

КУЗНЕЧНОЕ ИСКУССТВО НА КАРТИНАХ ЭПОХИ РЕНЕССАНСА

На пороге XVI столетия Западная Европа переживает подъем гуманизма и художественное возрождение. Наиболее целенаправленно и последовательно этот процесс протекает в Нидерландах, население которых вследствие обширных международных связей воспринимает новые открытия гораздо быстрее, чем другие страны Европы. Центром культурной жизни становится Антверпен, в котором работает плеяда выдающихся художников. В истории живописи они известны под названием «антверпенских маньеристов», их композиции «утрачивают всякую весомость, фигуры движутся и закручиваются в сложных изгибах».

По мнению авторитетного исследователя искусства Высокого Возрождения Генриха Вёльфлина: «Первым среди всех достижений (живописи) XVI в. следует поставить полное высвобождение телесного движения. Изображаемые фигуры обогащаются направлениями, картина приобретает глубину, и взгляд зрителя оказывается призванным к деятельности более высокого порядка. Технически это достигается системой контрастов, увеличением отдельных частей изображаемых объектов, повышением динамики ракурсов и энергии световых пятен на темном фоне. Живопись становится чувственно осязаемой и колоритной. Для выразительности изображаемого предмета живописцы используют экспрессию поз и движений, достигаемую за счет удлиненности пропорций фигур, колористических и световых диссонансов» Наступает эпоха Маньеризма, которому европейскими историками культуры единодушно отводится столетие между 1520 и 1620 гг.

В элитарном искусстве маньеризма возрождаются многие черты средневековой куртуазной, придворно-рыцарской культуры. Его художественный язык насыщается сложными аллегориями, античный миф превращается в ребус, который надо расшифровывать, чтобы понять смысл картины. Во второй половине столетия появляются даже специальные «справочники», которые помогают зрителям трактовать аллегории. Широкую известность получает книга Чезаре Рипа «Иконология» (1593), в которой содержится 326 аллегорических изображений античных богов.

Столетие Маньеризма становится эпохой интернациональных художественных взаимодействий. Нидерландцы, французы и немцы направляются в Италию, итальянцы уезжают на север Европы, а при дворе императора Священной Римской империи Рудольфа II в Праге собираются нидерландские, итальянские, немецкие и скандинавские художники и ученые. Маньеризм превращается в космополитную придворную культуру.

Вслед за Венерой – символом наступившей гуманистической эпохи на авансцену вступает ее супруг – бог кузнечного искусства Вулкан. Образ римского бога Вулкана унаследовал основные черты греческого бога Гефеста, который является наиболее ярким представителем архе-

типа кузнеца. Гефест единственный бог греческого пантеона, который занят производством чего-либо. Он является создателем атрибутов державной власти Зевса – щита (эгиды), скипетра и молний, тирса (жезла) Диониса, колесницы и короны бога солнца Гелиоса, трезубца морского бога Нептуна, шлема бога подземного мира Плутона, стрел и луков Аполлона и Артемиды, серпа богини плодородия Деметры, трона бога сна Гипноса и оружия Афины. Он построил из золота величественные дворцы для Зевса, Геры и других богов. Также Гефест изготовил по «спецзаказу» вооружение и доспехи для знаменитых героев – Геракла, Энея и Ахилла, причём щит последнего представлял собой подробную модель мира.

Гефеста представляли кузнецом, работающим в великолепной мастерской, которую часто помещали в недрах огнедышащей горы Этны или других вулканов. В работе Гефесту помогали циклопы (киклопы) – одноглазые великаны, сыновья бога неба Урана и богини земли Геи. Кроме того, он «автоматизировал» своё производство, сделав и оживив двух прислужниц из золота.

Исследование мифологии народов Древнего Мира позволяет заключить, что характерными чертами архетипа кузнеца – Гефеста и Вулкана являются: связь с жизненной силой, покровительство плодородию, семье и браку; изготовление оружия и предметов быта с высочайшим мастерством; покровительство искусству и творчеству; олицетворение огня; ответственность за справедливость и правильный миропорядок. Кроме того, в эпоху Возрождения образ Вулкана использовался в мистических учениях как символ страсти, управляя которой человек направляет свою духовную энергию на творчество и созидание. В цикле картин «Ars Symbolica» Иеронима Босха (около 1510 г.) изображение подземного огня («первородной ипостаси Гефеста») сопровождается девизом оружейников «Холодит и обжигает», что соотносится с определением «совпадение противоположностей» Николая Кузанского. Образ Вулкана трактовали также в качестве символа «извержения», следующего за периодом долгого, потаённого труда – разрядки после напряжения.

В «Илиаде» женой Гефеста называется Аглая – одна из трёх харит (граций). Другой вариант мифа давал Гефесту в жёны богиню юности Гебу (Майю). В «Одиссее» и позднейших мифах женой Гефеста (Вулкана) считается богиня красоты Афродита (Венера), причём в поздней римской традиции этот факт трактовался как союз мастерства и красоты. Афродита была неверной женой. Она изменяла мужу с богом войны Аресом (мифы называют их сыновьями Деймоса (страх), Фобоса (ужас), Эрота и Антэроta, а дочь – Гармонию), с Гермесом (их сыном стал Гермафродит), с Бахусом (их дочерьми некоторые мифы называют харит). А также с «простыми смертными», в частности, согласно поэме Вергилия «Энеиды» герой Троянской войны Эней был сыном Афродиты и пастуха Анхиса.

Широкое распространение в творчестве маньеристов получили сюжеты: «Венера в кузнице Вулкана», «Венера (Фетида) просит Вулкана изготовить доспехи для Энея (Ахилла)», «Марс и Венера, застигнутые (пойманные в сети) Вулканом». «Кузница Вулкана» часто изобра-

жалась в аллегориях Войны и Мира, Мастерства и Красоты (Вдохновения), стихии Огня, Времен года (Месяцев, Знаков зодиака).

Сюжет поимки Вулканом любовников на брачном ложе с помощью волшебной сети был хорошо известен благодаря «Роману о Розе», в который он был включен в форме «назидательной притчи». К сюжету обращались выдающиеся мастера: Мартен ван Хемскерк (Maerten van Heemskerck, 1540), Парис Бордоне (Paris Bordone, около 1550), Хендрик де Клерк (Hendrik de Clerck, 1615). Он был популярен и в живописи барокко и рококо: Падованино (Padovanino, 1631), Лука Джордано (Luca Giordano, 1670), Йоханн Хейсс (Johann Heiss, около 1690). В 1754 г. картину на эту тему написал Франсуа Буше. Она признается лучшим произведением французского живописца.

Дважды к сюжету любовного треугольника и волшебной сети обращался Иоахим Эйтевал (Wtewael Joachim, 1610 и 1612), с именем которого связывают расцвет живописи маньеризма в Утрехте. Картины Эйтевала отличаются оригинальным колоритом: главная сцена отодвинута вглубь композиции, а передний план наполнен второстепенными персонажами в манерных позах, одетыми в яркие красные, синие и желтые одежды, создающие праздничное зрелище. Работы Эйтевала получили всеевропейское распространение благодаря гравюрам Хендрика Гольциуса (Hendrick Goltzius).

Необходимо отметить, что для Нидерландов XVI – XVII вв. характерно не только сотрудничество живописцев с граверами, но и появление плеяды профессиональных граверов-виртуозов, которые занимались изданием и продажей гравюр. Эти мастера работали главным образом в стиле маньеризма – таким был господствующий вкус эпохи, и граверы оказались его носителями едва ли не в большей степени, чем живописцы.

Хендрик Гольциус был крупнейшим представителем этого влиятельного направления гравюры. Он был «виртуозом резца и ксилографической техники кьяроскуро» (итал. *chiaroscuro* – светотень), что позволяло ему передавать «скульптурную пластику фигур». Гольциус делал гравюры в манере великих мастеров, обманывавшие даже знатоков. Особенно плодотворно он сотрудничал с антверпенским художником Бартоломеусом Спрангером (Spranger Bartholomeus), который в 1580 г. был приглашен императором Рудольфом II в Прагу и стал ведущим живописцем группы «рудольфинских художников». Вулкан присутствует на трех картинах Спрангера: «Вулкан и Майя» (1585), «Венера и Марс, застигнутые Вулканом» (1591), «Венера и Вулкан» (1610).

Согласно оценке упомянутого выше Генриха Вёльфлина, еще одним «важнейшим достижением маньеристов является «Завоевание пространства», а пионером в освоении этой новой техники живописи был выдающийся итальянский художник Якопо Тинторетто. Его «фигурные композиции строятся на резко выраженных диагоналях, эллипсам отдается предпочтение над кругами. Лейтмотивом этих построений является идея образного выражения Механизма Вселенной».

Тинторетто дважды обращался к образу Вулкана. В 1547 – 1551 гг. он написал картину «Венера, Вулкан и Марс», на которой изобразил момент посещения Вулканом Венеры, которая незадолго до прибытия супруга предавалась любовным утехам с Марсом. В трактовке Тинто-

ретто традиционной мифологической темы ярко выражены драматические контрасты образов юной обнаженной Венеры, дремлющего в колыбели младенца Амура, затаившего дыхание Марса, и угловатых движений старца Вулкана. Совсем по другому – энергично и величественно – выглядит Вулкан на картине Тинторетто «Кузница Вулкана» (1576 – 1577, Венеция, Дворец Дожей), где он олицетворяет военную мощь Венецианской республики. Отметим, что именно на этой картине особенно эффектно иллюстрируется принцип «завоевания пространства», поскольку фигуры кузнецов органично заполняют практически все полотно.

К сюжетам «Кузница Вулкана» и «Венера в кузнице Вулкана» в XVI в. обращаются Джулио Пиппи (Giulio Pippi, 1530), Франческо Сальвиати (Francesco Salviati, 1538), Джулио Романо (Giulio Romano, 1540), Джорджо Вазари (Giorgio Vasari, 1567 – 1568), Франс Флорис (Frans Floris, 1560 – 1564). В XVII в. кузницу Вулкана изображали Антон ван Дейк (Antoon van Dyck, 1630 – 1632), Диего Веласкес (1631), Давид Тенье (David Teniers, 1638), Лука Джордано (Luca Giordano, 1660), Ян де Брай (Jan de Bray, 1683).

Венера на этих картинах присутствует в образе Вдохновения, необходимого для создания шедевра – уникального кузнечного изделия. Поэтому в фокусе внимания художников, как правило, оказывается сам технологический процесс: подробно изображается кузнечный горн, инструменты – атрибуты кузнечного искусства (наковальни, клещи, молоты), тщательно выписываются характерные движения мастеров. Многие специалисты отмечают, что в живописи поздних маньеристов отчетливо проявляется скрупулезное изучение природы и реализм в изображении деталей.

Можно заметить характерные изменения в составе инструментов. В частности, на картинах Франсуа Буше (François Boucher) появляется новый атрибут бога-металлурга – тиски. В связи с этим отметим, что решающим шагом в процессе развития зажимного слесарного инструмента был переход от технологии фиксации обрабатываемой заготовки с помощью клина и молотка к зажатии с помощью резьбы и рычага. Практическое применение стало возможным после изобретения во второй четверти XVIII в. параллельных тисков, в которых подвижная губка перемещалась по горизонтали на салазках, и буквально тут же новый кузнечный и слесарный инструмент появился на картинах Франсуа Буше – он присутствует на четырех полотнах художника с изображениями Вулкана, написанных после 1747 г.

В живописи позднего маньеризма важную роль играют преломления света. Эту особенность стиля Гёте охарактеризовал следующим образом: «Цвет есть свет в потенции, свет, скрытый в прозрачной субстанции; различные степени состояния субстанции, ее ослабление или сгущение, ее прозрачность или темнота порождают различие красок». Использование в картине нескольких источников света помогает представить красоту тела Венеры более объемно за счет расположения кузнечного горна с раскаленными углями в глубине картины. Таким способом выстраивают композицию, например, Джованни Пальма (Giovane

Palma, 1610), Хендрик де Клерк (Hendrik de Clerk, 1615), Джованни Тьеполо (Giovanni Tiepolo, около 1650).

Подробная проработка деталей кузнечного ремесла позволяет художникам уже в середине XVII в. перейти к жанровой «кузнечной тематике». Это особенно хорошо заметно в творчестве братьев Ле Нейн (Le Nain) на примере картин «Кузница» (Blacksmith at His Forge, 1640) и «Венера в кузнице Вулкана» (Venus at the Forge of Vulcan, 1641). Появляются жанровые работы учеников Рубенса («В мастерской оружейника») и Габриэля Метсю (Gabriel Metsu) «Кузница» (1657) и «Оружейник» (1660). Остается популярной и «возвышенная тема» – на многих картинах XVIII в. Венера в окружении нимф и амуров взирает на работу Вулкана с «облачного пьедестала»: «Венера в кузнице Вулкана» Франческо Солимена (Francesco Solimena, 1704), «Венера, заказывающая Вулкану оружие для Энея» Шарля-Жозефа Натюара (Charles-Joseph Natoire, 1734), «Венера и Вулкан» Гаэтано Гандольфи (Gaetano Gandolfi, три картины 1780-х гг.).

Высокое Возрождение стало эпохой резкого увеличения спроса на поучительные и просветительские гравюрные репродукции и литературу, способствовавшие повышению образованности всех слоев населения. В моду вошли аллегорические изображения чувств, стихий, природы, времен года, сельскохозяйственных работ и ремесел. Вне конкуренции были аллегории любви, непременной участницей которых оставалась Венера. Яркими примерами этого служит картина Аньоло Бронзино «Аллегория любви и времени» и цикл из четырех картин Паоло Веронезе под названием «Аллегории любви» (1570), которые демонстрировали типы характеров, соответствующие состояниям изображаемых чувств.

Популярными были аллегории Времен года или месяцев. Традиция создания картин и особенно гравюр такого рода восходит к календарям готических часословов, в которых каждый месяц снабжался иллюстрацией с изображением крестьянских и ремесленных работ, соответствующих временам года. Часто объектами подобных изображений становились работы в кузнице, как это видно, например, на картинах Франческо Альбани (Francesco Albani) «Лето» (1617) или мастерской Якопо Бассано (Jacopo Bassano, 1517 – 1592). Мастерская Бассано поставляла аллегорические картины и гравюры с изображениями кузницы «Февраль» и «Стихия Огня» почти до конца XVII в., когда в ней работали внуки, родственники и ученики мастера.

Настоящей энциклопедией металлургического производства эпохи Ренессанса и раннего Нового времени являются аллегории Осязания, Огня, Огня и Воздуха, созданные художниками великой династии Брейгелей. На творчество основателя династии Питера Брейгеля Старшего (Мужицкого) определяющее влияние оказали произведения Иеронима Босха, образный язык которого он часто использовал, и творчество его учителя – Питера Пауля Рубенса. На пике творчества популярность Рубенса была так высока, что для выполнения огромного количества заказов ему приходилось использовать помощь учеников; Брейгелю «досталась» металлургическая тема, которую он успешно развил и передал сыновьям.

Картины Питера Брейгеля Старшего наполняли частные коллекции, но также он сделал множество аллегорических рисунков, которые предназначались для гравюр. Покровителем Брейгеля был издатель Иероним Кок из Антверпена, который гравировал его рисунки и в оттисках распространял по всей Европе. Излюбленный тип композиции Питера Брейгеля Старшего представлял собой большое пространство, наполненное множеством подробно и четко выписанных персонажей и объектов.

Сыновья Питер Брейгель Младший (Адский) и Ян Брейгель Старший (Бархатный) начинали свое творчество с копирования произведений отца. Впоследствии они выработали собственную манеру письма, но продолжали успешно «тиражировать» пользовавшиеся неизменным спросом аллегорические сюжеты. Ян Брейгель Старший написал несколько аллегорий в соавторстве с Хендриком ван Баленом, включив в них изображения экзотических цветов и животных, которыми заморская торговля наполняла оранжереи и зверинцы эрцгерцогов в Брюсселе.

В результате тщательной «семейной» проработки темы Стихии Огня на картинах Яна Брейгеля Младшего (внука великого живописца) мы можем наблюдать все стадии технологического процесса производства металлических изделий. Здесь присутствуют изображения выплавки чугуна в доменной печи, сверления канала ствола у чугунного орудия, расковки железных заготовок под водяным молотом, полировки изделий на шлифовальных кругах и, конечно, ручной «свободной»ковки. Поражает изобилие детально выписанного металлургического инструмента: наковальни и шпераки (фигурные наковальни) различных видов (включая редкую шаровую форму дляковки шлемов), кузнечные штампы, полный набор монетного мастера (включая ножницы для обрезаки монетных заготовок), ювелирные инструменты, а также измерительные приборы: кронциркули, нутромеры, калибры.

Апофеозом металлургической темы в аллегориях XVI – XVII вв. является изображение «общего вида» металлургических мануфактур. Знаменательно, что зачинателем этой традиции стал великий нидерландский живописец – Питер Брейгель Старший, а объектом, рядом с которым располагается мануфактура – символ эпохи – Вавилонская башня.

В 1563 г. Брейгель написал картину, на которой Вавилонская Башня, рассматриваемая с холма, вырастает из скалы, бросая гигантскую тень на землю и море. Этажи ложатся один на другой в прочном равновесии, небольшой наклон Башни усиливает ощущение пространства. В позднем варианте композиции Брейгель придает Вавилонской башне гораздо меньше устойчивости, она спиралью ввинчивается в облака. Наблюдатель без точки опоры парит над пространством картины, которому становятся присущи кривизна, динамизм и напряжение. Поздний вариант композиции Брейгеля неоднократно воспроизводился в живописи маньеризма, потому что в полной мере выражал особенности стиля.

Брейгель ввел в композицию изображение кузницы, и с легкой руки мастера она становится сначала неотъемлемым атрибутом аллегии, как это можно наблюдать на картинах Лукаса ван Фалькенборха (Lucas

van Valckenborch), Хендрика ван Клеве (Hendrick van Cleve), Питера Шеброека (Pieter Schoubroeck), Абеля Гриммера (Abel Grimmer). А затем превращается в полномасштабное изображение металлургической мануфактуры, для которой уже сама Вавилонская башня служит эффектным фоном – в трактовке Мартена ван Фалькенборха (Marten van Valckenborch, 1594) и Людовика Тоепута (Lodewyk Toeput, 1587).