

Кристофер Невилл

Искусство и культура Скандинавской Центральной Европы

1550 – 1720



СОВРЕМЕННАЯ
ЕВРОПЕИСТИКА

Искусствоведение



Современная европейстика = Contemporary European Studies

Кристоффер Невилл

**Искусство и культура
Скандинавской Центральной
Европы. 1550–1720**

«Библиороссика»

2019

Невилл К.

Искусство и культура Скандинавской Центральной Европы. 1550–1720 / К. Невилл — «Библиороссика», 2019 — (Современная европейстика = Contemporary European Studies)

ISBN 978-5-907532-72-4

Рассматривая визуальную культуру датского и шведского дворов от Реформации до окончательного упадка в XVIII веке, Кристоффер Невилл объясняет, как и почему они превратились в важные художественные центры. Невилл анализирует крупные проекты известных художников и архитекторов, а также произведения, авторы которых практически неизвестны за пределами Северной Европы — Корнелиса Флориса, Адриана де Вриса и Иоганна Бернхарда Фишера фон Эрлаха.

ISBN 978-5-907532-72-4

© Невилл К., 2019
© Библиороссика, 2019

Содержание

Предисловие и слова благодарности	6
Введение	9
СКАНДИНАВИЯ И БАЛТИКА: ЗЕМЛЯ И МОРЕ	14
КУЛЬТУРНАЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И КУЛЬТУРНЫЙ ОБМЕН	19
Глава первая	21
ИДЕОЛОГИЯ ГОТИЦИЗМА	25
ГОТИЦИЗМ В СВЯЩЕННОЙ РИМСКОЙ ИМПЕРИИ	28
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ГОТИЦИЗМА	31
ГОТИЧЕСКИЙ КЛАССИЦИЗМ	34
Глава вторая	39
ЛЮТЕРАНСКИЕ КАПЕЛЛЫ ДЛЯ ЛЮТЕРАНСКИХ КНЯЗЕЙ:	42
ТОРГАУ И ЕГО НАСЛЕДИЕ	
ГРОБНИЦЫ КОРНЕЛИСА ФЛОРИСА В ДАНИИ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЕ	50
Глава третья	65
УКРАШЕНИЕ КРОНБОРГА	67
Конец ознакомительного фрагмента.	68

Кристоффер Невилл
Искусство и культура Скандинавской
Центральной Европы. 1550–1720

Моей семье

Предисловие и слова благодарности

Создание этой книги заняло больше времени, чем я предполагал. Отчасти работа замедлялась из-за привычных обстоятельств, знакомых всем, кто занимается административной деятельностью и общественной нагрузкой, и являющихся частью жизни ученого. Однако в большей степени работа замедлилась потому, что изложение данного материала аудитории, для которой он совершенно неизвестен, оказалось труднее, чем я ожидал. Под аудиторией подразумевается практически каждый, кто не живет относительно близко к Балтийскому морю, а также и многие из тех, кто там живет. Основной мой тезис, довольно простой, состоит в следующем: в период с эпохи Реформации до начала XVIII века Датско-Норвежское и Шведское королевства были полностью интегрированными составными частями Центральной Европы, к тому же принадлежали к числу самых динамично развивающихся стран этого региона. Однако история Центральной Европы в ранний период Нового времени сама по себе мало известна в англоязычном мире. В какой степени необходимо включить описание культурной истории этого более крупного региона и не вытеснит ли такое описание на периферию основной предмет моего изучения, Северную Европу? В конечном счете я посчитал его избыточным, особенно из-за существования нескольких прекрасных монографий на английском языке, излагающих историю культуры и искусства Центральной Европы, например [Hempel 1965; Kaufmann 1995]. Хотя они закладывают солидную основу знаний об этом обширном регионе, ни в одной из них нет сколь-либо значительного изображения скандинавских королевств. До определенной степени эту книгу можно считать дополнением к этим монографиям.

Пересмотр материала, представленного здесь, также неизбежно поднимает вопросы терминологии. Если мы говорим о расширенном понятии Центральной Европы, что в него входит? В данном контексте оно включает страны, традиционно входящие в этот регион, от современной Германии, Австрии, Польши и Чешской Республики на востоке до Венгрии и Северо-Запада России (в первую очередь Санкт-Петербург и прилегающие к нему области), плюс скандинавские королевства. Территории, находящиеся под властью Швеции и Дании, со временем изменились, но с середины XVI до начала XVIII века в них входили современная Дания, Норвегия, Швеция, Финляндия, Эстония, Латвия и некоторые другие территории на побережье Балтийского моря. Вдобавок до XX века в состав Дании входила Исландия, и только в настоящее время эта страна ослабляет свой контроль над Гренландией. Несмотря на то что в Исландии процветала значительная литературная традиция, представлявшая (и по-прежнему представляющая) большой интерес, в данной книге она будет играть второстепенную роль. Для определения этого региона я применяю понятие «Скандинавия», но в значительной степени это сделано для удобства. До конца XVIII века этот термин использовался довольно редко, когда этот регион, в соответствии с историческими переменами, все в большей степени стали воспринимать как существенно отличающуюся часть Европы – подобное изменение отношения имеет глубокие корни и обосновывает необходимость пересмотра, предложенного здесь. Однако прошло много времени, прежде чем подобное изменение восприятия региона привело к формированию нынешнего представления о Скандинавии, и в XIX веке ее по-прежнему воспринимали как важную составную часть германской культуры. Только в XX веке в результате двух мировых войн разрыв культурных связей с Германией стал окончательным [Henningsen et al. 1997].

Если «Центральной Европе» в этой книге дано довольно точное, хотя и нетрадиционное определение, термин «Северная Европа» используется более вольно для обозначения всех этих стран, включая Нидерланды, Англию и другие территории к северу от Альпийских гор.

Имена исторических лиц часто даются в устаревшей форме, и читателям, возможно, это покажется неуместным. Вероятно, мое решение покажется странным, но когда речь идет

о регионе, где люди нередко переезжали из одного места в другое, а границы постоянно сдвигались, подобный выход избавляет от необходимости выбирать между, к примеру, немецким, датским или шведским вариантом написания одного и того же имени, из-за чего может показаться, что одна из стран заявляет особые «права» на человека, который, вероятно, одинаково активно действовал во всех трех.

Одна из целей этой книги – представить новый материал широкой аудитории. Для этого пришлось изучать источники на нескольких языках, и в книге иногда приводятся прямые цитаты из них.

Как водится, я в долгу перед многими. В этой книге рассматривается большой период времени и обширные территории и нередко поднимаются непривычные вопросы, которые можно изучить только с помощью источников, находящихся на периферии историографии о раннем Новом времени. На удивление много этих работ можно найти в библиотеках Принстонского университета, Университета Калифорнии и Исследовательского института Гетти, где была проведена значительная часть моего исследования. Выдающиеся собрания Берлинской государственной библиотеки и Берлинской художественной библиотеки помогли заполнить многие оставшиеся пробелы, а завершить работу помогли собрания Королевских библиотек Копенгагена и Стокгольма. Выражаю благодарность этим организациям за то, что они продолжают работу по сбору редких изданий, и за помощь их сотрудников, без которых я не смог бы написать эту книгу.

Возможность работать в этих библиотеках я получил благодаря поддержке Фонда Самуэля Х. Кресса, Германской службы академических обменов (DAAD), Американо-скандинавского фонда и, совсем недавно, что поэтому заслуживает особого упоминания, Калифорнийского университета в Риверсайде и Фонда Александра фон Гумбольта. Благодаря Фонду Барра Ферри при Департаменте искусства и археологии Принстонского университета и Фонду Берит Валленберг были получены средства для публикации книги. Я благодарен всем этим выдающимся организациям за оказанное мне доверие.

В библиотеках я получил доступ к материалам, но благодаря дискуссиям с друзьями и коллегами я смог упорядочить свои идеи и понять, что мне нужно в первую очередь. Что более важно, они нередко помогали мне найти ответы! Все, кого я здесь упомяну, достойны гораздо большего, нежели краткая благодарность в предисловии; в определенной степени они все соучастники моего проекта.

Все они в том или ином отношении сыграли важную роль, и у меня нет ни возможности, ни желания ранжировать их по весомости их вклада в мой проект. Поэтому я буду более-менее следовать географическому принципу и особо поблагодарю Микаэля Алунда, Яна фон Бонсдорффа, Аллана Эллениуса (†), Линду Хиннерс, Яниса Креслинса, Мерит Лейн, Ларса Юнгстрёма, Анну Нильсен, Юнаса Нурдина и Мартина Улина из Уппсалы и Стокгольма. В Копенгагене мне особенно помогли Хьюго Йоханнсен (†), Биргитте Бёгтлид Йоханнсен, Йёрген Хейн и Пауль Гриндер-Хансен.

В Германии мне в связи с разными вопросами помогли беседы с Ларсом Олофом Ларссоном, Уве Альбрехтом и Килианом Хекком в Киле и Грайфсвальде, двух традиционных центрах скандинавистики. Михаэль Норт (Грайфсвальд) оказал мне всемерную поддержку; с самого начала он был важным участником этого проекта. В Берлине меня невероятно тепло принимали Адриан фон Буттлар, Бенедикт Савой и Александра Липиньска, и год в Техническом университете оказался в высшей степени плодотворным. Ханс-Ульрих Кесслер предоставил мне доступ к материалам Музея Боде и избавил меня от многих забот при отборе работ Йохана Грегора ван дер Шардта в Священной Римской империи и Дании. Бернд Ролинг и Бернхард Ширг натолкнули меня на перспективы трактовки Улофа Рюдбека и готицизма как длительного феномена, который существовал долгое время после начала XVIII века – времени, когда, как традиционно считалось, он уже угас. Гвидо Хинтеркойзер еще раньше стал для меня источ-

ником знаний по архитектуре рубежа XVII–XVIII веков, а Фридрих Поллеросс (Вена) был таким же неоценимым источником информации обо всем, касающемся Габсбургов.

В Бельгии и Нидерландах моими постоянными товарищами по пересмотру истории архитектуры Северной Европы были Криста Де Йонге и Конрад Оттенгейм, и в процессе обсуждения мы нередко находили совершенно новую интерпретацию. Многие в этой книге покажутся им очень знакомым. Фриц Шолтен и Джульетт Родинг также оказали мне большую помощь с некоторыми темами, поднятыми в этой книге. Сара Смарт помогла мне увидеть расцвет королевского Берлина в рамках, намного более широких, чем изобразительные искусства. Лиза Ског, с которой я давно работал над историей королевы Хедвиг Элеоноры, оказала значительное влияние на шестую главу.

В Соединенных Штатах этот материал, возможно, менее известен, чем в Европе, но тем не менее я нашел информированных собеседников и по эту сторону Атлантики. Николас Адамс, Кристи Эндерсон, Этан Матт Кавалер, Ларри Сильвер, Джефффри Чиппс Смит, Мара Уэйд, Кьелль Вангенстен и Майкл Йонан поделились со мной своими знаниями и нередко помогали мне найти более удачные формулировки. Томасу Да Коста Кауфманну и Джону Пинто я глубоко благодарен за то, что они поддерживали меня в убежденности, что этот материал необходимо представить – даже навязать – публике, которая иначе, возможно, никогда бы не узнала о нем. Они были правы. Раз за разом я видел гораздо больший интерес к далекому Северу, чем мог себе представить. Без их поддержки я мог оказаться автором многих очерков про малоизвестную романскую архитектуру XV века (чем я изначально занимался), думая со смутным сожалением, что бы случилось, если бы я рискнул разобраться с рядом неизвестных работ дальше на Севере, многие из которых нуждались в настоящем фундаментальном исследовании. Восторг от новых открытий сам по себе стоил того, чтобы пройти этот путь.

Мои коллеги в Калифорнийском университете в Риверсайде превзошли все мои чаяния. Все они терпеливо слушали, как я болтаю о чем-то, что казалось безнадежно непонятным. Особенно были на высоте Малкольм Бейкер, Том Когсвелл, Франсуаз Форстер-Хан, Ренди Хэд, Джанетт Кол, Конрад Рудольф и Соня Сикли-Роулэнд. Они давали мне советы, отвечали на мудреные вопросы и читали отрывки из моего текста. Огромное спасибо им всем.

И еще я от всей души благодарю свою семью. Энгеры – особенно Пер и Анне-Мари Энгер, Сюзанн Карлссон-Энгер и Нильс Карлссон – помогали мне намного больше, чем сами могут себе представить. Без них эта книга была бы другой (и намного хуже). И наконец, спасибо Пэм Бромли за ее бесконечное терпение во время работы с этим проектом и всем, что он включал. Ей пришлось многое претерпеть, пока концепция не превратилась в готовую книгу, и она имеет такое же право на результаты, как и я сам.

Риверсайд, Калифорния Январь 2018

Введение

Тенденции развития истории культуры в Центральной Европе нередко отличаются от тех, что можно видеть в других странах. Париж во Франции с момента, когда в 1590-х годах в него вошел король Генрих IV, и вплоть до Второй мировой войны практически непрерывно оставался центром создания художественных работ высочайшего уровня. Даже притом что ранее королевский двор Франции зачастую вкладывал деньги в крупномасштабные художественные проекты, в долине реки Луары, вдали от Парижа. Рим также был сосредоточением искусства и привлекал выдающиеся таланты начиная с XV и вплоть до конца XVIII века. Не без причины Италия заслужила репутацию родины искусств с времен Античности до современности.

Однако в Центральной Европе не было ни Парижа, ни Рима. Ни один аристократический двор, ни один город не смогли сформировать многоплановую художественную или культурную среду на какой-либо продолжительный период. Нюрнберг и Аугсбург известны как важные центры науки и искусства на рубеже XV и XVI веков, когда эти города стали домом для многих выдающихся издателей, художников, скульпторов и граверов, в их числе Альбрехт Дюрер и Ганс Гольбейн Старший. Позднее, в XVI, а потом и в XVII веке, в обоих городах создавались качественные работы, нередко недооцененные. В определенной степени оба города стали жертвами общей тенденции, когда искусства находились под покровительством двора, поскольку в конце XVI века в культуре региона доминировали баварские князья. На севере главные культурные проекты и художники периодически пользовались поддержкой Саксонского двора. Лукас Кранах и другие художники первой половины XVI века работали на герцогский двор. В Дрездене, главной резиденции саксонских герцогов с 1550 года, особенно активно развивалась культурная жизнь после 1700 года, а следующий период расцвета пришелся на XIX век, когда здесь работали Каспар Давид Фридрих и другие. После 1683 года, с уменьшением угрозы со стороны Османской империи, расцвела Вена. В XIX веке крупным культурным центром внезапно стал Дюссельдорф. В каждый из этих периодов рождались работы высокой художественной ценности, однако пики расцвета искусств были несколько спорадическими. Ни в одном из этих городов не сформировалась непрерывная, многоплановая традиция выдающегося мастерства.

Более того, многие из этих городов специализировались на каком-то одном виде искусства, так что создание объектов культуры становилось еще более фрагментарным. Например, Гамбург стал крупным центром развития музыки и художественной работы по металлу, но вряд ли был известен своей архитектурой или изобразительным искусством. Музыку Иоганна Себастьяна Баха иногда сравнивают с архитектурой Бальтазара Неймана, жившего практически одновременно с ним в первой половине XVIII века [Hoople 2000]. Оба они были выдающимися деятелями искусства, сравнимыми с любым из величайших на всем континенте. Однако Бах в основном работал в Лейпциге, где не было какой-либо достойной внимания традиции в области архитектуры или живописи. Нейман основался в Вюрцбурге, который не мог похвастаться значительным музыкальным наследием.

Подобные отдельные пики расцвета искусств – это не такое уж необычное явление, как может показаться, ведь Рим тоже является исключением в истории итальянской культуры. Другие дворы и города Италии переживали более-менее длительные периоды (признанного) расцвета, но нигде более не сформировалась действительно непрерывная традиция выдающегося художественного мастерства. В искусстве Флоренции внимание ученых привлекает период с XIII по XVI век, хотя ее мастера создавали прекрасные произведения и после этой эпохи. В венецианском искусстве предметом интереса исследователей становятся в основном период с позднего Средневековья до конца XVI, а затем XVIII века. В остальных случаях сколь-либо значимая деятельность в области культуры была преходящей. Милан эпохи Возрождения был

столицей богатого и амбициозного герцогства. Хотя миланские герцоги создали богатую придворную культуру, наибольшим расцветом Милана принято считать последние два десятилетия XV века, когда здесь работали Леонардо да Винчи и архитектор Донато Браманте, позднее уехавшие из города.

Подобно Леонардо и Браманте, которые переезжали с места на место в поисках покровителей, художники, работавшие при дворах Центральной Европы, нередко стремились уехать, когда в другом месте им открывались лучшие возможности. С другой стороны, многие дворы стремились переманить талантливых мастеров из других культурных центров. Результатом соперничества этих дворов и свободных городов – торговых, нередко исключительно богатых, независимых от местных князей и установивших самоуправление – был практически нескончаемый отток талантов с одного места на другое. Так, когда Рудольф II, император Священной Римской империи, после 1576 года собрал при своем дворе в Праге блестящую плеяду деятелей культуры, почти все они приехали откуда-то еще и были на тот момент уже зрелыми мастерами. Некоторые ранее работали на его отца, императора Максимилиана II, резиденция которого изначально находилась в Вене. Другие прибыли из Мюнхена, где герцог Вильгельм V разорил казну баварских князей, в результате чего художники при его дворе были вынуждены искать счастья в других краях. Некоторые были приглашены лично. Они не успели пустить глубокие корни в этом городе, и после смерти императора в 1612 году большинство из них разъехались, а многие покинули Прагу даже раньше [Kaufmann 1995]. Практически то же самое можно сказать и о Берлине веком позже. До конца XVII века это был относительно второстепенный культурный центр, но затем курфюрст Фридрих III, намеревавшийся получить титул короля, решил превратить его в столицу королевства. Когда в 1713 году на престол вззошел его бережливый сын, он отовсюду пригласил выдающихся мастеров, которые были изгнаны или уехали сами [Windt et al. 2001].

Начиная с последней трети XVI века большинство крупнейших художников Центральной Европы были родом из Италии или Франции или успели пожить в обеих странах. Этот общий контекст часто привлекается, чтобы объяснить схожие черты этих дворов. До определенной степени полезно принимать во внимание отправную точку создания монументов, представленных в этой книге; например, князья Центральной Европы культивировали увлечение конными портретами, что нельзя объяснить без отсылки к подобным работам в других городах, особенно в Риме, Флоренции и Париже. Однако сам по себе поиск источников внешнего влияния недостаточен для объяснения смысла этих работ. Вельможи этого региона пристально и ревниво следили друг за другом, поскольку в первую очередь их интересовало достижение уровня репрезентативности, признаваемой в их собственном кругу, а не абстрактная концепция новаторства. И действительно, устоявшиеся каноны имели важное значение, ведь благодаря им работы становились понятны тем, кому предназначались, включая послов, путешествующих аристократов, высоких гостей и подданных. Дворы были нередко связаны династическими браками, и эти связи обеспечивали круговорот предметов искусства и художников, которые часто пересылали свои работы заказчикам при других дворах, переезжали с места на место или, что случалось реже, один князь мог одолжить своего придворного художника другому. Широко принятые каноны, диктующие рамки для производства предметов культуры при дворах, благодаря переездам художников еще больше укрепились. Более того, эти каноны, в свою очередь, способствовали их переездам, ведь очень немногое было характерно лишь для одной области, и талантливый художник, скульптор или архитектор обычно приезжал ко двору, обладая довольно полными познаниями в изобразительных формулах, необходимых для успеха на новом месте. Эта специфика была вдвойне важна в огромном числе случаев, когда правители обращались за границу, делая заказ художнику или агенту. Бывало, что правитель даже не знал, кто выполнит работу, а представления исполнителя о дворе, из которого исходил заказ, также были весьма приблизительными. Тем не менее эти заказы извне

нередко хорошо принимались, оказывались весьма успешными и могли стать поводом для последующих заказов дворов, имеющих связи с предыдущими заказчиками. Все эти факторы стали причиной формирования многочисленных схожих черт в культуре при дворах Центральной Европы, которые нельзя объяснить лишь канонами, созданными в Италии и Франции. Хотя, без сомнения, можно выделить много различий, существовало нечто, что вылилось во внутренний диалог изящных искусств между многими дворами и свободными городами. Возможно, более крупные города могли похвастаться разнообразными великолепными образчиками искусства, но богатая, непрерывная художественная и культурная традиция Центральной Европы – это совокупный итог их всех, поскольку она была сформирована и связана в единое целое благодаря этому продолжительному диалогу.

Даже полностью признавая взаимодействие всех этих центров, нельзя утверждать, что культурная традиция Центральной Европы когда-либо представлялась сколь-либо завершённой. Уже давно признано значение поколения Дюрера и его современников в начале XVI века и поколения Баха, Неймана и многих других, творивших после 1700 года. Позднее получила признание и была изучена придворная культура Мюнхена и Праги конца XV – начала XVI века. Однако, судя по научной литературе, XVII век – это период, выпавший из внимания ученых. Главным образом такую лакуну объясняли Реформацией и начавшейся вследствие этого Тридцатилетней войной (1618–1648) [Hempel 1965: 62–86; Langer 1980: 187–234]. Поэты Мартин Опиц и Георг Грефлингер с горечью писали о последствиях войны, а в популярном романе «Симплисимум» Ганса Якоба Кристоффеля Гриммельсгаузена в ужасающих деталях показаны лишения и мародерства. Эти литературные свидетельства современников были дополнены мрачными офортами Жака Калло. Более непосредственно относится к искусствам пассаж в книге «Teutsche Academie» («Немецкая академия») Иохима фон Зандрарта, длинном, сложном труде, предназначенном для создания основ обучения академическому искусству в германских землях. Зандарт (1606–1688) писал следующее:

Королева Германия видела, как ее дворцы и церкви, украшенные великолепными изображениями, снова и снова сгорали дотла; пока ее взор застилали слезы и дым пожаров, у нее больше не было ни сил, ни желания заниматься Искусствами, из-за чего нам представлялось, что она стремится найти избавление в долгом сне бесконечной ночи. Итак, Искусства были забыты, а их приверженцы страдали от бедности и презрения до такой степени... что им приходилось брать в руки оружие или посох нищего вместо кисти, в то время как благородные люди не могли заставить себя отдать своих детей в обучение столь презираемым людям¹.

Эти свидетельства XVII века превратились в общепринятую точку зрения. В середине XX века популярный труд сэра Кеннета Кларка «Цивилизация», благодаря которому сформировалось представление целого поколения об истории культуры, повторял Зандрарта, полностью отрицая развитие культуры в этом регионе в XVII веке: «К началу XVIII века немецкоязычные государства вновь обрели дар речи. Из-за хаоса, посеянного Реформацией, из-за неопишуемых и нескончаемых ужасов Тридцатилетней войны их участие в истории цивилизации было прервано на сто с лишним лет» [Кларк 2021: 251].

Однако подобное объяснение не представляется полностью удовлетворительным. Сам Зандарт в этот период сделал прекрасную карьеру и процветал, а в его жизнеописаниях художников-современников война едва упоминается. Многие его биографии описывают успешную карьеру художников в тот самый период, который он в своем высказывании, цитируемом выше, изображает мрачным и безнадежным. Вполне оправдан более оптимистичный тон его биогра-

¹ Цит. по: [Graf 1975].

фий, ведь в XVII веке в этом регионе были осуществлены многие значительные проекты [Evans 1985; Kaufmann 1995: 233–281; Kaufmann 1998]. Что более важно, тезис об упадке не отвечает истине, поскольку он не учитывает два влиятельных королевских двора, составлявших часть этого региона, в Дании и Швеции, которые развивались особенно бурно в этот век, когда, казалось бы, развитие культуры остановилось. И действительно, несколько самых значительных своих работ Зандрарт выполнил для шведских заказчиков, считая этот регион частью германского мира, который он описывал.

Один пример (из многих, представленных в этой книге) иллюстрирует, насколько легко художники переезжали с места на место, а также показывает важную роль королевских дворов Скандинавии в культуре Центральной Европы. В числе выдающихся деятелей искусства, работавших в Дрездене около 1700 года, были скульптор Бальтазар Пермозер из Баварии и архитектор Маттеус Даниель Пёппельман из Вестфалии. Оба обучались в Италии и были знакомы с работами современников в Вене и в других уголках Священной Римской империи. Оба внесли важный вклад в работу по преобразованию Дрездена в королевскую столицу после того, как курфюрст Саксонии Август Сильный получил корону Польши в 1697 году.

Пермозер путешествовал дальше, чем ранее предполагалось. В 1692–1693 годах он был в Стокгольме, где, согласно документам, выполнил декорации для похорон королевы Ульрики Элеоноры под началом придворного архитектора Никодемуса Тессина Младшего [Böttiger 1918: 20; Böttiger 1940–1941: 215, 279n6]. По-видимому, его пребывание в этом городе не совпало с приездом Раймунда Фальца, но позднее их творческие пути пересеклись. Родившись в Стокгольме в семье ювелира из Аугсбурга, Фальц с 1690 года работал придворным ювелиром, чеканщиком медалей и скульптором в Берлине. Там он встретился с Пермозером, который во второй раз приехал на короткое время из Дрездена. Они вместе создали изысканную статую Геркулеса из слоновой кости. Позже Пермозер высек искусное надгробие для Фальца, так что можно предположить, что этих двоих связывала глубокая личная дружба [Theuerkauff 1986: 98–105; Steguweit 2004].

Хотя документальных свидетельств об этом нет, возможно, Пермозер также встречался с Иоганном Фридрихом Эозандером (позднее получившим дворянское звание и фамилию Гёте) где-то в Стокгольме, где тот работал в середине 1690-х годов. Десятилетие спустя, будучи придворным архитектором в Берлине, Эозандер отвечал за декорации для похорон королевы Софии Шарлотты, и результат его работы весьма напоминает декорации, выполненные Тессинем в Стокгольме при помощи Пермозера и других [Holland 2002: 142–147]². Позднее он работал в Дрездене и был коллегой Пёппельмана и Пермозера, хотя в то время в основном занимался фортификациями.

Подобные встречи были обычны при дворах Священной Римской империи. Стокгольм был неотъемлемой частью этой системы, кратко обрисованной выше, ведь творческие пути нескольких из упомянутых деятелей искусства проходили через этот город. И подобное не было чем-то исключительным. Однако, хотя документы, подтверждающие работу Пермозера в Стокгольме, были опубликованы век назад, этот эпизод его жизни никогда не принимался во внимание, и начало 1690-х годов оставалось непроясненным эпизодом в его карьере [Asche 1978]. Краткое пребывание Пермозера в Стокгольме, которое никогда не принималось во внимание, является хорошим примером изображения роли Датского и Шведского дворов в истории культуры Центральной Европы в более широкой перспективе. В литературе об искусстве и культуре этого региона северные королевства не упоминаются, несмотря на их важный вклад в культуру этого мира.

Данию и Швецию никогда не включали в историю культуры Центральной Европы, они, скорее, изображались как часть единого культурного процесса на побережье Балтийского моря,

² См. также главу 7.

от Копенгагена и Стокгольма до Риги, Кёнигсберга, Данцига, Штральзунда и Любека. Исходная формулировка этого сыгравшего значительную роль подхода на два десятилетия предвосхитила похожую интерпретацию региона Средиземноморья Фернаном Бraudелем и с тех пор только корректировалась и развивалась [Roosval 1924; Roosval 1927; Białostocki 1976: 11–23; von Bonsdorff 1993; Larsson 2003; Kaufmann 2003; North 2015; Braudel 1949]. Однако большинство научных трудов, выдвигающих этот тезис, делали акцент на позднем Средневековье, а не на раннем Новом времени. Что еще более удручающе, определение Балтийского региона не привело к росту внимания к тем замечательным предметам искусства, которые там производились, или к утверждению более значимого места для него в европейской истории искусства и культуры. Хотя в Балтийский регион входят значительные части Северной Германии и Польши, они тоже оказались вытесненными на периферию в изучении культуры Центральной Европы.

Подобное смещение акцентов дорого стоило как для королевских дворов Скандинавии, так и для остальных стран Центральной Европы. Из-за этого северные королевства затерялись, оторванные от более обширного региона Центральной Европы, в котором они играли важную роль. Одновременно из-за подобного опущения этот крупный регион представлялся незначительным в те годы, когда королевские дворы Дании и Швеции развивались особенно активно.

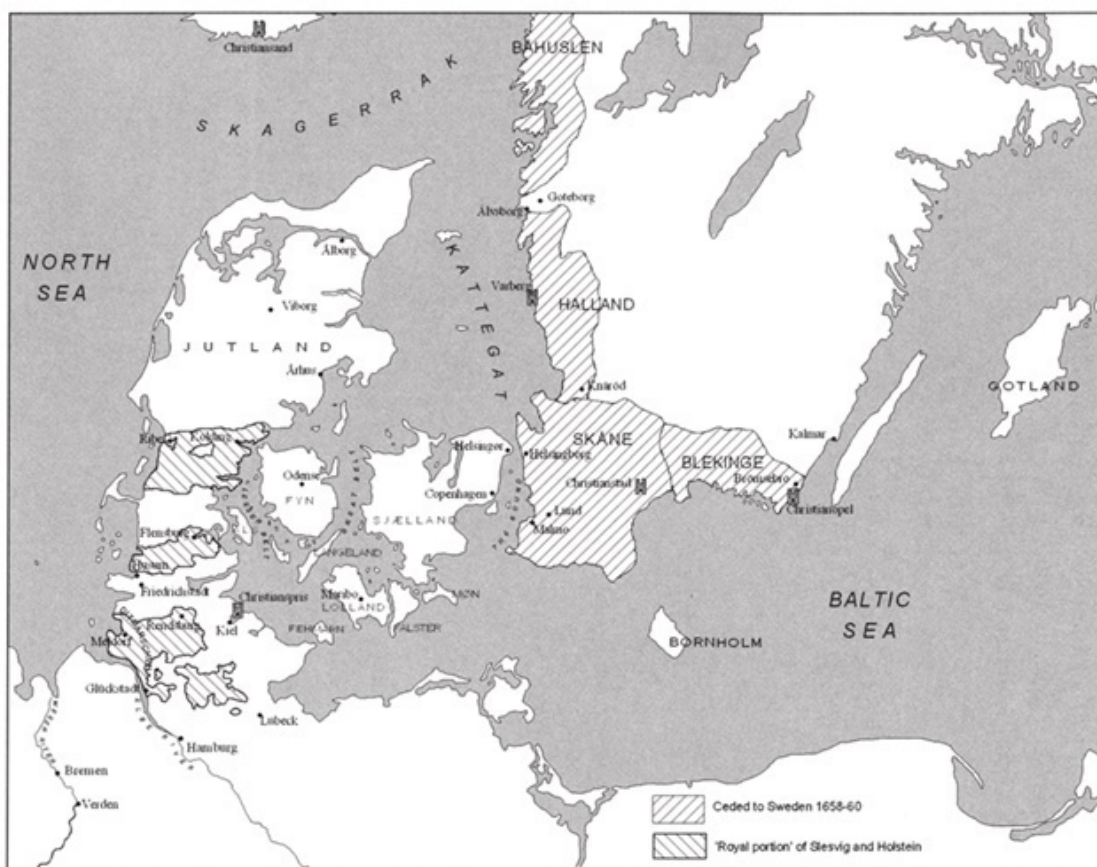
Оторванные от остальной Центральной Европы, Дания и Швеция оценивались как культурные клиенты других регионов. Поскольку в десятилетия на рубеже XVI–XVII веков в Дании работали многие деятели искусства нидерландского происхождения, культурная продукция в этом королевстве часто рассматривалась как аванпост нидерландского искусства – «пересаженный росток», как выразился Йохан Хейзинга [Хейзинга 2009]. Другие, по-разному оценивая заинтересованность Шведского двора и в особенности его выдающегося архитектора Никодемиуса Тессина Младшего в архитектуре и искусстве Рима и Парижа/ Версаля около 1700 года, обычно видели в шведском искусстве влияние этих мест³. Из-за таких формулировок королевским дворам Скандинавии навсегда отводилась второстепенная роль в общей истории искусства, поскольку они всегда представлялись спутниками, а не равноправными партнерами в обширном диалоге культур. Тот факт, что эти королевские дворы успешно привлекали отовсюду выдающихся деятелей искусства и отправляли местных талантливых юношей в долгие учебные поездки за границу, можно интерпретировать как доказательство их культурной зависимости, но одновременно является указанием на их значимость в глазах представителей их круга.

Итак, в этой работе мы утверждаем следующее: королевские дворы Дании и Швеции были полностью интегрированы в культуру Центральной Европы и играли ведущую роль в более крупном масштабе в период с XVI по XVIII век. Ошибка в историографии, из-за чего северные королевства оказались оторванными от этого обширного региона, отражая более серьезную концептуальную ошибку, нанесла вред нашему историческому видению как Скандинавии, так и Центральной Европы, из-за чего представление об обеих этих частях одного целого оказалось неполным, а их значение стало легче преуменьшить. Цель этой книги – определить место этих двух важных королевств в культуре более обширного региона, в которую они внесли значительный вклад.

³ См., например, [Dee, Walton 1988; Magnusson 1999].

СКАНДИНАВИЯ И БАЛТИКА: ЗЕМЛЯ И МОРЕ

В этой книге часто говорится о землях, например, о немецких землях или о землях вокруг Балтийского моря, но их границы в значительной мере определялись морями, их омывающими. Скандинавский полуостров почти полностью окружен Балтийским морем с востока и юга, Северным морем с запада и Северным Ледовитым океаном с севера. С большим Евразийским континентом он соединен только далеко на Севере, в землях саамов, где он граничит с Россией. Дания соединена с континентом Ютландским полуостровом, однако в целом это королевство состоит в основном из группы островов. В XVII и XVIII веках его территория простиралась от Зеландии, где находится Копенгаген, до Исландии и Гренландии в Северной Атлантике. Норвегия, будучи частью Датского королевства до 1814 года, занимает значительную территорию на западе Скандинавского полуострова (в результате Наполеоновских войн она была передана под власть Швеции и обрела независимость в 1905 году). Швеция в раннее Новое время занимала менее протяженную территорию, но все же простиралась до Восточной Балтики благодаря территориям княжества Финляндии (в результате военного поражения перешла к России в 1809 году) и все более обширным территориям на берегу Балтийского моря.



Карта 1. Дания с принадлежащими ей территориями, ок. 1600 года. Из книги Локхарта, Дания, 1513–1600. © Oxford University Press, воспроизводится с разрешения лицензиара с помощью платформы PLSclear

Эта часть Европы была весьма скудно заселена, на огромной территории проживало относительно мало людей. Некоторые районы Дании были своего рода исключением из этого

правила, там торговые города и центры епископств располагались ближе друг к другу, чем в других частях этого региона. Это сыграло особенно важную роль, когда в страну пришли идеи Реформации, которые нашли больший отклик у городских буржуа, нежели у крестьян и прочих жителей сельской местности. Тем не менее Дания, с характерным для нее плоским рельефом и богатыми почвами, в основном была аграрной страной. Полуостров Ютландия примыкал к немецким землям герцогствами Шлезвиг и Гольштейн; оба они управлялись датской короной, а последнее было частью Священной Римской империи. Далее к северу находились королевские замки в Кольдинге и Хадерслеве и резиденция епископа в Орхусе, однако в остальном ландшафт Ютландии состоял из лесов и сельскохозяйственных угодий. В значительной степени жизнь королевского двора протекала на острове Зеландия: в Копенгагене находилась основная королевская резиденция, а вскоре в Эльсиноре и Хиллерёде были возведены королевские замки.



Карта 2. Швеция и ее территории после 1660 года

В конце XVI века роль королевской усыпальницы была закреплена за собором в Роскилле. Пейзаж между этими городами был отмечен дворянскими поместьями. Такую относительно большую концентрацию королевских и дворянских резиденций можно было видеть и на другом берегу пролива на территории, которая сейчас принадлежит Швеции. И тем не менее даже эта часть королевства по сравнению с Нидерландами и отдельными территориями Северной Германии была заселена скудно.

Далее на севере, в Норвегии, доминировали горы, а ее извилистая береговая линия была восточной границей Северного моря. Швеция, столь же протяженная, как Норвегия, но обращенная к востоку, к Балтийскому морю, была намного более плодородной. В южной части королевства на невысоких холмах и полях простирались леса и сельскохозяйственные угодья. Дальше к северу и западу в шведские территории врезались Норвежские горы. В их недрах таились богатые месторождения меди и железа, которые обеспечивали значительную часть европейского рынка.

Топография региона не изменялась, но политические альянсы и структуры были в постоянном движении. В 1397 году скандинавские королевства вступили в унию под властью датской короны. Отношения в Кальмарской унии, это название она получила по названию крупного города в Юго-Восточной Швеции, стали напряженными уже к середине XV века. В начале XVI века Швеция подняла восстание и обрела независимость в 1523 году. Однако значительная часть территории, которая ныне является Южной Швецией, оставалась частью Датского королевства; современные границы в регионе были установлены лишь после ряда войн, следовавших одна за другой и казавшихся нескончаемыми. Некоторые, такие как Датско-шведская война 1563–1570 годов, влекли значительный экономический урон, и при этом не приносили никакой выгоды ни одному из королевств. Тем не менее эти войны, в большей мере, чем любое другое событие после Реформации, сформировали историческое развитие этих королевств. Также они имели огромные последствия для культурного развития данного региона.

Эпизодические военные столкновения между Данией и Швецией происходили постоянно, но со временем баланс сил изменился. На протяжении XVI и начала XVII века на Балтике доминировала Дания. Хотя война 1560 года завершилась ничем, Кальмарская война, которую эти королевства вели в 1611–1613 годах, привела к значительному ослаблению Швеции и усилению Дании благодаря денежным контрибуциям, полученным от проигравшей стороны. Победа послужила поводом прославить укрепление государства и монархии, а внезапное богатство позволило оплатить его, предлагая огромные заказы деятелям искусства.

В XVII века победа перешла к Швеции, которая стала доминировать в регионе. В первую очередь это стало результатом Тридцатилетней войны. Этот конфликт нередко рассматривается как поворотный момент, положивший начало современным методам ведения войн. Она началась как конфликт между христианскими конфессиями, но закончилась тем, что католическая Франция и лютеранская Швеция объединились и одержали победу над государствами, вставшими на сторону католического императора Священной Римской империи. В их числе ненадолго оказалась и лютеранская Дания, которая до этого возглавила сторону протестантов, поскольку национальные интересы пересилили религиозные убеждения. Дании пришлось заплатить высокую цену за свое участие в конфликте. С 1630-х годов Швеция, наряду с Голландской Республикой, стала растущей силой в Европе. Вестфальский мир, заключенный в 1648 году, укрепил ее позиции, поскольку Королевство Швеция стало гарантом мира и, таким образом, эффективным лидером протестантских государств. Благодаря этому миру Швеция также обрела контроль над значительными территориями Западной Померании, а также Бременом, Верденом и Висмаром, городами в Северной Германии. Эти территории были присоединены к землям в Восточной Балтике, которые находились под контролем Швеции со второй половины XVI века. Последующие войны в Польше и Дании в 1650-х годах укрепили позиции Швеции, во многом за счет ее соседей. Аннексия территорий на южной конечности Скандинавского полуострова в 1658–1659 годах лишили датских королей контроля за проливом, соединяющим Балтийское и Северное моря, а также пошлин от проходящих по проливу судов, которые долго обеспечивали независимый доход королям. Вдобавок к контрибуциям эта статья дохода служила источником для оплаты королевских заказов в сфере искусства.

Швеция вступила в эпоху расцвета практически всецело благодаря военным победам, вызвав возмущение своих соперников. В 1700 году на нее напал альянс Дании, которая надеялась вернуть территории, ныне принадлежащие Швеции, Объединенного Королевства Саксония-Польша и России, в которой в то время правил Петр I, решительно намеревавшийся захватить территории на восточных берегах Балтийского моря, что было частью его плана переориентировать политику страны на запад. Ему сопутствовал успех, и в 1703 году на берегах Невы на бывших шведских территориях был основан Санкт-Петербург. Возможно, это было преждевременно, поскольку война длилась вплоть до 1721 года и успех отвернулся от шведов только после битвы под Полтавой, в 1709 году. Тем не менее новый город стал столицей России и несомненным символом потери Швецией статуса великой державы.

КУЛЬТУРНАЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И КУЛЬТУРНЫЙ ОБМЕН

Политическая история этого времени и региона в значительной степени делает акцент на войнах, а не на торговле или других мирных занятиях. Конечно, в то время торговля тоже развивалась, например, торговля шведским железом и медью, но войны сами по себе были на удивление эффективным средством контакта и интеграции с остальным континентом. Конечно, в определенных случаях войны даже могли способствовать культурному развитию. Более того, напряженные отношения, приводившие к войнам, часто проистекали из давних хитросплетений, которые сами по себе подразумевали общность истории и культуры.

Династические браки могли нести с собой как мир, так и войны, ведь брачные союзы вели к спорам о наследовании. В 1590-х годах королем и в католической Польше, и в лютеранской Швеции стал Сигизмунд Васа. Эта неприемлемая ситуация разрешилась, когда его отстранили от царствования в Швеции, а вместо него короновали его дядю, Карла IX. Однако польская линия правителей Васа продолжала считать Швецию своей наследной вотчиной, что привело к разрушительным войнам со Швецией в 1620-х и 1650-х годах.

Однако подобные династические связи редко были настолько простыми, поскольку гораздо чаще они формировались между более близкими семьями. Хотя скандинавские правители были связаны и с другими династиями – в конце XVI века королевой Швеции стала польская принцесса, а в начале XVII века Анна Датская стала королевой Шотландии и Англии, – самые близкие кровные связи существовали между протестантскими, немецкоязычными дворами.

Точно так же и скандинавские королевства теснее всего были связаны в политическом и культурном отношении с этой частью Центральной Европы. Король Дании, будучи герцогом Голштинским, был принцем Священной Римской империи. Согласно условиям Вестфальского мира, шведский монарх являлся одновременно герцогом Померанским (вдобавок к другим титулам) и, таким образом, также принцем империи. Эти титулы не были простыми условностями; скандинавские короли являлись одними из самых могущественных принцев империи и признавались таковыми вельможами своего круга, которые равнялись на них. Королевские дворы Скандинавии были примерно тех же размеров и нередко характеризовались теми же юридическими и социальными структурами, что и дворы более крупных германских земель [Persson 1999]. Датчане и шведы более или менее одинаково свободно говорили на немецком и на своем родном языке, и немецкий был первым языком многих представителей политической, экономической и культурной элит при этих дворах. Возможно, более показательным, что личности, о которых будет говориться в этом исследовании, судя по всему, воспринимали себя самих и свои работы в значительной степени в рамках этого контекста. В 1587 году Юхан III, король Швеции, выражал надежду, что когда-нибудь Стокгольм будет равен самым известным немецким и балтийским городам. Представляется, что его желание сбылось: в отчете, подготовленном для короны в 1663 году, было заявлено, что в городе теперь так много прекрасных каменных домов и прямых улиц, что подобную гармонию не встретишь и во многих немецких городах, особенно на берегах Балтийского моря [Josephson 1918: 5; Rosenhane 1775: 51].

Одним из важных последствий этой интерпретации является то, что в данной книге будет говориться не о культурном обмене, по крайней мере в той форме, которая стала популярной темой научных изысканий, хотя в это время происходила значительная миграция людей и объектов, иногда на большие расстояния. Для того чтобы играть значимую роль, культурный обмен должен подразумевать взаимодействие двух существенно разных культур, и в определенной степени это разграничение имеет решающее значение. У любых двух городов или регионов есть характерные черты, но они могут существовать в рамках единой, более обширной куль-

турной традиции. Во Флоренции и Сиене в позднее Средневековье присутствовали узнаваемо различные традиции живописи – достаточно пойти в музей и взглянуть на полотна, описываемые как «флорентийские» или «сиенские», – а также напряженное соперничество, в результате которого мастера ревниво следили друг за другом. Но хотя это взаимообогащение культур не следует упускать из виду, данный процесс происходил в рамках в значительной степени единой культуры. Не зря Джорджо Вазари, писавший в середине XVI века и хорошо известный своим предубежденным отношением к искусству Флоренции, назвал ключевым моментом начала формирования живописной традиции города создание «Мадонны Ручеллаи», написанной около 1285 года сиенским художником Дуччо ди Буонинсенья [Вазари 2019; Maginnis 1994]. (Вазари считал, что ее автором был флорентийский художник Чимабуэ.) Продолжая эту логику, можем ли мы описать какой-либо культурный диалог между явно различными школами, существующими в одном городе? Можно ли сказать, что путь Карло Фонтаны через Рим в 1650-х годах, от мастерской Пьетро да Кортоны к Джан Лоренцо Бернини, представляет собой пример художественного заимствования или культурного диалога? Где та грань, которая отделяет реальный культурный диалог и все типы перемещений и взаимных влияний, обычных для любого общества?

Диалог между действительно различными культурами – например, деятельность нидерландских торговцев в Юго-Восточной Азии или азиатские изделия, которые были в ходу в Центральной и Южной Америке в раннее Новое время – отличается целым рядом характеристик от соперничества между Сиеной и Флоренцией. Рассматривая этот ряд, можно делать акцент как на сходствах, так и на различиях. Но даже в процессе изучения контактов, благодаря которым знакомые традиции находили свое продолжение в неожиданных местах, характер данного дискурса подразумевает признание границ определенных концепций, многие из которых были приняты или даже созданы первыми историками XIX и начала XX века⁴. Это может осложнить признание культурных связей, которые присутствовали с самого начала, и оправдать идею о том, что рассматриваемые объекты существенно различаются.

Хотя в представленном здесь материале из Северной Европы существует множество примеров культурной адаптации, кажущихся противоречащими друг другу, большинство из них, судя по всему, не казались таковыми участникам процесса⁵. Те предметы и традиции, которые действительно воспринимались как иностранные, были обычно модными новинками, привезенными издалека, часто из Франции или Италии, а не из Центральной Европы, и подобные случаи можно было встретить во всей империи. Если работы, созданные в Копенгагене и Стокгольме, кажутся отличными от объектов, произведенных в странах, входящих в состав современной Германии, эти различия могут быть не более значительными, чем между объектами, выполненными в Берлине, Дрездене и Мюнхене, если взять для примера эти три имперских двора, которые пристально следили друг за другом, но занимали вполне независимые позиции вплоть до формирования современного Немецкого государства в 1871 году. В общем и целом это исследование не является межкультурным, поскольку рассматриваемые регионы были частью обширной, в значительной степени непрерывной культурной общности.

⁴ Пристальное внимание к национальному вопросу у писателей XIX и начала XX века – это известная проблема в историографии искусства и культуры. В скандинавском контексте см. [Josephson 1975; Josephson 1937; Olin 2013].

⁵ Подобная критика была высказана относительно понятия гибридности в странах Латинской Америки. См. [Dean, Leibold 2003].

Глава первая

Готицизм в Германии

Для людей, живших в раннее Новое время, история служила основой для понимания настоящего. Престиж наций строился на выдающихся деяниях как предков, так и современников, и от историков ожидалось, что они смогут установить связь между древним величием и современными реалиями, чтобы создать величественную историю своего общества или своих нанимателей. Для жителей Северной Европы наиболее существенными источниками считались античные тексты Тацита, Плиния и других, кто описывал земли к северу от Альпийских гор. В этих текстах встречаются фантастические элементы, опровергаемые современными историками. Однако ранние историографы нередко считали эти пассажи весьма важными. Так, комментарий Тацита о том, что Геркулес побывал в Германии, а римляне называли земли, которые частично входят теперь в понятие Центральной Европы, отнюдь не считался милым, но маловероятным анекдотом. Напротив, Максимилиан I, император Священной Римской империи (1493–1519), объявил его предком Габсбургов и велел изобразить себя на гербе в виде «Германского Геркулеса» (*Hercules Germanicus*)⁶ (илл. 1) [Тацит 1969; McDonald 1976]. Родичи Максимилиана при дворах Испании и Бургундии не отставали и тоже заявили о родстве с этим полубогом [López Torrijos 1985; Brown, Elliot 2003 и др.]. В XVI веке история Лукиана о том, как Геркулес побывал в Марселе, вновь обрела актуальность и эволюционировала в традицию о «Галльском Геркулесе» (*Hercules Gallicus*), и его объявили предком французских королей [Лукиан 2001; Диодор 2021]⁷. Приписываемые ему качества – великая сила и мудрость – превратили его в идеал для всех правителей, и благодаря этому его образ стал универсальным, даже когда частные обстоятельства менялись.

Традиция привязывать образы богов и полубогов к различным регионам и правящим династиям соединилась со стремлением найти связи между современными обществами Европы и древними народами, упоминаемыми греческими и римскими авторами [Geary 2013 и др.]. Так, образ Геркулеса Галльского был одновременно отсылкой и к Геркулесу, и к традиции, согласно которой французы были потомками жителей античной Галлии [Droixhe 2002]. Также поляки и венгры ассоциировали себя с сарматами, упоминаемыми в многочисленных классических текстах [Bömelburg 2006]. Голландцы вели свое происхождение от воинственного и независимого племени батавов, когда-то населявшего территории между реками Рейн и Маас, и они стали героическим идеалом в продолжавшейся тогда борьбе с Испанией за независимость [Schöffner 1981; Swinkels 2004].

Эти аргументы имели огромное значение и нередко становились предметом ожесточенных споров, поскольку положение в обществе и престиж были неразрывно связаны с древностью: чем древнее род или правящая династия, тем более легитимными они представлялись в глазах своего круга. Однако династии редко насчитывали более нескольких сотен лет. Демонстрация непрерывной связи между государством, регионом или правящей семьей и одним из этих древних племен (или богов) во много раз возвышала их положение, и аристократы, соответственно, приказывали своим историкам браться за изыскания и возводить их род к началу времен, отраженному в письменных источниках.

Одни из самых ожесточенных дебатов того времени вращались вокруг теории готицизма [Schmidt-Voges 2004; Neville 2009]. Элиты Испании, германских стран и Скандинавии выступали с притязаниями на происхождение от древних племен готов. Готы, на которых итальян-

⁶ Мартина Лютера также изображали как Германского Геркулеса. См. [Hofmann 1958–1959, 1983].

⁷ См. [Jung 1966; Rebhorn 1995].

ские историки раннего Нового времени возложили ответственность за падение Рима в V веке, стали объектом восхищения своих почитателей благодаря именно этому деянию. Более того, поскольку многие историки прослеживали их происхождение от сынов Ноя, без чего в рамках христианского мировоззрения обойтись было нельзя, причастность к этому племени позволяла говорить о настоящей древности. Вскоре писатели во всех уголках весьма обширного региона разработали аргументы, доказывающие, что их правитель или их местное сообщество были не только потомками готов, но и самыми прямыми потомками, а следовательно, самой древней ветвью их наследников. В этих рассуждениях свободно переплелись методы лингвистики, текстологии, географии, археологии и истории, создавая подвижные, накладывающиеся друг на друга версии нарратива о готах, в рамках которого иногда прослеживали лингвистическое наследие племени, иногда этническое, иногда архитектурное, а время от времени соединяли все три. Тем не менее все эти истории в основном базировались на представлениях о древности готов и их наследии в Европе раннего Нового времени. Для различных регионов и правителей значение готов различалось, но чаще всего они заявляли, что наследовали силу, престиж и древность этого племени, повергнувшего Римскую империю.



Илл. 1. Император Максимилиан I в образе Геркуlesa Германского. Ок. 1495–1500 годов

Однако по мере того как ученые из разных стран производили кипы свидетельств, указывающих на происхождение их регионов от готов, появилась возможность рассматривать готицизм не только в терминах дифференциации – какое королевство, династия или географический регион могли объявить себя самыми древними и выдающимися, – но также в терминах общей истории и самоидентичности. В общем и целом полемика сводилась к вопросу о происхождении готов. Многие авторы соглашались, что страны готов были изначально собраны в единое целое, но затем их общность была утрачена в результате более поздних политических дроблений, хотя ее по-прежнему можно проследить другими средствами. Принятие идеи происхождения от готов, в особенности в Священной Римской империи – большом политическом объединении, включающем в себя много маленьких государств, управляемых вздорными князьями, принадлежащими к разным конфессиям и говорящими на разных языках, – открывало способ иного построения самоидентичности как в границах империи, так и вне их. Особенно это касалось Скандинавии, которая добавила собственные, изобретательные и весомые аргументы в эту дискуссию.

Такие представления раннего Нового времени о готах осложнялись несколькими другими соображениями. Готы широко ассоциировались с другими племенами – часто вандалами, – и их нередко рассматривали как близкородственные группы. Например, в датской литературе они сосуществовали с кимврами, которых долго ассоциировали с Ютландским полуостровом и считали еще одним племенем – предком датчан.

Более проблематично, что древние источники, служившие основами этих легенд, предлагали запутанную и противоречивую информацию. Наиболее полное описание готов можно найти в «Гетике» Иордана, тексте VI века, основанном на более обширном утраченном сочинении римского консула Кассиодора. Этот текст сильно отличается от «Германии» Тацита, который был наиболее широко признаваемым источником сведений о древней истории Северной Европы. В то время как Тацит всего лишь один раз вскользь упоминает готов, Иордан описывает их подробно, рассказывая, как они, «вырвавшись подобно пчелиному рою» с острова Скандза, примерно там, где Тацит помещает племена свеонов и эстов, вторглись в Европу [Тацит 1969; Иордан 1960: 66; Goffart 1988; Sjøby-Christensen 2002]. Рассматривая это и другие противоречия, космограф Себастиан Мюнстер жаловался: «...многие, и язычники, и христиане брали на себя труд описывать Германию. Но ни один, насколько я знаю, не сообщал правильно о городах или странах народов германской нации. <...> И древние, и иностранцы описывали их почти по слухам, но сами там не бывали» [Münster 1550: 296].

ИДЕОЛОГИЯ ГОТИЦИЗМА

Первый решающий момент в формировании идей готицизма в довольно расплывчатой средневековой традиции – это происшествие во время Церковного собора в Базеле в 1434 году. Делегации от Кастилии и Англии начали спорить о том, какое место они должны занимать, это был важный вопрос положения и престижа. Представители Кастилии предъявили права на почетные места, заявляя, что являются наследниками готов. Николай Рагвальди, епископ Швеции и представитель от существовавшей тогда унии Дании, Норвегии и Швеции, вмешался, процитировав текст, в котором родиной готов называлась Швеция. Таким образом он превратил диспут в спор между Кастилией и объединенными северными королевствами. Однако в этом состязании, в котором один аргумент уравнивался другим, возобладали идея о превосходстве Кастильской монархии.

Рагвальди искал поддержку, которая бы прибавила весомости представителям его маленького северного королевства. Хотя его заявлениями пренебрегли, его идеи и методы сформировали отправную точку для притязаний на наследие готов, которые Шведский и Датский королевский дворы лелеяли веками. Эти идеи развивались в конце XV века Эрикусом Олаи, а в следующем веке – братьями Олаусом и Йоханнесом Магнусами, последними двумя католическими уппсальскими архиепископами, удалившимися в изгнание в Италию, когда в Швеции победили идеи лютеранства. Братья Магнусы надеялись, что смогут создать движение, противодействующее распространению идей Реформации в Скандинавии, но, как и Рагвальди, они нуждались в основании, которое позволило бы им быть услышанными и приобрести уважение Римско-католической церкви и других, кто мог бы поддержать их дело. Олаус Магнус написал историю народов Северной Европы, но более важную роль для развития теории готицизма сыграла генеалогия готских королей, сочиненная Йоханнесом Магнусом. Это серия биографий, в которой прослеживается династия готских правителей, начиная с Магога, правнука Ноя, и заканчивая современным автору королем Швеции, Густавом Васой (годы правления 1523–1560) [Magnus J. 1554; Magnus O. 1996–1998]⁸.

Для того чтобы традиция готицизма обрела некоторую легитимность, было важно изменить широко распространенное представление о готах как о диких варварах, сеющих насилие и хаос на своем пути. Так, Йоханнес Магнус описывает миграцию готов как predetermined Богом походы, совершаемые с умеренностью и смирением. Воинственность империи привела к конфликтам с Римом; именно это, а не агрессия готов привело к падению империи. Под его пером готы стали образцом морали, который следует изучать и которому необходимо подражать, что отличалось от изображения жестокого ига, типичного для классической древности [Johannesson 1991: 80–102].

Работа Йоханнеса Магнуса была адресована итальянским ученым с их негативным восприятием готов, но также создана под влиянием длительного напряжения между Данией и Швецией, которое вылилось в победное восстание шведов против датского владычества в 1520–1523 годах. «Деяния датчан» Саксона Грамматика, написанные около 1200 года и опубликованные в 1514-м, также способствовали становлению традиции [Грамматик 2017]. Хотя Саксон Грамматик следует обычной формуле, его описание географии во введении, за которым следует серия биографий королей, стало образцом для Магнуса. Саксон Грамматик касается готов лишь вскользь, но первая публикация его сочинения подчеркивает притязания датского короля и архиепископа на правление Швецией, подбрасывая дров в давнее напряжение в контексте генеалогической историографии. Магнус опровергал право Дании на наследие готов,

⁸ См. [Johannesson 1991; Santini 1999].

заявлял о правах Швеции на это наследие, одновременно очерняя это королевство и в большом, и в малом.

Естественно, за подобным подходом последовал отклик. «Опровержение клеветы Йоханнеса Магнуса», сочиненное придворным датским историком Йоханнесом Сванингом, не ставит под сомнение значение готского наследия, но критикует Магнуса за то, что он использует его для собственных целей, не обращая внимания на источники, которые могли бы дать более сбалансированную картину [Rosefontanus 1561]. Сванинг идентифицирует Скандзу как Готланд, остров посреди Балтийского моря. Готланд находился под властью Дании до 1645 года, когда его пришлось уступить Швеции, но создается впечатление, что Сванинг считает его относительно нейтральным местом, частью общей истории. Его незаконченная история Дании, которая, возможно, должна была стать объемным ответом Магнусу, описывает «миграцию готов из Дании и Швеции в Венгрию, Фракию и Италию» [Skovgaard-Petersen 2002: 101].

Век спустя этот дискурс практически не изменился. В 1650 году Йоханнес Сванинг Младший издал генеалогию, согласно которой короли Дании по прямой линии происходили от сынов Ноя. Здесь нет биографий, изображающих их в привлекательном свете, но автор применяет генеалогическую структуру Магнуса наравне с лингвистическим или этимологическим методом, результаты которого Сванинг Младший использует для того, чтобы опровергнуть шведские аргументы. Как он объясняет, Дания (Денмарк) – это третье название региона. Вначале она называлась Кимврия, затем Гутия или Готия. Ключевым пунктом в его доказательствах является этимология слова «Ютландия», названия датского полуострова. Ютландия (или Ютия) объявляется производным от слова Гутия, и следовательно, это подтверждает утверждение, что «готы – это даны, а даны – это готы» [Svaning 1650, 1: 11].

Как и раньше, шведские историки выдвинули более категоричную точку зрения, наиболее выразительно представленную в сочинении Улофа Рюдбека «Атлантика», опубликованном частями в период между 1679 и 1702 годами. Автор заявлял, что Швеция – это родина не только готов, но и вообще западной культуры [Rudbeck 1679–1702]⁹. Основой этого утверждения стало его отождествление Скандинавского полуострова со Страной гипербореев и утерянным островом Атлантида, описанным Платоном в диалоге «Тимей». Таким образом, эти и другие земли, упоминаемые древними авторами, переплелись с мифом о готах. Это основополагающее отождествление открыло путь для в высшей степени изобретательной ревизии истории, по большей части основанной на филологических спекуляциях, согласно которой центр классической древности и источников западной культуры переместился на север, в Швецию. Так, например, Рюдбек утверждает, что египетские и греко-римские боги происходят от более древних, которым поклонялись у него на родине [Ibid.]. Второй том он завершает пассажем, в котором полностью выражается его мировоззрение:

вся философия или всемирная мудрость, записанная и найденная у египтян, азиатов и европейцев, полностью происходит от наших северных гипербореев... более того, имена всех богов и богинь ведут свое происхождение от наших северных праотцев, сначала их заимствовали греки, а затем римляне [Rudbeck 1679–1702, 2: 692].

Если Рагвальди и Магнус пытались добиться для Швеции уважения и признания благородного происхождения при помощи мифа о готах, Рюдбек хотел показать, что вся западная культура берет начало на его родине, которая таким образом превращалась в самое древнее и почтенное королевство в Европе.

Не считая братьев Магнусов, живших в изгнании, все эти историки в той или иной степени были связаны с Датским и Шведским королевскими дворами, которые очень быстро

⁹ Все цитаты даются по изданию [Nelson 1937–1939]. Комментарии к тексту см. [Eriksson 1994; Eriksson 2002: 257–496].

поняли политический потенциал этих историй. Так, Густав Васа, шведский король, отправивший в изгнание братьев Магнусов, больше всего выиграл от публикаций их изданий. Начиная примерно с 1540 года, задолго до того, как были изданы их книги, он взял титул «король готов и вандалов» и использовал его политический потенциал всеми возможными способами. Он приказал, чтобы этот титул присутствовал на монетах и официальных изображениях, и запросил копии портретов Теодориха, Тотилы и других его готских «предков» из коллекции герцога Моденского. Его стремления получили значительное подкрепление благодаря истории готов Йоханнеса Магнуса, которая заняла почетное место в истории королевского дома. Когда в 1560 году Густава сменил его сын Эрик, он взошел на престол под именем Эрика XIV (годы правления 1560–1568), поскольку Магнус в своей книге указал тринадцать предыдущих королей с этим именем. Датские короли знали о трудах Магнуса, но и они поспешили включить упоминание о готах и вандалах в свои титулы.

ГОТИЦИЗМ В СВЯЩЕННОЙ РИМСКОЙ ИМПЕРИИ

Многие за пределом круга скандинавских историков и любителей древности также проявляли значительный интерес к готам и отождествляли себя с ними. Иоганнес Микрелиус, ставивший Тацита и Плиния выше Иордана, писал, что это племя происходит из Померании, где он жил и работал [Micraelius 1640]. Филипп Клювер, один из основателей исторической географии, выстроил гораздо более изощренные филологические связи, утверждая, что родину готов следует искать на восточном побережье Балтийского моря, у Данцига. Тевтоны, по его мнению, именовались «дани», «кодани» и «годани», и именно из этого имени Помпоний Мела и Плиний образовали название «синус коданус» – Балтийское море. «Годанус» или «годан» затем перешло в «гданос», и это название Клювер связывает с Гданьском или Гданьско, местное название Данцига (теперь это город Гданьск в Польше). Эту версию он связал с текстом Иордана, отождествив «Готисканзию» (Скандза) с «Годанске» (Данциг), отвергая ее отождествление со Скандией на Скандинавском полуострове или Готландом в Балтийском море [Clüver 1612]. Эти работы не просто были опровержениями притязаний северных королевских дворов. Скорее, они основывались на более обширной традиции готицизма, которая до публикации труда Йоханнеса Магнуса не была выражена столь полемично.

Интерес к традиции готицизма в Священной Римской империи был значительным еще до выхода трудов братьев Магнусов. В числе заслуживающих внимания публикаций на тему Древнего Севера в начале XVI века можно назвать работу Франциска Иреникуса «*Germaniae Exegeseos*» («Экзегезы Германии») [Irenicus 1518]¹⁰. По предложению нюрнбергского гуманиста Виллибальда Пиркхеймера, Иреникус включил готов в перечень других германских племен. Он в значительной степени основывался на тексте Иордана, первое издание которого вышло тремя годами ранее, в 1515 году, и готы, соответственно, играют ведущую роль в его трактовке истории германцев. Он принял точку зрения о том, что родиной готов является Скандза, и отождествлял ее с Готландом, но настаивал, что в то время он был неотъемлемой частью немецких земель: «Готы пришли с немецкого острова Скандза. Этот остров, который другие называют Готландия, находится под властью датского короля и является германским». Его ключевой аргумент подкрепляется лингвистическими доказательствами: «У Иордана мы видим, что в то время готы использовали многие немецкие слова, и... их собственные имена показывают, что готы были германцами. Их короли всегда звались Берих, Фильмер, Валамир (и т. п.). Это имена германского происхождения. Следовательно, они германцы» [Ibid.: fol. 17r.].

Готы стали частью концепции Иреникуса о германском наследии, но поскольку до публикации трудов братьев Магнусов и Свининга были еще десятилетия, на его трактовку не так сильно влияла политическая борьба за то, на кого падет отблеск их славы. Скорее, можно почувствовать его восторг от недавно опубликованного текста Иордана и желание включить его в новую литературу, в которой делались попытки возродить германскую старину в положительном свете, опираясь на классические источники. У него не было особой заинтересованности в том, какое место указать в качестве родины готов, и он не считал приоритетной задачей определить регион их происхождения. Вместо этого он включил тему готов в общие дискуссии о Древней Германии, значительно их приукрасив при помощи историй об их подвигах в борьбе с римлянами.

То, что Иреникус включил готов в германскую историографию, открыло возможность ассоциировать это племя со Священной Римской империей германской нации (таково фор-

¹⁰ Литература об исследованиях немцев раннего Нового времени относительно их происхождения весьма обширна. См., например, [Borchardt 1971; Brough 1985; Wood 2008].

мальное название империи), которой с XV века с переменным успехом управляли Габсбурги. Историки Габсбургов не замедлили воспользоваться этой возможностью. В середине XVI века Вольфганг Лациус, венский географ, историк и хранитель императорских коллекций при императоре Фердинанде I, развил идеи Иреникуса. Он принял версию Иордана о происхождении готов с острова Скандза и, подобно Иреникусу, считал ее частью германского (немецкого) мира, основываясь как на древних географических описаниях, так и на филологических аргументах о том, что немецкие и скандинавские наречия настолько близкородственны, что невозможно провести между ними существенные различия [Lazius 1557: 687, 693]. Его труд «De Gentium Aliquot Migrationibus» («О переселениях разных племен») в основном повествует о переселениях народов, прослеживая передвижение готов от одного «местоположения» к другому по обширным пространствам Центральной Европы. В Силезии название города Гота указывало на готское происхождение, как и Гуттенберг и Гутенштейн в Богемии, и другие места, более отдаленные, в Дакии, Венгрии и др. [Ibid.: 692–718]. Они в основном располагались в юго-восточной части Священной Римской империи, и, по-видимому, интерес Лациуса к готам заключался в первую очередь в описании как можно более широкого региона распространения этого племени, который примерно совпадал с границами наследных владений Габсбургов, хотя и выходил за эти пределы. Важное значение связи между Габсбургами и готами наиболее заметно в его родословной готских правителей. Нигде в ней не упоминаются шведские или датские правители. Напротив, родословная королей готов включает императора Карла V (1519–1556) и, далее, Фердинанда [Ibid.: 736].

Габсбурги не видели никаких противоречий в своих притязаниях одновременно на наследие готов и римлян. Объединяя идею *translation imperii* и традиционное представление о немецком происхождении готов, они преподносили себя как естественных наследников и римских императоров, и королей готов, победивших их. Первое представляло собой политическую самоидентичность, а второе – культурную или этническую, и вне зависимости от того, осознавалось это отличие или нет, обе династические линии были в числе самых могущественных, которые можно было себе представить. Так, отдельная группа родословных ведет начало императорской династии от Юлия Цезаря к Карлу V, открыто делая акцент на непрерывной линии между ними [Huttich 1525; Cuspinianus 1541]¹¹.

Представление Лациуса о готах как о германцах сохранялось в историографии Габсбургов и вновь актуализировалось в конце XVII века в работе Ханса Якоба Вагнера фон Вагенфельза. Вагнер использовал их в своей полемике, где сравнивал историю французов и немцев. В ней противопоставлялись две совершенно различные концепции государственности, поскольку Вагнер предлагает сравнение раздробленного германского мира с более централизованным Французским государством. Распространенное отождествление германцев и готов играло важную роль в формировании более последовательного и величественного исторического нарратива. И вновь лингвистические спекуляции помогли собрать разрозненные политические государства в Священной Римской империи и у ее границ в более-менее гармоничное единое целое. В то же время он превратил общее языковое наследие в доказательство этнического единства готов:

Итак, «гот» – это хорошее немецкое слово и изначально обозначает «хороший» или «добродетельный». В то время существовало много германских диалектов, в которых мы сейчас произносим «у» там, где раньше произносили «о». [Это] прямо как в наши дни в северных землях, откуда произошли древние готы (как говорят некоторые); там говорят не Альтенбург, Крейспург [или] Динкбург, а Альтенбург, Крейспорг, Динкбург и так далее... Из этого следует, что короткие слова «гот» и «хороший» [gut] имеют лишь

¹¹ См. [Polleroß 2006].

одно значение, и готы и немцы [Teutschen]... должны считаться одним народом [Wagner 1691: 6].

Эта аргументация, доказывающая общность народов, произошедших от готов, ставит перед Вагнером новые проблемы, поскольку одним из последствий Тридцатилетней войны стала глубокая антипатия между правящими кругами Скандинавских стран и империи. Тем не менее он, по-видимому, принимает необходимость включить Скандинавский полуостров в свою теорию общности германцев и готов. Конечно, лингвистические изменения, которые он описывает, точь-в-точь совпадают с отличиями между скандинавскими и немецкими топонимами. (Можно, например, вспомнить о Гётеборге в Швеции, Скандерборге в Дании и Гамбурге в Северной Германии.) Действительно, этот пункт его аргументации практически совпадает с рассуждениями шведского филолога Самуэля Колумба, который в 1670 году написал, что в Швейцарии, Германии, Нидерландах, Дании и Швеции когда-то говорили на одном языке с незначительными региональными вариациями [Columbus 1963: 92–93]. Выдвигая подобные доказательства, эти ученые преследовали разные цели, но Вагнер прибег к ним для того, чтобы объединить всех имперских немцев, скандинавов и готов в одну этническую группу – «единый народ», – который можно было бы противопоставить другой крупной народности Европы.

Все эти тексты сыграли важную роль в развитии готицизма. Они демонстрируют более широкое значение данных рассуждений в международном контексте и отождествление различных наций с этими древними народностями, окутанными легендами. За притязаниями шведских и датских историков скрыт гораздо более значительный феномен со множеством региональных нюансов. Ни один из авторов, восхваляющих готов, не притязал на исключительное право на наследие готов. Спор, скорее, изначально шел о месте их происхождения, а следовательно, о том, какой регион может считаться наиболее древним, то есть прародителем других. Для большинства этих авторов основной смысл готицизма оставался прежним, как в начале XVIII века, так и в XV веке: легитимность правящей династии посредством доказательства ее древности и причастности к великолепному наследию готов.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ГОТИЦИЗМА

Доказательства в пользу отождествления разных наций и правителей с готами, которые были изложены выше, по сути, имели литературный характер. Они основывались на филологических и географических доводах, почерпнутых из классических текстов. Однако репрезентация раннего Нового времени основывалась как на исторических, так и на визуальных аргументах. Послы, прибывавшие ко двору правителей, конечно, знали их титулы и родословную, но их в значительной степени затмевало великолепие королевского дворца и его приемных покоев, государственных церемоний и празднеств, официального костюма и прочего, что являлось привычной практикой и было призвано сформировать более абстрактную концепцию высокого статуса. Каково же было визуальное воплощение этих притязаний?

Ассоциации определенного стиля с готами появились в середине XVI века, в годы, когда был сформирован готицизм. Архитектура позднего Средневековья, характеризующаяся стрельчатыми арками, большими ажурными окнами и арочными контрфорсами, называлась готической и однозначно ассоциировалась с готскими племенами в работах итальянского художника и писателя Джорджо Вазари 1550 года. Другие авторы вскоре подхватили эту ассоциацию. В их числе был издатель Маттеус Мериан Старший, сын которого служил при высокопоставленных официальных лицах при Шведском дворе и чья типография приняла от короны значительный издательский заказ [de Beer 1948; Frankl 1960; Brough 1985: 103–131].

Тем не менее в период с XVI до XVIII век в Дании и Швеции вряд ли можно найти следы сознательного интереса к архаическим формам. Хотя в Богемии в XVIII веке возводились церкви в стиле барочного готицизма, что, возможно, было признанием значительной средневековой традиции в этом регионе, в Скандинавии не происходило ничего подобного [Fürst 2002: 197–264; Kalina 2010]¹². Напротив, в 1650-х годах шведская корона приказала перестроить в более современной манере средневековую церковь Риддархольм в Стокгольме, которая служила усыпальницей шведских королей [Ellehag 2003: 85–87]. В то же время король распорядился построить ряд новых церквей и дворцов в Стокгольме и за его пределами. Эти здания демонстрируют разнообразные стилистические решения, но ни одно из них нельзя считать намеренно архаичным. Также архитектор Николемус Тессин Младший, работавший над крупными заказами и для датского, и для Шведского двора на рубеже XVII–XVIII веков, отзывался исключительно пренебрежительно о готической архитектуре и планировал перестроить или модернизировать крупные средневековые церкви в современном, барочном стиле.

Портретная живопись – это еще одно направление, в котором можно ожидать особенно яркого формального проявления готицизма. Портреты издавна были средством демонстрации родословной, и мы уже можем говорить о готицизме, когда Густав Васа пожелал приобрести изображения Теодориха и других древних готских королей. Точно так же родословная готских королей Йоханнеса Магнуса включала в себя серию литературных портретов наряду с напечатанными изображениями. Если говорить более широко, ренессансные портреты нередко включали художественные детали, которые дополняли общее сходство каждой фигуры качествами, приписываемыми позирующему.

Однако придворные портреты скандинавских правителей XVI–XVII веков в основном выполнялись согласно широко распространенным канонам. Портрет короля Швеции Эрика XIV, датируемый 1561 годом и долго приписываемый антверпенскому художнику Доминикусу вер Вильту (работал между 1544 и 1566 годами), изображает короля в богатых доспехах на нейтральном фоне (цв. вкладка I). На портрете присутствуют базовые атрибуты власти: меч, королевский жезл, медальон на шее. Короны нет, но титул позирующего четко обозначен

¹² По-видимому, церкви Богемии никак не ассоциировались с племенами готов.

в надписи: «SVEDORVM, GOTTHORVM, VANDALORVMQ. REX» («Король шведов, готов и вандалов»). Кроме этой надписи, никакие изобразительные элементы не подтверждают приписания короля на происхождение от готов. Картину, скорее, можно сравнить с работами Антониса Мора, собрата вер Вильта по антверпенской гильдии Св. Луки в 1540-х годов, который писал схожие портреты в Нидерландах, Италии, Испании, Португалии и Англии. По содержанию и подаче этот портрет очень схож с портретом Фернандо Альвареса де Толедо и Пиментель, герцога Альбы кисти Мора. Работа вер Вильта в Скандинавии являет собой типичный пример, поскольку до конца XVII века королевские портреты в Дании и Швеции заказывались у нидерландских и немецких художников. Не считая надписей, ни один из них не содержит узнаваемые элементы, которые могли бы ассоциировать позирующих с традицией готицизма, на которую указывает их титул [Olin 2000: 56–83].

Приемы репрезентации, используемые в этих портретах XVI и XVII веков, отражали наряды и позы королей в реальной жизни, по крайней мере так, как это было предусмотрено придворным церемониалом. Здесь утверждения готицистов получали физическое воплощение, как и очевидные противоречия, свойственные адаптации этих идей при дворе. Особенно известна церемония по случаю восхождения на престол шведского короля Карла XI в 1672 году, поскольку ее запечатлел придворный художник Давид Клёккер-Эренстраль, издавший свои рисунки в сопровождении описания [Ehrenstrahl 2005; Rangström 1994; Gerstl 2000: 115–155]. Участники распланированной процессии были разделены на четыре группы, каждая группа изображала определенный народ: готы под предводительством молодого короля; турки; поляки; и «другие нации и силы христианства». Тем не менее Карл, сопровождаемый своей свитой, появился в костюме римлянина (илл. 2). В сопроводительной подписи Эренстраля признается это смешение, изображенное на иллюстрации, и указывается, что Карл выступал как предводитель «первого войска римлян, или готов». Описание продолжается, и король

в римском костюме предстает как воплощение добродетели и благородства древних готов; и ввиду того, что говорят об этом племени, бессмертном в памяти людской, запечатленном в твердом камне и стали, а также и на хрупкой бумаге, что они обладали добродетелями и счастливой судьбой, чтобы в альянсе и союзе достигать своей цели, и стремиться к добродетели с честью и славой [Ehrenstrahl 2005: 194].



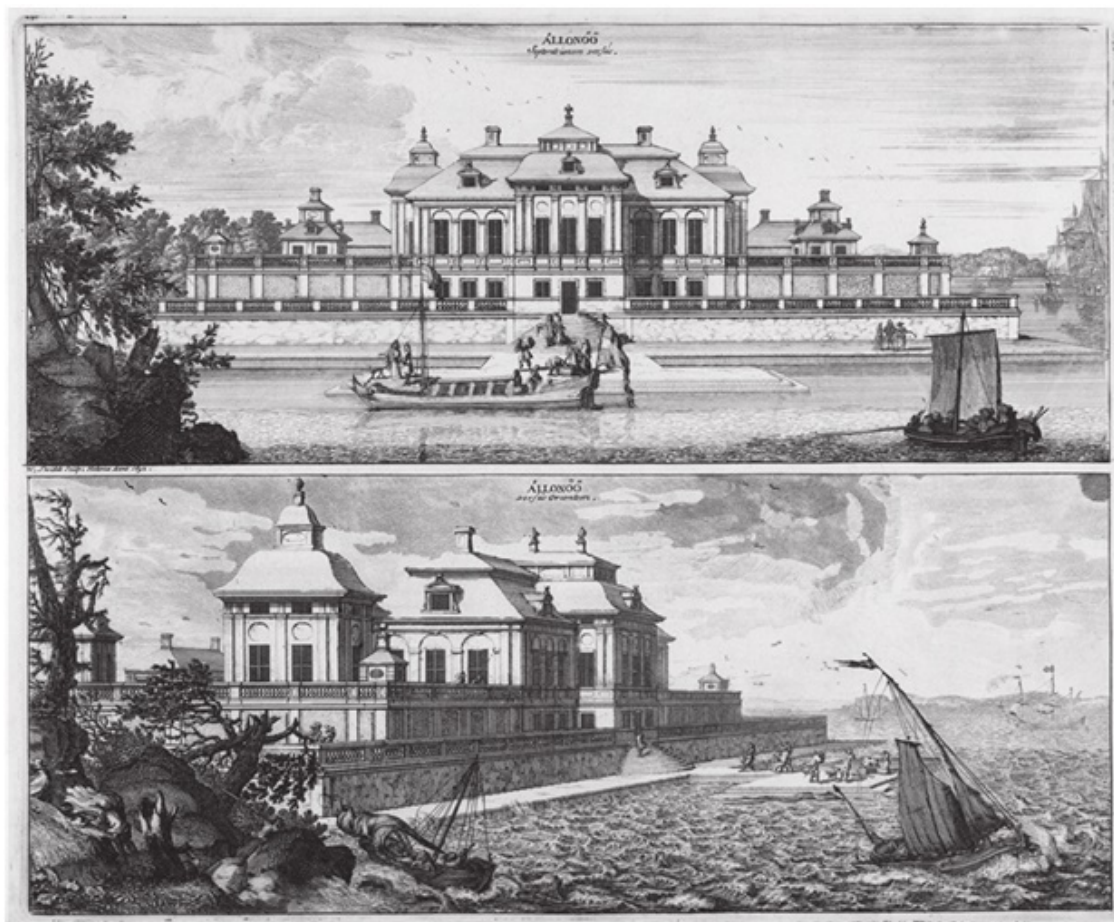
Илл. 2. Король Швеции Карл XI, представляющий короля готов, в римском костюме. Из «Certamen Equestre» Эренстраля. Исследовательский институт Гетти, Лос-Анджелес (88-B7784). Фото: Image Archive/Getty Research Institute

Явное влияние римской традиции в визуальной составляющей рисунка бросается в глаза, притом что миф о готах в значительной степени строился на легендах об их противостоянии Риму. Не только эскорт короля облачен в костюмы римлян, художник явно подражает в своем изображении традиции конных памятников, сформировавшейся под влиянием античной статуи Марка Аврелия. Не считая жезла предводителя, все существенные детали повторяют римскую статую на Капитолийском холме. Эта традиция вскоре будет востребована при создании конных памятников в Копенгагене и Стокгольме.

ГОТИЧЕСКИЙ КЛАССИЦИЗМ

Итак, действительно ли королевские дворы северных стран так и не смогли разрешить кажущиеся неодолимыми противоречия между самоидентификацией с готами и современными придворными обычаями? Действительно ли готицизм остался в первую очередь литературным феноменом, лишь изредка неуклюже воплощенным в визуальных формах?

Можно выделить несколько разнообразных способов создания визуального контента, опиравшегося на нарратив готицизма, даже притом что авторы понимали необходимость сделать акцент на передовых взглядах королевского двора в сфере культуры¹³. В сочинении «*Suescia Antiqua et Hodierna*» («Древняя и современная Швеция»), топографическом обзоре Швеции, составленном в период между 1661 и 1715 годами, где особое внимание уделяется архитектуре, модные, классицистические здания и тщательно распланированные сады изображены в окружении резко контрастирующего с ними дикого лесного пейзажа [Dahlbergh 1715]. В книгу вошли два изображения поместья Оллонё, к югу от Стокгольма, и они значительно контрастируют друг с другом (илл. 3). В верхнем изображении представлена фронтальная композиция. По воде скользят лодки, подгоняемые легким ветерком; слева, не отвлекая взгляда, расположена группа деревьев. На нижнем изображении лодки идут против сильного ветра по беспокойной воде, одна вот-вот налетит на береговые скалы. Перспектива смещена, так что мы видим здания под острым углом, из-за чего деревья непосредственно выходят на передний план и заслоняют часть архитектурного комплекса.



¹³ Более подробный анализ и примеры см. в [Neville 2013a].

Илл. 3. Виды поместья Оллонё. Из «*Suescia Antiqua*» Дальберга. Фото: частное собрание

Согнутые деревья, изломанные бурей, перемежаются большими камнями и зазубренными пнями, и эти детали пейзажа ярко выделяются на фоне белой стены здания за ними. Мощь разбушевавшихся сил природы несомненна, поскольку на рисунке изображен человек, склонившийся под ветром, полы его куртки взметнулись у него над головой, шляпа улетела. На этих гравюрах виды зданий сбоку напоминают традицию изображения боковой проекции в архитектуре, поскольку фасады изображены с максимальной точностью. Здесь и на других пейзажах в «*Suescia Antiqua*» угловая перспектива добавляет сцене драматизма, но благодаря этому внимание обращается на пейзаж, окружающий здание.

Этот акцент на пустынной, суровой природе перекликается с подобным изображением в основных сочинениях готицистов. Йоханнес Магнус, характеризуя людей, часто пишет о земле, породившей их, сообщая, например, что «в земле свеев и готов живут мужи, рожденные скорее для того, чтобы обнажать оружие, нежели упражняться в нежном красноречии» [Johannesson 1991: 114]. Улоф Рюдбек еще в большей степени подчеркивает значение окружающей среды в поддержку тезиса о том, что Швеция была родиной западной цивилизации. Преобладание выносливой сосны, вечнозеленых растений, березы и дуба в Скандинавии и других землях становится свидетельством того, что именно этот регион в первую очередь был заселен потомками Ноя после потопа, в то время как виноградная лоза и другие растения появились позже. Таким образом, растительность становится свидетельством большей древности королевства готов, основанного внуком Ноя Магогом. Рюдбек связывает этот дар природы с выносливостью обитателей Севера, объясняя таким образом их подвиги в других землях, особенно в Италии:

[Здесь] едят вдвое или втрое больше, чем в южных землях, и более питательную пищу. Там в пищу употребляют все виды плодов, например, каштаны, яблоки, грецкие орехи, морковь, все виды салата и изредка мясо или рыбу. А здесь едят все виды дичи, говядину, баранину, свинину и разнообразнейшую рыбу. Действительно, если бы шведы на один день оказались в Италии, еда итальянцев показалась бы им лишь легким перекусом [Rudbeck 1937–1939, 1: 58].

Тем не менее даже в окружении этого сурового северного ландшафта архитектура, как и другие виды придворного искусства, была классицистической, что в основном совпадало со вкусами при других европейских дворах. Это не считалось противоречием, поскольку готы хотя и привлекали европейцев во многом тем фактом, что победили римлян, все же считались неотъемлемой частью классического мира. Это было особенно очевидно в момент создания Королевства готов в Италии в V веке н. э.

Утверждения Рюдбека о том, что шведско-готская культура стала основой классической древности, не перестают быть спорными в этом контексте, но тем не менее являются важным заявлением о том, что древняя история Севера и Юга тесно переплетены или даже представляют собой разные стороны одного и того же феномена. В «Атлантике» Рюдбек уделил большое внимание архитектуре. Целый ряд гравюр на дереве, выполненных по его собственным рисункам, изображают архитектурный комплекс университета, который однозначно построен в соответствии с канонами классицизма. Его описание церкви в Старой Уппсале – древнем комплексе недалеко от современного города – способствует пониманию искусств в контексте полемики готицистов [Ibid.: 156–165]¹⁴. Эта маленькая сельская церковь была возведена в XII веке на месте древнего капища. Она расположена недалеко от группы древних курганов,

¹⁴ Более подробно этот вопрос рассмотрен в [Neville 2019; Neville 2018].

и при раскопках в этой области еще раньше были обнаружены древние артефакты. Их чаще всего определяли как предметы, оставшиеся от древних готов, а церковь также нередко называли храмом древних готов, неоднократно перестроенным.

Рюдбек соглашался с этой легендой, но в ключе своих далеко идущих утверждений, представленных в Атлантике, он идентифицирует это место более точно: как храм Посейдона в Атлантиде, очень кратко описанный Платоном в «Тимее» и более подробно в «Критии», сохранившемся в отрывках. Это отождествление служит основой более общих утверждений о том, что именно это место было точкой отсчета для развития классической архитектуры.

Утверждения Рюдбека отчасти строятся на довольно прямолинейных текстуальных сопоставлениях. Так, в диалоге «Критий» говорится, что снаружи храм Посейдона был покрыт серебром с фронтонами из золота. Внутри крыша была инкрустирована слоновой костью, отделанной золотом и серебром. В хронике Адама Бременского, написанной в XI веке, говорится, что храм в Древней Уппсале был «целиком изготовлен из золота», что дает автору повод отождествить его с храмом в Атлантиде [Платон 2022: 158; Бременский 2011: 108].

Рюдбек представляет также более изощренные археологические и филологические доказательства. Согласно его довольно вольной трактовке римского архитектора и теоретика Витрувия, храм мог быть частично замкнутым или представлять собой открытый зал [Rudbeck, 1: 57–61]¹⁵. В манере Джованни Пьетро Беллори и других современных ему историков он приводит примеры из римской архитектуры, сопровождая их оттисками древних монет с изображениями архитектурных сооружений, как материальные доказательства и объекты для сравнения с его собственной реконструкцией древней церкви.

«Открытый зал» по-шведски – это *öppen sal*, словосочетание, близкое по звучанию к слову «Уппсала», и Рюдбек связывает эти слова. На основе этого он доказывает, что древний храм в Старой Уппсале изначально был открытым, а позднее вокруг него возвели стены. Затем он предлагает реконструкцию исходного здания и сравнивает его со схожими римскими типами. Он указывает размеры, которые сообщает Платон, ссылается на различные источники, чтобы показать, что материалы и богатство декоративного оформления совпадают, и так далее. Рюдбек цитирует целый ряд текстов – от «Младшей Эдды» (древнеисландский учебник скальдической поэзии) до работ Адама Бременского и Йоханнеса Магнуса, но в своем изложении он основывается на сочинениях Платона и Витрувия.

Хотя рассуждения Рюдбека опровергались многими авторами, в его методах не было ничего необычного. Смешение различных традиций и народов, демонстрируемое в его труде, встречалось нередко, хотя, возможно, его уникальность состоит в масштабах применения подобного метода. Его филологический подход, исследования взаимных связей и изменений топонимов и подгонка цитат из классических авторов к местной топографии встречалась практически у каждого автора, исследовавшего эту тему. Также его доверие к древним текстам, составлявшим традиционный круг чтения ученых-историков, в сочетании с отсылками к материальным древностям сопоставимы с применявшейся повсеместно методологией [Momigliano 1950; Haskell 1993; Burke 2003].

Таким образом, вполне понятно, почему Рюдбек не утверждает, что форма церкви в Старой Уппсале являет собой образчик иной древней традиции строительства, как могли бы сделать другие историки искусства от Вазари до современных авторов. Он не высказывает никаких предположений о том, что в данном случае перед нами в значительной степени образец романского стиля, представляющего собой узнаваемую традицию, античную или какую-либо другую. Наконец, исходя из его анализа архитектуры и истории церкви в основном с опорой на тексты греческих и римских авторов, а также римских визуальных источников, можно увидеть,

¹⁵ Рюдбек цитирует Витрувия, «De architectura» 1.2 и 4.7, ни одна из этих цитат не подтверждает его заявления. Типы храмов Витрувий рассматривает в книгах 3 и 4, хотя и здесь нет явного подтверждения аргументам Рюдбека.

что он считал ее частью единой, последовательной древней традиции, и это имело большое значение для интерпретации архитектуры Средневековья и раннего Нового времени в Северной Европе¹⁶.

Таким образом, идеи готицизма и греко-римская архитектура никогда не воспринимались как конфликтующие концепции, напротив, представлялись как концептуально согласующиеся. Хотя победа готов над римлянами являлась основой силы, питающей эту идеологию, смешение и даже соединение готической и римской культуры дали возможность утверждать, что готы были частью классической культуры и даже внесли в нее значительный вклад.

Античные письменные источники не только поддерживали эту идею, но и переносили ее на искусства. Кассиодор, панегирист Теодориха и автор утерянной истории готов, позднее вкратце изложенной Иорданом, написал руководство по сохранению греко-римских традиций, принимая на работу дворцового архитектора:

Затем указано тебе заботиться о нашем замке, таким образом получив власть обрести славу в будущих поколениях, которые через много веков будут восхищаться твоим искусством. Следи, чтобы твоя работа хорошо гармонировала с древней [т. е. архитектурой Римской империи]. Изучай Эвклида – хорошо запечатлей в памяти его чертежи; изучай Архимеда и Метробийуса [Hodgkin 1886: 323–324].

Кассиодор, очевидно, считал себя наследником все более давней классической традиции, а также ответственным за ее сохранение. Это отражало стремление и более широких кругов при позднеантичном дворе готов, поскольку сам Теодорих пошел на большие хлопоты и расходы, чтобы отреставрировать и сохранить здания Римской империи, такие как Колизей [Kostof 2000: 67–68].

«*Variae epistolae*» («Разное», сборник писем и государственных актов) и «*Chronicon*» («Хроника») Кассиодора подчеркивают непосредственную связь между римской и готической древностью. Он создает родословные, изображающие непрерывную линию от библейской истории к его современности (VI век). Хотя акцент ставится на непрерывной связи между римской и готической Италией, в XVI и XVII веках эти тексты хорошо знали и тщательно изучали. В 1699 году «*Chronicon*» был переведен и издан в Швеции, в этой публикации Теодорих назван «Королем готов и Италии» и недвусмысленно помещен в современный дискурс готицизма [Cochlaeus 1699]. Возможно, наиболее показательным примером является богато украшенная рукопись, содержащая проповеди на готском языке, созданная в Равенне или в ее окрестностях в начале VI века, вероятно по заказу самого Теодориха, с орнаментом из коринфских арок по низу каждого листа. Этот документ, имеющий важное значение, отмеченный в шведских собраниях в середине XVII века и к 1671 году выдержавший два издания [McKeown 2005; Munkhammar 2011], является переплетением готической традиции, христианской веры и классической архитектуры.

Как и во многих других случаях, связанных с этой глубоко спорной историей, двойной статус Теодориха как короля готов и наследника Римской империи нашел отклик не только при дворах северных монархов, но также и в идеологии Габсбургов. Как и в случае с Геркулесом, его образ был вплетен в довольно разные исторические нарративы, созданные при императорском дворе в Новое время. Однако, в соответствии с более понятными имперскими притязаниями Габсбургов, его гораздо чаще изображали как одного из предков династии или исторический идеал. Так, в Иннсбруке гробница Максимилиана I украшена двумя рядами изображений предыдущих правителей и членов семьи, отлитых в бронзе. Фигура Теодориха, возможно, выполненная по рисункам Альбрехта Дюрера, расположена между более поздними

¹⁶ Совсем иное прочтение рецепции в немецком искусстве и архитектуре Средневековья и Нового времени представлено в [Wood 2008].

представителями Габсбургской династии, как и король Артур, и Кловис, король, правивший в VI веке, объединивший франкские племена и обративший их в христианство. Шведский двор с его более скромными притязаниями делал больший акцент, придавая тем самым большую важность, на фигуре Теодориха и его латинских вкусах и образовании.

Судя по всему, к середине XVII века меценаты, архитекторы и ученые в Скандинавии, как и в других странах, признали, что то, что мы бы назвали подражанием классицизму или итальянскому стилю, годится практически во всех случаях. Хотя в первые десятилетия наблюдалось большее разнообразие в стиле, он все равно в значительной степени был выдержан в рамках международных тенденций. Возможно, это до определенной степени отражало сходство интересов. Николемус Тессин Младший и оформители двора представляли архитектуру, созданную под влиянием греко-романской традиции, как общепризнанный во всех странах придворный стиль, в то время как Рюдбек и другие изображали эту же архитектуру как часть древней традиции, в которой готы играли важную, даже решающую роль. Тессин, сделавший гораздо больше, чем Рюдбек, для того чтобы принести в Швецию репрезентативные архитектурные формы (и который также получал заказы от датской короны), не проявлял явного интереса к идеологии готицизма, в то время как Рюдбек лишь в ничтожной степени интересовался убранством для государственного церемониала и дипломатии. Точно так же и исторический взгляд на готов был неоднозначным. Их военная мощь, нашедшая такой живой отклик в усиливающемся воинственном государстве, яснее всего проявлялась в их завоевании Рима. Однако одновременно их превозносили как культурных предков и пример для подражания как христианизированный народ, воспринявший римскую культуру. В этом контексте представлялось, что набеги готов в Античности отчасти превращали римское искусство и культуру в наследие готов, а следовательно, законную часть наследия их преемников. Как древние готы в этом дискурсе влились в классическую традицию, так и современные северные королевства считались полноправными соучастниками развития искусства и культуры их времени.

Глава вторая

Реформы и Реформация

Реформация пришла в Скандинавию довольно рано. Как в Дании (с присоединенной к ней Норвегией), так и в Швеции (с присоединенной к ней Финляндией) она сыграла центральную роль в формировании государств Нового времени. В начале XVII века Норвегия, Дания и Швеция были объединены под властью датской короны в так называемую Кальмарскую унию, заключенную в 1397 году. Затем уния была ослаблена, а после убийства восьмидесяти шведских дворян, которым была обещана неприкосновенность (Стокгольмская кровавая баня, 1520 год), окончательно распалась. В 1523 году после долгого восстания Швеция получила признание как независимое государство под властью короля Густава I, или Густава Васы, как его принято называть. В этом году король Дании, Кристиан II (1513–1523), был низложен и вынужден уйти в изгнание. На престол вззошел его дядя, герцог Гольштейнский, под именем Фредерика I (1523–1533).

Итак, в один и тот же год было создано одно государство, а второе, под властью нового короля, окончательно порвало с прошлым. Менее чем за десятилетие эти политические вехи станут еще более значительными благодаря принятию лютеранской Реформации. В обеих странах в реформы на высшем уровне были вовлечены ученики или коллеги Мартина Лютера в Виттенберге, которые изменили теологические каноны. Тем не менее сущность Реформации в каждой стране имела основополагающие различия.

Движущей силой Реформации в Швеции в значительной степени были светские интересы [Grell 1995; Czaika 2008; Nilsén 2016 и др.]. Действительно, наемники, призванные в страну для борьбы с Данией, распространяли памфлеты Лютера в начале 1520-х годов, а купцы содействовали популяризации его идей в торговых городах. В 1524 году лютеране в Стокгольме наняли протестантского священника, Николауса Штекера, родом из Айслебена и Виттенберга. Студенты традиционно учились в Ростоке, Грайфсвальде и Лейпциге, а позже в новом университете Виттенберга в Саксонии, где Лютер и его последователи обучали будущих протестантских теологов. Однако эти контакты не имели значения для Реформации в Швеции. В этом королевстве обитали очень немногие протестанты с университетским образованием, жители по большей части занимались сельским хозяйством и проживали в поселениях и на хуторах, разбросанных по обширной территории. Точно так же и большинство торговых городов были маленькими; только в Стокгольме прихожане пригласили протестантского пастора.

В 1527 году Вестеросский риксдаг постановил, что «слово Божье должно проповедоваться чисто по всему королевству». Это было недвусмысленное повторение риторики протестантизма, но некоторое время религиозная жизнь в королевстве менялась мало. Ни один епископ не был смещен с должности или силой принужден принимать совершенно иную теологию и литургию, хотя некоторые были изгнаны из-за того, что поддерживали короля Дании. Также не было значительных изменений в богослужении: в церквях по-прежнему поклонялись святым, воскуряли благовония, окропляли святой водой, соблюдали постные дни и служили заупокойные службы. С точки зрения религиозной практики декрет 1527 года был не более чем пустым заявлением. И только в 1544-м, когда риксдаг постановил провести более детально разработанные реформы, эта практика подверглась серьезным обсуждениям, и многие аспекты были запрещены. Тем не менее отношение государства к религии оставалось двусмысленным до введения строгого лютеранства в конце XVI века.

Декрет 1527 года, хотя, на первый взгляд, и не вел к существенному изменению теологии, зиждился на другой основе. Движение реформантов развивалось малой группкой лютеран, связанных с королевским двором. Олаус Петри (1493–1552) учился в Уппсале, Лейпциге,

а в 1516–1518 годах – в Виттенберге у Лютера и Филиппа Мелахтона. Затем он стал читать выразительные проповеди в церкви Св. Николая, соборной церкви Стокгольма, а в 1531 году стал советником короля. Штекер также стал королевским секретарем.

Немногие свидетельства указывают на то, что Густав Васа действительно проникся религиозными убеждениями этих людей, но благодаря им у него появилась возможность решить другие проблемы. Восстание против Дании в значительной степени финансировалось Любеком, богатым торговым городом, и молодое Шведское королевство увязло в долгах. Богатства Церкви, конфискованные короной, помогли выйти из финансового кризиса, даже когда новый король, выходец из относительно незнатной семьи, не захотел настраивать против себя своих подданных, вводя радикальные изменения в их религиозную жизнь. Опять же, хотя структура Церкви изначально не менялась, во главе ее, благодаря Реформации, встал король. В 1531 году Густав назначил Лауренциуса, брата Олауса Петри, архиепископом, демонстративно отменив прерогативы папы и утвердив контроль короля над Церковью. Деятели Реформации поддерживали вызов авторитету Рима, но они не могли с легкостью принять диктаторское отношение короля к Церкви, что вскоре инициировало ряд конфликтов. В 1539–1540 годах Густав приговорил Олауса Петри к смерти. Причины этого решения неясны, но нет сомнений, что отчасти они были продиктованы желанием короля утвердить свою власть над Церковью. Через некоторое время приговор был заменен большим денежным штрафом, но Петри предпочел оставаться в тени всю оставшуюся жизнь. Десятилетие спустя английский король Генрих VIII применил подобный же подход к реформированию и консолидации власти.

Если Реформация в Швеции была довольно поверхностной и в значительной степени служила целям монарха, формирующего новое государство, в Дании этот процесс был более глубоким и шел при искренней поддержке короля и торгового сословия [Grell 1995; Lausten 2002: 85–123; Asche, Schilding 2003]. Отчасти для того, чтобы ослабить власть крупных феодалов и Церкви, Кристиан II провел ряд экономических реформ в пользу городского торгового сословия, которое оказалось питательной средой для протестантских идей в Дании и во всей Европе. Его преемник, Фредерик I, не занимал четкой позиции по вопросам вероисповедания, тщетно ожидая, что Церковный собор разрешит продолжающиеся споры. Его личные взгляды по-прежнему остаются предметом дискуссий, но он не сделал ничего для того, чтобы замедлить распространение лютеранства. К концу его правления в королевстве фактически существовали две противоборствующие Церкви.

Реформировал Данию, согласно лютеранской доктрине, Кристиан III (1534–1559). В 1521 году, когда юный принц совершал путешествие по землям Священной Римской империи, Кристиан присутствовал при выступлении Лютера на Вормсском рейхстаге, когда тот защищал свое учение. Трудно сказать, было ли это событие или что-то другое причиной того, что король на всю жизнь стал преданным приверженцем лютеранства, но к середине 1520-х годов он ввел новое вероучение в землях, которыми правил как герцог Гольштейнский. Сначала он велел заменить части традиционной литургии подчеркнuto лютеранскими. В 1526–1527 годах он изгнал монахов-доминиканцев, а в начале 1528 года заставил всех священников в своих землях перейти в лютеранство под угрозой лишения сана. Папистская месса была запрещена, богатства Церкви конфискованы, а крестьяне освобождены от уплаты церковной десятины. Территориально его реформы касались лишь его герцогства, но всего за три года Кристиан создал первую Протестантскую церковь, сформированную лично правителем.

После смерти Фредерика I в 1533 году королевством правил консервативный Государственный совет, деятельность которого имела разрушительные последствия. В следующем году корону предложили герцогу Кристиану, и, взойдя на престол под именем Кристиана III, он ввел по всей стране еще более фундаментальные реформы. Ему не удалось добиться приезда самого Лютера, но он пригласил в Данию Иоганна Бугенхагена (1485–1558), профессора Виттенбергского университета и близкого последователя Лютера, который в период с 1537 по

1539 год курировал реструктуризацию государственных институтов. Он посвятил в сан семь новых лютеранских епископов, которые вместе с королем должны были управлять Церковью. Они должны были руководствоваться новым Церковным декретом, разработанным Бугенхагеном. Служители новой Церкви получали образование в Копенгагенском университете, который ввел новые программы, разработанные по образцу Виттенбергского университета. Наконец, и это стало более символичным жестом, Бугенхаген вел церемонию коронации нового короля, из которой были исключены многие прежние сакральные элементы. Все это произошло в августе – сентябре 1537 года. Однако между Кристианом и Бугенхагеном сохранились близкие связи, они поддерживали оживленную личную переписку, в которой теолог нередко высказывал практические соображения по поводу назначения людей на ключевые должности и т. п. [Lausten 2011].

ЛЮТЕРАНСКИЕ КАПЕЛЛЫ ДЛЯ ЛЮТЕРАНСКИХ КНЯЗЕЙ: ТОРГАУ И ЕГО НАСЛЕДИЕ

Кристиан III был гораздо более набожен, чем Густав Васа, и разница в их отношении к строительству церквей поразительна. Шведский король, угрожавший казнью теологу, который в числе первых распространял идеи лютеранства в его королевстве, не обращал внимания на уменьшение количества церквей на его землях. Ряд монастырских комплексов был разрушен более-менее сразу же после секуляризации, а полученные материалы пошли на другие постройки. Более того, Густав хотел снести церковь Св. Николая, главный храм Стокгольма, под предлогом того, что он находится на линии огня из примыкающего к нему замка. Он действительно нанял небольшую группу нидерландских и немецких художников, скульпторов и шпалерников и время от времени делал заказы заграничным мастерам, но по большей части это были заказы для светских целей. Более того, в основном эти мастера прибыли в страну в последние годы его жизни, и наибольшая часть их работ появилась после его смерти. Самое значительное наследие после него в области архитектуры – это несколько замков в разных частях страны.



Илл. 4. Никкель Громанн. Капелла замка Хартенфельс, Торгау, Саксония. 1543–1544 годы. Фото автора

В Дании важное значение получило строительство капелл, что отражало близкие религиозные связи королевства с Саксонией. В 1544 году Мартин Лютер провел церемонию освя-

щения замковой капеллы в Торгау (илл. 4). Пространство этой капеллы опоясывают галереи на двух уровнях, напоминающие внутренний двор с аркадами, увенчанный сводом. На этих галереях размещались прихожане, строго разделенные согласно своему рангу. На первой галерее, на уровне кафедры проповедника, сидел курфюрст Иоганн Фридрих со своей свитой. Над ними сидели князья, а внизу стояли другие придворные [Wex 1983: 16]. Изначально в капелле был небольшой престол, но в 1545 году его заменили большим алтарем из мастерской Лукаса Кранаха, выполненным вместе с рядом картин, также размещенных в капелле [Krause 2011; Krause 2004].

Капеллу в Торгау обычно называют первым религиозным помещением, созданным специально для протестантов, и благодаря непосредственной ассоциации с Лютером она приобрела особое значение. Вскоре при лютеранских дворах Германии начали строить варианты подобных капелл. Похожая была построена в Дрезденском дворце где-то в середине века, другая – в Шверине в 1560 году, и еще одна – в Шмалькальдене в 1580-х. Другие князья также использовали эту форму, всегда в связи с придворной жизнью.

При Датском дворе капелла Торгау стала известна в 1548 году, спустя четыре года после церемонии освящения, проведенной Лютером, когда представители датской королевской семьи собрались там на венчание дочери Кристиана Анны Датской и Августа Саксонского, который в 1553 году стал курфюрстом после смерти своего брата Морица. Это был один из первых шагов в создании династических связей лютеранских князей, объединенных и кровными узами, и конфессией. Сам король не присутствовал на венчании, но королева Доротея и другие высокопоставленные придворные лица приехали на церемонию [Suiten og Ceremoniell 1794; Bäuml 1990]. Без сомнения, Кристиан хорошо знал про капеллу, поскольку вскоре он приказал построить очень похожую в замке Кольдингхус, в Южной Дании, где состоялась помолвка Анны и Августа. Другие вариации этой капеллы были построены в Копенгагенском замке и Хадерслевхусе, резиденции брата короля Ханса, присутствовавшего на свадьбе в Торгау. Еще один, упрощенный вариант, был построен в замке Сёндерборг. Хадерслевхус и Кольдингхус давно разрушены, так что сравнить их с капеллой Торгау или оценить их внутреннее убранство невозможно [Norn 1983; Nyborg, Poulsen 2009]. Тем не менее нет сомнений в том, что все эти капеллы в Северной Германии и Дании были скопированы с исходного образца буквально со священным трепетом.

Вскоре Торгау уже ассоциировался с зарождением протестантизма и с самим Лютером. Реформатор одобрил то, как в капелле удалось четко разделить верующих по их социальному положению, что, как он считал, отражало порядок, данный Богом человечеству [Wex 1983]. Однако важно понимать, что Лютер не одобрял другие детали капеллы. Реформаторы не разработали четкого руководства для протестантской архитектуры, но одна из их основополагающих догм гласила, что церковный комплекс – это не сакральное пространство. В нем собирается община верующих, но само по себе оно не имеет духовной ценности. Поэтому нет необходимости в пышных архитектурных решениях или богатой отделке. Хотя капелла Торгау может показаться аскетичной, особенно при отсутствии алтаря и других изображений, которые позже были убраны, Лютер видел ее иначе. Для него она представляла собой княжескую архитектуру. Он сказал, что «Соломон никогда бы не построил столь прекрасный храм, как в Торгау» и что «этот дом [капелла Торгау]... был построен и заказан для обитателей замка и придворных». Он утверждал, что создавать столь вычурную капеллу не было необходимости, ведь с тем же успехом произносить проповеди можно и снаружи, у фонтана [Luther 1883–2009, 2. Ab., 5: 533; 1. Ab., 49: 592].

Таким образом, Лютер ассоциировал капеллу Торгау с роскошью двора. Но лютеранские князья в XVI веке гораздо более положительно отнеслись к этому отражению роскоши в архитектурных формах. В 1549 году в Дрезденской резиденции начались работы по обновлению старой часовни, в результате которых она превратилась в подобие капеллы Торгау [Magirius

2009]. Судить о ней сейчас трудно, поскольку в 1757 году она была разрушена. Прежде всего о ее облике известно благодаря описанию аугсбургского вельможи и художественного агента Филиппа Хайнхофера, сделанному в 1629 году, и по двум гравюрам XVII века. Однако, судя по всему, она была довольно богато декорирована, поскольку Хайнхофер неоднократно упоминает серебро и другие драгоценные материалы. Молельню курфюрста украшал ряд картин; одна, как сообщают, работы Альбрехта Дюрера, а другие Лукаса Кранаха [Doering 1901: 202–203].

Хотя его описание создано позже, внимание Хайнхофера к авторству работ, а не к их содержанию, апеллирует к образу мыслей высокопоставленного коллекционера и, возможно, отражает намерения заказчика. Он говорит о работах знаменитых художников, помещенных в богатое убранство, но ничего не говорит о подобающей теме, которой посвящены картины. Кранох создал главный запрестольный образ для Торгау, но для Дрездена Август заказал алебастровый барельеф в неизвестной мастерской в Антверпене или Мехелене, которую затем поместили в гораздо большее каменное обрамление [Smith 1994: 99–101; Lipińska 2015: 143–159]¹⁷. Наконец, в 1568–1572 годах Август приказал построить еще один вариант этой архитектурной формы в Аугустусбурге, его охотничьей резиденции. Здесь античные архитектурные ордера использованы более последовательно, чем в Дрезденской капелле (где, судя по гравюрам, на нижнем уровне были пилястры, а на втором возвели тосканские и коринфские колонны, одновременное использование которых вызывает замешательство), более упорядоченную декоративную систему сводов и, как и в Торгау, запрестольный образ работы семьи Кранахов.

Канон, установленный капеллой Торгау, был в Дании также развит и обогащен следующими поколениями. Фредерик II (1559–1588) построил свой вариант во дворце Кронборг, где восемь основательных дорических колонн поддерживают и галерею, и своды. Когда его сын Кристиан IV (правил в 1596–1648) перестроил Кольдингхус в первые годы своего правления, после пожара, он исходил из того, что быстро стало одновременно и общей традицией, и носило явное стремление к роскоши. В 1595 году Кристиан бывал при дворах немецких правителей-лютеран и, возможно, в 1597-м недолго останавливался в Дрездене [Verzeichnus der Reise 1595]¹⁸. Если он действительно был в Дрездене, он, возможно, видел дворцовую капеллу, но вполне вероятно, он побывал в нескольких капеллах в Северной Германии, построенных по образцу капеллы в Торгау.

Создается впечатление, что, перестраивая Кольдингхус, Кристиан счел капеллу своего деда довольно простой или, возможно, просто-напросто старомодной по сравнению с более поздними вариациями архитектурных форм, которые он видел в Германии. Он был решительно настроен сохранить ставшую традиционной форму лютеранской замковой капеллы, но с местными аллюзиями: там должна быть продублирована двойная аркада в тех же пропорциях, что и в капелле в Хадерслевхусе, достроенной в 1566 году. Должно быть, так вкратце, в понятных терминах, были объяснены его пожелания мастеру-строителю, Геркулесу ван Обербергу, который давно руководил там работами [Friis 1890–1901: 369; Norn 1983: 162]. Если эти указания касались орнамента, мы можем с некоторыми оговорками заключить, что герцог Ханс также значительно пересмотрел и увеличил канон Торгау для Хадерслевхуса. Слабо выраженные арки и другие более простые формы в Торгау были проработаны более тщательно или выполнены с большей пышностью, согласно документам, стены, колонны и потолок предполагалось облицовывать мрамором и золотом, а деревянные предметы обстановки были выполнены с великим тщанием и весьма красочно [Berlage 1923: 27–28; Berlage 1924: 326–328]. Воз-

¹⁷ Запрестольный образ был позже перевезен в Торгау.

¹⁸ В работе [Slangé 1757–1771, 2: 239] говорится о пребывании Кристиана в Дрездене в 1597 году. Но саксонских записей об этом визите не существует.

можно, что перестройка Дрезденской капеллы сыграла решающую роль для Дании, поскольку во всех датских вариантах есть два этажа, как в Дрездене, а не три, как в Торгау. Вероятно также, что капеллы конца XVI века в Саксонии и Дании представляют собой независимое друг от друга развитие формы в рамках традиций придворного декора.

Цели Кристиана IV становятся еще более очевидными в капелле Фредериксборга, построенной между 1606 и 1616 годами (илл. 5)¹⁹. Здесь вновь мы видим двухэтажную аркаду, окружающую открытое пространство, но в гораздо более крупных масштабах, чем в Торгау или Аугустусбурге. Также и богатство убранства намного превосходит любую протестантскую капеллу в Германии, возможно, за исключением утерянной Дрезденской. Пилястры выделены чередующимися одинарными и двойными колоннами. Двойные колонны обрамляют статуи, и во всем помещении доминируют фигуры барельефа и позолоченные узоры. На нижнем этаже аркада обрамляет ряды деревянных скамей, украшенных сложной деревянной мозаикой. А у юго-западной стены расположен невероятный алтарь, выполненный из серебра и черного дерева, с барельефами и отдельно стоящими фигурами. Что касается других частей дворца, на богатстве его убранства делается особый акцент в подробном путеводителе для посетителей, изданном хранителем дворца в 1646 году [Besser Berg 1646]²⁰.

В Торгау статус курфюрста подчеркивался его местом на первой галерее. В Фредериксборге Кристиан устроил себе богатую отдельную молельню (илл. 6) [Johannesen 1974]. Здесь размещается второй алтарь, поменьше, также выполненный из серебра и черного дерева, и позолоченный евхаристический набор, которые служили для более личных религиозных потребностей короля. Двадцать три картины придворного художника Питера Исаакса, а также Питера Ластмана и других амстердамских художников изображают серию библейских сюжетов от Благовещения до Страшного суда и представляют собой нарративный аспект, который в значительной степени отсутствует в большой капелле, где вместо этого можно увидеть несколько табличек с текстами. Обрамлением этих картин стали стены из черного и гвоздичного дерева со сложными узорами из деревянной мозаики. Потолок, отделанный панелями, был инкрустирован серебром и украшен свисающими гроздьями фруктов и листьев из слоновой кости. Убранство завершает мраморный столик, украшенный каменной мозаикой. Только у короля имелись ключи от этой молельни, и подчеркнуто интимная природа этого молитвенного места наряду с выдающимся мастерством исполнения сближают эту молельню с другими, современными ей княжескими молельнями, например, с драгоценной *Reiche Kapelle* («Роскошная капелла» или «молельня») баварского герцога Максимилиана I, принадлежавшего к Католической церкви, или молельней в Дрезденской капелле, описанной Хайнхофером. «Роскошную капеллу», освященную в 1607 году, украшали серии сцен из жизни Девы Марии, выполненные по гравюрам Альбрехта Дюрера. Их выполнили из мраморной мозаики, и, таким образом, по материалу они отличаются от предметов искусства в молельне Фредериксборга. Более того, там хранились церковные реликвии герцога, и таким образом религиозные функции капеллы не соответствовали принятым в лютеранстве. Однако обе капеллы были безошибочно узнаваемы как пространства, созданные для правителей, и в них можно найти существенные черты сходства и помимо богатого убранства. Оба правителя молились перед тщательно проработанными алтарями из черного дерева и слоновой кости, в значительной степени сравнимыми друг с другом.

¹⁹ О капелле Фредериксборга см. [Moltke et al. 1970, 3: 1673–1926; Johannesen 2004].

²⁰ См. также детальную опись в [Petersen 1866–1867: 119–128].



Илл. 5. Капелла во дворце Фредериксборг. Хиллерёд, Дания. 1606–1616 годы. Фото автора



Илл. 6. Молельня в капелле дворца Фредериксборг. Хиллерёд, Дания, после перестройки 1864–1879 годов. Фото: Музей национальной истории, дворец Фредериксборг

Алтарь в часовне Фредериксборга описывали как своего рода *Kunstkammerstück*, или диковинку (илл. 7) [Неум 2006]. Действительно, его основные элементы вполне похожи на изысканные кабинеты, которые производились в начале XVII века для князей и состоятельных коллекционеров. Барельефы также выполнены по наиболее ценным среди коллекционеров начала 1600 годов гравюрам: Альбрехта Дюрера, Хендрика Гольциуса и нескольких других. Гравюры брались за основу для многих работ на религиозные темы в раннее Новое время, но как минимум некоторые из них выглядят неуместными в этом сугубо лютеранском пространстве. Как представляется, особенно трудно примирить с протестантскими верованиями выполненное в Амстердаме Яном Мюллером по мотивам картины придворного художника Габсбургов Ханса фон Аахена изображение мученичества святого Себастьяна.

Если рассматривать в более широкой перспективе, подобное несоответствие наблюдается во всей капелле как едином целом. Ее освятили в 1617 году в честь столетия создания девяти тезисов Лютера, но сам Лютер, который считал капеллу Торгау неоправданно роскошной, наверняка счел бы капеллу Фредериксборга избыточной практически во всех отношениях. Лютер признавал роль князя и считал, что его сан дарован Богом, отчасти для защиты Церкви. И действительно, это были капеллы правителей лютеранских земель в их роли *summius episcopus*, глав церквей в границах их территорий, и в рамках этих полномочий они были выше всех других церквей в стране [Magirius 1992: 78]. Однако Лютер, очевидно, сопротивлялся принятию другого положения, которое датские короли, как и другие правители, считали самым собой разумеющимся: правители должны представлять перед другими в сиянии своего величия во всех отношениях. Это распространялось и на их поддержку и покровительство мест для богослужений, в особенности на те, которые находились в пределах сосредоточия их власти, во дворце, а такие капеллы составляли значительную долю всех ранних протестантских храмов. Кристиан и другие, принявшие за образец капеллу Торгау, весьма сознательно демонстрировали, что они не просто лютеране, но лютеранские князья. И эти две стороны их роли были неотделимы друг от друга [Johannesen 1974].



Илл. 7. Алтарь в капелле дворца Фредериксборг. Хиллерёд, Дания. Завершен в 1606 году.
Фото: Музей национальной истории, дворец Фредериксборг

ГРОБНИЦЫ КОРНЕЛИСА ФЛОРИСА В ДАНИИ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЕ

Хотя архитектурные формы капеллы Торгау в их общем виде вскоре начали ассоциировать с лютеранскими князьями, Датский двор впервые познакомился с ними в рамках династического празднества: венчания датской принцессы Анны Датской и Августа Саксонского. Это отражает гораздо более общий алгоритм, в соответствии с которым датская монархия покровительствовала искусствам. Набожный Кристиан III строил не только капеллы. Он также заказал в Антверпене солидный надгробный памятник своему отцу, Фредерику I. Его выполнил Корнелис Флорис (ок. 1514–1575), один из самых выдающихся скульпторов XVI века [Huysmans 1996: 81–84 и др.]. Этот монумент был создан за пределами чисто лютеранского мира, в Нижних землях, которые в большем масштабе снабжали монархов и королевский двор как выдающимися талантами, так и работами высокого качества. В целом заказ памятника у Флориса можно считать частью более широкого алгоритма экспорта предметов роскоши из нидерландских мастерских. Алтари и надгробия, выполненные в Антверпене и Брюсселе в XVI веке, можно найти в церквях вдоль всего побережья Балтийского моря и за его пределами [Jacobs 1998; Lipińska 2015].

Хотя качество продукции, произведенной в Антверпене, получило всеобщее признание, родственники и знакомые короля оказали на него более непосредственное влияние. В этом случае главными действующими лицами был шурин Кристиана, герцог Пруссии Альбрехт I (1510–1525 – великий магистр Тевтонского ордена, 1525–1568 – герцог Пруссии) и его художник и гравер Якоб Бинк (ок. 1500 – ок. 1569). С 1533 года Бинк работал на датских королей, в основном в качестве портретиста (илл. 8). Позднее его нанял на службу Альбрехт, и он поселился в Кёнигсберге.

Бинк был плодовитым гравером, ему принадлежат более 260 графических работ²¹. Хотя они весьма многообразны, многие из них можно сравнить с работами немецких «малых мастеров», которые в основном работали в малом формате. Действительно, несколько его гравюр являются копиями композиций Ханса Зебальда Бехама и других, хотя гораздо больше тех, что являются его собственными вариациями на схожие темы. Его довольно точно можно сравнить с двумя художниками, жившими практически в то же время. Генрих Альдегревер создавал похожие гравюры в Зосте, недалеко от Кёльна, родного города Бинка; он нередко оставался вне поля зрения, поскольку работал вне баваро-франконского круга, столь продуктивного в начале XVI века. Бинка можно также сравнить с Георгом Пенцем, который создал много гравюр в тех же жанрах, но также достиг успеха в Южной Германии в качестве живописца. Действительно, Пенц тоже принял приглашение Альбрехта Прусского занять должность придворного художника и гравера. Если бы он не умер в дороге, то сменил бы Бинка на этой должности [Dyballa 2014: 52–53]. Фигуры Бинка и Пенца – это особенно показательные примеры того, что необходимо пересмотреть традиционные представления об этих художниках и обратить внимание не только на их гравюры, часто играющие второстепенную роль.

²¹ См. в каталогах «Illustrated Bartsch», 16, с. 9–63; Hollstein: German Engravings, 4, с. 12–113. Документы см. в [Ehrenberg 1899: 34–37; Norn 1861; Riis 1970].



Илл. 8. Якоб Бинк. Датский король Кристиан III. 1535 год. Датская Национальная галерея, Копенгаген. Фото: © SMK

Бинка Кристиан «одолжил» Альбрехту, и тот вступил в должность в 1543 году. Этот случай не был чем-то необычным. Чаще всего дворы правителей могли обойтись без того или иного талантливого мастера в определенный период времени, и отправить художника ко двору другого представителя их круга считалось жестом доброй воли, и при этом можно было временно сэкономить на жалованье. В 1541–1542 годах Бинк работал как приглашенный худож-

ник при Шведском дворе. Полвека спустя вдовствующая королева Дании София приказала построить дворец. Работы велись под руководством Филиппа Брандина, который также трудился при дворе ее отца в Мекленбурге [Jolly 1999]. В XVII веке ландграф Гессен-Кассельский Мориц открыл и развил талант композитора Генриха Шютца, а затем «одолжил» его саксонскому курфюрсту Иоганну Георгу I, после чего тот обратно не возвращался. В 1630-х и 1640-х годах курфюрст, в свою очередь, дважды «одалживал» композитора Датскому двору, без сомнения, сопровождая его строгими инструкциями относительно его возвращения [Wade 1996: 221–278].

Вряд ли Кристиан ожидал, что вернуть Бинка в Данию окажется так сложно, и отправил целый ряд писем в Кёнигсберг²². И Альбрехт, и Бинк объясняли затянувшееся отсутствие художника, взывая к семейным чувствам короля. Доротея, сестра Кристиана и жена Альбрехта, умерла в 1547 году, и Альбрехт заказал настенную эпитафию для хоров в соборе Кёнигсберга. Хотя в тексте не упоминается создатель, известно, что ее выполнил Корнелис Флоилл. Это был первый выполненный им надгробный памятник, на котором был размещен скульптурный портрет покойной, сопровождаемый длинной надписью.

Исполнителя заказа искал Бинк. Он отправился в Антверпен для подписания контракта, а затем привез его обратно в Кёнигсберг. Все это отсрочило его возвращение на датскую службу, и эпитафия стала центральной темой переписки, поскольку Альбрехт играл на их общем желании запечатлеть память Доротеи и тянул время, чтобы отсрочить возвращение художника. В Антверпене Бинк купил для Кристиана несколько картин и написал королю: «... когда Ваше Величество узнает, что я видел и зарисовал в этой стране [Южные Нидерланды], какие здания [и] надгробия... которыми я могу служить Вашему Королевскому Величеству, [вы] не пожалеете об этом времени» [Ehrenberg 1899: 182].

Это были не пустые слова. В июле 1551 года Кристиан написал Альбрехту, что он заказал надгробный памятник Фредерику I в Нидерландах и что посредником стал Бинк. Результатом стал отдельно стоящий блок в соборе в Шлезвиге, созданный из алебаstra с позолоченными деталями на фоне черного обрамления (илл. 9) [Huysmans 1996: 81; Baresel-Brand 2007: 98–105; Meys 2009: 99–103, 688–692]. Белые детали на черном фоне – таков был общепризнанный формат, используемый в различных вариациях по всей Центральной Европе²³. Хотя теперь памятник зажат в церкви в тесный угол, изначально он находился в хорах, окруженный декоративной решеткой. Король лежит на спине, сложив руки в молитве, его торс слегка приподнят, поддерживаемый крылатыми сфинксами. Женская фигура у его ног держит табличку, а в руках другой, у изголовья, находится его герб. Скульптурный ансамбль поддерживают шесть кариатид, держащих в руках атрибуты основных религиозных добродетелей. Их головы увенчаны завитками ионического ордера, которые формируют переход к антаблементу, на котором покоится король. Это одно из ранних воплощений мотива, который станет характерным для мастерской Флориса. Между кариатидами расположены фигурки четырех скорбящих путти. Дизайн гробницы очень похож на изображение на гравюре, опубликованной Флорисом в 1557 году, и возможно, он стал идеалом в представлении скульптора либо из-за своей удачной формы, либо из-за монархической стилистики, хотя последнее не упомянуто в надписи на гравюре [Floris 1557].

²² Эта корреспонденция опубликована в [Nogle Efterretninger 1794; Ehrenberg 1899].

²³ О нидерландской скульптуре в Центральной Европе см. [Kavaler 2013; Lipińska 2015].



Илл. 9. Корнелис Флорис. Гробница датского короля Фредерика I. Шлезвигский собор. 1551–1553 годы. Фото автора

Спор из-за Бинка при дворах правителей показывает, что он был уважаемой фигурой и его мнение по вопросам качества предметов искусства также имело вес. Таким образом, сложно сказать, что именно подтолкнуло короля – заказ эпитафии, которую Кристиан так и не увидел, у Флориса, сделанный Альбрехтом, или сообщения Бинка о том, что он увидел в Ант-

верпене. Точно так же неясно, исходила ли идея об эпитафии для Доротеи от Альбрехта, от Бинка или от кого-либо другого. Бинк способствовал распространению сложных декоративных форм, характерных для Флориса, поскольку он издал серию гравюр с подобными мотивами²⁴. В силу того, что Бинк сопровождал датскую принцессу Анну на ее свадьбу в Саксонии в 1548 году, он, возможно, также становится ключом к разгадке связи между капеллой Торгау и ее ранними вариантами в Дании, если допустить, что он выступал экспертом по всем видам искусства. По меньшей мере Бинк занимал центральное место в системе производства предметов искусства при этих дворах и, поскольку на него возлагались вопросы логистики, нередко контактировал с различными правителями.

Гробница Фредерика I отличается невероятно высоким качеством, но нельзя сказать, что она особенно монументальна. Вскоре и размахом, и сложностью ее затмил памятник Альбрехту работы Флориса. Эта огромная эпитафия изображала фигуру герцога, стоящего на коленях в молитвенной позе, в натуральную величину. Она занимала доминирующее положение на торцевой стене Кёнигсбергского собора с момента ее установки в 1570 году до разрушения в 1944-м [Ehrenberg 1899: 34–37; Huysmans 1996: 93–96; Baresel-Brand 2007: 132–137].

Гробница в Шлезвиге также не была пределом роскоши для датской аристократии. В 1566 году Биргитте Гёйе обратилась к Флорису с заказом на не менее величественную двойную гробницу с двумя парными эпитафиями для себя и покойного мужа, Херульфа Тролле, которую намеревалась поместить в их церкви на острове Херульфсхольм (илл. 10). Абель Скеель заказала весьма похожую гробницу из алебаstra, черного и красного мрамора для себя и своего мужа, Нильса Ланге [Huysmans 1987: 112]. Форма гробницы Гёйе – Тролле весьма напоминает еще одну, заказанную в 1566 году Хейнрихом Ранцау для его отца, Йоханна. Ее выполнили из песчаника и установили в семейной часовне в городе Итцехо, в Гольштейне, которым Ранцау управлял в качестве *Statthalter*, то есть губернатора, при Фредерике II. Ее выполнил не Флорис, а Карстен Хаусманн из Бремена [Steinmetz 1991: 261–271, 690–692; Neville 2017]²⁵. Поскольку они созданы практически в одно время, определить взаимосвязи между этими двумя гробницами тяжело. Тем не менее соперничество в кругу знати, вероятно, само по себе было напряженным, ведь каждый из этих памятников мог похвастаться большим количеством фигур и более сложными формами, чем гробница Фредерика I.

²⁴ Hollstein: German Engravings, 4: 84–99. Они не датированы, из-за чего определить их отношение к гробницам довольно сложно. Флорис также хотел опубликовать две книги об орнаменте, но они появились лишь в середине 1550-х годов. См. [van Mulders 1996].

²⁵ Капелла и гробница были уничтожены в 1640-х годов, но последняя известна благодаря нескольким сохранившимся фрагментам, рисунку и гравюре.



Илл. 10. Корнелис Флорис. Гробница Биргитте Гёйе и Херульфа Тролле. Нествед, Дания. 1566–1568 годы. Фото автора

Могло создаться впечатление, что вскоре в каждой церкви в Дании появится гробница аристократа, более или менее напоминающая надгробный памятник Фредерику I, хотя чаще с двумя фигурами, а не с одной. Поэтому в 1569 году Фредерик II обратился к Флорису с новой идеей для гробницы своего отца, Кристиана III, который умер десятилетием раньше (илл. 11) [Johannesen 2010]. Ювелир из Кёнигсберга по имени Ханс де Виллерс, который выступал посредником при втором заказе Альбрехта Прусского у Флориса, стал посредником и для Фредерика. Гробница вновь представляет собой лежащую фигуру короля, но теперь она располагается в павильоне с арками, поддерживаемыми коринфскими колоннами. На углах стоят четыре фигуры стражей. Сверху размещена еще одна коленопреклоненная фигура короля перед распятием, и четверо путти дуют в фанфары, прославляя его.

Эту концепцию часто сравнивали с гробницами французских королей Франциска I и Генриха II в Сен-Дени (илл. 12). Все три изображают две фигуры усопшего: распростертые обнаженные фигуры короля и королевы внизу, окруженные колоннами, поддерживающими коленопреклоненные фигуры сверху, в случае гробнице Генриха, выполненные из бронзы. В книге Жака Андруэ Дюсерсё «*Second livre d'architecture*» («Вторая книга об архитектуре», 1561) можно найти варианты этого дизайна. В данной интерпретации принадлежность усопшего к монархии была абсолютно понятна, будучи подчеркнутой отсылками к другим выдающимся образцам. Без сомнений, это соответствовало поставленной задаче. Перечисляя недавно созданные памятники, которые «почти превосходят роскошью все королевские и княжеские надгробия, ранее возведенные в королевстве», в 1576 году Фредерик ввел ряд ограничений, регулирующих расходы на надгробные памятники. Многие из них оговаривали разрешенные материалы, от тканей, используемых во время похорон, до камня, приемлемого для надгробий. Ни один аристократ не имел права возводить отдельно стоящий надгробный памятник.

ник, выполненный из алебаstra или столь же дорогостоящего материала [Secher 1887–1918, 2: 8, 33–39]. Этот декрет, без сомнений, был направлен против двух гробниц, которые планировалось установить в церкви Матери Божьей в Копенгагене, но и другая гробница, более-менее схожая с надгробным памятником Гёйе – Тролле и законченная в этом году, также не была, как предполагалось ранее, воздвигнута в Орхусском соборе. Вместо этого установили эпитафии [Norn 1953: 79; Johannesen 2010: 117–119].



Илл. 11. Корнелис Флорис. Гробница Кристиана III. Роскилле, Дания. 1569–1575 годы. Фото автора

Вполне возможно провести аналогии между любыми образцами королевских гробниц, о которых мог думать Фредерик, с гробницами французских королей. Это также может быть следствием современной привычки сравнивать памятники в Северной Европе с образцами во

Франции и Италии. Однако релевантным может также оказаться сравнение его замысла с гробницей, созданной для Саксонского двора, который так часто контактировал с Датским двором. Действительно, Фредерик и Август Саксонский (правил в 1553–1586) были родственниками и близкими друзьями. В эти годы Саксонский двор переосмысливал традиции увековечения памяти своих курфюрстов. Традиционное место захоронения в Майсене сменилось Фрайбергским собором, где хоры, которые не использовались со времен Реформации, стали мавзолеем для курфюрста Морица после его смерти в 1553 году. Эта смена традиций стала последствием спорного вопроса о переходе титула курфюрста от эрнестинской к альбертинской линии династии Веттинов. Мориц, первый курфюрст альбертинской линии, считался саксонским Иудой, поскольку вырвал титул из рук своего родича, вступив в военный союз с католическим императором Карлом V, и эти обстоятельства бросают тень на законность притязаний на престол его наследников [Blaschke 1983].

Итак, Август, брат Морица, ставший курфюрстом после его смерти, взял на себя задачу восстановить репутацию семьи. Заказывая надгробный памятник для Морица, он обратился не к Флорису, но принимая во внимание переписку между дворами правителей в Дании и Кёнигсберге по поводу гробниц, можно предположить, что он думал о гробнице Фредерика I (илл. 13)²⁶. Хотя гробница Морица больше размерами и ее композиция отличается, в ней видны многие схожие элементы, например, скорбящие путти, барельеф с античным орнаментом, позолоченные детали доспехов и одежды и ярко выкрашенный герб. Другие элементы ближе к более современным монументам в других частях империи и за ее пределами, включая неоконченную гробницу папы Юлия II работы Микеланджело и гробницу Максимилиана I в Инсбруке, проект которой разрабатывался с начала XVI века и которая была окончена в 1584 году. Она изображает коленопреклоненную фигуру императора, выполненную в бронзе, на каменном основании, украшенном барельефом с изображениями сцен из его жизни. Проанализировать ранние этапы создания гробницы Максимилиана сложно, но работа над самим кенотафом началась в 1560-х годах, когда создание памятника Морицу близилось к завершению. Представляется, что она также создавалась под влиянием саксонского памятника [Scheicher 1986; Smith 1994: 185–192; Scheicher 1999].

²⁶ Такое предположение высказывается в работе [Smith 1994: 175–185]. О монументе см. [Lipińska 2015: 205–220] и др.



Илл. 12. Франческо Приматиччио и Жермен Пилон. Гробница французского короля Генриха II и Екатерины Медичи. Сен-Дени, под Парижем. 1561–1573 годы. Фото автора

Как и кенотаф Максимилиана, памятник Морицу был выполнен в соавторстве. Замысел разработали братья Габриэль и Бенедетто Тола из Брессии. Бронзовые детали отливались в Любеке, а мраморные вырезал Антониус ван Зеррун в Антверпене. В отличие от памятника

в Шлезвиге, усопший изображен не на катафалке, а коленопреклоненным на поле брани, перед ним на земле лежат его пистолет и булава. Он благодарит Бога за победу, и речь здесь идет о битве при Зиверсхаузене, в которой он получил смертельную рану. Если его политические махинации в борьбе за титул курфюрста принесли значительный урон лютеранам при Мюльберге в 1547 году, победа при Зиверсхаузене (и другие победы) была решающей для признания лютеранской веры согласно условиям Аугсбургского мира в 1555 году. Таким образом, Август изобразил Морица одновременно и посвященным в сан самим Богом за победу, и как протестантского мученика; его доспехи, потрепанные в сражении, с отверстием от пули, разместили на смежной стене, подчеркивая эту ассоциацию [Smith 1994: 175–185].



Илл. 13. Габриэль и Бенедетто Тола, Антониус ван Зеррун и др. Гробница курфюрста Саксонского Морица. Фрайберг, Саксония. 1559–1563 годы. Фото автора

Хотя многие элементы Фрайбергской гробницы продиктованы частными обстоятельствами, его композиция, в свою очередь, непосредственно ассоциируется с молящейся фигу-

рой и гробницей Кристиана III работы Флориса, хотя и в большем масштабе, особенно те элементы, которые не имеют близкого сходства с гробницами в Сен-Дени. Небольшие фигурки воинов в римских костюмах, которые держат гербы земель Морица, вновь появляются в виде стражей в натуральную величину по углам гробницы Кристиана, и они тоже держат гербы короля. Фредерик I и Мориц изображены в одиночестве. Это повторяется в гробнице Кристиана III, хотя его изображения и дублируются. Обе гробницы французских королей, с которыми можно сравнить эти памятники, изображают королевскую чету; внизу они изображены не в виде отдыхающих солдат, а как практически обнаженные мертвые тела. По сохранившимся рисункам Флориса можно допустить, что он предлагал много элементов, заимствованных у французских надгробий, но датские заказчики их отвергли [van Ruyven-Zeman 1992; Johannesen 2010: 119–139]. Если образцами служили надгробия Сен-Дени, их влияние было в значительной степени ограничено самой архитектурной формой.

Существуют и другие указания на то, что Фредерик думал о Фрайбергской гробнице, когда заказывал надгробный памятник. В 1571 году Анна Датская, его сестра и жена Августа, порицала его за то, что он ничего не сделал, чтобы увековечить память их родителей. Он ответил, что заказал памятник, подобного которому еще не видели в Дании, намекая тем самым на заимствование идеи извне. Более того, это должно было стать началом более грандиозного проекта. Тело Кристиана III перенесли из Оденсе, где, как известно, он хотел быть похоронен, в Роскилле, где его поместили в капеллу, заложенную Кристианом I, родоначальником династии Ольденбургов [Johannesen 2010].

Перенос тела был первым шагом в процессе превращения собора Роскилле в династическую усыпальницу. И хотя в тот момент это не было очевидно, хоры Фрайбергского собора после смерти Анны Датской в 1585 году также стали усыпальницей альбертинской ветви династии, где отлитые в бронзе скульптором Карло ди Чезаре дель Паладжио из Флоренции фигуры членов семьи окружали восставшего из мертвых Христа (илл. 14) [Meine-Schawe 1992; Dombrowski 2001]. Этот невероятный ансамбль затмил практически все другие современные ему усыпальницы в Северной Европе.

Решение перевезти тело Кристиана в Роскилле было, по-видимому, частью плана создать похожую гробницу для Фредерика II. Она была выполнена в период между 1594 и 1598 годами, практически в той же форме, что и надгробие Кристиана III, хотя и более пышно украшена двойными колоннами, барельефами на основании памятника, повествующими о деяниях короля, и аллегорическими фигурами добродетелей на верхнем плане. Однако уровень мастерства здесь ниже. Памятник был выполнен Гертом ван Эгеном из Мехелена (ум. 1612), которому явно приказали создать композицию, повторяющую общую форму более раннего памятника с некоторыми доработками, такими как двойные колонны и барельефы со сценами из жизни короля. Один из немногих сохранившихся рисунков Флориса изображает надгробие Фредерика. Если бы он не умер в 1575 году, он вполне мог взяться за этот проект.

В десятилетия после смерти Флориса вместо ван Эгена могли выбрать Виллема ван ден Блокке (1546/47–1628). Возможно, он был частью группы, прибывшей в Кёнигсберг в 1569 году, чтобы установить памятник Альбрехту Прусскому работы Флориса. Вскоре он получил самостоятельный заказ от Георга Фридриха, маркграфа Бранденбург-Ансбахского на создание похожей эпитафии для себя и своей жены с пожеланием, чтобы памятник мог бы сравняться с работой Флориса в соборе Кёнигсберга. Он оставался на службе у маркграфа как минимум четырнадцать лет, а в 1584 году поселился в Данциге, независимом торговом городе, и жил там до своей смерти в 1628 году. Пруссия была феодальным владением польской короны, и король, Стефан Баторий, заказал ван ден Блокке изготовить надгробие для своего брата. Второе надгробие для монаршей семьи, которое должно было увековечить память шведского короля Юхана III, было заказано в 1593 году сыном Юхана Сигизмундом III, королем Польши и Швеции совместно с Государственным советом. Однако в 1599 году Сигизмунда лишили

шведского трона, и в результате последовавшего кризиса памятник так и не был доставлен. Он оставался в Данциге до 1782 года, а затем, в 1818 году, был установлен в соборе Уппсалы в неправильном виде (илл. 15): изначально предполагалось, что его установят у стены, как и надгробные памятники Флориса и ван ден Блокке в Кёнигсберге²⁷. Другие надгробия из мастерской ван ден Блокке были изготовлены для датских и шведских аристократов, а также для местных заказчиков [Skibiński 2014].

²⁷ Это признается в работе [Nahr 1912].



Илл. 14. Хоры Фрайбергского собора с гробницами Веттинской династии. Фрайберг, Саксония. 1585 год. Фото автора



Илл. 15. Виллем ван ден Блокке. Гробница шведского короля Юхана III. Уппсала, Швеция. Работа начата в 1593 году. Фото автора

Все эти работы формируют часть более обширной группы. Дворы правителей и города стран Балтики стали прибежищем для значительного количества скульпторов, которые, по-видимому, начинали работу в мастерской Флориса, и для еще большего количества выходцев из Нидерландов [Hedicke 1913, 1: 127–169; Jolly 1999; Ottenheim 2013]. Их нередко воспринимали как единую группу – и потому что они явно были связаны с мастерской Флориса, и потому что между этими дворами и городами существовали династические отношения, что способствовало художественным контактам. Если воспринимать их в более широком контексте, можно сказать, что они олицетворяли непрерывность культурных связей на берегах Бал-

тийского моря²⁸. Однако из-за этого появляется тенденция рассматривать эту группу скульпторов и их работы отдельно от других, сопоставимых с ними. Например, Флорис и его мастерская изготовили также два замечательных надгробия для архиепископов кёльнских. Они во многом отличаются от заказов датской короны, но фигуры, отклоненные в сторону, в костюмах, приличествующих их положению, не так уж отличаются от фигур, которые можно найти на гробницах монархов работы ван ден Блокке.

Гробницы в Шлезвиге, Роскилле, Кёнигсберге, Фрайберге и Иннсбруке стали результатом культурного диалога, их создатели свободно заимствовали мотивы друг у друга в процессе сотрудничества, который не укладывается в однонаправленную концепцию влияния или рецепции. Однако необходимо признать, что ни Датский, ни Прусский двор не были заинтересованы исключительно во Флорисе; в документах его имя не упоминается вплоть до самой смерти, после чего его вдова потребовала у Фредерика II оплатить работу. Действительно, поскольку все эти заказы делались через посредников, неясно, знали ли правители, кто создавал для них памятники. В случае с надгробием Морица вопрос об авторстве также мало кого интересовал, и субподряды на выполнение различных работ были переданы мастерам из разных мест. Вопрос об авторах кенотафа Максимилиана I является таким же сложным. Тем не менее эти и другие выдающиеся памятники в немецких землях нередко классифицировали по их автору, отделяя, например, работы, выполненные самим Флорисом, от тех, которые считали работами его мастерской, его последователей или других скульпторов. Это не соответствует интересам правителей, которых явно не занимало, кто именно будет выполнять работу. Скорее, им было важно произвести впечатление и достойно представить покойного правителя, особенно с учетом конкурирующих дворов. Если мы осмыслим эти гробницы в рамках тех представлений, в которых они изначально создавались, они предстают как отдельная группа, несмотря на то что они выполнены разными мастерами, варьирующими единый канон.

²⁸ Эта идея впервые прозвучала в работах [Roosval 1924] и [Roosval 1927]. Важные переформулировки можно найти в работах [Białostocki 1976; von Bonsdorff 1993; Kaufmann 2004; North 2015].

Глава третья

Фредерик II и искусство Дании в конце XVI века

Замок Кронборг, величественный укрепленный дворец, высится над проливом, соединяющим Балтийское и Северное моря (илл. 16) [Wanscher 1939; Mikkelsen 1977]. Резиденция Фредерика II стала одним из крупнейших архитектурных проектов в конце XVI века в Северной Европе, и она пленила воображение современников. Художник Хендрик Корнелис Вром из Харлема изобразил замок на большой марине в 1612 году. Около 1600 года Шекспир поместил сюда действие «Гамлета», а имена двух персонажей трагедии, Розенкранц и Гильденстерн, заимствованы у двух дворянских родов Дании. Даже до того, как зять Фредерика Яков в 1603 году стал королем Англии, датский король и его замок стали известны на всех берегах Северного моря.

Земли по обе стороны пролива до конца 1650-х годов принадлежали Дании, затем восточный берег завоевала Швеция в результате одной из многочисленных войн между этими королевствами. Все проходящие корабли должны были платить таможенные сборы, которые значительно пополняли казну короля. И действительно, именно из этих доходов и финансировалось строительство Кронборга, который стал и дворцом, и таможенным управлением. В 1629 году он сильно пострадал от пожара. От царствования Фредерика более-менее сохранилась неизменной только капелла. Кристиан IV, понимая значение замка и в знак сыновнего уважения, восстановил его облик, внося лишь некоторые изменения.



Илл. 16. Замок Кронборг. Эльсинор, Дания. С 1574 года расширялся, после 1629 года перестроен. Фото автора

Чтобы контролировать стратегически важные пункты пролива, здесь давно была построена крепость. В 1558 году Кристиан III приказал Хансу фон Дискау, работавшему и на саксонский, и на Датский двор, составить план модернизации крепости. Его чертежи утеряны, и неясно, были ли они использованы при перестройке. Любые строительные работы, начатые в этот период, становились частью процесса строительства, начавшегося в 1574 году

и, по-видимому, возглавляемого двумя нидерландцами, Хансом ван Пасхеном, а затем Антонисом ван Оббергеном. Когда работа в Кронборге близилась к завершению, ван Обберген уехал, а позже выполнял значительные проекты в Данциге, Торне (Торунь) и других местах [Gašiorowski 1976; Bartetzky 2004].

Нижний этаж замка Кронборг почти полностью скрыт за крепостными стенами, и поэтому внешний декор размещен на верхних этажах, при этом многие элементы сделаны довольно крупными для того, чтобы их было видно издалека. Стены увенчаны рельефным фризом, а линию крыши оживляет группа башен. Самая высокая из них вырисовывается на линии горизонта со всех точек в проливе, и ее видели на всех проплывающих кораблях. Даже когда само здание теряется вдаль, башня по-прежнему остается доминирующей точкой, что соответствовало желанию короля.

Постепенно Кронборг менялся, его планировка неоднократно пересматривалась. Кирпичи сменились тесаными камнями, а навесные стены на юге и востоке превратились в полноценные крылья. В южном крыле размещается капелла, которая ранее была самостоятельным зданием, примыкающим к стене. На втором этаже над ней расположен огромный зал, который должен был стать самым большим пространством архитектурного комплекса.

После пристройки восточного крыла, в котором располагалась галерея, ведущая от апартаментов королевы Софии к капелле, все здание превратилось в замкнутый четырехугольник. Однако строение не стало однообразным. То, что более старую часть встроили в общую структуру, означало, что все крылья были разной ширины, что подразумевало также разные линии крыш. Такое разнообразие было использовано по максимуму, и каждому крылу придан свой особый характер. Это особенно заметно в восточном крыле, где первый этаж отделан рустами и украшен характерными массивными опрокинутыми пилястрами. В западном крыле прорезано много северных окон и всего несколько южных, что отражает различное предназначение пространств интерьера. В южном крыле величественный портал, ведущий в капеллу, простирается на высоту двух этажей. В нишах по обе стороны двери, украшенных коринфскими колоннами, стоят фигуры королей Давида и Соломона, а увенчивает ансамбль фигура пророка Моисея. Эта композиция в подчеркнуто античном стиле расположена между готическими окнами капеллы. На всей своей протяженности крылья здания разделены лестницами, которые заключены в башни и выводят во двор замка. Расстояние между лестницами определяется согласно соображениям функциональности.

Такая, на первый взгляд, неправильная композиция привела к вопросам об отношении Кронборга к нормативным стандартам архитектуры Ренессанса. Некоторые аспекты стиля замка, например свободное смешение мотивов готики и Ренессанса, теперь представляется менее дискуссионным [Kavaler 2012]. Главной целью строителей было утверждение королевского величия, и башни, русты и порталы демонстрировали богатство и привлекали взгляд. В следующем поколении Кристиан IV, гораздо более увлеченный строительством, чем Фредерик II, затеял несколько архитектурных проектов в весьма схожей манере.

УКРАШЕНИЕ КРОНБОРГА

Фредерик заказал две крупномасштабные художественные группы для украшения Кронборга, которые следует рассматривать в совокупности. Одна – это огромный фонтан для замкового двора. Другая, заказанная в 1581 году, – это серия из 43 гобеленов для большого зала [Mackeprang, Müller-Christensen 1950; Woldbye 2002]. Их соткали в Эльсиноре под руководством Ханса Книпера (ум. 1587), который приехал из Нижних земель (возможно, из Антверпена) в 1577 году. Книпер также рисовал портреты. Вероятно, это было важным условием для выбора исполнителя заказа, который заключался в создании портретов датских королей от легендарного короля Дана до Фредерика II и кронпринца Кристиана, как эту династию изображали автор средневековой хроники Саксон Грамматик и более поздние историки. Изображения королей XVI века имеют полное сходство с другими портретами на панно, медальонах и т. д., благодаря чему эта серия приобретает характер правдоподобия. Изображение каждого короля сопровождается короткой надписью на немецком языке, в которой перечисляются его деяния. Фоном гобеленов с портретами Фредерика и Кристиана становятся замок Кронборг и дворец Фредериксборг, последний в своем исходном виде охотничьего домика (цв. вкладка 2).

Как отмечено выше, династические родословные были важной частью создания образа правителя раннего Нового времени. Нам известны многие родословные, предшествующие гобеленам в Кронборге, но, без сомнения, самым непосредственным толчком к созданию этих работ была готская родословная, основанная на работах Йоханнеса Магнуса, и агрессивно продвигаемая Шведским королевским двором. Около 1560 года шведская корона наняла другого художника из Антверпена, Доминикуса вер Вильта, для создания серий гобеленов, тщательно разрабатывающих родословную, кратко изложенную Магнусом. Только пять гобеленов были завершены, три из них утеряны, но представляется, что этот проект стал отправной точкой для более грандиозного замысла Фредерика II.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.