

УДК 7.03, 7.04, 75.04
ББК 85.14
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-2-156-193

Мария Демидова

Символические и эмблематические образы в произведениях Жоржа де Ла Тура

Жизнеподобная трактовка в произведениях Жоржа де Ла Тура создает впечатление их абсолютной открытости для восприятия. Некоторое недоумение вызывает несоответствие картин на религиозную тематику традиционным иконографическим стандартам, что обычно рассматривается как доказательство равнодушия лотарингского мастера к конфессиональным условностям и его предрасположенности к реалистической манере. Однако изучение исторического контекста приводит к убеждению, что работы художника тесным образом связаны с происходившими мировоззренческими процессами. Оригинальность интерпретации свидетельствует о связи с искусством современной Ла Туру гомилетики и о желании художника показать близость мистической реальности. Творчество Ла Тура правильнее рассматривать не как веху на пути к реалистической картине, но как попытку создать новую религиозную живопись.

Ключевые слова:

Жорж де Ла Тур, караваджизм, эмблематика, посттридентское искусство, св. Мария Магдалина, «дующие на огонь», «блошиная охота».

Первые исследователи произведений Жоржа де Ла Тура сразу увидели в его творчестве черты, роднящие его с караваджизмом: натуралистическая трактовка персонажей, верно подмеченные реалистические детали, светотеневые контрасты и тот же набор тем. Но при несомненной близости к художникам этого направления была заметна и разница, в частности, в интерпретации сюжетов. В полотнах на библейскую тематику у лотарингского мастера нет изображения чудес как таковых, а святыне часто представлены без традиционных атрибутов; в других работах, которые можно было бы трактовать как аллегорические, нет четко обозначенных акцентов, и поэтому они больше похожи на произведения бытового жанра. Все это, а также отсутствие динамичной повествовательности и привычной репрезентативности, привело искусствоведов к мысли, что Жорж де Ла Тур в еще большей степени, чем художники-караваджисты, является представителем или, по крайней мере, предвестником реализма¹.

Однако более чем столетнее изучение произведений мастера поколебало устойчивость этой позиции. Непредвзятое сравнение картин Ла Тура с аналогичными работами современных ему караваджистов показало, что жанровыми чертами обладают, скорее, произведения последних. Представленные ими эпизоды библейской истории или аллегории либо превращены в сцены с элементами бытовой описательности, либо будоражат сознание зрителя доведенными до крайности реалистическими чертами. Лотарингский мастер, с самых первых работ уделяя наибольшее внимание именно человеческим фигурам, а не их окружению, в своих зрелых произведениях перешел к строгой лаконичности, отказавшись от нарочитых натуралистических эффектов. Даже реалистическая достоверность, связанная с передачей

¹ Одна из первых выставок, в которой принимали участие работы мастера, называлась «Художники Реальности во Франции XVII века» (*Les peintres de la Réalité en France au XVII siècle*); ноябрь 1934 – февраль 1935; Музей Оранжери, Париж).

световых эффектов и трехмерных объемов, нередко приносилась им в жертву общему замыслу².

Изменения в изобразительном искусстве в посттридентский период были связаны не только с определенными ограничениями и требованиями единства иконографии для религиозного искусства. Отличительной чертой стало стремление к содержательности и символической наполненности образов. Согласно новым представлениям, сформировавшимся на основе взглядов Аврелия Августина, искусство должно возводить разум от чувственной реальности к высшим истинам. Кардинал Габриэле Палеотти в своей книге *De sacris et profanes imaginibus* (1582) помимо предъявления к искусству требований следования нравственным категориям и наставничества в христианском духе указывал на необходимость метафор и символов, желательно заимствованных из Священного Писания. Кардинал Федерико Борромео (двоюродный брат Карло Борромео) в своем сочинении *La Pittura sacra* (1624) с восхищением отзывался о «Иероглифике» Горраполлона и призывал использовать язык символов в искусстве. Эмблематический жанр, зародившийся в эпоху чинквеченто, получил дальнейшее развитие и также имел важное значение в деле создания арсенала таинственных знаков. В последние десятилетия XVI века наряду с традиционными эмблемами стали появляться сборники «священных эмблем», напрямую связанные с религиозной проблематикой.

Лотарингия, занимавшая важное положение на пересечении многих экономических и культурных путей в Европе, считавшаяся областью, наиболее преданной папскому престолу, не осталась в стороне от происходивших ментальных перемен и также была охвачена модой на разнообразные символические построения. Она проявлялась во всем — в поэзии, теологических сочинениях, оформлении религиозных и общественных празднеств, создании произведений изобразительного искусства, украшении жилищ и составлении гороскопов [1, pp. 338–366].

Аскетичный реализм картин Жоржа де Ла Тура, казалось бы, включает всякую мысль об использовании художником многозначительных и иногда громоздких символических образов, любимых в эпоху

2 О том, что реалистические трактовки часто приносились Жоржем де Ла Туром в жертву «мистическому» содержанию произведения, см. в статье Ю. К. Золотова: [32].

сеиченто. Однако именно из-за свойственного лотарингскому мастеру лаконизма от каждой детали его произведения стоит ждать особенной семантической наполненности. Обозначенная в заглавии тема в отношении творчества Жоржа де Ла Тура лишь указывает ракурс исследования, не претендуя на всеохватность. В рамках этой статьи в заданном аспекте будут проанализированы лишь некоторые произведения лотарингского мастера. Избранный нами принцип повествования будет тематическим, а не хронологическим³. Вначале будет рассмотрено, как лотарингский живописец интерпретирует популярный в XVII веке сюжет кающейся Марии Магдалины. Предстоит разобраться, в чем заключается оригинальность его подхода в трактовке этой, казалось бы, иконографически устоявшейся темы. Затем на примере нескольких работ будет проанализирована семантика «бытовых» картин Ла Тура. В третьей части от анализа целостного замысла отдельных произведений перейдем к проблеме использования в произведениях Ла Тура эмблематических образов⁴.

Изображения кающейся Марии Магдалины у Жоржа де Ла Тура⁵ как в выставочных проектах, так и на страницах исследований традиционно

- 3 На настоящий момент этапы творческого пути Жоржа де Ла Тура намечены лишь приблизительно, датировки его произведений разнятся. Только две картины имеют четко обозначенный год исполнения: «Раскаяние апостола Петра» (1645, Музей искусств, Кливленд) и «Отречение апостола Петра» (1650, Музей искусств, Нант).
- 4 Разделение на «символические» и «эмблематические» образы появилось в названии статьи не случайно, хотя эмблема по своей сути родственна символу, так как за видимым обозначением тоже скрывает некую идею или мировоззренческую структуру. Но, согласно определению А. Ф. Лосева, «хотя всякая эмблема есть символ, отнюдь не всякий символ есть эмблема» [4, с. 149]. В эмблеме важен ее конвенциональный характер, т. е. обусловленность конкретной эпохой и средой, символ имеет более широкое и универсальное значение. В данной статье мы будем говорить об эмблематичности, если можно установить связь между обнаруженным в произведении Ла Тура символическим образом и какой-либо эмблемой из близкого по времени трактата.
- 5 Существуют четыре наиболее известных варианта изображения св. Марии Магдалины, которые были выполнены Жоржем де Ла Туром: в Музее Метрополитен (*The Wrightsmans Magdalene*), в Национальной галерее в Вашингтоне (*The Fabius Magdalene*), в Музее искусств округа Лос-Анджелес и в Лувре (*La Madeleine Terff*). Существуют и другие версии в частных собраниях Америки и Европы, в большей или меньшей степени считающиеся подлинниками лотарингского мастера. В Национальной библиотеке Франции хранится гравюра, которая близко напоминает композицию из Вашингтона, но имеет и ряд существенных отличий, что означает, что в ее основе лежал другой вариант. Название всех четырех композиций имеет традиционную формулировку

сопоставляются с аллегорическими картинами караваджистов с условным названием *Vanitas mundi*. На последней выставке 2020 года в Милане это были два полотна, одно из которых принадлежит Герриту ван Хонтхорсту, другое приписывается Джакомо Массе. На каждой из композиций представлена женщина, прямо смотрящая на зрителя. Взгляды и жесты обеих героинь, а также предметы, лежащие на столе, чей набор почти идентичен (череп, зеркало, книги и весы), свидетельствуют о моральной подоплеке произведений. Череп традиционно олицетворяет идею бренности всего земного. Зеркало, переставшее быть символом гордыни, приобрело положительную трактовку: как Премудрость Божия, как образ окна в потусторонний мир⁶. Книги — путь к постижению евангельского учения, символ молитвенного бдения, углубленного изучения Писания⁷. Весы олицетворяли равенство всех перед смертью⁸. Перечисленные образы легко поддаются расшифровке и носят, так сказать, нарративный характер. И хотя латуровские Магдалины изображены с аналогичным набором символов, содержание картин лотарингского мастера не сводится к предсказуемому призыву к праведности и благочестию.

Франсуа-Жорж Париже, пытаясь определить особенный характер композиций Жоржа де Ла Тура с изображением Марии Магдалины,

-
- «Кающаяся Мария Магдалина», хотя оно является достаточно условным. Учитывая это и желая различать одноименные произведения, исследователи обычно называют их согласно первоначальному частным собраниям, из которых они ведут свое происхождение. Картины из Лос-Анджелеса обычно называют «Магдалина с дымящейся свечой». Ни одна из четырех картин не имеет точной датировки, картины из Парижа и Лос-Анджелеса подписаны. Считается, что все они были выполнены не раньше 1630-х годов, в остальном мнения ученых разнятся. К февралю 1641 года относится судебный иск со стороны Ла Тура по поводу неоплаченной картины с изображением Марии Магдалины, которая была выполнена им собственноручно. Но неизвестно, о каком именно полотне идет речь [30, pp. 154, 263].
- 6 Изменения в трактовке зеркала связаны с тем, что многие метафоры стали заимствоваться из Священного Писания. Для понимания символики зеркала важны следующие отрывки из Библии: 1 Кор. 13:12 (в Вульгате — зеркало; в синодальном переводе вместо слова «зеркало» — «тусклое стекло»); 2 Кор. 3:18; Иак. 1:22-24; Прем. 7:26.
- 7 На картине Джакомо Массе есть еще изображение масляной лампы, стоящей на стопке книг, что также связано с темой углубленного изучения Писания и богословских трудов. Семантика различных предметов устанавливается по соответствию с содержанием современных эмблем или по другим литературным источникам. В отношении сочетания в изображении книг и светильника, показательна эмблема из сборника Юния Адриана (1567): «Удел смертных — бдение». О символике светильников см. ниже в этой статье.
- 8 Именно так трактуется этот образ в ряде эмблем второй половины XVI–XVII вв. Например, эмблема «Смерть уравнивает всех» из сборника Гийома де Перрьера (1557).

указал на две основные тенденции в интерпретации этого популярного для посттридентской эпохи сюжета. Произведения, принадлежащие первой, которую он называет барочной [26, pp. 150–151], строились на контрасте чувственного и духовного (произведения Ван Дейка, Симона Вуэ и Рубенса)⁹. Для них характерна подчеркнутая плотская красота героини, ее обнаженность в сочетании с экзальтированным раскаянием. Вторая тенденция связывается им с композициями, которые близки упомянутым аллегорическим картинам, на них образ Марии Магдалины похож на персонификацию Меланхолии (Корнелис Блумарт, Алессандро Казолани). Жорж де Ла Тур мог быть знаком со всеми перечисленными произведениями, но его интерпретация сюжета с Магдалиной не соответствует ни одной из названных категорий. В латуровских героинях нет ни показного экстаза, ни демонстративной печали.

Попытка трактовать композиционные решения Ла Тура при изображении Марии Магдалины, исходя из общепринятых представлений о сюжете, не принесла плодов. Зеркало в золотой раме и украшения на картине из Музея Метрополитен (*The Wrightsmans Magdalene*) побудили Жана-Клода Ле Флоша и Далию Джудовиц интерпретировать этот вариант изображения как момент выбора нового пути раскаявшейся грешницей, а версии из Лос-Анджелеса и Парижа — как само покаяние и размышление о суетности земного мира [20, pp. 22–23; 19, pp. 26–28]. Однако подобные четкие определения обедняют восприятие произведений и не объясняют появления эмоциональной ауры умиротворенного покоя, исходящей именно от полотен Жоржа де Ла Тура.

Рассуждение о формировании образной системы произведения искусства имеет ограниченные возможности, но названный аспект обычно тесно связан с мировоззренческими особенностями. Поэтому анализ латуровских произведений с изображением св. Марии Магдалины хотелось бы предварить несколькими краткими замечаниями относительно характера эпохи. Рубеж веков был ознаменован возрастанием религиозности, что неизбежно влияло и на художественную среду. Эмиль Маль собрал большое количество письменных данных по целому ряду мастеров, чтобы доказать тезис о том, что набобность и благочестие стали нормой их жизни: «Все художники, как светские,

9 К перечню подобных работ можно добавить произведения многих художников, принадлежавших различным национальным школам, например Гвидо Рени, Артемизии Джетилески, Геррита ван Хонтхорста, братьев Ле Нэн и т. д.

так и религиозные, были сформированы под влиянием учения Церкви, проповедями, приготовлениями к таинствам, чтением молитвословов; они были в абсолютной гармонии с религиозными мыслями своего времени» [21, р. 15]. Важным было и то, что в искусстве посттридентской поры столкнулись две противоречивые тенденции. С одной стороны, это было стремление к унифицированности изображения; с другой — приобрел актуальность тезис, провозглашенный еще Игнацио Лойолой, согласно которому каждый художник должен был сам представить себе евангельское событие и затем отобразить его [21, р. 230]. Это в значительной мере раскрепощало творческую фантазию, хотя далеко не все живописцы были готовы воспользоваться предоставленной свободой. Единые для всех художников того времени условия имели совершенно особенное действие на Жоржа де Ла Тура. Лотарингский живописец вступил на путь обновления традиционных сюжетов, а общая для всей Европы атмосфера религиозности повлияла на то, что в его произведениях можно найти не столько образы и мотивы из современной ему живописи, сколько параллели из литературных и вербальных источников, связанных с осмыслением религиозных постулатов, т. е. из богословских сочинений, духовных поэм, а также проповедей¹⁰.

Правильный ракурс восприятия латуровских картин с Марией Магдалиной скорее задают строки из «Золотой легенды» Иакова Ворагинского, сочинения, чья популярность вновь возросла в начале XVII столетия, нежели напоминание об этапах жизни раскаявшейся грешницы: «Мария переводится как *горькое море*, или *светоносная*, или *озаренная*. Три имени указывают на три благие доли, которые она избрала: покаяние, внутреннее созерцание и небесную славу» [3, с. 70; курсив по источнику]. Помимо аллюзии на это несомненно знакомое лотарингскому мастеру сочинение возможно влияние современных Ла Туру богословских произведений. Французский исследователь Жак Шу в статье «Зеркало Магдалины у Жоржа де Ла Тура» высказал предположение о связи между замыслом картины из Музея Метрополитен и проповедями Андре де Л'Ожа, первоначально произнесенными перед лотарингским герцогом в период Адвента 1619 года, а затем в 1623-м опубликованных в Париже

10 Значение искусства гомилетики значительно возросло в контрреформационную эпоху. Лотарингия славилась своими проповедниками. В герцогстве, как и повсюду в Европе, появилась практика издания сборников проповедей наиболее значительных пастырей [29].



1. Жорж де Ла Тур. *Кающаяся Мария Магдалина (The Wrightsmans Magdalene)*
Около 1640
Холст, масло. 133,4 × 102,2
Музей Метрополитен, Нью-Йорк



2. Жорж де Ла Тур. *Кающаяся Мария Магдалина (The Fabius Magdalene)*
Около 1635–1640
Холст, масло. 113 × 92,7
Национальная галерея, Вашингтон

под названием *Sainte Apocatastase* [13, pp. 111–112]. (Ил. 1.) Монах-кордельер уделил особенное внимание двум фрагментам из посланий апостола Павла к коринфянам (1 Кор. 13:12; 2 Кор. 3:18), в которых упоминается зеркало. Андре де Л'Ож, перефразируя слова апостола из последнего отрывка, предлагает следующую метафорическую трактовку: «...мы смотрим на Божественную славу, как будто бы в зеркале (*speculantes*), и мы преобразуемся благодаря Его образу, просвещенные Его светом»¹¹. Поворот героини в сторону зеркала в прекрасной золотой раме, в котором она видит отнюдь не свое отражение, но продублированный свет свечи, является не аллюзией на ее привязанность к прежней жизни,

11 В пересказе Жака Шу [13, pp. 111–112].

но метафорическим выражением того, что перед ней открывается иная реальность. Удвоение зажженной свечи в отражении — прием, переводящий на предметный язык идею о связи между двумя мирами. В другом известном богословском произведении начала XVII века, «Руководстве к благочестивой жизни» Франциска Сальского (1608), можно найти объяснение жемчугу, лежащему на столе рядом со свечой, который тоже было принято толковать как атрибут прошлой жизни Магдалины¹²: «... тот, кто ищет добродетель, не будет увлечен тщеславием, у кого есть жемчуг, тот не будет забавляться ракушками» [5, с. 81]¹³.

Тема молитвенной медитации была чрезвычайно распространена в начале XVII века. О необходимых приготовлениях для перехода к этому состоянию писал еще Игнацио Лойола, указывая, что покаяние — лишь самая первая ступень в достижении просветления. Испанский мистик Хуан де Ла Крус, чья слава и влияние были широко распространены в Европе, в своем сочинении «Восхождении на гору Кармель» (1578–1579) писал: «Душе нравится оставаться наедине с Богом, сосредотачивая на Нем свое любящее внимание, без всякого особого рассуждения, с внутренним миром, спокойствием и отдохновением...»¹⁴ В процитированном выше произведении Франциска Сальского «духовное уединение» и «краткие молитвенные размышления» названы важнейшими составляющими благочестивой жизни: «Они могут заменить некоторые другие виды дел духовных, но если они отсутствуют, то нет никаких средств, которые могли бы их заменить. Без них созерцательная жизнь окажется невозможной, а деятельная очень недостаточной. Без них отдых станет праздностью, а труд — суетой. Вот почему я прошу тебя полюбить их от всего сердца и никогда с ними не расставаться» [5, с. 58]¹⁵. Частое обращение к образу Марии Магдалины, вероятно,

12 Часть украшений Марии Магдалины разбросана на полу как знак того, что она отказывается от прежних мирских привязанностей, но жемчужное ожерелье и серьга лежат на столе рядом со свечой. Это уже говорит о другом статусе жемчуга. В отличие от решения Жоржа де Ла Тура, на картине Караваджо «Мария Магдалина» из галереи Дориа-Памфили все украшения, включая жемчужные, лежат разбросанными на полу. Эта метафора является отсылкой к известной притче о купце и жемчужине (Мф. 13:45–46). Однако важно обратить внимание на то, что символика в искусстве сеиченто часто имела противоречивый смысл, поэтому важно понимать контекст использования того или иного сопоставления. Так, Франциск Сальский почти рядом с процитированным выше фрагментом трактует жемчуг в диаметрально противоположном значении как символ гордыни [5, с. 80–81].

13 Эта метафора является отсылкой к известной притче о купце и жемчужине (Мф. 13:45–46). Однако важно обратить внимание на то, что символика в искусстве сеиченто часто имела противоречивый смысл, поэтому важно понимать контекст использования того или иного сопоставления. Так, Франциск Сальский почти рядом с процитированным выше фрагментом трактует жемчуг в диаметрально противоположном значении как символ гордыни [5, с. 80–81].

14 Сочинения этого испанского мистика распространялись в Лотарингии монахами-кармелитами [13, п. 11].

связано не только в возрожденным почитанием святой [31, pp. 153–154], но и с тем, что она стала олицетворять молитвенное бдение. Жак Шу также отметил, что в сочинении кардинала Пьера де Берюлля «Восхваление святой Магдалины» (1627) говорится о том, что в первую очередь восхищения достоин созерцательный дар святой [13, p. 109].

На вашингтонском полотне (*The Fabius Magdalene*; ил. 2) торжественность нью-йоркской картины сменяется более камерной атмосферой. Композиция имеет замысловатое построение и сложные световые эффекты, наделенные символическим значением. В центре расположены видные в контражуре череп и дотрагивающаяся до него рука святой. Определенность своих очертаний череп являет лишь в зеркальном отражении¹⁶. Оно заключено в иллюзорно написанную облупившуюся раму и превращено в композицию *Memento mori*. Не случайно на поверхности зеркала так четко воспроизведена кожаная завязка переплета книги. В этой «внутренней» картине неожиданным отблеском свечи освещена глазница мертвой головы. Возможно, этот фрагмент композиции отсылает к лотарингской традиции «Зеркала смерти», известной с XVI столетия. Изображения с черепом или скелетом, заключенными в рамку, делались в виде рельефов в церквях и на надгробиях, а также гравировались в книгах. На одном погребальном памятнике под подобной композицией есть надпись: «Зерцало, в котором человек должен безусловно признать себя смертным» [13, p. 111].

Жак Шу считал, что использование этого мотива на полотне Ла Тура следует воспринимать как призыв к покаянию. Но это противоречит эмоциональному посылу произведения из Вашингтона. Безмятежное, почти мечтательное состояние святой противопоставлено неприукрашенному образу смерти, как в центре композиции белоснежный рукав ее блузы контрастирует с темным силуэтом черепа и абрисом ладони, дотрагивающейся до него. Смерть неизбежна, но фатальность земного пути не пугает героиню Ла Тура. Отражение — это как бы результат медитации, некое просветление, открывшееся внутреннему взору.

15 Произведение построено в форме обращения к духовной дочери св. Франциска Сальского — Филотее.

16 Далия Джудовиц вслед за Б. Николсоном и К. Райтом отметила, что при том положении черепа на книге, которое представил Ла Тур, зеркальное отражение должно быть другим [15, p. 24]. Но проведенный врачом М. А. Доллфусом эксперимент с реконструкцией композиции подтвердил возможность подобного отражения при таком расположении черепа в реальном пространстве [16, p. 99].

Аналогию подобной парадоксальной интерпретации можно найти в современной Ла Туру живописи. Комментарий Жака Дарриуля к композиции Филиппа де Шампеня *Memento mori* из Музея Манса объясняет кажущееся противоречие: «Срезанный цветок <...>, как и стекло вазы, как и могильный камень и ускользящий песок — все это обратится в ничто к концу времен. Но череп вновь обретет плоть и узрит смотрящего на него Творца...» [15, р. 13].

В картинах из Лувра и Лос-Анджелеса Мария Магдалина изображена с несколькими иным набором атрибутов. (Ил. 3.) Однако отсутствие зеркала и украшений и наличие вместо них плети и распятия вряд ли означает желание сосредоточиться на теме покаяния. Символика Ла Тура не столь прямолинейна. Тема духовной медитации остается преобладающей и в этих произведениях. Иконографические нюансы в изображении Марии Магдалины в разных работах художника могли быть продиктованы желаниями заказчиков или вариациями замысла самого мастера. Однако в работах из Лувра и Лос-Анджелеса больше черт, роднящих их с решениями современных Ла Туру художников¹⁷. Влияние обнаруживается в обнаженности героини, ее подчеркнутой телесности. Ф.-Ж. Паризе считал, что трактовка щек, шеи и плеч близки интерпретации Луи Финсона [26, р. 152]. Леонард Слеткес указал на совпадение в изображении масляного светильника на картине Ла Тура и на полотне Герарда Сегерса «Кающаяся Магдалина» (около 1625, местонахождение неизвестно) [28, р. 210]. Как нам кажется, эти два подобных варианта изображения Магдалины, возможно, свидетельствуют о знании лотарингским живописцем одноименного полотна Карло Сарачени из венецианской Галереи Академии. (Ил. 4.) Помимо обнаженного плеча общей чертой является соединение вместе изображения распятия и плети, хотя и в другой последовательности: у Сарачени распятие, которое держит в руке героиня, лежит поверх плети. Но если итальянский художник показывает конкретное действие — погруженность святой в чтение Священного Писания, то Ла Тур стремится передать вневременное состояние медитации.

В композициях из Парижа и Лос-Анджелеса внимание привлекают три детали, сходные по характеру материала: веревка, опоясываю-

17 Многие французские искусствоведы считают работу из Лос-Анджелеса самой ранней из всех четырех версий [27, р. 70].



3. Жорж де Ла Тур. *Кающаяся Мария Магдалина (Магдалина с дымящейся свечой)*
Около 1638–1640
Холст, масло. 118 × 90
Музей искусств округа Лос-Анджелес, Лос-Анджелес



4. Карло Сарачени. *Кающаяся Мария Магдалина*. 1614 (?)
Холст, масло. 99 × 74,5
Галерея Академии, Венеция

щая одежду Магдалины; фитиль масляной лампы и плеть [20, р. 49]. Возникает мысль о скрытом символизме этого приема. Метафору, происхождение которой нам неизвестно, можно было бы расшифровать следующим образом: земная жизнь связана с терпением, смирением, укрощением собственных страстей, но этот тяжелый путь конечен¹⁸. Вариант из Лос-Анджелеса имеет дополнительную иконографическую особенность — огненный язычок свечи завершается двумя дымными струйками. Эта деталь, возможно, имеет эмблематическое происхождение:

18 Джудовиц отметила то, что в луврском варианте на стенке лампы есть отражение книги. Исследовательница считает это не только результатом точного переданного наблюдения, но и символической деталью — интерпретация книги как носителя Божественной истины [19, р. 30].

в сборнике монаха-иезуита Виллема Хесиуса *Emblemata sacra de Fide, Spe, Charitate* (1636) такая струйка трактовалась как надежда на вечную жизнь; в более позднем трактате Филиппо Пичинелли *Lumi e riflessi* (1667) дым от свечного огонька означал раскаяние грешников [11, p. 532].

Показательно, что Жорж де Ла Тур отказался следовать иконографии аллегии Меланхолии несмотря на образную близость к его собственной концепции изображения святой во время молитвенного бдения. Художник как будто пытается облечь в новую пластическую форму столь трудно поддающееся определению мистическое состояние. При разнообразии деталей, нюансах цветоцветовых решений¹⁹ и наличии различных смысловых акцентов все четыре композиции подобны. Святая в задумчивой позе сидит за столом, ее фигура максимально приближена к зрителю, но изображая ее в профиль, живописец сохраняет замкнутость ее внутренней жизни. Яркая освещенность лица и блузы намного превосходят возможности представленных на полотнах лампы или свечи, она как будто является материализованным воплощением эпитетов «светоносная» и «озаренная» из трактата Иакова Ворагинского. Волосы всех Магдалин Ла Тура не только длинные и распущенные, но, в отличие от традиционной иконографии, абсолютно прямые. Они образуют единый объем, чья пластическая выразительность соответствует идее ничем невозмутимого спокойствия. Невольно возникает ассоциация с тем сравнением, которое Шарль де Сен-Поль употребил в своем посвященном Марии Магдалине сочинении (1628), уподобляя ее состояние у ног Иисуса Христа спокойному течению реки [26, p. 150].

Изображение святой с обнаженными ногами в двух версиях картин привело Ж.-К. Ле Флоша к мысли о том, что такая трактовка могла соответствовать идее покаяния, так как аналогичным образом представлен и апостол Петр на картине из Кливленда [20, p. 21]. Хотя в последнем случае ноги апостола обуты и обнажены лишь до середины голени. Изобра-

19 В картинах Жоржа де Ла Тура, посвященных св. Марии Магдалине, варьируется световое и колористическое решение. Исследования показали, что оно продумывалось мастером еще на уровне грунтовки картины. Так, на полотне из Вашингтона, которое отличается более теплой гаммой, чем картина из Лос-Анджелеса, поверх серого грунта идет дополнительный слой желтого (с добавлением охры), а на том месте стены, которое ярко освещено скрытой за черепом свечой, положен подмалевок теплого красного тона, с растушевкой по краям, чтобы создать впечатление распространяющегося теплого свечения [18, p. 250].

жение сидящей фигуры с обнаженными ногами есть еще на нескольких полотнах Жоржа де Ла Тура: «Женщина, лывающая блоху» из Нанси, Иов на картине из Эпиналя, мальчик Христос с луврского произведения «Иосиф-плотник». В двух последних случаях речь не идет о покаянии, что разрушает гипотезу Ле Флоша. Но действительно можно говорить об использовании некоего единого стандарта при изображении сидящей фигуры (необязательно с обнаженными ногами): персонаж изображается в профиль с согнутыми почти под прямым углом ногами. Повторяемость решений говорит не о бедном воображении художника, но о стремлении к нарочитой однотипности и простоте. Такое объяснение сочетается с высказанной американскими учеными версией о том, что Жорж де Ла Тур использовал при создании картин и их копий шаблоны для отдельных фигур [7, p. 294]²⁰. В этой практике есть что-то напоминающее создание иконографических изводов. Упомянутый тип сидящей фигуры, вероятно, служил эквивалентом не покаяния, но соответствовал, скорее, состоянию паузы для духовного размышления и рассуждения. Созданный Ла Туром «канон» напоминает стилистику средневековой пластики²¹. Ю. К. Золотов отметил близость трактовки фигуры Иова на полотне Ла Тура к деревянной статуе Христа-страстотерпца из музея в Нанси: «...такие аналогии укрепляют мысль о возможности воздействия на молодого лотарингского художника скупого и мощного языка местной скульптуры» [2, с. 48]²².

20 Подобное умозаключение сформировалось при исследовании полотна «Шулер с треновым тузом» (Художественный музей Кимбелла, Форт-Уорт). Отсутствие следов подготовительных рисунков на грунте во всех произведениях Ла Тура при абсолютной отточенности формального решения и композиций, а также специфика живописных исправлений на указанной американской картине привели ученых к мысли о том, что лотарингский мастер пользовался силуэтами-выкройками (*like paper-doll cutouts*) [7, p. 294]. Этот вывод поначалу вызвал абсолютное отторжение. Но впоследствии французские исследователи, занимавшиеся техническими особенностями живописи, пришли к такому же выводу: «Художник, в самом деле, должно быть хранил в своей мастерской "выкройки" <patrons> от композиций, которые он долго продумывал; таким образом он мог воспроизвести уже отработанный сюжет при новом заказе, будучи свободным от необходимости видоизменений и лишь потом внести небольшие отличия...» [23, p. 280]

21 Стоит обратить внимание на то, как меняется манера художника в изображении рук по сравнению с ранними работами. Вместо реалистической передачи условная трактовка, как будто из дерева вырезанных кистей рук.

22 В более поздней статье из сборника *Georges de La Tour ou la nuit traversée* (1994) Ю. К. Золотов, справедливо избегая вошедшего в употребление современного сравнения с кубизмом, писал о том, что решения Ла Тура вдохновлялись языком средневековой пластики, например композицией «Положения во гроб» из храма в Эпинале [32, p. 165].



5. Жорж де Ла Тур. *Женщина, ловящая блоху*. 1632–1635
Холст, масло. 120 × 90
Лотарингский музей, Нанси



6. Геррит ван Хонтхорст. *Охота на блоху*. 1621
Холст, масло. 132,7 × 199,4
Художественный институт, Дейтон



7. Якоб ван Кампен. *Женщина, ищущая блоху (Женщина за туалетом)*. 1614–1657
Холст, масло. 92 × 67
Музей Бредюса, Гаага

Картина Ла Тура «Женщина, ловящая блоху» была обнаружена в частном собрании в 1955 году. (Ил. 5.) Показанная публике, она первоначально вызвала разочарование, так как являла собой иное представление о художнике, которого любили за такие полотна, как «Новорожденный» (Музей изящных искусств, Ренн) и «Поклонение пастухов» (Лувр, Париж) [30, р. 196]. К тому же был непонятен сюжет изображенного. Некоторые специалисты стали считать картину бытовой сценой, хотя оставалось неясным, почему прозаическая гигиеническая процедура получила столь торжественную интерпретацию. Попытки найти в изображении аллюзию на библейский текст не были убедительными. Удивление вызывал и тот факт, что подобный сюжет на картинах северных караваджистов имел эротическую интерпретацию. (Ил. 6.) Трактовка женской фигуры на картине Ла Тура, несмотря на ее полуобнаженность,

подчеркнуто лишена какого-либо намека на фривольность. Конечно, у караваджистов существовало и диаметрально противоположное толкование темы, когда ловля паразитов служила метафорой духовной чистоты [19, р. 67]. Однако группа подобных произведений малочисленна и связана чаще всего с изображением детей.

Поворотным моментом в понимании картины стала появившаяся в 1972 году статья Элен Адемар. Существенным новшеством было пересказанное в ней мнение одного посетителя²³ выставки 1972 года в музее Оранжери о том, что изображенная на полотне женщина занята, вероятно, не ловлей блохи, но перебирает четки, которые обмотаны вокруг запястья ее левой руки; на рубашке героини исследовательница даже увидела тень от распятия [6, р. 220]. Статью Э. Адемар сопровождает

23 Исследовательница даже приводит его имя — господин Алэн Мутон [6, р. 220].

фотография с живой модели, которая повторяет движения героини Ла Тура, что доказывает возможность приведенной версии. Но основное предположение исследовательницы, высказанное в самом начале статьи, заключалось в том, что полотно имеет отношение к основанному в Нанси ордену Мадонны Странноприимной, в котором могли найти прибежище заблудшие женщины²⁴. Юридический и имущественный статус ордена был зафиксирован специальным указом Урбана VIII в 1634 году. Эта историческая подоплека в значительной степени прояснила сюжет картины²⁵, которая стала восприниматься как отражение существовавших в Лотарингии реалий религиозной жизни.

В 1996 году Леонард Слеткис в каталоге американской выставки, посвященной Ла Туру, привел в качестве аналога латуровскому произведению картину голландского мастера Якоба ван Кампена «Женщина, ищущая блоху» [28, р. 209]²⁶. (Ил. 7.) На ней религиозно-нравственная трактовка сюжета имеет более определенное звучание, так как на коленях женщины, ищущей блоху, лежат четки. Значит, чистота физическая метафорически сопоставлялась с чистотой духовной. Приведенное Слеткисом сравнение в значительной мере подтвердило приведенное Элен Адемар мнение о мотиве перебирания четок. Правда, высказан-

24 Орден был образован на основе частной благотворительной общины, сначала светской (1624), а потом религиозной (1629). Община была создана Мари-Елизабет де Ранфен и ее тремя дочерьми. Их успешная деятельность привела к тому, что в 1632 году было решено соединить общину с монастырем Св. Марии Магдалины [9, р. 3].

25 В общине, а затем и в ордене было три категории насельниц: монахини; раскаявшиеся (*les repenties*), которые по истечении определенного срока могли также принять монашеские обеты, и так называемые грешницы (*les déchues ou les pécheresses*), т. е. недавно принятые в обитель женщины [9, р. 4]. Однако эти исторические данные, как и тот факт, что «Женщина, ловящая блоху» могла быть связана с орденом Марии Странноприимной, все же не являются доказательством еще одной гипотезы, высказанной Э. Адемар. Согласно мнению исследовательницы, разные полотна Жоржа де Ла Тура с изображением Марии Магдалины предназначались для существовавших в ордене подразделений, а картина «Женщина, ищущая блоху» соответствовала третьему, самому низшему [6, р. 219]. Несмотря на то что последняя картина могла быть связана с деятельностью названной общины или, по крайней мере, могла инициировать создание подобного произведения, столь жесткое и регламентированное увязывание полотна Ла Тура, изображающих Марию Магдалину, с организацией ордена не представляется правомерным.

26 Когда Л. Слеткис писал свою статью, картина была выведена из списка произведений Якоба ван Кампена и переатрибутирована Паулюсу Бору, однако на данный момент она приписывается первому из названных живописцев [28, р. 209, п. 58; 19, р. 75]. Л. Слеткис сделал не лишнее ироничное замечание, что речь идет не о блохах, потому что те живут на теле животных, но, скорее, о вшах. Но поскольку в XVII столетии между двумя видами этих паразитов не делалось различия, то и назывались они одинаково — блохи [28, п. 53].

ная американским исследователем точка зрения звучит несколько иначе и кажется более обоснованной: лотарингский художник в своей картине намеренно лишил мотив реалистической определенности, усилив таким образом аллегорический смысл изображенного²⁷. Неоднократно отмечалась близость этого женского образа к трактовке кающейся Марии Магдалины у Ла Тура, в особенности к версиям из Парижа и Лос-Анджелеса. Франсуаза-Тереза Шарпантье отметила ряд аналогий с трактовкой изображения святой у Караваджо на произведении из галереи Дориа-Памфили: пустое пространство, напоминающее келью; сходное положение головы и рук [10, р. 103]²⁸.

Помимо самого действия, положенного в основу произведения, необычной является и композиция картины. Героиня Ла Тура смещена в правую часть полотна, в левой — находится обычный стул, на котором стоит свеча. Спинка и сиденье написаны киноварью, и это делает этот предмет мебели столь ярким и значимым, что уравнивает композицию, пластический акцент которой сосредоточен в правой части. Свет свечи и обрамляющие его сверху и снизу алые полосы придают удивительную торжественность всей картине, нарушая окружающий аскетизм. Цвет положен ровным тоном, без теней и полутонов, что было бы невозможно при реальном освещении. Кроме того, свет от небольшой свечи не мог бы так сильно осветить близлежащее пространство. Но в произведении Ла Тура он преобразует жалкие одежды женщины, наделяя их почти перламутровыми переливами, заставляет ярко сиять обивку скромного стула, окрашивает в теплые тона фон.

Перечисленные особенности в изображении стула привлекли внимание исследователей, так как киноварь и яркие световые акценты обычно использовались Ла Туром, чтобы указать на нечто священное и мистическое. Д. Джудовиц высказала предположение, что через этот бытовой предмет в картину вводится идея Божественного присутствия

27 Даже укрупненное воспроизведение мотива не дает возможности разглядеть, является ли изображенная между пальцев женщины точка бусиной или блохой.

28 Ф.-Т. Шарпантье считает, что картина представляет изобретенную Ла Туром версию изображения Марии Магдалины. Как в ряде других произведений трудно определяем библейский статус персонажей (многострадальный Иов, св. Иосиф-обручник), так и в этой картине Ла Тур идет вразрез с принятой традицией [10, р. 104]. Однако наличие других, более определенных с иконографической точки зрения, версий в изображении Марии Магдалины, как нам кажется, противоречит этой гипотезе. Хотя, несомненно, в изображении женщины есть аллюзия на изображение святой.

[19, pp. 68–69, 75]²⁹. Возможно, что за реалистическим изображением обыденного предмета скрывается мистический образ этимасии, благодаря чему вводится тема постоянного пребывания каждого человека перед лицом своего Создателя и Судии³⁰. Бытовая атмосфера тщательно скрывает притчевый характер сцены, в которой повествуется о человеческом покаянии и самоуглубленном размышлении перед всевидящим Богом.

В наследии Жоржа де Ла Тура есть еще одна группа работ, которая также рождает впечатление о принадлежности к бытовому жанру. Речь идет о трех малоформатных картинах, на которых человек изображен в сочетании с каким-нибудь источником света — жаровней, лампой, горящей головней («Девочка с жаровней»; «Молодой человек с курительной трубкой»; «Мальчик с лампой»)³¹. (Ил. 8–10.) Аналогичные работы есть и у северных караваджистов. Используемые мотивы можно разделить на тематические группы: курильщики, поющие, читающие, считающие или рассматривающие монеты, а также дующие на огонь. Отсутствие связи с традиционными библейскими сюжетами привело многих исследователей к мысли о том, что изображения заказывались художникам по причине выразительных световых эффектов. Существование группы

29 Мысль о Божественном присутствии была высказана еще раньше Кристофером Райтом, но в гораздо более резкой рациональной форме, мало сочетающейся как с религиозными, так и с поэтическими представлениями той эпохи. Он считал, что на картине изображена беременная Дева Мария, а свеча означает ожидаемый приход Иисуса Христа [31, p. 46].

30 Подобное смелое сопоставление проводилось не только Жоржем де Ла Туром. На картине Пауля де Воса «Интерьер кухни с дракой кошки с собакой», которая является обличительным иносказанием по поводу человеческих отношений, в левой части изображен пустой стул, неожиданно украшенный виноградными гроздьями и лозой. Картина была представлена на выставке «Великолепная эпоха натюрмортов. Европейская живопись XVII–XVIII веков» в Картинной галерее «Дом Озерова» в Коломне (21.12.2023–21.03.2024).

31 Найдено девять версий «Молодого человека с курительной трубкой», из них только токийская считается подлинником [14, p. 137; 27, p. 116]. Филипп Конисби отмечает неровное качество этого полотна: хорошо выполнены только лицо, руки и головня. К группе латуровских однофигурных картин с источником огня относят полотно «Юный певчий» из музея в Лестере. В отличие от трех перечисленных, эта картина не подписана и традиционно значится как работа, связанная с мастерской Жоржа де Ла Тура. Она обладает более низкими художественными качествами и не будет рассматриваться в данной статье. Робер Фор хочет приписать все перечисленные работы или мастерской, или Этьену де Ла Туру [17, p. 256]. Врач М.-А. Доллфус, после выставки 1972 года зафиксировавший ряд своих физиологических наблюдений в статье в журнале *Le Paus Lorrain*, отмечает, что ребенок на картине из Дижона имеет отклонения в строении черепа (оксифеалия) [16, p. 96]. Эта реалистическая правдивость, как нам кажется, не противоречит аллегоричности общего замысла, а напротив, делает образ более убедительным.

с «дующими на огонь» кажется особенно загадочным, так как действие кажется слишком обыденным и к тому же искажает лицо героя.

К перечисленным изображениям с одним персонажем примыкают серии многофигурных произведений, обладающих явно выраженным аллегорическим характером. Одна из этих групп посвящена теме неизбежного хода времени и смены поколений; к ней можно отнести картину П. П. Рубенса из Дрезденской галереи «Старуха с жаровней» и гравюру В. Паннелса *Cursus mundi*. (Ил. 12.) В другую входят произведения, содержание которых связано с разжиганием страстей: картина Хендрика Тербрюггена «Солдат и девушка» и гравюра С. Тибу «Зерцало влюбленных»³². (Ил. 13.) Как часто бывает с символами в искусстве сеиченто, они могут обладать противоположным звучанием, поэтому важно обращать внимание на эмоциональный настрой произведения и детали.

Отправной точкой традиции «дующих на огонь» принято считать картину Эль Греко «Мальчик, дующий на ладан» (*El Soplón*; ил. 11)³³. Согласно существующему мнению, живописец выполнил свое произведение в подражание античным мастерам, о подобных работах которых несколько раз упоминает Плиний Старший в «Естественной истории»³⁴. Лицо юного героя ярко освещено, вся фигура как будто пропитана светом, аналогично горящему концу кусочка ладана, который он держит в руке; тени приходятся в основном на его волосы, тыльные стороны ладоней и рукава рубашки. Последующие трактовки мотива северными караваджистами отличаются от одухотворенного образа Эль Греко и носят более приземленный, а иногда даже и гротесковый характер³⁵.

32 Название «Зерцало влюбленных» приводится Ф.-Ж. Паризе. В каталоге Национальной библиотеки Франции эта гравюра значится под иным названием: «Любовь — омут зла / Любовь делает умудренных безумными». Она входила в издание «Сборник наиболее известных поговорок в трех книгах» (*Recueil des plus illustres proverbes divisés en trois livres*. Paris: J. Lagniet, 1657. Т. II. P. 71).

33 До 1622 года картина находилась в собрании Фарнезе и могла вдохновить многих художников, находившихся в Риме [14, p. 137]. Интерес к светотеневым контрастам такого рода связывается с художественными экспериментами семейства Бассано [28, p. 211].

34 Речь идет о скульптуре Ликий (34.79), живописцах Аристоклиде (35.138) и Филиске (35.43). Информацию об этих фрагментах, хотя и с некоторой неточностью, представил Филип Конисби [14, n. 238].

35 Ян Ливенс. «Мужчина, разжигающий факел» (1625, Национальный музей, Варшава), Ян Ливенс. «Мальчик, дующий на уголек» (1624, Региональный музей Хессен Касселя), Геррит ван Хонтхорст. «Мальчик, дующий на головню» (местонахождение неизвестно), Адам де Костер. «Мальчик, дующий на огонь» (1600–1643, частное собрание, Великобритания), Готфрид Схалкен. «Мальчик, зажигающий свечу» (1692–1698, Музей Лаймана Алина, Нью-Ландн) и др.



8. Жорж де Ла Тур. *Мальчик с лампой*. Около 1640
Холст, масло. 61 × 51
Музей изящных искусств, Дижон



9. Жорж де Ла Тур. *Девочка с жаровней*. Около 1640
Холст, масло. 67 × 55
Частное собрание, Германия

Щеки персонажей сильно раздуваются, свидетельствуя о большом усилии, которое они прикладывают к своему действию; черты их лиц искажены, мимика утрирована.

Три вышеназванные работы Ла Тура соответствуют категории «дующих на огонь» (*souffleurs de lumière*), несмотря на то, что один из изображенных может быть отнесен и к «курильщикам». Жорж де Ла Тур, обращая к мотиву, облагораживает его³⁶. И хотя щеки представленных им детей также раздуваются, губы напряжены, а глаза прикрыты, но в их трактовке нет никакой насмешливости. Профильное изображение лишает сцену сиюминутного характера. Ф.-Ж. Паризе назвал эти работы «соскальзыванием в светскую живопись», но, обращая внимание на особенности интерпретации, сопоставил их с образами детей с религиозных полотен лотарингского живописца [26, pp. 267–268]. Он даже

36 Ф.-Ж. Паризе увидел в «Девочке с жаровней» близость с ребенком с гравюры С. Тибу [26, p. 267]. Несмотря на некоторое формальное сходство, содержание образов совершенно различное.



10. Жорж де Ла Тур. *Молодой человек с курительной трубкой*. 1646
Холст, масло. 70,8 × 61,5
Музей искусств Фуджи, Токио



11. Эль Греко. *Мальчик, дующий на ладан*. 1571–1572
Холст, масло. 60,5 × 50,5
Музей Каподимонте, Неаполь

высказал версию о том, что названные картины могли быть чем-то наподобие этюдов перед введением подобных персонажей в большие композиции. Необычная интерпретация сюжета, сочетающая возвышенную серьезность с реалистическими деталями³⁷, с точки зрения ученого, объясняется тем, что Ла Тур не был реалистом и долго оставался во власти маньеристических настроений [26, p. 272].

Энтони Блант был одним из первых, кто засомневался в бытовом характере картины «Женщина, ловящая блоху» и сцен с детьми, дующими на огонь³⁸. Обратив внимание на то, что дующие на огонь у Ла Тура — это

37 В отличие от Ф.-Ж. Паризе, Жак Тюилье писал о сосредоточенности Ла Тура на реалистической трактовке, об упоенности такими деталями, как кожаный фартук на мальчике и мерцание огня (имеется в виду картина из музея в Дижоне) [30, p. 170].

38 О жанровом характере однофигурных картин с детьми писали Б. Николсон, Леонард Слеткис, Пьер Розенберг и Марина Мойана. Филип Конисби считал, что наличие моральной подоплеки у этих картин находится под вопросом. Он высказал предположение, что полотна содержат отсылку к поговоркам, в которых говорится об опасности игры с огнем [14, pp. 137–138].

дети, Блант указал, что французское слово *risseau* («невинный», «девственник») имело еще и дополнительный смысл: оно означало того, кто может своим дуновением зажечь погашенную свечу [8, p. 525]. Далия Джудовиц нашла подтверждение этой трактовке во франко-английском словаре Рэндала Котгрейва (1611) [19, p. 76]. Правда, в названных картинах Ла Тура дыхание героев должно лишь перенести огонь с одного источника (жаровня или головня) на другой. Однако указанный вектор интерпретации кажется справедливым и для картин лотарингского художника. Хотелось бы избежать прямолинейного толкования, данного Д. Джудовиц, о том, что речь идет о возобновлении затухшей в эпоху Реформации веры. Символика произведений имеет, скорее, не исторический масштаб, а интимный характер, касающийся внутренней жизни личности, точнее, тех юных созданий, которые начинают свой путь. Более правдоподобным кажется другое рассуждение Д. Джудовиц о том, что в данном случае дуновение должно ассоциироваться с дыханием и одновременно с духовным порывом.

Фрагмент из проповеди Андре де Л'Ожа, процитированный на страницах масштабного исследования Полетт Шонэ, как нам кажется, соответствует главенствующей в произведениях интенции и объясняет «религиозный» настрой этих бытовых сцен: «Мы видим великую мудрость Небесного Строителя, который зажег этот огонь в этом по-настоящему немощном сосуде, каким является наше тело, созданное из глины, наподобие горшка, и Он хочет, чтобы этот огонь в нем горел, как будто в керамической или стеклянной лампе» [цит. по: 11, p. 526]. Юный возраст изображенных персонажей и их подчеркнутая серьезность создают созвучие с работами, связанными с тематикой *Cursus mundi*, перенося акцент с фатальности бытия на тему внутреннего порыва и духовных усилий вступающих в жизнь.

В этой связи образ юноши, раздувающего головню, чтобы зажечь трубку, имеет амбивалентный характер. Курение в XVII веке, как известно, символизировало суетность мира и приверженность к сиюминутным удовольствиям. Многие картины современников Ла Тура прямолинейно свидетельствуют о подобной семантике. На некоторых полотнах представлено, как молодой юноша или даже мальчик прикуривают от лампы или свечи. Герой Ла Тура находится как бы в размышлении, сосредотачиваясь на раздувании огня и останавливает свой взгляд на загорающемся конце головни. Торжественная аккуратность его костюма, строгая неподвижность профиля предают картине элемент аллегории.



12. Виллем Паннелс. *Cursus mundi*. 1631
Гравюра. 24,4 × 16,8
Филадельфийский музей искусств,
Филадельфия



13. Самюэль Тибу. *Любовь – омут зла*
Офорт из кн.: *Recueil des plus illustres
proverbs divisés en trois livres*.
Paris, 1657

Конечно, это уже не та очевидная метафоричность, которая свойственна ренессансным и барочным произведениям, посвященным выбору жизненного пути, но символический смысл картины все равно просвечивает сквозь призму реального жизненного эпизода³⁹. Возвышенность представленного образа заставила Ф.-Ж. Паризе написать, что молодой человек является близнецом пажа из композиции «Обнаружение тела св. Алексия». Как и в случае с мотивом «женщины, ловящей блоху», Ла Тур отошел от устойчивого шаблона в трактовке сюжета, сообщив ему широкое гуманистическое содержание.

39 Несмотря на тематическое сходство с картинами Матиаса Стомера и Хендрика Тербрюггена, очень важна разница, заключающаяся в том, что молодой человек у Ла Тура представлен как бы замершим, хотя он и раздувает огонь. То, что живописец не показывает сам момент прикуривания, лишает образ сиюминутного бытового характера.

Мастер, придерживавшийся оригинальных решений, когда речь шла о трактовке хорошо известных и распространенных сюжетов, как это ни странно, мог обращаться к эмблематике с ее достаточно определенно фиксированными смыслами. Одной из причин этого является всеобщее увлечение эмблемами в конце XVI — начале XVII века. Эмблематическому искусству была свойственна новизна и острота по сравнению с традиционными, пришедшими еще из Средневековья символами. С одной стороны, в эмблемах часто использовались образы из античного арсенала (басен, поговорок, экфрасисов); с другой — эмблематический образ мог быть связан с обыденными предметами, интерпретация которых давала оригинальную трактовку давно известного постулата. Еще одним важным качеством этого символического языка была его краткость: введение знака из хорошо известного эмблематического сборника мгновенно указывало направление для понимания произведения, а также обогащало его новыми аллюзиями. Полет Шонэ проводит аналогию между созданием эмблемы и тем, как строил свои проповеди знаменитый лотарингский священник Пьер Фурье, используя привычные для его слушателей понятия и явления, чтобы придать своим высказыванием большую выразительность и актуальность: «Живой и конкретный образ получал органичное обрамление при помощи сложной и рафинированной культуры» [11, р. 347].

«Священные эмблемы» были очень популярны в Лотарингии. Герцоги, желавшие выступать в образе идеальных христианских правителей и решившие вести свое происхождение от Готфрида Бульонского, активно привлекали их в политических целях. Иезуиты устраивали в Лотарингии пышные празднества по канонизации новых святых, также обращаясь к эмблематическим трактатам. Генерал-лейтенант бальяжа Альфонс Рамбервилье, чье имя тесно связано с первыми десятилетиями жизни Жоржа де Ла Тура, не только наполнял символическими ребусами свои поэтические сочинения, но имел специальную мастерскую в Вик-сюр-Сей, в которой работали над созданием эмблем на миниатюрах, гравюрах и эмалях [11, р. 25]. Лотарингский рисовальщик и гравёр Жак Калло проиллюстрировал две книги эмблем: «Жизнь Богоматери» (*Vie de la Mère de Dieu représentée par Emblemes*) и «Свет в клуатре» (*Lux Claustri*) [11, р. 740–753].

Среди тем «священных эмблем» особенную популярность получает все то, что связано со светом и тьмой. Ночь стала чаще интерпретироваться не в отрицательном ключе как отсутствие Божественного света, олицетворение греха и ада, но положительно как символ молитвенного сосредоточения, медитации. Поэма уже упомянутого испанского мистика Хуана де Ла Круса «Темная ночь души», написанная в 1570-е годы и повествующая о пути, который человеческая душа должна пройти, чтобы объединиться с Богом, была очень популярна во всей Европе [22, р. 147–149]. Развитие тематики ночных бдений неизбежно приводит к тому, что в эмблематике распространяются мотивы, связанные с разными осветительными приспособлениями — свечами, фонарями, масляными лампами. Подчас они имели многообразные, иногда даже противоречивые смыслы. Свеча могла указывать на краткость человеческой жизни, а также быть символом опасности, потому что притягивала своим огнем мотыльков, которых затем губила. Фонарь мог трактоваться как символ замкнутости и хитрости⁴⁰. Но все же чаще источник света получал благоприятную интерпретацию как свет евангельского учения и олицетворение истины.

Фонарь в эмблематике чаще всего трактовался как символ человеческой души: это касалось как любовных⁴¹, так и религиозных эмблем. В книге Жиля Коррозе *Hecatographie* (1540) есть эмблема «Непостоянный гибнет», на виньетке которой изображен опрокинутый фонарь, объятый пламенем, а в эпиграмме рассказывается о том, что если бы он оставался стоять, то не погиб бы от огня. В сборнике Камилло Камилли *Imprese illustri* (Венеция, 1586) фонарь олицетворял различные чувства: скрытую любовь, готовность подчиниться Божественной воле, сердце, исполненное истинным состраданием.

Изображение фонаря встречается в нескольких произведениях Жоржа де Ла Тура. В картине «Раскаяние апостола Петра», как считает Полет Шонэ, ярко горящий фонарь означает исполненное горячей

40 В отношении понимания символики фонаря вне эмблематики, хочется указать на замечание Полетт Шонэ о том, что в изобразительном искусстве фонарь иногда выступал знаком порочности мира [12, р. 151]. Возможно, что одним из примеров этого является изображение опрокинутого фонаря на миниатюре из «Роскошного часослова герцога Беррийского» (f. 142 v), на которой представлена сцена предательства Иуды (Ин. 18:4–8). Благодарю коллегу Н. Ю. Вавилину за напоминание об этом произведении.

41 У Мориса Сева в сборнике *Délie* (1544) символ фонаря возникает в эмблемах, где речь идет о страдающем сердце влюбленного: «Не могу больше скрывать», «Мои слезы обнаруживают мой огонь».



14. Жорж де Ла Тур. *Явление ангела св. Иосифу (Сон св. Иосифа)*. Первая половина XVII в.
Холст, масло. 93 × 82,2
Музей искусств, Нант

любви и преданности сердце апостола, несмотря на то, что в ночь взятия Спасителя под стражу он импульсивно отрекся от него [12, р. 152]. Расположение этого светильника внизу композиции, у ног апостола является эквивалентом печали и раскаяния, охвативших св. Петра из-за собственного отречения. Фонарь занимает почти центральное место в так называемых горизонтальных композициях со св. Себастьяном; в них он, вероятно, символизирует сострадание св. Ирины по отношению к мученику⁴². А вот в вертикальной версии композиции, которая трактуется не как сцена врачевания, а как сцена оплакивания, используется светильник другого рода. Три огромные свечи, соединенные вместе, образуют подобие погребального факела. Аналогичное решение используется и в композиции «Нахождение тела св. Алексия»,

картина также посвящена уходу праведника из земной жизни. Имеет ли символика факела в картинах, связанных с именем Жоржа де Ла Тура, эмблематическое происхождение, неизвестно⁴³.

Более определенно наличие эмблематического источника можно указать в картине «Явление ангела св. Иосифу». (Ил. 14.) Из-за отсутствия каких-либо атрибутов длительное время шел спор о сюжете произведения. В главном герое видели то апостола Петра, то евангелиста Матфея, то даже пророка Илью. Определение изображенного как св. Иосифа в наибольшей степени соответствует характеру композиции, в особенности с учетом того, что в посттридентскую эпоху обручник Девы Марии стал часто фигурировать в произведениях изобразительного искусства⁴⁴. Ф.-Ж. Паризе писал о «намеренной неясности» темы произведения, которую допускает художник [26, pp. 254–255]. Ла Тур как будто бы специально создавал препятствия для сиюминутного узнавания своих сюжетов, требуя от зрителя внимательного взглядывания и погружения в представленную сцену. Б. Николсон и К. Райт указали на подчеркнута выявленную тень от кольцеобразных ручек свечных ножниц, однако не смогли дать удовлетворительного объяснения этой детали [25, р. 79]. Четкий силуэт на поверхности стола усиливает значение бытового предмета, фиксирует на нем внимание. Полет Шонэ обнаружила, что свечные ножницы достаточно часто встречаются в сборниках эмблем [11,

42 Все «горизонтальные» полотна со св. Себастьяном, или, как их иначе называют, композиции «с фонарем», исходя из технических особенностей исполнения, не считаются принадлежащими руке самого Жоржа де Ла Тура. По принятому на данный момент мнению, художнику принадлежит лишь композиционная структура. Считается, что «горизонтальный» подлинник Жоржа де Ла Тура не сохранился, но по нему в ближайшем окружении художника были выполнены копии. Точно так же авторство Жоржа де Ла Тура оценивается в отношении обоих вариантов «Нахождение тела св. Алексия» (Лотарингский музей, Нанси; Национальная галерея Ирландии, Дублин). Из «вертикальных» композиций со св. Себастьяном подлинной считается только картина из Лувра, принадлежность берлинской версии руке самого Ла Тура признают только отдельные специалисты. Правда, среди них – такой выдающийся знаток творчества лотарингского мастера, как Ж. Тюилье [30, pp. 222, 228].

43 В эмблемах Жюль Коррозе (1540), Клода Парадена (1557), Адриана Юния (1565), Иоахима Камерария (1595, 1604), Отто Веня (1608) огонь факела имеет другие значения, не связанные с погребением или оплакиванием. На указанной миниатюре из «Роскошного часослова герцога Беррийского» (см. примеч. 40) также есть изображение факелов, которые, как и опрокинутый фонарь, относятся к поверженным после слов Иисуса Христа (*Ego sum*) стражникам.

44 Образ св. Иосифа-обручника трактовался как образ идеального священника, послушного указаниям свыше и полностью подчинившего свою жизнь служению Богу [30, р. 190]. Во всех храмах рекомендовалось иметь или капеллу, или хотя бы изображение, посвященное святому Иосифу [11, р. 492].

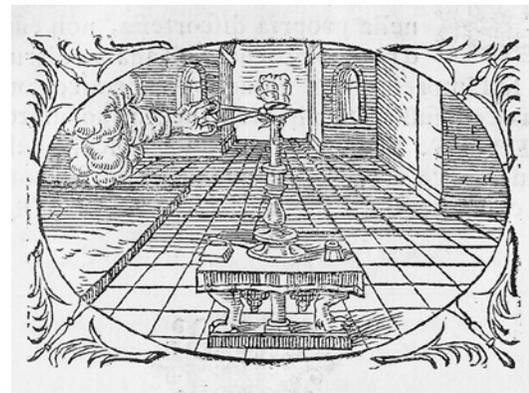
р. 533]. Этот предмет мог означать строгость в воспитании, обязательность меры во всем, а также необходимость испытаний в человеческой жизни. (Ил. 15.) Вероятно, именно последнее значение важно для понимания замысла произведения Жоржа де Ла Тура. Согласно евангельскому повествованию, Ангел трижды являлся св. Иосифу. Но именно бегство в Египет наиболее логично рассматривать как предстоящее испытание: «встань, возьми Младенца и Матерь Его, и беги в Египет, и будь там доколе не скажу тебе, ибо Ирод хочет искать Младенца, чтобы погубить Его» (Мф. 2:13). Необычность иконографии на латуровском полотне — отсутствие крыльев у ангела, лежащая на коленях Иосифа книга, ограничение изображения всего двумя фигурами⁴⁵ — все это делает сцену обыденной и менее театрализованной, но при этом обостряет ощущение происходящего чуда, переводя его в сферу индивидуального переживания. «Эмблематическая» деталь заменяет многословие традиционной композиции.

Полет Шонэ, анализируя использование различных видов светильников в европейских эмблемах конца XVI — начала XVII века, указала на одну необычную тему — сокрытие света за неким экраном. В качестве наиболее яркого примера она приводит эмблему с девизом «Через Веру готов открыться в последний момент» (*Per Fidem paratam revelari in tempore novissimo*)⁴⁶ из уже упоминавшегося сборника иезуитского монаха Виллема Хесиуса *Emblemata sacra de Fide, Spe, Charitate* (Антверпен, 1636) [11, р. 532]. Изображение на виньетке заставляет вспомнить два произведения, связанные с именем Жоржа де Ла Тура: «Экстаз св. Франциска» (Музей Тессе, Ле Ман) и правый фрагмент той же композиции, фигурирующий под тем же названием, из Атенеума Уодсворта в Хартфорде⁴⁷. В обеих картинах присутствует деталь, похожая на изображенную на виньетке, — свеча, спрятанная за экраном. (Ил. 16.) Несмотря на разницу в изображении, создается впечатление, что она является необходимой иконографической частью для этого сюжета⁴⁸.

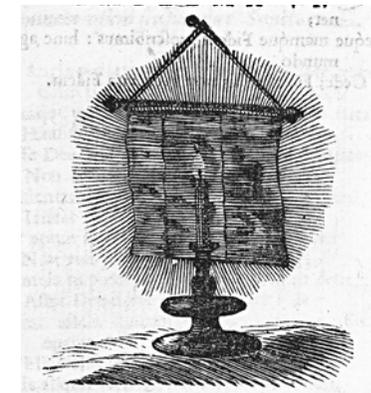
45 При изображении второго явления Ангела Иосифу на композиции обычно присутствовали также Дева Мария и Младенец Христос [26, р. 254].

46 Видоизменная цитата из I Послания апостола Петра (1; 1:5). Согласно Вульгате: «Сохраняемы <мы — люди> силой Божией через веру для спасения, которое откроется в последние времена». Этот фрагмент совпадает с синодальным переводом.

47 Большинство исследователей не считают картину из Ле Мана оригиналом Жоржа де Ла Тура, хотя исполнения некоторых фрагментов в изображении левого монаха напоминают руку мастера. С его именем также связывается замысел композиции в целом. Оба произведения считаются принадлежащими эпохе Ла Тура и, вероятно, являются продукцией его мастерской.



15. Джулио Чезаре Капаччо
Совершенство выправляет людей
(*La perfezione fa esaltar gli huomini*)
Офорт из сборника *Dell'Imprese*
(Неаполь, 1592), III folio 48



16. Виллем Хессиус. Через веру готов открыться в последний момент (*Per Fidem paratam revelari in tempore novissimo*)
Офорт из сборника *Emblemata sacra de Fide, Spe, Charitate* (Антверпен, 1636)

Книга эмблем Виллема Хесиуса связана с темой Святой Троицы; упомянутая эмблема взята из ее первой части, которая посвящена Богу-Отцу и Вере [1, с. 171]. Эмблемы этого сборника имеют двойные девизы: первый, находящийся над виньеткой, отсылает к некоему фрагменту из Священного Писания; второй, непосредственно перед текстом пояснительного стихотворения (*subscritio*), формулирует его главную идею на уровне более обыденном, являясь как бы человеческим размышлением на заданную тему. В рассматриваемой эмблеме второй девиз звучит так: «Приглушенный свет глазам приятен, а прямой невыносим». Тема *obscura lux* связана с незримым присутствием Божьим и, как отметила Полет Шонэ, была распространена в религиозной мысли Лотарингии [11, р. 532]. В тексте *subscritio*, в частности, говорится: «Жребий прими же ты свой, о смертный: то пламя используй, которое Вера предусмотрительно облаком светлым покрывала; и не желай с лицом

48 На гравюре из Национальной библиотеки Франции «Медитация св. Франциска», как считается, выполненной по картине Жоржа де Ла Тура, горящая свеча загорожена рукавом монаха, сидящего справа.



17. Жорж де Ла Тур. *Иов и его жена*. Первая половина XVII в. Холст, масло. 147,5 × 97. Музей старинного и современного искусства департамента Вогезы, Эпиналь

обнаженным увидеть тот свет, что на небе разверстом лучи рассыпает и стать раскаленным грозится <...> Хочешь ли плакать? Тогда продолжай созерцать свет неприкрытый»⁴⁹. Тема прямого созерцания Бога непосредственно связана с экстазом св. Франциска, а присутствующий на картине мотив заслоненного или смягченного света содержит в себе предупреждение для простых смертных о необходимости воздерживаться от такого дерзновения⁵⁰.

Нельзя с определенностью утверждать, что мотив спрятанной за экраном свечи был заимствован именно из сборника Хесиуса, хотя его

книга была хорошо известна за пределами Фландрии, а влияние иезуитов в Лотарингии было весьма ощутимым⁵¹. Несмотря на существующие сомнения, влияние еще одной эмблемы из сборника *Emblemata sacra de Fide, Spe, Charitate*, как нам кажется, можно увидеть и в другом произведении Ла Тура.

Сюжет полотна «Иов и его жена» (ил. 17) казался непонятным в течение долгого времени⁵². Произведение было подарено музею в Эпинале герцогом Шуазёлем в 1825 году как работа итальянской школы. В 1900 году Луи Гонз высказал предположение, что полотно, которому было дано название «Посещение узника», исполнено тем же художником, что и картина «Новорожденный» из музея в Ренне. В 1920-е годы сразу несколько специалистов высказались за авторство Жоржа де Ла Тура, и это нашло подтверждение при реставрации произведения в 1972 году, когда была обнаружена подпись художника.

Относительно сюжета картины существовало множество версий: посещение узника; апостол Петр, освобождаемый ангелом из темницы; одно из семи дел милосердия; св. Алексий и даже «Исцеление больного волшебницей». У ряда специалистов и сейчас остаются сомнения относительно правильности существующего названия, хотя уже в середине 1930-х годов сразу несколькими учеными было указано на то,

49 Благодарю М. Ю. Ледышеву за сделанный по моей просьбе перевод двух эмблем из сборника Виллема Хесиуса.

50 Из всех монашеских конгрегаций в Лотарингии наиболее многочисленными были общины францисканцев. Жорж де Ла Тур имел двух родственников францисканцев. После смерти художника часть его наследства отошла одной из францисканских общин. Андре де Л'Ож, аллюзии на тексты проповедей которого в картинах Ла Тура увидела Полет Шонэ, принадлежал к францисканскому монастырю в Нанси [24, p. 55]. Конечно, многие нюансы трактовки образа закрытого от взгляда светильника остаются неясными. Например, непонятно, следует ли интерпретировать в том же духе прием, использованный Жоржем де Ла Туром в *The Fabius Magdalene*, когда источник света оказывается закрытым от взгляда зрителя черепом. Закрытие светильника рукой — мотив, часто используемый северными караваджистами и самим Жоржем де Ла Туром. Однако, как нам кажется, в этом случае речь идет лишь о создании определенных светотеневых эффектов, хотя символический аспект также нельзя полностью исключить.

51 «Не испытывал ли Ла Тур любопытство и интерес по отношению к загадкам, семантическим играм, образному дидактическому мышлению, развитию которого способствовали лотарингские иезуиты и их последователи?» [11, p. 506].

52 Музей Эпиналя предлагает несколько иное название: «Иов, высмеиваемый своей женой» (*Job raillé par sa femme*). Однако эмоциональная окраска такого определения не вполне соответствует ни изображенному на картине, ни самому тексту Священного Писания, в котором жена Иова упрекает, а не смеется над ним. Ж. Тюилье предпочитает название «Иов и его жена». Мы воспроизводим его как более нейтральное.

что изображенный является, несомненно, Иовом. Главным аргументом в пользу этого послужило то, что у ног сидящего находится разбитый глиняный сосуд. Правда, он не похож на черепок, которым пораженный проказой праведник, согласно тексту Писания, мог бы счищать струпя (Иов 2:8). Но Ла Тур делает композицию не повествовательной, а аллегорической. В отличие от своего современника Хусепе де Риберы⁵³ лотарингский живописец не показывает ни язв Иова, ни того, как он очищает свое тело, поэтому разбитый глиняный сосуд является лишь «говорящей» деталью. Картина караваджиста Герарда Сегерса «Иов многострадальный» (Народный музей, Прага), посвящена торжеству праведника, поэтому, как и Ла Тур, фламандский художник допускает условность, показывая ветхозаветного старца без язв на теле.

При интерпретации данного сюжета жена Иова обычно трактовалась как персонаж отрицательный, как образ мира, который искушает праведника. Жена, видя мучения Иова, говорит: «...ты все еще тверд в непорочности своей! похули Бога и умри. Но он сказал ей: ты говоришь как одна из безумных: неужели доброе мы будем принимать от Бога, а злого не будем принимать?» (Иов 2:9–10)⁵⁴. У Ла Тура фигура жены Иова необыкновенно монументальна и занимает большую часть композиции. Ее пропорции искажены: нижняя часть тела очень велика, а верхняя, напротив, укорочена; правая рука кажется слишком длинной, а левая показана в сложном сокращенном ракурсе. Большой рост, красный цвет платья делают эту фигуру почти агрессивной. Она нависает над Иовом, как бы олицетворяя мир, противостоящий страдающему святому и не понимающий его. Символом мирских ценностей служит грушевидная серьга в ухе героини, аналогичная тем, что есть у куртизанки на обоих

53 Картина Риберы «Иов многострадальный» находится в частном собрании, она фигурировала на аукционе Sotheby's в 2019 году. URL: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/master-paintings-sculpture-day-sale/jusepe-de-ribera-called-lo-spagnoletto-job-on-the?locale=en>.

54 Согласно тексту Септуагинты реплика жены Иова была более длинной: «По многим времени сказала ему жена его: доколе ты будешь терпеть? Вот подожду еще немного в надежде спасения моего. Ибо погибла с земли память твоя, сыновья и дочери, болезни чрева моего и труды, которыми напрасно трудилась. Сам ты сидишь в смраде червей, проводя ночь без покровы, а я скитаюсь и служу, перехожу с места на место, из дома в дом, ожидая, когда выйдет солнце, чтобы успокоиться от трудов моих и болезней, которые ныне удручают меня. Но скажи некое слово Богу и умри». Такая речь вполне может быть причиной для превращения жены Иова в отдельного персонажа. Но неизвестно, каким именно вариантом библейского текста пользовался Жорж де Ла Тур и современные ему художники. Можно только отметить, что в XVI веке в Европе появились печатные тексты Септуагинты.

вариантах «Шулера»⁵⁵. Но при этой, казалось бы, негативной интерпретации образа, удивительно, что источником света в произведении из Эпиналя служит свеча в правой руке жены. Огонь свечи образует яркое светлое пятно на белом фартуке жены, слегка освещает правое плечо Иова, немного его грудь и правое колено. Почему элемент, традиционно имеющий положительную семантику, доверен именно ей?

Жена не является однозначно негативным образом, ее роль амбивалентна. По-разному трактованы разные составляющие ее облика. Это касается даже ее передника: его затененная сторона прорезана несколькими глубокими вертикальными складками, приходящимися на центр композиции, они соединяют ярко освещенный подол и верхнюю часть ее красного платья. Эти складки как будто являются пластическим выражением поднимающегося в ней гнева, который выливается затем в негодующую реплику: линия центральной складки ведет как раз к голове жены. Освещенная сторона передника, напротив, имеет замины, образующие квадраты, — образ, который рождает ощущение уюта и стабильности, ведь эти сгибы свидетельствуют о том, что еще недавно выстиранный и выглаженный фартук лежал на полке у аккуратной хозяйки. Руки героини, чья фигура растянута на всю композицию, также выполняют противоположные функции: левая воплощает скепсис и лишает надежды, правая со свечой — эту надежду возвращает. Несмотря на то что свечу держит жена, этот единственный источник света в картине находится ближе к лицу Иова, хотя и не освещает его. Замысел приобретает ясность при привлечении еще одной эмблемы Виллема Хесиуса, уже из второй части сборника (посвященной Святому Духу и Надежде). Первый девиз эмблемы — «После тьмы надеюсь на свет» (II, 2) — содержит в себе отсылку к книге Иова (17:12)⁵⁶, а второй звучит как простые человеческие слова: «Пока дышу, надеюсь». Если предположить обращение Ла Тура к этому эмблематическому сборнику, то вероятно, что художника привлекла в данном случае не виньетка, но стихотворная часть эмблемы, в которой говорится и о долгом терпении земных тягот, и о неиссякаемости христианской надежды. Несмотря на то что нет

55 Грушевидная жемчужная серьга представлена и на картине с изображением Марии Магдалины из Музея Метрополитен, но она не украшает изображенную героиню, а просто лежит на столе, что меняет ее символику.

56 Имеется в виду текст Вульгаты, так как текст синодального перевода радикально отличается.

никаких доказательств о знании именно этого поэтического сочинения, его содержание, как нам кажется, задает правильный угол восприятия произведения Ла Тура. Ж. Тюилье считал картину «Иов и его жена» одной из поздних и лучших работ лотарингского мастера, несомненно, связанной с тяжелой военной ситуацией в Лотарингии и отразившей «глубокие личные размышления» художника [30, р. 224].

Подводя итог этой части, хотелось бы отметить, что круг заимствований из эмблематических трактатов, возможно, не ограничивается приведенными примерами, прежде всего потому, что нам известен далеко не полный перечень соответствующих сборников. Но важен сам факт обращения к ним, как показатель того, что и таким путем лотарингский живописец мог выстраивать ментальную связь со своими современниками.

Все приведенные в этой статье наблюдения объединены размышлением о творческом методе Жоржа де Ла Тура. В условиях новых тенденций в мировоззрении и искусстве начала XVII века, когда возникло стремление к обновлению католицизма изнутри и большое значение приобрело личностное религиозное восприятие, художники-натуралисты пошли по пути жизнеподобного воспроизведения библейских событий, как бы происходящих непосредственно на глазах у зрителя, допуская лишь определенную череду условностей в создаваемых ими сценах. В отличие от них Жорж де Ла Тур исходил не от сюжетной повествовательности и не от собственных наблюдений за реальностью, он стремился к воплощению вдохновивших его идей, будь то тема религиозной медитации святого или душевного порыва простого смертного. Лотарингский мастер часто переосмысливал уже существовавшие устойчивые стереотипы, переворачивая их значение. Индивидуализированная образная система требовала точных пластических решений; найденные формулировки становились частью арсенала художника. С этим, как нам кажется, связана смутившая многих исследователей практика работы лотарингского мастера с шаблонами фигур. Создавая произведения в условиях господства жизнеподобия, Жорж де Ла Тур формировал свою собственную иконографическую систему для новой религиозной живописи, где каждый элемент, несмотря на почти фотографическую точность изображения, имел символическое звучание.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Звездина Ю. Н. Книга эмблем Виллема Хесиуса, посвященная Святой Троице («*Emblemata sacra de Fide, Spe, Charitate*») 1636 года // Троицкие чтения. А. С. Пушкин в Подмосковье и Москве. XV Пушкинская конференция. XIV Троицкие чтения. Материалы музейной конференции, 1–2 октября 2011 года. М., 2012. С. 170–183.
2. Золотов Ю. К. Жорж де Ла Тур. М.: Искусство, 1979.
3. Иаков Ворагинский. Золотая Легенда. Т. II. М.: Изд-во Францисканцев, 2018.
4. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976.
5. Франциск Сальский. Руководство к благочестивой жизни. Брюссель: Жизнь с Богом, 1994.
6. Adhèmar H. La Tour et les couvents lorrains // *Gazette des Beaux-Arts*. 1972. № 80. Pp. 219–222.
7. Barry C. La Tour and Autoradiography // *Georges de La Tour and his World. Catalogue of the exhibition / Ed. by P. Conisbee*. Washington: National Gallery of Art, 1996. Pp. 287–301.
8. Blunt A. Georges de La Tour at the Orangerie // *Burlington Magazine*. 1972. Vol. 114. No. 833. August. Pp. 516–525.
9. Bois de Cendrecourt L. du. Elisabeth de Ranfaing Fondatrice de l'ordre de Notre-Dame-du-Refuge // *Le Pays Lorrain*. 1993. Vol. 74. № 1. Pp. 1–12.
10. Charpentier F.-T. Peut-on toujours parler de “La Servante à la Puce?” // *Le Pays Lorrain*. 1973. Vol. 54. № 2. Pp. 101–108.
11. Choné P. *Émblemes et pensées symboliques en Lorraine (1525–1633): Comme un jardin au cœur de la Chrétienté*. Paris: Klincksieck, 1991.
12. Choné P. La lanterne et le flambeau // *Georges de La Tour ou la nuit traversée. Actes du colloque organisé à Vic-sur-Seille, 9–11 septembre 1993, à l'occasion du IV centenaire de la naissance de Georges de La Tour / Textes réunis par A. Reinbold*. Metz: Éditions Serpenoise, 1994. Pp. 145–158.
13. Choux J. Le miroir de la Madeleine chez Georges de La Tour // *Le Pays Lorrain*. 1973. Vol. 54. № 2. Pp. 109–112.
14. Conisbee P. An Introduction to the Life and Art of Georges de La Tour // *Georges de La Tour and his World. Catalogue of the exhibition / Ed. by P. Conisbee*. Washington: National Gallery of Art, 1996. Pp. 13–147.
15. Darriulat J. Le regard des objets dans la peinture de Vanité // *Le Regard dans les arts plastiques et la littérature (Angleterre, États-Unis)*.

Textes réunis par P. Arnaud et E. Angel-Perez. Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003.

16. *Dollfus M.-A.* L'ophtalmologie et l'optique dans l'œuvre de Georges de La Tour // *Le Pays Lorrain*. 1973. Vol. 54. N° 2. Pp. 95–100.

17. *Fohr R.* Georges de La Tour. Le maître des nuits. Paris: Cohen & Cohen éditeurs, 2018.

18. *Gifford M., Barry C., Berrie B., Palmer M.* Some Observations on Georges de La Tour's Painting Practice // *Georges de La Tour and his World*. Catalogue of the exhibition / Ed. by P. Conisbee. Washington: National Gallery of Art, 1996. Pp. 239–257.

19. *Judovitz D.* Georges de La Tour and the Enigma of the Visible. New York: Fordham University Press, 2017.

20. *Le Floch J.-C.* Le Signe de Contradiction. Essai sur Georges de La Tour et son œuvre. Rennes: Presses Universitaires de Rennes-2, 1995.

21. *Mâle É.* L'art religieux après le Concil de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI, du XVII, XVIII siècle. Italie, France, Espagne, Flandres. Paris: Librairie Armand Colin, 1932.

22. *Mancinelli M.* "En una noche oscura,/con ansias, en amores inflamada": san Juan de la Cruz e il misticismo di Georges de La Tour // *La Tour. L'Europa della luce*. Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 7 febbraio – 7 giugno 2020 / A cura di F. Cappelletti e T. C. Salomon. Milano: Skira, 2020. Pp. 147–155.

23. *Martin E.* Le tableau comme lieu de mémoire: Les dossiers scientifiques des œuvres de Georges de La Tour // *Georges de La Tour*. Catalogue de l'exposition. 8 mars – 29 mai 2005. Tokyo: Le Musée national d'art occidental, 2005. Pp. 279–285.

24. *Morracchini P.* Les cousins franciscains de Georges de La Tour // *Georges de La Tour ou la nuit traversée*. Actes du colloque organisé à Vic-sur-Seille, 9–11 septembre 1993, à l'occasion du IV centenaire de la naissance de Georges de La Tour / Textes réunis par A. Reinbold. Metz: Éditions Serpenoise, 1994. Pp. 41–56.

25. *Nicholson B., Wright C.* Georges de La Tour / Traduit de l'anglais par Mme Radoux-Rogier. Brussels: Arcade, 1976 (1st ed.: Londres: Phaidon, 1973)

26. *Pariset F.-G.* Georges de La Tour. Paris: Henri Laurens, 1948.

27. *Rosenberg P., Mojana M.* Georges de La Tour. Catalogue complet. Paris: Bordas, 1992.

28. *Slatkes L. J.* Georges de La Tour and the Netherlandish Followers of Caravaggio // *Georges de La Tour and his World*. Catalogue of the exhibition / Ed. by P. Conisbee. Washington: National Gallery of Art, 1996. Pp. 201–217.

29. *Taveneaux R.* La Lorraine terre de catholicité // *L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot*. Catalogue de l'exposition, 13 juin – 14 septembre 1992. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992. Pp. 42–52.

30. *Thuillier J.* Georges de La Tour / Transl. by F. Claris. Paris: Flammarion, 2002 (1st ed. in French: 1992).

31. *Wright C.* The French Painters of the Seventeenth Century. Boston: Little, Brown, 1985.

32. *Zolotov Y.* Le style de Georges de La Tour // *Georges de La Tour ou la nuit traversée*. Actes du colloque organisé à Vic-sur-Seille, 9–11 septembre 1993, à l'occasion du IV centenaire de la naissance de Georges de La Tour / Textes réunis par A. Reinbold. Metz: Éditions Serpenoise, 1994. Pp. 159–171.