсиско, а единственной наследницей своего скудного имущества (ореховой кровати, письменного стола, полдюжины стульев, двух бюро и прочей домашней утвари) оставил племянницу Марию де Кастро. Три дня спустя, в День поминовения усопших 1687 года, Хуан Баутиста скончался.

Таким образом, творчество Хуана Баутисты Диаманте, долгое время остававшегося в тени его великих современников — Кальдерона и Морето, — предстает перед нами не только как неотъемлемая часть театральной культуры испанского барокко, но и как феномен, теснейшим образом связанный с его бурной, полной драматических поворотов жизнью. Сама судьба драматурга, балансировавшего между сценой и инквизиторскими процессами, между церковным саном и криминальными сводками мадридских улиц, являет собой яркий пример того, каким образом складывался Золотой век испанского театра и литературы: из театральных баталий, уличных драк и неукротимого темперамента, благодаря Хуану Диаманте нашедшего воплощение в форме комедии.

Источники

Диаманте, Хуан-Баутиста (1907–1909) // Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Репр. изд. СПб. URL: <https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9C%D0%AD%D0%A1%D0%91%D0%95/%D0%94%D0%B8%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B5> (дата обращения: 17.01.2026).

Диаманте, Хуан-Баутиста (1963) // Театральная энциклопедия. Том 2 / Гл. ред. А. П. Марков. М.: Советская энциклопедия, 1963. 1216 стб. с илл., 14 л. илл. URL: <http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/f00/s03/e0003469/index.shtml?ysclid=mp9thwke9w22932467> (дата обращения: 17.01.2026).

Barrionuevo, J. (1892). *Avisos (1654–1658)*. Madrid: Tello. New Light [электронная библиотека] / NESMS Library. URL: <https://www.nesmslibrary.org/rvp/diamante/NewLight.html> (дата обращения: 17.01.2026).

Библиография

Alviti, R. (2018). *Moreto Colaborador* // *Escribir entre amigos*. Madrid: Imprenta Municipal. Pp. 112–140.

Bernardo de Quirós, F. (1984). *Obras. Aventuras de Don Fruela*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

Caro Baroja, J. (1962). *Los judíos en la España moderna y contemporánea*. Vol. II. Madrid: Ediciones Airón.

Cassol, A. (2004). *El teatro de Juan Bautista Diamante* // *Paraninfos, segundones y epígonos de la Comedia del Siglo de Oro*. Anthropos, Universidad de Navarra. Pp. 173–179.

Céspedes Aréchaga, V. (2002). *Juan Bautista Diamante, un hidalgo madrileño de origen griego* // *Hidalguía*. № 292–293. Pp. 395–416.

Corrales Egea, J. (1968). *Las Mocedades del Cid. El Cid, texto doble*. Madrid: Taurus.

Cotarelo y Mori, E. (1916). *Juan Bautista Diamante y sus comedias* // *Boletín de la Real Academia Española*. Vol. III. Pp. 273–297; pp. 454–497.

Espido-Freire, M. (2002). *Coetáneos de Calderón: Juan Bautista Diamante (1625–87), autor de comedias y de fiestas de zarzuela* // *Calderón 2000, Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*. Kassel: Reichenberger. Pp. 472–485.

Floristán, J. M. (2018). *El dramaturgo Juan Bautista Diamante y su familia* // *BRAE*. Vol. 98. Pp. 405–436.

Josa, L. & Lambea, M. (2008). *Los resortes dramáticos del tono humano barroco* // *Teatro de palabras*. № 2. Pp. 159–174.

Mackenzie, A. L. (1993). *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*. Liverpool: Liverpool University Press.

Martín Rodríguez, A. M. (2014). *Un avatar del tema de Filomena en la zarzuela: Júpiter y Semele de Juan Bautista Diamante* // *Fortvnatae*. № 25. Pp. 299–313.

Martínez Carro, E. & Ulla Lorenzo, A. (2019). *Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales* // *RILCE*. Vol. 35. № 3. Pp. 896–917.

Martínez Carro, E. (2022). *El primer teatro de Juan Bautista Diamante* // *Cuadernos de Investigación en Literatura Hispánica*. № 48. Pp. 205–228.

Paz y Melia, A. (1934). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Vol. I. Madrid: Blas Tipográfica.

Pérez Pastor, C. (1905). *Documentos para la Biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet.

Rubio San Román, A. & Martínez Carro, E. (2013). *Juan Bautista Diamante y su familia judeoconversa*. Madrid: Hebraica Ediciones.

Ruiz Rodríguez, I. (2008). *Fernando Valenzuela: orígenes, ascenso y caída de un Duende en la Corte del Rey Hechizado*. Madrid: Universidad Juan Carlos I, Editorial Dykinson.

Sabik, K. (1998). *Juan Bautista Diamante y su teatro en la corte de Felipe IV y Carlos II (1659–1687)* // *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. III. Birmingham: University of Birmingham.

Sainz de Robles, F. C. (1942). *El teatro español. Historia y antología (Desde el siglo XIV al XIX)*. Madrid: Aguilar.

Sánchez Mariana, M. (1993). *Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro Vol. I* // *Homenaje a José Fradejas Lebrero*. Madrid: UNED.

Simón Palmer, M. C. (1977). *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona*. Madrid: CSIC.

Urzáiz Tortajada, H. (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Varey, J. E. & Shergold, N. D. (1973). *Teatros y comedias en Madrid: 1651–1665. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books Limited.

Список иллюстраций

Ил. 1. Неизвестный автор. Мадрид XVIII в. Гравюра. Источник изображения — Guell, J.; Sisti, M.; Van Doorn, L. *Historia Universal*. Т. VI. Изд. Visor. Буэнос-Айрес, 2000. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Historia_de_la_Villa_y_Corte_de_Madrid_\(1860\)_\(14594119418\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Historia_de_la_Villa_y_Corte_de_Madrid_(1860)_(14594119418).jpg) (дата обращения: 13.04.2026)

Ил. 2. Анонимный автор. Чудо Богородицы Аточской во время строительства Дома Виллы (Milagro de la Virgen de Atocha en las obras de construcción de la Casa de la Villa). XVII в. Холст, масло. 85×120 см. Музей истории Мадрида, Мадрид. Инв. № МНМ 1456. Источник изображения — Wikipedia. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_espada_ri%C3%B1endo,_detalle_de_una_pintura_del_siglo_XVII,_Milagro_de_la_Virgen_de_Atocha,_del_Museo_de_Historia_de_Madrid.jpg/ (дата обращения: 10.01.2026)

Ил. 3. Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro. Вид на сцену из зрительного зала Корраля Монтерия без театра кукол. 2018. Источник изображения — Официальный сайт университета Севильи. URL: <https://culturadesevilla.blogspot.com/2014/11/el-corral-de-la-monteria-de-sevilla.html> (дата обращения: 01.01.2026)

Ил. 4. Диего Веласкес, мастерская. Портрет испанского короля Филиппа IV. Между 1656 и 1660. Холст, масло. 67×53 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. ГЭ-297. Поступил в 1814 г.; приобретен из собрания В.-Г. Кузвельта в Амстердаме. Источник изображения — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Philip_IV_of_Spain.jpg (дата обращения: 13.04.2026)

Sources

Barrionuevo, Jerónimo de (1892). *Avisos (1654–1658)*. Madrid: Tello.

Diamante, Juan (1907–1909) // Brockhaus and Efron Minor Encyclopedic Dictionary. Reprint ed. St. Petersburg. URL: <https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9C%D0%AD%D0%A1%D0%91%D0%95/%D0%94%D0%B8%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B5> (accessed: 17.01.2026). [In Russ.]

Diamante, Juan (1963) // Theatrical Encyclopedia: in 5 vols. Vol. 2 / ed. by A. P. Markov. Moscow: Sovetskaya Entsiklopediya, 1963. 1216 col., 14 l. ill. URL: <http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/f00/s03/e0003469/index.shtml?ysclid=mp9thwke9w22932467> (accessed: 17.01.2026). [In Russ.]

New Light [digital library] / NESMS Library. URL: <https://www.nesmslibrary.org/rvp/diamante/NewLight.html> (accessed: 17.01.2026).

References

Alviti, Rafael (2018). *Moreto Colaborador* // Escribir entre amigos. Madrid: Imprenta Municipal. Pp. 112–140.

Bernardo de Quirós, Francisco (1984). *Obras. Aventuras de Don Fruela*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

Caro Baroja, Julio (1962). *Los judíos en la España moderna y contemporánea*. Madrid: Ediciones Airón, Vol. II.

Cassol, Antonio (2004). *El teatro de Juan Bautista Diamante*. // Paraninfos, segundones y epígonos de la Comedia del Siglo de Oro. Anthropos, Universidad de Navarra. Pp. 173–179.

Céspedes Aréchaga, Vicente (2002). *Juan Bautista Diamante, un hidalgo madrileño de origen griego*. // *Hidalguía*, No. 292–293. Pp. 395–416.

Corrales Egea, José (1968). *Las Mocedades del Cid. El Cid, texto doble*. Madrid: Taurus.

Cotarelo y Mori, Emilio (1916). *Juan Bautista Diamante y sus comedias* // Boletín de la Real Academia Española. Vol. III. Pp. 273–297; Pp. 454–497.

Espido-Freire, María (2002). *Coetáneos de Calderón: Juan Bautista Diamante (1625–87), autor de comedias y de fiestas de zarzuela* // *Calderón 2000*, Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Kassel: Reichenberger, pp. 472–485. (Ed. Ignacio Arellano).

Floristán, José María (2018). El dramaturgo Juan Bautista Diamante y su familia. BRAE, Vol. 98, Pp. 405–436.

Josa, Luis & Lambea, María (2008). *Los resortes dramáticos del tono humano barroco* // *Teatro de palabras*, No. 2, Pp. 159–174.

Mackenzie, Alastair L. (1993). *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*. Liverpool: Liverpool University Press.

Martín Rodríguez, Ana María (2014). *Un avatar del tema de Filomena en la zarzuela: Júpiter y Semele de Juan Bautista Diamante* // *Fortvnatae*. No. 25, Pp. 299–313.

Martínez Carro, Elena & Ulla Lorenzo, Ana (2019). *Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales* // *RILCE*. Vol. 35. No. 3. Pp. 896–917.

Martínez Carro, Elena (2022). *El primer teatro de Juan Bautista Diamante* // Cuadernos de Investigación en Literatura Hispánica. No. 48. Pp. 205–228.

Paz y Melia, Antonio (1934). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional* Vol. I. Madrid: Blas Tipográfica.

Pérez Pastor, Crisóstomo (1905). *Documentos para la Biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet.

Rubio San Román, Antonio & Martínez Carro, Elena (2013). *Juan Bautista Diamante y su familia judeoconversa*. Madrid: Hebraica Ediciones.

Ruiz Rodríguez, Isabel (2008). *Fernando Valenzuela: orígenes, ascenso y caída de un Duende en la Corte del Rey Hechizado*. Madrid: Universidad Juan Carlos I, Editorial Dykinson.

Sabik, Katarzyna (1998). *Juan Bautista Diamante y su teatro en la corte de Felipe IV y Carlos II (1659–1687)* // *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. III. Birmingham: University of Birmingham.

Sainz de Robles, Francisco C. (1942). *El teatro español. Historia y antología (Desde el siglo XIV al XIX)*. Vol. IV. Madrid: Aguilar.

Sánchez Mariana, María (1993). *Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro* // Homenaje a José Fradejas Lebrero. Vol. I. Madrid: UNED.

Simón Palmer, María Cruz (1977). *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona*. Madrid: CSIC.

Urzáiz Tortajada, Hernán (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Varey, John E. & Shergold, Nigel D. (1973). *Teatros y comedias en Madrid: 1651–1665. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books Limited.

натюрморт в городе утрехте. пути и специфика развития в XVII веке

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-10-140-169

П. К. АНЦИФЕРОВА

Государственный Эрмитаж, 190000,
Россия, Санкт-Петербург,
Дворцовая наб., д. 34
antsiferova.pk@hermitage.ru

Аннотация

Статья посвящена специфике развития голландского натюрморта в городе-провинции Утрехт, значительная часть населения которого исповедовала католичество. Подобная ситуация была уникальной для протестантских Северных Нидерландов, где официальной религией был кальвинизм. В преимущественно католическом городе расцвело свое искусство. Несмотря на гонения и притеснения активно создавалась живопись на религиозные темы, местные художники тайно и в больших количествах осуществляли заказы на росписи подпольных католических церквей. В стране, где религиозное искусство после периода иконоборчества практически не было востребовано, город Утрехт стал своего рода католическим анклавом в протестантской стране. Жанр натюрморта, однако, не получил должного распространения и не пользовался особой популярностью среди жителей. В 1620-е годы в городе сформировалась «утрехтская» школа живописи («утрехтский караваджизм»), испытывавшая сильное влияние итальянского искусства и ориентированная на бытовой жанр. Характерные для этого течения драматизм композиции и выразительная светотеневая моделировка косвенно находят отражение и в отдельных направлениях жанра натюрморт. В искусстве города, разрываемого меж двух религий, отчетливо проявилось воздействие итальянской художественной среды, созвучной католической культуре. Влияние «утрехтского караваджизма» проникает в жанр, в частности в направление охотничьего натюрморта, уникальным образом, через утрехтского художника Яна Баптиста Веникса (1621–1659), отца знаменитого автора «охотничьих» натюрмортов Яна Веникса Младшего (1641–1719). Таким образом, голландский натюрморт в Утрехте развивается на фоне двух явлений — итальянской живописной традиции и сохранения католицизма в протестантской стране.

Ключевые слова: голландская живопись, Утрехт, утрехтский караваджизм, итальянская школа, католицизм в Нидерландах, охотничий натюрморт, рыбный натюрморт, Ян Баптист Веникс, Ян Веникс Младший

POLINA K. ANTSIFEROVA

The State Hermitage Museum, 190000, Russia,
Saint-Petersburg, 34 Dvortsovaya emb.
antsiferova.pk@hermitage.ru

Для цитирования: Анциферова П. К. Натюрморт в городе Утрехте. Пути и специфика развития в XVII веке // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 10 (2/2026). С. 140–169

still life in the city of utrecht.
paths and features of its
development in the
XVII century

Abstract

The article examines the specific characteristic of the Dutch still life development in the city-province of Utrecht, where a significant part of the population adhered to Catholicism. The situation was unique for the Protestant Northern Netherlands, where Calvinism was the official religion. In a predominantly Catholic city, the art flourished in its own way. Despite persecution and restrictions, religious paintings were actively produced. Local artists secretly carried out numerous commissions for the decoration of clandestine Catholic churches. In a country where religious art had largely lost its demand after the iconoclasm period, Utrecht functioned as a kind of Catholic enclave within a Protestant state. The genre of still life did not gain wide circulation in the city and was not particularly popular among its inhabitants. In the 1620s the so-called Utrecht school of painting (Utrecht Caravaggism) emerged in the city. The masters of genre painting were strongly influenced by Italian art. The dramatic composition and expressive chiaroscuro characteristic of this movement were indirectly reflected in certain types of Dutch still life. In the art of a city divided between two confessions, the influence of Italian artistic environment, closely aligned with Catholic culture is clearly evident. The influence of Utrecht Caravaggism entered the still life genre in a distinctive way, particularly in the development of hunting still lifes, through the work of the Utrecht painter Jan Baptist Weenix (1621–1659), the father of the famous author of hunting still lifes Jan Weenix the Younger (1641–1719). Thus, the development of Dutch still life painting in Utrecht was shaped by two key factors: the Italian pictorial tradition and the persistence of Catholic culture within a Protestant country.

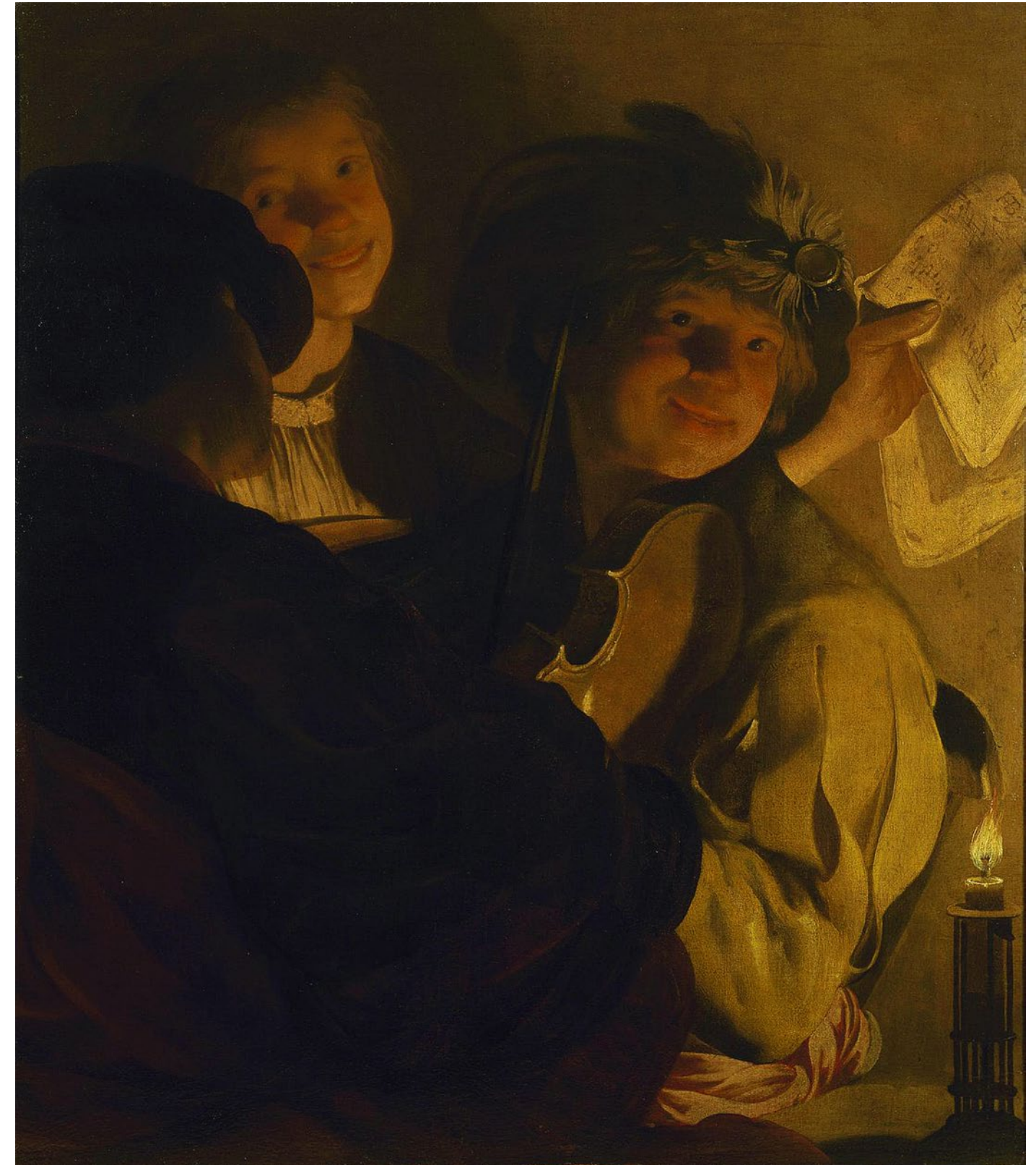
Keywords: Dutch painting, Utrecht, Utrecht Caravaggism, Catholicism in the Netherlands, hunting still life, fish still life, Jan Baptist Weenix, Jan Weenix the Younger

Статья публикуется по материалам ежегодно проводимых Государственным институтом искусствознания ГИИ Ротенберговских чтений — Памяти Е. И. Ротенберга (1920–2011).
© Научная конференция «XVII век в западноевропейской культуре: первое современное (modern) столетие». 10 декабря 2024 года, Москва. Сектор классического искусства Запада.

К началу XVII века Утрехт, так называемый «геометрический центр республики» [Хёйзинга, 2003, с. 38], стал главным местом столкновения протестантизма и католицизма в Северных Нидерландах. Заключение Утрехтской унии в 1579 году утвердило протестантскую церковь как основную, с 1583 года это положение упрочилось официально. Однако лишь малая часть жителей республики приняла протестантизм в качестве официальной веры. До первой четверти XVII века католики все еще являлись преобладающей религиозной группой.

Перемены просачивались в страну постепенно. Кальвинизм, потворствующий духу капитализма, окончательно проник в жизненный уклад голландцев только к середине столетия. Будучи де-факто официальной религией государства с 1618 года, протестантизм кальвинистского толка был «Церковью государства, а не государственной Церковью» [Хёйзинга, 2009, с. 66–67]. Установился особенный уровень веротерпимости, который позволял сторонникам разных конфессий уживаться на одной территории. Разумеется, такая веротерпимость была условной, она не была закреплена на законодательном уровне. Главные должности занимали исключительно кальвинисты, а католичество формально находилось под запретом. Однако дух свободы, царивший в Республике Соединенных провинций и присущий всему, что нашло свое развитие в стране, отразился и на специфике религиозной ситуации. От жителей не требовали давать присягу о религиозной принадлежности. Чиновники знали и о подпольных католических церквях [Хёйзинга, 2009, с. 73], в заметном количестве существовавших на территории Утрехта, Харлема, Амстердама, Гауды [Еск, 1993, pp. 217–234]. На бытовом уровне на многое закрывали глаза.

Наиболее ярким проявлением этой двойственной религиозной политики стал город-провинция Утрехт, сохранявший поразительно большой процент католического населения вплоть до середины XVII века. В отличие от стремительно растущих как по населению, так и по темпам урбанизации Амстердама и Роттердама, этот город был небольшим по размеру. Он развивался медленно, не будучи затронутым лихорадочным вихрем экономического взлета. Как результат, он не стал желанным убежищем для фламандских иммигрантов [Brown, 1999, p. 15]. К 1650-м годам население Утрехта (общей численностью в 30 тыс. человек) насчитывало 12 тысяч протестантов, 10 тысяч католиков. Помимо них, в городе обжились около 5 тысяч так называемых «сочувствующих» (нид. *liefhebbers*), или неопределившихся, а также в меньшинстве людей других конфессий [Forclaz, 2014, p. 87]. Таким образом, католики (а с учетом «сочувствующих» и вовсе около



Ил. 1

Хендрик тер Брюгген. Музыканты. 1626. Холст, масло. 102×83 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

половины горожан) составляли не менее 40% от всего населения города. Утрехт был одним из немногих городов, в котором даже знатные семьи полуоткрыто практиковали католичество.

На протяжении всего XVII века католики в Утрехте испытали немало трудностей. Некоторым приходилось попросту «выживать» в условиях гонений [Yasuhira, 2022, pp. 39–86]. Существует документ, вероятно, первой половины века, направленный представителями утрехтского синода правительству города, — его авторы выражают беспокойство по поводу того, что приверженцам «старой» веры предоставлялось слишком много свободы в городе. Они, как с возмущением отмечается в послании, «могут свободно быть католиками и заявлять, что они католики, и читать в своих домах то, что они хотят». По мнению служителей церкви, католикам, напротив, не следует давать возможности проявлять свои религиозные предпочтения: «...но в свободе исповедовать свою религию и собираться для этого им должно быть отказано, по достаточно веским причинам» [Geerarts, 2018, p. 16]. К представителям синода прислушались. Первоначально меры были предприняты в отношении католических священников. Но к 1640-м годам заветы подобных уставов начали распространяться и на мирян, часть которых нередко укрывала священнослужителей у себя дома. В тот же период вышел и другой указ: любой человек, заподозренный в исповедовании католицизма, был обязан открыть все двери, шкафы, сундуки настежь и подвергнуться обыску. Обнаружение запретных предметов (книг, образов) вело к немедленному заключению под стражу. Фактически, исповедовать веру католикам не позволялось даже в стенах собственных домов [Yasuhira, 2022, p. 52]. Судебные записи свидетельствуют, что в период с 1630 по 1659 год католики были уличены в «нарушении закона» не менее 72 раз [Yasuhira, 2019, p. 85].

Художественная жизнь в Утрехте в значительной степени зависела от социальной и конфессиональной обстановки в городе. Около 35% от всего количества утрехтских художников в XVII веке были католиками [Bok, 1994, pp. 195–198]. Значило ли это, что они притворялись протестантами или не брали протестантских заказов? А картины у них не заказывали из-за исповедуемой ими веры? Совсем наоборот — вопреки ограничениям, наложенным на католиков, включая запрет на публичное исповедание веры и официальное строительство церквей, многие из них добивались значительных успехов в своей профессиональной деятельности. В первую четверть XVII века большая часть художников, работавших над созданием религиозных произведений, была вынуждена делать это втайне. К 1672 году в городе Утрехте существовало по меньшей мере 14 «подпольных» или скрытых католических церквей, многие из которых были расписаны [Eck, 2008]. Несмотря на последствия иконоборческого восстания, интерес к религиозным образам сохранялся на протяжении всего XVII века. Подобные произведения активно создавались, часто с соблюдением определенных визуальных условий, и продавались. В частности, герои библейской притчи должны были носить скромные светские одежды. Имеются также свидетельства о том,



Ил. 2

Рулант Саверей. Цветочный натюрморт в нише. 1617. Дерево, масло. 87×59 см. Государственный кунстхалле Карлсруэ, Карлсруэ

что в Утрехте сохранилось несколько католических конферрий, религиозных братств [Kaplan, 2019, p. 125]. Благодаря своей архивной находке Б. Каплану удалось установить, что в 1604 году небольшая конферрия «Kleine Kalends» заказала совместный портрет у живописца Паулюса Морелсе (1571–1638) [Kaplan, 2019, p. 124].

Местные власти допускали подобную художественную активность. Они знали и о востребованности произведений с религиозным сюжетом, и о существовании подпольных церквей. Одним из наиболее показательных свидетельств такой терпимости является творчество утрехтского мастера Абрахама Блумарта (1566–1651). Живописец выполнил не менее пяти заказов по созданию алтарных композиций в католических церквях в разных частях Нидерландов. Блумарт даже находился под патронажем католической общины в Утрехте. Художник в 1611 году вместе с другими мастерами стал инициатором открытия в городе гильдии Святого Луки [Roethlisberger, 1993, pp. 20–25]. На протяжении всей творческой карьеры он продолжал создавать религиозные произведения в характерной маньеристической манере, что не только не препятствовало его признанию, но и способствовало успеху. В собрании Эрмитажа хранятся три произведения Блумарта разного времени: «Пейзаж с пастухами и дьяволом, сеющим плевелы» 1604 года, «Пейзаж с Товией и ангелом» 1605–1610 годов и «Пейзаж с пророком Илией» 1610-х годов [Соколова, 2017, с. 125].

Католическое вероисповедание не мешало художникам создавать нерелигиозные произведения в популярных для республики жанрах. Раннекапиталистическая экономика предполагала, что искусство в подобных условиях превращается в некую форму предпринимательства. Принадлежность же к той или иной конфессии отступала на второй план. Художники-католики прекрасно понимали, что при относительной веротерпимости или выборочной слепоте со стороны государства они могли успешно сосуществовать со своими коллегами-протестантами. Терпимость эта практиковалась с обеих сторон. Как католические заказчики могли без зазрения совести заказать картину у художника-протестанта, так и заказчик-кальвинист мог купить картины католических художников [Еск, 1999, p. 71]. Католическая культура была настолько прочно интегрирована в жизнь утрехтских мастеров, что в 1639 году гильдия художников в Утрехте организовала подобие современной выставки в полученном в аренду зале монастыря Агнета. Пространство зала было разделено на несколько частей, для украшения которых каждый мастер должен был предоставить картину собственного производства. Произведение оставалось в зале до тех пор, пока не находилось заинтересованное лицо, готовое его приобрести. За возможность выставить свои творения в зале монастыря художник платил 10 стюверов в неделю [Martin, 1907, p. 363].

Большой процент католического населения — не единственная особенность, определившая своеобразие художественной жизни в Утрехте. В первой половине века у голландских мастеров проснулся беспрецедентный интерес к творчеству Караваджо. Появился он в первую очередь среди



Ил. 3

Рулант Савей. Memento mori. Б.д. Дерево, масло.
20,3×23,5 см. Национальный музей, Стокгольм

живописцев, которые недавно вернулись из Рима, но в некоторых случаях и тех, кто туда вовсе не ездил. Влияние Караваджо на развитие творчества жанристов Утрехта породило возникновение течения «утрахтских караваджистов» [Brown, 1999, p. 31]. Такие фигуры, как Дирк ван Бабюрен (до 1595–1624), Хендрик тер Брюгген (Тербрюгген) (1588–1629), опираясь на наследие Караваджо, создавали изображения жанровых сцен, отличавшихся техникой кьяроскуро, особым вниманием к свету, пластичной трактовкой форм. Их излюбленными героями стали музыканты, игроки в карты или пирующие семьи. Благодаря созданию атмосферы некоего таинства за счет смелого сочетания цветов и игры со светом, обыденные сюжеты обретали черты сакрального действия, а персонажи становились участниками ритуала. Их произведения подобны иллюстрациям мифологических или религиозных сюжетов, как, например, «Музыканты» 1626 года из собрания Эрмитажа (Ил. 1).

Утрехтские караваджисты были озабочены проблемой света. Это не могло не найти своего отражения в жанре натюрморта. Об этом писал И. Бергстром, утверждая, что любовь к особой светотеневой моделировке заметна в творчестве некоторых мастеров цветочного натюрморта школы Амброзиуса Босхарта, посетивших Утрехт. Жанр не был сильно развит в городе [Bergström, 1956, pp. 54–55, 74]. На протяжении всего XVII века в городе работали Йоханнес Баерс (работал в 1624–1641), Ян ван Бейлерт (1597/98–1671), Абрахам Блумарт (1564–1651) и его сын Хендрик Блумарт (1601–1672), Ян де Бонт (1633–1702), Паулюс Бор (1600–1669), Элиас ван дер Брок (1649–1708), Эверт ван Дойенбург (1650–е), шотландец Вильям Гау Фергюсон (1648–1695), Якоб Гиллих (1636–1701), Ян ван Хансбергер (1642–1705), Ряйнер де ла Хей (1660–1695), Ян Давидс де Хем (1606–1684), Якоб де Йонкхеер (1650–1670–е), Якоб Маррел (1613–1681), Абрахам Миньон (1640–1679), Виллем Ормеа (1634–1673), Рулант Саверей (1576–1639), Хендрик Схок (1630–1707), Михель Симонс (1648–1673), Ян Веникс Младший (1641/49–1719). Важно также указать, что лишь часть мастеров действительно специализировалась на создании натюрмортов. Работы многих вышеперечисленных художников до нас не дошли, об их существовании мы узнаем из инвентарных данных. Некоторые из неупомянутых живописцев учились в Утрехте, но спустя несколько лет переехали в другие города. Чаще всего выбор падал на Амстердам или Гаагу [Meijer, Willigen, 2003, pp. 30–180].

Среди обозначенных выше художников отчетливее всего увлечение техникой кьяроскуро прослеживается на примере творчества мастеров охотничьего натюрморта — Вильяма Гау Фергюсона и Яна Веникса Младшего. Единственным мастером натюрморта с его собственной манерой, которого по праву стоит именовать утрехтским, можно считать Руланта Саверея, работавшего в течение десяти лет при дворе Рудольфа II в Праге. Саверей был послан в Тироль императором для зарисовок флоры и фауны, и этот опыт оказал заметное влияние на его творчество [Meijer, Willigen, 2003, p. 77]. Мы находим упоминание о его присутствии в Утрехте в 1618 году.



Ил. 4

Ян Баптист Веникс. Мертвые птицы и бокал на подушке. 1650–1659. Холст, масло. 64,8×54,8 см. Частная коллекция

В городе художник оставался до самой смерти. Саверей писал цветочные натюрморты (Ил. 2) и сцены с животными и птицами (Ил. 3), вписанными в пейзажи. Его стиль считается индивидуальным и отражает «пражский маньеризм» [Brown, 1999, p. 55]. О вероисповедании художника нам ничего не известно.

Нередко последователем утрехтского караваджизма называют Яна Баптиста Веникса (1621–1659), отца Яна Веникса Младшего [Meijer, Willigen, 2003, p. 215]. Ян Баптист Веникс специализировался на пейзажах и был одним из художников, которые брали за основу композиции изображение итальянской природы. Веникс многое почерпнул из своей поездки в Италию, куда он отправился, чтобы «поэкспериментировать со своим искусством» [Bok, Spicer 1997, p. 354]. После путешествия в Рим в 1643–1647 годах Веникс, мастер итальянизированных пейзажей, начал создавать натюрморты с изображением дичи (Ил. 4). Художник писал их в 1650-х, когда основные мастера утрехтского караваджизма уже не были активны. Заметно, что художественные приемы и образный строй живописца трансформировались после поездки в Италию. Особое внимание к композиции, мастерское использование светотеневой игры и драматизм композиции наводят на мысли о жанровых сценах Дирка ван Бабюрена. Укрупненные фигуры животных и дичи отсылают нас к сценам из будто бы мифологических сюжетов, где главный герой трагически погибает, успев поведать тайну своим собеседникам, или, насмехаясь, устраивает заговор (Ил. 5). В жанровых сценах караваджистов эта мифологема также присутствовала. Изображенные как бы балансирующие между реальностью и выдумкой, они не были ни живыми людьми, ни героями произведения искусства. В натюрмортах с дичью мы видим, как разворачивается почти античная трагедия — бездушные тела убитых животных на фоне бесстрастного итальянского пейзажа навеки застыли, словно после разразившейся бойни. Б. Р. Виппер писал, что «от картин Веникса веет духом умирания...» [Виппер, 1962, с. 334]. Здесь нет никакого таинства, это последствие неравной битвы, в которой животное никогда не сможет выиграть. Если динамичный свет в жанровых и бытовых сценах караваджистов позволял увидеть драматичную, но камерную, интимную сцену, то в произведениях Яна Баптиста Веникса свет позволял зрителю стать свидетелем истинной трагедии. Здесь тоже есть драматизм, не тайный и не камерный.

Считается, что развитие традиции создания охотничьих натюрмортов в Утрехте уходит корнями в творчество утрехтского мастера Корнелиса ван Пуленбурга (1594–1667), а именно к его картине «Семеро детей короля» (Ил. 6) [Bok, Spicer, 1997, p. 77]. На переднем плане этого произведения изображены туши оленя, нескольких птиц и зайца. Тела убитых животных выступают в качестве трофейных предметов, результата трудов умелых охотников. Изображенным на портрете, конечно, эта добыча нужна не для выживания. Герои — представители высших слоев общества, охотившиеся лишь забавы ради. В произведениях Веникса Старшего убитая дичь — предмет украшения. Искусная детализация и реалистичная фактура, отчетливая



Ил. 5

Ян Баптист Веникс. Натюрморт с мертвым лебедем. Ок. 1651. Холст, масло. 184,5×187,3 см. Детройтский институт искусств, Детройт

материальность каждого изображенного животного обращали картину в замечательный предмет для украшения интерьеров зажиточных бюргеров или дворянства.

Ян Баптист Веникс из-за скоропостижной кончины создал не так много натюрмортов. Ныне известно не более десяти. Традицию своего отца продолжил Ян Веникс Младший, который, вероятно, был его учеником. Он многое почерпнул и у голландского художника Мельхиора Хондекутера (1636–1695), с которым его связывали узы родства со стороны матери. Ян Веникс, бесспорно, вывел охотничий натюрморт на совершенно новый художественный уровень (Ил. 7). До смерти отца в 1659 году многие работы Веникса Младшего еще несли на себе отпечаток его творчества. Об этом свидетельствует композиционная постановка сцены и очевидная ориентация на итальянскую художественную традицию в пейзажной части. Авторство нескольких ранних работ Веникса-сына до сих пор находится под вопросом. Возможно, он создавал их в одиночестве, под четким руководством отца или же в соавторстве с ним. Ян Веникс был, как и его родители, католиком и состоял в утрехтской гильдии Святого Луки вплоть до 1668 года. Веникс даже создавал религиозные произведения в 1690-х годах для одной из подпольных церквей в Утрехте [Еск, 1999, р. 82]. В собрании Эрмитажа хранятся четыре натюрморта кисти Веникса Младшего, и практически все выполнены в последних десятилетиях XVII века, начиная с 1680-х годов, когда, уверенно отвергнув влияние творчества отца, художник начал специализироваться на изображении охотничьих трофеев (Ил. 8).

Ранние работы Веникса Младшего, исполненные в утрехтской гильдии, — это пейзажи, подобные тем, которые создавал его учитель. В 1680-х художник встал на новый путь, но «итальянская» традиция, оставленная ему в наследство Вениксом Старшим, все же, как нам кажется¹, находит отражение и в его охотничьих натюрмортах. На эрмитажных «Охотничьих трофеях» художник вполне по-караваджистски добивается ощущения присутствия лишь одного источника света, а парковый ландшафт с архитектурными элементами на фоне лишь снова подтверждает итальянское влияние в творчестве Яна Веникса Младшего. На этом полотне трагически распростерлась изображенная фигура убитого зайца. Мы становимся свидетелями результата произошедшей за кулисами сцены. Постепенно произведения Веникса Младшего потеряли свою камерность, ушло ощущение таинства. В начале XVIII века его работы отличались большей декоративностью, обращением к ярким локальным цветам, сложной, мелкодетализированной композицией, часто на фоне архитектурного пейзажа.

Примечательно, что именно утрехтским мастерам охотничьего натюрморта присуща эта трагичность композиции и глубокая светотеневая

1 Того же мнения придерживалась Кристин Шлосс в своей статье о ранних пейзажах Яна Веникса Младшего. См.: Schloss Ch. *The Early Italianate Genre Paintings by Jan Weenix (ca. 1642–1719)* // *Oud Holland*. 1983. No. 97. P. 92.



Ил. 6
Корнелис ван Пуленбург. Семеро детей короля. 1628.
Дерево, масло. 37×65 см. Музей изобразительных искусств, Будапешт



Ил. 7

Ян Веникс. Охотничьи трофеи. 1691. Холст, масло. 111×94 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Ил. 8

Ян Веникс. Охотничьи трофеи. Ок. 1700. Холст, масло. 209×166 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

моделировка. Вильям Гау Фергюсон, шотландский художник, состоял в гильдии Святого Луки в 1640-х годах. Около 1650 года Фергюсон посетил Италию и работал в Утрехте до 1668-го. Его работы практически полностью повторяли манеру Веникса Младшего: приглушенная, но контрастная светотень (Ил. 9), усиливающая ощущение глубины, темный фон, создающий идеальную сцену для разыгрывания некой трагической или интимной драмы. Используемый им мотив с изображением подвешенной убитой дичи восходит к произведениям Рембрандта 1630-х годов.

Таким образом, можно говорить, что самобытное течение утрехтского караваджизма «просочилось» в мир голландского натюрморта косвенным образом через творчество семьи Вениксов. Вероятно, многие из мастеров пользовались тем же методом, что и утрехтские караваджисты, а именно пытались соблюсти баланс между «развлечением и морализаторством» [Hazelzet, 2018, p. 172]. Кого-то работы утрехтских художников развлекали, другие же осознали сокрытую неочевидную иронию в изображении дичи (пищи для одного и забавы для другого), которая чаще всего служила украшением для покоев. Попытки точнее проследить «итальянское влияние» в работах других мастеров натюрморта в Утрехте неизменно приводят к домыслам. Среди тех же «Перелетных птиц» (сообщество художников из североевропейских стран, посещавших Рим с целью изучения классического искусства) в Италии были мастера натюрморта из Дордрехта, Делфта, Амерсфорта, но не Утрехта (за исключением Яна Веникса Старшего). Более того, искусство многих бывших «Перелетных птиц» в значительной степени пародийно: «дебоширы» нидерландцы часто приезжали в Италию, чтобы почерпнуть вина, а не идеи художественных практик. В папском Риме католические художники пользовались бóльшим спросом, нежели кальвинисты из Северных Нидерландов. Будучи католической страной, Испанские Нидерланды предоставляли живописцам множество возможностей для выполнения церковных заказов, в частности, оттого прибрежный город Антверпен стал ведущей культурной столицей в первые десятилетия XVII века.

Характер развития натюрморта в Утрехте не менее уникален, чем сам город-провинция. Город не стал центром формирования самостоятельных направлений в этом жанре, за исключением, возможно, цветочного и охотничьего натюрморта. Жанр не получил здесь широкого распространения, что подтверждается ограниченным числом работавших в Утрехте мастеров и скудостью числа сохранившихся живописных произведений. В городе в первой половине XVII века проживало множество художников бытового жанра, вернувшихся из Италии. Однако ни один утрехтский мастер натюрморта не совершал подобного путешествия в то время. Утрехтский случай исключителен тем, что в жанре прослеживается косвенное итальянское влияние, проникшее в него опосредованно.

Утрехтские живописцы также создавали цветочные и рыбные натюрморты. На развитие первого в городе сильно повлиял приезд из Мидделбурга в Утрехт Амброзиуса Босхарта Старшего (1573–1621) с сыновьями. Отпрыски



Ил. 9

Вильям Гау Фергюсон. Битые птицы и охотничьи принадлежности. Вт. пол. XVII в. Холст, масло. 57×48 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

**Ил. 10**

Ян де Бонт. Рыбный натюрморт с видом на пляж.
1643. Холст, масло. 135×151 см. Центральный музей
Утрехта, Утрехт

**Ил. 11**

Виллем Ормеа, Абрахам Виллартс. Рыбный
натюрморт с морским пейзажем. 1640. Холст, масло.
68,6×101,6 см. Частная коллекция

Босхарта продолжали дело своего учителя. Не последнюю роль сыграл и нидерландский феномен «тюльпаномании», а в самом Утрехте — распространность садоводства. К числу активных мастеров цветочного натюрморта можно отнести немецкого мастера Якоба Маррела. Он стал «одним из первых художников, поддержавших „тюльпаноманию“ середины XVII века, включив тюльпаны не только в традиционные живописные композиции, но и в ботанические рисунки — самостоятельные и объединенные в книги и каталоги» [Переведенцева, 2014, с. 314]. Примечательно, что многие художники, работавшие в Утрехте, были немцами — Георг Флегель (1566–1633), Якоб Маррел, Мария Сибилла Мерриан (1647–1717); их творчество являет заметное влияние так называемой школы Босхарта.

Утрехт наравне с Гаагой был одним из центров производства рыбного натюрморта. Предположительно, именно здесь появляется рыбный натюрморт с изображением пляжа или марины на заднем плане [Jongh, E. de, et al., 2004, pp. 46–52]. Художники Ян де Бонт (Ил. 10), Виллем Ормеа (Ил. 11), Якоб Гиллиг (Ил. 12) создавали композиции с изображением рыб, будто бы только что выбросившихся на берег. Громоздкие туши возвышаются на фоне покачивающихся в море кораблей, тяжеловесные скаты в корзинах и застывшие навечно раковины едва поблескивают в лучах солнца, оставшегося за пределами полотна. Некоторые из этих работ близки к жанровым сценам — на картине Альберта ван дер Схора, мастера бытового жанра, присутствует мальчик, озадаченно выглядывающий из-за кипы рыбных тел (Ил. 13). На многих произведениях Яна де Бонта мы видим рыбаков и продавщиц, которые заботливо склоняются над наловленным добром. Вероятно, и здесь есть влияние поездок мастеров в Италию. На подобных жанровых произведениях было удивительно много света.

Заметим, однако, что многие из перечисленных художников были католиками. Для работавших в Утрехте мастеров их религиозная принадлежность была определяющей характеристикой. Могла ли их вера найти отражение в их искусстве? И стоит ли искать символически-религиозный подтекст в избранном ими жанре? Необходимо сказать, что некоторые направления натюрморта, подобно трудам писателей и теологов, служили выражению морали. Это справедливо относительно направления *vanitas*, но не однозначно верно в случае с другими типами. Голландское искусство в эпоху Нового времени было неразрывно связано с риторикой, то есть с наукой ораторского искусства, наукой разговора. Как пишет Л. В. Никифорова: «Уподобление различных искусств красноречию, художника — ритору, самого процесса создания произведения — этапам становления ораторской речи... Голландия не была исключением» [Никифорова, 2019, с. 125]. Однако важно понимать, что какой бы смысл художник ни закладывал в свои произведения, зритель все равно видел лишь то, что было доступно его пониманию. Некая гносеологическая система, общий язык символов и метафор сформировался еще в Средние века, но насколько актуальным он мог быть в Республике Соединенных провинций в начале XVII века? Действительно ли некое послание скрывалось за каждым направлением этого жанра живописи?



Ил. 12
Якоб Гиллиг. Рыбный натюрморт с кошкой и медным тазом. 1672. Холст, масло. 72,4×57,2 см. Частная коллекция

Обратимся к натюрмортам известного нидерландского художника Яна Давидса де Хема. Биография живописца уникальна. С 1658 по 1672 год он пребывал в Утрехте, параллельно в те же годы работал и в Антверпене. Вероятно, с начала 1660-х он активно перемещался между этими двумя городами. Фр. Мейер писал, что «художник не должен был испытывать угрызений совести, приспособливая образы своих картин к религиозным и политическим предпочтениям своих заказчиков. За годы своего пребывания в Антверпене он создал несколько картин с безошибочно определяемой католической иконографией, а после его переезда в Утрехт в конце 1650-х годов некоторые из его картин открыто восхваляли (протестантский) дом Оранских, в частности молодого принца Вильгельма III...» [Meijer, 2016, p. 28]. Мейер говорил о «религиозной двусмысленности» художника, который без зазрения совести работал на представителей любых конфессий. Значит ли это, что де Хем был католиком для одних и протестантом для других? Несло ли его творчество отпечаток этой двойственности? Правильным было бы, вслед за Мейером, обозначить не только религиозный дуализм де Хема, который «сливался» то с католической, то с протестантской публикой на протяжении всей своей жизни [Meijer, 2016, p. 285], но и дуализм художественный.

В картинах антверпенского периода мы видим вполне очевидные религиозные отсылки. Например, в «Плодах и вазе с цветами» 1655 года (Ил. 14) автор выписал на вазоне с кустом роз слово *phoenix* (пер. феникс), ранее трактуемое исследователями как имя другого художника. В этой надписи Мейер видел символ христианского Возрождения [Соколова, 2023, с. 309]. В то же время в некоторых цветочных букетах мы находим изображение ветви апельсинового дерева, которая напоминала протестантскому зрителю о доме Оранских [Meijer, 2016, p. 212]. Как и другие авторы, де Хем, разрываваемый меж двух стран и двух религий, умело приспособливался к особенностям времени. При всем желании невозможно дать однозначный ответ на вопрос о том, был ли он католиком или протестантом. Более того, ответ ничего не даст исследователю натюрморта. При рассмотрении творчества других утрехтских художников мы нередко отмечаем такой же дуализм. Весьма часто рожденные в католических семьях крестились в протестантских церквях, рожденные же во Фландрии переезжали в республику и сохраняли свою католическую веру.

Утрехтские художники-католики XVII века не были строго религиозны. В то время как кальвинисты подчеркивали роль божьего слова и библейского текста, католики верили в силу образов, направляющих зрителя в сторону раздумий и помогающих опознать религиозные послания [Arasse, 1994, p. 83]. Мастера натюрморта, наоборот, использовали в своих работах и образ, и слово, при этом в произведениях всех направлений. Мы обнаруживаем надписи с цитатами из Священного Писания на картинах художников, исповадовавших католицизм, а не протестантизм. Натюрморт как «светский» жанр, понятный многим без необходимости обращаться к поясняющим источникам, несравненно реже содержал в себе религиозные подтексты. Гораздо чаще в произведениях была заложена идея воздержания, предостережение об



Ил. 13

Альберт ван дер Схор. Рыбный натюрморт с мальчиком. 1657. Холст, масло. 52×65 см. Частная коллекция

опасности чрезмерного потребления. Впрочем, подобный посыл регулярно прослеживается в «роскошных» или «ученых» натюрмортах, но не в работах других направлений. Тем не менее, призыв к умеренности присутствовал. Сыграли свою дидактическую роль кальвинизм и труды Якоба Катса, первые издания которого относятся к 1618 году. Ориентиром для народа служила и Библия, однако масштаб влияния проповедей сильно разнился от города к городу. В местностях, где развлечения оказывались более доступными и отсутствовал социальный контроль, сила их воздействия могла быть небольшой [Segal, 1988, p. 31]. Объяснения «смыслов» изображенных предметов приводят нас и к эмблематическим книгам. Изображения повседневных предметов, сопровождаемых текстами, выступали в качестве поучительных эмблем для читателя и моделей для художников. Многие из таких книг выходили в печать еще в конце XVII века на территории немецких земель. В Северных Нидерландах наиболее примечательны «Эмблемата» итальянца Андреа Альчато, вышедшая в переводе на голландский в Лейдене в 1591 году, «Эмблемата аматории» Питера Корнелиса Хофта (Амстердам, 1611), «Эмблемы» Ремера Висхера (Амстердам, 1614), «Портреты Морали и Любви» Якоба Катса (Амстердам, 1627), перевод «Иконологии» Чезаре Рипа (Амстердам, 1660). Однако важно понимать, что во многих из этих сборников встречаются почти идентичные изображения с разными толкованиями, и само изображение могло быть «многозначным уже по замыслу автора» [Звездина, 1997, с. 23].

Таким образом, в Утрехте наблюдалась совершенно уникальная для крупных городов республики ситуация. В городе, в начале XVII века разрываемом меж двумя религиозными конфессиями, католики были вынуждены практиковать свою веру в условиях секретности и ограничений. Художники (в основном бытового жанра) вместе с тем свободно совершали поездки в католическую Италию и привозили оттуда итальянские традиции, созвучные католической культуре. Влияние этих традиций проявилось прежде всего в феномене так называемого «утрахтского караваджизма», который практически не оказал воздействия на развитие жанра натюрморта в регионе. Это объясняется тем, что натюрморт не был востребован среди утрехтских художников и покупателей. Отдельные элементы караваджизма все же проникли в жанр, о чем свидетельствуют охотничьи натюрморты Яна Баптиста Веникса и его сына Яна Веникса Младшего.

В городе работало лишь несколько мастеров, специализировавшихся на натюрморте. Художники создавали произведения различных направлений, но ни в одном из них не добивались значительных успехов, оставаясь в Утрехте. Исключением являлись Рулант Саверей, носитель самобытного стиля, но его из-за пражского опыта сложно рассматривать в контексте утрехтской культуры, а также мастера рыбного натюрморта, изобретшие новый подвид направления — изображения рыбы на пляже на фоне морского пейзажа.

Справедливо было бы предположить, что художники, возвращенные в столь необычной двойственной среде, где в напряжении сосуществовали католики



Ил. 14

Ян Давидс де Хем. Плоды и ваза с цветами. 1655.
Холст, масло. 95×124,5 см. Государственный
Эрмитаж, Санкт-Петербург

и протестанты, попытались бы отразить это в своем искусстве. Многие из них, как и их последователи, являлись католиками. Однако это обстоятельство не становилось препятствием ни для их профессиональной реализации, ни для успешного взаимодействия с протестантским сообществом. Наличие состоятельных заказчиков и успешных мастеров создавало в Утрехте католический художественный анклав. Творческая жизнь протекала в рамках некоторого компромисса: вера оставалась делом частным, а художественная и экономическая жизнь становилась делом общим. Мы не увидим в натюрмортах этих авторов очевидных признаний в своей вере, но не увидим и полного ее отрицания. Ян Давидс де Хем, успешный живописец, творчество которого сочетало в себе черты этого поразительного дуализма, был прославлен на всю страну, а «сладкоголосая слава трубила о его таланте во всех уголках мира» [Bie, 1662, p. 216]. Столь богатая культурная, художественная, социальная атмосфера нашла свое отражение в голландском натюрморте самым удивительным образом, что в очередной раз доказывает необходимость отказаться от упрощенных подходов и обобщающих трактовок при изучении жанра.

Библиография

- Виппер, Б. Р. (1962).** *Очерки голландской живописи эпохи расцвета*. М.: Искусство.
- Звездина, Ю. Н. (1997).** *Эмблематика в мире старинного натюрморта: к проблеме прочтения символа*. М.: Наука.
- Никифорова, Л. В. (2019).** *Голландская живопись XVII века как визуальная проповедь // Визуальная теология*. № 1. С. 115–119.
- Переведенцева, О. Ю. (2014).** *Цветочный натюрморт XVII века: от созерцания — к изучению природы // Актуальные проблемы теории и истории искусства*. Вып. 4. С. 311–317.
- Соколова, И. А. (2017).** *Голландская живопись XVII–XVIII веков. Том 1: Алдеверелд — Винк: каталог коллекции*. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа.
- Соколова, И. А. (2023).** *Голландская живопись XVII–XVIII веков. Том 5: Хондекутер — Янссенс — Неизвестные голландские художники: каталог коллекции*. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа.
- Хейзинга, Й. (2009).** *Культура Нидерландов в XVII веке. Эразм. Избранные письма. Рисунки*. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха.
- Arasse, D. (1994).** *Vermeer: Faith in Painting*. Princeton: Princeton University Press.
- Bergström, I. (1956).** *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*. New York: Faber & Faber.
- Bie, C. de (1662).** *Het gulden cabinet vande edel vry schilder const: inhoudende den lof vande vermarste schilders, architecte, beldthowers, ende plaetsnyders, van dese eeuw*. Antwerp: Ghedruckt T'Antwerpen.
- Bok, M. J. (1994).** *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580–1700*. Utrecht: Universiteit van Utrecht.
- Bok, M. J., Spicer, J. A., et al. (1997).** *Masters of Light: Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age*. New Haven: Yale University Press.
- Brown, Chr. (1999).** *Utrecht Painters of the Dutch Golden Age*. London: National Gallery Publications.
- Eck, X. van (2008).** *Clandestine Splendor. Paintings for the Catholic Church in the Dutch Republic*. Zwolle: Waanders Publishers.
- Eck, X. van (1993).** *From Doubt to Conviction: Clandestine Catholic Churches as Patrons of Dutch Caravaggesque Painting // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. Vol. 22. No. 4. Pp. 217–234.
- Eck, X. van (1999).** *The Artist's Religion: Paintings Commissioned for Clandestine Catholic Churches in the Northern Netherlands, 1600–1800 // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. Vol. 27. No. 1/2. Pp. 70–94.
- Forclaz, B. (2014).** *Catholiques au défi de la Réforme: la coexistence confessionnelle à Utrecht au XVIIe siècle*. Paris: Champion.
- Geerarts, J. (2018).** *Patrons of the Old Faith: The Catholic Nobility in Utrecht and Guelders, c. 1580–1702*. London: University College London.
- Hazelzet, K. (2018).** *Genreschilderkunst als verkeerde wereld: Herwaardering van de Utrechtse Caravaggisten // Oud Utrecht*. Vol. 91. No. 6. Pp. 172–177.
- Jongh, E. de, et al. (2004).** *Fish: Still Lifes by Dutch and Flemish Masters 1550–1700*. Utrecht: Centraal Museum.
- Kaplan, B. J. (2019).** *Reformation and the Practice of Toleration: Dutch Religious History in the Early Modern Era*. Leiden: Brill.

- Martin, W. (1907).** *The Life of a Dutch Artist. Part VI-How the Painter Sold His Work // The Burlington Magazine for Connoisseurs*. Vol. 11. No. 54. Pp. 356–369.
- Meijer, F. G. (2016).** *Jan Davidsz. de Heem 1606–1684*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam.
- Meijer, F. G., Willigen, A. van der (2003).** *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725*. Leiden: Primavera Pers.
- Roethlisberger, M. G. (1993).** *Abraham Bloemaert and his Sons: Paintings and Prints*. Vol. I. Ghent: Davaco.
- Schloss, Ch. (1983).** *The Early Italianate Genre Paintings by Jan Weenix (ca. 1642–1719) // Oud Holland*. No. 97. Pp. 69–97.
- Segal, S. (1988).** *A Prosperous Past — The Sumptuous Still Life in The Netherlands 1600–1700*. The Hague: SDU Publishers.
- Yasuhira, G. (2024).** *Catholic Survival in the Dutch Republic: Agency in Coexistence and the Public Sphere in Utrecht, 1620–1672*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2024.
- Yasuhira, G. (2019).** *Delimitation of the “Public” and Freedom of Conscience: Catholics’ Survival Tactics in Legal Discourses in Utrecht, 1630–1659 // Early Modern Low Countries*. Vol. 3. No. 1. Pp. 81–114.
- Yasuhira, G. (2022).** *Transforming the Urban Space: Catholic Survival Through Spatial Practices in Post-Reformation Utrecht // Past & Present*. Vol. 255. No. 1. Pp. 39–86.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Хендрик тер Брюгген. Музыканты. 1626. Холст, масло. 102×83 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: <https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/45242> (дата обращения: 04.05.2026)
- Ил. 2.** Рулант Саверей. Цветочный натюрморт в нише. 1617. Дерево, масло. 87×59 см. Государственный кунстхалле Карлсруэ, Карлсруэ. Источник изображения — URL: <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Roelant-Savery/Blumenstilleben/A8E60DEF4D8A37F31C44E8B198C948A5/> (дата обращения: 04.05.2026)
- Ил. 3.** Рулант Саверей. Memento mori. Б.д. Дерево, масло. 20,3×23,5 см. Национальный музей, Стокгольм. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memento_mori_\(Roelant_Savery\)_-_Nationalmuseum_-_29167.tif](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memento_mori_(Roelant_Savery)_-_Nationalmuseum_-_29167.tif) (дата обращения: 04.05.2026)
- Ил. 4.** Ян Баптист Веникс. Мертвые птицы и бокал на подушке. 1650–1659. Холст, масло. 64,8×54,8 см. Частная коллекция. Источник изображения — URL: <https://www.invaluable.com/auction-lot/jan-baptist-weenix-91-c-2uxyj0sg4s> (дата обращения: 04.05.2026)
- Ил. 5.** Ян Баптист Веникс. Натюрморт с мертвым лебедем. Ок. 1651. Холст, масло. 184,5×187,3 см. Детройтский институт искусств, Детройт. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Baptist_Weenix_-_Still_Life_with_a_Dead_Swan_-_26.22_-_Detroit_Institute_of_Arts.jpg (дата обращения: 04.05.2026)
- Ил. 6.** Корнелис ван Пуленбург. Семеро детей короля. 1628. Дерево, масло. 37×65 см. Музей изобразительных искусств, Будапешт. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis_van_Poelenburgh_-_The_Seven_Children_of_the_Winterking_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 04.05.26)
- Ил. 7.** Ян Веникс. Охотничьи трофеи. 1691. Холст, масло. 111×94 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: <https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/45929?lng=ru> (дата обращения: 04.05.2026)
- Ил. 8.** Ян Веникс. Охотничьи трофеи. Ок. 1700. Холст, масло. 209×166 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: <https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/45955> (дата обращения: 04.05.2026)
- Ил. 9.** Виллиам Гау Фергюсон. Битые птицы и охотничьи принадлежности. Вт. пол. XVII в. Холст, масло. 57×48 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: <https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/41575> (дата обращения: 04.05.2026)
- Ил. 10.** Ян де Бонт. Рыбный натюрморт с видом на пляж. 1643. Холст, масло. 135×151 см. Центральный музей Утрехта, Утрехт. Источник изображения — URL: <https://rkd.nl/images/8394> (дата обращения: 04.05.2026)
- Ил. 11.** Виллем Ормеа, Абрахам Виллартс. Рыбный натюрморт с морским пейзажем. 1640. Холст, масло. 68,6×101,6 см. Частная коллекция. Источник изображения — URL: <https://www.invaluable.com/artist/ormea-willem-k4m0cyfmoх/sold-at-auction-prices/?srsltid=AfmBOорхOEX8Jv66VAroM2R0C6daSlsm-p28hb0pYFSMRKQEaagaHmHl> (дата обращения: 04.05.2026)
- Ил. 12.** Якоб Гиллиг. Рыбный натюрморт с кошкой и медным тазом. 1672. Холст, масло. 72,4×57,2 см. Частная коллекция. Источник изображения — URL: [\[wikimedia.org/wiki/File:Still_life_of_fish_and_a_cat_with_a_copper_basin,_by_Jacob_Gillig.jpg\]\(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Still_life_of_fish_and_a_cat_with_a_copper_basin,_by_Jacob_Gillig.jpg\) \(дата обращения: 04.05.2026\)

Ил. 13. Альберт ван дер Схор. Рыбный натюрморт с мальчиком. 1657. Холст, масло. 52×65 см. Местонахождение неизвестно. Источник изображения — URL: \[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Young_Fish_Seller_by_Aelbert_van_der_Schoor,_1657.jpg\]\(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Young_Fish_Seller_by_Aelbert_van_der_Schoor,_1657.jpg\) \(дата обращения: 04.05.2026\)

Ил. 14. Ян Давидс де Хем. Плоды и ваза с цветами. 1655. Холст, масло. 95×124,5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: <https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/44283?lng=ru> \(дата обращения: 04.05.2026\)](https://commons.</p></div><div data-bbox=)

References

- Arasse, Daniel (1994).** *Vermeer: Faith in Painting*. Princeton: Princeton University Press.
- Bergström, Ingvar (1956).** *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*. New York: Faber & Faber.
- Bie, Cornelis de (1662).** *Het gulden cabinet vande edel vry schilder const: inhoudende den lof vande vermarste schilders, architecte, beldthowers, ende plaetsnyders, van dese eeuw*. Antwerp: Ghedruckt T'Antwerpen.
- Bok, Marten Jan (1994).** *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580–1700*. Utrecht: Universiteit van Utrecht.
- Bok, Marten Jan, Spicer, Joaneath Ann, et al. (1997).** *Masters of Light: Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age*. New Haven: Yale University Press.
- Brown, Christopher (1999).** *Utrecht Painters of the Dutch Golden Age*. London: National Gallery Publications.
- Eck, Xander van (2008).** *Clandestine Splendor. Paintings for the Catholic Church in the Dutch Republic*. Zwolle: Waanders Publishers.
- Eck, Xander van (1993).** *From Doubt to Conviction: Clandestine Catholic Churches as Patrons of Dutch Caravaggesque Painting*. Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. Vol. 22. No. 4. Pp. 217–234.
- Eck, Xander van (1999).** *The Artist's Religion: Paintings Commissioned for Clandestine Catholic Churches in the Northern Netherlands, 1600–1800*. Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. Vol. 27. No. 1/2. Pp. 70–94.
- Huizinga, Johan (2009).** *The Netherlands' XVIIth Century Culture. Erasmus. Selected Letters*. Translated from Dutch by Dmitrii Vladimirovich Silvestrov. Saint-Petersburg: Ivan Limbach Press. [In Russ.]
- Forclaz, Bertrand (2014).** *Catholiques au défi de la Réforme: la coexistence confessionnelle à Utrecht au XVIIe siècle*. Paris: Champion.
- Geerarts, Jaap (2018).** *Patrons of the Old Faith: The Catholic Nobility in Utrecht and Guelders, c. 1580–1702*. London: University College London.
- Hazelzet, Korine (2018).** *Genreschilderkunst als verkeerde wereld: Herwaardering van de Utrechtse Caravaggisten* // Oud Utrecht. Vol. 91. No. 6. Pp. 172–177.
- Jongh, Eddy de, et al. (2004).** *Fish: Still Lifes by Dutch and Flemish Masters 1550–1700*. Edited by Liesbeth M. Helmus. Utrecht: Centraal Museum.
- Kaplan, Benjamin J. (2019).** *Reformation and the Practice of Toleration: Dutch Religious History in the Early Modern Era*. Leiden: Brill.
- Martin, Wilhelm (1907).** *The Life of a Dutch Artist. Part VI-How the Painter Sold His Work* // The Burlington Magazine for Connoisseurs. Vol. 11. No. 54. Pp. 356–369.
- Meijer, Fred G. (2016).** *Jan Davidsz. de Heem 1606–1684. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam*.
- Meijer, Fred G., Willigen, Adriaan van der (2003).** *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725*. Leiden: Primavera Pers.
- Nikiforova, Larisa (2019).** 17th Century Dutch Painting as Visual Sermon. Visual Theology. Pp. 115–119. [In Russ.]
- Perevedentseva, Olga (2014).** 17th Century Flower Still Life: From Contemplation to the Study of Nature. Actual Problems of the Theory and History of Art. Issue 4. Pp. 311–317. [In Russ.]
- Roethlisberger, Marcel G. (1993).** *Abraham Bloemaert and his Sons: Paintings and Prints*. Vol I. Ghent: Davaco.

- Schloss, Christine (1983).** *The Early Italianate Genre Paintings by Jan Weenix (ca. 1642–1719)* // Oud Holland. No. 97. Pp. 69–97.
- Segal, Sam (1988).** *A Prosperous Past — The Sumptuous Still Life in The Netherlands 1600–1700*. The Hague: SDU Publishers.
- Sokolova, Irina (2017).** *Dutch Painting Seventeenth-Eighteenth Centuries. Catalogue of the Collection. Volume 1. Aldewereld — Vijnck*. Saint-Petersburg: The State Hermitage Publishers. [In Russ.]
- Sokolova, Irina (2023).** *Dutch Painting Seventeenth-Eighteenth Centuries. Catalogue of the Collection. Volume 5. Hondecoeter — Janssens — Unknown Dutch artists*. Saint-Petersburg: The State Hermitage Publishers. [In Russ.]
- Vipper, Boris (1962).** *The Essays on Dutch Painting during its Period of Prosperity*. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]
- Yasuhira, Genji (2024).** *Catholic Survival in the Dutch Republic: Agency in Coexistence and the Public Sphere in Utrecht, 1620–1672*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2024.
- Yasuhira, Genji (2019).** *Delimitation of the “Public” and Freedom of Conscience: Catholics’ Survival Tactics in Legal Discourses in Utrecht, 1630–1659*. Early Modern Low Countries. Vol. 3. No. 1. Pp. 81–114.
- Yasuhira, Genji (2022).** *Transforming the Urban Space: Catholic Survival Through Spatial Practices in Post-Reformation Utrecht. Past & Present*. Vol. 255. No. 1. Pp. 39–86.
- Zvezdina, Julia (1997).** *Emblematics in the World of Old Still Life: On the Problem of Reading Symbols*. Moscow: Nauka. [In Russ.]

РЕМИНИСЦЕНЦИИ ДЕМОНИЧЕСКИХ МОТИВОВ ИЕРОНИМА БОСХА

В ЖИВОПИСИ ДАВИДА ТЕНИРСА МЛАДШЕГО. К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ЖАНРА *spooskerij* ВО ФЛАМАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII СТОЛЕТИЯ

В. О. СТАТКЕВИЧ

Государственный Эрмитаж,
190000, Россия,
Санкт-Петербург,
Дворцовая наб., д. 34
statkevich.vo@hermitage.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-10-170-191

Аннотация

В статье рассматривается проблематика определения жанровой специфики ряда работ выдающегося фламандского живописца Давида Тенирса Младшего (1610–1690). В своем творчестве он неоднократно обращается к изображению сюжетов искушения святых, Страшного суда, колдовства и прочих сцен, наполненных образами демонических существ. Подобные сюжеты к XVII столетию формируют отдельный жанр в искусстве как Северных, так и Южных Нидерландов, называемый в источниках *Spooskerij*. Примечательно, что авторами XVI–XVII столетий, пишущими об искусстве, в него включаются как религиозные, так и светские сцены. В рамках данного исследования на примере картин Давида Тенирса Младшего будут прослежены границы данного жанра, в представлении современников мастера, а также рассмотрены родственные связи с предшествующей традицией изображения подобных сцен. Исследователями неоднократно подчеркивалась схожесть живописи Давида Тенирса Младшего с искусством Питера Брейгеля Старшего (ок. 1525–1569), как в избираемых мотивах, так и в стилистике. Однако в работах Давида Тенирса Младшего, входящих в жанр *Spooskerij*, есть и отсылки к одному из его зачинателей Иерониму Босху (ок. 1450–1516), оказавшему колоссальное влияние на популярность и широкое распространение демонических мотивов и подобных сюжетов в целом. Их выявление и анализ позволяют увидеть эволюцию, произошедшую за полтора столетия в демонстрации демонических мотивов в изобразительном искусстве Южных Нидерландов, и понять специфику их построения и появления в произведениях.

Ключевые слова: Давид Тенирс Младший, Иероним Босх, фламандская живопись XVII века, иконография, жанр

VLADISLAV O. STATKEVICH

State Hermitage, 190000, Russia,
St. Petersburg, 34 Dvortsovaya Emb.
statkevich.vo@hermitage.ru

REMINISCENCES OF HIERONYMUS BOSCH'S DEMONIC MOTIFS IN THE PAINTING OF DAVID TENIRS II. ON THE SPECIFICITY OF THE *spooskerij* GENRE IN 17TH- CENTURY FLEMISH PAINTING

Для цитирования:

Статкевич В. О. Реминисценции демонических мотивов Иеронима Босха в живописи Давида Тенирса Младшего. К вопросу о специфике жанра *spooskerij* во фламандской живописи XVII столетия // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 10 (2/2026). С. 170-191

Abstract

The article examines the problems of determining the genre specificity of a number of works by the outstanding Flemish painter David Teniers II (1610–1690). In his work, he repeatedly refers to the depiction of the plots of the temptation of saints, the Last Judgment, witchcraft and other scenes filled with images of demonic creatures. By the 17th century, such subjects formed a separate genre in the art of both the Northern and Southern Netherlands, called *Spooskerij* in the sources. It is noteworthy that the authors of the 16–17 centuries, writing about art, include both religious and secular scenes. Within the framework of this study, using the example of paintings by David Teniers II, the boundaries of this genre will be traced in the view of the master's contemporaries, as well as the kinship with the previous tradition of depicting such scenes. Researchers have repeatedly emphasized the connection of David Teniers Jr.'s painting with the art of Pieter Brueghel the Elder (c. 1525–1569), both in the chosen motifs and in the style. However, in the works of David Teniers Jr., which are part of the *Spooskerij* genre, there are references to one of its initiators, Hieronymus Bosch (c. 1450–1516), who had a tremendous impact on the popularity and widespread dissemination of demonic motifs and similar plots in general. Their identification and analysis allows us to see the evolution that has taken place over a century and a half in the depiction of demonic motifs in the visual arts of the Southern Netherlands and to understand the specifics of their construction and appearance in the works.

Keywords: David Teniers II, Hieronymus Bosch, 17th century Flemish painting, iconography, genre

Статья публикуется по материалам ежегодно проводимых Государственным институтом искусствознания ГИИ Ротенберговских чтений — Памяти Е. И. Ротенберга (1920–2011).
© Научная конференция «XVII век в западноевропейской культуре: первое современное (modern) столетие». 10 декабря 2024 года, Москва. Сектор классического искусства Запада.

Рассмотрение искусства Иеронима Босха и его влияния на художественную традицию Южных и Северных Нидерландов на протяжении последующих двух столетий невозможно без изучения жанровой специфики его произведений. Одной из наиболее сложных и дискуссионных проблем является взаимосвязь его работ с жанровой живописью, с которой иногда сближают некоторые образы Босха и в рамках которой будут работать мастера, использовавшие его иконографические схемы. Сам термин «жанровая живопись» имеет более позднее происхождение, его не существовало ни в XVI, ни в XVII веке, и появлением он обязан французской академической среде XVIII столетия. Эта статья посвящена проблеме выделения произведений Босха и его последователей в отдельную жанровую категорию и использования для нее термина, взятого из непосредственных текстовых источников раннего Нового времени.

В нидерландских источниках раннего Нового времени мы встретим скорее обозначения определенных поджанров, связанных с наиболее распространенными мотивами и говорящих о существовании узкой художественной специализации мастеров. В инвентарях домов, документах гильдий Святого Луки и в других документах этой эпохи мы увидим широкое разнообразие подобных определений [Pauw-de Veen, 1969, p. 329]. Например, наиболее распространены были кухонные интерьеры (*keukenstukken*), караульни (*kortegardenstukken*), цветочные натюрморты (*bloemstukken*), зимние (*wintertjen*) и ночные пейзажи (*nachtstukken*).

В отдельную категорию были выделены и произведения, посвященные дьявольским и колдовским сюжетам, наполненные демонами и разнообразными существами, связанными с потусторонними силами и адом. Их существование и распространение в нидерландском искусстве всегда связывалось с именем Босха, однако до последнего времени они не рассматривались в совокупности как единое крупное художественное явление. Безусловно, образы XVII столетия опирались на иконографические схемы Босха и Брейгеля, однако развивались и мыслились как специфический автономный жанр.

Интересующая нас категория именуется в источниках несколькими терминами. Наиболее современный, иногда встречаемый и сейчас, *diableries* — «изображение демонов». Однако в нидерландских источниках XVI–XVII веков используется другое слово — *sprooskerij*. Его наиболее точный перевод применительно к изобразительному искусству — «фантазмагория» [Falkenburg, 1997, pp. 116–161]. Второе определение яснее воплощает значение, вкладываемое в эти изображения современниками,

ведь в его основе лежит слово «призрак», указывающее на воображаемое и мимолетное. Одной из первых попыток его системного осмысления и анализа стала докторская диссертация Тания де Ниле [de Nile, 2013]. Для сцен колдовства встречается также термин «изображения ведьм», *toverij*, но он не столь употребим, как *sprooskerij*, и может считаться его частным случаем.

Уже в XVI и XVII столетиях закрепилось представление о том, что поджанр *sprooskerij* происходит из творческого наследия Иеронима Босха. Изобретенные им иконографические схемы, впоследствии повторенные многочисленными последователями и подражателями, затем были переработаны Питером Брейгелем Старшим. Это предопределило их широчайшую популярность и востребованность в последующих столетиях во фламандском и голландском искусстве. Если Питера Брейгеля Старшего в источниках XVI века сравнивали с Босхом, то для XVII века уже сам он стал единицей отсчета. Давид Рейкарт III (1612–1661) и многие другие художники, работавшие в жанре *sprooskerij*, часто удостоивались прозвища «Второй Брейгель» [Haute, 1999, p. 19]. В инвентарях коллекций этого времени можно встретить фразы «картина в брейгелевском духе», «брейгелевская сцена» [Denuse, 1932, p. 195] и т.д. Эта линия утвердилась во многом благодаря ориентации на данную традицию наиболее влиятельных мастеров, в частности Давида Тенирса Младшего, который благодаря собственной финансовой успешности и популярности на художественном рынке вызвал волну подражаний, укрепив позиции босхо-брейгелевской иконографии.

В первые десятилетия после смерти Иеронима Босха образы ада и демонических искушений распространялись в работах художников-подражателей, довольно близко повторяющих иконографию мастера. Важным событием для ее популяризации станет появление типографии «На четырех ветрах» (In de Vier Winden), организованной в Антверпене Иеронимом Коком (1518–1570), который в коммерческих целях переосмысляет роль Босха, используя его имя в выпускаемых гравюрах. На знаменитой гравюре по рисунку Питера Брейгеля Старшего «Большая рыба поедает малую» 1557 года (Ил. 1) мы находим не имя художника, а имя Иеронима Босха, не имевшего к ней никакого отношения. Это было сделано для привлечения покупателя и показывает, как к середине XVI столетия имя художника стало нарицательным и использовалось для определения большинства комических и сатирических сюжетов, в некоторых случаях уже утративших связь с демоническим и превратившихся, скорее, в назидательные жанровые образы.

Выявление фантастических сцен как отдельного и автономного жанра живописи происходит уже в ключевой работе по нидерландской художественной теории и практике рубежа XVI–XVII веков «Книге о художниках» 1604 года Карела ван Мандера [ван Мандер, 2007]. Он использует для всех демонов один и тот же термин — *sproosken* (однокоренной к интересующему нас *sprooskerij*) и применяет его в части, посвященной работам Босха и продолжателей его линии в искусстве [ван Мандер, 2007, с. 126]. Тот же термин появляется и в рассказах о Питере Брейгеле Старшем, Франсе Вербейке

и Яне Мандейне, которые изображали демонов в духе Босха. В рассуждении о сцене колдовства Бартоломеуса Спрангера, написанной им в Риме, для автора был важен скорее не сюжет, а образы, ему сопутствующие. Он выделяет фантастические сцены в отдельный поджанр, объединяя различные сюжеты.

В середине XVII века термин *sprooskerij* применяется в Нидерландах уже повсеместно — например, его активно использует Корнелис де Би в своем «Золотом кабинете свободного искусства живописи» 1661 года [de Bie, 1971]. Это значительный источник, представляющий поэтические характеристики наиболее выдающихся мастеров. Многие биографии де Би заимствует у Карела ван Мандера, а также из книги «Изображения многих великих людей» 1649 года фламандского гравера Яна Майсенса [Meysens, 1649]. Но во многих случаях, когда де Би описывает биографии современников, его труд предстает как уникальный и ценный источник, дающий точную информацию. Примечательным является рассуждение этого автора о такой категории как «естественность», которая близка термину «природа» у Питера Пауля Рубенса [Рубенс, 1977]. О ней автор вспоминает в части о Давиде Тенирсе Младшем, получившем известность благодаря тому, что он мог «с высокой естественностью изобразить и играющих обезьян, и ужа-сающих демонов, и пьяных крестьян» [de Bie, 1971, p. 334]. Все эти образы живописец, по мнению К. де Би, представляет не только с высоким художественным мастерством, с блеском колорита и точностью рисунка, но и так, что зритель в них безоговорочно верит.

Многое из того, что было написано о фламандских мастерах де Би, появляется в других жизнеописаниях и теоретических трудах XVII — начала XVIII века. В усеченном варианте включают его рассуждения в свои книги Иоахим фон Зандрарт, Якоб Кампо Вейрман и Арнольд Хоубракен. Труд последнего, однако, оказывается весьма ценным еще и благодаря рассуждениям о контексте и происхождении подобных сюжетов. Автор считает, что толчком к появлению изображений демонов, ведьм и алхимиков стало обилие суеверий, а главным источником иконографической традиции он называет Питера Брейгеля Старшего [Houbraken, 1976, p. 86].

Вышеперечисленные авторы XVII столетия благосклонно относились к изображению демонов и колдовства, они находили в этом остроту и легкость воображения художников, способных создать увлекательный сюжет. Им противостояла группа теоретиков искусства, отстаивающих классицистические позиции. В итальянской литературе об искусстве того времени уже была объявлена война с гротесками [Paleotti, 1990], во Франции свою художественную теорию предлагал Роже де Пиль [de Piles, 1699], который оценивал в первую очередь формальные и выразительные качества произведений, а также ратовал за использование высоких сюжетов из истории и Священного Писания. Фантастические сцены не соответствовали новым вкусам и требованиям. Одним из самых влиятельных голландских классицистов был Франциск Юниус, чьей главной работой стал трактат «О живописи древних» [Junius, 1675], в котором он иногда отступает от основного



Ил. 1

П. ван дер Хейден по рисунку П. Брейгеля Старшего. Большая рыба поедает малую. 1557. Бумага, резцовая гравюра. 21,1 × 29,7 см. Национальная галерея, Вашингтон

предмета исследования и говорит о современном ему положении дел в искусстве. Вторую главу он начинает с разговора о воображении и фантазии с опорой на Аристотеля. Юниус называет неконтролируемое воображение опасным, так как оно делает искусство бессодержательным и не связанным с реальностью [Junius, 1675, p. 15]. Он умело подбирает цитаты из древних античных авторов, наиболее часто ссылаясь на Аристотеля, Плутарха и Витрувия, находя у тех изречения о пользе естественной красоты и о созерцании чудовищного, которое может навредить человеку. На их основе теоретик развивает свою мысль, показывая, что увлечение сюжетами, связанными с потусторонними силами, может привести художника к безумию или, по меньшей мере, ослабить ясность его образов, так как «чудовищные образы чужды природе и лишь говорят о тлении и пресыщенности таланта мастера» [Junius, 1675, p. 22].

Классицистические идеи Юниуса поддержали и другие голландские теоретики искусства. В 1678 году выходит трактат Самуэля ван Хогстратена «Введение в искусство живописи» [van Hoogstraten, 1969], по сути это была адаптация принципов античного искусства, выведенных Юниусом, к современному состоянию искусства. Автор открыто заявляет о своей позиции, говоря: «Я не могу не согласиться с Франциском Юниусом, художнику определенно не подобает изображать чудовищ, коих не знает природа. <...> Кораблю подобает быть кораблем, а человеку человеком, а зверю зверем и их фигуры не должны быть смешаны в одно. <...> Тем более нельзя мириться с монстрами на картинах таких мастеров, как Брейгель, Босх или Сафтлевен, безусловно, остроумных, но преступно искажающих природу» [van Hoogstraten, 1969, p. 184]. Хотя С. ван Хогстратен и не использует слова *sproockerij*, заменяя его латинским *monstrum*, речь идет именно об этом жанре. Примечательно, что, выступая против подобных изображений, теоретик лучше чем кто-либо из современников описал подобные картины.

Еще один голландский автор, выступивший против изображения интересующих нас сцен, — Герард де Лересс. В «Большой книге живописцев» 1707 года в главе XIII «О правильном использовании живописи и злоупотреблениях в ней» он выстраивает строгую иерархию жанров, выдвигая на первый план исторический и аллегорический жанры. Злоупотребления же автор видит в непристойных жанровых и неправдоподобных фантастических сценах, которые либо унижают природу, либо идут на поводу у прихотей воображения [Lairesse, 1712, p. 624]. Близкие воззрения высказывали и французские авторы XVIII века, которые, хотя и высоко ценили фламандскую живопись предыдущего столетия, не могли смириться с низкими жанрами и недостаточным стремлением к естественности. Жан-Батист Декам в книге «Жизнь французских, фламандских и голландских художников» 1753 года с удивлением отмечал несоответствие между высоким уровнем формального мастерства и содержанием низких жанров: «Как жаль, что Босх думал лишь о чудовищном. Как удивительно, что он был так дорог. А какая бы цена была на него, возмись он хоть за что-то пристойное?» [Decamps,



Ил. 2

Последователь А. Браувера. Испытание святого Антония. 1630-е. Дерево, масло. 27,2 × 21 см. Государственный музей, Берлин

1842, р. 21]. Похожую тенденцию он находит и у мастеров XVII столетия: «Удивительно, что Тенирс создал так много замечательных и разнообразных картин на такие посредственные и бесплодные темы» [Decamps, 1842, р. 154].

Пожалуй, самым влиятельным мастером, продолжившим босх-брейгелевскую традицию в XVII веке, был Давид Тенирс Младший, отличавшийся необычайной плодовитостью и оставивший колоссальное количество живописных работ. Тенирс, как и его предшественники, Босх и Брейгель, стал ключевой, поворотной фигурой. Многие мастера жанровой живописи Фландрии середины XVII века строили свои карьеры, подражая ему, хотя некоторые из них, такие как Давид Рейкарт III и Йос ван Красбек, сохранили определенную автономность и авторскую манеру. Повсеместное увлечение и коммерческий спрос на работы Тенирса определили облик бытовой картины в Южных Нидерландах на несколько следующих десятилетий.

Тенирс стал организатором очень влиятельной мастерской, которая многократно тиражировала его образы. В ней работали как его родные братья: Юлиан (1616–1679), Абрахам (1629–1676) и Теодор (1619–1697), так и нанятые подмастерья и ученики [Rombouts, van Lierus, 1872, р. 234]. Гильдейские книги упоминают имена Михила Бергани, Матеуса Милесе, Гиллиса ван Болдера и Яна де Фроя [Rombouts, van Lierus, 1872, р. 191], о которых мы знаем только то, что они работали в мастерской Тенирса в период между 1632 и 1648 годами. Они, вероятно, так и провели всю свою жизнь в статусе подмастерьев, хотя и были зарегистрированы в качестве мастеров в гильдии Святого Луки. Вопрос разграничения и каталогизации произведений художника необычайно сложен, так как его популярность привела к формированию определенного иконографического и композиционного типа, повторяемого многократно. При этом существует бесчисленное количество копий с картин Тенирса, в том числе и поздних, так как его работы пользовались большим спросом во Франции вплоть до второй половины XVIII века. Дени Дидро в тексте Салонов превозносит его колористический дар, говоря, что отдал бы десяток картин Антуана Ватто (1684–1721) за одну работу Тенирса [Дидро, 1989, с. 326].

Первым, кто повлиял на творческий подход мастера и сформировал его на ранних этапах карьеры, был его отец Давид Тенирс Старший (1582–1649). По всей видимости, он остался единственным учителем живописца. Сложно назвать Давида Тенирса Старшего успешным художником, так как продажа его картин не могла обеспечить семью. Он трижды попадал в долговую тюрьму, отбывая наказание в замке Стен в 1623, 1625 и 1629 годах [Vlieghe, 2011, р. 7], и имел армию кредиторов, которая росла год от года. Незадолго до кончины отца, в 1649 году, Давид Тенирс Младший оплатит все его долги. Кисти отца художника, согласно ряду источников, принадлежало несколько «Искушений святого Антония» [Duverger, Vlieghe, 1971, р. 58], на данный момент не известных. Упоминание одной из этих картин содержится в списке произведений, посланном художником в 1620 году Жерару Вилриксу



Ил. 3

Д. Тенирс Младший. Испытание святого Антония. 1635. Дерево, масло. 41 × 32 см. Частная коллекция

и предлагаемом в качестве залога за долг [Duverger, Vlieghe, 1971, p. 78]. Можно предположить, что это были скорее пейзажные работы в духе Адама Эльсхаймера, которому Давид Тенирс Старший подражал после своей поездки в Рим.

Вторым источником вдохновения могли стать работы Адриана Браувера. Популярность его произведений на художественном рынке и их новизна привлекали многих мастеров, которые начинали подражать ему. Не остался в стороне и молодой Тенирс, желающий, по-видимому, найти не только художественно близкую ему стилистику, но и коммерчески выгодную, так как молодой художник хорошо помнил о финансовых трудностях отца. Первые опыты в стилистике Браувера относятся уже к 1630-м годам. В частности, арт-дилер Х. ван Иммерсел благодарил в письме от 26 марта 1636 года Давида Тенирса Младшего за заказанные у него 12 религиозных сцен и «портрет и забаву в духе Браувера» [Vlieghe, 2011, p. 11]. Увлечение Тенирса Браувером в эти годы и правда было велико, он не только перенял характерную палитру, но и копировал с его картин целые группы фигур, не внося изменений. Некоторые работы Тенирса были буквальными копиями картин Браувера, что создало массу проблем при их атрибуции.

Кисти Адриана Браувера также принадлежало несколько картин с искушением святого Антония, которые, однако, не известны на сегодняшний день. Явная преемственность с работами художника чувствуется хотя бы и в том, что Тенирс при создании своих демонов использует гротескные крестьянские типажи, заимствованные им у Браувера. Одно из «Искушений святого Антония» Браувера даже принадлежало коллекции Рубенса [de Clippel, 2004, pp. 302–333]. Иногда с этой картиной пытаются связать произведение из Государственного музея в Берлине, однако это скорее работа одного из подражателей мастера, возможно принадлежащая кисти Томаса ван Апсховена (Ил. 2). С работами Браувера она сближается, скорее, благодаря гротескным антропоморфным фигурам, гримасничающим и экспрессивно жестикулирующим, в остальном же образы демонов взяты из традиционной босхианской иконографии — это и дуэль летающих монстров в верхней части композиции, и гибридные существа, играющие на флейтах и донимающие отшельника на земле.

Вернемся к Давиду Тенирсу Младшему и посмотрим на его первые работы с демоническими персонажами. Это два датированных «Искушения святого Антония» — 1634 и 1635 годов (Ил. 3). Работы имеют характерные черты, которые будут встречаться в большинстве картин жанра *sprooskerij* художника: летающие демоны в верхней части композиции; построение работы на контрасте — затемненная половина и напротив выхваченная светом, идущим от камина или свечи; демоны, представленные со спины с огромными свечами, воткнутыми в метлы; и прежде всего бесы, одетые как люди или выглядящие как крестьяне с зооморфными частями тела и наделяемые атрибутами, связанными с грехами и пороками.

Это соединение в демонах облика крестьян с зооморфными чертами особенно хорошо заметно на картине 1634 года, где изображена



Ил. 4

Д. Тенирс Младший. Искушение святого Антония.
1640-е. Дерево, масло. 53 × 82 см.
Музей Вальрафа-Рихарца, Кельн

группа селян, имеющих хвосты и копыта, в остальном же почти неотличимых от обычных посетителей кабаков и деревенских праздников на картинах Тенирса. На еще одном произведении мастера уже 1640-х годов из Кёльна (Ил. 4) святой Антоний и вовсе представлен в атмосфере деревенской сцены, он изображен рядом с небольшим сараем, в котором виднеются загоня для свиней. Демоны на работах Тенирса акцентированно насмешливы, их лица растягиваются в безобразных ухмылках и гримасах, подчеркивая их темное маргинальное начало и контрастируя с созерцательной задумчивостью отшельника. Традиция насмешливых демонов идет еще и от иконографии истязателей Христа, глумящихся над своей жертвой, и имеет средневековое происхождение, тесно переплетаясь с босхианскими образами. Глубоко укоренено это и в богословской традиции — так, многие теософы, ссылаясь на слова Христа «Горе вам, смеющиеся ныне! Ибо восплачете и возрыдаете» (Лк. 6:25), говорят, что он никогда не смеялся за свой земной путь. Особенно часто подобные суждения встречаются в текстах монахов, противопоставляющих тихую радость праведников и хохот грешников [Майзульс, 2022, с. 237].

В творчестве Тенирса образы демонов закрепятся надолго и будут использоваться во множестве вариантов на протяжении всей его творческой карьеры. Однако близость босхианской иконографии заметна лишь в отдельных деталях, в целом же можно говорить о формировании Тенирсом иконографической схемы, варьируемой им на протяжении многих лет. При частой повторяемости наиболее успешных своих композиций художник будет изменять некоторые детали, оживляя сцены. Так, на картине из Музея Майера ван ден Берге в Антверпене (Ил. 5) можно заметить, что искушающий святого Антония демон в облике плутоватого крестьянина предлагает отшельнику не традиционный бокал вина, а курительную трубку. Этот герой перенесен художником из его кабацких сцен. При этом Тенирс не отказывается и от привычного варианта, и на картине того же времени из Королевского музея изящных искусств в Антверпене появляется inferнальная крестьянка, вероятно, являющаяся ведьмой. Она указывает на фигуру молодой демонической соблазнительницы с бокалом в руке, о ее дьявольской природе говорит небольшой змеиный хвостик, выглядывающий из-под платья. Варьирует Тенирс и формат картин, и состав демонов, в них изображенных. Для крупных фигур святого, окруженного несколькими бесами, используется вертикальный формат, на котором отшельник представлен, как правило, в пещере; а для более пейзажных решений — горизонтальный.

В подобных картинах появляется руинированная архитектура, часто отсылающая к классической древности. Подобную трактовку можно заметить на изображении «Искушения святого Антония» из собрания Эрмитажа (Ил. 6). Многие авторы связывали античные руины с местами обитания демонов и магии. Изображения ведьм в руинах были известны, особенно в кругах художников бамбочады, то есть в среде северных живописцев, работавших на территории Италии. Впервые об изображении подобных шабашей стало



Ил. 5

Д. Тенирс Младший. Искушение святого Антония.
1645–1650. Дерево, масло. 26,4 × 36,6 см.
Музей Майера ван ден Берге, Антверпен

известно еще из текста Карела ван Мандера, описывающего картины кисти Бартоломеуса Спрангера (1546–1611) [ван Мандер, 2007, с. 388]. Более того, по воспоминаниям Бенвенуто Челлини, магический ритуал, при котором он однажды присутствовал, развернулся именно в стенах Колизея [Челлини, 1958, с. 159].

Образ демонической красоты, соблазняющей анахорета, встречается практически во всех интерпретациях этого сюжета, начиная с процессии, изображенной Иеронимом Босхом в картине из Лиссабона (Ил. 7) и иногда трактуемой как часть шаша ведьм [de Tolnay, 1984, s. 29]. Этот персонаж иногда называется «королевой ада» и находит свой исток уже в текстах легенд о святом Антонии, взятых монахом-доминиканцем Альфонсо Буэнхombre из арабских источников [Halkin, 1942, pp. 142–212]. Один из этих текстов рассказывает о встрече святого с дьяволом, который предстал перед ним в облике величественной женщины. Анахорет был пленен ее величественными манерами и рассказом о чудесах — дама утверждала, что может лечить паралитиков освященной водой, предлагая старцу испить ее. Этот мотив встречается в изобразительной традиции, однако позднее легенда, видимо, несколько забылась, и дьяволица скорее предлагает старцу бокал вина, а не зачарованной воды. Этот образ мог быть использован Босхом, так как героиня на его картине из Лиссабона протягивает глубокое блюдо, пригодное для того, чтобы поить больных, а принять его готова гротескная монахиня и головоногий демон, напоминающий о калеках. Некоторые исследователи даже видят в этом аллюзию на святой винаж, настой на основе вина и целебных трав, в который опускали частичку мощей святого Антония и раздавали больным в монастырях антонитов [Cuttler, 1957, pp. 109–126].

Несмотря на большое количество работ Тенирса, выполняемых как художниками внутри его мастерской, так и подражателями за ее пределами, его картины устойчиво пользовались высоким спросом. А лучшие и оригинальные вещи мастера поражают своей изысканностью и легкостью. Это быстро и непринужденно написанные картины, продуманные с точки зрения колористического баланса, контрастов света и тени, демонстрирующие «воздушную» живопись, построенную на тонких нюансах. Такой во многом является одна из лучших картин мастера на сюжет искушения святого Антония из Прадо (Ил. 8). Интересна она и благодаря своему следованию иконографическим схемам Иеронима Босха и Питера Брейгеля Старшего. В этой работе Тенирс соединяет образы привычных для него демонов с образами «Семи Смертных грехов» своего предшественника [Статкевич, 2024, с. 75–92].

Важно отметить, что эти работы являются частью общего контекста более жанрового представления демонических сюжетов, они практически неотделимы от фантазий в духе изображения пословиц или крестьянской жизни. Именно по этой причине правильным кажется выделение жанра *sprooskerij*, так как те же изображения искушения святого Антония подчас теряют свою связь с религиозным контекстом, что понимали и современники.



Ил. 6

Д. Тенирс Младший. Искушение святого Антония.
1650-е. Холст, масло. 100 × 134 см.
Государственный Эрмитаж



Ил. 7

И. Босх. Испытание святого Антония. 1495–1515.
Дерево, масло. 131×238 см. Национальный музей
старинного искусства, Лиссабон

Например, в 1613 году настоятель церкви вблизи Мехелена писал о том, что картину со святым Антонием в его церкви стоит заменить, так как она вызывает у прихожан скорее смех, чем мысли о вере [Muylle, 1984, ss. 137–144]. Это подтверждается еще и тем, что у Корнелиса де Би [de Bie, 1971, p. 310] и Арнольда Хаубракена [Houbraken, 1976, p. 14] наряду с термином *sprooskerij* встречается слово *snaskerijen*, которым определяли изображения, имеющие комический и нелепый характер, обычно характеризующая демонстрацию глупцов и шутов. Таким термином, в частности, назван в документах альбом из 130 гравюр, принадлежавший Йоханнесу Тизиусу, а сейчас хранящийся в Лейденском университете. Большинство из них показывает жанровые сценки, но встречаются и листы, посвященные демонам и искушению святого Антония [de Jongh, Luijten, 1997, p. 21].

Творчество Давида Тенирса Младшего во многом заложило основу для существования жанра *sprooskerij* в XVII веке. Благодаря широкому числу последователей подобные образы распространились и стали необычайно популярны, воплотившись также и в специфических группах сюжетов, близких к разнообразным сатирическим сценкам, обыгрывающим крестьян. Подводя итог, важно отметить, что источником для иконографии во многом стало творчество Иеронима Босха и Питера Брейгеля Старшего, получив новое, более жанровое звучание. Творчество этих художников может быть определено как отдельная жанровая категория, *sprooskerij*, которая носит уникальный характер, включая в себя как сюжеты светские, так и религиозные. Зачинаясь в работах Иеронима Босха, этот жанр скорее тяготел к религиозному догматизму, косвенно связанному с теософией *Devotio moderna*. К XVII веку в него проникает большее число сатирических бытовых деталей, демонстрируя демонов скорее не как inferнальных монстров, а как грубоватые гротескные фигуры, напоминающие крестьян.



Ил. 8

Д. Тенирс Младший. Искушение святого Антония.
1650. Медь, масло. 55 × 69 см. Прадо, Мадрид

Библиография

Дидро, Д. (1989). Салоны. М.: Искусство.

Майзульс, М. Р. (2022). Воображаемый враг. Иноверцы в средневековой иконографии. М.: АНФ.

Мандер, К. ван (2007). Книга о художниках. М.: Азбука.

Рубенс, П. П. (1977). Письма. Документы. Суждения современников. М.: Искусство.

Статкевич, В. О. (2024). Демонические образы в живописи Давида Тенирса Младшего и их связь с произведениями Питера Брейгеля Старшего // Гуманитарный акцент. № 1. С. 75–92.

Челлини, Б. (1958). Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции. М.: ГИХЛ.

Bie, C. de (1971). *Het Gulden Cabinet van de edel vry Schilderconst* (1661). Soest: Davaco Publishers.

Clippel, C. de (2004). *Rubens Meets Brouwer: Confrontations with Low-Life Genre Painting* // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. Rubens en de Nederlanden. Pp. 302–333.

Cuttler, C. D. (1957). *The Lisbon “Temptation of Saint Anthony” by Jerome Bosch* // The Art Bulletin No 39. Pp. 109–126.

Descamps, J.-B. (1842). *La Vie des peintres flamands, hollandais et allemands*. Marseilles: Barle.

Denuce, J. (1932). *Konskamers. Inventarissen van Kunstverzamelingen te Antwerpen in de XVI en XVII eeuwen*. Antwerp: De Sikkel.

Duverger, E., Vlieghe, H. (1971). *David Teniers der Altere*. Utrecht: Haentjens, Dekker, and Gumbert.

Falkenburg, R. L. (1997). *Onweer bij Jan van Goyen: artistieke wedijver en de markt voor het Hollandse landschap in de 17de eeuw* // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. No 48. Pp. 116–161.

Halkin, F. (1942). *La légende de S. Antoine traduite de l’arabe par Alphonse Bonhomme* // Analecta Bollandiana No LV. 1942. Pp. 142–212.

Haute, B. van (1999). *David III Ryckaert: A Seventeenth-Century Flemish Painter of Peasant Scenes*. Turnhout: Brepols.

Hoogstraten, S. van (1969). *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* (1678). Soest: Davaco.

Houbraken, A. (1976). *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*. Amsterdam: B. M. Israël.

Jongh, E. de, Luijten, G. (1997). *Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550–1700*. Amsterdam: Snoeck-Ducaju.

Junius, F. (1675). *De schilderkonst der ouden*. Amsterdam: Wilhelmus Goeree.

Lairesse, G. de (1712). *Groot schilderboek*. Amsterdam: Hendrick Desbordes.

Meyssens, J. (1649). *Image de divers hommes d’esprit sublime qui par leur art et science deburovent vivre eternellement et des quels la louange et renommée faict estonner le monde*. Anvers: Meyssens.

Muylle, J. (1984). *‘Pier den Drol’—Karel van Mander en Pieter Bruegel: Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegels werk ca. 1600* // Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. S. 137–144.

Nile, T. de (2013). *Spoockerijen. Tassonomia di un genere della pittura nederlandese del XVII secolo*. Doctoral Thesis. Leiden University.

Paleotti G. (1990). *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* (1582). Bologna: A. Forni.

Pauw-de Veen, L. de (1969). *De begrippen ‘schilder’, ‘schilderij’ en ‘schilderen’ in de zeventiende eeuw*. Brussels: Paleis der Academien.

Piles, R. de (1699). *Dialogue sur le coloris*. Paris: Chez Nicolas Langlois.

Rombouts, P., Lerius, T. van (1872). *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*. Antwerp: Baggerman.

Tolnay, C. de (1984). *Hieronymus Bosch*. Eltville: Rheingauer Verlag-Gesellschaft.

Vlieghe, H. (2011). *David Teniers the Younger*. Turnhout: Brepols.

Список иллюстраций

Ил. 1. П. ван дер Хейден по рисунку П. Брейгеля Старшего. Большая рыба поедает малую. 1557. Бумага, резцовая гравюра. 21,1×29,7 см. Национальная галерея, Вашингтон. Источник изображения: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albertina_Big_Fish_Eats_Little_Fish_DG1955_116_13x18.jpg (дата обращения 15.02.26)

Ил. 2. Последователь А. Браувера. Искушение святого Антония. 1630-е. Дерево, масло. 27,2×21 см. Государственный музей, Берлин. Источник изображения: https://rkd.nl/images/290435 (дата обращения: 16.02.26)

Ил. 3. Д. Тенирс Младший. Искушение святого Антония. 1635. Дерево, масло. 41×32 см. Частная коллекция. Источник изображения: http://balat.kikirpa.be/object/50000928 (дата обращения: 16.02.26)

Ил. 4. Д. Тенирс Младший. Искушение святого Антония. 1640-е. Дерево, масло. 53×82 см. Музей Вальрафа-Рихарца, Кельн. Источник изображения: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Temptation_of_St_Antony_-_David_Teniers_the_Younger_-_Wallraf-Richartz-Museum_%26_Fondation_Corboud-0193.jpg (дата обращения: 16.02.2026)

Ил. 5. Д. Тенирс Младший. Искушение святого Антония. 1645–1650. Дерево, масло. 26,4×36,6 см. Музей Майера ван ден Берге, Антверпен. Источни изображения: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/teniers/jan2/2/temptatx.html (дата обращения: 16.02.26)

Ил. 6. Д. Тенирс Младший. Искушение святого Антония. 1650-е. Холст, масло. 100×134 см. Государственный Эрмитаж. Источник изображения: https://collections.hermitage.ru/entity/ОБЪЕКТ/30759 (дата обращения: 16.02.26)

Ил. 7. И. Босх. Искушение святого Антония. 1495–1515. Дерево, масло. 131×238 см. Национальный музей старинного искусства, Лиссабон. Источник изображения: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Temptation_of_Saint_Anthony_by_Hieronymus_Bosch_(Lisbon)#/media/File:Temptation_of_Saint_AnthonyFXD.jpg (дата обращения 15.02.26)

Ил. 8. Д. Тенирс Младший. Искушение святого Антония. 1650. Медь, масло. 55×69 см. Прадо, Мадрид. Источник изображения: Официальный сайт Прадо — URL: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/tentaciones-de-san-antonio-abad/be080978-38dc-46e8-b3c7-c0d2bc8d725f (дата обращения: 16.02.26)

References

Bie, Cornelis de (1971). *Het Gulden Cabinet van de edel vry Schilderconst* (1661). Soest: Davaco Publishers. [In Dutch]

Cellini, Benvenuto (1958). *The life of Benvenuto, the son of Maestro Giovanni Cellini, a Florentine, written by himself in Florence*. Moscow: GIHL. [In Russ.]

Clippel, Caroline de (2004). *Rubens Meets Brouwer: Confrontations with Low-Life Genre Painting* // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. Rubens en de Nederlanden. Pp. 302–333.

Cuttler, Charles D. (1957). *The Lisbon “Temptation of Saint Anthony” by Jerome Bosch* // The Art Bulletin No 39. Pp. 109–126.

Descamps, Jean-Baptiste (1842). *La Vie des peintres flamands, hollandais et allemands*. Marseilles: Barle. [In French]

Denuce, Jean (1932). *Konskamers. Inventarissen van Kunstverzamelingen te Antwerpen in de XVI en XVII eeuwen*. Antwerp: De Sikkel. [In Dutch]

Diderot, Denis (1989). *Salons*. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]

Duverger, Eric, Vlieghe, Hans (1971). *David Teniers der Altere*. Utrecht: Haentjens, Dekker, and Gumbert. [In German]

Falkenburg, Reindert L. (1997). *Onweer bij Jan van Goyen: artistieke wedijver en de markt voor het Hollandse landschap in de 17de eeuw* // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. No 48. Pp. 116–161. [In Dutch]

Halkin, François (1942). *La légende de S. Antoine traduite de l’arabe par Alphonse Bonhomme* // Analecta Bollandiana No LV. 1942. Pp. 142–212. [In French]

Haute, Bernadette van (1999). *David III Ryckaert: A Seventeenth-Century Flemish Painter of Peasant Scenes*. Turnhout: Brepols.

Hoogstraten, Samuel van (1969). *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* (1678). Soest: Davaco. [In Dutch]

Houbraken, Arnold (1976). *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*. Amsterdam: B. M. Israël. [In Dutch]

Jongh, Eddy de, Luijten, Ger (1997). *Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550–1700*. Amsterdam: Snoeck-Ducaju.

Junius, Franciscus (1675). *De schilderkonst der ouden*. Amsterdam: Wilhelmus Goeree. [In Dutch]

Lairesse, Gerard de (1712). *Groot schilderboek*. Amsterdam: Hendrick Desbordes. [In Dutch]

Mander, Karel van (2007). *A book about artists*. Moscow: Azbuka. [In Russ.]

Maizuls, Mikhail (2022). *An imaginary enemy. Gentiles in medieval iconography*. Moscow: ANF. [In Russ.]

Meyssens, Jean (1649). *Image de divers hommes d’esprit sublime qui par leur art et science deburovent vivre eternellement et des quels la louange et renommée faict estonner le monde*. Anvers: Meyssens. [In French]

Muylle, Jan (1984). *‘Pier den Drol’—Karel van Mander en Pieter Bruegel: Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegels werk ca. 1600* // Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. S. 137–144. [In Dutch]

Nile, Tania de (2013). *Spoockerijen. Tassonomia di un genere della pittura nederlandese del XVII secolo*. Doctoral Thesis. Leiden University. [In Italian]

Paleotti, Gabriele (1990). *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* (1582). Bologna: A. Forni. [In Italian]

Pauw-de Veen, Lydia de (1969). *De begrippen ‘schilder’, ‘schilderij’ en ‘schilderen’ in de zeventiende eeuw*. Brussels: Paleis der Academien. [In Dutch]

Piles, Roger de (1699). *Dialogue sur le coloris*. Paris: Chez Nicolas Langlois. [In French]

Rombouts, Philippe-Félix, Lerius, Théodore van (1872). *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*. Antwerp: Baggerman. [In Dutch]

Rubens, Pieter Paul (1977). *Letters. Documents. Judgments of contemporaries*. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]

Statkevich, Vladislav (2024). *Demonic images in the paintings of David Teniers II and their connection with the works of Pieter Brueghel the Elder* // Humanitarian accent. No. 1. Pp. 75–92. [In Russ.]

Tolnay, Charles de (1984). *Hieronymus Bosch*. Eltville: Rheingauer Verlag-Gesellschaft. [In German]

Vlieghe, Hans (2011). *David Teniers the Younger*. Turnhout: Brepols.

церковная архитектура кристофера рена: gothic revival or gothic survival?

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-10-192-227

М. В. СОКОЛОВА

МГУ имени М. В. Ломоносова,
119991, Россия, Москва,
Ленинские горы, д. 1
mar641079992007@yandex.ru

MARIA V. SOKOLOVA

Lomonosov Moscow State University, 119991,
Russia, Moscow, 1 Leninskie Gory
mar641079992007@yandex.ru

Для цитирования: Соколова М. В. Церковная архитектура Кристофера Рена: Gothic Revival or Gothic Survival? // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 10 (2/2026). С. 192–227

Аннотация

Статья посвящена проблеме рецепции и интерпретации национального средневекового наследия, и конкретно готической церковной архитектуры, в творчестве Кристофера Рена. Сложность изучения этой темы заключается в том, что в эпоху деятельности архитектора готическая традиция еще не окончательно отошла в прошлое, продолжая отчасти существовать, в особенности, в церковном зодчестве. В то же время случаи сознательного обращения к средневековому наследию известны еще с елизаветинской эпохи. Таким образом, вопрос о “revival or survival” (возрождении или пережитках) готической традиции встает достаточно остро. Задача статьи — попытаться определить, какую позицию по отношению к национальному архитектурному наследию занимает Кристофер Рен. В этих целях рассматриваются случаи, когда ему так или иначе пришлось сталкиваться с готическими памятниками, выступая ли в качестве реставратора (в процессе послепожарного восстановления лондонских церквей), или создавая проект, который должен был вписаться в застройку средневекового города (башня Тома церкви Христа в Оксфорде). В итоге мы приходим к выводу, что позиция архитектора весьма неоднозначна. Несмотря на то, что эталоном для него всегда оставалась классическая архитектура, о чем сам мастер неоднократно заявлял, все же опыт тесного знакомства со средневековым зодчеством, а также многолетняя практика работы над разнообразными церковными проектами способствовали тому, что Рен пристально изучал и вполне сознательно использовал «готицизмы» в своих проектах.

Ключевые слова: Кристофер Рен, британское зодчество, готическое возрождение, эпоха барокко, церковная архитектура

christopher wren’s church architecture: gothic revival or gothic survival?

Abstract

The article examines the reception and interpretation of the national medieval heritage, and specifically Gothic ecclesiastical architecture, in the work of Christopher Wren. The complexity of the issue lies in the fact that in the architect’s era, the Gothic tradition had not yet completely faded into the past, continuing to exist to some extent, particularly in ecclesiastical architecture. At the same time, instances of consciously engaging with medieval heritage are known as early as the Elizabethan era. Thus, the question of “revival or survival” of the Gothic tradition arises quite acutely. The purpose of this article is to attempt to determine Christopher Wren’s position in relation to the national architectural heritage. To this end, it examines instances in which he encountered Gothic buildings in one way or another, whether as a restorer (during the post-fire restoration of London churches) or while creating a project intended to integrate into the medieval city (Tom Tower of Christ Church, Oxford). It may be concluded that the architect’s position is quite ambiguous. Although classical architecture always remained his benchmark, as the master himself repeatedly stated, both his close familiarity with medieval architecture and his many years of experience working on various church projects contributed to Wren’s careful study and conscious use of Gothic influences in his designs.

Keywords: Christopher Wren, British architecture, Gothic Revival, Baroque era, church architecture

Статья публикуется по материалам ежегодно проводимых Государственным институтом искусствознания ГИИ Ротенберговских чтений — Памяти Е. И. Ротенберга (1920–2011).
© Научная конференция «XVII век в западноевропейской культуре: первое современное (modern) столетие». 10 декабря 2024 года, Москва. Сектор классического искусства Запада.

Вопрос, вынесенный в заглавие этой статьи, «возрождение или пережитки готической традиции», заимствован из одноименной статьи Г. Колвина [Colvin, 1999, 1st ed. 1948]. А впервые в научной литературе он был поставлен в классической монографии К. Кларка [Clark, 1929]. Вопрос остается весьма актуальным по отношению к британской архитектуре и по сей день. В каких случаях можно говорить уже о сознательном обращении к национальному средневековому наследию, а в каких — о еще не до конца изжитой многовековой практике строительства в определенном стилистическом ключе? Так тенденция опровергать выдвинутый К. Кларком тезис о неиссякаемости и живучести готической традиции [Clark, 1929, p. 1] и подчеркивать намеренное осмысление национального наследия, начиная еще с елизаветинского времени, нашла отражение в монографии Брукса [Brooks, 1999]. В отечественной науке подобную точку зрения разделяет В. В. Дегтярев [Дегтярев, 2018].

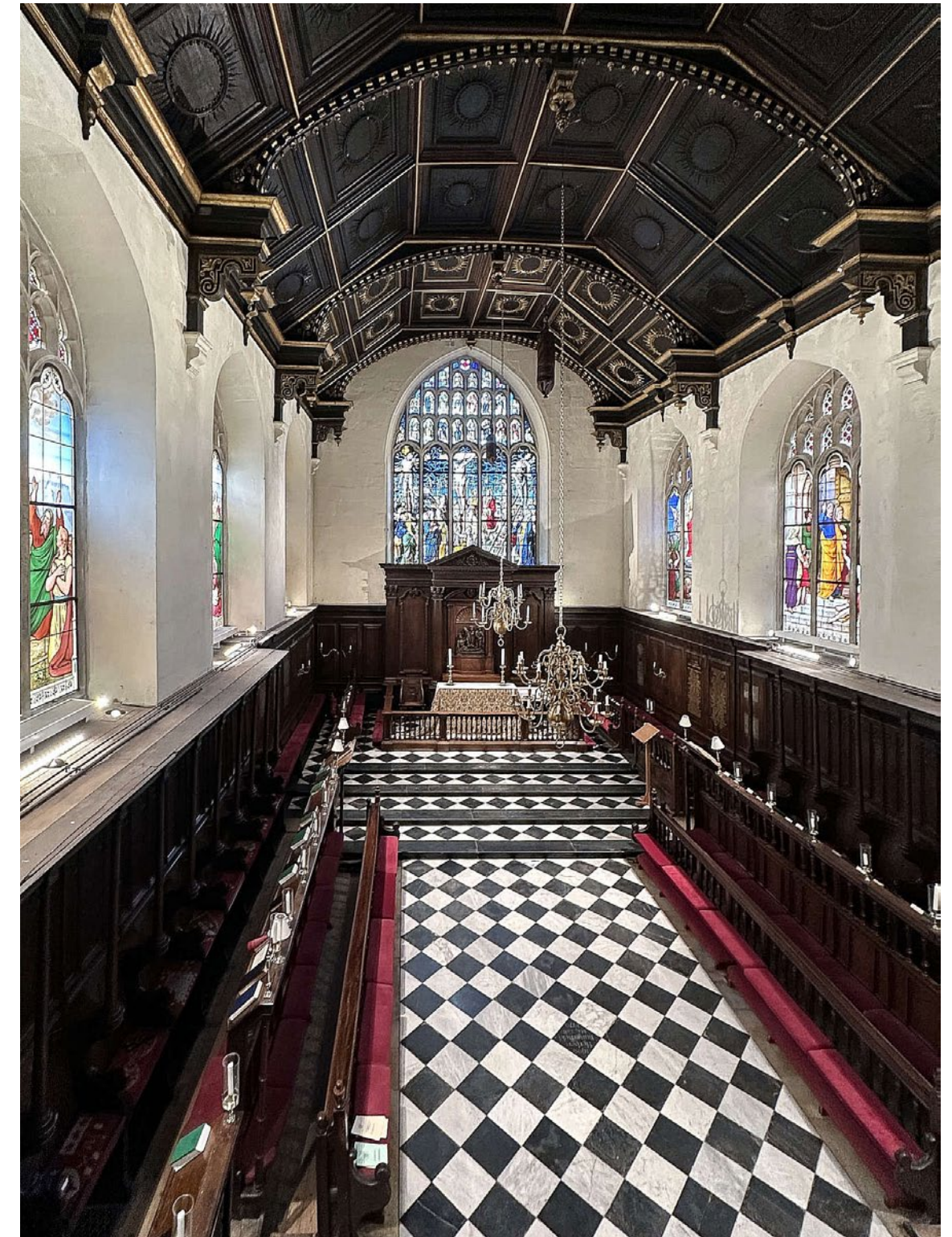
Однако, на наш взгляд, во многих случаях на этот вопрос едва ли можно дать однозначный ответ в первую очередь потому, что подчас хронологически эти два явления существовали параллельно. В то время как во второй половине XVII — начале XVIII столетия интеллектуалы из числа так называемых *virtuosi*¹ или, как их позже стали называть, *dilettanti*² начинают проявлять живой интерес к национальной старине, готическая архитектурная традиция еще не прекратила свое существование в английской провинции. Общество Антиквариев³ образуется в тот момент, когда в отдаленных от столицы уголках страны еще вполне могли строиться здания в готическом стиле. О живучести готической строительной традиции в архитектуре провинциальной Англии пишет М. Вайфен в монографии о церковной архитектуре

1 Виртуозами в Англии XVII — начала XVIII веков принято было называть джентльменов, сочетавших обширные познания в разных областях науки и литературы с глубоким интересом к миру искусства и естественных наук. Подробнее о феномене британского виртуоза см.: Hanson C. A. *The English Virtuoso. Art, Medicine, and Antiquarianism in the Age of Empiricism*. University of Chicago Press, 2009.

2 Термин «дилетант», появившийся несколько позже, в XVIII столетии, имел аналогичное с термином «виртуоз» значение. Однако существенная разница заключена в самом характере этих двух слов, которые имеют итальянское происхождение. Если в случае виртуоза его интерес к наукам и искусствам считался проявлением добродетели (*virtu*), то в случае дилетанта акцент смещается несколько в другую сторону: практикующий подобные увлечения джентльмен делает

это в первую очередь ради собственного удовольствия (*diletto*). Подробнее об английских дилетантах см.: Михайлова Ю. Ю. *Общество дилетантов и его влияние на распространение знаний об искусстве в Англии XVIII в.* // Вестник СПбГИК № 4 (45), декабрь 2020.

3 Общество Антиквариев основано в 1707 году после заключения Акта о союзе между Англией и Шотландией, повлекшего за собой всплеск интереса к национальной истории. На его членов была возложена миссия поощрения и содействия изучению и познанию древностей. Подробнее об Обществе Антиквариев см.: Evans J. *A History of the Society of Antiquaries*. London: Society of Antiquaries, 1956. Pearce S. ed. *Visions of Antiquity: the Society of Antiquaries of London 1707–2007*. London: Society of Antiquaries, 2007.



Ил. 1

Неизвестный архитектор. Капелла колледжа Питерхауз. 1628–1633. Кембридж

стюартовского и георгианского периодов, где достаточное количество примеров подобного рода приводится в главе, посвященной церквям ранне-стюартовского времени [Whiffen, 1958, pp. 8–13]. В этом случае речь может идти именно о сохранности определенных приемов и навыков, которые воспроизводились в строительной практике из поколения в поколение. Следует помнить, что самому представлению об архитектуре как о роде профессиональной деятельности еще предстоит сложиться, строительство в провинции, как правило, ведется бригадой каменщиков, возглавляемой наиболее опытным мастером, так же как это было на протяжении предшествовавших столетий.

Несколько иначе выглядит ситуация в университетских городах, где традиции готической архитектуры также проявляют устойчивость. Здесь прежде всего важно было сохранить стилистическое единство архитектурной среды, что предполагало сознательный выбор решения в пользу средневековых форм. В качестве примера можно привести капеллу колледжа Питерхауз в Кембридже (Peterhouse Chapel, Cambridge, 1628–1633, Ил. 1), памятник, который К. Рен, будучи «университетским человеком», много работавшим для обоих университетских городов Англии, безусловно, не мог не знать, тем более что строительство церкви было начато, когда магистром колледжа был родной дядя архитектора, Мэтью Рен.

Столичным примером архитектуры подобного рода, вероятно, также ему знакомым, поскольку в Лондоне протекали его зрелые годы жизни, является церковь Св. Екатерины Кри в Олдгейте (St. Katherine Cree, Aldgate, London, 1628–1630, Ил. 2). Она была построена на месте предшествовавшего ей здания тюдоровской эпохи, от которого сохранилась башня. В этой церкви мы наблюдаем соседство форм ордерной и готической архитектуры, ставшее впоследствии характерным для архитектурных проектов К. Рена. Так, ее нефы разделены аркадами, которые поддерживают коринфские колонны, в то время как в алтарной части находится окно-роза. Любопытно, что обе церкви связаны с фигурой архиепископа Уильяма Лода, приверженцами идей которого были отец и дядя архитектора⁴. Учитывая, что этот церковный деятель стремился активно воскрешать и претворять в жизнь определенные формы благочестия и литургические практики, отвергаемые наиболее радикальным крылом английских протестантов, выбор в пользу готической стилистики вряд ли можно считать случайным, когда речь идет о круге заказчиков, близких к нему.

Следует заметить, что даже если мы обратимся к более раннему времени, к тюдоровской эпохе, в некоторых случаях возможность разделить живую средневековую традицию и сознательное обращение к ней оказывается осложнена. В качестве примера можно привести два памятника загородной жилой архитектуры той эпохи. Так, сплошное оформление гейтхауза

4 Уильям Лод (1573–1645) — архиепископ Кентерберийский с 1632 по 1643 год. Последовательный сторонник Высокой церкви и противник радикальных пуританских реформ. В 1640 году

обвинен в измене, заключен под стражу, приговорен к смертной казни и обезглавлен 10 января 1645 года.



Ил. 2

Церковь Св. Екатерины Кри в Олдгейте. 1628–1630. Лондон

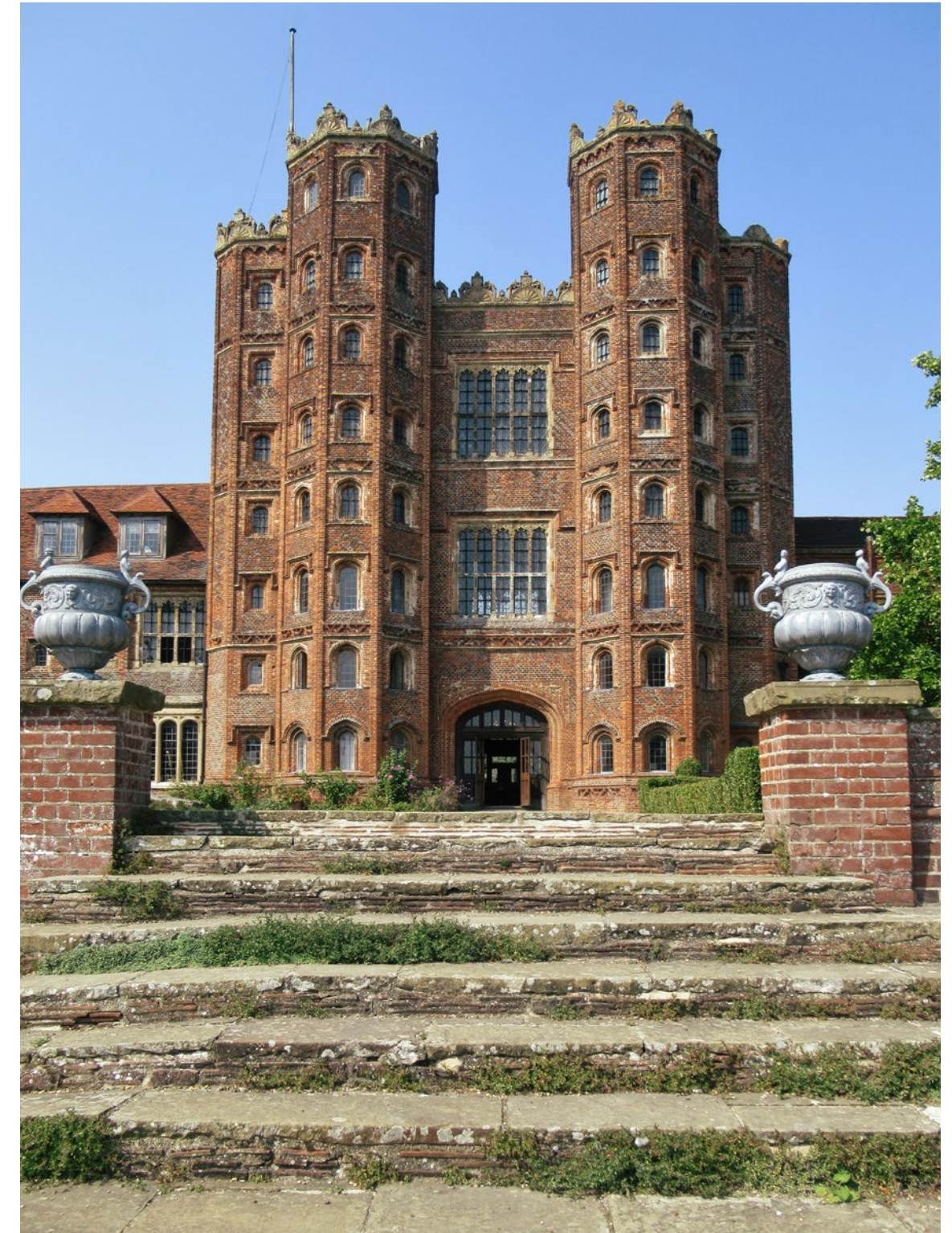
оконными проемами усадебного дома Лэйер Марни в Эссексе (Layer Marney, Essex, ок. 1520–1523, Ил. 3) начинается на уровне первого этажа и идет по всей высоте здания, что ставит под вопрос эффективность его высоких башен при обороне. Соответственно, речь может идти, скорее всего, о сохранении традиционных архитектурных форм, при том что их первоначальная функция уже утрачена. Как отмечает М. Жируар [Girouard, 1980, p. 74], «они превращаются в реминисценцию, возможно намеренную, сторожевых башен двенадцатого столетия, но нацеленную скорее на создание впечатления роскоши и великолепия, нежели оборонительной функции». Таким образом вопрос о том, сохраняются ли эти формы просто в силу некой «инерции» или речь идет о намеренном обращении к таким характерным для образа крепостной твердыни формам, остается открытым.

Более очевидной представляется ситуация с таким прославленным памятником елизаветинской эпохи, как Воллатон холл в Ноттингемшире (Wollaton Hall, Nottinghamshire, 1580–1588, Ил. 4), о чем писал в своей монографии Н. Певзнер [Pevsner, 1990, p. 351]. Здесь у нас есть возможность сравнить это здание с современными ему домами *prodigy houses*⁵ (чудо-домами). Ни в одном из таких сооружений мы не встречаем столь явной отсылки к идее замкового строения, особенно в его фланкированной башенками по углам центральной части. Для сравнения можно привести, например, Лонглит в Уилтшире (Longleat, Wiltshire, 1554–1572) или Хардик Холл в Дербишире (Hardwick Hall, Derbyshire, 1590–1597) как наиболее прославленные образцы. Это не может не наводить на мысль, что в данном случае мы имеем дело с совершенно намеренной архаизацией архитектурного языка, которую создатель проекта, Роберт Смитсон, видимо, следуя пожеланиям заказчика, посчитал уместной для создания образа родового гнезда. Здесь мы сталкиваемся с еще одним фактором, чрезвычайно существенным при выборе того или иного стилистического решения, когда речь идет о жилой архитектуре — со вкусовыми предпочтениями заказчика и определенными интенциями, которые он транслирует окружающим. В этом случае обращение к архитектурным формам национальной старины становится способом подчеркнуть идею древности и преемственности поколений.

В отношении церковной архитектуры ситуация оказывается еще более сложной, поскольку церковное здание, строившееся и перестраивавшееся порой в течение столетий, нередко представляет собой памятник, содержащий в себе архитектурное наследие разных эпох и, соответственно, своего рода конгломерат всевозможных стилей. Ярким примером может служить старый лондонский собор Св. Павла, погибший в огне Великого лондонского пожара 1666 года, средневековое здание, к которому Иниго

⁵ Термин “*prodigy houses*” впервые был употреблен британским историком архитектуры Дж. Саммерсоном (см. Summerson, J. *Architecture in Britain*. Penguin Books, 1983 (1st ed. 1953), p. 83) и получил впоследствии широкое распространение. Это загородные дома,

построенные главным образом аристократическими семьями. Время их постройки охватывает эпоху королевы Елизаветы и короля Якова. Их стиль являет собой самобытный английский подход к архитектуре эпохи Возрождения.



Ил. 3

Неизвестный архитектор. Лэйер Марни.
Ок. 1520–1523. Эссекс

Джонс пристраивает классический портик. В Англии ситуация оказывается особенно сложной еще и в силу того, что, став протестантской, страна явно нуждалась в переосмыслении образа церковной архитектуры. Попытки такого переосмысления делаются в начале стюартовской эпохи, когда на площади Ковент-Гарден строится церковь Св. Павла (1630–1631). Автор проекта, Иниго Джонс, решился на полный разрыв с предшествующей традицией, создав здание, не имеющее ничего общего с привычным образом церковного строения. Именно так оценивал результат сам архитектор, в шутку замечавший, что создал «наикрасивейший амбар Англии» [Summerson, 1983, р. 138]. Здание целиком и полностью выполнено в классическом стиле, за основу взята типология храма в антах, архитектура церкви поражает своеобразным аскетизмом — любой архитектурный декор практически исключен.

Однако в дальнейшем британская архитектура не пойдет по пути, предложенному И. Джонсом в этом проекте. Причин тому, как представляется, несколько. Две наиглавнейшие — сила сложившейся веками привычки, заставлявшей и клир, и прихожан мыслить храм в определенных архитектурных формах, а также практическая нецелесообразность столь радикальных изменений, ведь на практике реже приходилось иметь дело с новым строительством, чаще речь шла о перестройках существующих зданий.

В этом историческом контексте церковная архитектура К. Рена является собой очень интересный пример. С одной стороны, за многолетнюю архитектурную практику мастер нередко имел дело с перестройкой или реставрацией подлинных средневековых памятников, с другой стороны, известно, что Рен и на теоретическом уровне интересовался готической архитектурой и определенным образом ее оценивал. Чтобы попытаться верно оценить характер подобных обращений архитектора к наследию национального средневекового зодчества, необходима комплексная методология. Проблема совершенно явно выходит за рамки исключительно истории архитектуры и требует применения междисциплинарного подхода. В силу этого наряду с традиционным формально-стилистическим исследованием представляется уместным применение такого метода как социология искусства. Также тема требует широкого привлечения историко-культурного контекста эпохи.

Любопытное свидетельство об интересе и неоднозначном отношении архитектора к готическому наследию дает в своей классической монографии «Архитектура в Британии. 1530–1830» Дж. Саммерсон [Summerson, 1983, р. 256]. Он приводит дошедшие до нас записки, составленные Реном по результатам обследования собора в Солсбери в 1668 году и Вестминстерского аббатства в 1713-м. Несмотря на то, что архитектор придерживался распространенного в ту эпоху мнения о «сарацинском» происхождении готики, он восхищается собором, в особенности отмечая совершенство пропорций, ясность и простоту его архитектурного решения. Что же касается Вестминстера, здесь зодчий настроен более критически, указывая на явный упадок по сравнению с более ранними этапами готики, проявившийся



Ил. 4

Роберт Смитсон. Воллатон холл. 1580–1588.
Ноттингемшир

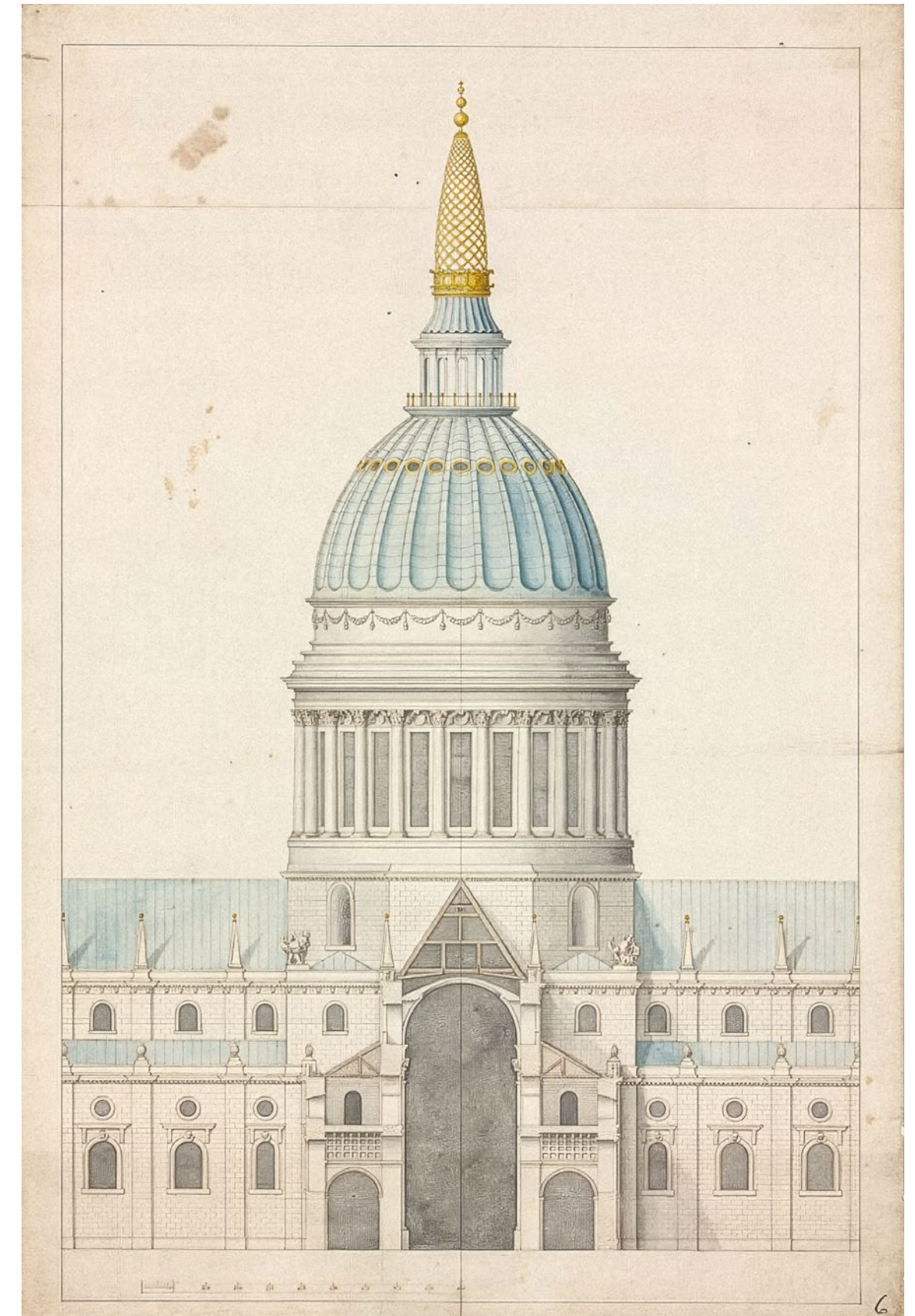
прежде всего в пропорциональных соотношениях этого сооружения. Таким образом, очевидно, что архитектор не просто проявлял интерес к средневековым памятникам, но и имел определенное, хотя и не совсем верное, представление о генезисе и развитии готической архитектуры.

Первое знакомство с готической архитектурой должно было произойти у зодчего еще в совсем юные годы. Не следует забывать, что архитектор родился в семье церковнослужителя, а настоятелем собора в Или, одного из наиболее ярких образцов национальной средневековой архитектуры, был родной дядя мастера. Соответственно, можно предположить, что этот памятник был ему хорошо знаком еще с детства, а также, что его знание средневекового архитектурного наследия не ограничивалось только одним строением, что он видел и другие образцы английского церковного зодчества. Впоследствии многие годы жизнь мастера была связана с Оксфордом, здесь он учился, затем преподавал, и создал там один из своих первых проектов, проект Шелдонского театра. Облик одного из наиболее «средневековых» городов Англии, в котором протекала жизнь архитектора, должен был прочно закрепиться в его памяти. Характер ученых занятий Рена, бывшего в течение ряда лет профессором астрономии в Оксфорде, заставляет предположить, что готическое наследие могло интересовать его не только как факт исторического прошлого, но и как определенная конструктивная система, которую он не мог не оценить.

Первый опыт встречи с подлинным средневековым памятником происходит у Рена еще до Великого лондонского пожара 1666 года, события, во многом способствовавшего его блистательной карьере. В 1661 году возникла необходимость разобрать и перестроить обветшавшую башню над средокрестием собора Св. Павла. Первоначально предполагалось, что все ограничится решением определенного технического задания, проект, предложенный Р. Прэттом, отличался предельной экономией и прагматизмом. Однако, когда в процесс включается Рен, ситуация меняется, поскольку он был архитектором, совершившим путешествие на Континент и, соответственно, имевшим опыт знакомства с французской архитектурой, ставящим перед собой задачи совершенно иного масштаба.

К сожалению, сохранилось весьма мало сведений о поездке архитектора во Францию: все, чем располагает исследователь сегодня, — это фрагмент письма, в котором Рен повествует о встрече с Лоренцо Бернини в Париже. Невыясненным остается вопрос о том, насколько долго архитектор находился на Континенте, каков был маршрут его путешествия, какие памятники он мог видеть в те дни. Однако в любом случае очевидно, что опыт знакомства с готической архитектурой, произошедший еще в детские и юношеские годы, был благодаря поездке обогащен новыми впечатлениями, расширившими кругозор архитектора.

Перед Реном стояла непростая задача. С одной стороны, необходимо было бережно вписать нововведение в уже существующую структуру средневекового собора, с другой — сделать так, чтобы благодаря этому нововведению здание сыграло роль важной высотной доминанты в городской



Ил. 5

Кристофер Рен. Проект купола собора Св. Павла.
1666. Рисунок. 663×445 мм. Оксфордский
университет

застройке. Вдохновленный опытом французского путешествия, Рен предлагает возвести купол (Ил. 5), но этот купол не должен был идти вразрез с обликом средневековой базилики. Решение, предложенное архитектором, весьма нетривиально. Рену удается очень деликатно вписать новый элемент в структуру старого здания. Эту задачу он выполняет с помощью определенного конструктивного решения, при котором внешняя оболочка купола, увенчанного длинным шпилем, имеет вытянутые очертания, не противоречащие облику готического собора, в то время как во внутреннее пространство открывается полусферический купол, напоминающий о ренессансных постройках.

Оценка этого проектного решения Рена исследователями нередко отличалась односторонностью. Как замечает К. Даунс [Downes, 1982, р. 47], в большинстве случаев указывается на заимствования из итальянских и французских источников, повлиявших на ордерное решение барабана купола: рисунок Серлио, иллюстрирующий проект Браманте для собора Св. Петра в Риме, и купол церкви Сорбонны, спроектированный Лемерсье. Однако при этом упускается из виду очевидный источник, из которого, вероятно, была почерпнута сама конструктивная идея подобного перекрытия: собор в Или, памятник, прекрасно известный Рену по указанным выше причинам.

Воплощению этого замысла в жизнь помешали последовавшие вскоре после его создания события. Утраты, ставшие последствием Великого лондонского пожара, были колоссальны. Сгорела значительная часть города, главный собор необходимо было отстроить заново. Меры, принятые властью в этой ситуации, заключались в создании трех комиссий, которые были призваны заниматься восстановлением городской застройки, приходских церквей и строительством собора. Во всех комиссиях Рен с самого начала принимает весьма активное участие, а впоследствии и возглавляет их. Однако деятельность этих органов была неодинаково плодотворной главным образом по причине ограниченности средств в казне. В приоритете оказалось восстановление собора, параллельно шла, периодически останавливаясь, реставрация пострадавших в пожаре церквей, что же касается городской застройки — проекты Рена так и остались на бумаге.

Хотя облик собора, являющего собой *opus magnum* архитектора, в окончательном и осуществленном виде совершенно лишен каких-либо «средневековых» черт, многолетняя история его проектирования и строительства включает в себя один весьма любопытный для нас эпизод. Его документальным подтверждением является рисунок, датированный 1675 годом и отмечаящий собой, как следует полагать, определенную стадию работы над проектом собора Св. Павла (Ил. 6). Версия, согласно которой он возник в качестве наброска, сделанного в ходе дискуссии, представляется нам маловероятной, поскольку степень завершенности явно свидетельствует о весьма тщательной проработке всех деталей.

Следует заметить, что чертеж, фиксирующий окончательный вариант, совершенно отличный от предложенного в этом рисунке, появится в том же



Ил. 6

Кристофер Рен. Проект собора Св. Павла. Рисунок. 1675. Оксфорд, колледж All Souls. 363×528 мм. Оксфордский университет

году, что ставит перед исследователями вопрос о том, как шел творческий процесс. Вероятнее всего, проект, о котором пойдет речь, можно рассматривать как своего рода альтернативный вариант, возникший у архитектора параллельно с основной идеей проекта.

Этот вариант не просто несхож с тем, что был осуществлен, но разительно контрастирует с ним, поскольку в нем фактически нет ничего от барочного великолепия ныне существующего здания. По сути, этот проект повторял объемно-пространственную композицию допожарной постройки, при этом одевая ее фасады в, так сказать, «ордерное платье». Что же касается купола со шпилем, то его силуэт почти в точности повторяет предложенное еще до пожара решение.

Выглядит подобный проект на первый взгляд весьма неожиданно, однако политический и религиозный контекст эпохи могут служить ему объяснением. Типология англиканского храма так и не сложилась в стюартовскую эпоху. А между тем, из-за страха перед католической реставрацией, который в это время буквально витает в воздухе, вопрос этот становился крайне актуальным. Поэтому решение о том, какой облик примет главный собор столицы, оказалось весьма непростым и затянулось на долгие годы. С одной стороны, было совершенно очевидно, что архитектура должна заметно отличаться от современного облика католических церквей на Континенте, то есть не быть барочной. С другой, это отличие не должно было привести к тому, чтобы главный собор страны по своему величию уступал аналогичным сооружениям католических стран.

В такой ситуации созданный Реном альтернативный проект как раз удовлетворял подобным требованиям. Архитектор находит своеобразный способ выражения идеи величия. Сохраняется гигантский портик на входе, задуманный еще И. Джонсом, этим дается явная отсылка к собору-предшественнику. Далее, поддерживая ордерную тему на боковых фасадах здания, архитектор украшает их строгим классическим декором. При этом он отказывается от каких-либо готических элементов, за исключением разве что шпиля, венчающего купол.

Заметим, что впоследствии именно такое сочетание классического портика со шпилем станет характерным для церквей георгианской Англии. В качестве примеров можно привести лондонские церкви Николауса Хоксмюра: церковь Св. Георгия в Блумсбери (Saint George's Bloomsbury, 1716–1727, Ил. 7), церковь Христа в Спайтлфилдс (Christ Church, Spitalfields, 1714–1729, Ил. 8) и церковь Св. Мартина в Полях Джеймса Гиббса (Saint Martin in the Fields, 1721–1726, Ил. 9). Отказ же от собственно «готических» элементов будет свойственен другому младшему современнику Рена, Джону Вэнбру, в чьих «бастионах», как насмешливо именовали его постройки современники, также сведен до минимума фасадный декор, заимствованный из арсенала готической архитектуры, а «средневековый» образ здания создается за счет его пропорций и силуэта.

В какой-то мере Рен предвосхищает более поздние тенденции георгианского и даже викторианского времени: сначала произойдет воскрешение



Ил. 7

Николаус Хоксмур. Церковь Св. Георгия в Блумсбери. 1716–1727. Лондон

классической, палладианской традиции, она станет официальным архитектурным языком эпохи, а затем и готика начнет восприниматься как символ национального своеобразия, политической благонадежности и благочестия, лишенного, однако, нежелательной конфессиональной окраски. Вероятно, в силу своей отдаленности во времени, готическая архитектура в Англии, в отличие от барочной, как правило, не будет ассоциироваться с католичеством. Лишь О. Пьюджин на заре викторианской эпохи заговорит о ней как о созданной до Реформации, когда на смену ей уже придет елизаветинская архитектура с ее «бессмысленным конгломератом... форм, подчиненных регулярному стилю, названному в честь женщины-тирана» [Pugin, 1841, p. 20].

Не менее важным опытом соприкосновения со средневековой архитектурой станет для Рена участие в послепожарной перестройке столичных приходских церквей. Обращаясь к этой странице его архитектурной практики, следует учитывать два обстоятельства. Во-первых, возглавляя комиссию, которая занималась подобной деятельностью, Рен, конечно, далеко не всегда самолично принимал участие в детальной разработке конкретного проекта. Под его началом работала достаточно большая команда мастеров. Однако, безусловно, ответственность за общий облик той или иной церкви лежала именно на нем. Во-вторых, церкви, которые предстояло перестраивать, пострадали в огне в весьма разной степени: в некоторых случаях необходимо было фактически возвести новое здание, а порой лишь произвести определенный ремонт.

Учитывая эти обстоятельства, следует заметить, что Рен не был абсолютно свободен в процессе проектирования, он писал: «В числе лондонских приходских церквей у меня есть несколько образцов (там, где я вынужденно отклонялся от лучшего стиля), которые представляются не лишенными изящества, украсивших восточную часть города» [Downes, 1982, p. 89]. Оговорка по поводу отклонения от лучшего стиля весьма примечательна, ведь архитектор действительно неоднократно заявлял о том, что стиль, «созданный вандалами, готами и прочими варварами, недостойн называться архитектурой» [Чекмарев, 1990, с. 96]. В связи с этим высказыванием архитектора необходимо понимать, что с эпохи Иниго Джонса, когда происходит полноценное освоение языка классической архитектуры, приобретает значение восприятие этого искусства как строгой системы, в которую готические постройки явно не вписывались. Наивные попытки «подогнать» их под ордерную систему будут делаться позже, характерным в этом отношении является сочинение Бэтти Лэнгли «Готическая архитектура, улучшенная правилами и пропорциями», увидевшее в свет в 1742 году (Ил. 10).

Существует точка зрения, согласно которой «готицизмы» в творческом наследии Рена представляют собой не осознанный выбор архитектора, а своеобразный атакизм: «В традиции английского церковного зодчества Рен столкнулся с двумя группами возможных образцов, совершенно разных по характеру и масштабу. С одной стороны, это были многочисленные



Ил. 8

Николаус Хоксмур. Церковь Христа в Спайтлфилдс. 1714–1729. Лондон

средневековые постройки, с другой — немногочисленные церковные сооружения Иниго Джонса. Нет никаких сомнений в том, что Рен сознательно обращался за вдохновением только к последнему. Если в некоторых его постройках и присутствуют готические элементы, то, скорее, это неосознанное продолжение, чем намеренное обращение к прошлому», — пишет Э. Секлер [Sekler, 1956, p. 74].

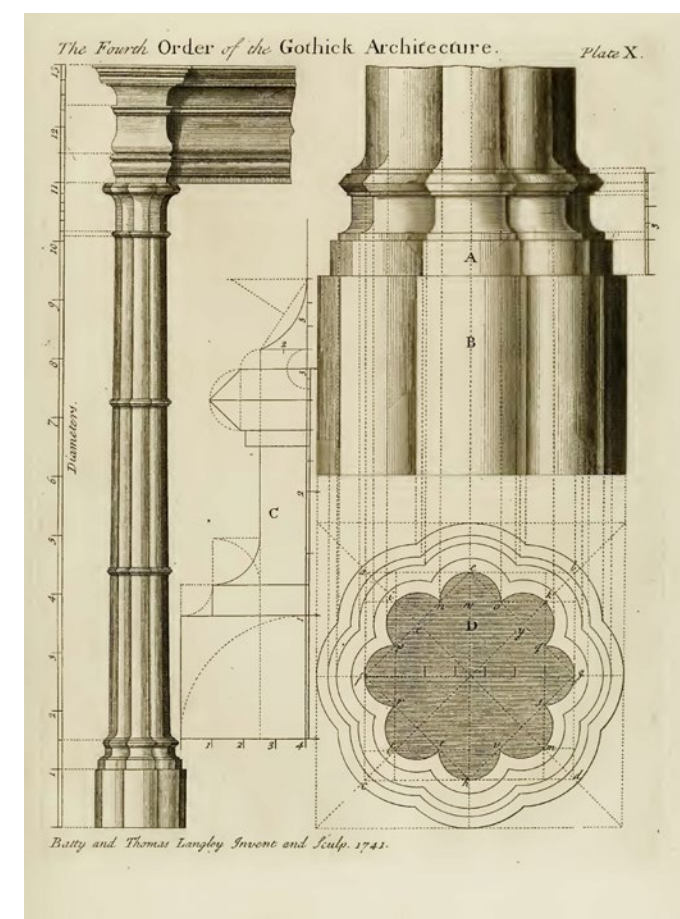
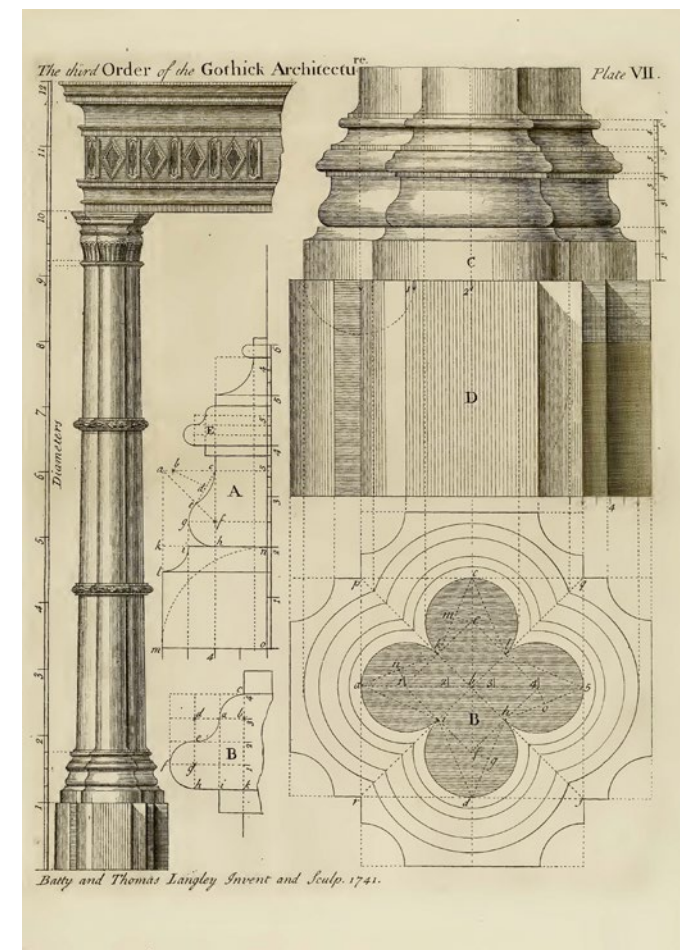
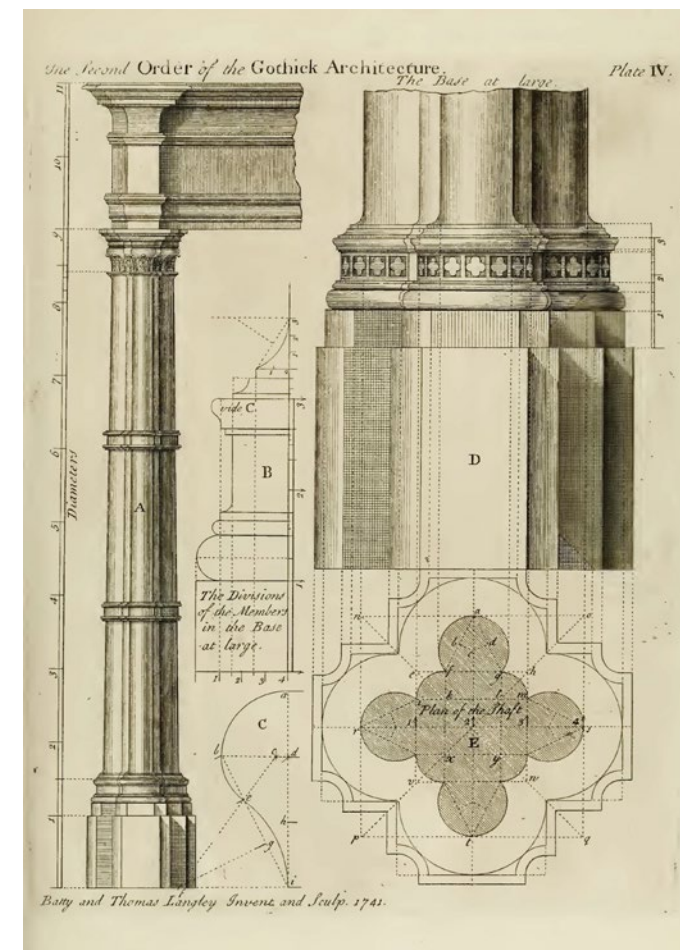
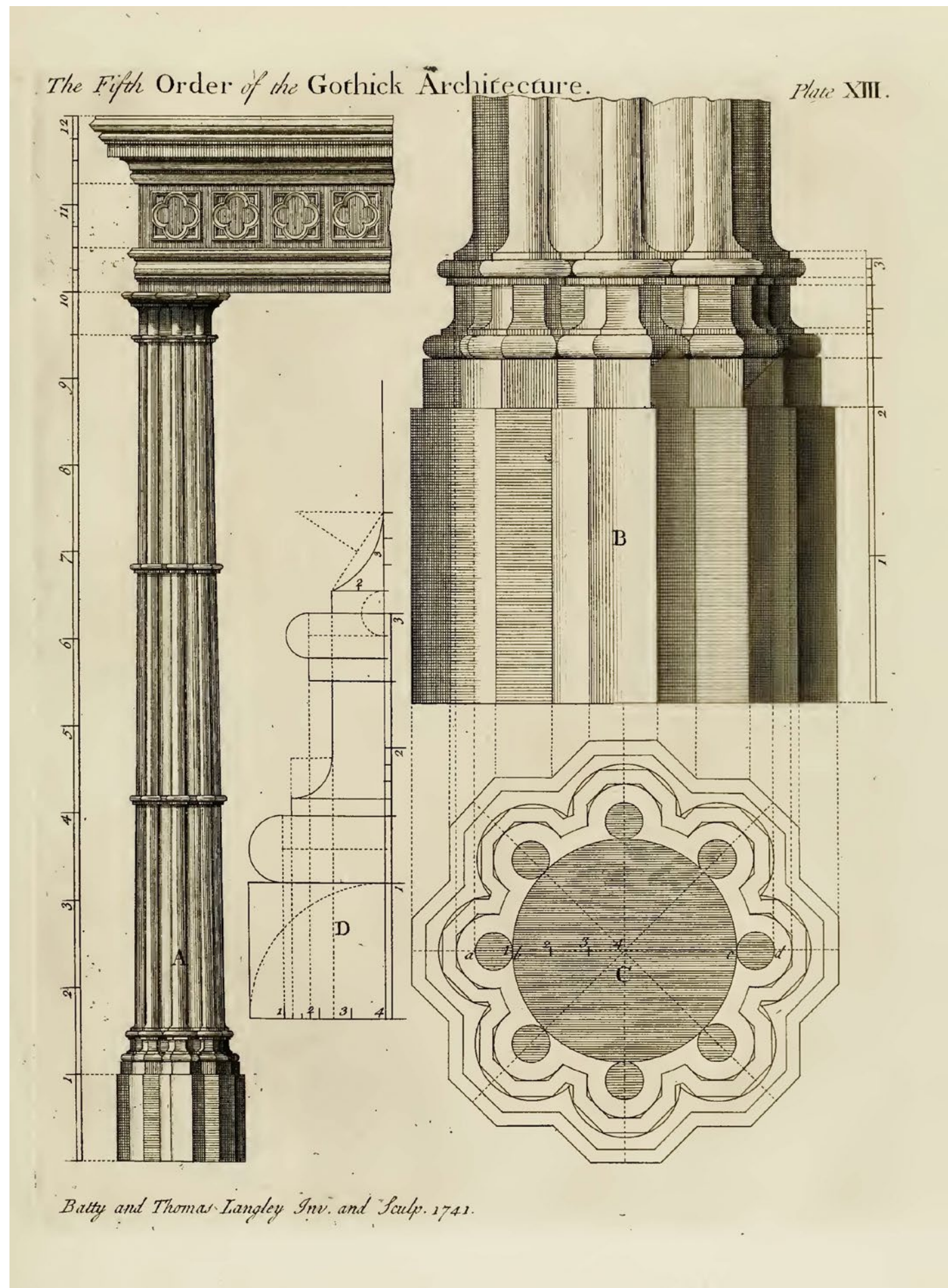
Однако подобное суждение едва ли можно считать справедливым. Во-первых, церковные проекты И. Джонса, как замечает сам автор, весьма немногочисленны. Речь может идти лишь о портике собора Св. Павла и о храме Св. Павла в Ковент-Гардене. Путь, выбранный первым британским палладианцем, определенно представлял собой весьма значимое исключение для эпохи, когда готическая традиция все еще не изжила себя окончательно. Во-вторых, безусловно, надо учитывать и контекст церковной жизни того времени и той церковной среды, выходцем из которой был сам Рен. Как уже отмечено выше, и его отец, и его родной дядя поддерживали архиепископа Лода, а характерные для последнего тенденции к воскрешению великолепия церковного богослужения никак не вяжутся с предельно аскетичной, практически пуританской по духу архитектурой И. Джонса⁶. И в целом, как замечает С. Э. Лемберг [Lehmberg, 1988, p. 67], «ранний этап Реформации достаточно мало затронул церковную архитектуру». При этом здесь речь может идти не только о тюдоровском времени, но также и о начале стюартовской эпохи. Дж. Ф. Уайт пишет, что «несмотря на то, что кальвинистское богословие оказало большое влияние на англиканскую церковь, многие элементы католической традиции сохранились или вновь утвердились в богослужении. До 1660-х годов в Англии было построено очень мало церквей, хотя различные партии уже давно боролись за контроль над существующими приходскими церквями и их реорганизацию» [White, 1962, p. 94]. Однако и после реставрации Стюартов ситуация остается весьма неоднозначной. Как замечает Н. Йейтс, «недавние исследования показали, что более ранняя точка зрения о триумфе лодийского духовенства после 1660 года и массовом изгнании пуританских священников из официальной церкви не соответствует действительности» [Yates, 2006, p. 18]. Таким образом, до Рена типология англиканского храма еще совершенно не сложилась в силу того, что картина религиозной жизни страны была пестрой и разнообразной, и не было выработано единой стратегии, которая позволяла бы придерживаться определенного направления как в богослужебной практике, так и, как следствие, в церковной архитектуре. И именно этому архитектору предстояло, восстанавливая приходские церкви столицы после Великого лондонского пожара, определить, каким отныне будет облик церковной архитектуры в Англии.

⁶ Подробнее о влиянии идей архиепископа Лода на церковную архитектуру К. Рена см.: White, James F. *Protestant Worship and Church Architecture: Theological and Historical Considerations*. Oxford University Press, 1964.



Ил. 9

Джеймс Гиббс. Церковь Св. Мартина в Полях. 1721–1726. Лондон



Ил. 10

Бэтти Лэнгли. Иллюстрации из книги
«Готическая архитектура, улучшенная
правилами и пропорциями». 1742.
Художественный музей Филадельфии

Особенно ярко противоречивость ситуации отразилась, как мы видели, в истории проектирования собора Св. Павла, где, колеблясь между пуританской суровостью и барочной пышностью, архитектор и, не в последнюю очередь, его августейшие заказчики отдают, в конце концов, предпочтение последней. Однако заметим, что собор Св. Павла станет хоть и значимым, но практически единственным случаем использования художественного языка барокко в церковной архитектуре Англии. Думается, что причина кроется в том, что он воспринимался как актуальный стиль католических храмов. Поэтому следование стилю, чуждому национальной традиции, могло вызвать весьма опасные в то время в Англии обвинения в «папизме». Печальное завершение карьеры вышеупомянутого нами архиепископа Лода, обвинение в государственной измене, арест и казнь, служат тому ярким примером.

Готика же, каким бы парадоксальным это ни показалось на первый взгляд, подобных ассоциаций не вызывала, а воспринималась как неотъемлемая часть национального архитектурного наследия, в отличие от барокко. При обращении к корпусу церковных памятников, связанных с именем архитектора, неизбежен вывод, что на практике Рен неоднократно прибегал к «неправильному и варварскому стилю» там, где это представлялось ему уместным с точки зрения архитектурного контекста. В этой связи можно выделить два весьма показательных примера. Во-первых, интерьер церкви Сен Мэри Олдермери (Saint Mary Aldermary, 1679–1682, Ил. 11) с ее веерными сводами и, во-вторых, башни-колокольни целого ряда храмов. Стуковый декор, имитирующий готические веерные своды, появился в церкви, вероятно, благодаря тому, что дополнительные средства на подобные работы были выделены одним из благотворителей. Они входят в число наиболее ранних примеров имитации в декоре интерьера позднесредневековых форм национальной архитектуры, ставшей весьма распространенной в следующем, XVIII столетии, и очень характерной для так называемой Rococo Gothick⁷, как принято обозначать это направление в англоязычной литературе. Именно эта особенность будет отличать «готические затеи» эпохи от готического возрождения викторианского времени, теоретики которого будут гневно возмущаться поверхностностью подобного подхода к интерпретации национального средневекового наследия.

Наиболее интересным остается вопрос о первоисточнике, который вдохновил Рена на имитацию подобных форм. Вероятнее всего, это капелла Генриха VII в Вестминстере (Henry VII Chapel, Westminster Abbey, 1503–1509, Ил. 12), столичный памятник, которого архитектор просто не мог не знать. Именно позднесредневековые памятники чаще всего будут становиться объектом подражания для архитекторов и в следующем, XVIII столетии, по вполне очевидной причине: их наибольшей доступности и известности в тот период.

7 Подробнее о термине "Rococo Gothick" и об особенностях неоготики XVIII столетия см.: Davis, T. *The Gothick Taste*. New Abbot-London-Vancouver, 1974.



Ил. 11

Кристофер Рен. Церковь Сен Мэри Олдермери. 1679–1682. Лондон

Что же касается башен-колоколен, возведенных Реном, их немало. Достаточно назвать, например, колокольню все той же церкви Сен Мэри Олдермери (Ил. 13), а также таких лондонских церквей как Сен Элбан Вуд Стрит (Saint Alban Wood Street, 1682–1697, Ил. 14), Сен Данстан ин зе Ист (Saint Dunstan in the East, 1695–1698, Ил. 15), Сен Маргарет Пэттернс (Saint Margaret Patterns, 1684–1702, Ил. 16) и многих других. Важно отметить, что лишь в некоторых случаях «готический» облик колокольни стилистически соответствует облику самой церкви, как в рассмотренном выше памятнике. В целом ряде случаев подобная колокольня легко сочетается с тем самым «лучшим стилем», о котором писал Рен, то есть с ордерной архитектурой основного объема. Более того, ряд башен, таких, например, как колокольня церкви Сен Мэри ле Боу (Saint Mary le Bow, 1676–1680, Ил. 17) или Сен Ведаст (Saint Vedast, 1709–1712, Ил. 18), сами украшены ордерным декором. Таким образом, Рен, опять же, положил начало архитектурной практике, ставшей, как было замечено выше, практически стандартной в георгианскую эпоху.

Еще одна характерная особенность многих построек подобного рода, как и памятника, находящегося в Оксфорде, знаменитой башни Тома, являющейся колокольней церкви колледжа Христа (Tom Tower, Christ Church, 1681–1682, Ил. 19), — определенная простота и лаконизм архитектурного решения и, в частности, декора. Если стукový декор в интерьере церкви Сен Мэри Олдермери отсылает нас к позднему Средневековью с его изощренными формами, то и в башне Тома, и в башнях многих лондонских церквей мастер в первую очередь создает ясную объемно-пространственную композицию, а из элементов декора использует прежде всего стрельчатые арки, не увлекаясь чрезмерно мелкими и дробными деталями. Это может свидетельствовать о том, что круг хорошо известных ему средневековых памятников был достаточно широк и не ограничивался исключительно столичными, достаточно поздними по времени образцами. Безусловно, свою роль сыграли впечатления, полученные в Оксфорде, ставшем для Рена за годы жизни в нем родным городом. Лишь значительно позже, в викторианскую эпоху, и то не в самом ее начале, архитекторы начнут осознать, что, как напишет Ч. Истлейк, «если и есть какой путь к совершенству, то это путь назад» [Eastlake, 1970, p. 170], то есть путь изучения более ранних пластов средневекового наследия. Рен был хорошо знаком с ним задолго до этого времени.

Подводя итоги и пытаясь ответить на вопрос “Revival or Survival?”, следует признать, что однозначный ответ в случае Рена дать невозможно. На протяжении долгой творческой жизни он сталкивался с памятниками национальной старины: жил среди них, их реставрировал или перестраивал. Архитектурный контекст накладывал отпечаток на стилистическое решение его церковных проектов. Даже признавая за «лучший стиль» классическую ордерную архитектуру, он во многих случаях считал уместным обращаться к иному архитектурному языку, языку национального средневекового наследия.



Ил. 12

Архитектор неизвестен. Капелла Генриха VII
в Вестминстерском аббатстве. 1503–1509. Лондон



Ил. 13
Кристофер Рен. Церковь Сен Мэри Олдермери.
1679–1682. Лондон



Ил. 14
Кристофер Рен. Сен Элбан Вуд Стрит. 1682–1697.
Лондон



Ил. 15

Кристофер Рен. Сен Данстан ин зе Ист. 1695–1698.
Лондон



Ил. 16

Кристофер Рен. Церковь Сен Маргарет Пэттернс.
1684–1702. Лондон



Ил. 17
Кристофер Рен. Сен Мэри ле Бау. 1676–1680. Лондон



Ил. 18
Кристофер Рен. Церковь Сен Веста. 1709–1712.
Лондон

Однако вряд ли будет верным утверждать, что обращение было вынужденным. Оно, безусловно, было продиктовано свободным выбором и определенным интересом, который архитектор питал к готическому наследию. Кроме того, проблема стилистического выбора в эту историческую эпоху оказывается тесно увязанной с политическими и религиозными реалиями. Вопрос о том, какой стилистический выбор в наибольшей степени соответствует определенной идеологической парадигме, очень долго оставался открытым, свидетельством чему станет история строительства собора Св. Павла, в которой в конце концов окончательно побеждает идея барочного собора, достаточно ясно напоминающего свой римский прототип. Взгляды англичан на этот счет будут весьма разниться. Так, уже в следующем столетии У. Хогарт будет высмеивать палладианскую архитектуру как чуждую британскому духу, образцом национального стиля для него был и останется Рен, главный труд которого, собор Св. Павла, будет достраиваться и украшаться у него на глазах в его детские годы. А в 1740-е в прославленном парке виконта Кобэма Стоу в Букингемшире появится готический храм с надписью над входом, цитирующей строку из пьесы Корнеля «Гораций»: *“Je rends grace aux Dieux de n'estre pas Roman”* («Благодарю богов, что я не римлянин»).

В своем творчестве Рен как истинный барочный мастер смог, благодаря универсальности стиля, интегрировать в свой язык элементы различных архитектурных направлений, одним из которых стала готика как отражение национального средневекового наследия.



Ил. 19

Кристофер Рен. Башня Тома церкви колледжа Христа.
1681–1682. Оксфорд

Библиография

- Дегтярев, В. В. (2018).** *Готическая традиция и возможность «выживания» готики* // Обсерватория культуры. Том 15, № 5, 2018. С. 576–583.
- Чекмарев, В. М. (1990).** *Становление неоготики в английской архитектуре на рубеже XVII–XVIII веков* // Архитектура СССР, март-апрель '90. С. 96–101.
- Brooks, C. (1999).** *The Gothic Revival*. London: Phaidon.
- Clark, K. (1929).** *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Colvin, H. (1999).** *Gothic Survival and Gothic Revival* // Essays in English Architecture, pp. 217–244. New Haven & London: Yale University Press.
- Downes, K. (1982).** *The Architecture of Wren*. London Toronto Sydney New York: Granada.
- Eastlake, Ch. L. (1970).** *The Gothic Revival*. L., 1872. Rpt., ed. by J. M. Crook. NY: Humanities P.
- Girouard, M. (1980).** *Life in English Country House*. London: Penguin Books.
- Lehmberg, S. E. (1988).** *The Reformation of Cathedrals: Cathedrals in English Society 1485–1603*. Princeton: Princeton University Press.
- Pevsner, N. (1990).** *An Outline of European Architecture*. London: Penguin Books.
- Pugin, A. W. N. (1841).** *True Principles of Pointed or Christian Architecture*. London: W. Hughes.
- Sekler, E. F. (1956).** *Wren and his place in European Architecture*. New York: Macmillan.
- Summerson, J. (1983).** *Architecture in Britain*. London: Penguin Books.
- Whiffen, M. (1958).** *Stuart and Georgian churches: The Architecture of the Church of England Outside London, 1603–1837*. London: B. T. Batsford.
- White, J. F. (1964).** *Protestant Worship and Church Architecture: Theological and Historical Considerations*. Oxford: Oxford University Press.
- Yates, N. (2006).** *Buildings, Faith and Worship: The Liturgical Arrangement of Anglican Churches 1600–1900*. Oxford: Oxford University Press.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Неизвестный архитектор. Капелла колледжа Питерхауз. 1628–1633. Кембридж. Источник изображения — URL: https://klais.de/_klais/bilder/fotos/Artikel/Peterhouse/Peterhouse03.jpg (дата обращения: 05.03.2026)
- Ил. 2.** Церковь Св. Екатерины Кри в Олдгейте. 1628–1630. Лондон. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/St_Katharine_Cree_Church_Interior_1%2C_London%2C_UK_-_Diliff.jpg (дата обращения: 05.03.2026)
- Ил. 3.** Неизвестный архитектор. Лэйер Марни. Ок. 1520–1523. Эссекс. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Layer_Marney_Tower#/media/File:Layer_Marney_gatehouse_01.jpg (дата обращения: 05.03.2026)
- Ил. 4.** Роберт Смитсон. Воллатон холл. 1580–1588. Ноттингемшир. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wollaton_Hall,_Nottingham_\(116\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wollaton_Hall,_Nottingham_(116).jpg) (дата обращения: 05.03.2026)
- Ил. 5.** Кристофер Рен. Проект купола собора Св. Павла. 1666. Рисунок. 663×445 мм. Оксфордский университет. Источник изображения — URL: <https://iif.bodleian.ox.ac.uk/iif/viewer/?iif-content=https://iif.bodleian.ox.ac.uk/iif/canvas/49606d6e-ff20-4364-b304-c81de60450f4.json#?c=0&m=0&s=0&cv=52&t=0&xуwh=-4011%2C188%2C13434%2C7585> (дата обращения: 05.03.2026)
- Ил. 6.** Кристофер Рен. Проект собора Св. Павла. 1675. Рисунок. 363×528 мм. Оксфордский университет. Источник изображения — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:74_-_AS_II.13._S_elevation.jpg (дата обращения: 05.03.2026)
- Ил. 7.** Николаус Хоксмур. Церковь Св. Георгия в Блумсбери. 1716–1727. Лондон. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._George%27s,_Bloomsbury_\(7568761112\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._George%27s,_Bloomsbury_(7568761112).jpg) (дата обращения: 05.03.2026)
- Ил. 8.** Николаус Хоксмур. Церковь Христа в Спайтлфилдс. 1714–1729. Лондон. Источник изображения — URL: <https://www.flickr.com/photos/flayvin/51054878542> (дата обращения: 05.03.2026)
- Ил. 9.** Джеймс Гиббс. Церковь Св. Мартина в Полях. 1721–1726. Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Church_of_St_Martin_in_the_Fields_-_geograph.org.uk_-_8030757.jpg (дата обращения: 05.03.2026)
- Ил. 10.** Бэтти Лэнгли. Иллюстрация из книги «Готическая архитектура, улучшенная правилами и пропорциями». 1742. Художественный музей Филадельфии. Источник изображения — URL: <https://archive.org/details/gothicarchitectu00lang/page/n21/mode/2up> (дата обращения: 05.03.2026)
- Ил. 11.** Кристофер Рен. Церковь Сен Мэри Олдермери. 1679–1682. Лондон. Источник изображения — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:St_Mary_Aldermay_Church,_London,_UK_-_Diliff.jpg (дата обращения: 05.03.2026)
- Ил. 12.** Неизвестный архитектор. Капелла Генриха VII в Вестминстерском аббатстве. 1503–1509. Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ceiling_of_Henry_VII_Chapel.jpg (дата обращения: 05.03.2026)

- Ил. 13.** Кристофер Рен. Церковь Сен Мэри Олдермери. 1679–1682. Лондон. Источник изображения — URL: <https://www.flickr.com/photos/roberthlavaty/52013895094> (дата обращения: 05.03.2026)
- Ил. 14.** Кристофер Рен. Сен Элбан Вуд Стрит. 1682–1697. Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Alban,_Wood_Street,_London_-_2020-09-20.jpg (дата обращения: 05.03.2026)
- Ил. 15.** Кристофер Рен. Сен Данстан ин зе Ист. 1695–1698. Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Dunstan-in-the-East.jpg (дата обращения: 05.03.2026)
- Ил. 16.** Кристофер Рен. Церковь Сен Маргарет Пэттернс. 1684–1702. Лондон. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Northwest_View_of_the_Tower_on_the_Church_of_St_Margaret_Pattens_\(01\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Northwest_View_of_the_Tower_on_the_Church_of_St_Margaret_Pattens_(01).jpg) (дата обращения: 05.03.2026)
- Ил. 17.** Кристофер Рен. Сен Мэри ле Бау. 1676–1680. Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Mary-le-Bow_Nov_2022.jpg (дата обращения: 05.03.2026)
- Ил. 18.** Кристофер Рен. Церковь Сен Ведаст. 1709–1712. Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Vedast_Foster_Lane.jpg (дата обращения: 05.03.2026)
- Ил. 19.** Кристофер Рен. Башня Тома церкви колледжа Христа. 1681–1682. Оксфорд. Источник изображения — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Tom_Quad,_Christ_Church,_Oxford.jpg (дата обращения: 05.03.2026)

References

- Brooks, Chris (1999).** *The Gothic Revival*. London: Phaidon.
- Chekmarev, Vladimir M. (1990).** *The development of neo-Gothic in English architecture at the turn of the 17th-18th centuries* // Architektura SSSR, March-April '90. Pp. 96–101. [In Russ.]
- Clark, Kenneth (1929).** *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Colvin, Howard (1999).** *Gothic Survival and Gothic Revival* // Essays in English Architecture, pp. 217–244. New Haven & London: Yale University Press.
- Degtyarev, Vladislav V. (2018).** *Gothic Revival and the Possibility of “Gothic Survival”*. Observatoriya Kulturi. 2018; 15 (5). Pp. 576–583. [In Russ.]
- Downes, Kerry (1982).** *The Architecture of Wren*. London Toronto Sydney New York: Granada.
- Eastlake, Charles L. (1970).** *The Gothic Revival*. L., 1872. Rpt., ed. by J. M. Crook. NY: Humanities P.
- Girouard, Mark (1980).** *Life in English Country House*. London: Penguin Books.
- Lehmberg, Stanford E. (1988).** *The Reformation of Cathedrals: Cathedrals in English Society 1485–1603*. Princeton: Princeton University Press.
- Pevsner, Nicolaus (1990).** *An Outline of European Architecture*. London: Penguin Books.
- Pugin, Augustus W. N. (1841).** *True Principles of Pointed or Christian Architecture*. London: W. Hughes.
- Sekler, Eduard F. (1956).** *Wren and his place in European Architecture*. New York: Macmillan.
- Summerson, John (1983).** *Architecture in Britain*. London: Penguin Books.
- Whiffen, Marcus (1958).** *Stuart and Georgian churches: The Architecture of the Church of England Outside London, 1603–1837*. London: B. T. Batsford.
- White, James F. (1964).** *Protestant Worship and Church Architecture: Theological and Historical Considerations*. Oxford: Oxford University Press.
- Yates, Nigel (2006).** *Buildings, Faith and Worship: The Liturgical Arrangement of Anglican Churches 1600–1900*. Oxford: Oxford University Press.

О театрализованном характере некоторых произведений Жоржа де Ла Тура

М. А. ДЕМИДОВА

Государственный институт
искусствознания Министерства
культуры РФ, 125375, Россия, Москва,
Козицкий пер., д. 5
mardemidova@yandex.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-10-228-259

Аннотация

Затронутая в статье проблема о театрализованном характере нескольких произведений Жоржа де Ла Тура давно присутствует в историографии, посвященной творчеству этого лотарингского художника. Однако попытки найти определенные соответствия между его работами и современной ему театральной практикой не принесли никаких конкретных результатов. В ряде случаев специалисты указывают на гравюры, отражающие театральную деятельность эпохи и потенциально повлиявшие на живописные работы мастера. Вопрос, как нам кажется, имеет иное решение, связанное с творческим методом художника. Ла Тур, несмотря на приверженность жизнеподобному воспроизведению действительности, был склонен к символической образности. Впечатление театрализованности чаще всего вызвано условным, нередко архаическим, характером рассматриваемых композиций. Этот художественный прием позволял ему соединять реалистическую достоверность с синтетическими дефинициями. В статье метод Жоржа де Ла Тура сравнивается с творческим подходом нидерландских мастеров и караваджистов. Несмотря на распространенность в Париже и Лотарингии рубежа веков и первых десятилетий XVII столетия моды на сюжеты брейгелевского характера, Ла Тур предлагал свои оригинальные интерпретации сцен, связанных с народной жизнью. Его композиции, посвященные традиционным для караваджистов темам азартных игр и гаданий, не имеют жанрового характера, но превращены в лаконичные и монументальные обобщения, серьезность которых скрыта за великолепным и нарядным живописным исполнением. Выявленный художественный прием использования условной композиции при передаче реалистичной ситуации позволял Ла Туру сосредотачивать внимание на интерпретации конкретных характеров. Театрализованность его картин, которую отмечали некоторые ученые, следует понимать в более широком смысле, как косвенное воздействие идеи *Theatrum mundi*.

Ключевые слова: Жорж де Ла Тур, Жак Калло, Жак Белланж, караваджисты, последователи брейгелевской традиции, театрализованность, *Theatrum mundi*, темы азартных игр и гадания, народные типажи

MARIA A. DEMIDOVA

State Institute of Art Studies of the Ministry
of Culture of the Russian Federation, 125375,
Russia, Moscow, 5 Kozitsky Lane
mardemidova@yandex.ru

Для цитирования: Демидова М. А.
О театрализованном характере некоторых
произведений Жоржа де Ла Тура //
Журнал ВШЭ по искусству и дизайну /
HSE University Journal of Art & Design. № 10
(2/2026). С. 228–259

on the theatrical nature
of some of georges
de la tour's works

Abstract

The problem about the issue of theatrical character in several works by Georges de La Tour has long been present in the historiography devoted to the work of this Lorraine artist. However, attempts to find certain correspondences between his works and contemporary theatrical practice haven't brought any concrete results. In some cases, experts pointed to some engravings reflecting the theatrical activity of the era, which could have influenced the painter's decisions. It seems that the question has a different solution, related to the creative method of the master, who, despite his commitment to a lifelike reproduction of reality, was inclined to symbolic imagery. The impression of theatricality is more often caused by the conventional, often archaic, nature of the compositions in question. This artistic technique allowed the artist to combine realistic authenticity with synthetic definitions. The paper compares the method of Georges de La Tour with the creative approach of the Dutch masters and Caravaggists. Despite the widespread fashion for Brueghelian subjects in Paris and Lorraine at the turn of the centuries and the first decades of the 17th century, La Tour offered his own original interpretations of subjects related to folk life. His compositions, devoted to the Caravaggist traditional themes of gambling and fortune-telling, lack a genre character, but are transformed into concise and monumental generalizations, the seriousness of which is hidden behind a magnificent and elegant picturesque performance. The revealed artistic method of using conditional composition to depict realistic situation allowed La Tour to focus his attention on interpreting specific characters. The theatricality of his paintings, which has been noted by some scholars, should be understood in a broader sense as an indirect effect of the idea of the *Theatrum mundi*.

Keywords: Georges de La Tour, Jacques Callot, Jacques Bellange, Caravaggists, followers of the Brueghel tradition, theatricality, *Theatrum mundi*, gambling and fortune-telling themes, folk types

Статья публикуется по материалам ежегодно проводимых Государственным институтом искусствознания ГИИ Ротенберговских чтений — Памяти Е. И. Ротенберга (1920–2011).
© Научная конференция «XVII век в западноевропейской культуре: первое современное (modern) столетие». 10 декабря 2024 года, Москва. Сектор классического искусства Запада.

Вопрос о влиянии театральных образов и театральной практики на творчество Жоржа де Ла Тура был поднят Энтони Блантом в статье, написанной как отклик на выставку произведений художника в музее Оранжери в 1972 году. Британский ученый увидел связь с театром в нескольких произведениях мастера: в парных изображениях старика и старухи из Сан-Франциско; в композиции «Шулер», известной в двух вариантах (Лувр и Музей Кимбелла в Форт-Уэрте) и в картине «Гадалка» (Музей Метрополитен). Вслед за Энтони Блантом тему подхватили сразу несколько исследователей, и к указанным работам добавилось еще одно полотно — «Драка музыкантов» (Музей Пола Гетти, Малибу)¹. Впоследствии эта проблематика исчезла из научной дискуссии, но вновь актуализировалась в нескольких последних публикациях.

Как именно театр мог влиять на творчество лотарингского мастера? Одни исследователи видели в картинах прямое воспроизведение персонажей из народных фарсов; другие — отражение сцен из театральных постановок; третьи считали, что воздействие было опосредованным и Ла Тур заимствовал свои образы или композиции из живописных и графических произведений, изображавших актеров. Устойчивость мысли о театральных влияниях заставляет задуматься над ее генезисом. На рубеже XVI–XVII веков, «когда осознание жизни как театра было моделью мироотношения» [Свидерская, 2010, с. 446], влияние театральной практики на изобразительное искусство кажется вполне закономерным явлением. И все же среди множества новых художественных решений хотелось бы точнее выявить позицию лотарингского мастера и его способ взаимодействия с этим феноменом. В процессе анализа указанных выше картин предстоит также выяснить, как подход Ла Тура соотносился со смежными тенденциями в современном ему изобразительном искусстве — с караваджизмом, с нидерландской живописью, а также с восприятием традиции прошлого столетия. Часть произведений, о которых пойдет речь, относятся к раннему периоду жизни лотарингского художника. Порой их не учитывают при составлении представления о его

1 Выбранные нами для анализа, вслед за несколькими западными исследователями, шесть произведений мастера в наибольшей степени наделены характером театральной условности. Религиозные композиции художника никогда не рассматривались с этих позиций, т.к. в них изначально предполагается наличие мистической конвенциональности. В других работах, которые могли бы быть восприняты в качестве жанровых,

либо преобладает реалистическая трактовка («Едоки гороха», Государственные музеи, Берлин), либо использованы нормы изображения, близкие к караваджистскому методу («Платеж», Национальная художественная галерея, Львов; «Игроки в кости», Музей Престон парка, Стоктон-он-Ти).

творчестве, однако их понимание необходимо для объективного знания о пути становления мастера.

Вначале обратимся к парным картинам из Сан-Франциско, которые большая часть исследователей ассоциируют с темой театра (Ил. 1–2). Сравнительно небольшой размер полотен, яркость колорита, создающая подчеркнутую нарядность, выделяют эти произведения среди других работ Ла Тура раннего периода. Имея в виду их обособленность в творчестве мастера, Ж.-П. Кюзен предположил, что это могла быть специально заказанная серия, в которую входили и другие картины [Cuzin, 2025, p. 102].

В каталоге выставки 1972 года Ж. Тюилье и П. Розенберг высказывали точку зрения, что эти картины являются фактически первыми творениями художника². Они отмечали, что это не жанровые произведения в традиционном смысле, но работы, соответствующие вкусам публики первой половины XVII века, любившей изображения крестьян, «представленных с натуры» [Rosenberg & Thuillier, 1972, pp. 119–120]³. Ю. К. Золотов также отметил элемент «фольклорности» в мировосприятии Ла Тура и категорически отрицал связь с театральными образами, о которой писал Э. Блант [Золотов, 1979, с. 84].

Британский ученый, предполагавший сценическое происхождение этих типажей, считал, что об искусственности замысла «стариков из Сан-Франциско» свидетельствуют опрятные костюмы героев, нарочитость их поз, а также создающий контрастность поток света [Blunt, 1972, p. 519]. Э. Блант обратил внимание на то, что на старухе надет шелковый фартук, что было строжайше запрещено законами о роскоши, а значит, возможно, этот элемент костюма мог быть узловым моментом интриги⁴. Дополнительным доказательством театральной ориентированности в этих двух произведениях Блант считал гравюру Жана де Гурмона Младшего по рисунку Франсуа Клуэ, на которой была изображена сценка из народного фарса: простолюдины, расположенные слева, отчасти напомнили ему типажи, представленные на картинах Ла Тура⁵.

2 Хронологию творчества Жоржа де Ла Тура можно установить лишь с приблизительной точностью. Искусствоведы продолжают спорить о последовательности создания целого ряда работ. В каталоге американской выставки 1996 года картины отнесены к самому началу творческого пути мастера — 1618–1620 годам [Conisbee, 1996, p. 28]. Эта точка зрения повторена и в каталоге последней парижской выставки [Georges de La Tour, 2025, p. 74]. Ж.-П. Кюзен, отмечая первоклассный уровень живописи, предлагает датировать картины 1630-ми годами [Cuzin, 2025, p. 104]. В то время как полотно «Драка музыкантов», о котором также пойдет речь в данной статье, отнесено им к более раннему периоду. Розенберг и Тюилье считают, что «старики из Сан-Франциско», возможно, выполнены слегка раньше, чем «Драка музыкантов» и «апостолы из Альби» [Rosenberg & Thuillier, 1972, p. 120].

3 В отношении характера костюмов существуют большие разногласия: Дж. Фьокко (1955) видел в них костюмы крестьян из Романии; Тюилье и Кюзен —

лотарингские или французские народные костюмы. Поскольку серьезных исследований относительно народного западноевропейского костюма по-прежнему нет, этот вопрос нами рассматриваться не будет.

4 Во французском королевстве регулярно издавались указы, ограничивающие роскошь в одежде представителей всех сословий, но они игнорировались и почти никем не исполнялись.

5 Гравюра была опубликована Жаном Адемаром в 1937 году. Впервые близость этих живописных работ и гравюры отметил Жорж Изарло в своей статье в приложении к газете «Combat» («A Rome: l'exposition du XVII siecle» в «Combat-Art», 4.02.1957, N 35). Он связал все три работы с ярмарочным театром, а саму гравюру считал воспроизведением занавеса или вывески. Ж. Изарло резко высказался против принадлежности картин Жоржу де Ла Туру.



Ил. 1
Жорж де Ла Тур. Старик. Ок. 1618–1619. Холст, масло.
91,4×60 см. Музей изящных искусств, Музей де Янга,
Сан-Франциско



Ил. 2
Жорж де Ла Тур. Старуха. Ок. 1618–1619. Холст,
масло. 91,1×60,3 см. Музей изящных искусств, Музей
де Янга. Сан-Франциско

Фриц Гроссман согласился с тезисом о том, что полотна из Сан-Франциско, возможно, отражают влияние народного театра. По мнению исследователя, они также могли указывать на типы из нидерландских пословиц и поговорок через посредничество печатной графики [Grossman, 1973, p. 579]. Бенедикт Николсон и Кристофер Райт в своей монографии даже предложили новое название для этой пары картин — «Этюды из театральной жизни», отмечая, что представленные персонажи являются не крестьянами, но актерами [Nicholson & Wright, 1976, p. 37]. Наиболее пространственный анализ произведения из Сан-Франциско получили в статье Марты Келлог Смит. Исследовательница попыталась указать конкретные прототипы, соответствующие данным персонажам, во французском театре того времени. Для старухи — это Ализон, типаж, бытовавший во французском театре со второй половины XVI по середину XVII века. Образ героини варьировался от неверной жены из комедии Э. Жоделя «Евгений» (1552) до старой сварливой сводни, компаньонки или престарелой кокетки в последующих произведениях [Kellogg, 1979, pp. 289–290]. В качестве прообраза для старика М. Келлог Смит предложила папашу Диндона, который обычно воплощал типаж простака, но никогда не выступал в роли мужа Ализон. По мнению исследовательницы, через изображение своих персонажей Ла Тур представил сцену супружеской ссоры, аналогичную тем, какими изобиловали французские фарсы.

В более поздних публикациях исследователи неизбежно сталкивались с необходимостью как-то объяснить появление этих произведений, как казалось, стоящих вне каких-либо традиций. В итоге выработались две исследовательские позиции: первая — воспринимать произведения как результат воздействия театральных постановок или связанных с ними гравюр [Rosenberg & Mojana, 1992, p. 27], вторая — считать их ярким проявлением реалистического подхода [Thuillier, 2002, p. 76]. Автор статьи о сан-францисских картинах из каталога последней парижской выставки, Изабелла Лорес-Чавес, осторожно намекая на возможное воздействие нидерландской живописи, тем не менее присоединилась к версии Марты Келлог Смит о «влиянии площадного театра» [Georges de La Tour, 2025, p. 72]. Исследовательница слегка расширила границы образов: на полотнах запечатлены не Ализон и не папаша Диндон, а просто авторитарная жена и муж, подчиняющийся супруге против собственной воли.

Марика Таканише Ноулз, автор монографии «Реализм и ролевая игра: человеческая фигура во французском искусстве от Калло до братьев Ле Нэн», также вернулась к гипотезе о прямом или опосредованном отражении в картинах из Сан-Франциско театрального действия: «Художникам, желавшим изобразить крестьян, театр предлагал заранее протестированные образцы» [Knowles, 2020, p. 180]. Шотландская исследовательница считает, что трактовка простонародных типов у Ла Тура является промежуточной стадией между изображением крестьян как грубых, иногда звероподобных, а иногда и несчастных существ, и тем, какими величественными и благожелательными они предстанут затем на картинах братьев Ле Нэн [Knowles, 2020, p. 174].

По ее мнению, типы лотарингского мастера являются искусственно созданными и облагоустроенными. Так, например, своему рылейщику, пишет Таканиши Ноулз, Ла Тур дает право представлять себя с «прекрасным инструментом» в «аккуратном уголке» [Knowles, 2020, p. 183] (Ил. 5). Исследовательница касается творчества Ла Тура только в последней главе своей монографии. В целом ее книга посвящена весьма интересному феномену французской культуры — обособлению персонажей и их социальной детерминации как в придворных балетных постановках первой половины XVII века, так и в изобразительном искусстве того же времени.

Изображение одиночной анонимной фигуры, обладающей обозначенным социальным статусом, в искусстве XVII века имеет определенную традицию. Подобный типаж можно встретить в итальянской и лотарингской графике⁶; ему также можно подобрать некоторые аналоги в нидерландской живописи⁷. В отношении Лотарингии речь идет о работах Жака Белланжа и Жака Калло. У первого мастера, считающегося первым учителем Жоржа де Ла Тура, — это эстампы с фигурами апостолов, гравюры с тремя волхвами, офорт с рылейщиком (Ил. 3). У Калло, сверстника Ла Тура, — рисунки с изображениями крестьянок из альбома, хранящегося в собрании герцога Devonshire (Ил. 4) [Rosenberg & Thuillier, 1972, p. 120]; гравюрные серии, посвященные как театральным персонажам («Три Панталоне»), так и представителям социальных групп («Дворяне» и «Нищие»; Ил. 5).

М. Таканиши Ноулз считает, что в изобразительном искусстве Франции решающая роль в пробуждении внимания к одиночной фигуре принадлежит именно Жаку Калло [Knowles, 2020, p. 35]. Отметим, что, в отличие от Белланжа, изображая простолюдинов, Калло отказывается от сатирических приемов. Его герои, если и несчастны, то все равно не утратили чувства самоидентичности. Набор метких наблюдений за отдельным человеком складывался в законченный типаж, аналогичный театральному. Неудивительно, что многие персонажи Калло представляются как бы стоящими на подмостках⁸. «Социальные» серии Ж. Калло относятся к 1622–1623 годам, а значит, латуровские работы из Сан-Франциско возникают либо одновременно, либо даже чуть раньше. Лотарингский живописец также предлагает свой вариант «сцены», который кроме произведений из Сан-Франциско

6 Ж. Тюилье и П. Розенберг в каталоге 1972 года указали, что картины «Старик» и «Старуха» могут быть включены в контекст гравюрных, за отсутствием живописных, работ «от Вилламены до Калло» [Rosenberg, Thuillier, 1972, pp. 119–120].

7 Возможно, что традиция изображения анонимной, и при этом реалистически трактованной, одиночной фигуры зарождается в Нидерландах в XVI веке. В качестве примера назовем такие произведения Питера Брейгеля Старшего, как «Разоритель птичьих гнезд» и «Мизантроп». В XVII столетии в нидерландской живописи встречаются как аллегорические композиции (Николас Якобс ван дер Хек, «Могильщик», 1602, Музей нового и современного искусства, Сент-Этьен), так и работы реалистического характера (Ян ван де Венне, «Рылей-

щик с ребенком», 1630–1640, Музей истории искусств, Вена).

8 М. Таканиши Ноулз отмечает, что «на протяжении всей своей карьеры Калло постоянно возвращался к жанру однофигурной гравюры современного социального или театрального характера, обычно представленной в серийном формате. Его визуальная практика была во многом обязана современному театру и способам придворного исполнения, которые он имел возможность изучить вблизи». Однако мысль исследовательницы о желании Калло таким образом удовлетворять свои актерские амбиции не кажется правомерной [Knowles, 2020, p. 39].



Ил. 3
Жак Белланж. Рылейщик. 1595–1616. Офорт.
29,5×17,5 см. Национальная библиотека Франции,
Париж

Ил. 4
Жак Калло. Молодая крестьянка. 1620–1625. Черный
мел. 16,8×9,6 см. Собрание герцога Девонширского,
Чатсуорт



Ил. 5
Жак Калло. Слепец с собакой (Серия «Нищие»).
1623. Офорт. 13,8×8,8 см. Музей Метрополитен,
Нью-Йорк

повторяется еще в «Рылейщике с собакой» из Берга⁹, — некое абстрактное угловое пространство с контрастным освещением.

Масштабность в трактовке темы, отраженная на листах лотарингского гравера, в картинах Ла Тура, как нам кажется, получает аналогичную, но лишенную пафоса интерпретацию. Персонажи показаны в соразмерном им мире, который, несмотря на отсутствие каких-либо атрибутов, превращен в их обыденную среду. Неслучайно Изабелла Лорес-Чавес отмечает, что «старика из Сан-Франциско», в отличие от персонажей Ж. Калло, как будто готовы преодолеть условную границу между живописным и реальным пространством [La Tour, 2025, p. 72]. Ж.-П. Кюзен написал, что герои Ла Тура с этих двух картин как будто переговариваются [Cuzin, 2025, p. 102]. Возможно, Ла Тур нарочно «развел» персонажей по двум полотнам, создавая эффект взаимодействия между своими героями через пространство зрителя, как бы втягивая и его в происходящее действие. Это порождает ощущение наблюдения за театральным действием. Такое пространственное единение между героем картины и зрителем особенно заметно на примере «Рылейщика с собакой» из Берга (Ил. 6).

Слепой нищий музыкант изображен аналогично старику на картине из Сан-Франциско. Немного по-другому поставленные ноги и иначе очерченная линия пола создают эффект того, что монументально возвышающийся герой в то же время как будто соскальзывает в реальное пространство. Увлеченный музыкой и пением рылейщик забыл о своем бедственном положении и об окружающем мире. Зритель картины, взирая на его мощную фигуру, изучая его выразительное лицо и небрежную одежду, внезапно ловит на себе испуганный и в то же время доверчивый взгляд собачки, расположившейся около его ног. И хотя нищий музыкант изображен в интерьере, благодаря этому маленькому персонажу воссоздается ситуация уличного представления, когда слепец может или получить деньги на пропитание, или стать жертвой человеческой жестокости. Смотрящий на полотно превращается в того, кто присутствует при реальном событии, погружаясь в эту двойственную игру, предложенную живописцем, и проникаясь истинным драматизмом ситуации.

«Выведение на сцену» становится специальным художественным приемом — попыткой уловить малозаметную человеческую индивидуальность. Удивительно, но почти аналогичное решение было использовано Диего Веласкесом в серии *truhanes* для портрета шута Дона Хуана де Ка-лабасаса (1637–1639; Прадо, Мадрид): он показан сидящим в контрастно освещенном углу на полу с погремушками из сухой тыквы. У испанского живописца — образ трагический, у лотарингского — образы обыденные. Но в обоих случаях они отражают новые гуманистические представления эпохи — вглядывание в индивидуальность того, кто далек от идеальности, но тесно сопряжен со стихией жизни или испытал на себе превратности немилосердной судьбы.

⁹ Впервые это было отмечено П. Розенбергом и Ж. Тюилье в каталоге выставки 1972 года.



Ил. 6

Жорж де Ла Тур. Рылейщик с собакой. Ок. 1620–1622. Холст, масло. 186×120 см. Музей Мон-де-Пьете, Берг

В этой ситуации появление образа слепого рылейщика как воплощения утлости человеческого существования более объяснимо, чем обычных фигур простолюдинов, какими являются «старики из Сан-Франциско». Двойственность в их интерпретации невозможно отрицать: с одной стороны, они как будто бы живут в реальности; с другой — представляют определенные типажи, обладающие не только слишком опрятными для повседневной жизни костюмами, но и подчеркнутой характерностью. Хотя перечисленных признаков недостаточно, чтобы связать данные образы с театральной практикой того времени, нужно признать, что эти черты отчасти умеряют жизнеподобную трактовку персонажей. Введенная условность позволяет иначе настроить зрительское восприятие: картина перестает быть «окном в мир», а превращается в место для беспристрастного изучения представленных на ней людей. Складывается впечатление, что эти работы были созданы для того, чтобы отразить народные типажи в период, когда и во Франции¹⁰, и в Лотарингии возникло желание заново очертить границы социального универсума и включить в него всех, кто ранее не был удостоен внимания или должен был довольствоваться стереотипной характеристикой.

Картина «Драка музыкантов»¹¹ обладает аналогичной амбивалентностью. Несмотря на интенсивное действие, ее также с трудом можно отнести к традиционному бытовому жанру (Ил. 7).

Полотно тоже считается одним из ранних сохранившихся произведений лотарингца¹². При необычности интерпретации представленная сценка отражает вполне типичное уличное событие: бродячие музыканты ссорятся из-за выгодного места для сбора подаяния. Старик с флейтой надвигается на рылейщика и пытается попасть ему в приоткрытый глаз струей лимонного сока, чтобы доказать, что его слепота является притворной. Рылейщик держит в одной руке нож, а в другой — снятую ручку рыли, давая понять, что готов за себя постоять.

10 В качестве примера подобной стратификации во французском королевстве можно привести спектакль «Балет замка Бисетр», поставленный графом Суассоном в 1632 году. Он состоял из отдельных партий, исполняемых представителями различных слоев и групп населения — дворян, нищих, проституток, фальшивомонетчиков, которые приходили к руинам старого замка. Лишь в самом конце персонажи в общем танце представляли в нейтральных нарядных костюмах [Knowles, 2020, p. 35]. Можно предположить, что в Лотарингии, которая к началу XVII столетия обладала своими особенностями социального строения, графические и живописные воспроизведения различных типажей также играли существенную роль в процессе социального самоопределения.

11 Картина стала известна специалистам только в 1958 году, до этого в поле зрения исследователей была ее копия из Музея изящных искусств в Шамбери, не принадлежащая руке Жоржа де Ла Тура.

12 Ж.-П. Кюзен считает «Драку музыкантов» одним из первых дошедших до нас произведений мастера. Исследователь отмечает, что характер произведения отличен от произведений Караваджо и его римских последователей. Это удивительно, поскольку, когда полотно находилось в коллекции лорда Тревоора, оно приписывалось Караваджо. Следуя за Николсоном и Райтом, отметившими, что крайняя справа фигура скрипача на полотне Ла Тура свидетельствует о влиянии произведений Тербрюггена, Кюзен датирует произведение Ла Тура 1620–1625 годами [Cuzin, 2025, p. 85]. Полотно имеет хорошую сохранность и почти полностью уцелевший верхний слой лессировок. Многие специалисты отмечают превосходную технику исполнения и поэтому предлагают считать картину зрелым произведением мастера. Хотелось бы отметить, что помимо «карандашной манеры», свойственной ранним работам мастера, картина также свидетельствует об иной трактовке объема и иной работе с красками, чем в «классических» произведениях этого художника.



Ил. 7

Жорж де Ла Тур. Драка музыкантов. Ок. 1620–1625. Холст, масло. 86,4×141 см. Музей Пола Гетти, Малибу

Ла Тур необыкновенно натуралистично передает облик всех героев. Врач, посетивший выставку в Оранжерии, где впервые экспонировалась «Драка музыкантов», констатировал, что физические дефекты персонажей изображены столь точно, что для каждого из них существует специфическое медицинское определение [Dollfus, 1973, p. 96]. При этом в самом каталоге выставки было отмечено, что хотя изображение и не воспроизводит сцену какого-либо спектакля, оно полностью является умозрительным построением художника [Rosenberg & Thuillier, 1972, p. 135]. Впоследствии было высказано мнение о том, что в основе композиции могла лежать поговорка, которая уже была использована в надписи к гравюре Жака Белланжа на аналогичный сюжет — «Нищий нищему завидует» (*Mendicus mendico invidet*) [Rosenberg & Mojana, 1992, p. 33; Thuillier, 2002, p. 66]. В отличие от других исследователей, Марта Келлог Смит разумно предположила, что «Драка музыкантов» Ла Тура тоже могла быть связана с французским театральным фарсом [Kellogg, 1979, p. 294, n. 26].

Как и в случае со «стариками из Сан-Франциско», многие искусствоведы писали о связи этого произведения с традициями нидерландского искусства (Энтони Блант, Фриц Гроссман, Бенедикт Николсон и Кристофер Райт, Филип Конисби, Пьер Розенберг, Жан-Пьер Кюзен, Димитри Салмон, Акайя Такахаши). Э. Блант, отстаивавший представление об исключительно северных корнях творчества лотарингского мастера, связал замысел картины с его ориентированностью на последователей Питера Брейгеля Старшего [Blunt, 1972, p. 519]. В качестве доказательства своей мысли британский исследователь привел картину «Драка слепых» из Базельского музея (Ил. 8). На тот момент она считалась произведением одного из нидерландских преемников брейгелевской манеры, но впоследствии стала приписываться мастерам других национальностей — то парижанину Николя Боллери, то лотарингскому живописцу Жану Ле Клеру [Nestorov, 2014, pp. 110–114]. В. Несторов, специально занимавшийся этим вопросом, предпочел не называть конкретного автора, но связал произведение с Лотарингией¹³.

В Париже с середины XVI века вплоть до второй трети следующего столетия была распространена мода на нидерландскую живопись. К сожалению, восстановить это явление можно в основном только по архивным данным, например, по описям коллекций, причем не только мелких буржуа, но и высоких сановников и парламентариев [Nestorov, 2014, p. 108]. Существенную роль в поддержании этой тенденции сыграли лотарингские художники и граверы, использовавшие и распространявшие сюжеты и мотивы нидерландского искусства [Nestorov, 2014, pp. 109–110].

13 В реестре имущества Никола Этьенна (по прозвищу Перрушо), торговца с Сен-Жерменской ярмарки, занимавшегося в основном продажей венецианской живописи, значилось несколько «брейгелевских» работ Николя Боллери. Однако поскольку у этого художника нет документально атрибутированных произведений в этом жанре, нельзя провести сравнение с картиной из Базеля. Проблема обсуждалась многими учены-

ми: Пьером Розенбергом, Жаном-Пьером Кюзеном, Сильвеном Керсперном. Однако именно В. Несторов наиболее последовательно обосновал свою позицию.



Ил. 8

Николя Боллери (?). Драка слепых.

Рубеж XVI–XVII вв. Холст, масло. 98×146,5 см.

Художественный музей Базеля, Базель

Несмотря на наличие подобной моды, важно отметить, что картина «Драка слепых» из Базеля, как и другие подобные произведения — «Свадебное шествие» (аукцион Кристи, Лондон, лето 2007) и «Сельский танец» (Музей Фабра, Монпелье)¹⁴ — также связываемые с нидерландским влиянием, совершенно непохожи на «Драку музыкантов» Ла Тура¹⁵. Композиция лотарингского художника с тесно поставленными в изокефальный ряд полуфигурами в «узком „безвоздушном“ пространстве» [Cuzin, 2025, р. 80]¹⁶ близка к произведениям с театральными и галантными сценами, распространенными во Франции (в основном, в Париже) с 1570-х годов до начала XVII столетия¹⁷. Наиболее известными¹⁸ и близкими по структуре к латуровскому произведению являются «Артисты»¹⁹ (Ил. 8) и «Актеры итальянской комедии»²⁰ (Ил. 9).

На картине из Сарасоты представлена сцена ограбления. Персонаж в маске с большим изогнутым носом и бородой показан в окружении цыганок в характерных головных уборах²¹. Одна из них делает вид, что читает по его руке, другая двумя пальцами держит его бороду и что-то объясняет. На самом деле, все это предпринимается, чтобы отвлечь внимание героя и обокрасть его. Действие картины из Безье распадается на две части. Слева персонаж в коричневой полумаске одной рукой хватается старика в красном костюме за бороду²², а другой приставляет рожки к его голове; тот, рассерженный, оборачивается и выхватывает кинжал. Одновременно в правой части композиции галантный кавалер, воспользовавшись замешательством, передает записку прекрасной даме с обнаженной грудью²³.

На обеих композициях есть герои, которые не принимают участие в действии, а просто наблюдают за происходящим. На картине из Сарасоты это оборачивающаяся старуха-цыганка с ребенком на руках у левого

14 Эти работы также часто приписываются Н. Боллери.

15 Фриц Гроссман высказал мнение, что базельскую работу с произведением Ла Тура роднит не только сюжет, но и «кубистическая» трактовка объемов [Grossman, 1973, р. 581]. Это наблюдение представляется беспочвенным. Цельность и стереометричность форм, свойственные манере Ла Тура, вряд ли могут быть сравнены с грубой обрубковкой фигур на картине из Базеля.

16 Ж.-П. Кюзен сравнил расположение персонажей с театром марионеток.

17 Это направление получает развитие с 1570–1580-х годов во многом благодаря популярности постановок *commedia dell'arte* при дворе последних Валуа (Екатерины Медичи и Генрих III) и в начале правления Генриха IV [Sterling, 1943, pp. 14–17; Nestorov, 2014, р. 103]. В статье Ш. Стерлинга картина из Безье имеет более определенное название — «Групповой портрет итальянских комедиантов во Франции».

18 Некоторое количество аналогичных картин находится в частных собраниях [Nestorov, 2014, р. 102; Cuzin, 2025, pp. 166, 171].

19 В отношении авторства этой картины отсутствует единое мнение. Приписывание ее уже упомянутому Николя Боллери основано лишь на архивных данных: в некоторых документах указано, что этот художник

«писал картины с цыганками и куртизанками» [Nestorov, 2014, р. 107].

20 Шарль Стерлинг приписал картину из Безье Франсуа Бюнелю Младшему на основе сопоставления обнаруженной в архиве Нижних Пиренеев записки об оплате произведения с изображением «комедиантов» этого художника из казны Генриха Наваррского и сведений о миграции итальянских трупп в Наварре, По и Нераке в 1580-е годы [Sterling, 1943, р. 24].

21 В. Несторов называет подобный головной убор «bern» — обруч, обернутый полосками ткани. Считалось, что их носили цыганки [Nestorov, 2014, р. 104].

22 Ш. Стерлинг считал, что на картине представлены персонажи комедии дель арте: старик — Панталоне; персонаж в коричневой полумаске — Франкатриппа или Бригелла [Sterling, 1943, р. 22].

23 Картина напоминает произведения с галантными сценами, традиционно связываемые с Франсуа Клуэ и его последователями: «Нежное послание» (Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид), «Женщина между двумя возрастами» (Музей изящных искусств, Ренн). Ш. Стерлинг высказал мнение, что полотно из Ренна является не просто аллегорией, но представляет сцену из спектакля итальянских комедиантов [Sterling, 1943, р. 25].



Ил. 9

Французская школа (Николя Боллери?).
Артисты. Ок. 1600. Холст, масло. 117,4×147,5 см.
Музей Дж. и М. Ринглингов, Сарасота

края полотна; а у правого — персонаж в красной шапочке, нежно прикасающийся к плечу одной из героинь. На композиции из Безье таких «созерцателей» несколько: две женщины в центре, еще одна в черном покрывале в левой части и веселый дзанни в красном головном уборе, который своим задорным видом как бы призывает зрителя посмеяться над происходящим.

На полотне Ла Тура воспроизведена жизнь персонажей с иным социальным статусом и иными интенциями. В семантическом плане с перечисленными «театральными» композициями «Драку музыкантов» роднит лишь тема манипуляции и конфликта внутри небольшой группы людей. Несмотря на такую отдаленную связь, кажется, что Ла Тур перенимает структуру упомянутых французских работ и приспособливает ее под свой собственный сюжет. Одним из признаков того, что ситуация срежиссирована, а не просто скопирована с уличной драки, является расположение по краям композиции персонажей, представляющих крайние полюса человеческих эмоций: старуха — страх и отчаяние, скрипач — грубую насмешливость. Эти персонажи, как и отодвинутый на второй план волынщик, одновременно исполняют роль «наблюдателей», подобных тем, что есть на упомянутых французских картинах.

Ла Тур мог приобщиться к этому малому «театрализованному» жанру через Жака Белланжа. И хотя подобные живописные работы последнего не сохранились, существует серия гравюр, выполненная по его произведениям Криспином де Пассом *“Mimicarum aliquot Facetiarum icones ad habitum italicum express”* (Несколько изображений мимов в итальянском стиле). Гравюры сопровождаются сатирическими диалогами, поясняющими изображенные сценки. Жак Тюилье, предложивший эту аналогию [Thuillier, 2002, p. 61], почему-то не упомянул вышеназванных французских картин. О том, что лотарингский художник мог ориентироваться на подобные работы, написал Ф.-Ж. Паризе в статье 1961 года. Он считал, что Ла Тур часто заимствовал «архаическую композицию» с «полотен и гравюр, исполненных с 1560-х по 1610-е годы, в основном французских, демонстрирующих комические сценки» [Pariset, 1961, p. 199]²⁴.

Таким образом, в картине «Драка музыкантов» Жорж де Ла Тур предлагает некий гибрид популярной крестьянской темы в брейгелевском духе и композиции, принятой для изображения актеров комедии дель арте. Кажется бы, художник захотел совместить несовместимое. Белланж в своем офорте «Драка нищего с пилигримом» совершенно иначе трактовал подобный сюжет, до гротеска искажив тела борющихся, он превратил группу из двух человек в маньеристический арабеск. Ла Тур, не меняя и не приукрашивая

24 Ф.-Ж. Паризе перечислил несколько композиций Ла Тура, следующих этой «архаической» структуре: «Драка музыкантов», два варианта «Шулера», «Гадалка» и «Поклонение пастухов». По поводу последней работы трудно согласиться. Во-первых, странным кажется желание поставить в один ряд картины, посвященные нравам, и религиозную сцену. Во-вторых, хотя и в итальянском,

и во французском искусстве начала XVII века существовали религиозные картины с полуфигурами, луврское произведение «Поклонения пастухов» от них отлично. Независимо от французского исследователя аналогичную мысль высказал и Э. Блант, но только в отношении композиции «Шулера» и «Гадалки» [Blunt, 1972, p. 519].



Ил. 10

Французская школа (Франсуа Бюнель Младший?).
Актеры итальянской комедии. Ок. 1600. Холст, масло.
118×170,7 см. Музей изящных искусств, Безье

действительность, бесстрастно вывел героев уличной потасовки на условную сцену, подчинив их расположение уже существовавшему живописному канону.

Три других произведения, в отношении которых Энтони Блантом был поднят вопрос о театральном начале, относятся к зрелому периоду творчества Ла Тура²⁵: это два варианта «Шулера» и «Гадалка». Ж. Тюилье поставил их в один ряд с «Дракой музыкантов» [Thuillier, 2002, p. 115]. Однако три названные композиции сильно отличаются от ранних. Гипернатуралистичность в трактовке героев слегка сглаживается, появляются персонажи идеальной наружности в нарядных и вычурных костюмах. Художник, несомненно, стремился к внешней притягательности произведений. Ж. Тюилье считал, что эта перемена связана с ориентированностью живописца на парижских заказчиков [Thuillier, 2002, p. 114]. Известно, что в описи коллекции военного сюринтенданта Жана-Батиста де Бретаня значилось несколько картин Ла Тура, и среди них была «Гадалка». Нет абсолютной уверенности в том, что речь шла о композиции из музея Метрополитен, но возможность этого не исключена [Bajou, 1994, p. 75]. Примечательно, что на нью-йоркской картине поражающее по красоте и разнообразию лиц, костюмов, узоров и красок зрелище увенчивается каллиграфической подписью мастера (*"G. de La Tour Fecit Lunevillae Lothar"*), проакцентировавшего свое лотарингское происхождение.

Наиболее устойчивым мнением о том, что именно повлияло на сложение замысла указанных латуровских работ, является точка зрения о следовании караваджистской традиции. Как известно, Караваджо в 1590-е годы создал аналогичные композиции: «Шулеры» и два варианта «Гадалки»²⁶. Картины «Шулеры» и «Гадалка» из Капитолийского музея были последовательно приобретены кардиналом Франческо дель Монте и повешены в одном зале его римской резиденции [Feigenbaum, 1996, p. 168]²⁷, где их могли видеть многие последователи знаменитого мастера²⁸. В начале следующего столетия эти произведения породили целую лавину подражательных работ на темы азартных игр и гадания, выполненных мастерами разных национальностей²⁹.

В названных картинах самого Караваджо, несмотря на их сочиненный характер и такое же отсутствие, как и в аналогичных латуровских композициях, примет реальной среды, чувствуется биение жизненного пульса. Одна из отличительных черт творческого метода мастера, о которой написала

М. И. Свидерская, проявляется уже в этих ранних произведениях: «Интуитивно угаданный и сознательно развиваемый „эффект театра“... воплощенный изобразительными средствами в живописи Караваджо, был направлен на повышение образного действия реальности именно как реальности...» [Свидерская, 2010, с. 438]. Е. И. Ротенберг, анализируя обе работы, отметил наличие «внутренней драматургии изображенного эпизода» и «внимание к признакам жизненной достоверности» [Ротенберг, 1989, с. 48]. Шулеры на полотне из Форт-Уэрта воплощают кипучую энергию и одержимость своей аферой. Младший из них расположен почти спиной к зрителю, что отчасти мотивировано необходимостью показать зрителю картины заткнутые за пояс карты, должны обеспечить ему выигрыш, но в то же время такое положение замыкает композицию, превращая ее в обособленный самостоятельный мир. Живой азарт «Шулера» сменяется лирическими интонациями в «Гадалке». Традиционно жажда подобных предсказаний связывалась с любовными историями. Караваджисты, используя обе темы, стремились трактовать их в более конкретном и натуралистическом ключе, иногда даже доводя некоторые черты до гипертрофированности, вероятно, из стремления придать сатирический оттенок.

Ла Тур предлагает совершенно иные решения сюжетов, которые на первый взгляд могут показаться схематичными. Два варианта «Шулера» почти подобны (Ил. 11–12).

Похоже, что лотарингский живописец создавал «двойники» не только своих религиозных композиций. Картины стали предметом горячих споров между французскими и англо-американскими исследователями относительно того, какое полотно было написано раньше³⁰. Помимо этого, лабораторное изучение полотен позволило обнаружить на композиции из Форт-Уэрта абрис фигуры служанки, сделанный крапком на уровне подмалевка, ближе придвинутый к фигуре куртизанки, чем в конечном варианте³¹. Это привело к мысли о том, что мастер мог пользоваться готовыми силуэтами фигур [Barry C., 1996, p. 293], что во многом облегчало создание копий. Обе картины имеют существенные отличия, касающиеся не только костюмов и украшений, но и особенностей композиции и даже психологического настроения. У композиции из американского музея более вытянутый формат³², что в большей степени акцентирует разворачивающуюся во времени фабулу.

Куртизанка своим взглядом запускает исполнение намеченного сценария: служанка должна протянуть богатому недотепа бокал вина, в этот момент

25 В основном все исследователи склонны датировать эти композиции 1630-ми годами.

26 М. И. Свидерская считает, что полотно из Капитолийского музея не является подлинным произведением Караваджо.

27 Как отметила Гейл Фейгенбаум, из-за разницы в размерах эти картины уже не считаются парными.

28 Если Ла Тур был в Риме, то тоже мог их там видеть.

29 «Гадалки» Бартоломео Манфреди (1605–1610, Фонд Детройтского института искусств), Валантена де Булоня (ок. 1628, Лувр, Париж), Симона Вуэ (ок. 1618–1620, Национальная галерея Канады, Оттава), Никола Ренье (1625, Лувр, Париж); «Шулеры» Валантена де Булоня (ок. 1615–1617, Государственная картинная галерея, Дрезден); «Игроки» Хендрика Тербрюггена (1623, Фонд Уильяма Худа Данвуди, Институт искусств в Миннеаполисе), «Игроки в нарды» Дирка ван Бабюрена (ок. 1624, коллекция Саула Штейнберга) и т. д.

30 Согласно мнению Бенедикта Николсона и Кристофера Райта, парижская версия была написана раньше. К этой точке зрения присоединились американские и британские исследователи, в то время как французские специалисты, в первую очередь Ж. Тюилье и П. Розенберг, считали первоначальной версией картину из музея Кимбелла.

31 На других полотнах Ла Тура нет следов подготовительного рисунка, иногда только в ранних работах наброски кистью отдельных деталей и процарапанные линии [Gifford, Barry, Berrie, 1996, p. 253]. Это очень удивляло исследователей, т. к. все изображения имеют характер правильности и точной продуманности.

32 В ходе реставрации была удалена полоска холста, при помощи которой полотно было надставлено сверху в более позднее время, что подчеркнуло горизонтальный характер композиции.



Ил. 11
Жорж де Ла Тур. Шулер с бубновым тузом.
Ок. 1635–1638. Холст, масло. 106×146 см. Лувр,
Париж



Ил. 12
Жорж де Ла Тур. Шулер с трефовым тузом.
Ок. 1630–1634. Холст, наклеенный на дерево, масло.
97,8×156,2 см. Художественный музей Кимбелла,
Форт-Уэрт

от шулера требуется быстро вытащить припрятанный туз. Нарастающее напряжение построено на игре жестов и взглядов, при этом восприятию психологической коллизии не мешают бытовые подробности. Взгляды троих обманщиков скошены вправо³³: если у женщин это оправдано необходимостью координации мошеннического сценария, то взгляд шулера направлен вовне безо всякой причины. Он слегка поворачивается и смотрит в сторону зрителя, благодаря чему создается ощущение открытого характера композиции. Через сорок лет после «Шулера» Караваджо Ла Тур, используя аналогичную позу для своего героя, полностью разворачивает сцену, демонстрируя почти «учебную» схему происходящей манипуляции. Несмотря на остроту переломного момента, который изображает художник, композиция предстает как будто навеки застывшей. Остановленное мгновение превращается в некую абсолютную формулу аферы. Впечатлению искусственной срежиссированности способствуют даже мелкие детали. Например, кончик одной из лент, украшающих рукав шулера, на луврском полотне загнут аналогично пальцу на руке, которой он держит припрятанные тузы, что усиливает общую напряженность.

По мнению Энтони Бланта, композиция латуровских «Шулеров» была заимствована из арсенала Жака Белланжа. В качестве примера он приводит его рисунок «Дама и кавалеры за столом» из частного собрания [Blunt, 1972, p. 519]. Однако подобная схема часто использовалась для изображения карточной игры, и круг аналогий может быть расширен. В памяти возникают примеры из живописи предшествующего века — два варианта картины «Игроки в карты» Луки Лейденского. Картина из собрания Тиссена-Борнемисы (1525) имела политическую подоплеку; версия из Музея изящных искусств в Будапеште (1530) с большей вероятностью отсылает к притче о блудном сыне. С латуровскими произведениями работы Луки Лейденского роднит схематичная упрощенность композиции; вертикальная посадка персонажей, которая способствует обособлению каждого из них; их застывшие позы и жесты; акцент на поверхности стола, где лежат деньги и/или карты. Как справедливо отметила Гейл Фейгенбаум, связанные с евангельской притчей сюжеты, получившие распространение в Нидерландах в XVI столетии, при переходе в Италию лишились своего «библейского нарратива» [Feigenbaum, 1996, p. 150]. В картинах Ла Тура, благодаря лаконичности и условности формального решения, возникает ощущение, что евангельская история вновь начинает проступать через выразительное воспроизведение современной художнику реальности.

Смысловая однозначность и пластическая монументальность в работах лотарингского мастера сочетаются с оживленной «актерской» игрой персонажей и тонкостью реалистических наблюдений, соблюденной даже в самых мелочах: грязь под ногтями, непослушно топорщащиеся волосинки

33 Ф.-Ж. Париже высказал предположение, что мотив сильно скошенных глаз Ла Тура мог заимствовать из арсенала Жака Беллажа [Pariset, 1961, p. 201].

редких усов, скривленные в одну сторону от мимического напряжения морщины на лбу, торчащие в разные стороны ресницы, а на луврской картине еще и едва заметный изгиб губ куртизанки. Все это придает композиции характер подчеркнутого правдоподобия. Таким образом, и в этом случае решение Ла Тура балансирует на грани между естественным и нарочито сочиненным представлением сюжета.

«Гадалка» из музея Метрополитен (Ил. 13)³⁴ кажется произведением весьма близким «Шулерам» — аналогичная красочность и разнообразие костюмов, идеализированные молодые лица, искусственность композиционного построения, застывший характер действия. Как уже было отмечено, сюжет с гадалкой также был распространенной темой в среде караваджистов. Одним из наиболее известных примеров является картина Бартоломео Манфреди и, вероятно, восходящая к ней работа Симона Вуэ (Ил. 14).

В обеих композициях обыгрывается сатирическая ситуация «обман обманываемого»: пока цыганки обкрадывают или вводят в заблуждение простаков, они сами становятся жертвами воровства. Персонажи, показанные в две трети своего роста, расположены так, что суть происходящего становится очевидной зрителю. У Манфреди, несмотря на определенную условность, сценка воспроизводится как уличный эпизод; у Вуэ действие подчеркнуто утрировано, что придает изображению характер разыгрываемого фарса. Возможно, Ла Тур был знаком с работой французского художника³⁵. Герои латуровской композиции аналогично приближены к переднему плану, благодаря чему фабула легко считывается, также подчеркнута игра рук действующих лиц.

Однако трактовка Ла Тура принципиально отлична. Помимо произведений караваджистов, нью-йоркская «Гадалка» заставляет вспомнить об уже упомянутых французских работах с актерами (из Сарасоты и Безье)³⁶: выстроенность в ряд перед взором зрителя в узкой полосе пространства, условный фон, яркие костюмы, отточенные движения рук и выразительные взгляды, искусственная неподвижность каждого из героев. Но на латуровской композиции больше свободного пространства, ярче освещенность, облик каждого из персонажей трактован с реалистической достоверностью, и поэтому предстояние героев носит неестественный и напряженный характер. Ф.-Ж. Париже высказал удивительное суждение. Ему показалось, что «Гадалка» Ла Тура написана по принципу западноевропейского натюрморта 1610–1620-х годов: «такая же тщательная описательность, такая же манера вычленять предметы из окружения, с тем чтобы анализировать их по отдельности» [Pariset, 1961, p. 205]. При абсолютной понятности общего действия каждый из героев как будто бы изолированно демонстрирует и свой уникальный характер, и свой превосходный костюм. Как и в случае

34 Эта картина Ла Тура изначально была шире и имела симметричную структуру; в какой-то момент своего бытования, как установили реставраторы, она была обрезана с левого края.

35 Известно, что по картине Симона Вуэ были сделаны

гравюры, что увеличивает вероятность знакомства с ней большого круга художников.

36 Показательно, что Сесиль Скалиэрез указала на формальную близость этих картин творчеству Ла Тура в целом [Scaillièrez, 2001, pp. 188–189].

**Ил. 13**

Жорж де Ла Тур. Гадалка. 1630-е. Масло, холст.
101,9×123,5 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

**Ил. 14**

Симон Вуэ. Гадалка. Ок. 1618–1620. Холст, масло.
120×170,2 см. Национальная галерея Канады, Оттава

с «Шулерами», обобщенность и монументальность трактовки провоцирует на поиск более глубокого содержания. Возможно, и это произведение содержит аллюзию на притчу о блудном сыне. Однако в нем есть и другие смысловые акценты.

Внимание исследователей привлекла одна из героинь — девушка в светлом головном уборе, которая срезает золотую медаль с цепочки молодого человека. Несмотря на то, что она принадлежит к цыганскому сообществу, светлый цвет карнации и карие (а не черные) глаза выдают в ней иное происхождение. В этом увидели отсылку к новелле Мигеля де Сервантеса «Цыганочка», повествующей о девушке, похищенной в младенчестве и воспитанной старой цыганкой. Произведение было издано в 1613 году и сразу стало очень популярным. В 1614 году появился его французский перевод, выдержавший за первую половину века пять переизданий; под его влиянием было написано несколько пьес [Feigenbaum, 1996, p. 175].

В новелле есть сатирический эпизод, в котором главная героиня Пресьоса и ее бабка-цыганка просят у знатных господ монету, ценностью хотя бы в куарто, чтобы начертать крест на руке того, кто вопрошает о своей судьбе, и начать гадание³⁷. Возможно, аналогичный момент, предваряющий предсказание, изображен и на картине Ла Тура. Конечно, речь идет лишь о некоторых аллюзиях на популярное произведение, которые художник, возможно, ввел, чтобы придать своему произведению дополнительную привлекательность в глазах заказчика. На самом деле представленная им сцена не соответствует фабуле новеллы³⁸. Помимо образа молодой девушки, вспомнить о литературном произведении заставляет скрытый подтекст картины, заключающийся в том, что наивная самоуверенность может превратить человека в легкую добычу в жизненном водовороте. В новелле эта тема имеет ироничное звучание³⁹, а на полотне получает беспристрастную и серьезную интерпретацию. Картина, пленяющая своей нарядной красочностью, оказывается строгим и сдержанным предупреждением о природе человеческих взаимоотношений.

Описывая характеры и нравы своих современников, Жорж де Ла Тур вряд ли помышлял о прямом воспроизведении каких-либо театральных зрелищ. Вероятнее на его творчество опосредованно повлияла идея *Theatrum mundi*, которая вновь обрела силу и актуальность во всей Европе на рубеже XVI–XVII веков. В столице одного из лотарингских епископств, в Меце, еще в 1596 году вышло сочинение “*Theatrum vitae humanae*” со стихами и прозаическими комментариями Жан-Жака Буассара. Речь не идет о том, что Ла

Тур мог следовать концепции данного сочинения, которого он, возможно, даже не знал, но исключительно о воздействии общей атмосферы эпохи. Используя искусственные композиционные схемы, с которыми и связан получаемый театрализованный характер, мастер как будто бы вычленил своих героев из пучины повседневной жизни, ее, в отличие от него, любили воссоздавать в своих произведениях фламандские и нидерландские художники. Кажется, что Ла Тур сознательно шел на двойственность в решении своих работ, соединяя жизнеподобие с условностью, тончайшую наблюдательность с архаическими или упрощенными структурами. В то же время театрализованность композиций лотарингского живописца отлична от театрального начала в работах Караваджо и караваджистов, воплощавших на своих полотнах иллюзию изъятости из реальной жизни фрагмента, слегка приукрашенного или утрированного. Представленные Ла Туром персонажи перестают быть только участниками или соглядатаями уличной потасовки, бытового спора, какой-либо коллизии, связанной с хитростью и обманом. Они становятся членами общемирового спектакля, в рамках которого реалистично трактованные человеческие индивидуальности обретают более четкие и выразительные очертания. Создается впечатление, что в конечном итоге художнику были интересны не обстоятельства, а человеческая личность, несущая на себе следы воздействия жизненной стихии и совершенно иначе увиденная по сравнению с предшествовавшей эпохой.

³⁷ Эпизод сатирический, потому что ни у кого из знатных господ не оказывается денег.

³⁸ Во-первых, сама Пресьоса никогда не занималась воровством; во-вторых, в новелле нет ни одного эпизода, который бы совпадал с изображенной фабулой.

³⁹ Один из героев цыган, как бы отвечая на изначальное авторское обвинение всех цыган в воровстве, заявляет: «Нет орла или другой такой хищной птицы, которая бы быстрее бросалась на попадающуюся ей добычу, чем бросаемся мы на случай, представляющий

для нас известную выгоду, — одним словом, много у нас есть разных ухваток, и все они приводят к счастливому концу: ибо в тюрьме мы поем, на пытке молчим, работаем днем и воруем ночью, или, лучше сказать, учим людей быть всегда настороже и смотреть, куда они кладут свое добро». URL: <https://poesias.ru/in-proza/servantes-migel/servantes-migel10030.shtml>

Библиография

- Золотов, Ю. К. (1979).** *Жорж де Ла Тур*. М.: Искусство.
- Ротенберг, Е. И. (1989).** *Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы*. М.: Искусство.
- Свидерская, М. И. (2010).** *Театральное начало в живописи Караваджо* // Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков. М.: Галарт. С. 427–449.
- Bajou, Th. (1994).** *Hypothèses sur le séjour parisien de Georges de La Tour* // Georges de La Tour ou la nuit traversée. Actes du colloque. Metz: Éditions Serpenoise. Pp. 71–82.
- Barry, C. (1996).** *La Tour and Autoradiography* // Georges de La Tour and his World. Catalogue of the exhibition. Edited by Conisbee Ph. Washington: National Gallery of Art. Pp. 287–301.
- Blunt, A. (1972).** *Georges de La Tour at the Orangerie* // Burlington Magazine. 114. N 833. Pp. 516–525.
- Conisbee, Ph. (1996).** *An Introduction to the Life and Art of Georges de La Tour* // Georges de La Tour and his World. Catalogue of the exhibition. Edited by Conisbee Ph. Washington: National Gallery of Art. Pp. 13–147.
- Cuzin, J.-P. (2025).** *La Tour*. Paris: Citadelles & Mazenod (First edition — 2021).
- Dollfus, M.-A. (1973).** *L'ophtalmologie et l'optique dans l'œuvre de Georges de La Tour* // Le Pays Lorrain. Vol. 54, N. 2. Pp. 95–100.
- Feigenbaum, G. (1996).** *Gamblers, Cheats and Fortune-Tellers* // Georges de La Tour and his World. Catalogue of the exhibition. Edited by Conisbee Ph. Washington: National Gallery of Art. Pp. 149–181.
- Grossman, F. (1973).** *Some Observations on Georges de La Tour and the Netherlandish Tradition* // Burlington Magazine. Vol. 115, N 846. Pp. 576+578–583.
- Kellogg (Smith), M. (1979).** *Georges de La Tour's 'Old Man' and 'Old Woman' in San Francisco* // The Burlington Magazine, May, 1979, Vol. 121, N. 914. Pp. 288–294.
- Knowles (Takanishi), M. (2020).** *Realism and Role-Play: The Human Figure in French Art from Callot to the Brothers Le Nain*. Newark: University of Delaware Press.
- La Tour, G. de (2025).** *Entre ombre et lumière*. Catalogue officiel de l'exposition aux Musée Jacquemart-André. Commissaires de l'exposition — G. Feigenbaum et P. Curie. Paris: Hazan.
- Nestorov, V. (2014).** *Nicolas Baullery (vers 1560–1630), enquête sur un peintre parisien à l'aube du Grand Siècle*. Art et histoire de l'art. fdumas-01543952f. URL: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01543952v1> (дата обращения: 24.02.2026).
- Nicholson, B., Wright, C. (1976).** *Georges de La Tour*. Traduit de l'anglais par Mme Radoux-Rogier. Brussels: Arcade (First edition Londres: Phaidon, 1973).
- Pariset, F.-G. (1961).** *A Newly discovered La Tour: The Fortune Teller* // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. Vol. 19. N 7. Pp. 198–205.
- Rosenberg, P., Mojana, M. (1992).** *Georges de La Tour. Catalogue complet*. Paris: Bordas.
- Rosenberg, P., Thuillier, J. (1972).** *Catalogue* // Georges de La Tour. Orangerie des Tuileries. Paris: Éditions des Musées Nationaux. Pp. 105–264.
- Scailliérez, C. (2001).** *De François I à Henri IV: une peinture savant* // La Peinture française. Sous la direction de P. Rosenberg. Paris: Mengès. Pp. 171–237.
- Sterling, Ch. (1943).** *Early Paintings of the Commedia dell'Arte in France* // The Metropolitan Museum of Art Bulletin; New Series. Vol. 2, N 1. Pp. 11–32.
- Thuillier, J. (2002).** *Georges de La Tour*. Translated by Fabia Claris. Paris: Flammarion (First edition in French 1992).

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Жорж де Ла Тур. Старик. Ок. 1618–1619. Холст, масло. 91,4×60 см. Музей изящных искусств, Музей де Янга, Сан-Франциско. Источник изображения — Fohr R. *Georges de La Tour. Le maître des nuits*. Paris: Cohen & Cohen, 2018. P. 102
- Ил. 2.** Жорж де Ла Тур. Старуха. Ок. 1618–1619. Холст, масло. 91,1×60,3 см. Музей изящных искусств, Музей де Янга. Сан-Франциско. Источник изображения — <https://ar.pinterest.com/pin/334462709851512820/> (дата обращения 15.03.2026)
- Ил. 3.** Жак Белланж. Рылейщик. 1595–1616. Офорт. 29,5×17,5 см. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник изображения — Fohr R. *Georges de La Tour. Le maître des nuits*. Paris: Cohen & Cohen, 2018. P. 111
- Ил. 4.** Жак Калло. Молодая женщина. 1620–1625. Черный мел. 16,8×9,6 см. Собрание герцога Девонширского. Чатсуорт. Источник изображения — **Cuzin J.-P. (2025).** *La Tour*. Paris: Citadelles & Mazenod. P. 102, ill. 94
- Ил. 5.** Жак Калло. Слепец с собакой (Серия «Нищие»). 1623. Офорт. 13,8×8,8 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Источник изображения — Официальный сайт музея Метрополитен. URL: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP890641.jpg> (дата обращения: 15.03.2026)
- Ил. 6.** Жорж де Ла Тур. Рылейщик с собакой. Ок. 1620–1622. Холст, масло. 186×120 см. Музей Мон-де-Пiette, Берг. Источник изображения — Fohr R. *Georges de La Tour. Le maître des nuits*. Paris: Cohen & Cohen, 2018. P. 112
- Ил. 7.** Жорж де Ла Тур. Драка музыкантов. Ок. 1620–1625. Холст, масло. 86,4×141 см. Музей Пола Гетти, Малибу. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges_de_La_Tour_-_Rixe_de_musiciens_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 15.03.2026)
- Ил. 8.** Николя Боллери (?). Драка слепых. Рубеж XVI–XVII вв. Холст, масло. 98×146,5 см. Художественный музей Базеля, Базель. Источник изображения — Fohr R. *Georges de La Tour. Le maître des nuits*. Paris: Cohen & Cohen, 2018. P. 45.
- Ил. 9.** Французская школа (Николя Боллери?). Артисты. Ок. 1600. Холст, масло. 117,4×147,5 см. Музей Дж. и М. Ринглингов, Сарасота. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Actors_attributed_to_Nicolas_Bollery_at_Ringling_Museum_of_Art.jpg (дата обращения: 15.03.2026)
- Ил. 10.** Французская школа (Франсуа Бюнель Младший?). Актеры итальянской комедии. Ок. 1600. Холст, масло. 118×170,7 см. Музей изящных искусств, Безье. Источник изображения — Fohr R. *Georges de La Tour. Le maître des nuits*. Paris: Cohen & Cohen, 2018. P. 61
- Ил. 11.** Жорж де Ла Тур. Шулер с бубновым тузом. Ок. 1635–1638. Холст, масло. 106×146 см. Лувр, Париж. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Tricheur_%C3%A0_l%27as_de_carreau_-_Georges_de_La_Tour_-_Mus%C3%A9e_du_Louvre_Peintures_RF_1972_8.jpg (дата обращения: 15.03.2026)
- Ил. 12.** Жорж де Ла Тур. Шулер с трефовым тузом. Ок. 1630–1634. Холст, наклеенный на дерево, масло. 97,8×156,2 см. Художественный музей Кимбелла, Форт-Уэрт. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges_de_La_Tour_-_The_Cheat_with_the_Ace_of_Clubs_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 15.03.2026)

- Ил. 13.** Жорж де Ла Тур. Гадалка. 1630-е. Масло, холст. 101,9×123,5 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Источник изображения — Официальный сайт музея Метрополитен. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436838> (дата обращения: 15.03.2026)
- Ил. 14.** Симон Вуэ. Гадалка. Ок. 1618–1620. Холст, масло. 120×170,2 см. Национальная галерея Канады, Оттава. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simon_Vouet_-_The_Fortune_Teller_-_WGA25350.jpg (дата обращения: 15.03.2026)
- ## References
- Bajou, Thierry (1994).** *Hypothèses sur le séjour parisien de Georges de La Tour* // Georges de La Tour ou la nuit traversée. Actes du colloque. Metz: Éditions Serpenoise. Pp. 71–82.
- Barry, Claire (1996).** *La Tour and Autoradiography* // Georges de La Tour and his World. Catalogue of the exhibition. Edited by Conisbee Ph. Washington: National Gallery of Art. Pp. 287–301.
- Blunt, Antony (1972).** *Georges de La Tour at the Orangerie* // Burlington Magazine. 114. N 833. Pp. 516–525.
- Conisbee, Philip (1996).** *An Introduction to the Life and Art of Georges de La Tour* // Georges de La Tour and his World. Catalogue of the exhibition. Edited by Conisbee Ph. Washington: National Gallery of Art. Pp. 13–147.
- Cuzin, Jean-Pierre (2025).** *La Tour*. Paris: Citadelles & Mazenod (First edition — 2021).
- Dollfus, Marc-Adrien (1973).** *L'ophtalmologie et l'optique dans l'œuvre de Georges de La Tour* // Le Pays Lorrain. Vol. 54, N. 2. Pp. 95–100.
- Feigenbaum, Gail (1996).** *Gamblers, Cheats and Fortune-Tellers* // Georges de La Tour and his World. Catalogue of the exhibition. Edited by Conisbee Ph. Washington: National Gallery of Art. Pp. 149–181.
- Grossman, Fritz (1973).** *Some Observations on Georges de La Tour and the Netherlandish Tradition* // Burlington Magazine. Vol. 115, N 846. Pp. 576+578–583.
- Kellogg (Smith), Marta (1979).** *Georges de La Tour's 'Old Man' and 'Old Woman' in San Francisco* // The Burlington Magazine, May, 1979, Vol. 121, N. 914. Pp. 288–294.
- Knowles (Takanishi), Marika (2020).** *Realism and Role-Play: The Human Figure in French Art from Callot to the Brothers Le Nain*. Newark: University of Delaware Press.
- La Tour, Georges de (2025).** *Entre ombre et lumière*. Catalogue officiel de l'exposition aux Musée Jacquemart-André. Commissaires de l'exposition — G. Feigenbaum et P. Curie. Paris: Hazan.
- Nestorov, Vladimir (2014).** *Nicolas Baullery (vers 1560–1630), enquête sur un peintre parisien à l'aube du Grand Siècle*. Art et histoire de l'art. fdumas-01543952f URL: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01543952v1> (access date: 24.02.2026).
- Nicholson, Benedict & Wright, Christopher (1976).** *Georges de La Tour*. Traduit de l'anglais par Mme Radoux-Rogier. Brussels: Arcade (First edition — Londres: Phaidon, 1973).
- Pariset, François-Georges (1961).** *A Newly discovered La Tour: The Fortune Teller* // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. Vol. 19. N 7. Pp. 198–205.
- Rosenberg, Pierre & Mojana Marina (1992).** *Georges de La Tour*. Catalogue complet. Paris: Bordas.

КНИЖНЫЙ ОБЗОР

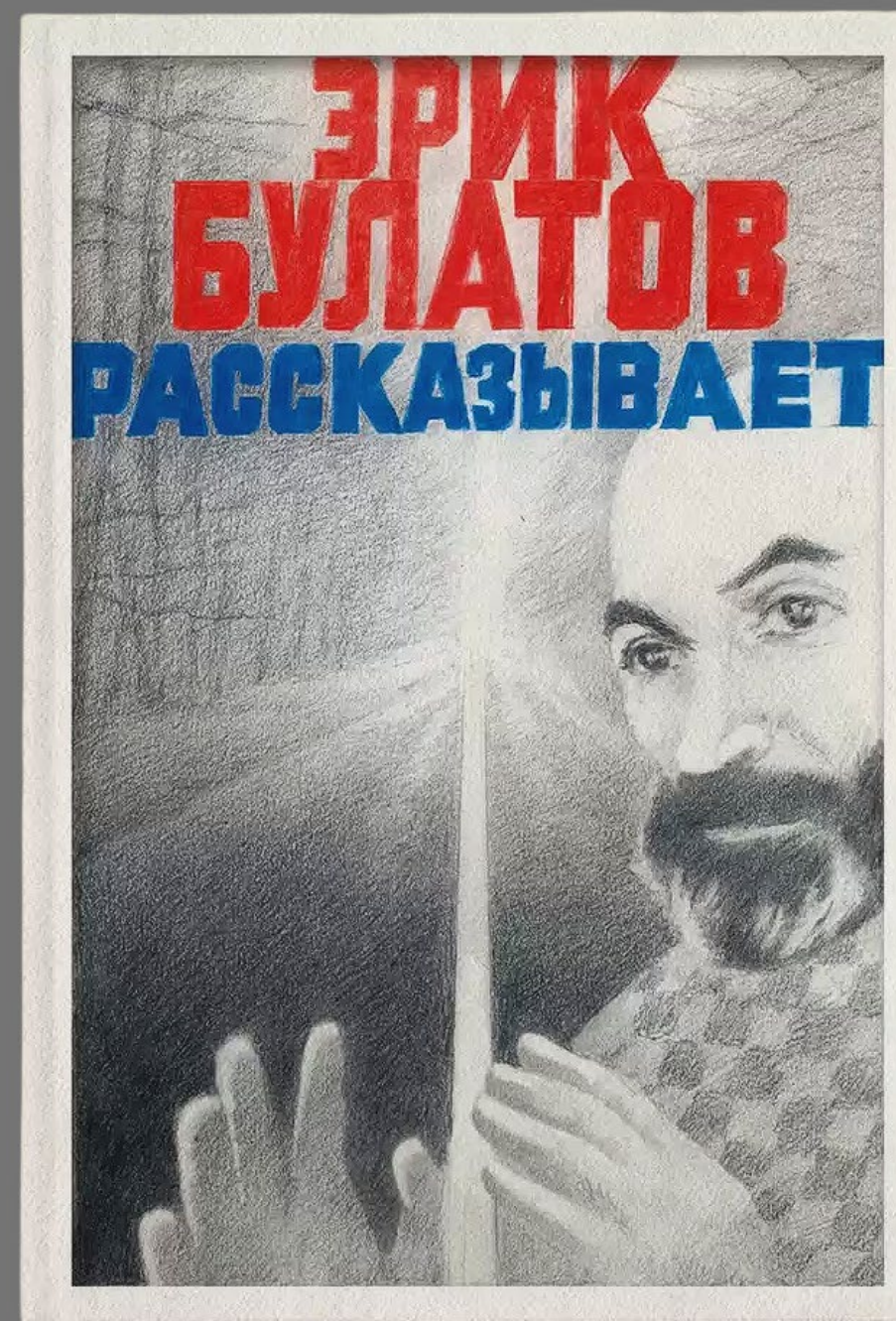
за пределами картины

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-10-260-265

Булатов, Э. В. Эрик Булатов рассказывает.
Мемуары художника. М.: Эксмо, 2025. 272 с.

Т. Е. ФАДЕЕВА

Школа дизайна НИУ ВШЭ, 115054,
Россия, Москва,
ул. Малая Пioneрская, д. 12
tfadeeva@hse.ru



Появление книги «Эрик Булатов рассказывает. Мемуары художника» — событие, выходящее далеко за рамки жанра художественной автобиографии: перед нами не столько хроника жизни, сколько авторское осмысление художественного процесса второй половины XX — начала XXI века — со всеми его поисками, противоречиями и столкновениями различных представлений о природе искусства.

Такой глубоко личный и рефлексивный взгляд возникает здесь не случайно: Эрик Булатов рассказывает о художественной эпохе, частью которой был он сам. Его творчество, сформировавшееся на пересечении живописной традиции и концептуального искусства, стало важной частью художественного процесса позднесоветского периода и постсоветской России. Работы Булатова сегодня находятся в крупнейших музейных собраниях, они неоднократно становились предметом искусствоведческого анализа.

Книга «Эрик Булатов рассказывает. Мемуары художника» может быть прочитана сразу в нескольких аналитических регистрах, каждый из которых обладает самостоятельной научной ценностью. Во-первых, мемуары Булатова выступают как форма контр-истории (counter-history) — жеста сопротивления по отношению к официальному искусствознанию и институционализированным нарративам. Художник предлагает альтернативную, подчеркнута субъективную, но при этом глубоко рефлексивную версию художественного процесса второй половины XX века, возвращая «официальной» истории искусства ее экзистенциальное измерение, подлинность переживания, прожитое и прочувствованное знание о прошлом. Во-вторых, книга функционирует как свидетельство трансформации художественного субъекта в позднем СССР, фиксируя изменения статуса художника, режимов видимости, профессиональных стратегий и границ допустимого. Вспоминая атмосферу художественной среды середины 1980-х годов, Булатов пишет, что многие искусствоведы и критики в этот период «пребывали в растерянности, не понимая художников, их логику, намерения, не воспринимая происходящее» (с. 159). Именно поэтому, отмечает Булатов, художники начали писать тексты и обсуждать свои работы в узком кругу единомышленников. В-третьих, — и это, пожалуй, наиболее концептуально значимый регистр, — сам акт рассказывания у Булатова оказывается продолжением его художественной практики.

Например, в рассказе Булатова о Владимире Андреевиче Фаворском постепенно вырисовывается образ не только художника, но и своеобразного философа искусства, для которого рассуждение и создание произведений оказываются двумя сторонами одного процесса. Булатов описывает это почти с удивлением: оказывается, искусство можно понимать. До встречи с Фаворским искусство для него принадлежало области невыразимого — той самой «тайны», к которой человек либо допущен, либо нет. В такой ситуации само задавание вопросов о природе искусства, о принципах построения картины, о смысле художественных решений воспринимается почти как свидетельство бездарности, а ответы ограничиваются сугубо ремесленными рекомендациями: какую краску с какой смешать, куда подвинуть фигуру. Или

же, как вспоминает Булатов, «если художник был о себе более высокого мнения, он говорил о ритмах, которые нужно чувствовать» (с. 65). Фаворский же вводит совершенно иную модель: искусство можно объяснить, но объяснение не отменяет тайны, рассуждение не убивает поэзию, теория не подменяет художественный опыт.

«Сейчас я думаю, что каждое рассуждение Фаворского — это настоящее произведение искусства не в переносном, а в точном смысле этого слова. Действительно, оно всегда обладало яркой образностью, не говоря уже о том, что было построено безупречно. Помню, как, говоря о книжной иллюстрации, он сказал, что гравюра на дереве естественна в книге, потому что родственна ей. Я не понял и спросил, почему. Он ответил: "Потому что бумага помнит, что она была деревом". Здесь на слове "помнит" как будто свет вспыхивает в голове, ослепляет и мгновенно высвечивает то, что было в темной глубине сознания, но забылось, а сейчас вспомнилось, и потому сама мысль бесспорна для нас. Разве это не поэтическое слово?» (с. 68)

Такая форма рефлексии оказывается характерной и для самого Эрика Булатова. Она обнаруживает типологическое сходство с традицией русской философской и гуманитарной мысли, в которой размышление нередко осуществляется не в форме отвлеченного трактата, а как «мышление в письме» — процесс, развертывающийся непосредственно в тексте. В этом отношении показателен опыт Василия Розанова, для которого фрагментарность, интонационная подвижность и подчеркнутая субъективность становились не недостатком, а принципиальной формой философствования. Розановская манера — соединение личного, исповедального и аналитического — формировала особый тип гуманитарного высказывания, где мысль не фиксируется в окончательной системе, а развивается в процессе письма, сохраняя следы собственного становления. В случае Булатова эта особенность приобретает дополнительное измерение, поскольку книга была создана на основе расшифровок аудиозаписей его бесед, впоследствии литературно отредактированных. Тем самым «мышление в письме» здесь изначально укоренено в устной речи, что придает повествованию интонационную подвижность и ощущение живого размышления. Здесь личное переживание становится оптикой для анализа эпохи, а субъективность выступает не как искажение истины, но как единственно возможный способ ее удержания. В этом смысле книга органично вписывается в ту линию отечественной гуманитарной мысли, где литература, философия и искусство смыкаются в акте экзистенциального свидетельства, противостоящего «отчужденному» знанию официальных институций.

В воспоминаниях Булатова перед читателем постепенно возникает круг людей, с которыми была связана его жизнь и художественная судьба: Олег Васильев, Илья Кабаков, Виктор Каневский и другие. Однако Булатов описывает коллег не как признанных «классиков», а как живых участников

общей интеллектуальной среды. Благодаря этому художественный процесс предстает перед читателем не как последовательность отдельных имен и направлений, а как пространство постоянного диалога; история искусства в такой перспективе раскрывается как динамическая среда, где художественные идеи возникают, складываются в конкретных ситуациях общения, совместной работы, интеллектуального обмена. В эпоху, когда искусство все чаще интерпретируется через призму теоретических моделей и институциональных дискурсов, голос художника вновь напоминает читателю о том, что оно рождается не столько из теории, сколько из той внутренней энергии художественного поиска, которая возникает в процессе работы, сомнений, разговоров и столкновения идей. Именно эта энергия живого художественного мышления и становится в мемуарах Булатова главным предметом внимания. Благодаря чему книга позволяет почувствовать художественную эпоху позднесоветского и раннего постсоветского времени не как совокупность уже завершенных результатов, а как поле интенсивного интеллектуального и творческого движения, в котором рождались новые способы видеть и понимать мир.

Продолжая эту линию размышлений, важно обратить внимание на композицию книги. Повествование Булатова в целом следует биографической логике, однако развивается не как строго хронологический рассказ, а как живая цепь воспоминаний, в которой личные эпизоды, встречи и наблюдения постоянно переходят в размышления о природе искусства, о механизмах художественного восприятия и о собственном методе работы. Биографические события нередко «подсвечиваются» позднейшей рефлексией, а размышления о живописи соотносятся с конкретными обстоятельствами и художественными ситуациями, в которых эти представления когда-то формировались. При этом Булатов показывает, как складывались принципы его живописного языка, как постепенно формировалась та изобразительно-вербальная структура, которая сегодня воспринимается как одна из ключевых особенностей его работ:

«Я убежден, что у картины есть неисчерпанные пространственные возможности. Раскрывать их, мне кажется, можно довольно долго, а может быть, и до бесконечности» (с. 220).

При этом структура повествования постепенно меняется. Ближе к концу хронологическая линия заметно ослабевает, текст начинает строиться не столько вокруг этапов жизни, сколько вокруг отдельных тем и эпизодов — воспоминаний о выставках, городах, людях, о любви и дружбе, о тех жизненных обстоятельствах, в которых складывался художественный опыт автора. Наряду с этим в книге появляются своеобразные аналитические фрагменты, посвященные отдельным произведениям и художественным проблемам. Так, размышляя о картине Александра Иванова «Явление Христа народу», Булатов подробно анализирует пространственную структуру произведения и обращает внимание на необычный эффект взаимодействия

изображения и зрителя. По его наблюдению, стоящие перед картиной люди как будто оказываются втянутыми в ее пространство, становясь частью происходящего. Именно эта особенность вдохновляет художника на собственный эксперимент:

«Каждое следующее поколение декларирует свою непохожесть на предыдущие, всячески старается подчеркнуть свои отличия от всего, что было создано прежде. Но проходит время, и оказывается, что все новое так или иначе связано с традицией, а моя роль и состояла в том, чтобы это обнаруживать. Если раньше в моих работах я связывал конструктивизм 1920-х годов с русским реализмом XIX века, то при помощи “Явления” я старался соединить классическое искусство и концептуализм» (с. 219).

В самом конце книги повествование дополняется текстами других авторов — воспоминаниями и размышлениями людей, лично знавших художника. Эти свидетельства создают дополнительную перспективу восприятия, позволяя увидеть фигуру Булатова не только «изнутри» его собственной памяти, но и глазами современников и друзей.

В аналоговой фотографии после съемки на пленке возникает скрытое (латентное) изображение, которое становится видимым лишь в процессе проявки. Сходным образом действует и книга «Эрик Булатов рассказывает...»: она «проявляет» ту художественную реальность второй половины XX — начала XXI века, которая долгое время существовала прежде всего в художественных практиках, разговорах и воспоминаниях участников художественной среды, а также в разрозненных свидетельствах эпохи. Перед нами редкий пример текста, в котором личная память художника оказывается не просто воспоминанием об эпохе, но способом ее концептуализации. Именно поэтому книга «Эрик Булатов рассказывает. Мемуары художника» важна сегодня не только для исследователей искусства, но и для всех, кто стремится понять внутреннюю логику художественного мышления и ту культурную среду, в которой оно возникает.