

УДК: 7.047(21-21)

ББК: 85.14

DOI: 10.18688/aa2111-06-52

Д. Е. Курдюкова

Переконструируя святыню. Образ Иерусалима в живописи и графике Антверпена XVI века

Облик Иерусалима сильно менялся на протяжении столетий, и в восприятии европейской культуры образ священного города был мифологизирован. Одним из самых существенных вторжений в облик храма Гроба Господня (Анастасис), воздвигнутый в IV в. Константином Великим, стала перестройка, которую в середине XII столетия осуществили крестоносцы. В свою очередь, Святылище Купол Скалы (Куббат ас-Сахра), которое крестоносцы почитали как место храма Соломона и нарекли *Templum Domini*, было возведено в VII в. по образцу ротонды Анастасиса. А уже на Купол Скалы ориентировались строители храма Вознесения [17, р. 31]. Так, по мнению некоторых исследователей, октагон стал «архетипической моделью Храма (Северной) Европе на протяжении Средневековья»¹.

И в искусстве *ars nova*, и позже, в XVI столетии, в нидерландской религиозной живописи Иерусалим оставался важнейшей частью сцен Страстного цикла. Центрический купольный храм (не всегда в форме восьмигранника) был аллюзией на образ Иерусалима, в котором Вышний мир отчасти смыкался с конкретным городом, напоминая об августиновских отсылках к Граду Небесному и Земному. Эти центрические постройки — иногда опирающиеся на изобразительные или письменные источники, чаще домысленные, воображённые — не всегда удается четко идентифицировать с храмом Гроба Господня или с *Templum Domini*. Но их фантазийность нужно дифференцировать. Попробуем сделать это на примере антверпенского искусства, где в XVI в. смешивались разные архитектурные мотивы, Иерусалим сближался с Римом, а Рим с Вавилоном.

Проведённые нами иконографические исследования показывают, что для живописи разных нидерландских городов были характерны разные архитектурные типы, с которыми художники ассоциировали образ Иерусалима. Таких типов было несколько, их разделение — отдельный, весьма разветвлённый сюжет (встречаются, в частности, купольные октагоны и храмы круглой формы; храмы, словно полностью состоящие из абсидиол, и т. д.). В Антверпене в 1510-е гг. среди маньеристов и некоторых других художников, связанных с этим городом, быстро распространяется другой архитектурный тип, довольно существенно отличающийся от того, что в нидерландском искусстве было

¹ Говоря об «архетипе», М.Верхувен ссылается на разговор с Йеруном Гудё (Jeroen Goudeau) [17, р. 131].

прежде. Речь идёт о круглом сооружении, ярусами сужающемся к куполу (плоскому или в виде круглой главки). Ярусы часто прорезаны арками либо окнами и декорированы вимпергами. Самые ранние памятники такого типа встречаются у Квентина Массейса и Иоахима Патинира. Одной из поздних хронологических точек стало «Несение креста» Питера Брейгеля Старшего (1564 г., Музей истории искусств, Вена). Наибольшее распространение этого архитектурного типа пришлось, по всей видимости, на период между 1515–35 гг. — по крайней мере, большинство найденных нами памятников с такими храмами относятся к этому времени. Для удобства дальше этот тип будет условно именован «антверпенским» — из-за популярности именно в Антверпене¹ по аналогии с антверпенским маньеризмом.

Число художников и корпус памятников огромны. Вероятно, порой «антверпенский» тип передавался «из рук в руки». Патинир и Квентин Массейс, как известно, сотрудничали: последний иногда писал фигуры в патинировских *Weltlandschaften*, «мировых пейзажах» — изобретении Босха, которое Патинир, по определению О. Бенеша, «высвил <...> до уровня самоценного искусства» [1, с. 194]. Последователем, и возможно, племянником Патинира был Херри мет де Блес, давший импульс распространению «антверпенского» типа вширь, — и многочисленными собственными произведениями (преимущественно это «Несение креста»), и работами, которые приписывают его кругу. Патинир оказал влияние на брюссельского мастера Бернарта ван Орлея: за год до того, как стать придворным художником Маргариты Австрийской, в 1517 г. он был зарегистрирован в антверпенской гильдии Св. Луки. Возможно, ван Орлей был учителем Питера Кука ван Алста, в свою очередь, ставшего наставником и тестем Питера Брейгеля Старшего, от которого этот архитектурный тип «унаследовали» его сыновья Питер Брейгель Младший и Ян, точно так же как от Квентина Массейса — его сын Корнелис.

Список художников можно долго продолжать: Ян де Бер, Йос ван Клеве, Катарина ван Хемессен... Этот тип был использован и мастерами второго ряда, ныне анонимными (к примеру, сходных очертаний храм появляется у Мастера Св. Крови, работавшего в 1500–1520 гг. в Брюгге, но, вероятно, прошедшего выучку в Антверпене у Квентина Массейса). Наконец, он проник в декоративно-прикладное искусство.

В творчестве большинства авторов интересующий нас архитектурный тип традиционно встречается в Страстном цикле — в основном в сценах Несения креста, Распятия или Оплакивания. Это даёт основания предположить, что сооружение было аллюзией на храм Гроба Господня². Однако некоторые художники действовали смелее и расширяли иконографические рамки — причём произошло это уже на раннем этапе у Патинира. Храм причудливых форм как ассоциацию с Иерусалимом он поместил в сюжеты от «Чуда Св. Екатерины с колесом» (до 1515 г., Музей истории искусств, Вена) и «Вознесения Марии, с Рождеством, Воскресением, Поклонением волхвов, Вознесением Христа, Св. Марком и ангелом, Св. Лукой и волон» (ок. 1510–20 гг., Художественный музей Фи-

² Впрочем, в XV столетии было немало примеров, когда такая связка не работала. Ярчайший из них — «Три Марии у Гроба Господня» (ок. 1440. Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам), сейчас приписываемый мастерской Яна ван Эйка. Там храм был явной отсылкой к *Templum Domini* и ок. 1440 г. выглядел так, как он будет представлен на знаменитой гравюре из «Паломничества в Святую Землю» Бернарда фон Брейденбаха (1486 г. Баварская государственная библиотека, Мюнхен).

ладельфии, Филадельфия) — до сцены, совсем уж трудно совместимой с аллюзиями на Иерусалим. Но к ней мы вернёмся позже. Уже ок. 1525 г. такой храм появляется в «Благоговещении» Яна де Бера (Пинакотекка Брера, Милан)³ и в «Мадонне с младенцем» Йоса ван Клеве (Музей Метрополитен, Нью-Йорк).

Одновременно расширяется круг сюжетов Страстного цикла с изображением такого храма. Речь идет о работах Бернарта ван Орлея и/или его мастерской: это «Моление о чаше» (ок. 1525. Лувр, Париж) и «Перед Распятием» (ок. 1530. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург). Размывание сюжетных границ, изображение храма характерного вида как «гиперссылка» на Иерусалим — земной храм Гроба Господня или будущий Небесный Град — свидетельствует о трансформации традиции XV в. Тогда храм в качестве отсылки к сакральному городу тоже возникал преимущественно в Страстном цикле, и одним из самых смелых исключений было «Поклонение волхвов» Гертгена тот Синт Янса 1480–85 гг. из Национальной галереи в Праге. Так удлиняется символическая историческая перспектива.

Распространение этого гибридного по своей природе типа, очевидно, связано с особенностями развития самого Антверпена. Если в XV в. крупным торговым и художественным центром был Брюгге, то в следующем столетии этот статус перешел к Антверпену. Он возвысился как важнейший коммерческий центр к северу от Альп и достиг расцвета к середине века. Местный художественный рынок был одним из крупнейших в Европе, и художественная продукция в XVI столетии стала частью рыночной экономики (ситуация принципиально иная, нежели была ранее в придворном Брюгге) и в том числе активно экспортировалась. Наконец, это был не просто один из лидирующих, но и один из самых продвинутых арт-рынков: в частности, в 1540 г. здесь открывается *schilderspand*, «галерея художников» с сотней стендов и лавок, управлял которой город [18, р. 47, 48, 50, 54, 56]. Неудивительно, что в местную гильдию Св. Луки вступали художники из других городов.

Для XVI в. характерна и совершенно другая по сравнению с предыдущим столетием степень интенсивности художественных контактов. Во-первых, это были контакты с Италией через антверпенских маньеристов и шире — нидерландских романистов. Во-вторых, внутри самого Антверпена формируется много художественных династий и завязываются межсемейные связи. Кроме того, Антверпен становится крупным издательским центром.

Объём гравюр, напечатанных там в XVI в., поражает. Но в том, что касается распространения «антверпенского» типа иерусалимского храма, вероятно, существенную роль сыграли рисунки. В первую очередь, появившиеся ок. 1525–50 гг. альбомы, очевидно, служившие книгами образцов: «Альбом Эрреры», получивший название по фамилии бельгийского юриста Поля Эрреры, в собрании которого он находился до 1920-х гг. (ныне — Королевский музей изящных искусств, Брюссель), и т. н. «Антверпенская книга набросков» (Гравюрный кабинет, Городские музеи Берлина), на создателей которой предположительно мог повлиять «Альбом Эрреры». Относительно авторства

³ Ф. Вермейлен отмечает, что антверпенские маньеристы сильно растиражировали этот сюжет, и эта практически массовая продукция была очень востребована на арт-рынке, в том числе международном [18, р. 51].

рисунков до сих пор идут споры, но в данном случае важно само циркулирование архитектурных мотивов.

В обоих графических сборниках есть изображения «антверпенского» храма, причем два пейзажа с воображаемой архитектурой практически идентичны (inv./cat.nr 4630, fol. 125 в Брюсселе и inv./cat.nr 79 С 2, fol. 59r в Берлине). Трудно сказать, какой из образов первичен — или, возможно, у обоих был какой-то третий общий прототип. Рисунок в «Книге Эрреры» сделан как будто бы свободнее и быстрее, и автор увереннее чувствует объём.

Показательно, что, во-первых, в «Антверпенской книге рисунков» таких храмов много. Во-вторых, в целом эта графика тяготеет к совмещению привычных готических мотивов с классицизирующими. Наконец, подобные наброски были нередки: такие есть в Альбертине (inv. 3199), Лувре (inv. 19205), Музее Бойманса — ван Бёнингена (inv. N 84 (РК)).

Об истоках формирования «антверпенского» типа упомянем вскользь, поскольку тема эта ещё находится в разработке и в силу ограниченного объёма текста. На данном этапе представляется, что было две группы источников, притом, что ни с какими из них наш архитектурный тип не совпадает полностью. Во-первых, нидерландское искусство: возможно, живопись Герарда Давида и архитектура чтимой Иерусалимской капеллы в Брюгге. Во-вторых, и, возможно, в итоге это было главным, итальянские импульсы. Речь идёт и о многочисленных фантазийных архитектурных рисунках⁴, и о живописных видах идеальных городов. Возможно — о проектах перестройки собора Св. Петра. Самый близкий архитектурный тип, который нам удалось найти, — постройка на фреске Боттичелли «Искушение Христа» в Сикстинской капелле и на миниатюре с Давидом на фоне Иерусалима из Псалтири венгерского короля Матьяша I Корвина. Считается, что рукопись, которая в итоге оказалась в коллекции Лоренцо Велликолепного (Med-Laur. Plut. 15. 17, f. 2v), иллюминировали итальянские мастера⁵.

После 1535 г. «антверпенский» архитектурный тип не исчез, но его «приглушило» привезённое из Италии художниками-романистами — Яном ван Скорелом, Иеронимом Коком, Мартином ван Хемскерком, Хендриком ван Клеве и др. — увлечение эстетикой руин, ставшее ещё более интенсивным с середины века. Формотворческая идея с варьированием ярусов, арок, полуциркульных окон и т. д., прежде отчетливо звучавшая в «антверпенском» типе храма, находит продолжение, с одной стороны, в многочисленных образах Колизея, с другой, — в связанном с римским памятником образе Вавилонской башни, увлечение которым набирало силу примерно с середины XVI в. — и на столетие вперед.

У интереса к Италии и Риму была обратная сторона. Вечный город сравнивали с Вавилоном с древних времён и на протяжении веков. Ещё Блаженный Августин в трактате «О Граде Божиим» писал, что «Рим возник как второй Вавилон, как бы дочь первого Вавилона, посредством которой Богу угодно было покорить весь мир и умиротворить его надолго и повсюду, соединив его в общество под одной государственной властью и за-

⁴ Благодарю Е. А. Ефимову за указание на статьи Д. Скалья [14] и Х. Гюнтера [8].

⁵ Герардо и Монте дель Форра [11, p. 68].

конами» (18: 22) [2]. Эпоха Реформации актуализировала сравнения Вавилона с Римом. В частности, лейтмотивом послания Мартина Лютера профессору Виттенбергского университета Герману Тулиху «О Вавилонском пленении Церкви» (1520 г.), написанного им после отлучения от Церкви, было сравнение папства с Вавилоном: «Я окончательно убедился, что папство есть не что иное, как Вавилонское царство, с властью жестокого охотника Нимрода»; «они представляют дело так, будто в этом своём Вавилоне они радуют интересам всего христианства» [3, с. 91, 92, 123, 146–147, 152] и т. д.

В искусстве Нидерландов XVI в. Вавилонская башня — уже не всегда зиккурат. Часто она становится круглой, декорирована аркадами и полуциркульными окнами — словом, обретает классический акцент. Как известно, одним из прототипов «Вавилонской башни» Брейгеля (1563. Музей истории искусств, Вена) была гравюра с видом Колизея (руинированного, как станет модно в нидерландском искусстве, гораздо больше, чем было на самом деле) из серии Иеронима Кока «Виды римских руин»⁶ [6, p. 100; 12, p. 47; 7, p. 210; 13, p. 179–181].

Интерпретировали Вавилон по-разному. Брейгелевскому образу посвящён огромный массив исследований, поэтому отметим лишь, что некоторые видят в нем коннотацию с самим Антверпеном — предостережение процветающему городу не повторить пример Вавилона (у Брейгеля башня не достроена, т. е. краха можно избежать)⁷. Другие считают аллюзии на Антверпен слишком зыбкими, но соглашаются, что картина была наполнена отсылками к различным спорам той эпохи, в том числе о смешении античности с местной древностью и о роли искусства в век Реформации [9]. В конце концов, «Вавилонская башня стала первой в числе многих попыток человечества достичь божественного посредством творческого таланта, в данном случае — архитектуры» [9, p. 187].

Харлемский мастер Мартин ван Хемскерк как художник, одержимый Италией (откуда он привез огромное количество рисунков), оказал большое влияние на нидерландскую культуру и был прекрасно известен в Антверпене, в частности, благодаря исполненным там Филиппом Галле гравюрам. В графических сериях ван Хемскерк смело смешивал совершенно разные архитектурные мотивы.

С одной стороны, Иерусалим у него сближался с Римом. Ещё до своих знаменитых гравированных серий ван Хемскерк написал «Распятие» (ок. 1543 г., Музей изящных искусств, Гент), где храм Гроба Господня — архитектура классических форм, которые можно сравнить, например, с архитектурой на картонах Рафаэля. С другой стороны, написанное во время иконоклазма, в 1566 г., «Оплакивание» (Городской музей Het Prinsenhof, Делфт) стало последним произведением ван Хемскерка «на традиционный религиозный сюжет» [16, p. 13], и там пропорции храмовых ярусов и купола скорее напоминают «антверпенский» тип.

Ещё отчётливее Иерусалим обретает черты Рима в графике ван Хемскерка, в частности, на многих листах из гравированных серий «Бедствия еврейского народа» (Clades,

⁶ 1550/1551 г. Национальная галерея искусства, Вашингтон. inv. 1994.80.3. Другая серия Кока с римскими руинами была опубликована в 1561 г.

⁷ Б.Каминска, в частности, цитирует слова герцога Альбы, кроважадного наместника Нидерландов в 1567–73 гг., из письма 1568 г. Филиппу II. Альба сравнивает Антверпен с «Вавилоном, смятением и вместилищем всех сект» [10, p. 5].

1569) [4, p. 103–104] и «Деяния апостолов» (1575). Непроницаемых смысловых границ для художника и его эпохи нет, потому архитектурные типологии взаимозаменяемы — бывало, что Иерусалим у ван Хемскерка сближался даже с Вавилоном. В 1564 г. вышла серия гравюр, инспирированная антверпенской праздничной процессией 1561 г.⁸ Листы с «Триумфами» были аллегориями человеческого поведения, где фигурировала и Гордыня, один из семи смертных грехов, результат процветания, провоцирующего зависть. Олицетворение Гордыни в окружении других пороков появляется на фонеobelisks, триумфальной арки, а главное — причудливого храма. К. Йонкере сравнивает его с Вавилоном [9, p. 200], который тоже ассоциировался с грехом человеческой гордыни. Однако, судя по разным архитектурным типам, встречающимся в искусстве ван Хемскерка, думается, в данном случае здесь проступают черты и Рима (классические колоннады и аркады, как в Колизее), и Вавилона (многоярусное сооружение), и Иерусалима в его «антверпенской» интерпретации (эта рифма возникает благодаря небольшой круглой главке).

В итоге у ван Хемскерка пирамидально сужающееся сооружение причудливых очертаний начало символизировать древность вообще. Это видно и в серии «История Ионы» (1566): «Пророчество Ионы о Ниневию» разворачивается на фоне фантастического строения, явно «помнящего» «антверпенский» храм. Но апогеем свободное отношение с архитектурными мотивами стала одна из самых знаменитых серий художника — «Восемь чудес света» (1572). Ван Хемскерк первым обратился к чудесам света и дополнил серию своим любимым Колизеем — как обычно у него, предстающим в более руинированном, нежели в реальности, виде. Примечательно, что среди античных текстов, к которым обращался художник (при помощи подготовившего подписи к гравюрам гуманиста Адриана Юния (Hadrianus Junius), Р. Спронк указывает на первую строфу «Книги зрелищ» Марциала, написанную к открытию Колизея. В ней амфитеатр Флавиев, а шире — Рим — «встречается» в том числе с Вавилоном [15, p. 126–127, 130]. Но ещё показательнее, что утраченные памятники — не только «Стены Вавилона», но и Александрийский маяк, и Галикарнасский мавзолей — домыслены в этой серии как раз в духе формотворческой фантазии с громоздящимися ярусами. Такие сооружения, круглые или прямоугольные в плане (как Галикарнасский мавзолей и как Вавилонская башня в серии «Бедствия еврейского народа»), повторимся, превратились в отсылку к утраченной древности в целом.

Примерно в последней четверти XVI в. образ Вавилонской башни стал, можно сказать, массовой продукцией — многие работы трудно атрибутировать, и, судя по базе данных гаагского Нидерландского института истории искусств, они хранятся не только в музеях, но нередко оседают после аукционов в частных собраниях.

Самый известный из художников, написавших много Вавилонских башен, — Хендрик ван Клеве III. Испытав влияние рисованных архитектурных эскизов ван Хемскерка, этот автор сближает Вавилон одновременно с Римом и Иерусалимом. В 1584 г. он создал примечательный рисунок с Вавилонской башней (Государственный музей

⁸ У Гибсон упоминает эту серию как пример влияния на творчество ван Хемскерка камер риториков [5, p. 435–436].

искусств, Копенгаген). На одном из ярусов этой весьма обжитой башни (как грибы, на ней выросли мосты и дома, из трубы одного даже валит дым, сливаясь с облаками) разместились небольшой центрический храм с колоннами, портиком и плоским куполом. У североευропейских мастеров такие храмы ассоциировались с Пантеоном. Однако, например, в «Бедствиях...» ван Хемскерка он был отсылкой к Иерусалимскому храму.

В картинах с Вавилонской башней (Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло; Фонд Кустодиа, Париж) ван Клеве помещает темплетто с окулузом (и без портика) в самый центр композиции, акцентируя символическую отсылку. А нижние ярусы башни теперь прямоугольные, они развёрнуты к зрителю под углом, что вновь адресует к ван Хемскерку, трактованному так и Вавилонскую башню из «Бедствий...», и Галикарнасский мавзолей.

Другой акцент сделан в изображениях Вавилонской башни, написанных в середине 1590-х гг. Лукасом ван Фалькенборхом (Лувр, Париж; Музей долины среднего Рейна, Кобленц). Они развивают тип брейгелевской башни из Музея Бойманса — ван Бёнингена в Роттердаме. Но слева от сооружения теперь возникает центрический храм с куполом — новая иконографическая деталь, которой не встречалось в других найденных нами изображениях Вавилонской башни в антверпенской живописи XVI в. Несмотря на то, что храм не многоярусный, отдаленно он напоминает «антверпенский» тип. Предположим, что в нем — аллюзия на образ Иерусалима, только не на храм Гроба Господня, а на Иерусалимский храм, который в те времена представляли себе купольным октагоном мечети Куббат ас-Сахра или Храмом Соломона (хотя мы помним, что в сознании и XV, и XVI вв. образы Иерусалимского храма и храма Гроба Господня были перемешаны). Тогда картины Фалькенборха можно трактовать ещё и как аллюзию на жестокость вавилонян, разрушивших Первый Иерусалимский храм. И хотя история Вавилонской башни непосредственно не связана с разрушением храма, здесь они сопоставлены как образ утраченной святости и метафора гордыни и агрессии.

Хронологически закрывает наш сюжет в XVI в. Абель Гриммер, сын художника Якоба Гриммера, которого, в отличие от отца и от большинства упомянутых здесь мастеров, Карел ван Мандер не удостоил упоминанием и имя которого сегодня в академической литературе встречается редко. В данном случае он важен как пример обращения живописи конца столетия к теме и иконографии, распространённой в первой половине века. «Несение креста» Гриммера (1593. Музей Грунинге, Брюгге) цитирует обширный фрагмент одноимённой гравюры Херри мет де Блеса (1530–1550. Рейксмузеум, Амстердам).

Те Вавилонские башни Гриммера, что удалось разыскать, находятся в частных коллекциях. Например, в собрании Алана Трюонга хранится приписываемая Гриммеру «Вавилонская башня», где, как это было у Фалькенборха, появляется изображение храма — даже двух. Так на излете столетия возвращается «антверпенский» тип храма как отсылка к образу Иерусалима. Но появляется она в связи с Вавилоном. В обоих случаях архитектура стала перенасыщенным смешением разных элементов. Впрочем, эта плотность архитектурных фантазий была и в духе антверпенского маньериста Херри мет де Блеса с его гравюрой, и в духе романиста Мартина ван Хемскерка с гравюрой «Падение Вавилона» (1569), где в ощущении нарастающего хаоса перемешаны совершенно разные архитектурные мотивы — купольные постройки, базилики, башни, триумфальные колонны, арки и мосты.

Подытожив, скажем, что «антверпенский» архитектурный тип за век трансформировался, и одновременно с расширением круга сюжетов, впитыванием пришедших из Италии элементов классической культуры, стал иллюстрацией того, что в XX в. назвали бы коллажным мышлением. Формотворческая идея ярусной центрической постройки вместе с увлечением классической архитектурой утратила строгость означающего и означаемого. Архитектурные грёзы обрели известное сходство: Иерусалим стал Римом, Рим ассоциировался с Вавилоном, который соседствовал с Иерусалимом. Наконец, у Мартина ван Хемскерка причудливый архитектурный мотив сделался символом потерянной, но домысленной древности как таковой.

В самом деле, перспективу таких разных смысловых полюсов обозначил ещё Патирир: ок. 1520 г. он создал «Разрушение Содома и Гоморры» (Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам), где средоточием картины было сооружение «антверпенского» архитектурного типа. Потому в определённом смысле этот тип — образ-перевертыш (хотя примечательно, что на исходе столетия Гриммер цитирует его в изначальном значении с отсылкой к Иерусалиму).

Вольное отношение к архитектурным мотивам было в духе общеевропейских архитектурных фантазий. Ван Хемскерк как один из главных проводников классических вкусов в Нидерландах может показаться поверхностным, но при всей двойственности его трактовок применительно к смешению архитектурных мотивов брейгелевская идея примиряющей, направляющей роли художника ему близка.

Отношения с Римом в культуре Нидерландов XVI в. были отношениями притяжения-отторжения. Вавилонская башня как метафора непомерной гордости сочеталась с идеей бренности, символически акцентированной утрированной руинированностью «прототипа» — Колизея. Одновременно она могла восприниматься грозным пророчеством Вечному городу и предостережением современникам в Антверпене. В таком подходе звучит ответ художников эпохе, эпохе Восемидесятилетней войны и иконоклазма, осады Антверпена и постепенного угасания этого торгового города с дальнейшим переходом его роли к Амстердаму. Художник — творец, своими идеями направляющий общество к размышлению, искусством примиряющий античность (настоящую или здешнюю, нидерландскую) с современностью.

Литература

1. *Бенеи О.* Искусство Северного Возрождения. Духовные и интеллектуальные движения. — М.: Искусство—XXI век, 2014. — 448 с.
2. *Блаженный Августин.* О Граде Божиим // Творения / Сост. С. И. Еремеева. — СПб.: Алетейя; Киев: УЦИММ-Пресс, 1998. — Т. 3. — 595 с.
3. *Лютер М.* О Вавилонском пленении Церкви. — СПб.: Санкт-Петербургское общество Мартина Лютера, Изд-во Санкт-Петербургского христианского университета, 2017. — 800 с.
4. *Furia A. J. di.* Remembering the Eternal in 1553 Maerten van Heemskerck's Self-portrait before the Colosseum // *Netherlands Yearbook for History of Art.* — 2009–2010. — Vol. 59. — P. 91–108.
5. *Gibson W. S.* Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel // *The Art Bulletin* — 1981. — Vol. 63. — No. 3 — P. 426–446.
6. *Gibson W. S.* Bruegel. — New York : Oxford University Press, 1977. — 216 p.

7. *Goldsmith J. T. B.* Pieter Bruegel the Elder and the Matter of Italy // *The Sixteenth Century Journal*. — 1992. — 23. — No. 2. — P. 205–234.
8. *Günther H.* Fantasie scritte e disegnate a confronto. La rappresentazione di edifici antichi nei disegni della collezione Santarelli // *Linea 1. Grafie di Immagini tra Quattrocento e Cinquecento*. — Venise: Marsilio Editori Publ., 2008. — P. 121–134.
9. *Jonckheere K.* An Allegory of Artistic Choice in Times of Trouble: Pieter Bruegel's 'Tower of Babel' // *Netherlands Yearbook for History of Art*. — 2014. — Vol. 64. — P. 186–213.
10. *Kaminska B. A.* Come, Let Us Make a City and a Tower: Pieter Bruegel the Elder's Tower of Babel and the Creation of a Harmonious Community in Antwerp // *JHNA 6:2 (Summer 2014)* — P. 1–24. URL: <https://jhna.org/articles/come-let-us-make-a-city-and-a-tower-pieter-bruegel-theelder-tower-of-babel-creation-harmonious-community-antwerp/> (дата обращения: 25.09.2020).
11. *Madas E.* La Bibliotheca Corviniana et les corvina «authentiques» // *Bibliotheca Corviniana: Matthias Corvin, les bibliothèques princières et la genèse de l'État moderne / Supplementum Corvinianum 2 — Bavarica et Hungarica — Ex Bibliotheca Corviniana*. — Budapest; Országos Széchényi Könyvtár, 2009. — P. 35–78.
12. *Mansbach S. A.* Pieter Bruegel's Towers of Babel // *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*. — 1982. — 45. — No. 1. — P. 43–56.
13. *Penot S., Oberthaler E.* The Tower of Babel. Bruegel. The Hand of the Master: Catalogue. — Vienna: Kunsthistorisches Museum, 2018. — P. 174–185.
14. *Scaglia G.* Fantasy Architecture of Roma Antica // *Arte lombarda*. — 1970. — No. 2. — P. 9–24.
15. *Spronk R.* Maarten Van Heemskerck's Use of Literary Sources from Antiquity for His Wonders of the World Series of 1572 // *Narratives of Low Countries History and Culture: Reframing the Past / Eds. J. Fenoulhet, L. Gilbert*. — London: UCL Press, 2016. — P. 125–131.
16. *Veldman I.* Maarten van Heemskerck: vivre à Haarlem sans jamais oublier Rome // *Les villes détruites de Maarten van Heemskerck. Images de ruines et conflits religieux dans les Pays-Bas au XVIe siècle / Sous la direction de M. Folin et M. Preti*. — Paris: INHA, 2015. — P. 7–19.
17. *Verhoeven M.* Jerusalem as Palimpsest: The Architectural Footprint of the Crusaders in the Contemporary City // *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture / Ed. M. Verhoeven et al.* — Leiden, Boston: Brill, 2014. — P. 114–135.
18. *Vermeyelen F.* The Commercialization of Art: Painting and Sculpture in Sixteenth-Century Antwerp // *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies. The Metropolitan Museum of Art Symposia / Ed. M. W. Ainsworth*. — New York: Yale University Press, 1998. — P. 46–61.

Название статьи. Переконструируя святыню. Образ Иерусалима в живописи и графике Антверпена XVI века

Сведения об авторе. Курдюкова Дарья Евгеньевна — старший преподаватель, Российский институт театрального искусства (ГИТИС), Малый Кисловский пер., 6, Москва, Российская Федерация, 125009. darya-kurdyukova@yandex.ru ORCID: 0000-0002-4875-4616

Аннотация. Образ Иерусалима как важнейший элемент христианского искусства продолжал играть большую роль и в нидерландской живописи XVI в. Обычно отсылками к нему служили более или менее фантазийных очертаний храмы как аллюзии на святыни сакрального города. В Антверпене, одном из богатейших, в том числе в плане развития художественного рынка, торговых городов того времени, в среде антверпенских маньеристов и некоторых других художников ок. 1515–1535 гг. стал невероятно популярен архитектурный тип, вероятно, служивший аллюзией на храм гроба Господня и прежде для нидерландского искусства нехарактерный. Вероятно, он сформировался в результате разных влияний, поэтому в статье условно назван «антверпенским»: это гибридных форм ярусное сооружение с куполом и иногда с вимпергами. Раньше всего он появился в живописи Иоахима Патинира и Квентина Массейса и затем широко распространился во многом стараниями Херри мет де Блеса и его мастерской. Но примерно с середины XVI в. интерес нидерландских мастеров в целом смешается к образу Вавилонской башни, которая в их представлении — и в силу многочисленных поездок в Италию и увлечения эстетикой руин, и в силу исторических реалий того времени — впитывает черты Колизея. В статье рассматривается вопрос сближения разных архитектурных мотивов, эволюции самой формотворческой идеи ярусной центральной постройки, когда Иерусалим порой становится Римом, а Рим — Вавилоном (чему, в частности, много способствовали гравюры, сделанные по рисункам Мартина ван Хемскерка). С одной стороны, увлечение архитектурными фантазиями было частью общеевропейского процесса в период Возрождения, с другой — отражением духа маньеризма и последовавшего за ним искусства.

Ключевые слова: Образ Иерусалима, Вавилонская башня, живопись, графика, Иоахим Патинир, Квентин Массейс, Мартин ван Хемскерк, архитектурные мотивы, Антверпен, Рим, центрическое сооружение, Альбом Эрреры, Антверпенская книга набросков

Title. Reimagining the Holy Land: Jerusalem in the 16th Century Antwerp Painting and Graphics

Author. Kurdjukova, Dar'ja Evgen'evna — senior lecturer. The Russian Institute of Theatre Arts — GITIS, Maly Kislovsky per., 6, 125009 Moscow, Russian Federation. darya-kurdyukova@yandex.ru ORCID: 0000-0002-4875-4616

Abstract. The image of Jerusalem as a principal element of Christian art continued to play a big role in the Dutch painting of the 16th century. Usually Jerusalem was represented with temples of more or less fantastic features. From 1515 to 1535, in Antwerp, one of the richest cities of the time in terms of the development of the art market, we find an architectural type (possibly, an allusion on the Holy Sepulchre) atypical of Dutch art, which became very popular amidst the Antwerp Mannerists and some other artists. This architectural type was probably developed as a result of various influences; so, here it is provisionally named the Antwerp type. It is a construction of hybrid features, with a dome and sometimes with gables. The earliest examples can be found in the works of Joachim Patinir and Quinten Massijs. This architectural type became later widespread largely due to Herri met de Bles and his workshop. But starting the mid-16th century, the interest of the Dutch masters generally shifted towards the image of the Tower of Babel, which absorbed, in their view, the features of the Colosseum, due to numerous voyages to Italy and passion for the aesthetics of ruins, as well as to the historical realities of that time. This case investigates the issue of the convergence of various architectural motifs, the evolution of the very idea of a tiered centric building, when Jerusalem sometimes became Rome, and Rome became Babylon (which was largely facilitated, in particular, by engravings made from the drawings by Maarten van Heemskerck). On the one hand, the passion for architectural fantasies was part of the general European process during the Renaissance; on the other hand, it was a reflection of the spirit of Mannerism and the art style that followed it.

Keywords: image of Jerusalem, tower of Babel, painting, graphic arts, Joachim Patinir, Quinten Massijs, Maarten van Heemskerck, architectural motives, Antwerp, Rome, centric building, Errera album, Antwerp sketchbook

References

- Aurelius Augustinus Hipponensis. *De civitate Dei et contra paganos* (in Latin).
- Benesch O. *The Art of the Renaissance in Northern Europe: Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements*. Cambridge, Harvard University Press, 1945. 174 p.
- Efimova E. Architectural Fantasies on Classical Antiquity in the Renaissance Drawings. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles, vol. 5*. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2015, pp. 442–450 (in Russian). <https://doi.org/10.18688/aa155-5-48>
- Furia A. J. di. Remembering the Eternal in 1553 Maerten van Heemskerck's Self-portrait before the Colosseum. *Netherlands Yearbook for History of Art, 2009–2010, vol. 59*, pp. 91–108.
- Gibson W.S. *Bruegel*. New York, Oxford University Press Publ., 1977. 216 p.
- Gibson W.S. Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel. *The Art Bulletin*, 1981, vol. 63, no. 3, pp. 426–446.
- Goldsmith J. T. B. *Pieter Bruegel the Elder and the Matter of Italy. The Sixteenth Century Journal*, 1992, iss. 23, no. 2, pp. 205–234.
- Gudlaugsson S. Het Errera-schetsboek en Lucas van Valckenborch. *Oud Holland*, 1959, vol. 74, pp. 118–138 (in Dutch).
- Günther H. *Fantasia scritte e disegnatte a confronto. La rappresentazione di edifici antichi nei disegni della collezione Santarelli. Linea 1. Grafie di Immagini tra Quattrocento e Cinquecento*. Venise, Marsilio Editori Publ., 2008, pp. 121–134 (in Italian).
- Jonckheere K. An Allegory of Artistic Choice in Times of Trouble: Pieter Bruegel's "Tower of Babel". *Netherlands Yearbook for History of Art*, 2014, vol. 64, pp. 186–213.
- Kaminska B. A. Come, Let Us Make a City and a Tower: Pieter Bruegel the Elder's Tower of Babel and the Creation of a Harmonious Community in Antwerp. *Journal of Historians of Netherlandish Art*, iss. 6:2, Summer 2014, pp. 1–24. Available at: <https://jhna.org/articles/come-let-us-make-a-city-and-a-tower-pieter-bruegel-the-elder-tower-of-babel-creation-harmonious-community-antwerp/> (accessed 25 September 2020).

Krinsky C. Representations of the Temple of Jerusalem before 1500. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1970, vol. 33, pp. 1–19.

Luther M. *De captivitate babylonica ecclesiae*. Vuittembergae, 1520 (in Latin).

Madas E. La Bibliotheca Corviniana et les corvina 'authentiques'. *Bibliotheca Corviniana: Matthias Corvinus, les bibliothèques princières et la genèse de l'État moderne. Supplementum Corvinianum 2, Bavarica et Hungarica, Ex Bibliotheca Corviniana*. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Publ., 2009, pp. 35–78 (in French, in Italian, and in German).

Mansbach S. A. Pieter Bruegel's Towers of Babel. *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, 1982, iss. 45, no. 1, pp. 43–56.

Penot S.; Oberthaler E. The Tower of Babel. *Bruegel. The Hand of the Master: Catalogue*. Vienna, Kunsthistorisches Museum Publ., 2018, pp. 174–185.

Scaglia G. Fantasy Architecture of Roma Antica. *Arte lombarda*, 1970, no. 2, pp. 9–24 (in Italian).

Spronk R. Maarten Van Heemskerck's Use of Literary Sources from Antiquity for His Wonders of the World Series of 1572. *Narratives of Low Countries History and Culture: Reframing the Past*. London, UCL Press Publ., 2016, pp. 125–131.

Trowbridge M. Jerusalem Transposed: A Fifteenth-Century Panel for the Bruges Market. *Journal of Historians of Netherlandish Art*, no. 1–1, Summer 2009, pp. 1–19. Available at: <https://jhna.org/articles/jerusalem-transposed-fifteenth-century-panel-bruges-market/> (accessed 23 May 2019).

Veldman I. Maarten van Heemskerck: vivre à Haarlem sans jamais oublier Rome. *Les villes détruites de Maarten van Heemskerck. Images de ruines et conflits religieux dans les Pays-Bas au XVIe siècle*. Paris, INHA Publ., 2015, pp. 7–19 (in French).

Verhoeven M. Jerusalem as Palimpsest: The Architectural Footprint of the Crusaders in the Contemporary City. *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture*. Leiden; Boston, Brill Publ., 2014, pp. 114–135.

Vermeulen F. The Commercialization of Art: Painting and Sculpture in Sixteenth-Century Antwerp. *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies*. The Metropolitan Museum of Art Symposia. New York, Yale University Press Publ., 1998, pp. 46–61.