

64

ГЛАВА

ГЛАВА

*"Skizzieren!"***Франц Антон Маульберч****1724 - 1796**

Наконец-то на страницы «Живописи белого человека» прибыла погостить Австрия. Формально она уже появлялась, когда в III томе я говорил о Наддунайском стиле (*"Donauschule"*), то есть – об австрийско-баварском пейзажном направлении на землях, расположенных по обоим берегам Дуная (Альбрехт Альтдорфер и др.), но по-настоящему серьезное австрийское искусство начинается только с конца XVII и в течение XVIII столетия. Именно тогда коренные австрийские мастера начнут устремляться к вершине живописного Олимпа. Ранее для австрийских Габсбургов писали живописцы, импортируемые из Италии, Фландрии, Германии и т.д. Замечательным примером здесь может быть принимавший многочисленных европейских мастеров пражский двор не имевшего ни жены, ни детей императора Рудольфа II, которого свергли с тона (1608) по причине психической болезни, проявлявшейся, среди прочего, еще и в том, что он весьма щедро тратил деньги на предметы искусства. Через две с лишним сотни лет, по той же причине, в Баварии свергли с трона неженатого и бездетного короля Людвига II Виттельсбаха (и в том, и в другом случаях власть отдавали в руки не слишком увлекавшихся меценатством братьям низвергнутого монарха), что свидетельствует о том, что австрийско-баварские связи были обогащены взаимными влияниями, *ergo*: они не ограничиваются исключительно наследием Наддунайского стиля.

Первым значимым австрийским мастером был Йоханн-Михаэль Роттмайр (1654-1730); после него пришли Даниэль Гран (1694-1757), Пауль Трогер (1698-1762), Мартин Иоганн Шмидт (1718-1801), Маульберч и другие – целая фаланга авторов грандиозных алтарей и фресок позднего Барокко, частенько освещавших стилем Рококо свое родное тяжелое Барокко, а иногда достигавших даже Неоклассицизма. К истинной элите живописи белых людей мы можем сейчас причислить только лишь двух австрийцев XVIII столетия: Маульберча и превосходного портретиста Купецкого (1667-1740). Иоганнес (Ян) Купецкий (Купецки, Купетцки) фигурирует в энциклопедиях XIX века, равно как и в изданных перед Второй Мировой войной, как венгр (поскольку родился в Венгрии), нынешние же энциклопедии называют его чехом (может быть потому, что он был членом секты «чешских братьев»?¹), но работал в Вене и Нюрнберге, так что правильнее было бы называть его подданным Габсбургов или австрийцем. В отношении Купецкого меня гложут те же угрызения совести, что и в отношении Пьяццетты – безжалостный отбор убрал этих двух замечательных мастеров из списка художников, получивших собственные главы в «ЖБЧ»,



Пауль Трогер
«Апофеоз Карла VI», фрагмент
1739, фреска
Аббатство Гётвейг, Австрия)

¹ Чешские братья или Община богемских братьев — христианская евангелическая деноминация, основанная в Чехии (в Богемии) в XV в. из остатков гуситов.



Ян Купецкий

«Автопортрет у мольберта»
(~1710, холст, масло; 95,6x82,4

Собрание В. Лысяка,
Варшава, Польша)

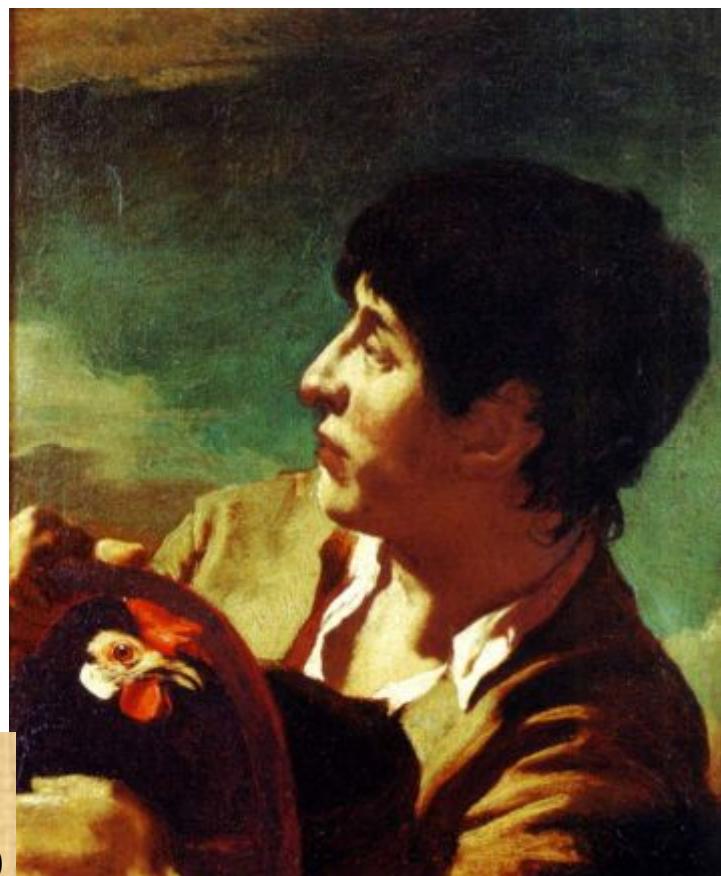
хотя в моей домашней коллекции есть по одному шедевру каждого из них: **«Автопортрет у мольберта»** Купецкого (см. выше) и **«Мальчик с петухом»** Пьяцетты (см. след. стр.).

Купецкий, Пьяцетта и Маульберч в Польше практически неизвестны (то есть, известны исключительно специалистам), но такая же ситуация и в остальном мире – широкая публика этих художников ни с чем не ассоциирует, потому что даже наиболее объемные научно-популярные труды (хотя бы знаменитейшая *"A History of Art"* Янсона) эту троицу совершенно не замечают. Что является ошибкой, поскольку Купецкий – это виртуоз барочного портрета, а Джамбаттиста Пьяцетта (1683-1754) своим резким *"chiaroscuro"* повлиял на всю Венецианскую школу XVIII столетия (на Тьеполо и всех остальных, рангом пониже – поначалу палитра каждого из них находилась под влиянием тенебризма Пьяцетты), а опосредованно – и на всех тогдашних австрийцев, поскольку они принимали венецианцев за образец. Ну а Маульберч – это уже звезда олимпийской яркости, как мне кажется. Обожая спонтанную, невротичную, дерзкую, иногда просто безумную кисть Маньяско, я не могу не любить кисть Маульберча, исполненную аналогичной «шизофрении» и деформации. Историография искусства помешает его во вторую лигу живописи белого человека, а обязана относиться к Маульберчу как к гению.

При жизни Маульберч заслужил репутацию отшельника, человека с тяжелым, резким характером, что демонстрирует его венский автопортрет (~1790, Вена, Австрийская галерея) – на нем мы видим разочарованного во всем и вся человека, которого раздражают близкие обоего пола. Но он был весьма популярен, причем от самого дебюта. Потому молниеносно – благодаря большим настенным декорациям (фрескам) и алтарным холстам в многочисленных церквях Австрии, Чехии, Моравии, Венгрии и Германии, а вместе с этим – благодаря мифологическим, историческим и аллегорическим сценам, создававшихся для дворцов и резиденций по всей Центральной Европе – он стал ведущим представителем австрийского позднего Барокко и Рококо. С 1759 года – член Венской Академии, с 1770 – ее преподаватель. Умер он знаменитым. Но потом его быстро забыли, что – как я уже упоминал – продолжается практически до нынешнего дня.

В "oeuvre" Маульберча проявляются различные влияния, в том числе и Рембрандта (светотень), и Рубенса, но прежде всего – его вдохновляло творчество Пауля Трогера. Трогер стал передаточным ремнем между Маульберчом и Венецианской школой XVIII столетия. Благодаря ему Франц Антон познакомился с творчеством Пьяцетты, Питтони, С. Риччи и М. Риччи, Тьеполо Старшего и других. У каждого из них он что-то позаимствовал, а если выделять чье-то конкретное влияние, необходимо указать на Питтони и Пьяцетту. У Джамбаттисты Питтони австриец взял прославленное "brio", то есть жар кисти, а у Пьяцетты – тяжелое "chiaroscuro", то есть сильные контрасты валёров, сочетаемых с насыщенной палитрой. Годы пригасили эту палитру и смягчили светотень, и это означало, что Барокко уступало место Рококо. А потом и Рококо – Неоклассицизму. Это естественно – живя во времена трех стилей Маульберч занимался всеми тремя: типичным поздним Барокко, Рококо и Неоклассицизмом. Последний этап был для него наиболее неудачным: неоклассицистические законы (покой, гармония и т.д.) упорядочили прежнюю блестящую импульсивность кисти и приглушили сияние красок. Клара Гарас: «*В поздних картинах уже нет первоначальной стихийности, формы на них тяжелые, а краски – матовые*» (1973).

Маульберча иногда называют «последним великим автором фресок», правда этот комплимент способен ввести в заблуждение, поскольку «космические» фрески Джамбаттисто Тьеполо представляют собой несравнимую финишную черту продолжавшейся пару столетий эпопеи "al fresco" (впрочем, австриец совмещал "al fresco" с "al secco", что под конец XVIII столетия было чуть ли не рутиной). Но с точки зрения хронологии все сходится, похвала кажется заслуженной (в особенности, среди австрийцев) – Маульберч пережил Тьеполо на целую четверть столетия, а его знаменитые фрески 60-х годов (например, свод Залы Богословия в старом здании Венского университета или плафон церкви в Швехате) – это превосходная настенная живопись. А вместо того, чтобы называть Франца Антона «последним мастером фрески» (этот титул у меня носит Джамбаттисто) – лично я предпочитаю называть его последним маньеристом. Анализируя маньеризм, я замечаю четкое родство хотя бы по такой линии: Доменико Беккафуми (ранний маньерист) – Бартоломеус Шпрангер (поздний маньерист) – Франц Антон Маульберч (маньерист, опоздавший минимум на два столетия). Решающими здесь являются: палитра, техника кисти и лихие позы персонажей Маульберча.



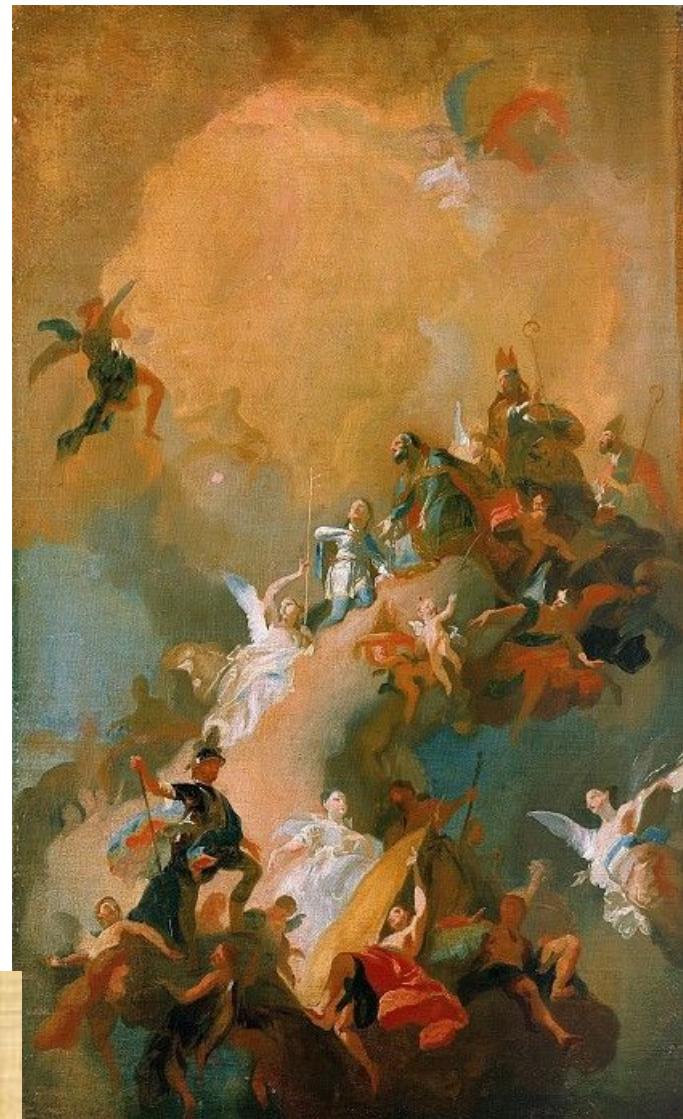
Джованни Баттиста Пьяцетта
«Мальчик с петухом»
(1720/32, холст, масло; 46,5x37,5
Собрание В. Лысяка, Варшава, Польша)



Франц Антон Маульберч
 «Святое семейство»
 (1752/53, холст, масло; 127x90
 Австрийская галерея, Вена, Австрия)

Если говорить о технике кисти, Франц Антон был сторонником широкого цветового пятна (как и Эль Греко), почитателем свободного, быстрого и «небрежного» *vel* «бандитского» размахивания кистью. Другими словами, он был мастером эскизов, обожал *„skizzieren“* (набрасывать, зарисовывать), хотя в те времена австрийские художники не применяли родного термина *„Skizze“*, но, как и вся Европа, использовала итальянские термины *„modello“*, *„modelletto“* и *„bozzetto“* (у немцев и австрийцев особенно популярен был последний).

Уже Джорджо Вазари писал: «*В эскизе художник, которого посетила творческая идея, с помощью нескольких мазков выражает свою мысль, которую впоследствии он может даже испортить излишним усилием финального преображения, как иногда случается у тех, кто не знает, когда следует прервать работу*» (1550, 1568). С Маульберчем подобное случалось. «*В эскизах он оперировал невероятно легкими мазками кисти и немногочисленными пятнами светлых красок, но завершенным живописным работам, создаваемым по этим эскизам, часто не хватает непосредственности*» (К. Гарас), что означает их «*вылизанность*» под традиционалистский вкус XVIII столетия, в то время как эскизы предпочтительны вкусу нынешнему. Но столь же часто окончательные версии работ Маульберча демонстрируют легкость эскиза, своеобразную пара-эскизность, которую творила нервная, выбириющая кисть, атакующая холст небрежным жестом и размахом, что французы называют *„la touche fluide“* (что можно приблизительно перевести как «*плавность*», ввиду отсутствия идеального соответствия). И в то же время кисть – это прожектор света, дирижирующего красками крайне смелой палитры, где постоянны сочетания тихих, деликатных, пастельных тонов с яркими, горячими пятнами красок. Плюс различные фактуры, *„impasto“* и лессировки, блестящая и матовая поверхности.



Франц Антон Маульберч
«Апофеоз венгерского святого»
(1773, холст, масло; 73x46)

Берлинская картинная галерея, Германия)

Давайте приглядимся поближе к двум работам Франца Антона Маульберча, которые мне очень нравятся – типичному эскизу и окончательной версии, которая, все же очень близка технике эскиза.





Франц Антон Маульберг «Крещение евнуха»

~1750, бумага, наклеенная на холст, масло; 50,5x34,5

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия

Евнух крестит святой Филипп Апостол (Филипп Диакон), поэтому полное название картины звучит так: **«Евнух принимает крещение из рук святого Филиппа Апостола»**. Именно под таким длинным названием эту живописную работу выставляли россияне.

«А Филиппу Ангел Господень сказал: встань и иди на полдень, на дорогу, идущую из Иерусалима в Газу, на ту, которая пуста. Он встал и пошел. И вот, муж Ефиопляин, евнух, вельможа Кандакии, царицы Ефиопской, хранитель всех сокровищ ее, приезжавший в Иерусалим для поклонения, возвращался и, сидя на колеснице своей, читал пророка Исаию. Дух сказал Филиппу: подойди и пристань к сей колеснице. Филипп подошел и, услышав, что он читает пророка Исаию, сказал: разумеешь ли, что читаешь? Он сказал: как могу разуметь, если кто не наставит меня? (...) Филипп отверз уста свои и, начав от сего Писания, благовестовал ему об Иисусе. Между тем, продолжая путь, они приехали к воде; и евнух сказал: вот вода; что препятствует мне креститься? Филипп же сказал ему: если веруешь от всего сердца, можно. Он сказал в ответ: верую, что Иисус Христос есть Сын Божий. И приказал остановить колесницу, и сошли оба в воду, Филипп и евнух; и крестил его.» («Деяния святых Апостолов», 8, 26-38).

Евнух (обрезанный, кастрат) в качестве героя или одного из героев живописной работы имел огромную популярность у Академиков (особенно французских) XIX столетия, которые страстно штамповали гаремные сцены, поскольку эротичный Ориент был тогда безумно моден. Модной тогда же стала и любая энциклопедическая и литературная информация относительно евнухов. Польская **«Всеобщая энциклопедия»** Самуила Оргельбрандта² начинала статью **«Евнух»** с пояснений, что *«евнух, это существо ущербное, ни мужчина, ни женщина, презираемое как первыми, так и вторыми, привязанное к сильным для угнетения слабых, как правило – тиран, поскольку не может быть господином, соединяющее со своим деспотизмом злобу, что не в состоянии изведать наслаждений, свидетелем которых оно бывает, и вечно питающее в сердце своем страсти в соединении с отчаянием, ибо лишение внешних органов не искореняет его внутренней похоти»* (1861). Это ошибка. *«Лишение внешних органов»* бывало различным (только яички или вместе с членом), но независимо от степени утраты члена, евнухи не теряли сексуальной привлекательности окончательно, так что дамскую похоть кое-чем они удовлетворять уме-

² Самуил Оргельбранд (1810-1868), польский книготорговец и издатель, в 1859-68 гг. выпустил первую современную польскую энциклопедию в 28 томах.



ли, так что – как сообщает третье издание упомянутой «Энциклопедии» – «весьма часто разнужданные римлянки использовали евнухов для половых сношений, не вызывавших последствий» (1902). Снова ошибка – цитируемое утверждение не является распространением ошибочной информации лишь в том случае, если древнеримские женщины отличаются от других женщин Древности и Современности.

Греческая этимология *"eupouchos"* означает: страж ложа, так как кастратов чаще всего применяли для стражи в гаремах. Евнухов знают все колыбели цивилизаций: Китай, Месопотамия и т.д. Сам обычай обрезания гениталий или яичек выводят от культа фригийской богини плодородия Кибелы, любовник которой Аттис отрезал свое достоинство в приступе безумия (местные, например, сирийские, жрецы культа Кибелы были кастратами), и с мифом, которой отождествлял ее с Агдистисом, двуполым существом, порожденным горой Агдос, которое настолько разъярило богов, что они лишили его мужских признаков. Точно так же можно искать происхождение данного обычая в военном варварстве – Геродот пишет, что на Востоке обычно кастрировали пленников. А обычай калечить себя не «под Аттиса», то есть не индивидуально, и не вследствие психического заболевания, а массово, что является следствием интеллектуального заболевания – вывел философ Валезий (III век нашей эры), доктрина которого гласила, что мужское достоинство себе необходимо отрезать, чтобы избавиться от похоти. Так что последователи Валезия, валезианцы, отрезали его, что потом стали делать и оригенисты, поскольку философ (тоже христианский) Ориген поддержал доктрину Валезия. Первый Никейский собор (325 год) заклеймил и валезианцев, и оригенистов как омерзительных еретиков, а кастрацию – как безнравственность, что вовсе не помешало христианам и далее себя кастрировать. Еще в начале XX века в России действовала секта скопцов, членом которой нельзя было стать, предварительно не покалечив себя. И четвертой причиной массовой кастрации (помимо военной, гаремной и сектантской) стал современный обычай производства церковных и оперных певцов.

Когда церковь перестала быть врагом *«обрезания яичек»*? Сложно сказать, но похоже тогда, когда папскому хору перестало хватать мальчиков и контр-теноров, поскольку музыкальные требования росли, но при этом росла и нелюбовь к фальцетным голосам (требовались альты и сопрано). Так что случилось это в XVI столетии – именно в этом веке хор Сикстинской капеллы уже привлекал *"musici"* (певцов-кастратов), а начиная с 1609 года в хор Апостольской Столицы вербовались исключительно кастраты. Это было результатом *"breve"* (страстей) папы Климента VIII, который в конце XVI столетия санкционировал *«кастрацию ради славы Божьей»*. Но и для людской тоже (или точнее – исключительно для нее), потому что кастратами заполнились не только церковные хоры, но и оперные труппы, тем более, что Церковь к певицам относилась прохладно, а в 1686 году папа Иннокентий XI вообще запретил женщинам выступать на сцене (некоторые женщины обходили этот запрет, цепляя себе искусственный пенис без яичек, изображая тем самым кастрата). Оперные *"musici"* делали грандиозные карьеры, хватало у них и эротических успехов, и настолько громких, что Церковь специальной буллой должна была запретить им вступление в брак. Фаны поющих евнухов безумствовали во время спектаклей, словно нынешние обожатели рок-звезд, визжа *«Да здравствует нож! Благословен будь нож!»*. И всю эту любовь к кастратам, как ножом, обрезал император Наполеон, запретив операцию по кастрации, под угрозой смерти для хирургов. Но чуть ранее, то есть в эпоху Маульберча, *"musici"* штамповали массово, кастрируя четыре тысячи мальчиков ежегодно (!), а самым знаменитым кастратом *"per bel canto"* был Фаринелли³.

До Фаринелли славу снискали многие кастраты. Они были актерами, философами (как Фаворин), военачальниками (как Нарсес у Юстиниана или Аристоник у Птолемея), лю-

³ **Фаринелли**, настоящее имя **Карло Броски** (1705-1782), знаменитый итальянский певец-кастрат. Голос Фаринелли, охватывал три с половиной октавы и обладал невероятной гибкостью и техничностью, а широкий диапазон позволял исполнять как сопрановые, так и контратальтовые партии. В 1737 г. был приглашён в Испанию в качестве личного певца короля Филиппа V (контракт не предусматривал сценических выступлений, а исключительно ежедневное пение для короля).



Неизвестный австрийский или североевропейский художник
«Крещение евнуха»

(?, холст, масло; 136x106

Национальный музей, Варшава, Польша)

Депозит Музея Вилянувского дворца

бовниками (как Спорус, с которым Нерон вступил в брак) и т.д. Первым известным в литературе кастратом был египтянин Потифар, хозяин Иосифа, упомянутый в Ветхом завете (кстати, там о кастратах есть много чего, например, в **«Книге Иова»**), а его телесное несовершенство хотя бы частично оправдывает его супругу, чьи желания изменять супругу столь охотно иллюстрировала живопись белого человека. Потифар, высокопоставленный чиновник фараона – это библейская модель сановников-кастратов, без которых не обходились дворы древнего и средневекового Востока. Такие же имелись и у легендарной царицы Ассирии Семирамиды. В Византии термин «евнух» практически стал синонимом «придворного камергера». Казначей эфиопской владычицы, которого представил своей кистью Маульберч, это именно этот тип (кстати, прекрасно известный и сейчас; приглядитесь к тем каплунам, которых вы выбираете в правительство) – сановник без яиц.

Когда картина была собственностью российского семейства Юсуповых (а она была таковой, начиная с XVIII века), ее приписывали какому-то итальянскому художнику или немцу Кристиану Вильгельму Эрнесту Дитриху. Уворованная («реквизированная») большевиками из Юсуповской галереи (петербургского дворца Юсуповых), в 1925 году она попала в Эрмитаж, где после Второй Мировой войны Мария Щербачева установила авторство Маульберча (1956). Впоследствии, западная историография искусств (П. Каннон-Брукс, 1977) подтвердила атрибуцию Щербачевой, как в отношении **«Евнуха»**, так и его пандана **«Юдифи»** (Москва, Музей изобразительных искусств им. Пушкина).

По мнению Щербачевой, петербургский шедевр был эскизом для окончательной версии, которой владеет варшавский Национальный музей (см. выше). Версия сомнительная⁴, но если бы это оказалось правдой, это было бы дополнительным

⁴ Авторство варшавской картины, носящей название **«Крещение казначея эфиопской царицы Кандакии»**, вызывало долгие и жаркие споры. Холст приписывали различным мастерам (Тьеполо, Дитрих, Зик, Траутманн, Нотхнагель, Маульберч), но окончательные доказательства так и не были представлены – примечание автора.

доказательством того, что некоторые окончательные версии картин Маульберча, грунтовые, «вылизанные», чрезмерно мелочные, никак не могли сравниться с его феноменальными эскизами. Более вероятным кажется тезис, что петербургский *"bozzetto"* был наброском для завершенной картины, которая пропала (некоторые даже утверждают, будто бы мы видим не подготовительный эскиз, а эскизную реплику утраченной картины, но эта гипотеза слаба).

Петербургский **«Евнух»**, динамичная композиция которого была основана на образце, выработанном художниками рембрандтовского круга, это истинный *"Meisterstück"* (Николай Никулин: «Это одно из лучших живописных произведений в коллекции Эрмитажа», 1986). Когда Маульберча хвалят в качестве *«предвестника Романтизма»* (Жак Бюссе и др.) – данная картина может служить доказательством тезиса не хуже картин Маньяско, столь огромную порцию романтической впечатлительности и экспрессии она содержит. Когда мы говорим о сочном колорите и фантастическом темпераменте техники Маульберча – данный рисунок в качестве иллюстрации для подобного рода рассуждений можно выбрать безошибочно. В конце концов, когда мы признаем Маульберча истинным мастером эскиза – мы видим здесь бесспорное подтверждение этому. Вне всяких сомнений, он был истинным гением техники *"bozzetto"*.

Технику *"bozzetto"* взял у итальянцев Роттмайр и привез в Вену. У Роттмайра ее перенял Трогер. А уже от Трогера – Маульберч. И не он один. Только его эскизы царствуют без какой-либо конкуренции. Отточенная легкость кисти и очаровывающее свечение красок показывают, что Маульберч сегодня не анахроничен даже для тех, у кого живопись начинается с Моне, Гогена и ван Гога. Если бы был организован музей живописных эскизов (это была бы галерея, от которой перехватывало бы дыхание даже у тех кретинов, которые по образцу Маринетти⁵ и его дружков футуристов признают исключительно современное искусство, заявляя о необходимости сжечь все музеи старинной живописи) – Франц Антон Маульберч был бы там чемпионом с верхней ступени пьедестала живописи белого человека.

Но не в одних лишь эскизах умел он демонстрировать собственный гений, доказательством чему является будапештское полотно, которое я представляю далее.



⁵ **Филиппо Томмазо Маринетти** (1876-1944), итальянский писатель, поэт, основатель футуризма.



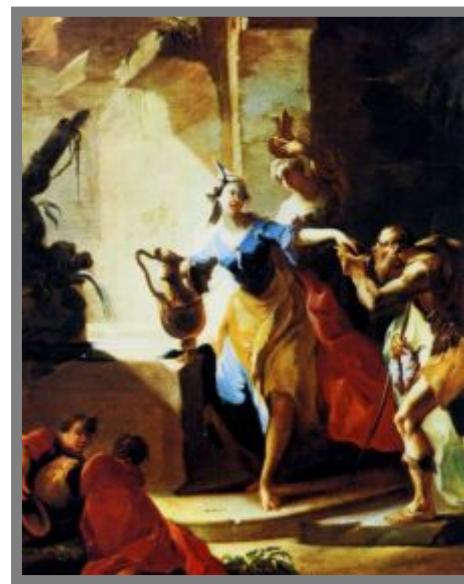
Франц Антон Маульберг «Ревекка у источника»

1755/60, холст, масло; 73x90,5

Музей изобразительных искусств, Будапешт, Венгрия

Авраам послал в Харран старого слугу Элиезера, чтобы тот нашел жену для Исаака, сына Авраама. На дорогу он дал ему десять верблюдов, нагруженных богатствами. Был ранний вечер, когда утомленный долгой дорогой Элиезер остановил караван у стен Нахора, неподалеку от колодца, к которому в эту пору приходили брать воду молодые женщины и девушки. «...и сказал: Господи, Боже господина моего Авраама! пошли её сегодня навстречу мне и сотвори милость с господином моим Авраамом; вот, я стою у источника воды, и дочери жителей города выходят черпать воду; и девица, которой я скажу: наклони кувшин твой, я напьюсь, и которая скажет: «пей, я и верблюдам твоим дам пить», — вот та, которую Ты назначил рабу Твоему Исааку; и по сему узнаю я, что Тытворишь милость с господином моим. Еще не перестал он говорить, и вот, вышла Ревекка, которая родилась от Вафуила, сына Милки, жены Нахора, брата Авраамова, и кувшин ее на плече ее; девица была прекрасна видом, дева, которой не познал муж. Она сошла к источнику, наполнила кувшин свой и пошла вверх. И побежал раб навстречу ей и сказал: дай мне испить немного воды из кувшина твоего. Она сказала: пей, господин мой. И тотчас спустила кувшин свой на руку свою и напоила его. И, когда напоила его, сказала: я стану черпать и для верблюдов твоих, пока не напьются. И тотчас вылила воду из кувшина своего в поило и побежала опять к колодезю почерпнуть воды, и начерпала для всех верблюдов его» (Ветхий Завет, «Бытие», 24, 12-20).

В соответствии с цитируемой притчей, Ревекка была девушкой скромной и богобоязненной, образцом всех добродетелей, а когда Элеазер встретил ее, была она благовоспитанно «чистой» («которой не познал муж»). Тогда как Маульберг показывает нам балерину в стиле «маньеристского рококо» с совершенно не святой физиономией (или он хотел посмеяться над Ветхим Заветом?). Поглядите-ка на ее совершенно танцевальную позу, собственно, даже балетную – она совершает некое *"pas"*, а воду Элиезеру подает таким изысканным и отработанным жестом, словно подает руку для поцелуя или принимая приглашение на танец. А чему тут удивляться – в конце концов, Рококо заключалось не в одной только революционной колористике.







Франц Антон Маульберч «Иосиф и его братья»

(1755/60, холст, масло; 72x91,5

Музей изобразительных искусств, Будапешт, Венгрия)

Божья правда – здесь я вижу больше Маньеризма, чем Рококо. Сколько же здесь маньеристических красок, напоминающих Россо Фиорентино, Приматиччо, Пармиджанино, Бронзино или Эль Греко! Сколько маньеристичных поз, а чем-то совершенно изумляющим является крайний левый голый тип в картине-близнеце «**Иосиф**» (см. выше), то есть, в пандане «**Ревекки**» (то, что это панданы установила эксперт по творчеству Маульберча, Клара Гарас, 1960) – словно вырезанный из «**Лаокоона**⁶» Эль Греко! Или же эти широкие, словно эль-грековские, цветовые пятна. Весь запоздавший маньеризм австрийца исходит от этих двух панданов. Формы Ревекки, главной героини первой из пары картин, напоминают фарфоровую фигурку Рококо не менее, чем героиню Школы Фонтенбло, которая оделась, чтобы в придворном театре сыграть библейскую сценку. Здесь она демонстрирует движения легких, словно пламенные персонажи Эль Греко, и гибких, словно тростинки на ветру либо серпантин, персонажей многих маньерилистов. И, ко всему прочему, она как бы просвещена сиянием, горит, будто волшебная лампа. Давайте присмотримся к свету произведений Маульберча.

Очаровывающая, нервная экстатичность лучших произведений и эскизов маслом Франца Антона имела источник не только в упомянутой быстрой, экспрессивной технике его кисти, но и в экспрессивном использовании света в качестве носителя цвета. Благодаря этому, мы можем называть Маульберча хорошим колористом. «*Огненные, мерцающие краски*», – писал Жак Бюссе. «*Искрящиеся тональности и нервная динамика Рококо*», – вторил ему Михаэль Левей. А ведь виртуозные люминистические эффекты (взять хотя бы то неземное, следовательно, намекающее на Божественное вмешательство, световое зарево, что бьет со стороны колодца, являющееся рембрандтовским эффектом, воспринятым

⁶ См. том IV, глава 39 – примечание автора.

Маульберчем не прямо, а благодаря живописи Иоганна Евангелиста Хольцера и баварских художников) – служили, помимо выстраивая колористики, еще и для выстраивания форм. Жан-Юбер Мартен: «Резкий световой удар придает персонажам Маульберча фантастические формы» (1979).

«Ревекка» – это уже не эскиз, зато она переполнена пара-эскизной спонтанностью, столь характерной, в особенности, для раннего периода Маульберча – она полна тем, что англосаксы, комментирующие творчество австрийца, называют *"expressiveness verging on the bizarre"* (экспрессивностью, граничащей с чудачеством), и что он утратил с течением лет, переполняясь старостью и Неоклассицизмом. Для ясности: легкость, спонтанность, небрежность кисти тогда практиковали многие итальянские художники (тем же самым занимался и Тьеполо), мастера из Австрии и Южной Германии – Европу заливало волнами картин, создаваемых с чувством *«пофигизма»*. А вот откровенную легкость, отсутствие искусственности, принуждения излучало весьма небольшое число таких картин. Но уровня Маульберча достичь было ой как трудно.

Этот холст он подписал: *"Maulbeer"*. Художник часто подписывался подобным образом. Мы пишем его фамилию: Маульберч или же Маульперч (обе формы считаются одинаково верными и применяются и так, и так), а когда-то ее писали Маульберш (Maulbersch) или же Мальберц (Malberz). Мне все равно, как вы его запомните, лишь бы только помнили, ибо этого мастера, Франца Антона М. помнить стоит.

