

Л

ГЛАВА

32

ГЛАВА

**Саксонские
останки**
или
*«Мечтания отрубленной
головы»*

Лукас Кранах Старший

1472 - 1553

А

Последняя золотая германская кисть до наступления Романтизма.

Лукас Кранах Старший (точно так же, как Ганс Гольбейн Младший, Альбрехт Альтдорфер и множество иных мастеров) был сыном посредственного художника-мазилы. Сыновей он тоже обучил на художников, что в общей сумме дает нам четырех Кранахов, но отца Лукаса Старшего – которого сейчас называют Гансом Кранахом – Кранахом не звали, то есть, Лукас Старший Кранахом не родился. Фамилия их рода была то ли Мюллер, то ли Зундер, а может и еще как-то. Если Зундер, то легко догадаться почему Лукас Старший поменял это имя – "*Sünder*" по-немецки означает «грешник». Так это было или иначе, но Лукас взял себе фамилию от родного города Кронаха (в Верхней Франконии), а став старше – грешил кистью без всякой умеренности.

О первой четверти века жизни Кранаха нам практически ничего не известно. 1500 – 1504 гг. он провел в Вене, работая в наддунайской манере, затем (1505) поселился в Виттенберге, где стал придворным художником саксонского курфюрста Фридриха III Мудрого, резиденция которого была настоящей ареной для изящных искусств. С тех пор и до самого конца жизни Кранаха, его главными заказчиками будут саксонские Веттины (Фридрих Мудрый, Иоганн Твёрдый и Иоганн-Фридрих Великодушный). Благодаря их гульденам, Кранах создал так называемую Саксонскую школу.

Деньгами он распоряжался столь же умело, как и кистями (говоря точнее: кисточками, поскольку пользовался тоненькими кисточками, «внучками» живописи миниатюристов). Он получал постоянное жалование как придворный, гонорары за каждую картину, плюс компенсацию за холсты и краски. Вкладывал свои деньги он просто великолепно – Кранах был просто врожденным капиталистом: приобрел винную лавку, типографию, аптеку и несколько домов; занимал множество должностей (многолетний городской советник Виттенберга, трехкратный бургомистр и т.д.), а его функционирующая с 1507 года мастерская превратилась в настоящую фабрику по производству живописных полотен, слава которой была способна сравниться со славой мастерской Дюрера, а по числу подмастерьев и сотрудников – била все тогдашние рекорды. Все, производимое в этой мастерской, подписывалось особым знаком – гербом Кранаха.

Фридрих Мудрый настолько ценил придворного мастера, что уже через три года службы (1508) сделал его дворянином. Дворянину следует иметь герб, в связи с чем Кранах сделал собственным гербом свой художественный знак, представляющий крылатого змея (этим знаком он подписывал свои произведения с 1506 года, ранее – монограммой "LC"). Почему именно крылатый змей? Тут могли быть две причины. Крылатый змей походит на василиска, а василиск – средневековый герб живописцев (самое старое изображение этого герба мы находим на печати цеха эрфуртских художников XIV века). Вторая причина – это латинская форма фамилии Кранах. Правильно она звучит так: Lucas Cronaciensis, но сам Кранах предпочитал форму, латинизированную не совсем верно: Lucas Chronus (нам об этом известно, благодаря сообщению нюрнбергского юриста Кристофа Шерля, 1509), ибо Chronus = Кроносу, древнегреческому богу Времени, атрибутом же Кроноса (Крона) был крылатый змей. Кранах вложил ему в рот перстень с рубином (по мнению Вернера Шаде: символ достойных гонимых) и сделал своим дворянским гербом. В качестве печати он применял его для своих картин и гравюр (иногда добавляя монограмму LC), но не рисунков, поскольку они были совершенно индивидуальными, в то время как живописные холсты и гравюры были работой всей мастерской, содержащей какую-то часть труда помощников. В 1537 году подпись слегка изменилась – крылья змея, ранее торчащие вверх, словно хищный петушиный гребень, теперь немножко обвисли (словно бы их свернули или сложили), что должно было быть как-то связано со смертью старшего сына Кранаха, Ганса.

Творчество Кранаха – это два совершенно разных стиля. Ранний (1500-1504) – закладывал основы Наддунайской манеры. От этого периода остались несколько шедевров, среди которых **«Покаяние Иеронима»** (1502, Вена, Музей истории искусства), **«Бегство в Египет»** (1504, Берлинская картинная галерея), знаменитое мюнхенское **«Распятие»** (так



Подпись Кранаха 1537 г.
(крылатая змея, держащая в пасти перстень,
слева от правого колена Купидона),
фрагмент «Венеры и Купидона»
(~1540, дерево, масло
Частное собрание)

называемое «Распятие из Шлейзгейма») или «Портрет Куспиниана»¹, один из красивейших немецких портретов. Здесь Кранах соединял фигуры и природу, делая пейзаж носителем духовного климата, то есть, делал все, что так характерно для *"Donaustil"*. И этот пропитанный любовью к пейзажу лиризм до самого конца жизни будет отдаваться Кранаху, как сильная или слабая икота, в пейзажных фонах произведений (также как и ранние стремления к классицизму), но, в общем, стиль его подвергся сильнейшей мутации с момента раскрутки придворной мастерской. Курфюрсты были озабочены украшением собственных резиденций (Виттенберга, Торгау, Лохау, Кобурга и др.), поэтому каждый, кто рисовал для них, должен был кланяться золотому тельцу искусства декора. Кранах отбрасывает свой юношеский гуманизм, свою наддунайскую мягкость рисунка, и начинает практиковать холодный придворный стиль, объединяющий позднеготическую жесткость и графичность с маньеризмом собственного разлива, столь приятным вкусу курфюрста. С годами он превратит его в по-настоящему странную, если учесть ренессансные тенденции XVI столетия, манеру названную «саксонским стилем Кранаха» или же «придворным стилем Кранаха».

¹ **Иоганн Куспиниан** (1473-1529), австрийский гуманист и дипломат. После смерти К. Цельтиса – глава гуманистов, группировавшихся вокруг Венского университета. Принадлежал к гуманистам «официального направления». Прославлению Габсбургов посвящено его основное историческое сочинение *"De caesaribus atque imperatoribus Romanis, opus insigne"*.



Лукас Кранах
Старший
«Портрет Иоганна
Куспиниана»
(1502/03, дерево, масло;
59x45
Собрание Оскара
Рейнхарда, вилла «Ам
Рёмерхольц»,
Винтертур, Швейцария)

Довольно легко заметить разницу между Кранахом ранним («гуманистическим») и Кранахом зрелым («маньеристическим»), представляя обнаженную женскую натуру. Вот четыре из многочисленных **«Венер»** Лукаса. На доске, написанной в 1509 году, богиня любви стремится к итальянским идеалам обнаженной красоты по-дюреровски, но не по методике Дюрера. Противоречие? Только семантическое, поскольку здесь Кранах дает нам пастиш **«Евы»** (1507) нюрнбергского мастера, но без характерной для Дюрера «научности» в решении анатомических проблем. Изучение пропорций человеческого тела, фетиш итальянцев и Дюрера, Кранаха никогда не интересовали. В результате он так никогда и не представил правильную голую даму (правда, мужчину тоже не представил). В строении тела петербургской **«Венеры»** масса ошибок (что станет недостатком всех голеньких девочек Кранаха), но она отличается от его более поздних **«Венер»** сильной классической манерой. Те же **«Венеры»**, которые стали появляться под конец третьей декады XVI века, совершенно не классические – это продукты маньеризированной Кранахом Готики, и в них звучат только очень слабые нотки итальянского классицизма.

На **«Венере»** из Эрмитажа имеется морализаторское двустишие: *«Всеми силами борись с любовной жаждой Купидона, дабы не овладела тобою Венера»*. Сам Кранах власть Афродиты весьма любил, но его первый патрон, Фридрих Мудрый, эротическое искусство презирал, так что неодобрительное отношение курфюрста необходимо было смягчить над-

писью. Саксонец проявил мудрость, достойную своего прозвища – гонорар выплатил, но приказал Кранаху не слишком часто раздевать дам кистью. Потому-то в течение последующих полутора десятка лет Кранах редко рисует голых теток, а уж если и разденет какую-нибудь нимфу, тут же приписывает предостережение типа: *«Не мешай сну нимфы святого источника!»*. Только лишь после смерти Фридриха Умника (1525) порнофилия Кранаха взрывается без каких-либо тормозов и морализаторских двустий. Очередные курфюрсты дамскую наготу обожают, так что за свои гульдены они получают легион Ев, Диан, Венер, Вирсавий, Лукреций, граций и нимф, нагота которых с формальной точки зрения является маньеристской, а по содержанию – пикантной и фривольной, поскольку Кранах на лишенных даже исподнего дам надевал громадные, богато украшенные шляпы (именно такие были тогда в моде у саксонских аристократок, но ведь обнаженность дамы плюс богатство шляпы в эффекте равны шутовской непристойности). А вот *«похабство»* и *«извращенность»* Кранаха (именно такими терминами характеризовала его творчество старая историография искусства) буквально истекают из его многочисленных *«садов любви»* – сцен, представляющих веселые совместные оргии, где царит полная обнаженность самок и самцов. Примером может служить *«Золотой век»*, наиболее пристойный фрагмент которого я привожу.

Об этой обнаженке Кранаха пишут: *«манекены»* и *«холодная чувственность обнаженных натур Кранаха»*. Какая еще чувственность? Здесь нет и грамма чувственного нерва, это всего лишь неестественная стилизация в псевдо-готическом стиле и застывающий с течением времени маньеризм (ма-ма: маньеризм манекенов). Но следует признать, что имеется здесь и острое чувство юмора. 75-летний Кранах создал крупную (121 x 184) доску *«Источник молодости»* (Берлинская картинная галерея): мужчины привозят своих стареющих жен в чародейский бассейн, где те купаются голышом, молодеют и выходят на другую сторону, где их уже ожидает толпа элегантных бычков, которые пользуются омоложенными телами по кустам. Полтора века назад Кристиан Шухард в монографии о творчестве Кранаха издевался над толкованиями *«Источника молодости»*: *«Паршивый интерес для постаревших мужей. Их ведь не омолодили. Теперь они могут лишь глядеть издали и ругать себя за то, что их желания были столь неразумными»*.

Юмор просто превосходный, а искусство – не высшего полета. Именно такое мнение о кранаховских эротических опытах мы слышим до сих пор. *«Придворный стиль Кранаха»* все еще ценится ниже его ранних (наддунайских) работ. Но теперь – уже не столь низко, как в XIX веке. Ведь кое-что во вкусах поменялось. Пабло Пикассо радикально модернизировал вкусы публики, и благодаря тому же Пабло Пикассо манерность Кранаха Старшего перестала раздражать снобов, историков и зрителей. Вернер Шаде (1974): *«Только лишь вариации Пикассо на темы поздних картин Кранаха позволили зрителям осознать силу воздействия плоского цветового пятна»* (а Кранах очень часто применял крупное плоское цветовое пятно²). Подстраивающийся под классицизм веризм Ренессанса меньше изумляет сегодняшнего зрителя, чем гипер- и контрреализм. Все, что в прошлые века было *«манеризировано»* (исполнено под *«сюрреализм»*, *«кубизм»* или *«абстракционизм»*) или же исполнено *«примитивно»*, обладает оттенком современности, столь милой вкусам века XX. Поздний Кранах, которого еще в XIX веке считали *«малым мастером»*, стал сначала фаворитом элиты художественных бунтарей (Пикассо et consortes), для которых его контр-классическая стилизация означала именно бунт, нечто вроде еретической автономии, теперь вызывает уважение туристов – ходоков по музеям, ибо всяческая манерность (и сам Маньеризм) теперь возведены в ранг божества.

Тематическая и стилистическая эволюция Кранаха – от ранних религиозных и портретных работ, наполненных возвышенным гуманизмом, до поздних – рафинированных эротических изображений, подпитываемых декадентской придворной культурой и чувственной свободой таких кругов, как секта *«Gartenbrüder»* (*«Садовое братство»* – отсюда и *«сады любви»*) – была крайне радикальной. Сравнивая его картины 1502-1506 гг. и

² Участок картины или цветной контур, исполненные одним цветом без традиционной светотеневой моделировки.



Лукас Кранах Старший
«Венера и Амур»
 (1509, перенесено с дерева на холст, масло;
 оригинальные размеры 170x84,
 с позднейшими подрисовками 213x102
 Государственный Эрмитаж,
 Санкт-Петербург, Россия)



Лукас Кранах Старший
«Пейзаж с Венерой»
 (1529, дерево, масло; 38x26
 Лувр, Париж, Франция)

Лукас Кранах Старший
«Венера»
 (1532, дерево, масло; 37х25
 Штеделевский художественный
 институт,
 Франкфурт-на-Майне, Германия)



Лукас Кранах Старший
«Венера с Купидоном, крадущим мёд»
 (~1530, дерево, масло; 81,3х54,6
 Национальная галерея,
 Лондон, Великобритания)



Лукас Кранах Старший
«Золотой век», фрагмент
(~1530, дерево, масло
Национальная галерея, Осло, Норвегия)

живопись трех последних десятилетий жизни, можно даже предположить, что эти произведения созданы разными художниками. Те, кто предпочитает Кранаха «первого» (наддунайского, классического), игнорируют сознательную застылость, маньеристическую схематичность (и т.д.) «саксонского стиля» мастера, а те, для которых «второй» Кранах подпитывает модернистские вкусы – на «первого» Кранаха не обращают внимания. Лично я не принадлежу ни к первым, ни ко вторым.

«Первый» Кранах обладает для меня достоинство предтечи "Donauschule", интересного пейзажиста, в произведениях которого я уже замечаю милые мне маньеристические склонности (лихая конфигурация крестов и перспектива висящих тел в «Распятии из Шлезгейма»).

В отношении «второго» мои чувства амбивалентны. Хаос, толчея множества фигур, плохая композиция, ужасная пространственная перспектива во множестве его произведений – все это меня отталкивает, и мне глубоко плевать на то, что все это происходит у него в результате бунта против классики, или же, скорее всего, из недостатка мастерства, вследствие незнания классических канонов, которые пропагандировал Альбрехт Дюрер. Тем не менее, я люблю нескладно сложенных немочек Кранаха, нравится мне их пикантность и манерность. Неверная анатомия этих голых дам мне никак не мешает, ибо тут дело не о геометрии и не о пропорции членов. Некий врач как-то сказал Пикассо:

«- Как знаток анатомии я утверждаю, что, с медицинской точки зрения, изображаемые вами люди вызывают массу нареканий.

- Возможно, - буркнул в ответ Пикассо, - но, заверяю вас, они будут жить гораздо дольше ваших пациентов».

Голенькие дамочки Кранаха бессмертны.

Говоря, что мне нравятся его обнаженные натуры, я обратился к символу – это означает, что своеобразный, отдающий Готикой маньеризм придворного художника саксонских курфюрстов мне нравится тогда, когда он мелкокалиберный (ну ладно, среднего калибра) по формату, когда он лишен толкучки персонажей, панорамного хаоса, et cetera (все эти «сады любви», охоты и др.). Никакая из обнаженных натур Кранаха не является



Лукас Кранах Старший
 «Распятие Христа» или
 «Распятие из
 Шлезгейма»
 (1503, дерево, масло;
 138x99
 Старая пинакотека,
 Мюнхен, Германия)

экспонатом моего внутреннего музея (Музея Воображения – MW³), зато там висит несколько «саксонских» картин – всего лишь несколько, из огромного количества им написанных. Такая производительность была результатом расширения придворной мастерской, равно как и следствием быстрой руки. Кранах писал очень уверенно и молниеносно. Уже при жизни его называли «необыкновенно быстрым», и именно этот комплимент помещен на его надгробной плите в Веймаре (где художник умер). Только ведь скорость иногда бывает врагом качества.

Споры вокруг наследия Лукаса Кранаха Старшего продолжают до настоящего времени. Две юбилейные выставки (500 годовщина со дня рождения), 1972 и 1974 годов, подстегнули исследования и автоматически усилили противоречия среди кранаховедов. Только никакие разногласия уже не повредят бронзовому величию мастера, смерть которого загнала немецкую живопись в могилу на добрую четверть тысячелетия. Воскрешением для нее станет Каспар Давид Фридрих.

³ Вальдемар Лысяк «MW» (имеется и русский перевод этой книги, выполненный В.Марченко).



Лукас Кранах Старший «Мадонна с Младенцем»

1552, дерево, масло; 86,4x58

Коллекция Барбары Пясецкой-Джонсон, Принстон, Нью-Джерси, США

Как мне кажется, это самая красивая из всех «Мадонн» Кранаха. В 1906 году Ганс Титце доказывал, что ее создал кто-то из его учеников, но впоследствии Макс Фридендер (1949) и другие признали картину собственноручной работой мастера.

Заказчики Кранаха, в основном, были протестантами, тем не менее, не раз и не два он брал деньги и у католиков. Его симпатии к Мартину Лютеру обросли легендой (художник неоднократно портретировал Лютера, иллюстрировал лютеровский перевод Библии, был сватом Лютера и свидетелем у него на свадьбе, крестил первого сына Лютера, а Лютер был крестным первой дочери Кранаха и т.д.). Все это благолепие между ним и Лютером вместе с Реформацией никак не мешало художнику постоянно писать сюжеты с Марией⁴, и быть может «Мадонна», написанная им в Аугсбурге в 1552 году, была его последней картиной (нет сомнений, что это было его последнее произведение на религиозную тему). Хотя весьма вероятно, что последним произведением «мастера Саксонской школы» была голенькая дамочка в замечательной шляпе. Только он и Тициан столь часто создавали попеременно Мадонн для церквей и голеньких девиц для мастурбирующих правителей.

Большинство Мадонн Кранаха было представлено не полностью, а в половину или в три четверти фигуры, иногда практически без какого-либо пейзажного фона. Здесь же мы видим пантеистический пейзаж за спиной полной фигуры, что является отражением наддунайского дебюта Кранаха, но только совершеннейший профан мог бы квалифицировать данную картину в качестве произведения Дунайской школы. Специалист определит ее как пример нидерландских влияний, весьма сильных у Кранаха после путешествия в Низинные земли (1508-1509), где, среди прочего, он интересовался творчеством Квентина Массейса (Квинтена Метсиса) и Ганса Мемлинга (Мемлинка). Законы наддунайской школы заставляли устраивать брак пейзажа и людей, в то время как «Мадонна» из коллекции Барбары Пясецкой-Джонсон⁵ не представляет нам соединения

⁴ Одна из основных доктрин протестантизма – *Solus Christus* – гласит, что Христос является единственным посредником между Богом и человеком, и что спасение возможно только через веру в Него. Хотя традиционное Лютеранство чтит память Девы Марии и других святых.

⁵ Барбара Пясецкая-Джонсон (1937-2013), польско-американский предприниматель, филантроп и коллекционер. Получила диплом историка искусства в университете Вроцлава, затем продолжила учебу в Риме. В конце 60-х – эмигрировала в США. В качестве повара, а затем горничной, попала в

планов. Стаффаж приклеен к фону, словно переводная картинка, словно у Джованни Беллини или у нидерландских мастеров, и это разделение дополнительно стимулируют: резкое, графическое очертание фигур, интенсивная хроматика стаффаж, плюс диагональная композиция (наклон, начинающийся от кроны дерева на левом фланге, идущий через голову Марии и Ее ниспадающие волосы, до самого склона холма на правом фланге). И такая автономность двух планов позволяет мне рецензировать их раздельно.

Первый план – это коктейль влияний Дюрера и нидерландских художников: фигура не очень привлекательной Марии имеет небольшие пропорциональные и анатомические ошибки, жесткость и рубленость одежд, пирамидальная геометричность стаффаж, в конце концов – истинно ювелирная точность отображения мелочей. Волосы Марии можно пересчитать, как и волоски в шерсти дюреровского зайца. Растения у ног и вокруг Марии (ботанически-теологический символ райского «огражденного сада» из «Песни Песен», столь частый в связанных с Девой метафорах и мариологических толкованиях) – исполнены по образцу «гербариев» Дюрера. Детали одежды Марии – по образцу работ нидерландских «позолотчиков» (Робера Кампена и его коллег). От нидерландцев пришла эмалированность фактуры и фосфоресцирующие блики краев складок. Здесь же по-нидерландски богатая символика, главным элементом которой является виноградная кисть – зафиксированный традицией символ Евхаристии⁶, предсказание жертвенной смерти Спасителя (превращенное крови в вино). Среди учеников и обожателей Кранаха ходил анекдот о виноградной кисти, которую он настолько реалистично изобразил на столешнице, что это обмануло птицу, прилетевшую поклевать ягоды. Подобного рода истории все время сопровождают живопись белого человека – уже Джотто, якобы, нарисовал муху, которая обманула мастера Чимабуэ (и он захотел ее прогнать). Весьма знаменита была аналогичная муха Дюрера. Источником всех этих поучительных и веселых баек были аналогичные рассказы о «подвигах» древнегреческих художников Парразия и Зевксиса (последний нарисовал виноградную кисть, привлекая птицу, так что Кранах был здесь не первым).

Наблюдаемые на фоне, рядом с головой Марии, замок и скалы тоже являются символом (в соответствии с прославляющими Деву средневековыми гимнами, это – символ ее девственности), и эта констатация позволяет мне перейти ко второму плану – к пейзажу. Пейзажу, типичному для Кранаха, что объясняет исследователь его творчества Вернер Шаде: *«Пейзажные фоны Кранаха глубоко проникнуты воспоминаниями о его родных местах, о Южной Германии и Франконии. Все время мы находим там одни и те же детали. Облака, холмы и деревья, словно сценические декорации, образуют фон (деревья и кусты мастер охотно размещает рядом с фигурами или по краям кадра). Весьма частым мотивом являются замки с крепостными рвами и замки на скалах...»* (1974). Некоторые замки Кранаха даже можно опознать, ибо бывало такое, что топографическая верность вторила портретируемому пейзажу. Здесь, правда, пейзаж анонимен (стандартен) и – как я уже говорил – весьма автономен. Дитер Кёпплин правильно замечает, что зрелый Кранах *«оперировал вырезками, которые, хоть и представляют пространственную глубину, при этом сохраняют автономные свойства»* (1972). Тем не менее, давайте-ка поглядим на всю картину, как на цельное художественное произведение.

Хайнц Людеке высмеивает «Мадонн» Кранаха (1953, 1972): *«Холеные, ухоженные Марии с их вежливыми Младенчиками»*. Это правда, но что здесь смешного? Они что, долж-

дом Джона С. Джонсона, сына основателя и совладельца корпорации "Johnson & Johnson". Выказав однажды замечание, относительно купленной хозяином дома новой картины, Барбара Пясецкая так поразила его своей образованностью и опытом, что вскоре стала куратором художественной коллекции, а в 1971 – женой Джонсона. В 1983 г., после смерти мужа (и после напряженных судебных тяжб с другими наследниками) стала владелицей его состояния. Проживала в Монте-Карло и в Польше (где и умерла). По завещанию художественная коллекция Б. Пясецкой-Джонсон должна была быть продана на аукционе Christie's в пользу различных благотворительных фондов, основанных ею еще в 70-х годах.

⁶ Причащение, как одно из семи христианских таинств, при совершении которого верующие в виде вина и хлеба вкушают «тело и кровь» Христовы.



ны быть грязными, запущенными и поцарапанными своими вопящими Иисусиками? Далее Людеке заявляет: «Ни в одной из своих картин Кранах не поднялся на те поэтические высоты, которых достиг Дюрер в «Житии Марии». Настоящий приступ кретинизма. И не только потому, что «Житие Марии» – это цикл гравюр по дереву, и различие техники уже делает сравнение странным, а потому, что «Мадонна» Кранаха пульсирует чудесной поэзией, которой Дюрер достигал крайне редко или же вообще не достигал. Тут я возвращаюсь к дунайским отзвукам.

Выше я уже упоминал, что отзвуки эти слабы, что доска из коллекции Барбары Пясецкой-Джонсон звучит «по-нидерландски». Это правда, но мы слышим и наддунайскую идилличность, а цветовая мелодия (трио синего, красного и разных оттенков зеленого), хотя и более холодная – близка дунайской. Все вместе: конгломерат Эльбы, Шельды и Дуная с преобладанием Эльбы и Шельды, но Дуная из этого трио исключать нельзя.

Нельзя исключать и чувств, вызванных этой лирикой. Джон Милтон в «Утерянном рае» (1667) устами одного из персонажей говорит, что добро может существовать только лишь без женщины, ибо Ева есть зло. Для правоверного католика подобное суждение крайне фальшиво, поскольку католик не представляет себе существование добра без Девы Марии, владычицы вселенского добра. Никакие обманчивые мифы, предлагаемые нам желтой прессой (здесь я имею в виду различных «леди Ди», звезд кино или порнобизнеса, ритуально занимающихся в целях саморекламы филантропией и представляемых «таблоидами» в качестве ангелов благотворительности) – никогда не заменят добрым людям нимба Марии и культа Марии. Иконография этого «нимба-культа», исполненная не только кистями Боттичелли и Рафаэля, но и Кранаха – обладает (в отличие от фотоснимков, которые «папарацци» «щелкают» для гламурных журналов) вечной ценностью.

Только эта чарующая «Мадонна» вовсе не меняет того факта, что Лукас Кранах Старший в дамском вопросе признавал мнение, более близкое уже упомянутому высказыванию Милтона, чем утверждениям людей, изучавших жизнь Девы Марии. Доказательством чего (одним из множества) стал самый любимый мной «Кранах» – пленяющая своей эстетикой «Саломея».



Лукас Кранах Старший «Саломея»

~1530, дерево, масло; 87x58

Музей изобразительных искусств, Будапешт, Венгрия

«Дочь Иродиады вошла, плясала и угодила Ироду и возлежавшим с ним; царь сказал девице: проси у меня, чего хочешь, и дам тебе; и клялся ей: чего ни попросишь у меня, дам тебе, даже до половины моего царства. Она вышла и спросила у матери своей: чего просить? Та отвечала: головы Иоанна Крестителя. И она тотчас пошла с поспешностью к царю и просила, говоря: хочу, чтобы ты дал мне теперь же на блюде голову Иоанна Крестителя. Царь опечалился, но ради клятвы и возлежавших с ним не захотел отказать ей. И тотчас, послав оруженосца, царь повелел принести голову его. Он пошел, отсек ему голову в темнице, и принес голову его на блюде, и отдал ее девице, а девица отдала ее матери своей» (Евангелие от Марка).

Так что, быть может, написанная Кранахом женщина, держащая на блюде прекрасную голову святого, это не Саломея, а ее мать – Иродиада. Но давайте останемся в рамках традиции, уважая уже закрепившийся ритуал.

Саломея с отрубленной головой Иоханаана (Иоанн по-еврейски) и Юдифь с отрубленной головой Олоферна были мотивами весьма популярными в эпоху между Средневековьем и Импрессионизмом. Теоретически это был один мотив – мотив хищной женщины, лишаящей самца головы (истории и мифологии известны многие подобные женщины: Данаиды⁷, Клитемнестра⁸, Иаиль⁹, жена Спитамена¹⁰, жена паши Али

⁷ **Данаиды**, в древнегреческой мифологии 50 дочерей царя Даная, убившие своих мужей в брачную ночь. Данаиды за своё преступление были осуждены в Аиде наполнять водой бездонную бочку; отсюда выражение «работа Данаид» — бесплодная, нескончаемая работа.

⁸ **Клитемнестра**, в греческой мифологии жена Агамемнона; пока муж воевал под Троей, вступила в связь с его двоюродным братом Эгисфом. Когда Агамемнон возвратился на родину, убила его. Клитемнестра погибла от руки сына Ореста, отомстившего за отца. Судьба Клитемнестры - сюжет трагедий Эсхила, Софокла и Еврипида.

⁹ **Иаиль**, женщина из родственного евреям племени кенеев. Её имя упоминается в Библии в связи с совершенным ею убийством Сисары, военачальника враждебного евреям ханаанского царя Иавина. Разбитый и преследуемый победоносным Вараком, Сисара укрылся в шатре Иаили, которая сперва напоила его молоком, а после того как он уснул, взяла кол от шатра и молот, подошла к спящему

Тепелинского и т.д. и т.п. – которым я посвятил целую главу¹¹ «**Безлюдных островов**»), но во времена Средневековья и Ренессанса между ними была принципиальная разница. Юдифь иногда представляли как *Justitia* (Справедливость), *Castitas* (Чистоту), *Humilitas* (Добродетель), и даже отождествляли с Мадонной, отрубавшей голову сатане, или же изображали символическим прототипом Экклесии (Церкви), в то время как Саломея неизменно была символом женского преступного греха. В XIX веке мотив Саломеи тотально победит мотив Юдифи, сталкивая ту на обочину творческих интересов; мотив Саломеи принял характер крайне непристойного в эротическом смысле: лишение головы Иоанна Крестителя перестает быть мстью Иродиады, бесстыдное поведение которой святой публично осуждал; все чаще это становится реваншем самой Саломеи, амурные предложения которой Креститель не пожелал испробовать. Для художников XIX столетия безвольное послушание матери было темой, совершенно лишенной драматического начала, а вот эротическое стремление к святому и кровавая месть отвергнутой самки – это уже было солидной порцией творческого мяса. Католицизм и протестантизм времен Краха подобных игр не допускали (хотя их тонкое предвосхищение мы находим в книге XII века "**Reinhardus Vulpes**" фламандского магистра Нивардуса¹²), можно было только подмигивать зрителю метафорами.

Лукас Крах Старший подмигивал неоднократно, нам известны несколько его «Саломей» и «Юдифей». Зная, что это он так подмигивал, Священное Писание я процитировал исключительно ради порядка, а для разгона упомянул Иродиаду, хотя здесь речь шла не о Саломее и ее матери, а о вечной женщине, породившей гинефобии. Один из историков (Е. Мюллер) спрашивал: «*А не является ли эта вечная тяга Краха к женщинам-хищницам, таким как Саломея и Юдифь, его выражением безжалостной неприязни к вечной Еве?*» Конечно вы правы, герр Мюллер! В каждом нормальном мужике сидит скрытый женоненавистник, который иногда вылезает на поверхность, чтобы женщин этих демаскировать. У писателей это чувство проявляется через перо и прозу, у поэтов – через перо и рифму, у скульпторов – посредством резца и камня, а у художников – с помо-

Сисаре и вогнала кол ему в висок с такой силой, что он пробил череп Сисары и пригвоздил его к земле. Последующие сорок лет были мирными для Израиля.

¹⁰ **Спитамен**, согдийский аристократ на службе у Ахеменидов. Возглавил народное движение против власти греко-македонян. Благодаря умелому руководству Спитамена и помощи кочевников восстание создало серьёзную угрозу для греков. В 328 году до н. э. был убит вождями кочевников, которые опасались мести Александра. По другой версии он был убит собственной женой.

¹¹ Глава эта называется «Богомолиада» (от насекомого «богомол»). Существует мнение, будто бы самка богомола откусывает голову партнера...

Что же касается Али-паши тепелинского (янинского, тебелинского), вот что написано в «Короле трэф» - главе, посвященной Али-паше и его прекрасной жене, гречанке Василики в книге В. Лысяка «**Ампириный пасьянс**»:

Али и вправду испытывал страх. Он боялся, что султан не проявит к нему милости. Единственным его обеспечением был Селим, которому было приказано взорвать сокровища, с помощью пороха, в случае отрицательного ответа из Стамбула. Отменой этого приказа должны были стать четки, переданные ему и которые паша не снимал ни днем, ни ночью, и которых вообще не мог их коснуться никто из непосвященных. Днем их коснуться не мог никто, а вот ночью? Ночью была Василики, которая неустанно размышляла над тем, что произойдет, если султан не простит пашу. Ответ было дать нетрудно: Селим, не моргнув глазом, сунет факел в ближайший бочонок с порохом, сокровища превратятся в пыль и затеряются в море руин, а разъяренные турки из мести и разочарования вырежут все население Янины, ее братьев и сестер, поклоняющихся одному Богу, и молящих у Него милости. И тогда она приняла решение, становясь на одну ночь «суккубом» Али. Когда паша заснул, она сняла у него с шеи четки и послала туркам. Василики повторила историю Далилы, ведь четки Али Тебелина были тем же, что и волосы Самсона.

Турки показали четки Селиму, и верный солдат погасил факел. Все сокровища достались Куриду, и теперь он уже мог не считаться с угрозами бунтовщика. (Перевод В. Марченко)

¹² Латинская поэма «**Изенгрим**» (**Ysengrimus**) предположительно Ниварда Гентского (закончена ок. 1148), представляющая цикл басен о приключениях лиса Рейнгарда.



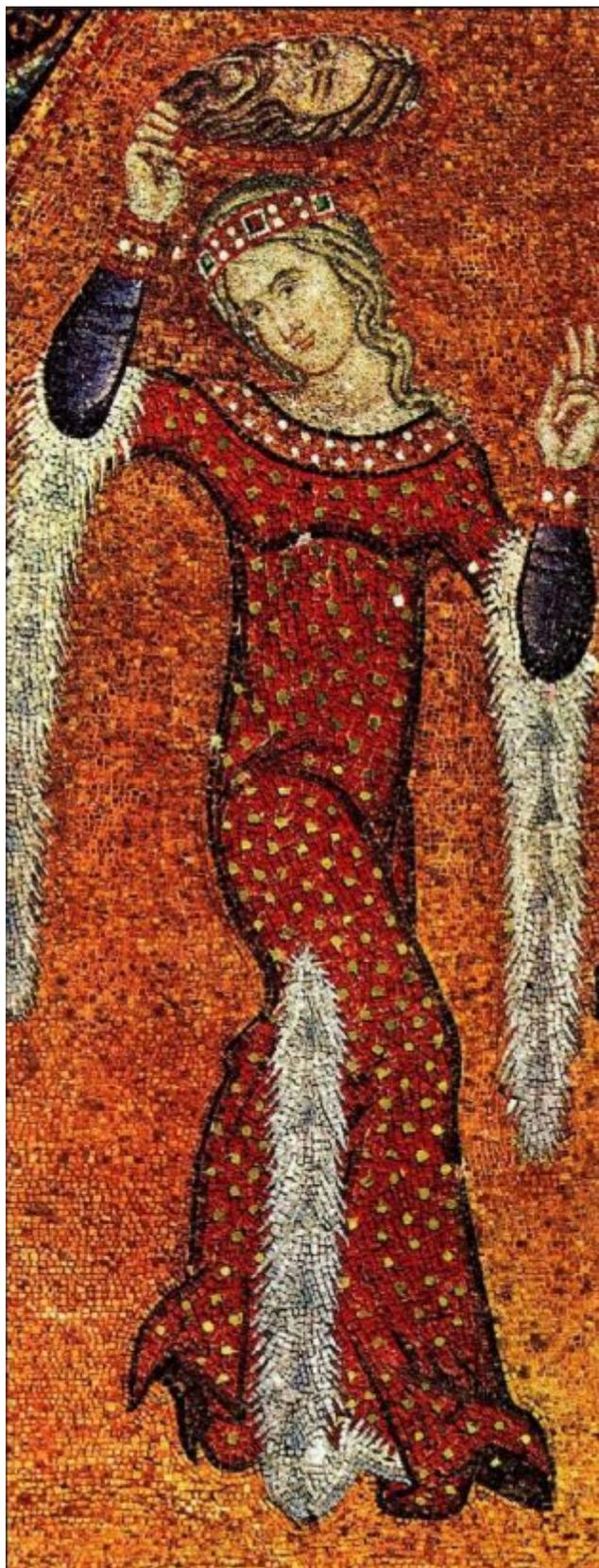
Лукас Кранах Старший
 «Юдифь с головой
 Олоферна»
 (~1530, дерево, масло;
 87x56
 Музей истории искусства,
 Вена, Австрия)

щью кистей и красок. Венгерский Мицкевич, Шандор Петефи, ворчал в своем певучем, наддунайском языке:

*«О, женщина, ты зверь
 И хищный, и прекрасный.
 Яд в кубке драгоценном.
 Я пил его... (...)*

Сейчас сплетаю бич из солнечных лучей».

Бич в форме Саломеи из красок, контуров и светотеней плело множество мастеров. Они создали сотни изображений Саломеи. Несколько десятков этих картин стали знаменитыми. Полтора десятка – исключительны. Всего лишь несколько – феноменальны. Прекрасна римская «Саломея» Тициана. Но даже она – да и никакая из этих нескольких – не может сравниться, по моему мнению, с «Саломеей» Кранаха. «Саломеей» будапештской, которую – для различия (поскольку нам известны и другие «Саломеи» Лукаса Старшего) – следовало бы именовать «Саломеей Эстерхази» (до 1871 года картина



Анонимный средиземноморский мастер
«Саломея», фрагмент «Пира Ирода»
(1343/54, мозаика
Базилика Сан-Марко, Венеция, Италия)



Рогир ван дер Вейден «Саломея»,
фрагмент «Алтаря св. Иоанна Крестителя»
(ок. 1455, дерево, масло
Берлинская картинная галерея, Германия)



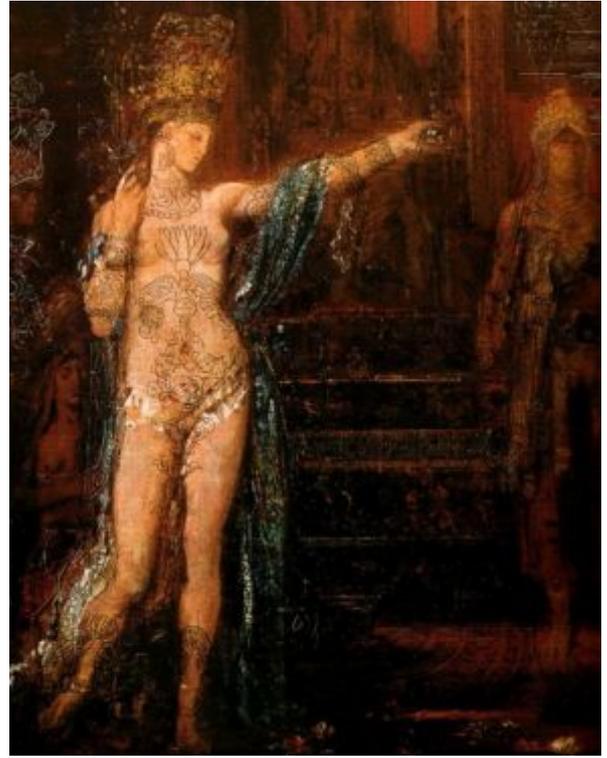
Квентин Массейс «Саломея»,
фрагмент «Триптиха св. Иоанна»
(1511, дерево, масло
Королевский музей изящных искусств,
Антверпен, Бельгия)



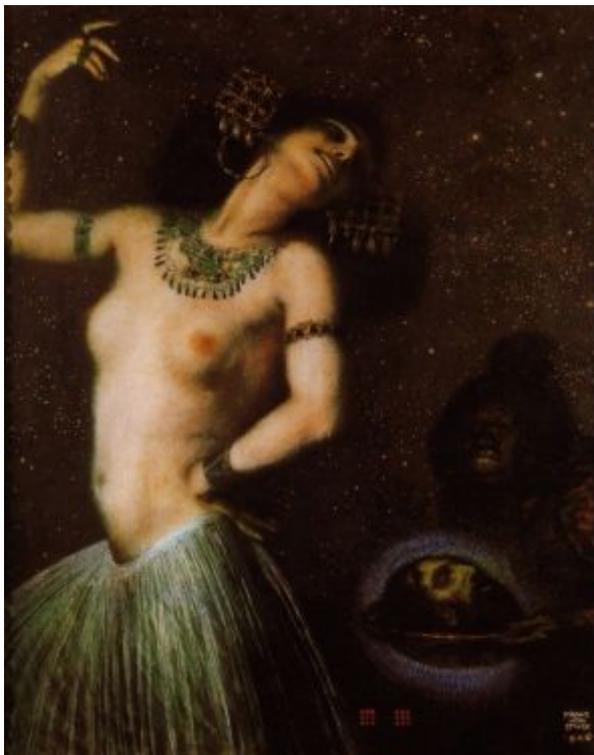
Хуан де Фландес «Саломея»,
фрагмент
(рубеж XV/XVI в., дерево, масло
Музей искусства и истории,
Женева, Швейцария)



Тициано Вичелио
 «Саломея», фрагмент
 (~1516, холст, масло
 Галерея Дориа-Памфили, Рим, Италия)



Гюстав Моро
 «Татуированная Саломея», фрагмент
 (1876, холст, масло
 Музей Гюстава Моро, Париж, Франция)



Франц фон Штук «Саломея»
 (1906, холст, масло; 115,5x62,5
 Городская галерея в доме Ленбаха,
 Мюнхен, Германия)



Карел Фабрициус «Саломея», фрагмент
 (1640/50, холст, масло
 Рейксмузеум,
 Амстердам, Голландия)

находилась в коллекции князей Эстерхази). Кранах с одинаковым результатом мог бы назвать эту доску «Юдифью», «Менадой» или как-то еще, но это уже никакого значения не имеет, ибо – о чем уже упоминалось – он воспользовался вечным символом женоненавистничества. И воспользовался собственноручно. Хотя еще несколько десятков лет назад авторство Кранаха растворяли в деятельности его «мастерской» или вообще приписывали эпигонам. В эпической монографии, посвященной художественным мотивам «Саломеи» (Гуго Даффнер «Саломея», 1912) «Саломея Эстерхази» фигурирует как произведение "*Cranachshule*", то есть – художника из круга Кранаха¹³.

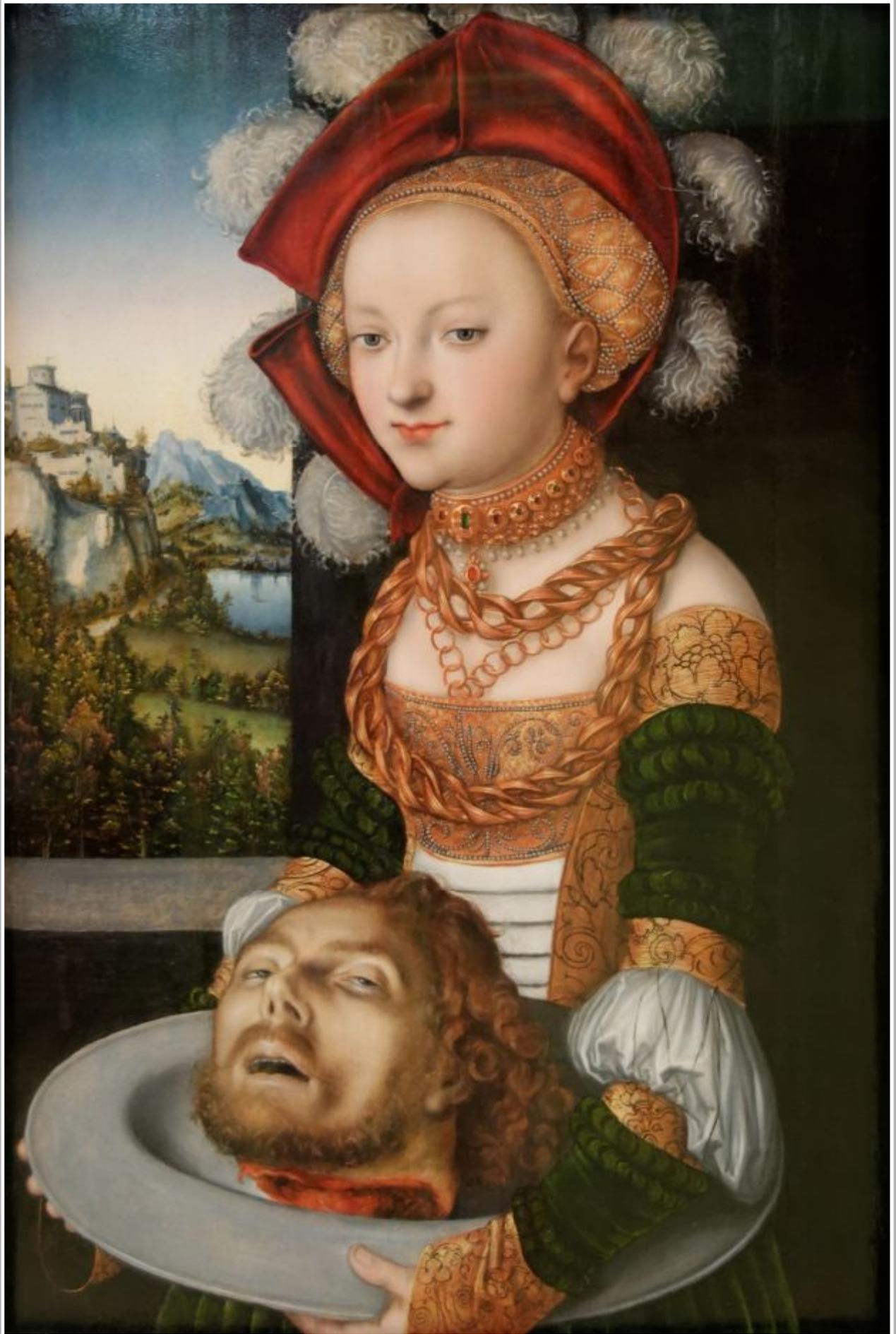
Она очень маньеристична, но «саксонский стиль Кранаха» объединял готические традиции (стылость под влиянием придворных вкусов) с маньеристическими тенденциями. Вольфганг Хютт пишет, что этот стиль – эта «манера, враждебная мещанскому реализму» – «наряду с деликатностью и тонкостью выражала придворное величие, льстящее придворной же публике (...) Действующие лица теперь излишне зашнурованы, их нижние части удлинены, головы приобретают высокие, закругленные лбы, зато лица делаются миниатюрнее и деликатнее» (1973). Все сходится – «Саломея Эстерхази» это идеальный пример «саксонского маньеризма». Резкий рисунок, готическая твердость форм, непропорциональность, спиральные линии контуров и деталей, в конце концов – щепотка наддунайского пейзажа и объединяющая все хроматика с замечательными (временами) решениями. И какой класс композиции!

Среди слабых мест Лукаса Старшего все отмечают чувство композиции. Как правило, сцену он выстраивал словно любитель, в особенности – панорамную сцену, композиция его портретов уже гораздо лучше. «Саломея Эстерхази» составляет исключение – композиция здесь практически безупречна, а геометрическая игра прекрасна. Эллипс блюда, вертикаль фигуры, прямоугольник окна и две окружности голов. Другого примера столь замечательной живописной игры геометрическими фигурами у Кранаха не найти. Зато можно обнаружить реплики множества формальных приемов, начиная от отрубленной головы, едва ли не соблазнительно красивой (в мастерской Кранаха хранились рисованные эскизы отрубленных голов Олоферна и Иоанна Крестителя, которые в течение множества лет использовались для написания картин с Саломеей и Юдифью; впервые, похоже, они были применены для Алтаря из Нойштадта, 1510-1512; рисунки эти бесследно исчезли). Другой постоянной «калькой» является скала, увенчанная громадным замком, банальный элемент пейзажного фона у Кранаха (кстати, пейзажные фоны Кранаха некоторыми – exemplum Рихард Мутер – ценятся выше, чем пейзажные фоны Альтдорфера). Очередной «повторяющийся элемент» – это одежда дамы.

Жорис-Карл Гюисманс в своем эссе "*À rebours*" (1884) описал костюм другой Саломеи, героини картины Гюстава Моро, и описание это один в один соответствует одежде «Саломеи Эстерхази»: «Парадное одеяние, вышитое жемчугом и обрамленное золотыми лентами – панцирь, произведение ювелирного искусства (...) Тут же приходят на ум изумительные насекомые, блестящие крылышки которых украшены карминными жилками, желтыми пятнышками, стальными прожилками и полосками павлиньей зелени». Оскар Уайльд в тюремном горячем бреду (в тюрьму его посадили за гомосексуализм), все время повторял следующий фрагмент описания Саломеи, вышедшего из-под пера Гюисманса: «Она носит искуснейшие украшения и прозрачные минералы, лиф корсета охватывает ее талию, и некий камень в её изящной брошке бросает отблески на ее бюст». Поглядите на доску Кранаха – разве здесь что-то не сходится?

Уайльд – раз уж я вызвал его к доске – был рабом темы «Саломеи». Она гостила в его мыслях днем и ночью, он говорил о ней безостановочно. И говорил вещи, которые исключали одна другую. Один раз он заявлял, что та была чувственной, но добродетельной,

¹³ Музей варшавского дворца в Вилянове имеет в своих собраниях очень близкую к будапештской «Саломею», практически идентичную по трактовке (кадр чуть поменьше, и с другим пейзажем) и по размерам (92x56 см), идентифицируемую как «мастерская Лукаса Кранаха Старшего». Картина эта, якобы, была собственностью короля Яна III Собесского, но доказательств этому нет – примечание автора.



так что убийства ей нельзя приписывать; в другой же раз провозглашал «безграничную жестокость сердца Саломеи» и кричал в ухо Гомера Карилле¹⁴ (~1890): «Об ни о чем не подозревающей, невинной Саломее, которая была всего лишь безвольным орудием – не желаю ничего слышать!» После чего мычал глупейшие дифирамбы: «Ее великоление – это бездна, ее возжеление – это океан! (...) Ее запах сжигает рубины, гасит изумруды, сапфир на ее пламенеющей коже мутнеет, а жемчужины на ее груди умирают от любви», и т.д. и т.п.

Драгоценные камни на розовой, прохладной коже кранаховской Саломеи от любви не умирают, они не мутнеют и не гаснут. Они кичатся холодным блеском живописной детальки (по-нидерландски) и придворной пышности (по-саксонски). Они столь же деликатны, как и ее лицо. Они столь же невинны, как и ее лицо. Камилло Семензато называл Саломею Кранаха «женщиной коварной, спонтанной и своеобразно невинной» (1992), что звучит несколько бессмысленно, ибо всей этой фигуре и этим глазам не хватает как раз спонтанности, зато вполне хватает холодной, женской сообразительности. Она вовсе не умная. Она кажется умнее, потому что хитрая. В ней имеется тот женский супер-разум, который отмечал Лев Толстой: «Если говорить вообще, женщина глупа и лишена чувства моральности, но если дьявол подарит ей на время ловкости, в его интересах она проявляет чудеса разумности, дальновзоркости и постоянства, чтобы сотворить что-нибудь отвратительное». Вернер Шаде всех «Саломей» и «Юдифей» Кранаха характеризовал как «памятник холодного ужаса». А ведь на первый взгляд она такая сладкая, такая хрупкая, такая деликатная и невинная... Хотелось бы сказать: дышит сладостью и невинностью.

Гюисманс феноменально сравнил «Саломею» с «изумительным насекомым». Каждое из этих двух выражений попадает в самую точку. Она и вправду изумительная, драгоценная, цветущая, но – хоть она и является противоположностью грудастой мясничихи, которую выдает нам за Саломею Рубенс – эта женщина вовсе не красива. Тоненькая худышка без бедер и ягодиц, с грудью от семи скорбей. Маленький хищный зверек. Разве что именно таким был при Кранахе идеал женской красоты для Саксонской династии, а может именно такой была мисс веттинского двора (любовница курфюрста) – но тогда пришлось бы отозвать приведенное выше мнение и принять термин «дьявольская красота», которым Артур Саймонс характеризовал (1903) «Саломею» Бёрдсли. Что же касается насекомых – она ассоциируется с самкой богомола. Самки богомолов пожирают самцов без необходимости совать их в кастрюлю, в холодном виде, начиная с головы. Чудовищность плюс ледяное спокойствие дают в сумме извращение. Лукас Крапах – *"natürlich!"* – понимал это превосходно.

Его изысканная дама, одетая в соответствии с придворной *"haute-couture"*, сегодня могла бы служить гербом или знаменем победившего феминизма. Для экологов, которые близки к феминизму, тоже кое-что бы осталось – тот самый идиллический горный пейзаж. Вершина голубой горы располагается строго на высоте циничной полуулыбки Саломеи. А горы – они словно дамы. Чем сильнее, от всего сердца их любишь, тем больше уверенности, что когда-нибудь они сбросят тебя в пропасть, глупенький ты альпинист!

Кому я все это говорю? Ему. Тому самому придворному щеголю, который изображает Иоанна Крестителя. Той самой отрубленной голове, которая раскрывает губы, чтобы что-то сказать, и которая глядит на нас вовсе даже не гаснущим взором. Скорее: погруженным в галлюциногенные глубины, извращенным, напоенным эротической горячкой. Эти глаза все еще сладострастно мечтают. Но в польском языке имеется поговорка: «Мечтания отрубленной головы»...

¹⁴ Друг Оскара Уайльда. Оставил воспоминания о мучительном творческом процессе работы Уайльда над драмой «Саломея».



Лукас Кранах Старший «Меланхолия»

1532, дерево, масло; 76,5x56
Музей Унтерлинден, Кольмар, Франция

Меланхолия, психическая болезнь (в польской народной медицине: *rosępnica*¹⁵) или же психическое состояние, приближенное к депрессии (в польской энциклопедии Самуила Оргельбранда¹⁶: «*извращение чувств*») средневековыми мастерами изображалась (на страницах календарей и трактатов о человеческих «*комплексиях*») в качестве одного из четырех «*темпераментов*», определения которым дал еще Гиппократ.

Тему меланхолии или меланхолической шизофрении у художников я уже несколько раз затрагивал. Настоятель монастыря "Roode Cluser" под Брюсселем пытался лечить шизофрению Хуго ван дер Гуса музыкой. Пьеро ди Козимо был клиническим меланхоликом, которого никто не лечил, что, похоже, и укоротило его жизнь. Альбрехт Дюрер, Рафаэлло Санти (Санцио), Микеланджело Буонаротти, et cetera – перечень истинных или предполагаемых меланхоликов очень длинный. Еще более длинным является перечень творцов, которые кистями, резцами и графитовыми стержнями пытались портретировать меланхолию. Этот мотив сопровождает искусство белого человека с давнего времени, но только Возрождение подарило нам истинный производственный бум.

Те века (Дученто, Треченто, Кватроченто, Чинквеченто) уважали астрологов. Всякий мудрец знал тогда, что планетой меланхоликов является Сатурн, этого самого мудреца, повелитель и покровитель. Связи между Сатурном и меланхолией дождался целых библиотек монографических трудов, вершиной которых является "**Saturn and Melancholy**" Фрица Закля, Раймонда Клибанского и Эрвина Панофского (1964). Мне же остается лишь в нескольких предложениях представить мудрость сатурно-меланхологов.

Если бы мне буквально пришлось использовать только одно предложение, я сказал бы так: в средневековой культуре меланхолия была «*бьякой*», зато в эпоху Возрождения сделалась «*цацей*». Предренессансную критическую меланхо-философию Панофский лапидарно излагает так: «*В качестве наивысшей из планет, старейший олимпийский бог, давний монарх Золотого века, Сатурн распределял богатство и могущество, но в качестве безжалостного Бога-отца и оледеневшей звезды, был низвержен с трона, кастрирован и заключен внутри Земли. Теперь он отождествлялся со старостью, бессилием, хандрой и*

¹⁵ Можно перевести как «мрачница».

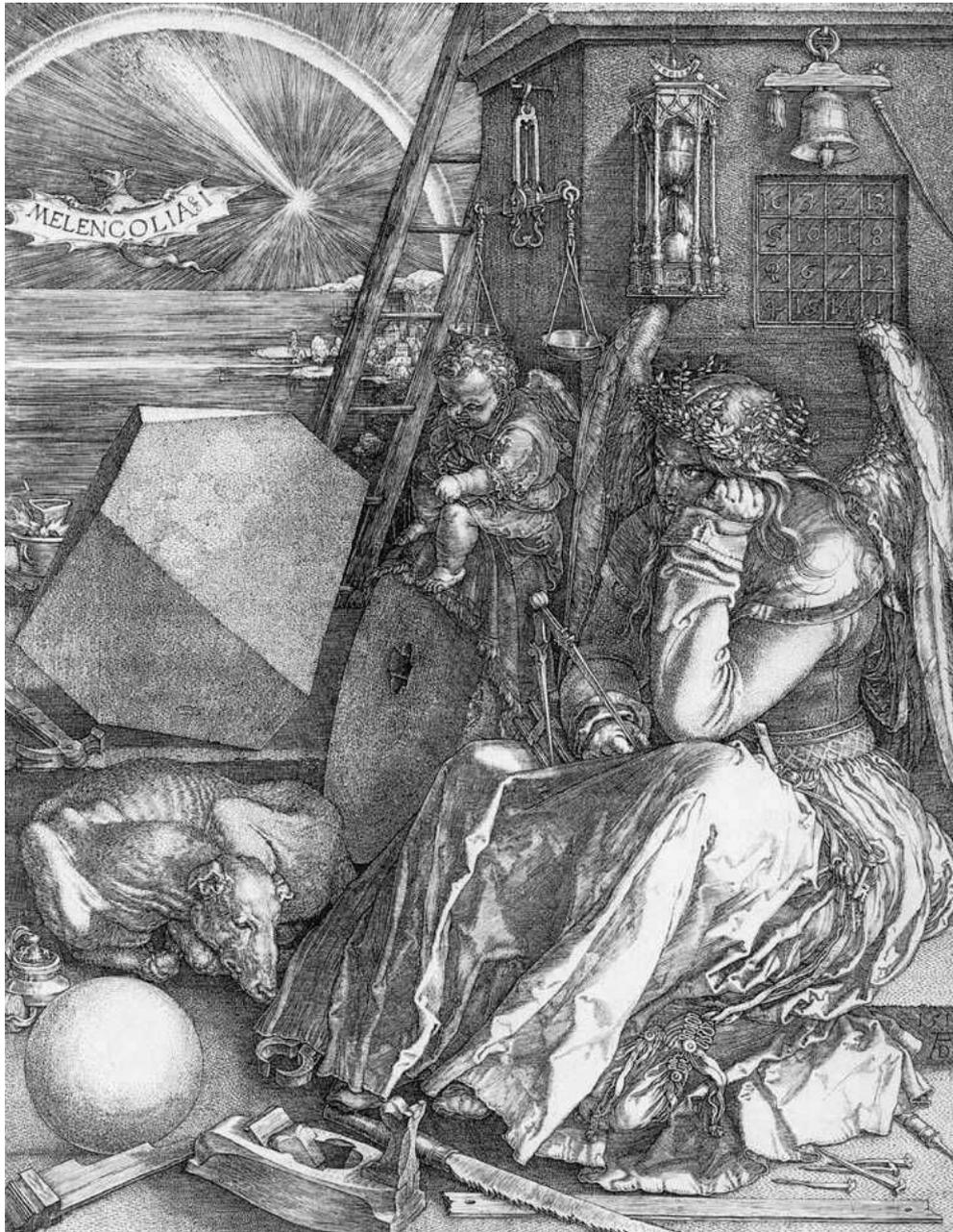
¹⁶ Самуил Оргельбранд (1810-1868), польский книготорговец и издатель, в 1859-68 гг. выпустил первую современную польскую энциклопедию в 28 томах.



Доменико Фетти
«Меланхолия»
(~1620, холст, масло;
168x128
Лувр,
Париж, Франция)

всяческого рода бедами, до смерти включительно. Правда, меланхолики (рожденные под знаком Сатурна) могли, при благоприятных обстоятельствах, добиться богатства, власти и знаний, но только лишь за счет собственных добродетелей и счастья».

Радикальный поворот во мнениях имел место, благодаря грекофилии флорентийских неоплатоников, которые вспомнили, что, по словам Аристотеля, созерцательная меланхолия является благословенным состоянием, характерным для умов высшего порядка. Предводитель неоплатоников, Марсилиус Фицинус, то есть – Марсилио Фичино (гуманист, священник, врач, философ и астролог), прежде чем полностью отдаться Платону, изучал, среди прочего, и Аристотеля, по мнению которого, меланхолия – это супруга гения. Рассматривая достоинства меланхолии в аристотелевском духе, Фичино заявил (вторая половина XV века), будто бы все «*дети Сатурна*» (меланхолики) с самого рождения проявляют интеллектуальную и творческую предрасположенность или признаки гениальности. Говоря иначе: гений без меланхолии не функционирует. Благодаря подобного рода тезисам, меланхолия завоевывала все более благоприятное имя, хотя не везде и не каждая меланхолия. Протестант Роберт Бартон своей «**Анатомией меланхолии**» (1621)



Альбрехт Дюрер
«Меланхолия I»
(1514, гравюра,
24,3x18,7)

рьяно выступал против «набожной меланхолии», обременяя виной за эту «страшную болезнь» католических писателей и священников, то есть, гадких «папистов» (только лишь великий Джон Милтон вернет в Англии XVII века честь религиозной меланхолии, воспев ее в стихах). На континенте же «набожная меланхолия» практиковалась в качестве более благородной разновидности «сатурнианского темперамента», благодаря различным религиозным журналам (или откровениям испанских мистиков), а так же, благодаря богатой иконографии, агиографирующей эту меланхолию, впрочем, равно как и всякую иную (конкуренткой религиозной была светская меланхолия, «гуманистическая»).

Матерью всех современных представлений о меланхолии является знаменитая гравюра Альбрехта Дюрера («Меланхолия I»), появившаяся в 1514 году. Работу Фичино "De vita triplici" («Тройственная жизнь») в Нюрнберге печатал крестный отец Дюрера, так что Альбрехт, вне всякого сомнения, это сочинение знал. Знал ли его Крапах? Возможно. Но чтобы пропустить этот мотив через себя, знать ему было и не обязательно, поскольку заказчики требовали многочисленных копий и пастишей дюреровских работ (подобной работой мастерская Крапах занималась), в том числе – «плагиата» гравюры по меди с Меланхолией в главной роли. Сам Лукас Старший подражать формальным решениям Дюрера не намеревался, совсем даже наоборот.

Все немцы в то время были должниками знаменитого ментора из Нюрнберга – Дюрер во всех посеял большие или меньшие зерна собственного влияния. У Маттиаса Грюневальда

это влияние было мизерным. У Кранаха поначалу – очень сильное (наддунайский период), но впоследствии бунт Лукаса проявился в отрицании дюреровского классицизма, так что можно сказать, что «*саксонский стиль Кранаха*», со всей его ограниченностью, маньеристичностью, враждебным отношением к теории искусств и к научной перспективе, источником своим имел анти-дюреризм. Но только контр-дюреровское соперничество никогда не приносило Кранаху полного освобождения от влияний нюрнбержца, что сам Кранах чувствовал, и что должно было его ужасно злить. Для подобного рода эмоций в отношениях к ближнему, немцы слепили гораздо более подходящий термин (поскольку он требует всего одного слова), чем определения, придуманные любым другим народом: "*Hassliebe*" (любящая ненависть).

Искушение написать Меланхолию могло появиться у Кранаха еще и (помимо всего прочего) по причине родства между Хроносом и Сатурном, покровителем меланхоликов. Древнегреческий Хронос – это римский Сатурн, так что Лукас Хронос обязан был интересоваться меланхолией. Она интересовала его кисть неоднократно, первый раз – в 1528, в последний – в 1533. Самые интересные его «**Меланхолии**» 1532 года, копенгагенская и кольмарская. Кольмарская божественна *tout court*.

Крылатая фигура, символизирующая людской гений, строгаёт деревянную палочку. Сама поза этой фигуры является бунтом против «мыслительской» позы дюреровского ангела (щека опертая на ладонь), которая стала штампом для множества творцов, изображавших Меланхолию (Гверчино, Абрахам Блумарт, Жорж де Латур, Ян Вермеер Дельфтский, Хендрик Тербрюгген, Франсиско де Сурбаран et cetera).

Из дюреровского чулана тайных знаний, то есть, из кучи астрологических, алхимических, космографических, художественных и всяких других символов, заполняющих кадр легендарной гравюры – Кранах взял только три: шар (символ совершенной формы), пса (символ Меркурия на службе Сатурну, ergo: символ поощрения научного знания) и похожего на Амура толстощекого putto, которого он размножил, нарисовав четырех малышей, играющихся качелями. Над ребятней, среди клубов черных туч скачет квартет всадников Апокалипсиса, что, в свою очередь, означает, что голой детворой символизируется беззаботно играющееся человечество, в то время, как вокруг идут кровавые войны, а грядут еще более убийственные, за которыми – неизбежный конец света. Куропатки – это, похоже, парочка, символизирующая любовь. Вид за окном стандартный – горы, увенчанные твердыней – традиционная пейзажная «*калька*» Кранаха. Нестандартной является лишь расположение всех фигур.

Своей гравюрой Дюрер сплавил две крупные иконографические традиции эпохи: представление Меланхолии как созерцательно-депрессивного «*темперамента*», и представление геометрии в качестве одного из "*artes*"¹⁷ (но не сильно геометризировав сцену, скорее – располагая Меланхолию посреди соборного геометрического атрибута). Потому и пишут, что он представил нам "*Melancholia artificialis*" (Эрвин Панофский), «*меланхолическую геометрию*» (Ян Бялостоцкий) и т.д. В то время как Кранах – противник геометрических страстей Дюрера – решил максимально геометризовать интерьер кадра. И потому он играет всяческими угловатыми фигурами (окна, пол, стены) и сходящейся перспективой (стол и толстые стены), с последней – совершенно ужасно, что не может удивлять у мастера, сознательно и постоянно презиравшего все научные правила. К тому же и композиция кажется неуклюжей, жесткой, несколько схематической и отчасти стихийной. А все вместе – никак не коробит, а наоборот – восхищает зрителя, любящего современное искусство. Это совершенно нормально – все картины эпохи Ренессанса, плюющие на классицизм и уставную правильность Возрождения, льстят вкусу, сформированному Пикассо и компанией. Чем более живописное произведение странное, чем более оно неестественное, абстрактное, сюрреалистическое, одним словом: чем сильнее оно противоречит натурализму давних времен, тем лучше подкармливает оно нынешние вкусы (*vide* кукольные театры Учелло). А в данном случае у нас имеется и щепотка кубизма (игры с углами) и то самое, обожаемое самим Пикассо, «*плоское цветное пятно*» Кранаха (стол-

¹⁷ Искусств.





Рене Магритт
«Трудная переправа»
 (1926, холст, масло; 80х65
 Частное собрание)

шница, пол, крупные фрагменты стен), о чем Шейд писал: *«Линии делят кадр сцены на четко воспринимаемые, плоские части, где каждый немотивированный элемент становится центром, усиливающим воздействие иллюзии»*. Иллюзии престижитаторской, а никак не реалистической. Для меня кольмарская *«Меланхолия»* Лукаса Кранаха предвосхищает творчество Рене Магритта.

Подводя итоги: разница между величественной, непрерывно репродуцируемой *«Меланхолией»* мастера из Нюрнберга, и практически неизвестной публике *«Меланхолией»* мастера из Виттенберга такова, как разница между натюрмортами голландцев (кучи, чащоба предметов) и натюрмортами испанцев (каждый предмет существует отдельно, сохраняя определенную дистанцию по отношению к другому). Дюрер сплел и смешал кучу символов – Кранах расставляет их свободно в кубистично-сюрреалистическом помещении, придавая целому характер игры фигурами и предметами, известной нам по холстам Магритта. Обожатель Магритта, которым я являюсь, не может быть безразличным к кольмарскому взрыву *«саксонского стиля»*.

Я не могу быть безразличным к нему и в связи с ласкающим мои вкусы сказочным аспектом произведения, что, впрочем, каким-то образом, связано и с сюрреализмом. Доминирующим настроением сюрреалистической живописи всегда была сказочность представлений, но то же самое можно сказать о большинстве работ Кранаха. Это было отмечено уже давно и комментировалось по-разному; я привожу фрагмент размышлений Рихарда Мутера, который поначалу называет своего земляка *«академиком с темпераментом филистера»¹⁸*, а часть его наследия характеризовал как *«невыносимо»*

¹⁸ Человек с узким, ограниченным умственным кругозором и ханжеским поведением; обыватель, мещанин.

тошнотворное, с шаблонным рисунком и неискренним настроением», чтобы затем снять перед ним шляпу:

«Но именно в тот самый момент, когда мы уже навсегда хотим расстаться с этим засохшим педантом, с этим бесплодным богомазом и стареющим болтуном, неожиданно мы открываем, что тот же самый человек одновременно является творцом картинок, которые, благодаря своей идущей от самого сердца чувствительности и безыскусной простоте, принадлежат к числу наиболее милых и любимых произведений немецкого искусства. Такими являются те русоволосые, деликатные Мадонны, которые в чужих галереях, среди огненных романских очей, глядят на зрителя открытыми глазами добродушных немок и приводят на ум немецкие народные песни, которые поются безыскусно, но от чистого сердца. Такими же являются и его рассказы об Источнике молодости, представляющие бассейн, наполненный водой, в который с одной стороны вступают старые чучела, чтобы выйти с другой стороны вполне пристойными девками. Такими же являются картины, изображающие историю Сусанны, в которых библейская сцена купания, прерванного настырностью сладострастных старцев, превращается, с истинно немецкой притворной скромностью, в невинное мытье ног. В этом мещанском, старосветском настроении кроется частица Германии недавнего прошлого (...) Разве можно представить себе нечто более прелестное, чем эти картинки, изображающие, якобы, античные мотивы, на которых балуются русалки и гномы из германских сказок и германской же романтической поэзии? Здесь нет и следа от философских медитаций Дюрера, который свои глубокие мысли облакает в античные одежды, здесь еще не режет глаз холодная, трезвая нормативность, которая впоследствии овладеет немецким искусством. Кранах воспроизводит старинные легенды, словно сказки рыцарских эпох» (1901).

«Меланхолия» принадлежит как раз к тем произведениям Кранаха, о которых Мутер говорил, что *«всегда их овеивает настроение немецкой сказки, не испоганенной академическим холодом»*, и которые кажутся нам иллюстрациями, вырезанными из книжечки для малышей. А поскольку в глубине души все мы дети и обожаем сказки – как же может нас не радовать такая картинка? Давайте отбросим все приписываемые ему научные, историографические толкования, а обратим внимание на это первое впечатление. Сказки – это последняя вещь, которой способны пренебрегать невольники реальности.

