

Романенкова Ю.

канд. искусствоведения, доцент, докторант, в.н.с. ИПСИ АИУ, г. Киев

МОТИВ УСЕКНОВЕНИЯ ГЛАВЫ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XV – XVII ВЕКОВ (ЧАСТЬ 1: «ЮДИФЬ И ОЛОФЕРН»)

Статья, которая предполагает три части, посвящена проблеме выбора сюжетов художниками переходных эпох, в частности периода к. XV – XVII вв., характерного нестабильностью политической ситуации, усложненной религиозным аспектом. Мотив усекновения главы позиционирован как один из наиболее востребуемых эпохой. В первой части статьи предлагается условная классификация сюжетов, связанных с этим мотивом, прослеживается иконография сюжета «Юдифь и Олоферн».

Романенкова Ю.В. «Мотив Усикновения главы в західноєвропейському живопису XV – XVII сторіч (частина 1: «Юдіф та Олоферн»). Стаття, що складатиметься з трьох частин, присвячена проблемі обрання сюжетів художниками перехідних епох, зокрема періоду к. XV – XVII ст., характерного нестабільністю політичної ситуації, ускладненої релігійним аспектом. Мотив усикновения главы позиціонований як один з тих, що мали найбільший попит епохи. У першій частині статті пропонується умовна класифікація сюжетів, пов'язаних із цим мотивом, простежується іконографія сюжету «Юдіф та Олоферн».

Romanenkova Julia V. *Motive of cutting off the head in the painting of western europe of XV – XVII centuries (part I: “Judith and Holofernis”)*. This article, that will consist of three parts, is dedicated to the problem of the choice of subjects by artists of transition epochs, in this case – of the end of XVth – XVIIth centuries, that was characteristic by difficult political situation with serious religious aspect. Motive of cutting off the head have been explained as one of the most popular in this period. The 1st part of this essay the conditional classification of the subjects, connected with this motive, have been proposed and the iconography of the subject «Judith and Holofernis» have been analyzed.

В искусстве еще возрожденческой, а особенно постренессансной Европы в к. XV – XVII вв. усиливается интерес к трагическому, драматическому началу, что заметно отражается на выборе художниками сюжетов. Политическая раздробленность Италии, ситуация, в которой оказывается папская власть, реформационные и контрреформационные процессы в Швейцарии и Германии, несколько волн религиозных войн во Франции, приведшие к резне Варфоломеевской ночи, деятельность инквизиции в эти годы в Испании, революция и раскол Нидерландов создает все основания для того, чтобы в динамике художественного процесса произошли изменения. Взлет творческой свободы, спровоцированный светским, языческим по форме, но при этом по-прежнему глубоко религиозным в своей основе Возрождением в Италии, переместился в страны севернее Альп, сменился тревогой и неприкаянностью художников. В Европе начался процесс глобальной миграции художественных сил или дробления художественного потенциала. Многие мастера, будучи не у дел в Италии [1], постепенно, выйдя из итальянского «приюта для титанов» через французские

«врата для отчаявшихся», развеяли ветер сомнений и боли утрат, получивший маньеристический окрас, по всей Европе, образовав тем самым новые художественные центры в Фонтенбло, Мадриде, Праге при дворах Франциска I, Максимилиана I, Рудольфа II..

Но те потрясения в религиозной, политической ситуации стран как Италии, так и т.н. «стран Северного Возрождения», формировавшие творческую личность в XVI в., называемом веком противоречий и конфликтов [2; 3], и привели к усилению драматического начала в искусстве. Особенно ярко и характерно это проявилось в немецком искусстве, где как ни на какой иной земле, было сильным влияние религиозного аспекта. Немецкие художники оказались наиболее восприимчивыми к мистицизму времени. Ситуация немало сказалась и на творчестве фламандских, голландских мастеров, которые пропускали сквозь себя политические смуты эпохи. В итальянском искусстве наиболее ярко отразились веяния времени в искусстве Микеланджело да Караваджо, передавшего трагизм не только в выборе сюжетов, и но во всей своей творческой манере, в палитре, в принципах владения светотенью. Французские мастера, несмотря на весь драматизм событий религиозных войн, переносили кризисный характер эпохи, пожалуй, наиболее легко, и лишь в отдельных случаях в искусстве XVI в. можно наблюдать драматические всплески, доминирование религиозных сюжетов вместо мифологических, что характеризует еще готические реминисценции, как это было в творчестве Ж. Кузена Мл. или А. Карона. В остальном же этот «удар драматизма» для французов оказался, можно сказать, скользким.

В живописи XVI – XVII вв. становится оправданно актуальной тема смерти в ее разнообразных вариациях, в частности, мотив казни, самоубийства, гибели как акта самопожертвования. Среди этих мотивов одним из наиболее популярным стал сюжет «усекновения главы», всегда пропитанный трагизмом и одновременно насыщенный духом героики. Мотив отсеченной головы можно связывать и с библейскими сюжетами, и с событиями античной истории, а иногда и проецировать на историю, современную авторам. Эти сюжеты имеют интересную иконографию, к ним нередко обращались и раньше, их можно будет наблюдать и в более поздние периоды, но именно в к. XV – XVII вв. к ним прибегали часто. XVI в., как век отчаяния и перелома в сознании творческой личности, особенно характерен тяготением художников к трагическому, что отразилось не только на выборе ими определенных сюжетов в

творчестве, но и на их собственных творческих биографиях. Ведь не зря многие из них погибли в забвении, становились умалишенными, отдавались склонности к мистике, заканчивали свои дни самоубийством: Леоне Лиони, Орландо ди Ласко, Бассано, Пармиджанино, Понтормо, Россо, Торриджано [2, с. 12]. Эта закономерность будет наблюдаться в искусстве кризисных периодов и позднее, на рубеже XIX и XX вв., на сломе XX и XXI вв. Стихия смерти всегда будет привлекать мастеров эпохи «стилевого слома», привлекать настолько сильно, что некоторые из них испытывают на себе ее притягательную силу, прервав свои дни по собственному желанию. Один из вариантов пояснения этой закономерности дал Дюркгейм – в самоубийстве он увидел «следствие неспособности [человека, особенно творческого склада] преодолеть обособленность и одиночество..., невозможности достигнуть социального единства и сплоченности» [цит. по: 4, с. 201].

Условная классификация сюжетов, предполагающих обращение к мотиву усекновения главы, не сложна. Их массив можно разделить на группы религиозных, исторических, мифологических, аллегорических сюжетов. Религиозные в свою очередь предполагают как ветхо-, так и новозаветные истории, а исторические – события из античной и современной истории. Соседство изображенной мертвой головы с живыми персонажами этих сцен было очень выгодно для художников – оно давало им возможность использовать контрасты, противопоставить жизнь смерти, подчеркнуть безжизненность и «потусторонность» отрубленной головы, одновременно изучая реакцию на нее живых, все оттенки их эмоционального состояния – от испуга до немого, застывшего пафоса героини.

Среди ветхозаветных сюжетов, которые предполагают изображение отсеченной головы, наиболее характерными и притягательными для художников можно назвать вариации истории о Саломее, «Усекновение главы Иоанна Крестителя» как один из ее вариантов, истории о Юдифи и Олоферне, Давиде и Голиафе. В новозаветных сюжетах особый интерес в данном контексте могут представлять изображения цефалопера, т.е. святого, держащего в руках свою отрубленную голову, или с головой, «укрытой в руках» [5] – св. Дени, Фелицата, Едигий, Люциан, Никазия, Валерия [6], голова с завязанными глазами может символизировать и апостола Павла. Нередко голова покоится на большом плоском блюде.

Группа исторических сюжетов включает истории царицы Томирис, консула Манлия Торквата, смерть Лукреции, Спурия Кассия, Помпея, императора Оттона III и т.д. Мифологические сюжеты этой категории – мотив отсечения Персеем головы горгоны Медузы, аллюзия на Аргуса в мифе о Меркурии). Наиболее характерным из аллегорических сюжетов, наверное, можно назвать образ Америки среди четырех частей света.

РЕЛИГИОЗНЫЕ СЮЖЕТЫ. Юдифь и Олоферн. Иудейская вдова, сошедшая со страниц ветхозаветной апокрифической Книги Юдифи, стала одной из наиболее притягательных героинь для

мастеров Возрождения и постренессансного периода. Впервые обращение к ее образу произошло в Средние века, когда она символизировала Смирение. Отношение к этому образу не было однозначным, как и отношение ученых к самому источнику, до сих пор считающемуся многими исследователями недостоверным, относимому к вымыслу, классифицируемому просто как притча [7]. В период Возрождения история Юдифи и Олоферна трактовалась как выражения господства женщины над мужчиной, а в период Контрреформации в ней начали видеть изображение победы над грехом [5, с.630-631]. При восприятии этого образа можно говорить о двух сторонах медали: с одной стороны Юдифь представляется как героиня, избавившая свой народ путем самопожертвования от бедствий нападения войска Навуходоносора, с другой – она сделала доверившегося ей воина жертвой обмана, на который пустилась пусть даже в благих целях. Но если вторая трактовка объясняла частичное неприятие образа учеными, то первая превращала Юдифь как раз в ту героиню, которая и была нужна во многих державах Европы в XV – XVII вв., поскольку события иудейской истории проецировались мастерами на современность, она стала персонификацией спасения от того хаоса, в который погрузилась Европа, а поэтому ее благими целями были оправданы недостойные средства.

Существует несколько вариаций этого сюжета, изображающих разные моменты истории об ассирийском полководце и иудейской красавице, некоторые из них являются практически вневременными, не связанными с конкретным моментом: 1 – сама сцена обезглавливания Олоферна, 2 – Юдифь на пути из стана врага в свой город, 3 – нахождение тела обезглавленного Олоферна, и 4 – Юдифь с головой Олоферна вне активного действия, наименее повествовательный сюжет, где иудейка представляется уже свершившей акт возмездия за нападение на ее город. Во власти очарования столь контрастного образа Юдифи оказались Андреа Маньтенья, Сандро Боттичелли, Микеланджело, Донателло, Паоло Веронезе, Якопо Тинторетто, Жак Карло, Пармиджанино, Караваджо, Артемизия Джентиллески, Антонио Дзанки, Питер – Пауль Рубенс, Рембрандт, Карло Сарачени, Кристофано Аллори, Жерар Сегер, Лукас Кранах Ст., Михаэль Остендорфер, Ян Сандерс ван Хамессен, Ян Массейс Ст. и многие другие. Эпоха рубежа XIX и XX вв., столь близкая по психологическому состоянию творческих личностей эпохе рубежа веков XVI и XVII, вновь всколыхнула интерес к образу роковой иудейской вдовы, который впрочем, совсем и не угасал никогда, возродив его в работах Густава Климта, Франца фон Штука. Благодаря многочисленным обращениям к магически притягательному образу, своего рода рупору кризисных художественных эпох, сложилась его иконография, от которой мастера XVI – XVII вв. отходили не часто. Юдифь всегда изображалась молодой, красивой, практически всегда спокойной в осознании своей правоты, и лишь изредка ее лицо было омрачено оттенком презрения или безразличности



Илл. 1. Караваджо. «Юдифь с головой Олоферна». 1599 г.



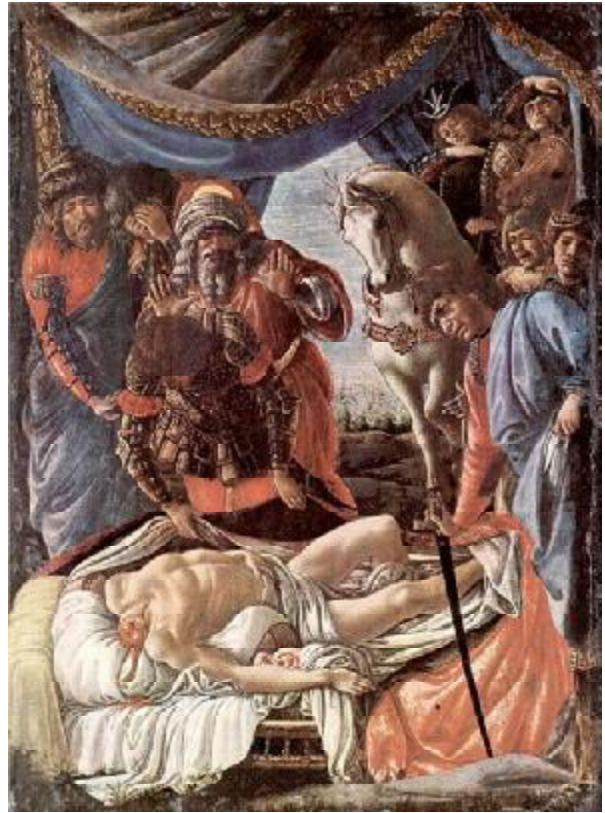
Илл. 2. А. Джентиллески.
«Юдифь, обезглавливающая Олоферна».
1614-15 гг.



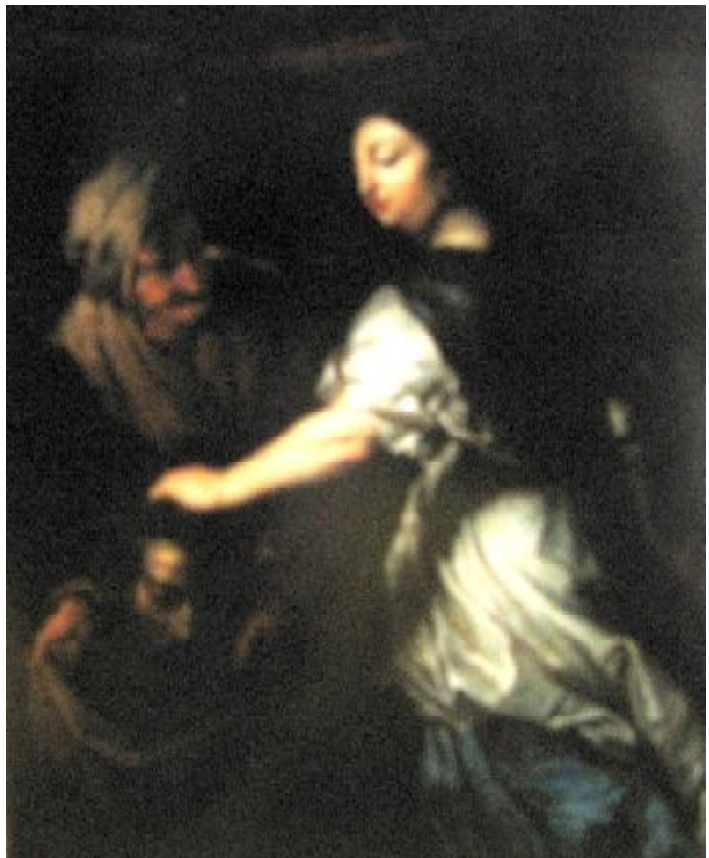
Илл. 3. А. Мантенья. «Юдифь». Ок. 1495 г.



Илл. 4. С. Боттичелли.
«Возвращение Юдифи». К. XV в.



Илл. 5. С. Боттичелли. «Нахождение
обезглавленного тела Олоферна». К. XV в.



Илл. 7. Ж. Сегер. «Юдифь с головой Олоферна».
I четверть XVII в.

Илл. 6. Джорджоне. «Юдифь». 1504-1505 г.

(Караваджо). Художники этого периода могли изображать ее в либо в условном одеянии, иногда напоминающем античное (Мантенья), не дающем представления о времени и месте создания работы (Аллори, Джентиллески, Сегер, Аллори), либо в современном автору костюме, выдержанном в духе последней моды (Боттичелли, Кранах, Остендорфер, Веронезе), либо обнаженной, только с некоторыми атрибутами – шлемом, плащом, украшениями (Дзанки, Массейс, ван Хемессен). Несколько более вольно трактовали художники образ служанки, который стал скорее вспомогательным, неким указанием на Юдифь, отличающим ее от Саломеи, которая часто изображалась в аналогичной ситуации – с отрубленной головой в руках. Служанка могла изображаться как молодой, так и, правда, не часто, пожилой (Караваджо), иногда даже темнокожей (Веронезе).

Иконографические особенности Олоферна проследить несколько сложнее – не всегда есть возможность наблюдать черты отрубленной головы. Возрастная характеристика военачальника не стойкая – иногда его изображали стариком, дабы усилить предполагающееся негативное отношение зрителя к персонажу (Дзанки), но чаще война представляли средних лет, итальянские авторы пишут Олоферна с густыми локонами, бородой, немецкие и голландские – рыжеволосым, с довольно короткими волосами, наделяя его чертами, присущими мужчинам их земель, что, собственно, происходило и с образом Юдифи – цвет ее волос варьировался. В тех произведениях, в которых сюжетом предусмотрено изображение обезглавленного тела, оно всегда выдает богатырское сложение почти великана Олоферна.

Кульминационный момент действия – сама сцена отсечения головы вавилонского военачальника – представляется довольно редко. К нему обращался один из тех художников рубежа XVI и XVII веков, художественный язык которых наиболее исполнен трагического звучания, риторических вопросов, предчувствия беды, – Караваджо в своей «Юдифи с головой Олоферна» (ил.1) (1599 г.). Это, казалось бы, самое примитивное решение, в котором сцена предполагает эмоциональный накал, нет того сложного тонкого подтекста, когда все уже свершилось, и видимыми остались лишь атрибуты трагедии. Караваджо, который в своем творчестве не раз использовал мотив усекновения главы, на сей раз выбрал именно тот момент, когда свершается акт правосудия над Олоферном, т.е. предпочел открытое, активное действие. При такой трактовке ему не пришлось противопоставлять смерть жизни, он поставил более сложную задачу, хотя и решил ее еще несколько повествовательно, – задачу передать балансирующую над краем пропасти жизнь, ее последний аккорд. Весь ужаса момента Караваджо вложил в крик раскрытых губ Олоферна, в глаза старухи-служанки, которая впиалась ожидающим острым взглядом в лицо гибнущего воина – в ее лице читается не то торжество момента, которое должно быть в данном случае, а тот же патологический интерес к происходящему, который движет людьми, идущими посмотреть на казнь, на мучение

себе подобных. Микеланджело Меризи да Караваджо не зря одним из немногих изменил иконографически устоявшуюся схему и изобразил служанку не молодой девушкой, а старухой, каждая морщина хищного профиля, ссутулившаяся осанка которой подчеркивают трагизм происходящего, оттеняя молодость и красоту главного персонажа. Юдифь же, напротив, лишена того ощущения страха, которое предполагает сцена, она спокойно отсекает голову ассирийца мечом, как, впрочем, будет почти во всех ее изображениях, – решимость уничтожает страх. Но все же беспристрастность женской фигуры несколько поколеблена воображением Караваджо, – оттягивая одной рукой за волосы голову, а другой совершая то самое роковое движение меча, которое она, согласно тексту, повторила дважды, Юдифь отпрянула от тела, из которого вместе с тройной струйкой алой крови вытекает жизнь. Юдифь у всех художников никогда не испытывала страха как истинная героиня, но в иудейской вдове у Караваджо все же проблескивает человеческое начало сквозь броню героического пафоса. В ее движении чувствуется скорее брезгливость, чем негодование и бесстрашие, брезгливость на физиологическом уровне, неизменно возникающая при таком зрелище у женщины, усугубленная складкой на ее челе, образованной сдвинутыми бровями мстительницы. И Олоферн, и Юдифь молоды, здоровы и сильны, что подтверждается «вылепленной» мускулатурой их тел – Караваджо обращается к наследию своего великого тезки, совпадение имен с которым вынудило его отказать от своего имени и называться по городу, близ которого родился, дабы исключить сравнение с Буонарроти. Трагизм момента Караваджо подчеркивает свойственной ему темной монохромной палитрой, из темного фона светом «выхватывая» скульптурно моделированные тела персонажей. Предсмертный крик Олоферна Караваджо окрасил в красный цвет, расположив на заднем плане словно в натюрморте выложенные, переходящие в узел складки алой драпировки, усиливающие драматизм впечатлений контрастом с темным фоном. И лишь струя крови, соединяющая шею Олоферна, от которой уже наполовину отделена голова, с подушкой, на которую он опирается, является наименее естественной – Караваджо не смог передать ее «материальность», она представлена как практически негнущаяся, словно картонная, что усиливает театральный эффект.

Тот же момент обезглавливания вавилонского военачальника Навуходоносора II запечатлевали и Веронезе, Тинторетто. Но, например, Веронезе и Тинторетто были более «деликатны» со сценой обезглавливания, поместив Юдифь и служанку подле только что обезглавленного тела, но акт возмездия все же, хоть и миг назад, но УЖЕ произошел, все УЖЕ свершилось. Веронезе, дабы подчеркнуть драматичность момента, делает служанку темнокожей, оттеняя таким образом светоносность золотоволосой Юдифи. А непосредственно к сцене отсечения головы ассирийца обратилась Артемизия Джентиллески в работе «Юдифь, обезглавливающая Олоферна» (1614-

15гг.) (ил. 2). В творчестве итальянской художницы было немало сцен, в которых свершается акт правосудия и происходит торжество справедливости, пронизанных отчаянием и болью. Таким образом, она выплескивала на холст не только трагизм и осколочность эпохи, но и личную боль – в юном возрасте Артемизия была обесчещена и перенесла постыдные судебные разбирательства [7], что серьезно отразилось на ее мироощущении, спровоцировало и выбор сюжетов. Джентиллески не раз обращалась к образам Юдифи, Клеопатры, царицы Савской, в работе с которыми предполагались драматизм и напряженность. Сама палитра ее работ, близкая по строю к караваджистской, переключается с угнетенностью духа автора – непроницаемый фон, преобладание «цветов земли», лишь несколько световых «выпешек», которыми выделяются тела персонажей. Джентиллески передает открытую борьбу, противостояние поверженного Олоферна с Юдифью и ее служанкой, помогающей госпоже держать врага. Заметно отличается от метода Караваджо моделировка тел, лепка их объема, скульптурное начало в этой работе не доминирует, поэтому персонажи лишены той внутренней силы, которой наделил их Караваджо полтора десятилетия назад, но метод контраста света и тени Джентиллески заимствует у второго Микеланджело итальянского искусства.

Иногда художники обращались к сцене возвращения Юдифи из вражеского стана в сопровождении служанки, несущей в руках мешок с отсеченной головой Олоферна. Стоящей у ассирийского шатра в позе античной героини и передающей жуткий трофей служанке ее представил Андреа Мантенья (ил. 3). Его Юдифь подобна каменному изваянию, картина лишена всякого беспокойства, к тому же, дабы избавить зрителя от эмоционального напряжения, отсеченная голова Олоферна повернута затылком, и черты лица не видны. Не только пол орнамента движения и композиционным особенностям, но и по колористике картина напоминает помпейскую фреску.

На пути из Вифулии [5, с.631] (Ветилуя) [8, с. 676-677] домой представил иудейскую красавицу Сандро Боттичелли, не раз обращавшийся к этому сюжету, – «Возвращение Юдифи» (ил. 4). Его Юдифь, сопровождаемая служанкой с мешком с отрубленной головой, помещена в пейзаж, что бывало не часто, автор дал ей в руку символическую ветвь. Юдифь Боттичелли – чистокровная флорентийка, с уложенными в современную художнику прическу волосами с украшением, платьем, скроенным по последней моде, что отличало практически все персонажи флорентинца, будь то мифологические или религиозные сюжеты. Эта Юдифь одна из наиболее «декоративных», как и образ кисти Мантеньи, хотя события в Италии того времени спровоцировали интерес обоих художников к этому образу, все же ситуация еще не достигла той степени драматизма, которая постигнет многие государства Европы спустя почти сто лет. Поэтому ренессансная Юдифь и у Боттичелли, и у Мантеньи, абсолютно гармонична по сво-

ему внутреннему состоянию. Боттичелли еще раз обращался к истории о иудейской вдове и ассирийском полководце, изобразив уже иной ее момент, – «Нахождение тела обезглавленного Олоферна» (ил. 5), где как раз главная героиня отсутствует, а главным героем мастер пытается сделать то состояние испуга, в которое приходят нашедшие мертвое тело ассирийцы. Но вновь приходится отметить, что Ренессанс, тем более Ранний, еще не испытал хаоса XVI в., поэтому эмоциональное состояние у Боттичелли не прочитывается, картина тоже еще повествовательна, реакция на увиденное у персонажей выражается только в жестах рук: один закрывает руками лицо, другой словно отстраняет от тебя руками увиденное безжизненное тело. Да и Олоферн у Боттичелли довольно изящен, совсем не похож на того грозного мощного великана, каким он станет у Караваджо.

Наиболее распространенным становится сюжет «Юдифь с головой Олоферна», где нет ни обезглавленного тела, ни вспомогательной фигуры служанки, а лишь иудейская красавица, держащая в одной руке орудие казни, а голову полководца либо держит в другой руке за волосы, либо голова лежит рядом, а в некоторых случаях Юдифь даже может, подобно Давиду с отсеченной головой Голиафа, попирать ее ногой (Джорджоне).

Так же, как и Боттичелли, в пейзаж помещает фигуру Юдифи Джорджоне (ил. 6). Его картина являет собой наиболее умиротворенный образ иудейской вдовы с ярко выраженным лирическим началом. Ее спокойствие подчеркивается даже тем, что огромный тяжелый меч, который явно противопоставлен ее хрупкости и нежности и для нее совершенно неподъемен, она опустила, уперев острием в землю, и половина лезвия скрыта за драпировками одежды Юдифи. Во многих сценах «Юдифь с головой Олоферна» меч поднят, что активизирует действие, в этом сюжете – пассивное, добавляя ему накал, активизируя ритм. Любопытно и то, что у Джорджо Юдифь опустила глаза, обратив взор к отсеченной голове своей легкомысленной жертвы, чьи глаза тоже закрыты и лицо уже мертво. Далеко не во всех работах на этот сюжет иудейская мстительница представлена так (Массейс, Сегер, Дзанки), чаще она смело, открыто смотрит перед собой, не испытывая чувства вины и осознавая праведность действий своего карающего меча. А кротость венецианской Юдифи можно воспринимать по-разному: с одной стороны, человек, уверенный в себе, всегда бывает спокоен, но с другой – эта кротость Мадонны граничит с шаткостью осознания своей правоты, в картине Джорджоне нет того пафосного героизма, пронизывающего многие полотна на этот сюжет, у учителя Тициана в работе нет того вызова, который бросает героиня, демонстрируя мертвую голову Его Юдифь находится в состоянии «предстояния», а нежность ее облика подчеркивается толстым стволом дерева на заднем плане, мощь которого контрастирует с деликатностью женской фигуры.

Совсем иной характер придали женскому образу в своих картинах «Юдифь с головой Оло-



Илл. 8. К. Аллори. «Юдифь с головой Олоферна».
I четверть XVII в.



Илл. 9. Л. Кранах Ст. «Юдифь».
I треть XVI в.



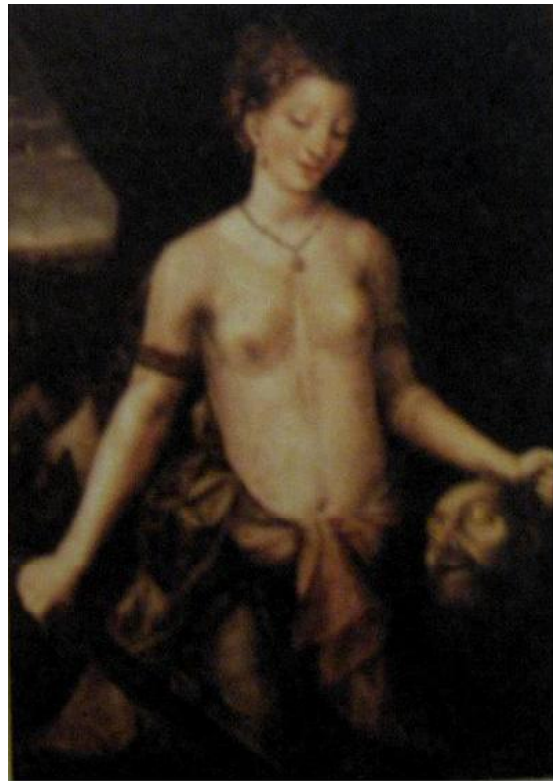
Илл. 10. Л. Кранах Ст. «Юдифь». I треть XVI в.



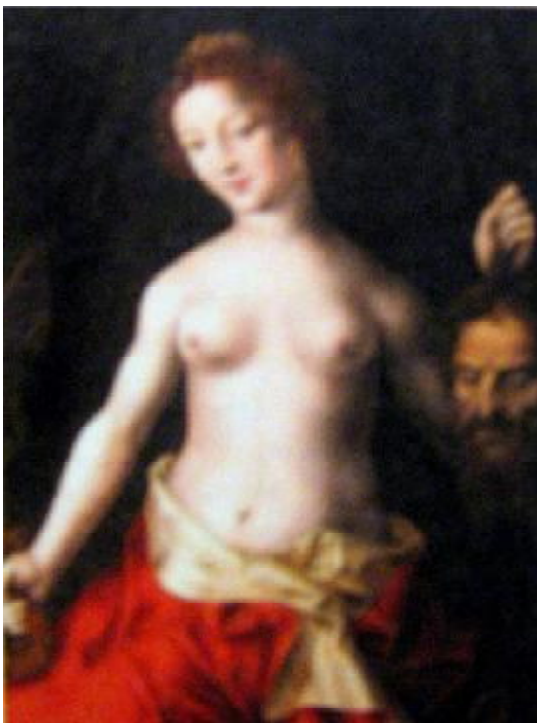
Илл. 11. М. Остендорфер. «Юдифь». 1530 г.



Илл. 12. Я. Сандерс Ван Хемессен. «Юдифь».
Ок. 1540-х гг.



Илл. 13. Я. Массейс. «Юдифь». Сер. XVI в.



Илл. 14. Я. Массейс. «Юдифь
с головой Олоферна». Сер. XVI в.



Илл. 15. А. Дзанки. «Юдифь».
1660-70е гг.

ферна» Кристофано Аллори и Жерар Сегер в первой четверти XVII в. У обоих мастеров Юдифь задрапирована в пышные складки одежд, барочно-многословный характер которых делает психологическую характеристику образа вторичной. Сегер (ил. 7) вновь прибегает к методу контраста, изображая, вслед за Караваджо, служанку старухой. Колористическое решение обеих картин, как и произведения Карло Сарачени (1615-20 гг.), тоже испытывает влияние метода Караваджо, активно противопоставляются свет и тень, световыми вспышками выделяются лишь тела, погруженные в непроницаемый мрак темного фона. К. Аллори (ил. 8) поместил огромную голову Олоферна на первый план, оттенив ее золотом вычурного платья Юдифи, явно проведя параллель с головой горгоны Медузы в руках Персея – голова напоминает посмертную маску, на которой застыла мука предсмертной агонии. Действие в картине Аллори открыто, направлено наружу, а не вовне.

Мастера Северного Ренессанса и маньеризма тоже часто делали объектом своего внимания Юдифь. Иудейская вдова в картинах Лукаса Кранаха Ст. (ил. 9-10), как и у Боттичелли, всегда одета веяниям последней моды, мертвая голова, которую впоследствии была выставлена на городской стене для устрашения ассирийцев, как трофей победителя помещена в обеих картинах на передний план, в отличие от упоминаемых выше работ, здесь она лежит на плоскости, а Юдифь с ярко выраженными национальными чертами лишь символически касается ее рукой, демонстрируя причастность к действию, так Кранах и создает и композиционную «связку» между массой головы полководца и фигуры Юдифи. В другой руке светловолосая немецкая красавица держит меч, вопиющая вертикаль которого вторит срезу картины. Эта мощная вертикаль словно свидетельствует о неизбежности осознания собственной правоты, символизирует нерушимость веры в нее.

Та же иконографическая схема использована Михаэлем Остендорфером в его «Юдифи» чуть позднее, в 1530 г. (ил. 11), написанной под явным влиянием Кранаха. Сложно согласиться с мнением некоторых исследователей о том, что у Остендорфера, в отличие от Кранаха, Юдифь не героиня, не роковая женщина, а выглядит совсем иначе [9, с.18]. Напротив, у обоих художников образ выглядит одинаково отстраненным и пустым, но уровень профессионализма Остендорфера сильно уступает кранаховскому. Иначе трактован и меч Юдифи – с узорной, сложного абриса рукоятью, он имеет изогнутый, напоминающий восточный клинок, но, вслед за Кранахом, немецкий живописец поднял лезвие меча острием вверх, за счет кривизны слегка отклонив его от вертикали, создающей параллель срезу доски. К тому же, Остендорфер помещает надпись над головой полководца, сообщая его имя, внося уточнения в сюжет, трактовка которого, однако, была бы бесспорной и без этого: иконографически эту сцену при отсутствии служанки в композиции можно перепутать только с Саломеей, но в ее руках не может быть меча, и голова Иоанна чаще всего изображается на плоском блюде.

Наконец, отдельно можно выделить произведения, в которых иконографическая схема несколько меняется, поскольку Юдифь изображается обнаженной. Таким образом усиливается мотив героики, этот иконографический тип нельзя назвать очень распространенным, но, например, нидерландские живописцы Ян Сандерс Ван Хемессен ок. 1540 г., Ян Массейс ок. сер. XVI в., венецианец Антонио Дзанки в 1660-70-е гг. представили ее именно такой (а из наиболее интересных типов этого персонажа, созданных в нач. XX в., можно вспомнить Юдифь Франца фон Штука, также полностью обнаженную, с мечом в руках, но рядом с еще живым Олоферном – интересно, что если, например, Густав Климт почти в то же время изображает свою Юдифь с головой военачальника в руках, придерживаясь устоявшейся веками иконографической схемы, то фон Штук отступает от традиционных вариаций схемы, в его «объектив» Юдифь попадает в тот момент, когда она только встает с ложа, меч уже в ее руках, но он еще опущен, и Олоферн представлен еще до гибели, просто спящим).

Интересна трактовка сцены в картине ван Хемессена (ил. 12). Его Юдифь является свидетельством того, что голландский мастер был хорошо знаком с творчеством Микеланджело Буонарроти. Хотя нет документальных свидетельств, подтверждающих его путешествие в Италию, но есть предположения, что он какое-то время работал в мастерской Хендрика ван Клеве Ст. [10, с.63], а это вполне могло способствовать его близкому знакомству с манерой флорентинца – мастера творческой династии ван Клеве старательно впитывали в себя традиции разных локальных школ живописи, что характерно сказалось на сложении их собственных индивидуальных манер, наиболее ярким примером чего стал Йос ван Клеве. Юдифь Ван Хемессена представлена в сложном ракурсе, довольно стремительном движении, чего практически не встречалось в этой сцене – лишь в сцене собственно обезглавливания Олоферна оно предполагается, но и там не всегда так активно выражено, правая рука изображена в резком сокращении, ритм тела фактически спиралевиден, фигура совершенно мужеподобна, с четко вылепленными, скульптурно проработанными мышцами, играющими под кожей, – все это верные признаки микеланджеловского метода с доминантой скульптурного компонента в живописи. Интересно, что у Ван Хемессена Юдифь в одной руке держит мешок, а позади ее фигуры видна голова Олоферна, которая, исходя из логики, должна быть уже в этом самом мешке, обычно помещаемом в руки служанки. Несколько иначе представлен и меч – он закомпонирован так, что видна лишь его рукоять, остальное срезано. Это чуть смягчает воинственный дух сюжета.

К такому же приему обращается Ян Массейс в обоих вариантах этого сюжета. Его Юдифь которого тоже держит в руках меч так, что он виден не полностью (ил. 13, 14). Но если в «Юдифи с головой Олоферна» меч, как у Джорджоне, обращен вниз и его лезвие практически списано «на нет» тоном, то во второй картине, «Юдифь» кри-

волинейное лезвие меча поднято вверх, как это было у Кранаха или Остендорфера. Обнаженность иудейской героини у Массейса несколько более стыдлива, целомудренна, в одной картине художник наполовину задрапировывает ее наполовину, оставляя обнаженной лишь верхнюю часть тела, а в другой и эту часть скоромно прикрывает тончайшей кисеей, которая, правда, создает лишь дымку, практически не скрывая очертаний тела. В работе «Юдифь» Массейса Ст.¹ женская фигура обогащена тщательно прописанными украшениями, как это будет повторяться практически во всех его работах, где присутствуют обнаженные женские фигуры. Для голландских художников этого периода, которые еще не совсем привыкли к изображению обнаженного тела и лишь постепенно начинали раскрепощаться, была не очень свойственна подобная иконографическая трактовка образа. При взгляде на Флору, Вирсавию, дочерей Лота кисти Массейса Ст. их иконографическое сходство заставляет задуматься о синтезе традиций нескольких национальных школ живописи, поскольку тип обнаженной женской фигуры, обогащенной украшениями, явно напоминает женские образы мастеров школы Фонтенбло, т.е. свидетельствует о знакомстве автора с творчеством французских маньеристов. Биография Я. Массейса действительно хранит сведения о том, что художник около пятнадцати лет после изгнания из Антверпена жил либо в Италии, либо во Франции [10, с.131]. Но, глядя на его работы, можно едва ли не с полной уверенностью утверждать, что, скорее всего, это была Франция, где в то время «перековывались» на местный лад итальянские образцы маньеристического искусства, – слишком явно проявляется стилистическая близость его работ к произведениям «анонимов Фонтенбло». Его Флора, Юдифь, Вирсавия являются практически полными репликами «дамы за туалетом», которая многократно в эти же годы варьировалась французскими художниками.

Более значительные изменения в иконографическую схему сюжета вносит уже во второй половине XVII в. Венецианец А. Дзанки в своей «Юдифи» (ил. 15). Его иудейская мстительница тоже представлена порлубнаженной, но снабжена, подобно всем героиням классицизма, необходимыми типичными атрибутами героини – античным шлемом и альм плащом. А вот меч отсутствует вовсе – Юдифь опирается одной рукой на отсеченную голову грозного Олоферна (в трактовке Дзанки – полулысого старика, что достаточно редко для иконографических особенностей этого образа, с седой бородой), а другую просто отводит в сторону, делая словно вопрошающий о своей правоте очень красивый ритмически картинный жест.

Мастера более поздних периодов буду более свободно трактовать иконографическую схему, да и встречаться этот сюжет будет уже не так часто – он был своеобразным рупором времени, знаковым для переходной эпохи, сложной в политическом отношении, характерной импульсивным характером и стремительной динамикой.

Литература:

1. Романенкова Ю. *Круговорот маньеризма в Европе: основные направления диффузии стиля // Cogito. – Альманах истории идей: НМЦ “Логос” – Ростовна-Дону, 2006. – С. 249-262.*
2. Виппер Б. *Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 370 с.*
3. Лосев А. *Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1998. – 751 с.*
4. Хренов Н. *Социальная психология искусства: переходная эпоха. – М.: Альфа-М, 2005. – 624 с.*
5. Холл Дж. *Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.: КРОН- ПРЕСС, 1999. – 656 с.*
6. <http://www.simbolarium.ru/>
7. <http://infoboard.kiev.ua/>
8. *Мифы народов мира / Энциклопедия. – В 2-х т. / Гл. ред. С. Токарев – Т.2.: К-Я. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – 719 с.*
9. Вег Я. *Немецкая станковая живопись XVI века. – Будапешт: Корвина, 1984. – 35 с.; ил.*
10. *Мастера Северного Возрождения / Сост. И. Мосин. – СПб.: ООО «Кристалл», 2006. – 176 с.*
11. Бенуа А. *История живописи всех времен и народов. – В 5-и тт. – Т.3. – СПб.: Издательский дом «Нева», 2004. – 512 с.*
12. Воронина Т., Мальцева Н., Стародубова В. *Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии // Памятники мирового искусства. – М.: Искусство, 1994. – 144 с.*
13. Клеваев В. *Накануне прекрасного дня. – К.: Факт, 2005. – 184 с.*
14. Мандер К. ван. *Книга о художниках. – М.: Искусство, 1940. – 378 с.*
15. Свидерская М. *Искусство Италии XVII века. – М.: Искусство, 1999. – 174 с.*
16. Chvstel A. *L'Art Italien. – Paris: Flammarion, 1995. – 637 p.*

¹ Известен еще Массейс Младший – сын Яна Массейса, Квентин, тоже художник.