

УДК: 72.04.03

ББК: 85.11

DOI: 10.18688/aa2111-06-54

В. Л. Попова

«Самодостаточная» колонна в искусстве Северного Ренессанса: позитивные и негативные коннотации образа¹

Сложно представить себе архитектурный элемент, более нагруженный семантически, чем колонна. История бытования ордерной системы, начиная с момента её сложения в античности и заканчивая современностью, свидетельствует о неисчерпаемом потенциале идей, возникавших в умах теоретиков и практиков, пытавшихся осмыслить и интерпретировать архитектурный ордер. Эти попытки не исчерпывались лишь стремлением выявить и применить на практике идеальные пропорции. В не меньшей степени интерес вызывали возможности наделить особым смыслом и значением составные части ордера, в частности опору, принимающую вид колонны, кариатиды или гермы. В центре нашего внимания окажется семантика свободностоящей колонны в искусстве Нидерландов и Германии в XVI — первой половине XVII в.

Впервые способность мастеров именно Северного Ренессанса придавать ордерной опоре определённую смысловую нагрузку описал шведский учёный Э. Форссман в своей диссертации «Колонна и орнамент. Исследование проблем маньеризма в Северной Европе на основании анализа ордерных трактатов XVI–XVII веков», опубликованной в Стокгольме в 1956 г. [7]. Его основной постулат заключается в следующем: смысловое значение ордера и, в первую очередь, колонны превалирует над его тектоническими функциями — отсюда высокая степень «очеловечивания» опоры в теоретических трактатах и ордерных книгах, а также повсеместное использование опор в виде герм на практике².

В первой главе, «Распространение витрувианства в североевропейских архитектурных книгах до 1570 года»³, Форссман говорит о примерах символического восприятия колонны в художественной практике заальпийской Европы и анализирует наиболее

¹ Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных научных исследований Российской академии архитектуры и строительных наук и Министерства строительства и жилищно-коммунального хозяйства Российской Федерации на 2021 г.

² Гермы представляли собой один из наиболее популярных элементов архитектурного декора среди мастеров Северного Ренессанса, по всей видимости, интригуя их именно промежуточностью своего положения между опорой и олицетворением живого человека. Так же, как и ордерные колонны, гермы рассматривались и теоретиками, и практиками как с гендерных позиций, так и с позиций человеческого характера, а также в соответствии с системой пяти ордеров. Из относительно недавних исследований на эту тему см., например, [12].

³ Нем. „Die Herausbildung des Vitruvianismus in den nordischen Architekturbüchern bis um 1570“.

показательные из них, прежде всего, в изобразительном искусстве. В разделе «Языческие и христианские качества колонны в понимании позднего Средневековья и раннего Ренессанса»⁴ [7, S. 39–46] он упоминает о колоннах с идолами, колоннах бичевания и колоннах с петухом как символах страстей Христа, а также о витых колоннах-реликвиях. В целом Э. Форссман констатирует факт, что в контексте Северного Ренессанса в рамках религиозно-христианской тематики «самодостаточная» колонна в большинстве случаев наделялась негативным с точки зрения христианства смыслом, являясь «символом язычества» [7, S. 41]. Визуально этот смысл передавался двумя способами: образ отдельной колонны усиливался с помощью дополнительных символов (идол, орудия страстей: копье, лестница, веревка и др.) или посредством противопоставления отдельной (подчеркнуто классической по форме) колонны кресту⁵.

Останавливаясь достаточно подробно на примерах негативного осмысления колонны, Э. Форссман практически не рассматривает случаи позитивного, констатируя, тем не менее, что колонна может выступать и как отождествление христианских ценностей: например, опоры в конструкции храма, символизирующие апостолов и отцов церкви, а также витые колонны, восходящие, согласно легенде, в своём происхождении к колоннам Храма царя Соломона [7, S. 43–45]. Однако подобные случаи существуют. Они не исследованы и не систематизированы, хотя, как представляется автору статьи, заслуживают ничуть не меньшего внимания, поэтому некоторые из них включены в контекст данного исследования и рассмотрены ниже.

Задача нашего исследования — рассмотреть отмеченные шведским учёным случаи «самодостаточности» колонны более детализировано и дополнить их примерами из области гравюры и архитектурной практики рассматриваемого периода, выявив, по возможности, и другие прецеденты, в том числе, позитивного осмысления колонны; привести примеры использования этих сюжетов в русском искусстве XVIII в., когда оно начинает проявлять заметный интерес к западноевропейским образцам⁶. Представляется целесообразным взглянуть на этот вопрос более широко и включить конкретные примеры, которые приводит Форссман, в более обширные группы, где образ колонны может быть как связан, так и не связан с религиозной тематикой и символикой.

Основными сюжетами в искусстве Северного Ренессанса, в которых появлялась ордерная опора, были Страстные сюжеты и символы: «Бичевание Христа», ангелы с колоннами и «Колонна с петухом».

Сцена бичевания Христа у колонны в западном искусстве встречается, по крайней мере, с X в., пример чему — миниатюра с этим сюжетом в кодексе Эгберта⁷. Классическим образцом решения данного сюжета, по словам Форссмана, является «Бичевание

⁴ Нем. „Heidnische und christliche Qualitäten der Säule in der Auffassung des Spätmittelalters und Frührenaissance“.

⁵ Э. Форссман рассматривает несколько примеров, когда колонна предстает символом язычества и без каких бы то ни было дополнительных атрибутов, упоминая при этом, что подобные случаи встречаются гораздо реже [7, S. 40].

⁶ Подробнее об использовании западных форм и сюжетов в русском искусстве XV–XVII вв. см., например, [3].

⁷ 59 706 Trier, Stadtbibliothek 24, Codex Egberti, 10. Jh., fol 79 v, (Aufn. 1935) URL: <https://www.bildindex.de/document/obj00013738/mi03105e09/?part=48> (дата обращения: 11.03.2021)



Рис. 1. Иоганн Саделер (I), по: Маркус Герардс (I). Бичевание Христа, 1560–1600. Рейксмузей, Амстердам. Инв. RP-P-1887-A-11818. Воспроизводится по: URL: [https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Johann+Sadler+\(I\)&p=8&ps=12&st=Objects&ii=10/RP-P-1887-A-11818,94](https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Johann+Sadler+(I)&p=8&ps=12&st=Objects&ii=10/RP-P-1887-A-11818,94)

Христа» Пьеро делла Франческа⁸, где Христос подвергается бичеванию у свободно стоящей колонны, на которую помещена статуя бога войны [7, С. 41]⁹. Художники Северного Ренессанса — А. Дюрер, И. Саделер (I) (Рис. 1), старший и младший Гольбейны

⁸ Пьеро делла Франческа. Бичевание Христа, ок. 1455–1460. Дерево, масло, темпера. 58.4×81.5 см. Национальная галерея Марке, Урбино.

⁹ Аналогичную тему страданий у колонны встречаем и на картине А. Мантеньи «Святой Себастьян» (1457–1459 гг.). Святой, чье тело пронзено многочисленными стрелами, привязан к колонне триумфальной арки.

и другие — обращались к этой теме довольно часто. Сюжет «Бичевание Христа» имел распространение и в русской иконописи первой половины — середины XVIII в. Это произошло в результате знакомства русских художников с западноевропейскими гравированными увражами, привозившимися в Россию начиная со второй половины XVII в., такими, как Библия Мериана, Библия Схюта, Библия Пискатора¹⁰ [1, с. 13–25].

Рассмотрим несколько примеров использования русскими мастерами гравюр из этих Библий в качестве иконографических образцов. Гравюра «Бичевание Христа» Антона Вирикса II (по рисунку Мартена де Воса) из Библии Пискатора [1, с. 164] послужила основой для иконы Страстного чина конца XVII — начала XVIII в. из церкви Введения во храм Пресвятой Богородицы в Барашах, выполненной мастерами Оружейной палаты [1, с. 165]. Сюжет передан довольно близко: в частности, тосканская колонна, к которой привязан Христос, трактована конструктивно (на неё опираются две балки). На гравюре Иеронима Вирикса по рисунку Бернардино Пассери (1593 г.) из Евангелия Наталиса представлена сцена бичевания у свободностоящей на городской площади тосканской колонны [1, с. 196]. Она, наряду с первой, послужила прототипом для иконы Страстного цикла первой половины XVIII в. [1, с. 197]. В данном случае иконописец подошел к своей задаче более творчески, объединив в одну композицию два сюжета: «Бичевание» и «Коронование тернием» и дополнив её другими фигурами, взятыми из более поздних источников [1, с. 196]. Ключевую роль здесь играет горящий цвет колонны и зданий, объединяющий оба сюжета в единое целое и символизирующий максимальный драматизм происходящих событий. Ещё один пример с красной колонной, который производит очень сильное впечатление именно в силу выбора цветов, контрастности и минимализма в плане деталей — икона «Бичевание Христа» середины XVIII в., возможно, работы мастеров Русского Севера [1, с. 184].

В этом же контексте орудия страстей колонны часто присутствуют в руках ангелов. Обычно они просто держат их, как бы демонстрируя зрителю, как, например, в «Страшном суде» Рогира ван дер Вейдена¹¹. Аналогичный пример находим и у А. Дюрера в «Поклонении Святой Троице»¹² 1511 г. из венского Музея истории искусств. На гравюре Р. Кустоса по рисунку Л. Килиана 1620 г. представлен характерный для Германии XVII в. пример — ангел с обвитой верёвкой колонной в руках заключён в картуш из типичного для Северного Ренессанса орнамента ормушель¹³ (Рис. 2).

¹⁰ В Государственной Третьяковской галерее в 2019 г. прошла выставка «Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев», организованная в связи с подготовкой первой в России публикации научного издания экземпляра этой книги, напечатанной в Амстердаме в 1643 г. и хранящейся в ГТГ [1].

¹¹ Р. Ван дер Вейден. «Страшный суд». Алтарный полиптих, 1445–1450, дерево, масло, 220 × 580 см, Музей л'Отель Дье, Бон.

¹² А. Дюрер. Поклонение Святой Троице (Алтарь Ландауэра), 1511 г., дерево, масло, 1234 × 1350 см, Музей истории искусств, Вена.

¹³ Согласно определению понятия «Орнамент ормушель» немецкой исследовательницы А. М. фон Грэвениц, это «...бродящая зооморфная масса, состоящая не из отдельных элементов, а сравнимая со сросшимся из различных частей живым организмом, не принимающим определённых узнаваемых органических очертаний. Её орнаментальные составляющие часто представляют собой цитаты из известных фигуративных мотивов: мифических морских существ, дельфинов, тритонов, а также моллюсков и аналогий частей живых организмов (внутренностей, мускулов, костей, сухожилий и т. п.) [8, S. 2].



Рис. 2. Рафаэль Кустос, по: Лукас Килиан. Ангел, несущий орудия страстей Господних. *Virga columna, Deum lasarunt, morte flagellum conciliant eadem Virga columna Deum*, 1620. Рейксмузей, Амстердам. Инв. RP-P-OB-115.799. Воспроизводится по: URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=instruments+of+the+passion&p=6&ps=12&st=Objects&i=10/RP-P-OB-115.799,70>

дереве. Ссылаясь на автора XVII в. Ч. Распони, исследователь указывает на порфировую пилястру, увенчанную бронзовым петухом, которая находилась в Латеранской базилике и, по мнению Й. Вильперта, могла служить прототипом для изображения на саркофаге № 174 из Латеранского музея. Однако впоследствии пилястра с петухом была утрачена, вследствие чего установить её точную датировку, а, следовательно, и проверить эту теорию не представляется возможным [6, p. 162].

Задаваясь вопросом, почему петуха вообще посадили на колонну, С. Каллизен рассматривает более ранние варианты репрезентации этого сюжета, указывая, например, на панафинейские амфоры, на которых была изображена Афина между двумя петухами, сидящими на дорических или ионических колоннах, а также на ещё более древний микенский культ птицы и дерева (или, возможно, колонны), как символов союза Урана (неба) и Геи (земли).

Следующий сюжет — колонна с петухом — пользовался довольно широкой популярностью среди художников, гравёров и каменщиков Северного Ренессанса. Петух, прокукарекавший, когда Пётр в третий раз предал Христа, также относится к символам Страстей и олицетворяет грех малодушия. Чуть более подробно остановимся на его иконографии, основываясь на исследовании Стерлинга Каллизена «Иконография сюжета “Петух на колонне”» [6].

В раннехристианском искусстве образ петуха, как уже было сказано, ассоциировался с грехом предательства Петра. Сцена отречения апостола встречается на рельефах раннехристианских саркофагов. Ссылаясь на мнение немецкого археолога, специалиста по раннехристианскому искусству Йозефа Вильперта, Каллизен указывает на то, что Пётр символизировал идеальный тип раскавшегося грешника — человека, искупившего свои грехи после совершения одного из наиболее тяжких. Это было важно в период, когда христианская церковь только набирала силу в борьбе с язычеством. И только со временем эта роль перешла к Марии Магдалине, а образ Петра стал ассоциироваться с ролью основателя церкви [6, p. 161]. На рельефах саркофагов петух изображался у ног Петра или сидящим на возвышении или на

Петух в качестве одного из атрибутов присутствовал и в иконографии галло-романского Меркурия (как, впрочем, и колонна, но последняя — в гораздо меньшей степени): «Во многих случаях петух сидит у ног юного бога, и надо только заменить бородатого, одетого в тогу Петра на молодого, полуобнаженного Меркурия, чтобы получить тот же эффект» [6, p. 170]. Изображения петуха на колонне в этом контексте встречаются на серебряных патерах и вотивных рельефах.

Размышляя о природе этого мотива, автор делает вывод о том, что образ петуха на колонне, имевший галльское происхождение и появившийся в раннехристианской иконографии, перешёл впоследствии в византийское искусство. Утратив своё первоначальное значение, он остался, тем не менее, в некой общей художественной памяти, и раннехристианские художники и скульпторы заимствовали языческий символ, приспособлявая его к своим нуждам и творчески интерпретируя его [6, p. 174, 178].

Интересное воплощение образ колонны с петухом нашёл в произведениях пермской деревянной скульптуры. Среди экспонатов Страстного ангельского чина неизвестного мастера XVIII в. из собрания Пермской художественной галереи встречаются как фигуры ангелов со страстными колоннами в руках (Илл. 145), так и отдельная колонна, увенчанная петухом. Более классические варианты репрезентации данного сюжета — Распятие 1721 г. Симеона Никитина Попова [1, с. 201], в основе которого лежит композиция Распятия Антона Вирикса II по рисунку Мартена де Воса [1, с. 200], и более поздний пример середины XIX в. — костяное Распятие, смонтированное на деревянной дощечке, покрытой бархатом, приписываемое М. Н. Бобрецову [1, с. 207].

Во многих рассмотренных выше случаях чётко прослеживается уже упомянутая выше тенденция, а именно: противопоставление колонны кресту¹⁴. Э.Форссман говорит о том, что особенно часто в произведениях изобразительного искусства позднего Средневековья встречались колонны с идолами [7, S. 39]. Бог войны венчает колонну бичевания у Пьеро делла Франческа, с колонны же низвергается идол на заднем плане тондо «Бегство в Египет» (мастерская Дирка Веллерта, ок. 1532–1540 гг.) (Рис. 3), на колонне установлен истукан в «Поклонении кумиру Навуходоносора» на гравюре братьев И. и Л. Дойтекум по рисунку Х. В. де Вриса из Библии Пискатора [1, с. 92].

Гонители христиан заставляли святых и мучеников молиться идолам, изображения которых часто были установлены на вершине колонны. При этом подчёркнуто античный вид колонны не был пустой формальностью, а соотносился со стоящим на ней идолом, и всё вместе это напрямую противопоставлялось кресту с распятым на нём Христом [7, S. 39]. Подобных примеров множество. Один из них — Алтарь святого Георгия (приписывается Мастеру легенды святого Георгия, работавшему в Кельне во второй половине XV в.) из Музея Вальрафа-Рихарца в Кельне — Э.Форссман приводит в качестве иллюстрации. На одной из створок этого алтаря слева изображена античная коринфская колонна со стоящим на ней идолом, окруженная язычниками, а напротив — крест, на котором распят святой Георгий.

¹⁴ Вопрос о происхождении этой тенденции очень интересен, как и вообще вопрос «взаимоотношений» колонны и креста, требующий отдельного рассмотрения. В частности, в восточной раннехристианской традиции мемориальные колонны были увенчаны крестом либо же крест высекался на фусте.



Рис. 3. Дирк Веллерт (мастерская). Бегство в Египет, са. 1532–1540.

Рейксмузей, Амстердам. BK-NM-12969. Воспроизводится

по: URL: [https://www.rijksmuseum.nl/en/search/](https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?p=1&ps=12&involvedMaker=Albrecht+Dürer&st=Objects&ii=1/BK-NM-12969,1)

objects?p=1&ps=12&involvedMaker=Albrecht+Dürer&st=Objects&ii=1/BK-NM-12969,1

Варианты подобного противопоставления встречаются и в графике, и в архитектурном декоре алтарей, надгробий, порталов¹⁵. Вот ещё несколько примеров: гравюра Якоба Корнелиса ван Остзанена (Амстердам, 1520 г.), на которой колонна в совокупности с копьем и губкой в руках стражников, расположенная напротив креста с распятым на нём Христом, явно символизирует Страсти Христовы (Рис. 4); портал часовни замка Хартенфельс в Торгау 1544 г., в скульптурном архивольте которого кресту противопоставлена колонна с петухом в руках одного из путти; алтарь церкви Девы Марии в Вольфенбюттеле, с расположенными по обе стороны от него фигурами ангелов, держащими в руках колонну и крест¹⁶.

¹⁵ Надо отметить, что именно произведения так называемой «микроархитектуры» играли важнейшую роль в процессе распространения античной манеры, в частности, в Нидерландах в первой половине XVI в. Подробнее об этом см. [10].

¹⁶ Первоначально изготовлен в 1612 г. мастером Бернхардом Диттерихом для пражской церкви Троицы, в 1623 г. установлен в Мариенкирхе в Вольфенбюттеле.



Рис. 4. Якоб Корнелис ван Оостанен. Распятие и погребение Христа, 1520. Рейксмузей, Амстердам. Инв. RP-P-BI-6122B. Воспроизводится по: URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Passiewerktuigen+&p=13&ps=12&st=Objects&i=5/RP-P-BI-6122B,149>

Обращаясь к теме позитивной или, по крайней мере, нейтральной интерпретации образа колонны в рамках христианской тематики, приходится констатировать, что такие случаи встречаются реже.

На гравюре А. Дюрера «Иоанн съедает книгу» из цикла «Апокалипсис» (1498 г.), иллюстрирующей слова: «И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облечен-

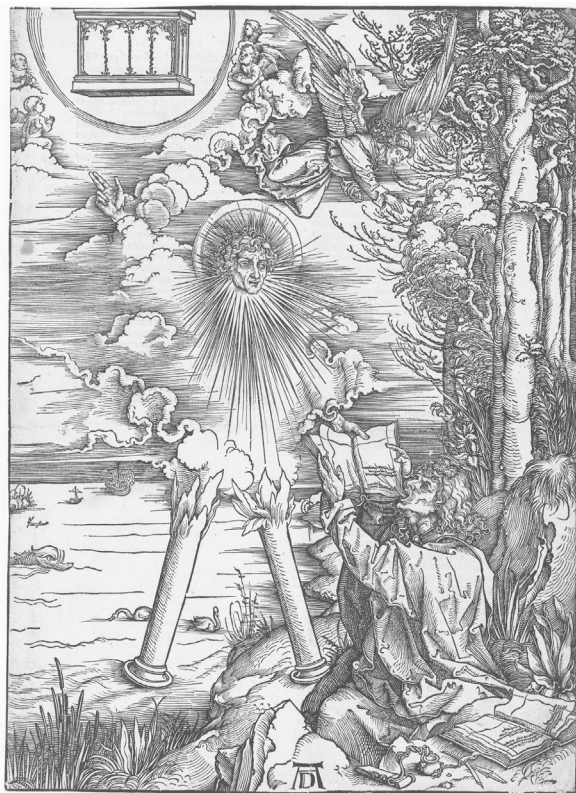


Рис. 5. Альбрехт Дюрер. Евангелист Иоанн, проглатывающий книгу, 1511. Рейксмузей, Амстердам. Инв. RP-P-OB-1386. Воспроизводится по: URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?p=1&ps=12&f.classification.iconClassDescription.sort=John+takes+the+little+book+from+the+angel+and+eats+it&st=Objects&i=1/RP-P-OB-1386,1>

ного облаком; над головою его была радуга, и лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные», ноги ангела изображены в виде столпов, напоминающих обломки колонн (Рис. 5). Существует много трактовок значения этого образа. В частности, согласно толкованию на Апокалипсис святителя Андрея Кесарийского, «столпы огненные» указывают на страх и наказания, наводимые Ангелом на нечестивых, разбойничающих на суше и на море. Для обозначения всеобщности этого наказания Ангел и поставил правую ногу на море, а левую на землю» [5, с. 132]. Ещё один пример, когда изображение отдельной колонны можно интерпретировать именно как олицетворение христианских ценностей, — это алтарь с изображением Тайной вечери работы Лукаса Кранаха Старшего из евангелической церкви в Дессау (Илл. 146). Христос, сидящий за столом в окружении всех выдающихся евангелических реформаторов середины XVI в. в образе апостолов, и колонна, возвышающаяся у Него за спиной, образуют единый художественный и смысловой центр картины.

Также в качестве примера стоит привести «чумные» колонны, которые стали появляться в европейских городах (а следом и на гравюрах в XVII в.) в знак благодарности за прекращение мора или победу в войне. Так, на гравюре немецкого художника Бартоломеуса Килиана, хранящейся в Берлинском городском музее, изображена так называемая Мариинская (или Марианская) колонна, установленная в 1638 г. на ратушной площади Мюнхена, что свидетельствует об огромной популярности культа Девы Марии на территории католической части Священной римской империи германской нации в XVII в. Мюнхенская Мариинская колонна стала первым так называемым «чумным столбом», затем подобные колонны получили широкое распространение в городах Центральной Европы. За мюнхенской последовали пражская, возведённая в середине XVII в. на Староместской площади как знак обращения пражан к Деве Марии с просьбой о помощи и заступничестве против шведских войск, и венская на площади Ам Хоф (1647 г.). Чумные столбы посвящались и Святой Троице. В той же Вене уже в конце XVII в. во время правления Леопольда I было создано грандиозное произведение в стиле позднего барокко, имевшее, правда, с архитектурной точки зрения уже весьма отдалённое отношение к колонне.

Абстрагируясь от религиозной тематики, но оставаясь в рамках условно негативных ассоциаций, рассмотрим случаи, когда образ колонны связан с понятием хаоса, процессом разрушения и даже смертью. В этой связи нельзя снова не вспомнить Ханса Вредемана де Вриса и его произведение «*Theatrum Vitae Humanae*», впервые изданное в Антверпене в 1577 г. [13]. Это серия гравюр, в которой каждый ордер соотносится с определённым человеческим возрастом и, соответственно, с определённым этапом человеческой жизни. Интересно, что смерть у Де Вриса символизирует шестой ордер, так называемая «руина». Здесь не идет речь об отдельной колонне, но тем не менее на гравюре во множестве присутствуют отдельно стоящие и отдельно лежащие её обломки (Рис. 6).

Тему хаоса и конца света можно продолжить рассмотрением рисунка (ок. 1540 г., приписываемого Яну ван Скорелю) из коллекции Государственного Эрмитажа с сюжетом «Гибель детей Иова» [2, с. 177]. Отметим, что эта версия толкования сюжета было предложена относительно недавно, в 2009 г., хранителем живописи Музея Виктории и Альберта Марком Эвансом. Ранее это изображение предположительно связывали с темой Апокалипсиса [2, с. 176] — и действительно, подобные ассоциации кажутся вполне оправданными: что может более наглядно иллюстрировать конец света, чем обломки колонны в лапах мечущихся в воздухе демонов?

Говоря о специфике рецепции ордерных форм мастерами Северного Ренессанса, Э.Форссман указывает на то, что их использование в совокупности с орнаментом¹⁷ создавало единую фасадную декорацию, что не только транслировало смысловую программу здания, но и свидетельствовало о достоинстве и высоком социальном положении владельца [7, S. 13–14]. Возможно, подобную трактовку можно применить и при анализе проекта монументального витража для окна готической церкви из коллекции Государ-

¹⁷ О роли орнамента в искусстве Нидерландов XVI в. см. также Kavalier E. M. "Ornament and Systems of Ordering in the Sixteenth-Century Netherlands" [11].



Рис. 6. Ян Вирикс по: Ганс Вредеман де Врис. После 80-летнего возраста и до смерти: руина. 1577. Рейксмузей, Амстердам. Инв. RP-P-1939-329. Воспроизводится по: URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?p=22&ps=12&involvedMaker=Hans+Vredeman+de+Vries&st=Objects&i=11/RP-P-1939-329,263>

ственного Эрмитажа «Император Карл V и его небесный патрон св. Карл Великий перед распятием» авторства неизвестного северонидерландского художника (1530–1540-е гг.)

В центре листа изображён император Карл V, молящийся перед распятием [2, с. 197]. В верхней части композиции находятся две отдельные колонны, обвитые лентой. На ленте начертан принятый Карлом V девиз Испании «Plus ultra», что в переводе с латыни означает «ещё дальше», «за пределы». Этим девизом император хотел показать могущество Испании, своими завоеваниями разрушившей античные представления о крае света, символом которого являлись Геркулесовы столпы. Таким образом, колонны в данном случае символизируют безграничную власть и доблесть императора¹⁸. Ещё один вариант использования сюжета с Геркулесовыми столпами встречается на иллюстрации к описанию торжественного въезда Филиппа II Испанского, сына Карла V, в Антверпен, который состоялся 11 сентября 1549 г., городского секретаря Антверпена Корнелиса Графеуса [9]. Геркулес с двумя колоннами в руках является здесь частью де-

¹⁸ Колонны на гербе Испании появились в 1492 г., когда Фердинандом Арагонским были завоеваны Геркулесовы столбы (Гибралтар). Тогда девиз звучал иначе: Non plus ultra.



Рис. 7. Криспейн ван де Пасс (II) (?). Обучение мореплавателей, 1652. Рейксмузей, Амстердам. Инв. RP-P-OB-16.089. Воспроизводится по: URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-16.089>

кора одной из триумфальных арок, специально возведённых в городе по этому случаю. Необходимо отметить, что тема героя с колоннами была весьма вариативна. Об этом свидетельствует, например, памятник из евангелической церкви в Гарделегене (1605 г.). Самсон со сломанной колонной в руке, символизирующей сокрушение неверных, поддерживает проповедническую кафедру (Илл. 147)¹⁹.

Последний сюжет, уникальный с точки зрения осмысления колонны — гравюра 1652 г. из коллекции Рейксмузеума «Обучение моряков» (титульный лист к книге Якоба Колома), приписываемая Криспену ван де Пассе (II) (Рис. 7). Группа мужчин на переднем плане рассматривает навигационные книги и приборы. На вертикальной оси в верхней части композиции листа представлена витая колонна, окружённая сиянием, и она же, как путеводная звезда, ведет корабли на специальной врезке в верхнем левом углу. Учи-

¹⁹ Отдельную благодарность автор выражает ведущему научному сотруднику Государственного института искусствознания Г. К. Смирнову за фотографии, предоставленные из его личного архива.

тая, что колонна по-нидерландски *kolom*, что созвучно фамилии издателя, предполагается, что именно себя в такой возвышенной роли он репрезентировал этим изображением. Сложно сказать, почему для этой цели было отдано предпочтение именно витой колонне и учитывался ли легендарный статус витых колонн, прототипом которых были колонны базилики св. Петра. Как бы то ни было, на тот момент витая колонна являлась довольно распространённым элементом декора и на практике использовалась в основном в оформлении алтарей, фасадов и предметов мебели.

Подводя итоги вышесказанному, следует ещё раз подчеркнуть, что Северный Ренессанс, видевший в колонне в первую очередь смысловую и символическую наполненность, широко использовал этот образ в искусстве: живописи, графике, архитектуре. Это явление очень многогранно и, несомненно, заслуживает дальнейшего внимания исследователей. Анализ роли изображения отдельной колонны в произведениях мастеров Германии и Нидерландов, начатый Э. Форссманом, несомненно, может быть продолжен и дополнен, о чём свидетельствуют новые примеры, приведённые нами. Случаи позитивных коннотаций, связанных с этим образом, могут составить полноценную, не менее значимую группу, а их связь с не только религиозной тематикой ещё больше расширяет возможный диапазон дальнейших исследований в этой области. Их более глубокий и детальный анализ позволит не только дополнить взгляды шведского учёного, но и создать более чёткую и дифференцированную систему для дальнейшего исследования этого явления, в которую могут быть включены и примеры из русского искусства XVIII в., появившиеся в результате западного влияния.

Литература

1. Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев. Каталог выставки / Отв. ред. Карпова Т. Л. — Гос. Третьяковская галерея. — М., 2019. — 232 с.: ил.
2. От готики к маньеризму: нидерландские рисунки XV–XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа. Каталог выставки / Авт.-сост. Ларионов А. О. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2010. — 364 с.: ил.
3. Преображенский А. С. Западные мотивы и формы в поствизантийской живописи Московии. Предварительные размышления // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: НП-Принт, 2016. — С. 252–266.
4. *Theatrum Biblicum*. Библия Пискатора 1643 года из собрания Государственной Третьяковской галереи / Отв. ред. Карпова Т. Л. — Гос. Третьяковская галерея. — М., 2020. — 524 с.: ил.
5. Толкование на Апокалипсис святого Апостола и Евангелиста Иоанна Богослова / святитель Андрей архиепископ Кесарии Каппадокийской; пер. с греч. В. Юрьева. — М.: Сибирская Благовонница, 2016. — 347 с.: ил.
6. Callisen S. A. The Iconography of the Cock on the Column // *The Art Bulletin*. — 1939. — No. 21. — P. 160–178.
7. *Forssman E.* Säule und ornament. Studien zum Problem des Manierismus in der nordischen Säulenbüchern und Vorlagenblättern des 16. und 17. Jahrhunderts. — Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1956. — 300 S.
8. *Graevenitz A. M. von.* Das niederländische Ohrmuschel-Ornament. Phänomen und Entwicklung dargestellt an den Werken und Entwürfe der Goldschmiedfamilien van Vianen und Lutma. — Bamberg: Bamberger Fotodruck Rudolf Rodenbusch, 1973. — 354 S.
9. *Grapheus C. S.* De seer wonderlijcke, schoone, Triumphelijcke Incompst, van den hooghmogenden Prince Philips, Prince van Spaignen, Caroli des vijfden, Keyzers sone, in de stadt van Antwerpen Anno M. CCCC-CXLIX. — Antwerpen, 1550.

10. *Kavaler E. M.* Micro-architecture as the paradigm of antique architecture in the Low Countries: 1515–1540 // *Microarchitectures médiévales: L'échelle à l'épreuve de la matière* / Eds. *J.-M. Guillouët, A. Vilain*. — Paris: Éditions de l'Institut national d'histoire de l'art and Éditions Picard, 2018. — P. 14–152.
11. *Kavaler E. M.* Ornament and Systems of Ordering In *The Sixteenth-Century Netherlands* // *Renaissance Quarterly*. — 2019. — No. 72. — P. 126–1325.
12. *Petcu E. J.* Anthropomorphizing the Orders: “Terms” of Architectural Eloquence in the Northern Renaissance // *The Anthropomorphic Lens. Anthropomorphism, Microcosmism and Analogy in Early Modern Thought and Visual Arts* / Eds. *W. S. Melion, B. Rothstein, M. Weemans*. — Leiden, Boston: Brill. — 2015. — P. 341–378.
13. *Vries H. V. de.* *Theatrum Vitae Humanae. Aeneis Tabulis per Ioan. Phrys. Exaratum.* Antwerpen, 1577.

Название статьи. «Самодостаточная» колонна в искусстве Северного Ренессанса: позитивные и негативные коннотации образа

Сведения об авторе. Попова Вера Львовна — старший научный сотрудник. Филиал ФГБУ «ЦИН-ИП Минстроя России» НИИТИАГ, ул. Душинская, 9, Москва, Российская Федерация, 111024. wepopo@yandex.ru ORCID: 0000-0002-6801-7138

Аннотация. В статье рассматривается такой аспект вопроса об иконологии архитектурного ордера, как наделение особым смыслом и значением отдельной колонны. В центре внимания находятся памятники Нидерландов и Германии XVI — первой половины XVII вв.: гравюры, элементы фасадного архитектурного декора и церковного интерьера и др. В качестве базового исследования принимается диссертация Э. Форссмана «Колонна и орнамент. Исследование проблем маньеризма в Северной Европе на основании анализа ордерных трактатов XVI–XVII веков», опубликованная в Стокгольме в 1956 г. Учёный впервые заострил внимание на особенностях восприятия и рецепции ордерных форм мастерами Северного Ренессанса, для которых «смыслонаделение» опоры превалировало над её тектоническими функциями, проанализировав при этом некоторые случаи использования образа колонны в рамках религиозной тематики. Задача данного исследования — рассмотреть отмеченные шведским учёным случаи «самодостаточности» колонны более детализировано и дополнить их примерами из области гравюры и архитектурной практики рассматриваемого периода, выявив, по возможности, и другие прецеденты, в том числе, позитивного осмысления колонны; привести примеры использования этих сюжетов в русском искусстве XVIII в., когда оно начинает проявлять заметный интерес к западноевропейским образцам.

Ключевые слова: ордер, иконология, колонна, Северный Ренессанс, XVI–XVII века, Германия, Нидерланды, Эрик Форссман, Библия Пискатора

Title. “Self-Sufficient” Column in the Art of the Northern Renaissance: Negative and Positive Connotations of the Image²⁰

Author. Popova, Vera Lvovna — researcher. Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation, Dushinskaya ul., 9, 111024 Moscow, Russian Federation. wepopo@yandex.ru ORCID: 0000-0002-6801-7138

Abstract. The article examines the giving of a special meaning to a separate column as the issue of iconology of the architectural order. It focuses on the monuments of the Netherlands and Germany of the 16th — first half of the 17th centuries: engravings, elements of facade architectural decor and church interior, etc. E. Forssman's dissertation “Säule und ornament. Studien zum Problem des Manierismus in der nordischen Säulenbüchern und Vorlagenblättern des 16. und 17. Jahrhunderts”, published in Stockholm in 1956, has been taken as the basis for the study. For the first time the scientist drew attention to the specific traits of the reception of architectural order by the masters of the Northern Renaissance, for whom the “meaning-endowing” of the support prevailed over its tectonic functions, analyzing at the same time some cases of using the image of the column within the framework of religious themes. The study considers the cases of “self-sufficiency” of the column noted by the Swedish researcher in more detail, supplements them with examples from the field of engraving and architectural practice of the period under consideration, identifies other precedents of such “meaning-endowing” of the

²⁰ This study is based on the research, supported by the Program of Fundamental Research of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences and of the Ministry of Construction, Housing and Utilities of the Russian Federation — 2021.

column (including precedents of positive connotations), structures and systematizes the available information, including the appearance of these subjects in Russian art of the 18th century, when the latter begins to show a noticeable interest in Western European models.

Keywords: order, iconology, column, Northern Renaissance, 16th–17th centuries, Germany, Netherlands, Eric Forssman, Piscator's Bible

References

- Callisen S. A. The Iconography of the Cock on the Column. *The Art Bulletin*, 1939, no. 21, pp. 160–178.
- Forssman E. *Säule und ornament. Studien zum Problem des Manierismus in der nordischen Säulenbüchern und Vorlagenblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stockholm, Almqvist & Wiksell Publ., 1956. 300 p. (in German).
- Graevenitz A. M. von. *Das niederländische Ohrmuschel-Ornament. Phänomen und Entwicklung dargestellt an den Werken und Entwürfe der Goldschmiedfamilien van Vianen und Lutma*. Bamberg, Bamberger Foto-druck Rudolf Rodenbusch Publ., 1973. 354 p. (in German).
- Grapheus C. S. *De seer wonderlijcke, schoone, Triumphelijcke Incompst, van den hooghmogenden Prince Philips, Prince van Spaignen, Caroli des vijfden, Keyzers sone, in de stadt van Antwerpen Anno M. CCCCXLIX*. Antwerpen, 1550.
- Iur'ev V. (transl.) *Tolkovanie na Apokalipsis sviatogo Apostola i Evangelista Ioanna Bogoslova. Sviatitel' Andrey arkhiepiskop Kesarii Kappadokiiskoi (Commentary on the Book of Revelation. Andreas of Caesarea)*. Moscow, Sibirskaia Blagozvonitsa Publ., 2016. 347 p. (in Russian).
- Karpova T. L. (ed.). *Bibliia Piskatora — nasto'naia kniga russkikh ikonopistsev: katalog vystavki (Piscator's Bible — The Desk Book For Russian Icon Painters: Exhibition Catalogue)*. Moscow, Moskva Publ., 2019. 232 p. (in Russian).
- Karpova T. L. (ed.). *Theatrum Biblicum. Bibliia Piskatora 1643 goda is sobraniia Gosudarstvennoi Tref'iakovskoi galerei (Piscator's Bible of 1643 from the Collection of the State Tretyakov Gallery)*. Moscow, Moskva Publ., 2020. 524 p. (in Russian).
- Kavaler E. M. Micro-architecture as the Paradigm of Antique Architecture in the Low Countries: 1515–1540. *Microarchitectures médiévales: L'échelle à l'épreuve de la matière*. Paris, Éditions de l'Institut national d'histoire de l'art and Éditions Picard Publ., 2018, pp. 143–152.
- Kavaler E. M. Ornament and Systems of Ordering in the Sixteenth-Century Netherlands. *Renaissance Quarterly*, 2019, no. 72, pp. 1269–1325.
- Kovbasiuk S. The Last Supper as a Convivium: The Ways of the Desacralization of Christian Images in Netherlandish Art of the First Half of the 16th Century. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, 2016, vol. 6, pp. 415–424 (in Russian). DOI: 10.18688/aa166-5-43
- Larionov A. O. (ed.) *Ot gotiky k man'erizmu: niderlandskie risunki XV–XVI vekov v sobranii Gosudarstvennogo Ermitazha (From Gothic to Mannerism: Netherlandish Drawings in the Collection of The State Hermitage: Exhibition Catalogue)*. St. Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2010. 364 p. (in Russian).
- Petcu E. J. Anthropomorphizing the Orders: “Terms” of Architectural Eloquence in the Northern Renaissance. *The Anthropomorphic Lens. Anthropomorphism, Microcosmism and Analogy in Early Modern Thought and Visual Arts*. Leiden, Boston, Brill Publ., 2015, pp. 341–378.
- Preobrazhenskij A. Western Motifs and Forms in Post-Byzantine Painting of Muscovy; Preliminary Thoughts. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, 2016, vol. 6, pp. 252–266 (in Russian). DOI: 10.18688/aa166-3-26
- Roch-Lemmer I. Neue Forschungen zum Dessauer Abendmahlsbild von Lucas Cranach d.J. (1565). *Lucas Cranach: 1553–2003; Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren*. Leipzig, 2007, pp. 313–325 (in German).
- Rykwert J. *The Dancing Column: On Order in Architecture*. Cambridge, MA; London, MIT Press Publ., 1996. 598 p.
- Vries H. V. de. *Theatrum Vitae Humanae. Aeneis Tabulis per Ioan. Phrys. Exaratum*. Antwerpen, 1577.



Илл. 145. Ангел из Страстного ангельского чина. Неизвестный мастер, XVIII в. Фонд пермской деревянной скульптуры. ДС-69/11, ПГХГ РК-606/11. Дерево, резьба, левкас, темпера, позолота. Воспроизводится по: URL: <https://permartmuseum.ru/exhibit/3031>



Илл. 146. Тайная вечеря, Лукас Кранх Младший, 1565. Ц. Св. Иоанна, Дессау, Германия. Воспроизводится по: URL: https://c2.staticflickr.com/2/1660/26065866334_a8f9cfc3bd_b.jpg



Илл. 147. Кафедра евангелической церкви Девы Марии, 1605 г., Гарделеген, Германия. Фото из архива Г. К. Смирнова