Алексей Ларионов

«Венера, Вакх и Церера» Хендрика Голциуса: техника, сюжетная программа, место в биографии художника

Статья посвящена монументальному рисунку Хендрика Голциуса из собрания Эрмитажа. Основное внимание уделяется его аллегорической программе. В основе сюжета лежит популярная в искусстве XVI–XVII веков тема «Без Вакха и Цереры Венера мерзнет», однако, работая над эрмитажным полотном, Голциус использовал ее лишь как отправную точку для воплощения более глубокого и сложного замысла. Присутствие в композиции автопортрета художника с гравировальными резцами в руках выстраивает параллельный содержательный ряд, привносящий в произведение тему апологии изобразительного искусства, власть которого над человеческими чувствами сравнивается с властью Венеры. Дополнительные смысловые нюансы связаны с увлечением художника алхимией и с личностью заказчика полотна императора Рудольфа II.

Ключевые слова:

Голциус, Карел ван Мандер, Рудольф II, гравюра, рисунок, живопись, аллегория, автопортрет, алхимия.

Огромный рисунок пером, исполненный в 1603–1606 годах Хендриком Голциусом (ил. 1)[1], может быть по праву сочтен одним из самых необычных по замыслу и самых поразительных по мастерству произведений в истории европейского искусства. Основой этого уникального в своем роде графического шедевра является натянутый на подрамник холст высотой более двух и шириной более полутора метров — т. е. по размеру он сравним с картинами для дворцовых галерей или церковными алтарями[2]. Холст покрыт идеально ровным, отшлифованным до блеска белым масляным грунтом, на который нанесен перовой рисунок чернилами коричневого цвета. Многие тысячи ложащихся параллельно друг другу и перекрещивающихся в строго продуманном систематическом порядке штрихов образуют на его поверхности тончайшую паутину линий, разной толщины и тональной насыщенности. То сгущаясь и уплотняясь, то почти растворяясь в сиянии белого фона, они и создают изобразительную ткань сложной многофигурной композиции. (Ил. 2, 3.) На огромном пространстве холста нет ни одного касания кистью, ни одной растушевки. Все многообразие мотивов — обнаженные тела персонажей, складки драпировок, языки пламени и клубы прозрачного дыма, трепещущая на ветру листва, ювелирные украшения и тающий в дымке пейзаж — все создано и доведено до высокой степени иллюзорной убедительности одной только игрой перовых штрихов. Подобная техника близко воспроизводит приемы

1 В нижнем левом углу монограмма художника: *HG* (литеры переплетены) и дата (на изображении крышки колчана Купидона): *1606* (последняя цифра даты исправлена — первоначально было 1605). Дата начала работы Голциуса над произведением определяется ориентировочно, на основании указания Карела ван Мандера, писавшего в 1604 году, что Голциус занят им «уже довольно долгое время» (см. об этом ниже в тексте статьи).

2 При первой публикации [27] рисунок был воспроизведен с указанием неточных размеров: 228 × 170, появившихся вследствие того, что холст поступил в Эрмитаж ненатянутым на подрамник и был измерен целиком, включая кромки. Эти ошибочные размеры потом неоднократно фигурировали в литературе.

1. Хендрик Голциус. *Венера, Вакх и Церера.* 1603–1606
Перо коричневым тоном
на загрунтованном холсте. 219 × 163
Государственный Эрмитаж, инв. № ОР 18983

резцовой гравюры на меди, крупнейшим мастером которой был Голциус. Художник использовал ее в своих рисунках неоднократно, однако холст, хранящийся в Эрмитаже, далеко превосходит все другие его аналогичные по технике работы своим размером и тщательностью детализации. Чем дольше рассматриваешь этот невероятный художественный памятник, тем больше изумляешься колоссальности затраченного на его исполнение труда и почти непостижимой точности глаза и уверенности руки его автора.

Вместе с тем созданная Голциусом композиция вовсе не является «кунстштюком», чистой демонстрацией виртуозного мастерства. Это глубоко продуманное художественное произведение, в основе которого лежит чрезвычайно сложная и оригинальная сюжетная концепция, не уступающая своей изощренностью той технике, которую художник избрал для ее воплощения. Именно о сплетениях сюжетных линий изображенной Голциусом сцены пойдет речь в настоящей статье. Названный вопрос не получил еще полного освещения в литературе, хотя исследователями творчества художника было сделано немало проницательных наблюдений о значении отдельных мотивов и их смысловых взаимосвязях[3]. Некоторые существенные детали тем не менее до сих пор остаются неотмеченными, а задача упорядочить и свести воедино все семантические ряды многоярусной сюжетной конструкции в полной мере не решена.

***

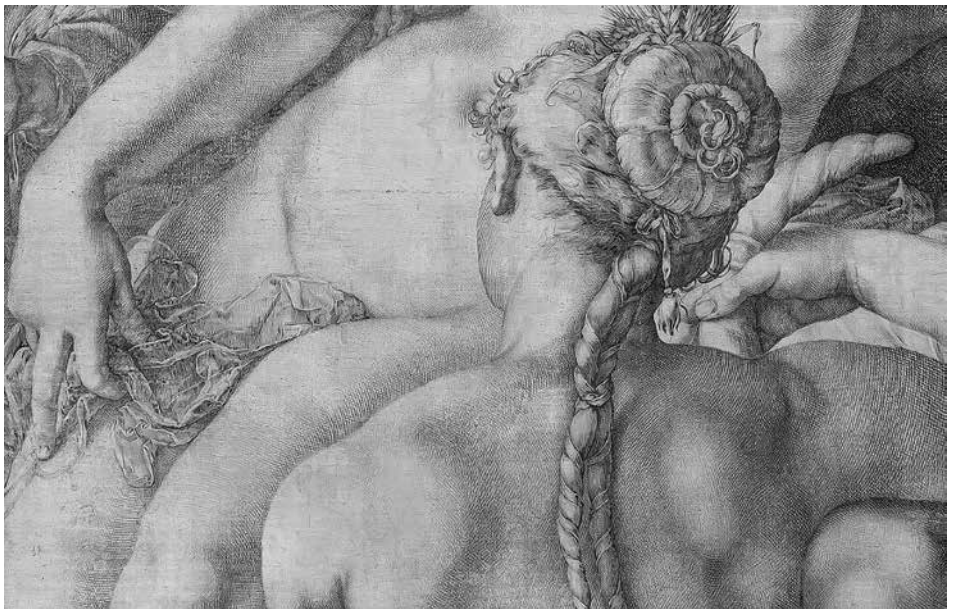
Сюжет полотна содержит аллюзии личного для художника характера, поэтому имеет смысл напомнить некоторые вехи его биографии и творческой карьеры. Основным источником наших знаний о жизни Голциуса является подробное жизнеописание, составленное его другом, первым историографом нидерландского искусства Карелом ван Мандером,

3 Полная библиография книг и статей, в которых в той или иной форме комментируется или упоминается эрмитажный рисунок, включает многие десятки названий. Наиболее существенные публикации перечислены ниже: [27, vol. I, pp. 128–129, 284–286, no. 128], [29, p. 25], [11, pp. 88–89], [12, pp. 29–30], [10, p. 117], [13, no. 151], [6, p. 26, note 8], [17, pp. 124–127], [21, pp. 17–20, 31, 37–38], [18, p. 65], [19, pp. 60–94], [16, p. 367], [33, pp. 148, 317], [28, p. 881], [37, vol. 5, p. 211], [7, pp. 277–279], [23, A 32], [30, pp. 34–36]. Ссылки на некоторые другие публикации приводятся далее в связи с обсуждением конкретных тем и вопросов.

2. Хендрик Голциус. *Венера, Вакх и Церера.* Фрагмент

и впервые увидевшее свет в 1604 году на страницах его знаменитой «Книги о художниках» [1].

Карел ван Мандер сообщает, что Хендрик Голциус появился на свет в конце января 1558 года в небольшом городке Мульбрахт на территории современной нижнерейнской области Германии. В младенчестве ребенок пережил несчастный случай — он упал в растопленный камин и сильно обжегся, в результате чего кисть его правой руки оказалась изуродована, и Голциус на всю жизнь лишился способности полностью распрямлять пальцы. Рано проявивший исключительные художественные способности юноша был в 1575 году определен в ученики к известному граверу и литератору-полемисту Дирку Корнхерту и в 1577 году вместе с ним перебрался в Харлем. После нескольких лет работы для Корнхерта, а также для антверпенского издателя Филиппа Галле Голциус в 1582 году основал собственное дело и начал, наряду с воспроизведением композиций других художников, публиковать гравюры по собственным проектам. К 1585 году под влиянием зна-



3. Хендрик Голциус. *Венера, Вакх и Церера.* Фрагмент

комства с рисунками Бартоломеуса Спрангера он усвоил маньеристический стиль, господствовавший при дворе императора Рудольфа II в Праге, который нашел отражение в длинной серии великолепных гравюр мастера, исполненных во второй половине 1580-х годов. Эти работы принесли Голциусу славу одного из наиболее выдающихся мастеров резцовой гравюры своего времени, так что, когда в 1590 году он отправился (инкогнито) в путешествие через Германию и Францию в Италию, повсюду он, по свидетельству Карела ван Мандера, получал подтверждения широкой известности своего имени и своих произведений. В Италии Голциус внимательно изучал и копировал памятники античности и работы художников итальянского Возрождения, результатом чего стало появление ряда гравюр, в которых эстетика маньеризма уступает место более сдержанному, классицизирующему стилю, а виртуозность гравировальной техники мастера достигает своего апогея. К концу 1590-х годов Голциус пользовался общепризнанной репутацией величайшего гравера современности; ему покровительствовали

Вильгельм V Баварский, наградивший его почетной Золотой цепью, и император Рудольф II, предоставивший ему особую привилегию на издание и распространение гравюр. Именно в этот момент, в 1600 году, находясь на вершине славы и успеха, художник навсегда оставляет гравирование, для того чтобы обратиться к живописи. Причины такого решения достоверно неизвестны, историки искусства спорят о них, но, так или иначе, к моменту исполнения эрмитажного полотна Голциус уже на протяжении нескольких лет выступал только в качестве живописца и рисовальщика.

Тщательно законченные перовые рисунки, имитирующие приемы резцовой гравюры, занимают в наследии Голциуса особое место. Они исполнялись в качестве самостоятельных законченных произведений и уже при жизни художника очень высоко ценились коллекционерами. Карел ван Мандер посвящает этой сфере его творчества особый раздел своего биографического очерка. Называя Голциуса «подлинным королем перового рисунка», он описывает несколько подобных композиций на бумаге и пергаменте. «Впоследствии, — пишет ван Мандер,— Голциусу пришла мысль рисовать пером на полотне, заранее подготовленном и загрунтованном масляной краской, ибо, как бы велики ни были листы пергамента, они оказывались малы для его больших замыслов и его гения» [1, с. 443–444]. Первым опытом в этом роде стал холст, который Карел ван Мандер описывает как «изображение нагой женщины и смеющегося сатира». Он был исполнен для друга Голциуса живописца Франса Баденса, но уже вскоре оказался в коллекции императора Рудольфа II, который, по словам ван Мандера, был глубоко изумлен и заинтригован необычностью техники художника[4]. Вторым произведением Гольциуса в подобной технике стало изображение «лежащей нагой Венеры и Купидона», также предназначавшееся Франсу Баденсу[5]. «Ныне, — завершает свой рассказ ван Мандер, — у Голциуса в работе очень большое полотно, которым он занимается уже довольно долгое время. Оно будет содержать несколько больших обнаженных фигур и превзойдет все его предшествовавшие работы пером. Однако я могу опираться только на слухи,

4 Идентифицируется с полотном, хранящемся ныне в Художественном музее в Филадельфии: «Венера, Вакх, купидон и сатир» (перо черным тоном на холсте, загрунтованном грунтом голубовато-серого цвета, подцвечен масляными красками, 105 × 80, инв. № 1990-100-1).

5 Дальнейшая судьба этого произведения неизвестна.

поскольку не видел начатой работы, хотя это было бы необходимо, чтобы знать, что об этом писать. Голциус не любит никому показывать свои незаконченные произведения, притом, что охотно показывает их каждому, кто хочет видеть их, когда они завершены. В этом, как и во многих других отношениях, он похож на великого Микеланджело» [1, с. 444]. Упомянутый Карелом ван Мандером «очень большой холст» с несколькими обнаженными фигурами, по общему мнению историков искусства, — гигантский рисунок, находящийся ныне в собрании Эрмитажа[6].

* * *

В процитированном пассаже Карела ван Мандера обращают на себя внимание по меньшей мере две детали. Во-первых, утверждение, что находящееся в работе полотно превзойдет все прежние аналогичные по технике произведения Голциуса, вероятно (поскольку никто еще не имел возможности его видеть), доносит до нас оценку самого художника. Во-вторых, заранее анонсируя будущую вещь как свой шедевр, Голциус даже своему давнему другу и биографу не раскрывает ее сюжет, ограничившись сообщением, что это будет композиция с несколькими большими обнаженными фигурами. По всей видимости, художник придавал в данном случае сюжету особое значение и не хотел, чтобы какие-то подробности его замысла становились известными прежде, чем работа будет окончена.

Это может показаться даже странным, если принять во внимание, что тема рисунка на первый взгляд не выглядит сколько-нибудь необычной. На своем холсте Голциус соединяет изображения трех древних языческих богов: Венеры, Вакха и Цереры, то есть обращается к аллегорическому сюжету, который был чрезвычайно распространен в искусстве XVI–XVII веков и который сам он неоднократно трактовал ранее. Подобные изображения были связаны с аллегорической темой *Sine Cerere et Baccho friget Venus* («Без Вакха и Цереры Венера мерзнет»). Источник этого изречения, имеющего очень древние корни, — комедия римского драматурга II века до н. э. Теренция «Евнух», где оно вложено (в качестве общеизвестной пословицы) в уста одного из персонажей.

6 Первым сопоставил рисунок на холсте из собрания Эрмитажа с описанием Карела ван Мандера Резничек [27, vol. I, pp. 128–129]. В дальнейшем эта идентификация никогда никем не ставилась под сомнение.

В начале XVI века, после появления изданий и переводов Теренция, цитата приобретает популярность, проникая в театр и литературу[7]. Ее, в частности, приводит Эразм Роттердамский в своей книге «Пословицы» (*Adagia*), сопроводив следующим характерным комментарием:

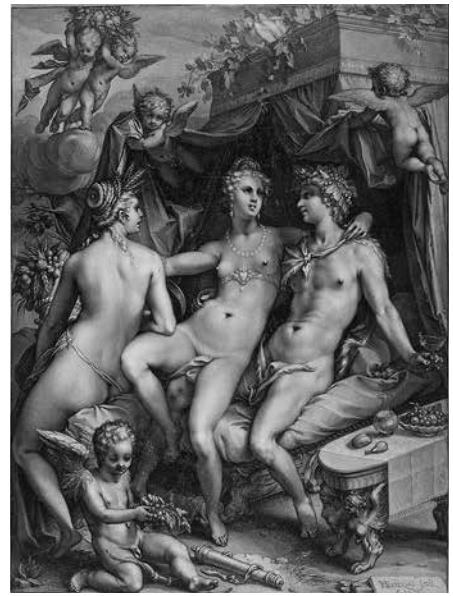
> *Весьма примечательный афоризм, напоминающий о том, что либидо поддерживается пищей и выпивкой, а при их недостатке угасает*[8].

Художники XVI–XVII веков иногда иллюстрировали эту фразу буквально, как Бартоломеус Спрангер в картине из собрания Музея истории искусства в Вене, где мы видим гордо удаляющихся прочь Вакха и Цереру и пытающихся согреться у костра в их отсутствие Венеру и Амура. Чаще же сюжет трактовался как изображение неразрывного союза трех олимпийских богов или же трансформировался в образ приношения Венере даров Цереры и Вакха. Так или иначе, смысл аллегории оставался неизменным: речь шла о взаимосвязи эротического влечения, олицетворяемого Венерой, с темами плодородных сил природы (Церера) и вечного круговорота умирающей и возрождающейся жизни (Вакх).

Ни один из художников не проявлял такого устойчивого интереса к этой теме, как Голциус. К моменту начала работы над эрмитажным холстом он обращался к сюжету «Без Вакха и Цереры Венера мерзнет» уже не менее десяти раз[9]. Наиболее полно и детально иконография сцены была им разработана в двух замечательных по красоте произведениях 1590-х годов, которые хранятся сегодня в Британском музее. Первым появился рисунок пером на пергаменте, датированный 1593 годом. (Ил. 4.) По технике он чрезвычайно близок композиции из Эрмитажа, (хотя, конечно, несопостовимо уступает ему по размеру). Юная обнаженная Венера изображена здесь стоящей, прислонясь к стволу огромного старого дерева, пускающего молодые побеги. Справа от нее Церера с серпом и рогом изобилия в руках, слева — Вакх с охапкой винограда. Вакха сопровождает его постоянный спутник, маленький козлоногий

7 О распространении этой изобразительной темы см.: [31; 25; 10; 5].
8 *Adagiorum Collectanea*. No. 540.
9 Детальный обзор всех произведений Голциуса на эту тему: [21].
10 Композиция была гравирована в 1600 году Яном Санредамом (*Bartsch A.* Le Peintre graveur. Vol. 3. Vienne, 1803. P. 243. No. 69).

4. Хендрик Голциус. *Sine Cerere et Baccho friget Venus*. 1593
Перо коричневым тоном на пергаменте. 63 × 50
Британский музей, Лондон, Inv. no. 1861.6.8.174



5. Хендрик Голциус. *Sine Cerere et Baccho friget Venus.* 1599
Масло по наброску черным мелом на бумаге. 42,8 × 31,9
Британский музей, Лондон
Inv. no. 1861.8.10.14

фавн — воплощение стихийных сил природы. Белые голуби — птицы Венеры — порхают в кроне дерева. На переднем плане Купидон, лежа ничком на земле, через трубочку раздувает пламя, которое согревает Венеру и символизирует огонь желания, возрождающегося с появлением Вакха и Цереры.

Иную трактовку сюжета предлагает композиция, исполненная маслом на бумаге в технике гризайли несколькими годами позднее, в 1599 году[10]. (Ил. 5.) Здесь действие окрашено в откровенно эротические тона. Герои сцены на этот раз слиты в единую группу — Венера обнимает за плечи Цереру и Вакха, что придает композиции сходство с изображениями трех граций. При этом повернутая спиной к зрителю Церера играет в общем действии менее активную роль, а на первый план выступает тема любовного союза Вакха и сидящей у него на колене

Венеры. Характер их отношений — и без того недвусмысленный — подчеркивается символической деталью: их ноги перекрещиваются, что в изобразительной традиции XVI века является прозрачным намеком на сексуальную близость[11]. То же значение имеет и изображение кровати, увенчанной пышным балдахином, на которой разместились герои. Полог кровати поддерживают крылатые амурчики — спутники Венеры, составляющие здесь наряду с Купидоном и парой белых голубей ее свиту.

Эрмитажная композиция представляет собой последнее по времени создания произведение Голциуса на тему «Без Вакха и Цереры Венера мерзнет»; больше он к этой теме не обращался. Легко заметить, что в ней художник соединяет иконографические элементы более ранних версий и, кроме того, вводит несколько новых мотивов, которые значительно усложняют и расширяют смысл аллегории. Здесь опять появляется символическая тема старого дерева, проросшего молодыми побегами, под сенью которого Венера принимает дары Цереры и Вакха. Присутствует и балдахин — знак любовной близости; теперь он обретает форму куска ткани, наброшенного на ветви дерева крылатыми путти. Снова, как и в рисунке 1593 года, Венеру согревает огонь, пламя которого поддерживается колосьями и виноградной лозой. На этот раз он горит на небольшом античном жертвеннике, украшенном символами всех трех богов, и стоящий возле него Купидон занят тем, что закаливает наконечники своих стрел, раскаляя их в огне и затем остужая в чаше с водой. Маленький фавн примостился у ног Вакха, прижимая к груди большую гроздь винограда; голуби Венеры, раскинув крылья, парят наверху в кроне дерева. Наконец, присутствует еще один, совершенно новый персонаж — слева, на втором плане мы видим человека в костюме XVII века, в котором узнается сам Хендрик Голциус. Обратив взгляд на зрителя, он демонстрирует в протянутых руках орудия своего художнического труда — гравировальные резцы[12].

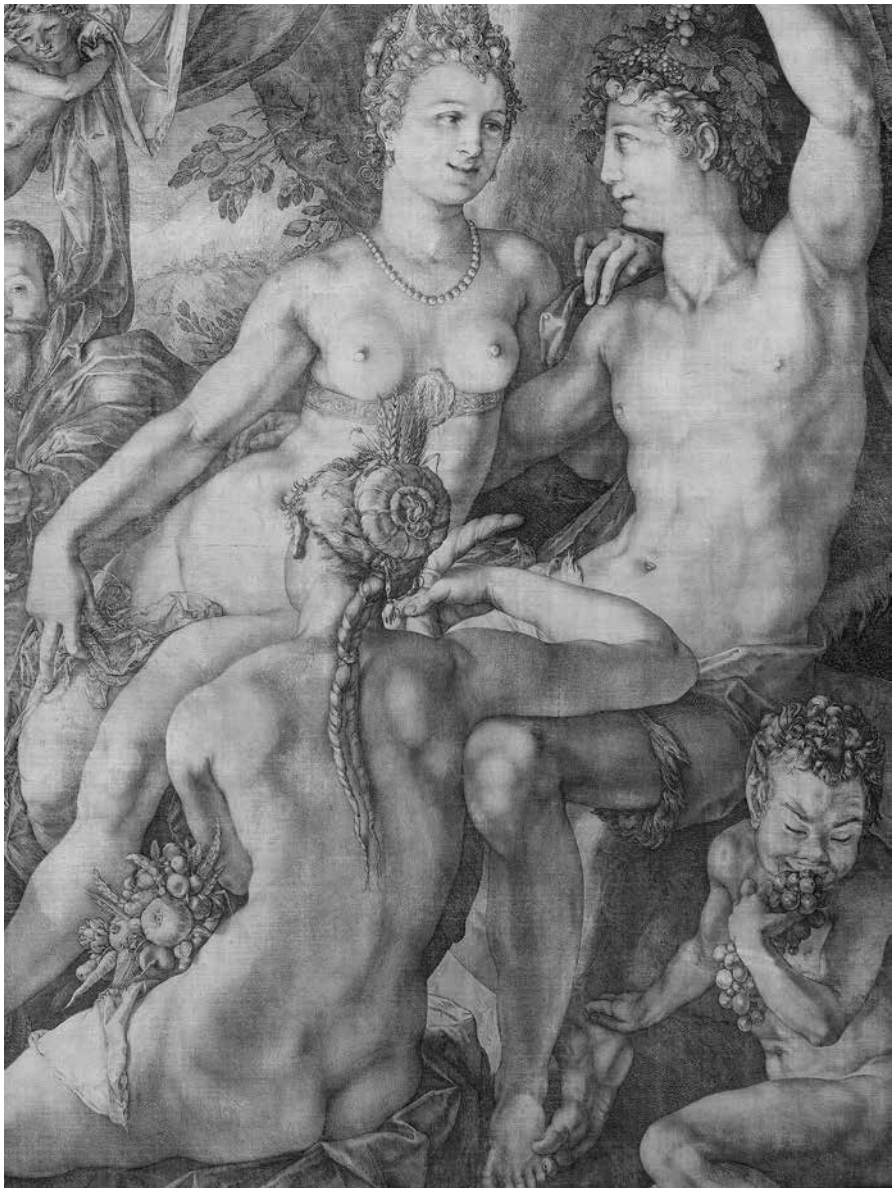
11 Этот эротический эвфемизм отмечен Лоуренсом Николсом [21, p. 37].

12 Этот элемент изображения иногда прочитывался ошибочно. При первой публикации рисунка Резничек предположил, что художник держит в руках циркуль [27, vol. I, p. 128]. На тот факт, что изображены именно гравировальные резцы, первым указал Ю. И. Кузнецов [12, p. 29]. Тем не менее некоторые авторы [25, p. 198; 11, p. 117; 17, p. 133] в своей интерпретации сюжетного замысла Голциуса продолжали исходить из предположения, что речь идет о циркуле, что вело их к ошибочным выводам (см. ниже: примеч. 14).

***

Первое, что обращает на себя внимание в эрмитажной композиции при сравнении с более ранними вариантами трактовки сюжета, — главенствующая роль, отданная Венере. По сути, иллюстрация максимы Теренция становится на этот раз составной частью развернутой аллегории «Триумф Венеры», смысл которой — прославление богини любви и красоты, чья власть равно распространяется и на земной мир, и на бессмертных богов. Венера представлена восседающей на возвышении в центре композиции, голова ее увенчана роскошной царской диадемой, а пояс под грудью (постоянный атрибут богини, так называемый *cestus*) украшен камеями с изображениями сцен «любви богов». Вакх и Церера, которые на рисунке 1593 года представали в качестве своеобразных покровителей юной красавицы, смущенно принимающей их щедрые дары, а в композиции 1599 года становились наряду с Венерой равноправными участниками фривольной сцены, теперь играют явно подчиненную роль. Церера с рогом изобилия в руках смиренно сидит у ее ног, Вакх, хотя и занимает почетное место рядом с Венерой, всем своим обликом воплощает преданность и почтительное восхищение.

Мотив любовного союза Венеры и Вакха, знакомый уже по композиции 1599 года, присутствует и здесь, но трактован он в совершенно ином ключе. Голциус сводит к минимуму любые проявления внешнего действия, перенося основной акцент в сферу душевных движений и психологии. Лица Венеры и Вакха сближены, что придает их взгляду в глаза друг другу подчеркнутую интимность. В то же время оттенки владеющих ими чувств, роль, отведенная каждому из них, тонко нюансированы. Резкий поворот головы Вакха, ясная, словно сошедшая с античных медалей, линия его профиля придают его взгляду какую-то особенную настойчивость и устремленность. Он смотрит на Венеру в упор, как будто не в силах отвести глаз от ее лица. Напротив, Венера, помещенная художником немного выше, и, соответственно, глядящая на него чуть-чуть сверху вниз, отвечает ему благосклонной, обещающей, но и полной сознания собственной власти улыбкой. (Ил. 6.) Склонившаяся всем телом навстречу Вакху, она кажется зримым воплощением обольстительной красоты и соблазна, которым невозможно противостоять. Многозначительный намек, заключенный в жесте ее правой руки, легкая игра пальцев на плече Вакха, осторожно положившего руку ей на талию, еще более усиливают ощущение тлеющего, подспудного, словно нарастающего на наших



6. Хендрик Голциус. *Венера, Вакх и Церера.* Фрагмент

глазах, эротического напряжения. (Отметим, что Голциус дополнительно подчеркивает эту тему, остроумно, хотя довольно рискованно, обыгрывая форму завершения рога изобилия, оказавшегося в центре композиции.)

Гипнотическое воздействие красоты Венеры распространяется и на других персонажей. Спутник Вакха, маленький фавн, пребывает в состоянии какого-то блаженного транса. Зажмурившись, он отворачивается от Венеры, словно не может вынести исходящего от нее сияния. Церера показана со спины, но сама ее поза и наклон головы выражают ту же утрату собственной воли, полную подчиненность прекрасной богине любви. Даже резвящиеся вверху крылатые амурчики выглядят очарованными и умиленными зрелищем, которое они созерцают.

Не ограничившись наглядной демонстрацией могущества Венеры, переданной чисто художественными средствами, Голциус придает теме более широкое звучание, вводя в свое произведение дополнительные элементы символического характера. Легко заметить, что композиция эрмитажного рисунка наряду с сюжетом, иллюстрирующим афоризм Теренция, содержит аллегорическую тему «Четыре времени года». Согласно устойчивой иконографической традиции, Венера является персонификацией весны, Церера — лета, Вакх — осени, символом же зимы в данном контексте оказывается автопортрет Голциуса, который предстает здесь в образе «старика, греющего руки у огня» — распространенной в аллегориях XVI–XVII веков префигурации зимы[13]. К этому надо добавить, что в композиции присутствует также и символика «четырех стихий». На алтаре, изображенном в левой части композиции, мы видим, как плоды земли, сгорая в огне, превращаются в дым, который развеивается по воздуху, в то время как вода (в чаше Купидона) остужает пламя. Эти символические мотивы, связанные с представлениями о вечном круговороте времен и стихий, сообщают центральному сюжету произведения более широкое философское звучание, утверждая власть Венеры как одну из универсальных основ мироустройства.

***

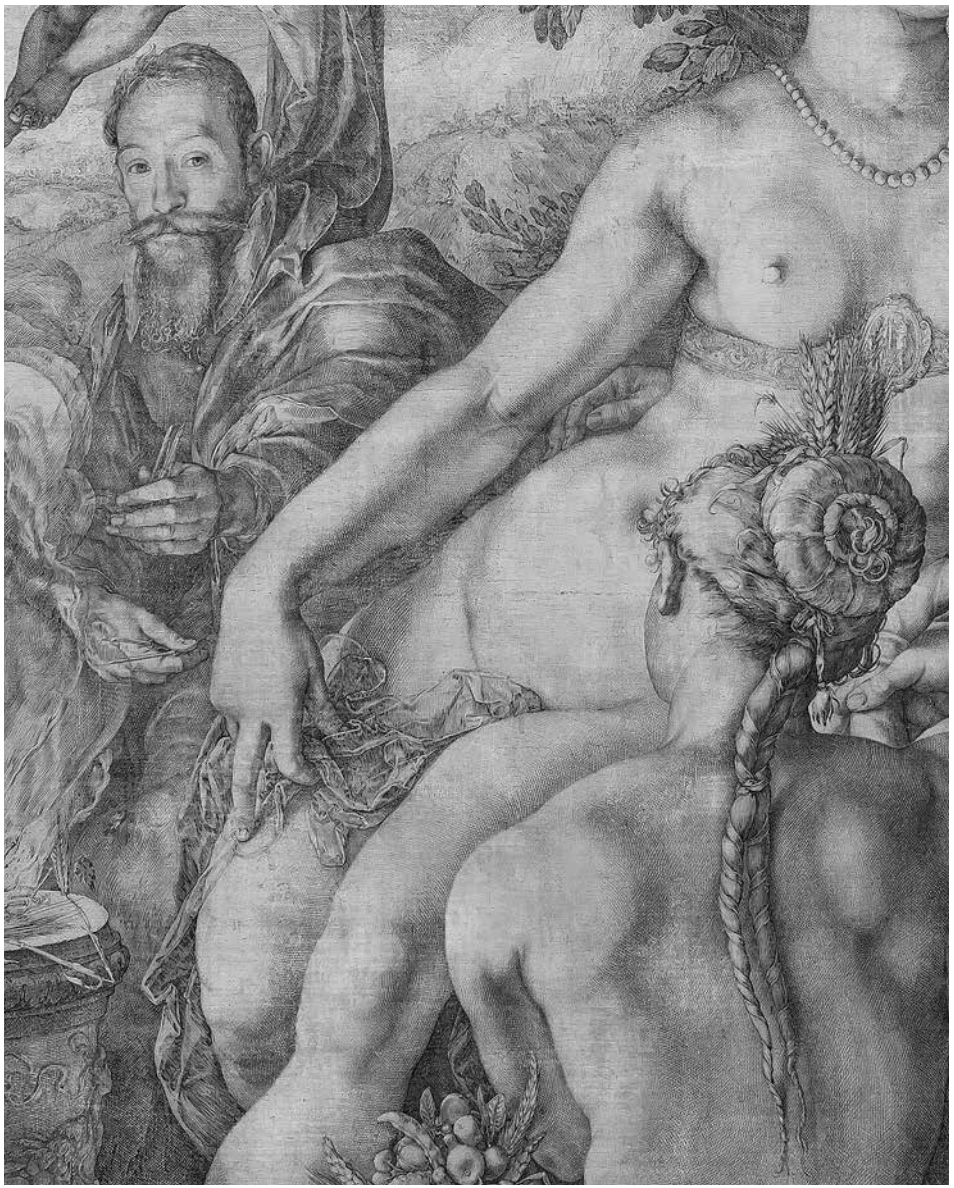
Тема прославления богини любви и красоты, однако, далеко не исчерпывает содержание сложной аллегории, сочиненной Голциусом.

13 Наблюдение Ч. А. Мезенцевой (устно).

В ней прочитываются и иные смысловые пласты, связанные в первую очередь с тем, что рядом с изображением олимпийских богов художник помещает собственный автопортрет. Мотив этот весьма необычен и в каком-то смысле усложняет саму жанровую природу изображенной сцены.

Художники, особенно в эпоху Возрождения, нередко вводили свои автопортреты (равно как и портреты своих современников) в картины на религиозные сюжеты. Никакого анахронизма в этом не усматривалось, поскольку сюжеты, взятые из Священного писания, заведомо воспринимались как вневременные, вновь и вновь повторяющиеся и заново переживаемые здесь и сейчас. Совсем другое дело — темы, заимствованные из древней истории и мифологии. Соединение в единой композиции портрета реального, ныне живущего человека с фигурами языческих богов и героев было правомочным в единственной возможной форме: когда мифологические персонажи становились частью аллегорического комментария к портретному изображению. На холсте Голциуса автопортрет никак сюжетно не мотивирован и никак не закамуфлирован. Речь не идет о том, что художник придал свои черты кому-либо из действующих лиц древнего мифа. Нет, человек в современном платье с гравировальными резцами в руках, занявший место в свите Венеры рядом с Вакхом, Церерой и Купидоном, — именно Хендрик Голциус, живописец и гравер из Харлема и никто другой. Это придает восприятию произведения определенную двойственность. Аллегорическая сцена, основанная на образах античной мифологии, обретает черты другого, столь же широко распространенного в искусстве эпохи жанра — портрета (в данном случае автопортрета) в аллегорическом обрамлении. Анализ композиции Голциуса под этим углом зрения позволяет обнаружить в нем второй, параллельный, содержательный слой.

Изобразив себя бок-о-бок с олимпийскими богами, художник очень тонко дает почувствовать дистанцию, существующую между ним и героями античного мифа. (Ил. 7.) Он помещает себя на втором плане, за спинами главных участников сцены, и его взгляд, минуя их, напрямую устремлен на зрителя. Этим словно подчеркивается причастность художника реальному миру в противоположность тому пространству поэтического вымысла, в котором разворачивается основное действие сюжета. К зрителю обращено и точно найденное движение левой руки Голциуса. Кажется, что художник одновременно и демонстрирует атрибуты своего труда и вместе с тем указывает на фигуры, помещенные на авансцене, жестом автора, представляющего публике творение своих рук. Таким



7. Хендрик Голциус. *Венера, Вакх и Церера.* Фрагмент

образом, Голциус здесь не просто исполняет роль одного из статистов в сцене принесения Вакхом и Церерой даров Венере, но предстает в качестве мастера, силой своего искусства воплотившего этот сюжет.

Глубинный смысл такой расстановки акцентов проясняется, если вспомнить, что на рубеже XVI–XVII веков изображение художника, рисующего Венеру, становится распространенной аллегорической эмблемой *Pictura* — искусства живописи, а сам по себе образ Венеры тесно ассоциируется с живописью и даже иногда обретает форму синкретического образа *Pictura-Venus*[14]. В основе такого отождествления, нашедшего отражение во множестве произведений искусства той эпохи, лежала идея, что подобно зрелищу прекрасной обнаженной женщины, живопись способна, через посредство одного лишь зрения, полностью захватывать мысли и чувства человека. В контексте этих представлений центральный сюжет произведения Голциуса — триумф Венеры — не теряя своего первоначального значения, оборачивается другой темой — триумфом живописи, прославлением ее безграничных возможностей в создании зрительной иллюзии. Важно, также, что художник, изображающий Венеру, неизбежно ассоциировался с Апеллесом, величайшим живописцем древности, который был знаменит именно своими совершенными образами обнаженной богини любви. Так что, запечатлев себя в качестве мастера, сумевшего средствами искусства воплотить образ Венеры во всем блеске ее царственной власти и искусительной прелести, Голциус очевидно соотносит себя с Апеллесом.

14 См.: [33]. В статье Эрика Слёйтера исчерпывающе проанализирована указанная тема и приведены многочисленные примеры подобных изображений. Автор подробно останавливается в этой связи на проблеме интерпретации эрмитажного рисунка Голциуса. Он решительно отвергает предлагавшуюся некоторыми исследователями [25, p. 198; 10, p. 117] трактовку сюжета в духе нравоучительного назидания. Сторонники этой точки зрения (которые исходили из ошибочного предположения, что художник на рисунке держит в руках циркуль –распространенную эмблему мудрости и чувства меры) приписывали Голциусу позицию строгого моралиста, призывающего зрителя противостоять греховным соблазнам, исходящим от Венеры. Равным образом, автор статьи дезавуирует теорию голландского историка искусства Хасселя Мидема, считавшего, что Церера и Вакх представляют собой воплощение, соответственно, хлеба и вина, а их соединение в композиции вводит тему евхаристии, которая является источником «Божественной любви» [36, vol. 2, p. 530]. В противоположность этим истолкованиям Слёйтер рассматривает автопортрет Голциуса в двух аспектах. С одной стороны, он видит в нем образ «гордого собой автора полотна», с другой — одного из непосредственных участников действия, «сподвижника Венеры и Купидона», «поставившего им на службу свое мастерство» и «вооруженного собственными стрелами — гравировальными резцами» [33, p. 374].

Существует, однако, важное обстоятельство, которое в связи с описанным поворотом аллегорического сюжета не может не броситься в глаза: произведение, аллегорически прославляющее искусство живописи и призванное наглядно продемонстрировать его возможности, является не живописной работой, а перовым рисунком. Причем сам художник — гордый автор этого шедевра — изображает в качестве своего художнического инструмента не кисть — атрибут живописца и не гусиное перо, которым рисунок собственно был исполнен, а гравировальные резцы — предмет, не имеющий прямого отношения к работе над этим произведением.

Тот факт, что Голциус изобразил в качестве своего профессионального атрибута гравировальные резцы, тем более обращает на себя внимание, что к моменту начала работы над эрмитажным полотном художник уже около трех лет не занимался гравированием. Голциус прекратил работать как гравер в 1600 году, и каковы бы ни были причины, побудившие его в возрасте 42 лет сменить резец на кисть, это был важный рубеж в его жизни. Он оставил поприще, которое принесло ему европейскую славу, высочайшие почести и финансовый успех, для того чтобы обратиться к искусству, совершенно для него новому. В какой мере это был добровольный выбор, а в какой вынужденный шаг, связанный с физической невозможностью продолжать прежнюю деятельность, нам достоверно неизвестно[15]. Не исключено, что изуродованная в детстве правая рука мастера, после многолетней, требующей значительного физического усилия работы резцом по медной доске, стала ему отказывать. Так или иначе, поворот был решительный: последняя гравюра, над которой работал мастер, осталась неоконченной[16], и после 1600 года Голциус больше ни разу не взял резец в руки.

Некоторое время спустя (судя по тексту Карела ван Мандера, не позднее осени 1603 года), уже добившись признания в качестве живописца, Голциус приступает к работе над эрмитажным холстом. Осуществление замысла потребовало от художника не меньше двух с половиной лет напряженного труда: холст датирован 1606 годом и ни одного другого

15 Возможные причины решительного и одномоментного перехода Голциуса от гравюры к живописи многократно дебатировались в литературе о художнике. См., в частности: [26, pp. 30–49; 23, pp. 19–29; 34, pp. 158–177].

16 «Поклонение пастухов» (*Bartsch* A. Le Peintre graveur... Pp. 16–17. No. 21) — гравюра, обещавшая стать одним из несомненных шедевров Голциуса, но брошенная автором на полпути и изданная лишь после его смерти Якобом Матамом.

произведения Голциуса, относящегося к 1604–1605 годам, сегодня нам не известно. Создается впечатление, что этот беспрецедентный по технической сложности и трудоемкости шедевр, помимо всего прочего, был призван подвести черту под блестящей карьерой Голциуса-гравера, стать своеобразным памятником его — уже оставшемуся в прошлом — непревзойденному гравировальному искусству. Если, работая над более ранним рисунком на холсте из собрания филадельфийского музея, Голциус использовал подцветку масляными красками, то теперь он строго и последовательно ограничивает свой арсенал изобразительных средств игрой параллельных и перекрещивающихся одноцветных штрихов, подобных оттиску с гравированной медной доски. Он словно ставит целью продемонстрировать, в масштабе, недостижимом в реальной гравюрной практике, свою способность изображать любые мотивы и добиваться самой убедительной зрительной иллюзии, пользуясь одним лишь искусством линии.

Рассуждая о мотивах, которыми мог руководствоваться Голциус, выбирая технику для своего шедевра, нельзя упустить из виду еще один возможный нюанс. Голциусу, вероятно, была известна так называемая элогия Дюреру Эразма Роттердамского. Восхваляя искусство Дюрера и риторически сравнивая его с Апеллесом, Эразм в ней, в частности, пишет:

> *...чего только не может выразить он в одном цвете, т. е. черными штрихами? Тень, свет, блеск, выступы и углубления, благодаря чему каждая вещь предстает перед взором зрителя не одной только своей гранью. Остро схватывает он правильные пропорции и их взаимное соответствие. Чего только не изображает он, даже то, что невозможно изобразить — огонь, лучи, гром, зарницы, молнии, пелену тумана, все ощущения, чувства, наконец, всю душу человека, проявляющуюся в телодвижениях, едва ли не самый голос. Все это он с таким искусством передает точнейшими штрихами, и при том только черными, что ты оскорбил бы произведение, если бы пожелал внести в него краски. Разве не более удивительно без сияния красок достигнуть величия в том, в чем при поддержке цвета отличился Апеллес?*[17]

Этот текст, пользовавшийся в XVI веке значительной популярностью, как считается, сыграл заметную роль в утверждении гравюры в статусе высокого искусства [24; 15]. Не исключено, что создавая свой уникальный перовой рисунок на холсте, по отношению к которому

с полным основанием можно было бы повторить все те же восторженные слова, Голциус держал в памяти процитированный выше пассаж. Это кажется вполне вероятным, если принять во внимание, как много значило искусство и имя Дюрера для художников и коллекционеров той эпохи (не случайно называемой временем «дюреровского ренессанса»). Сам Голциус на протяжении всей жизни находился во внутреннем диалоге с Дюрером, восхищаясь им и, вероятно, тайно ревнуя к его славе величайшего художника Севера[18]. Так что выбор им для своего произведения строго монохромной техники мог быть отчасти продиктован желанием позиционировать себя не только в качестве нового Апеллеса, но также и как преемника и соперника Альбрехта Дюрера.

Включив в композицию собственный автопортрет в образе гравера, Голциус вводит ряд дальнейших аллюзий, развивающих эту тему. Сжимающая резцы правая рука художника безвольно опущена вниз — кажется, что ее лижут языки пламени, горящего на жертвеннике. В этом мотиве прочитывается намек на детскую травму, лишившую правую руку Голциуса подвижности и, возможно, сыгравшую роль в его позднейшем отказе от гравирования [31, p. 109]. Левой рукой мастер протягивает резцы в направлении Купидона, занятого закаливанием наконечников своих стрел. Жест предполагает, как считается, поэтическое сравнение остроты резцов Голциуса с остротой стрел Купидона[19].

---

17 Перевод Ц. Г. Нессельштраус; цит. по: *Дюрер А.* Дневники. Письма. Трактаты / Пер. с ранневерхненем., вступит. ст. и коммент. Ц. Г. Нессельштраус. В 2 т. Л.–М: Искусство, 1957. Т. 2. С. 591–592. Процитированный текст составляет часть сочинения Эразма Роттердамского «Диалог о правильном произношении в греческом и латинском языках» (*Dialogus di recta Latini Graecique Sermonis pronuntiatione*). Позднее он был перепечатан в латинском издании «Руководства к измерению» Дюрера, вышедшем в 1532 году.

18 Самым ярким примером скрытого соперничества Голциуса со своим великим предшественником может служить композиция «Обрезание Христа» из серии «Ранняя жизнь Марии», гравированная им в 1594 году в манере, имитирующей приемы Дюрера. Среди действующих лиц на втором плане Голциус поместил свой автопортрет. Карел ван Мандер подробно рассказывает о мистификации устроенной художником. Один из отпечатков никому еще не известной гравюры был им поврежден таким образом, чтобы невозможно было увидеть авторскую монограмму и автопортрет, а затем, анонимно выставлен на продажу на ежегодной франкфуртской ярмарке книг и гравюр. По свидетельству ван Мандера, признанные эксперты из Рима, Венеции, Амстердама и других мест сочли гравюру неизвестной прежде работой Дюрера, причем многие называли ее самым совершенным из всех произведений великого нюрнбержца. Поступивший в продажу тираж положил конец недоразумению, заставив смущенных знатоков признать — к большому удовольствию Голциуса — свою ошибку [1, с. 441–42].

19 Такое истолкование первым предложил Ю. И. Кузнецов [12, p. 30] и в дальнейшем оно стало общим местом в литературе о рисунке.

Художник словно хочет сказать, что его резцы подобно стрелам Купидона не знают промаха и что для них, как и для стрел, разжигающих любовное пламя, нет недоступных целей. Сравнение силы искусства с властью Венеры, пронизывающее всю сюжетную структуру аллегории, уточняется здесь, оборачиваясь апологией искусства гравюры и Хендрика Голциуса как его величайшего мастера.

При этом нельзя не отметить, что само произведение, прославляющее Голциуса-гравера, является своеобразным синтезом гравюры, рисунка и живописи. По размеру и технологии (холст, масляный грунт, покровный лак) — это живопись, но живопись, исполненная в технике рисунка. Это перовой рисунок, но рисунок, имитирующий приемы гравюры. Наконец, это некая идеальная сверхгравюра, по размеру, иллюзорной убедительности и силе эмоционального воздействия ничем не уступающая живописи. Подобно трем олимпийским богам, изображенным в центре композиции, или трем Грациям, украшающим собою медальон на груди Венеры, три вида искусства, в которых прославился Голциус, предстают здесь в неразрывном союзе, перетекая один в другой так же, как превращаются друг в друга природные элементы на алтаре богини любви и красоты[20].

***

Образ Купидона, закаливающего в огне на алтаре Венеры свои стрелы, заслуживает в контексте разбираемой аллегории отдельного внимания. В нем прочитываются некоторые дополнительные смысловые нюансы, существенные для понимания замысла Голциуса. Этот сюжетный мотив интересен уже тем, что не имеет иконографической традиции. Ни до Голциуса, ни (кажется) после никто не изображал подобный процесс обработки Купидоном своего неотразимого оружия. Возможно, образ имеет литературное происхождение. Тема закаливания раскаленных наконечников стрел Купидона в холодной воде присутствует в описании храма Венеры на страницах ранней эпической поэмы Джованни Боккаччо «Тезеида»[21]. Сочинение это пользовалось в XVI веке значительной известностью, Голциус же владел итальянским языком. Тем не менее не исключено, что речь идет и о вполне самостоятельной инвенции художника[22].

20 В гравюре, прославляющей Голциуса, которая была исполнена и издана в 1617 году, сразу после смерти художника, его приемным сыном и учеником Якобом Матамом (*Bartsch A.* Le Peintre graveur... Pp. 139–140. No. 22), аллегорическое обрамление портрета умершего мастера венчают три женские фигуры, персонифицирующие именно эти три искусства — живопись, рисунок и гравюру. Любопытно, что автор композиции выстраивает своеобразную (и весьма нестандартную) иерархию: центральное место занимает здесь фигура, олицетворяющая Гравюру, которая с высоты протягивает вниз руки Живописи и Рисунку, выступая в роли связующего звена между ними.

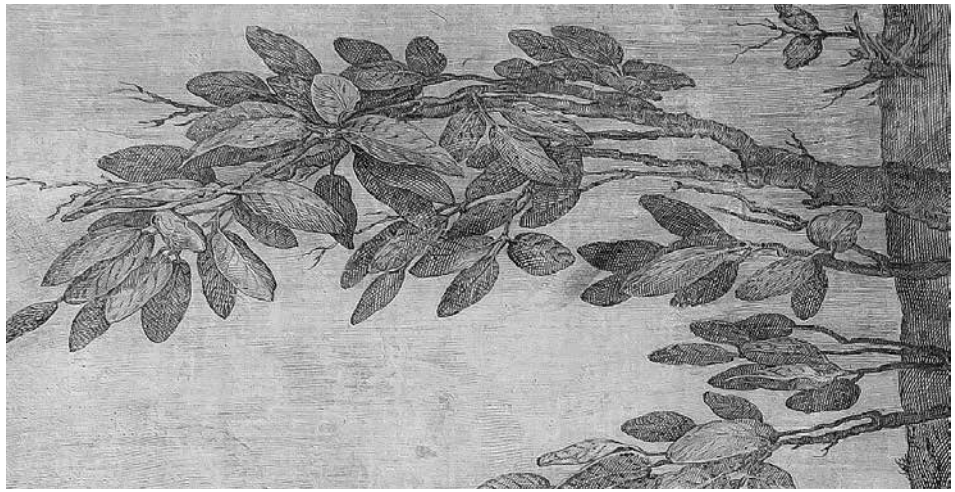
Представляется, что ключ к верному пониманию этого изобразительного мотива может быть найден, если внимательнее присмотреться к дереву, под сенью которого расположились герои запечатленной сцены. Изображение старого дерева, покрытого молодой листвой, присутствует и в более ранних произведениях Голциуса на тот же сюжет, но конкретный вид этих деревьев, их порода прежде не уточнялись художником[23]. Напротив, работая над холстом эрмитажного собрания, Голциус позаботился о том, чтобы с идентификацией дерева, венчающего собой композицию, у зрителя проблем не возникало. Тщательно прорисованные на фоне светлого неба характерные листья позволяют сразу опознать в нем лавр. (Ил. 8.)

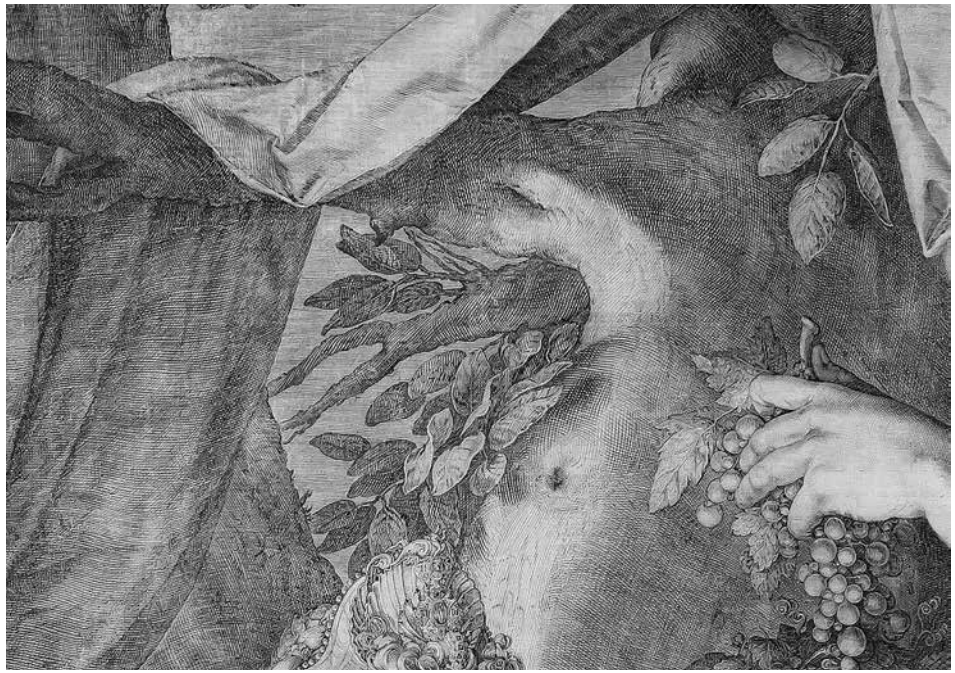
Лавр — дерево, обладающее многообразной смысловой нагрузкой. В самом общем виде оно символизирует вознагражденную добродетель, а венок из листьев лавра — древний и устойчивый атрибут триумфа, первоначально только военного, но позднее также и поэтического. Так что пышная лавровая ветвь, образующая подобие венца в небе над головой Голциуса, может иметь и такое дополнительное прочтение. Важнее в контексте данной композиции, однако, другое. Согласно «Метаморфозам» Овидия лавр появился на земле в результате чудесного превращения

21 *Teseida* VII, 50–66. Этот фрагмент поэмы Бокаччо (включая мотив закаливания наконечников стрел Купидона) послужил также источником для близких по характеру описаний храма Венеры в «Кентерберийских рассказах» и «Парламенте птиц» Джозефа Чосера [20].

22 Здесь уместно сделать следующее замечание. Хотя Голциус, несомненно, был человеком широких культурных горизонтов, все же при работе над произведениями на сложные аллегорические и мифологические темы он, скорее всего, должен был прибегать к совету и консультациям эрудитов из числа ученых-латинистов, с которыми его связывали многолетние дружеские отношения. Можно назвать, к примеру, Теодоруса Схревелиуса (1572–1649), ректора латинской школы в Харлеме, регулярно сочинявшего латинские стихи и надписи для гравюр Голциуса и посвятившего художнику несколько панегирических текстов. О круге общения Голциуса см.: [23, pp. 36–38].

23 Впрочем, на рисунке 1593 года из Британского музея помимо большого широколиственного дерева (возможно, липы или вяза) присутствуют и другие, более узнаваемые растения, в частности плющ и розовый куст, появление которых здесь явно не случайно, поскольку оба они связаны с любовной символикой: [7, p. 250].





8–9. Хендрик Голциус. *Венера, Вакх и Церера.* Фрагменты

бежавшей от Аполлона Дафны[24]. Неуловимая антропоморфность древесного ствола, в котором мерещатся округлые формы женского тела, резко выброшенная вбок ветвь, напоминающая простертую руку (ил. 9), говорят о том, что аллюзия на историю Дафны действительно составляла часть сюжетного замысла Голциуса.

Миф об Аполлоне и Дафне повествует о грозной власти стрел Купидона, и отсылка к нему в аллегорической композиции, главной героиней которой является Венера, вполне уместна. Следует иметь в виду вместе с тем еще одно обстоятельство. Именно в рассказе Овидия о безответной любви олимпийского бога к прекрасной нимфе содержится пассаж, неизменно привлекавший внимание позднейших комментаторов текста «Метаморфоз». Овидий пишет, что в колчане у Купидона есть стрелы с наконечниками двух разных видов: одни — золотые, разжигающие любовное чувство (именно такая стрела настигла Аполлона), а другие свинцовые, прогоняющие любовь (ею была поражена Дафна)[25]. Эта оппозиция свинца и золота, грубого металла и металла благородного, для читателя той эпохи имела ощутимый привкус алхимии. Поиски «философского камня», позволяющего низкие металлы (чаще всего в опытах использовался именно свинец) превращать в золото, были основной целью алхимических экспериментов. Что касается Голциуса, его упомянутое противопоставление двух типов наконечников должно было заинтересовать еще и потому, что сам он, как известно, не только интересовался алхимией, но и как раз в тот период, когда работал над эрмитажным холстом, был вовлечен в активную алхимическую практику[26].

---

24 Овид. Метаморфозы I, 544–567.

25 Овид. Метаморфозы I, 468–471. Классический русский перевод С. Шервинского не вполне ясно отражает этот смысловой нюанс. В дословном переводе с латыни фрагмент звучит так: «...извлек из колчана две стрелы противоположного действия. Та, которая разжигает любовь — из золота, блестящая и острая. Та, что внушает отвращение — тупая и имеет свинцовый наконечник». О том, что Голциус, возможно, намекал на этот пассаж Овидия, пишет (не отметив факт отсылки к истории Дафны) Лоуренс Николс, заключая: «Стрелы, которые занимают внимание Купидона, несомненно те, что воспламеняют любовь, и помещая их наконечники в огонь, поддерживаемый пшеничными злаками и виноградной лозой, Голциус тонко подчеркивает аллюзию» [21, p. 38]. Он же ссылается на исследование об отражении темы «разных стрел Купидона» в литературе [4] и указывает на присутствие образа «золотых стрел Купидона» в написанной в 1590-х годах пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь» [21, p. 52, note 130].

26 Тот факт, что Голциус был страстным алхимиком, нашел отражение в многочисленных документах эпохи и свидетельствах современников. Пожалуй, самые яркие относятся как раз к 1605 году, когда у художника возник конфликт с неким Леонардом Энгельбрехтом, который требовал от Голциуса уступить ему половину дома в оплату

В связи с вышесказанным кажется более чем вероятным, что манипуляции, производимые Купидоном с наконечниками стрел, являются иносказательным изображением акта алхимической трансмутации, обращения свинца в золото. Уже и чисто художественными, визуальными средствами Голциус дает почувствовать, что на наших глазах происходит нечто таинственное и значительное. Весь этот фрагмент — один из самых захватывающих с точки зрения образной выразительности и технической виртуозности во всей композиции. (Ил. 10.) Высокие языки пламени, смешиваясь с полупрозрачными клубами дыма, поднимаются над древним алтарем, размывая очертания предметов и смещая пространственные планы. Лицо и фигура Купидона, предстающего здесь в обличии прекрасного стройного юноши-подростка, залиты ослепительно ярким светом. Пристально глядя в огонь, с загадочной улыбкой на губах он при помощи длинных щипцов раскаляет наконечник стрелы, готовясь опустить его в чашу с водой, на дне которой угадываются другие подобные наконечники. Все вместе рождает ощущение некого священнодействия.

Не случайным выглядит и тот факт, что наконечник стрелы оказывается в самом эпицентре круговорота стихий, именно там, где Голциус символически изображает процесс вечного взаимопревращения природных элементов. Предположение, что речь идет о процедуре магического свойства, подтверждает и еще одна красноречивая деталь. В пламени огня, помимо виноградной лозы Вакха и колосьев Цереры, на самом видном месте художник помещает плотный узловатый изогнутый древесный фрагмент, в котором можно опознать корень мандрагоры — извечный элемент как ритуалов черной магии, так и алхимических опытов[27].

за то, что он якобы раскрыл ему секрет философского камня. Известно также, что в мае 1605 года в доме Голциуса произошел сильный взрыв, явившийся следствием неудачного опыта по получению золота, в результате которого сам художник и его друг живописец Франс Баденс получили серьезные ранения, а часть дома была разрушена. Подробно об алхимических увлечениях Голциуса, его репутации как алхимика и отношении к этому современников см.: [23, pp. 40–43].

27 Предположения о возможной связи эрмитажного рисунка с занятиями Голциуса алхимией высказывались в литературе и раньше. Лоуренс Николс останавливается в одном шаге от разгадки значения рассматриваемого мотива, когда пишет, что «вовлеченность Голциуса в алхимию в точности в тот период, когда он создавал эту работу, вполне возможно имеет какое-то касательство к акценту, сделанному им на золотых наконечниках стрел “воспламеняющих любовь”» [21, p. 52, note 130]. Более определенно

10. Хендрик Голциус. *Венера, Вакх и Церера.* Фрагмент

Алхимический подтекст происходящего, возможно, сообщает особый смысл движению художника, протягивающего свои гравировальные резцы к пламени, горящему на алтаре Венеры. Еще в 1755 году составитель аукционного каталога коллекции Кроза описывал этот фрагмент следующим образом: «Хендрик Голциус, знаменитый гравер, представлен передающим свои резцы Амуру для закаливания» [14, p. 3]. В глазах адептов алхимии «философский камень» понимался не просто как средство превращения низких металлов в благородные, но символизировал на эзотерическом уровне трансмутацию низшей животной природы в высшую, божественную. Попытки получить его были продиктованы не только жаждой обогащения, но и поиском универсального секрета совершенства и духовной свободы. Есть все основания предполагать, что Голциус здесь осознанно проводит параллель между искусством и алхимией, сравнивает акт художественного творчества с таинством алхимического преображения грубой материи в высокую и чистую субстанцию[28].

* * *

Искусно вплетенный Голциусом в сюжет аллегории алхимический мотив, безусловно, отражает натурфилософские увлечения самого мастера. Вместе с тем он может служить косвенным подтверждением звучавшей уже в литературе догадки, что полотно Голциуса создавалось для императора Рудольфа II, возможно даже по его прямому заказу

об алхимическом подтексте сюжета высказывается Р. де Мамбро-Сантес [30]. Однако общая концепция этого исследователя, который объясняет интерес Голциуса к теме *Sine Cerere et Bacho friget Venus* «социальным заказом» богатых и влиятельных харлемских производителей пива, а в комбинации огня, воды, колосьев Цереры и лозы Вакха видит иносказательный образ основных ингредиентов пивоварения — процесса, на его взгляд, родственного алхимии, представляется далекой от истины.

28 Параллель между искусством и алхимией не была чужда интеллектуальному дискурсу той эпохи. Она присутствует, например, в аллегорическом обрамлении и пространной латинской надписи на гравюре Эгидиуса Саделера «Портрет Питера Брейгеля», изданной в том же 1606 году, которым датирован холст Голциуса [2]. Можно вспомнить и широко известный эпизод, приводимый Зандрартом в его биографии Рубенса. Зандрарт сообщает, что в ответ на предложение английского алхимика Бренделя принять финансовое участие в опытах по получению философского камня Рубенс ответил: «Вы опоздали на 20 лет, ибо я уже нашел истинный философский камень в кистях и красках». Риторическая формула, вложенная биографом в уста Рубенса, явно имеет более широкое значение, чем просто сообщение о том, что художник не нуждается дополнительных доходах.

11. *Gemma Augustea (Гемма Августа)*. Первая половина I в. н.э. Камея, двухслойный оникс. 19 × 23 Музей истории искусства, Вена

[21, p. 17]. Хотя каких-либо документов на этот счет не сохранилось, мы знаем, что спустя 15 лет, в 1621 году, рисунок Голциуса находился в бывшей резиденции Рудольфа в Пражском Граде, среди других произведений собранной императором коллекции. Рудольф II, как известно, страстно увлекался алхимией, приглашал к своему двору самых знаменитых алхимиков Европы и лично участвовал в проводимых ими экспериментах [35]. И если допустить, что аллегорическая композиция

12. Хендрик Голциус. *Венера, Вакх и Церера* Фрагмент

13. *Gemma Augustea (Гемма Августа)*. Фрагмент

Голциуса с самого начала предназначалась в императорскую «кунсткамеру», алхимические аллюзии в ней приобретают особый оттенок, прочитываясь как своеобразный жест в сторону заказчика. Алхимик Голциус обращается здесь к другому преданному адепту алхимии, императору Рудольфу, в уверенности, что тому — известному ценителю сложных аллегорий и иносказаний в искусстве — не составит труда разгадать внятный только посвященным, зашифрованный смысл этого необычного, остроумно сочиненного мотива.

Некоторые дополнительные свидетельства того, что именно Рудольф II был адресатом художественного послания Голциуса, можно обнаружить и в самом изобразительном решении рисунка. Заслуживает внимания, в частности, то обстоятельство, что две центральные фигуры полотна — Венера и Вакх — представляют собой парафраз так называемой «Геммы Августа», выдающегося произведения античной глиптики, сегодня находящегося в собрании Музея истории искусства в Вене. Прототипами персонажей Голциуса стали главные действующие лица многофигурной сцены, изображенной на камее, — богиня Рома, олицетворяющая Рим, и обращенный к ней в профиль Юпитер, в образе

14. *Gemma Augustea (Гемма Августа)*. Фрагмент

15. Хендрик Голциус. *Венера, Вакх и Церера.* Фрагмент

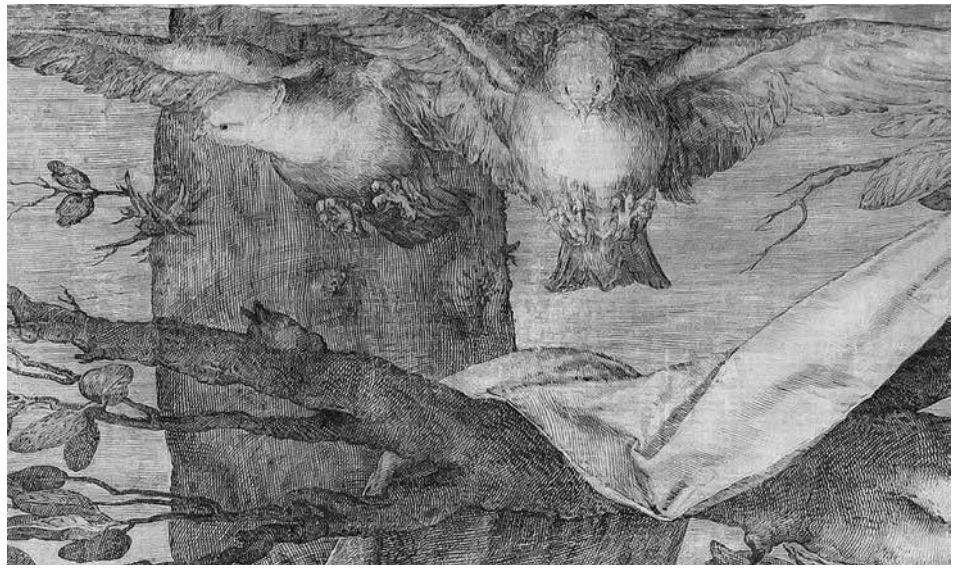
которого прославлен император Август. (Ил. 11.) Голциус не копирует их буквально, но все же многие детали — взаиморасположение героев, пластика их тел, повороты лиц, а в особенности такие подробности, как скрещенные ступни и поднятая вверх левая рука мужской фигуры или положение правой руки женской — убеждают, что речь идет не о случайном совпадении, а о сознательной отсылке к знаменитому античному памятнику. (Ил. 12–15.)

Сам по себе принцип использования в композиции скрытых заимствований из произведений искусства классической древности, демонстрирующих эрудицию художника и вместе с тем позволяющих зрителю «опознавать» их, включаясь в увлекательную интеллектуальную игру, был широко распространен в искусстве XVI–XVII веков. Однако в данном случае цитата, вероятно, содержит и определенный содержательный посыл. «Гемма Августа» тогда входила в коллекцию императора, придававшего этому памятнику и факту обладания им особое значение. Мысливший себя законным преемником власти римских императоров и новым воплощением Августа, Рудольф II долгое время стремился приобщить к коронным драгоценностям этот

символический знак императорской власти, некогда самому Августу принадлежавший. В середине 1590-х годов ему, наконец, это удалось — прославленная камея была куплена для него в Италии за огромную сумму в 12 000 дукатов. С этого момента цитаты из нее стали регулярно появляться в произведениях придворных художников, работавших в Праге, причем предполагают, что, возможно, это делалось по требованию самого императора [3]. Придав своей композиции черты сходства с памятником столь важным для Рудольфа II, Голциус, несомненно, рассчитывал, что это будет замечено. Здесь видится как минимум желание доставить удовольствие высочайшему заказчику. Но, вероятно, не только это.

В том, как рифмуются фигуры на рисунке и императорской камее, можно уловить тонкую и остроумную игру смыслов. Позаимствовав группу из двух фигур, где император Август — *alter ego* Рудольфа II — в образе олимпийского бога представлен как божественный супруг богини — Империи, Голциус наполняет этот архетипический сюжет новым содержанием. Теперь уже другой олимпийский бог, на которого невольно переносится параллель с императором, оказывается божественным возлюбленным другой богини — Венеры, за которой встает *Pittura* –живопись. Другими словами, в чрезвычайно изящной и завуалированной форме здесь выражена мысль о Рудольфе II как императоре империи искусств и счастливом избраннике Венеры-живописи.

Подтверждением того, что такая аллюзия действительно могла быть предусмотрена Голциусом, служит еще один композиционный элемент, очевидно призванный направить ход мыслей зрителя в нужную сторону. Речь идет о весьма необычной и на первый взгляд труднообъяснимой трактовке традиционных спутников Венеры, белых голубей. Парочка голубей неизменно присутствует и в более ранних вариациях того же сюжета, созданных Голциусом. Там они ведут себя, как и пристало мирным птицам богини любви: воркуют, пристроившись на карнизе балдахина кровати, или порхают в кроне дерева, обмениваясь на лету поцелуем. Совсем иначе выглядят голуби Венеры на холсте из собрания Эрмитажа. Здесь они предстают в образе грозных птиц, парящих высоко в зените, раскинув крылья и хищно выставив когти. Причем тот из них, который обращен к зрителю анфас, обликом своим до мелочей воспроизводит (или, если угодно, пародирует) изображение орла на древнеримских императорских штандартах, а вместе они образуют подобие габсбургского двуглавого орла. (Ил. 16.) «Геральдическая» позиция этой двуединой



16. Хендрик Голциус. *Венера, Вакх и Церера.* Фрагмент

птицы, помещенной строго по центру у верхней кромки холста, придает всей композиции отчетливое типологическое сходство с аллегориями императорского правления, которые во множестве создавались художниками рудольфинского круга.

Наличие всех этих сюжетных нюансов, обретающих смысл только если «главным зрителем» и адресатом аллегории изначально мыслился император Рудольф II, делает предположение о прямом заказе с его стороны более чем правдоподобным. Сама исключительность произведения, его масштаб и беспрецедентная техническая сложность заставляют отказаться от мысли, что Голциус мог исполнить его просто так, для себя. Нужен был какой-то толчок, побудивший художника взяться за столь монументальный труд, очевидно, осознававшийся им как некое вершинное достижение всего его творчества. И таким толчком, вероятнее всего, стало именно предложение создать работу для императора Рудольфа II, величайшего мецената и коллекционера своего времени, в собрании которого вновь созданное полотно должно было оказаться в почетном соседстве с бесчисленными шедеврами старой живописи

и лучшими образцами современного искусства. Сопоставляя даты, можно даже высказать догадку, что заказ был передан через Бартоломеуса Спрангера, придворного живописца и хранителя художественных коллекций Рудольфа II. Спрангер посетил Харлем в 1602 году и, по свидетельству Карела ван Мандера, провел там несколько дней, общаясь с местными художниками [1, с. 404], в том числе, конечно, и с Голциусом, с которым давно был знаком заочно и на протяжении почти 20 лет поддерживал постоянные творческие связи.

Мы не знаем условий этого заказа. Был ли Голциусу предоставлен карт-бланш (что вполне вероятно) или же какие-то пожелания заказчика были озвучены. Так или иначе, примерно год спустя, художник приступил к работе над этим, самым большим по размеру и самым амбициозным по замыслу произведением из всех, за какие он прежде брался. По собственному ли почину или потому, что это было заранее оговорено, в качестве сюжетной основы своего будущего шедевра Голциус выбрал тему «Без Вакха и Цереры Венера мерзнет», к которой император Рудольф испытывал особенное пристрастие [9, p. 265]. Хорошо знакомая художнику и многократно им изображавшаяся, эротическая по духу аллегория на этот раз, однако, послужила лишь предлогом для воплощения гораздо более глубокого и сложного по своему содержанию замысла. В многослойном сюжете, наполненном неожиданными смысловыми взаимосвязями и остроумными иносказаниями, универсальные философские идеи сплелись с личными биографическими мотивами и тонкими комплиментами венценосному заказчику. Главной же объединяющей мыслью этого единственного в своем роде произведения стало утверждение чудесной власти и силы искусства, служением которому обессмертил свое имя Хендрик Голциус.

Библиография

1. *Ван Мандер К.* Книга о художниках. СПб., 2007.
2. *Bedaux J. B. and van Gool A.* Brueghel's Birthyear. Motive of an Ars/Natura Transmutation // Simiolus. 1974. Vol. 7. No. 3. Pp. 133–156.
3. *Chadraba R.* Die Gemma Augustea und die Rudolfinische Allegorie // Umeni. 1970. Vol. XVIII. No. 3. Pp. 289–297.
4. *Chew Samuel C.* The Pilgrimage of Life. New Haven and London: Yale University Press, 1962.

5. *Diez del Corral P.* Sine Cerere et Libero, Venus friget: La fortuna iconográfica de un proverbio latino desde la literatura emblemática del siglo XVI hasta las artes figurativas del siglo XVII // Open Library of Humanities. 2018. 4 (1). DOI: http://doi.org/10.16995/olh. 40.
6. *Egorova X. S.* A painting by Hendrick Goltzius at the Puskhin Museum of Fine Arts, Moscow // The Burlington Magazine. 1989. No. 131. Pp. 24–27.
7. Hendrick Goltzius (1558–1617): Drawings, Prints and Paintings. Exh. cat. Waanders and Metropolitan Museum of Art, 2003.
8. *Hircshmann O.* Hendrick Goltzius als Maler. 1600–1617. Den Haag, 1916.
9. *Kaufmann Th., DaCosta.* The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II. Chicago–New York, 1988.
10. *Kocks D.* Sine Cerere et Libero friget Venus. Zu einem manieristischem Bildthema, seiner erfolgreichsten Kompositionellen Fassung und deren Rezeption bis in das 18. Jahrhundert // Jahrbuch der hamburger Kustsammlungen. 1979. No. 24. Pp. 113–132.
11. *Kuznetsov Y.* Capolavori Fiamminghi e Olandesi. Milan, 1970.
12. *Kuznetsov Y.* Hollandse en Vlaamse tekeningen uit de zeventiende eeuw. Verzameling van de Hermitage, Leningrad en het Poesjkin museum, Moskou. Exh. cat. Brussels (Koninklijke Bibliotheek Albert I), Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen), Paris (Institut Neerlandais). Ghent, 1972.
13. *Kuznetsov Y. et al.* Western European Drawing: The Hermitage. Leningrad, 1981.
14. *Lacurne de Sent-Palaye J. B.* Catalogue de tableaux du cabinet de M. Crozat, baron de Thiers. Paris, 1755.
15. *Limouze D.* Engraving as Imitation: Goltzius and his Contemporaries // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ), Netherlands Yearbook for History of Art. 1991–1992. Vol. 42/43. Goltzius Studies: Hendrick Goltzius (1558–1617). Zwolle, 1993. Pp. 439–453.
16. *Luijten G. et al., eds.* Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580–1620. Exh. cat. Amsterdam (Rijksmuseum). Amsterdam–Zwolle, 1993.
17. *Melion W. S.* Karel van Mander's Life of Goltzius. Defining the Paradigm of Protean Virtuosity in Haarlem around 1600 // Studies in the History of Art. 1989. No. 27. Pp. 112–133.
18. *Melion W. S.* Memory and the Kinship of Writing and Picturing in the Early Seventeenth-Century Netherlands // Word & Image. 1992. Vol. 8. No. 1. Pp. 48–70.

19. *Melion W. S.* Love and Artisanship in Hendrick Goltzius's *Venus, Bacchus and Ceres* of 1606 // Art History. 1993. Vol. 16. No. 1. Pp. 60–94.

20. *Morgan G.* Chaucer's Adaptation of Boccaccio's Temple of Venus in "The Parliament of Fowls" // The Review of English Studies. New Series. 2005. Vol. 56. No. 223. Pp. 1–36.

21. *Nichols L. W.* The "Pen Works" of Hendrick Goltzius. Exh. Cat., Philadelphia Museum of Art // Philadelphia Museum of Art Bulletin. 1992. Vol. 88. No. 373/374. Pp. 4–56.

22. *Nichols L. W.* Hendrick Goltzius — Documents and Printed Literature Concerning His Life // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ), Netherlands Yearbook for History of Art. 1991-1992. Vol. 42/43, Goltzius Studies: Hendrick Goltzius (1558–1617). Zwolle, 1993. Pp. 77–120.

23. *Nichols L. W.* The Paintings of Hendrick Goltzius, 1558–1617: A Monograph and Catalogue Raisonne. Doornspijk, 2013.

24. *Panofsky E.* "Nebulae in Pariete". Notes on Erasmus' Eulogy on Dürer // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1951. Vol. 14. No. 1/2. Pp. 34–41.

25. *Renger K.* Sine Cerere et Bacho friget Venus // Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis. 1976–1978. Vol. 24. Pp. 190–203.

26. *Reznicek E. K. J.* Het begin van Goltzius loopbaan als schilder // Oud Holland. 1960. No. 75. Pp. 30–49.

27. *Reznicek E. K. J.* Die Zeichnugen von Hendrick Goltzius. 2 vols. Utrecht, 1961.

28. *Reznicek E. K. J.* Hendrick Golzius // *J. Turner et al., eds.* The Dictionary of Art. 34 vols. Vol. 12. New York, 1996. Pp. 879–884.

29. *Rosengerg J., Slive S., Kuile E. H. ter.* Dutch Art and Architecture. Harmondsworth, 1966.

30. *Santos R. de Mambro.* The Beer of Bacchus. Visual Strategies and Moral Values in Hendrick Goltzius' Representations of Sine Cerere et Libero Friget Venus // Emblemi in Olanda e Italia tra XVI e XVII secolo / Ed. by E. Canone and L. Spruit. Florence, 2012. Pp. 9–36.

31. *Scott M. F.* Without Ceres and Bachus Venus is Chilled. The Changing Interpretation in Late Mannierist and Baroque Art of a Mythological Theme from Terence. Ph. D. diss., University of North Carolina, 1974.

32. *Seifert C. T.* [Review of:] *Nichols L. W.* The Paintings of Hendrick Goltzius, 1558–1617: A Monograph and Catalogue Raisonné. Doornspijk, 2013 // ArtHist. Network for Art History. December 19, 2013. URL: https://arthist.net/reviews/6661.

33. *Sluijter E. J.* Venus, Visus en Pictura // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ), Netherlands Yearbook for History of Art. 1991–1992. Vol. 42/43. Goltzius Studies: Hendrick Goltzius (1558–1617). Zwolle, 1993. Pp. 337–396.

34. *Sluijter E. J.* Goltzius, Painting and Flesh; or, Why Goltzius Began to Paint in 1600 // *Van den Doel M. et al., eds.* The Learned Eye. Regarding Art, Theory, and the Artist's Reputation. Essays for Ernst van de Wetering. Amsterdam, 2005. Pp. 158–177.

35. *Szonyi G. E.* Scientific and Magical Humanism at the Court of Rudolf II // Rudolf II and Prague. The Court and the City / Ed. by E. Fucikova at al. Skira, 1997. Pp. 223–231.

36. *Van Mander K.* Den grondt der edel vry schilder-const / Uitgegeven en vertaling en commentaar door H. Midema. 2 vols. Utrecht, 1973.

37. *Van Mander K.* The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters / Ed. by H. Miedema. 6 vols. Doornspijk, 1994–1999.