

УДК 7.034(430); 623.445.1

DOI: 10.24412/2686-7443-2023-2-83-86

Хмельницкий Никита Богданович, студент, Санкт-Петербургская Академия Художеств имени Ильи Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17, 199034. justostrava@gmail.com. ORCID: 0009-0000-8954-6218

Khmel'nitskij, Nikita Bogdanovich, student, Saint Petersburg Academy of Arts, 17 Universitetskaya Emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. justostrava@gmail.com. ORCID: 0009-0000-8954-6218

ДАНИИЛ, ВЕНЕРА И КЕРНУНН — ДЕКОРАЦИЯ ДОСПЕХА ГЕРЦОГА БРАУНШВЕЙГСКОГО 1563 ГОДА

DANIEL, VENUS AND CERNUNNOS — THE DECORATED ARMOUR OF DUKE OF BRAUNSCHWEIG, 1563

Аннотация. В статье предпринята попытка анализа декорации собранного в 1563 г. латного костюма герцога Юлиуса Брауншвейг-Люнебурга (1528–1589), с целью определения символической системы, которую использовал мастер для передачи идей заказчика. Изучение декорации доспехов — тема, крайне редко поднимающаяся в академической среде, однако дающая весьма обширный простор для исследования ввиду многообразия её технических методов, стилей и художественного языка, а также зачастую тесного переплетения с прикладной функцией стальных пластин. Автор выдвигает предположение, что, помимо веяний в искусстве соответствующего времени и периода, место одного из основополагающих факторов в декорации латных облачений занимало непосредственное участие рыцаря, сделавшего заказ в мастерской. Исходя из этого, гравировка кирасы герцога Юлиуса рассматривается через призму его биографии, записанной такими историками, как Д. Кин и Э. Халлидей. Так, каждая мелкая деталь, не являющаяся орнаментальной, трактуется как часть единой символической системы, призванной передать причины создания доспеха и личную роль герцога в них. Сосуществование фигур Венеры и Даниила в львином рве на нагруднике автор связывает с идеей «любви к миру», соответствовавшей мирной политике герцога, которая, однако, трансформируется посредством текста «молитвы» Даниила и фриза с изображением перемирия двух армий и пары конкретных воинов, ассоциирующихся с братьями Юлиуса, погибшими за десять лет до создания доспеха. Последнее, дополненное появлением рогатого кельтского божества Кернунна в пространстве наспинника, позволяет предположить, что комплект был заказан к некоему празднику, приуроченному к десятилетней годовщине битвы при Зиверсхаузене 1553 г., оставившей Юлиуса единственным наследником Брауншвейга. Доспех, таким образом, выступает одновременно символом скорби и гротескного веселья, наследующего традиции германских масленичных праздников. Благодаря этому, делается вывод о фундаментальности целей и воззрений заказчика в разработке декорации облачений.

Ключевые слова: доспехи, декоративно-прикладное искусство, немецкое искусство, образный анализ, символическая система.

Abstract. The author has made an attempt to analyze the decoration of a suit of armour, which was created in 1563 and belonged to Julius, prince of Brunswick-Lüneburg (1528–1589), aiming to determine the symbolic system used by armourer to convey the client's ideas. Decoration of plate armour seldom becomes a subject of academic study, although it provides a vast plane of research value due to diverse technical methods, styles and artistic language, and often close dependence on pragmatic function of the plates. The author makes an assumption that, aside of trends in art of a relevant place and time span, the preferences of the one made the commission to the workshop, have played a foundational role in decoration final look. Having said that, the etching of duke Julius' cuirass is viewed through the prism of his own life story, recorded by historians such as D. Keane and A. Halliday. Thus, every small detail that is not ornamental is interpreted as a part of a symbolic system designed to convey the reasons for the creation of the suit and the personal role of the Duke in them. The coexistence of the figures of Venus and Daniel in the lion's den on the breastplate is associated with the idea of "love of peace", which corresponded to the peaceful politics of the Duke, yet it nevertheless gets transformed by reading of the text of Daniel's "prayer" and a frieze depicting a truce of two armies, specifically — a pair of warriors whom author associates with Julius' brothers, who died ten years before the creation of the armour. The latter, supplemented by the appearance of the horned Celtic deity Cernunnos on the backplate, suggests that the suit was ordered for some celebration dedicated to the tenth anniversary of the Battle of Sievershausen in 1553, which left Julius as the sole heir of Brunswick. The armour, therefore, acts as both a symbol of sorrow and grotesque pageantry, inheriting the traditions of German Shrovetide festivals. Through it, a conclusion is made about the fundamental nature of the client's goals and views in the decoration of plate armour.

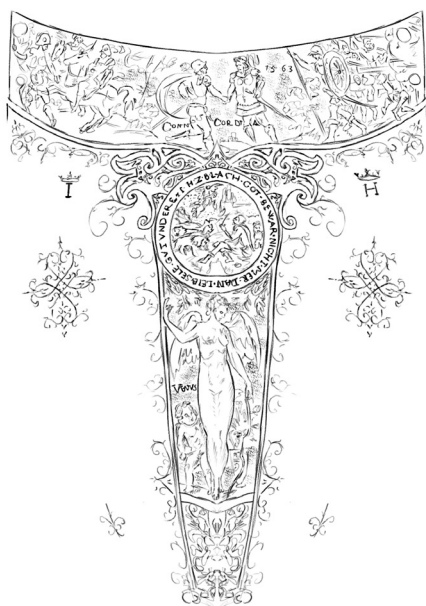
Keywords: armour, applied art; German art, figurative analysis, symbolic system.

Западноевропейские пластинчатые доспехи не так часто рассматриваются как произведения искусства. Не имеющие сотен известных мастеров и декоративной классификации, с прикладной функцией, преобладающей над эстетической, и в своём оригинальном виде технически и морально устаревшие уже к 1700 г., они почти никогда не заслуживали должного внимания с художественной точки зрения — во всяком случае, недостаточно для самостоятельного изучения. И, несмотря на

определённые изменения этой тенденции в последние десятилетия (Г. Никель, К. Спрингер, Д. Ла Рокка, П. Тержанян) [10, 11, 18, 12, 13], академическое исследование их декорации до сих пор редко выходит за рамки простой констатации или кратких сводок, практиковавшихся в середине XX века и раньше (В. Боухайм, Д.Ч. Фолкс, Ф. Келли, Р. Швабе, Ю. Окшотт) [4, 5, 1, 2]. Тем ценнее представляются исследования, в которых доспехи рассматриваются как нечто большее, чем про-



Илл. 1. Неизвестный мастер (Брауншвейг). Доспех Юлиуса Брауншвейг-Вольфенбютелля. 1563 г. Художественно-исторический музей, Вена. Кираса датирована 1563 годом, набедренники, доспехи для рук и шлем аутентичные; поножи и башмаки – ок. 1800 г. Мелкие детали (орнамент, заклепки, ремни) опущены. Рисунок автора.



Илл. 2. Неизвестный мастер (Брауншвейг). Доспех Юлиуса Брауншвейг-Вольфенбютелля. Декорация нагрудника. 1563 г. Художественно-исторический музей, Вена. Рисунок автора.

сто демонстрация силы или эффективное боевое облачение.

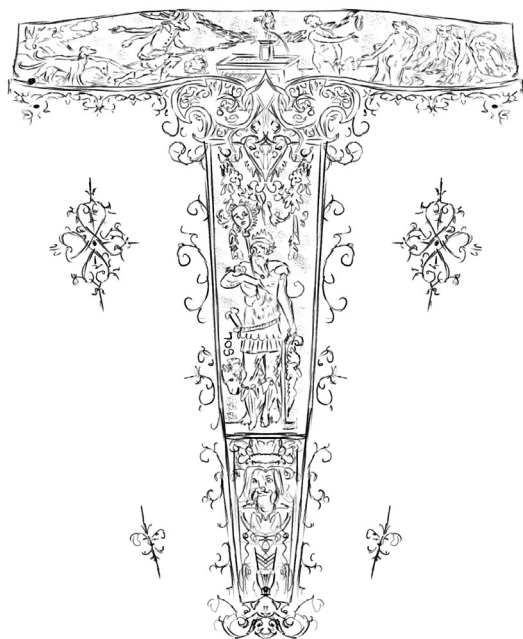
В своем автобиографическом романе под названием "Der Weisskunig" (нем. «Белый король»), отталкиваясь от вопроса «Что может быть более ценным для короля, чем броня, которая защитит его тело в бою?» император Священной Римской империи Максимилиан I неоднократно риторически подчеркнул не только практическое назначение доспеха, но и его природу как истинного предмета искусства. Первый Габсбург, «Последний рыцарь» Максимилиан Австрийский вдохнул новую жизнь как в само немецкое рыцарство, так и в культуру его доспехов, запустив стремительный процесс развития художественного ремесла бронников по всей Европе. Его имя известно в научно-популярной среде по «максимилиановскому» типу доспеха, известному своими округлыми формами и сплошному рифлению по всей поверхности, однако этот стиль — лишь малая часть необъятного пласта искусства немецких мастеров XVI века, разностороннего, непростого для анализа и слабо изученного.

Вне зависимости от того, насколько близки к правде выводы современных культурологических исследований, нельзя не учитывать объективную реальность того, что в декорации доспехов XVI века последнее слово в вопросе её конечного вида всегда оставалось за заказчиком, в особенности когда она включала в себя вполне конкретные художественные мотивы и сцены. «Альбом Туна-Хогенштейна», аутентичный журнал зарисовок работ аугсбургских бронников XVI века, содержит как изображения с гербами и именами владельцев доспехов, так и «неподписанные» комплекты [13, р. 200], которые вполне могли использоваться как своеобразные рекламные буклеты, по которым заказчик мог выбрать желаемую конструкцию, композицию и расцветку. Так или иначе, посылы, заложенные в оформление этих облачений, неотделимы от личности человека, для которого они создавались, и в некоторых случаях именно это делает возможными попытки объяснить, какую роль должен был играть тот или иной образ, помещенный на стальные пластины.

Для герцогства Брауншвейг-Люнебург и его княжества Вольфенбюттель середина XVI столетия была нелегким временем. Участие в Великой епархиальной вражде с Хильдесхаймом (1519–1523) и Второй войне маркграфов (1552–1555), сопутствующие им сложные отношения с соседями не могли не держать нижнесаксонское государство в постоянной готовности к нападению или обороне [8, р. 11–12], и когда герцог Юлиус (1528–1589) родился в доме Вельфов, за его отцом Генрихом уже стояли крупные территориальные завоевания. Однако, в отличие от него, сын обратился к протестантской вере, что предопределило развитие местной брауншвейгской культуры, когда два старших брата Юлиуса погибли в битве при Зиверхаузене в 1553 г., оставив его единственным наследником княжества [8, р. 15]. Десять лет спустя он заказал себе комплект латных доспехов, сегодня хранящийся в Трасте королевской коллекции в Лондоне (RCIN 62997), и достойный звания шедевра немецкого искусства доспехов Нового времени (илл. 1).

Оригинальные части доспеха (исключая поножи и башмаки, добавленные около 1800 г.) покрыты рельефной гравировкой на затемнённом фоне. Последний составлен из мелких точек, создающих сплошной рисунок; ленты в подмышках и на латной юбке покрыты смесью геометрического и растительного орнамента. Соответствуя тенденциям 1560–70 гг., пространство между линиями оставлено по большей части «чистым», однако и его покрывают тонкие флористические узоры и специально выделенные геральдические символы. Последние представляют лишь малую часть декоративных образов, несущих конкретные значения. Их в комплекте Юлиуса Брауншвейг-Люнебурга содержится достаточно, чтобы с уверенностью говорить о существовании системы символов, при помощи которой неизвестный мастер переписал воззрения своего высокого заказчика на сталь.

Вертикальной доминантой в главной, центральной полосе нагрудника (илл. 2) предстаёт обнажённая женская фигура, подписанная "VENVS", опирающаяся на лук левой руке, а также амур, выглядывающий из-за неё с другой стороны. Их пластика, как и героев прочих сцен на kostюме, не отличается от привычных немецких гравюр, однако из этого возникает вопрос о целесообразности размещения подписи рядом с богиней. Возможно, это было необходимо, чтобы избежать её идентификации как



Илл. 3. Неизвестный мастер (Брауншвейг). Доспех Юлиуса Брауншвейг-Вольфенбютелля. Декорация наспинника. 1563 г. Художественно-исторический музей, Вена. Рисунок автора.

Дианы из-за присутствия лука (Амуры зачастую сопровождают и других мифологических персонажей, помимо Венеры). Можно было бы предположить, что появление богини любви могло быть связано со свадьбой герцога, однако он женился в 1560-м г., за три года до создания своих доспехов [7, р. 106] — возможными портретами Юлиуса и его жены Хедвиги могут быть обращённые друг к другу мужской и женский профили на латной юбке. Однако, ответ может крыться не только в имени героини, но и в её позе — вытянутый указательный палец правой руки недвусмысленно указывает на медальон, расположенный над её головой.

Сцена, заключённая в кольцо на вершине центральной линии, изображает Даниила во львином рве — типичный сюжет христианского искусства. Не исключено, что его появление несёт частично талисманную функцию (будучи протестантом, Юлиус едва ли стал бы украшать себя яркими религиозными изображениями) — медальон окружает лента с надписью “ACH · GOT · BEWAR · NICHT · MER · DAN · LEIB · SELE · GVTVNDERE · I · H · Z · B · L.”, которую можно перевести как «О, Господь, сохрани тело, душу, имущество и честь»; последние буквы являются полными инициалами Юлиуса (“Julius, Herzog zu Braunschweig [und] Lüneburg”). Можно даже предположить, что сцена с Даниилом и надпись находятся в обратной зависимости друг от друга — слова не являются прямой библейской цитатой, но среди них присутствует “DAN” — сокращение имени героя в Писании. Так или иначе, обратившись к сведениям о жизни герцога, представляется возможным определить сцену со львиным рвом как аллегорию правления Юлиуса среди воинственных соседей — потеряв двух братьев на войне, он до самой смерти поддерживал мирную политику [8, р. 106]. Таким образом, Венера, указывающая пальцем на этот медальон, связана с ним идеей любви к миру как единственному способу сохранению «тела, души, имущества и чести». К подобному выводу, однако, напрашивается весьма логичный вопрос — как кажущаяся миролюбивой символика могла появиться на поверхности атрибута войны?

Ответ может дать финальная крупная сцена на нагруднике, расположенная в верхнем горизонтальном «фризе». В ней изображены два воина, пожимающих руки между двумя армиями, каждая из которых, судя по направлению движения, отступает. Две подписи на фоне читаются как «1563» (дата сборки доспехов) и “CONN · CORDIA · A” — итальянское слово, обозначающее соглашение или перемирие. О значении этой композиции можно только догадываться — в 1563 г. в

Саксонии не было заключено мирных договоров, и ни одна из предшествующих битв, так или иначе связанных с герцогом и его семьей, не окончилась переговорами. Наиболее логичное предположение можно составить, если обратиться не только к этой сцене, но и ко всей остальной декорации нагрудника. Центральная линия с Венерой и медальоном оканчивается «пламенеющим» орнаментом, из которого «раскрывается» фриз, явно продолжающий идею, заложенную ниже. Помимо этого, по обеим сторонам от нее появляются коронованные буквы “Г” и “Н”, несомненно, отсылающие на имена Юлиуса и его отца Генриха. Лишь два воина из семьи остались неотмеченными — Филип Магнус и Карл Виктор — старшие братья Юлиуса, погибшие под Зиверсхаузенем ровно за десять лет до заказа латного комплекта. Возможно, что два воина, пожимающие руки, аллегорически изображают их встречу в раю, где две воевавшие стороны наконец заключили мир. Так, тела и души Филипа и Карла оказались сохранены на небесах, так же, как и имущество в виде замка на горизонте между ними (возможно, самого замка Вольфенбюттель), и честь после справедливой смерти в бою. Из этого — появление Даниила и указывающей на него вооруженной Венеры могут быть прочитаны не как призыв к миру, а скорее, как знак жажды справедливости в конце каждой войны. Надпись, окружающая медальон, интуитивно прочитывается как молитва, которую произносит человек, брошенный на растерзание львам, которые не стали нападать, услышав его голос, будучи согласившись — по ироничному совпадению, князя, через которого Брауншвейг-Люнебург был передан дому Вельфов, называли Генрихом Львом (1129–1195) [7, р. 8]. Благодаря этому напрашивается мысль, что комплект был задуман как символ десятилетней годовщины гибели братьев герцога.

Однако в гравировке присутствует ещё один герой, заслуживающий внимания — сцена с ним располагается на обратной стороне кирасы. Наспинник (илл. 3), как и нагрудник, оформлен «тремя лучами», из которых центральный подпирает горизонтальный фриз. В нижнюю часть главной линии помещена голова льва; похожее на льва животное, так же, как и Амур на передней части, выглядывает из-за правой ноги мужского божества с подписью “SOL”. Неожиданный персонаж, однако, находится не здесь, а в верхней полосе. В её пространстве изображена известная антикизирующая сцена «распутывания нимф» у источника, однако это делает не пан, но странное существо с телом мужчины и головой оленя, за которым следуют охотничьи собаки. По всей видимости, он представляет кельтского бога Кернунна, обладающего идентичной внешностью и атрибутами [3, с. 141]. Появление неклассического языческого божества в пространстве гравировки крайне неожиданно, и, возможно, беспрецедентно. Оно может быть связано со сложными отношениями Юлиуса с католической церковью и его околотиконоборческой активностью против религиозных институций [15]. Для католика появление подобного существа на предмете облачения приравнивалось бы к изображению дьявола, для создания иконографии которого в средневековой Европе часто использовали Кернунна лично [3, с. 156]. Является ли его существование во фризе странным языческим посланием, или его предназначение исключительно декоративно? Ответ может находиться посередине. Если создание доспеха действительно было приурочено к годовщине печального события в жизни герцога, это не означало, что в нём не могло присутствовать праздничных мотивов. Немецкой культуре в большей, чем другим европейским, была свойственна постоянное праздничность и «подтрунивание над собой» [4, с. 228]. Еще в начале XVI в. существовала традиция масленичных турниров, на которые рыцари заказывали самые яркие и гротескные доспехи, включавшие в том числе и образы бесов [13, р. 178]. Протестантский север был также более терпим к «старым», дохристианским верованиям, иногда намеренно выступая против католической церкви [4, с. 229]. С этой точки зрения, доспех Юлиуса можно представить, как нечто среднее между знаком скорби и праздника, понятие которого неразрывно связано с отмечанием некоего события в прошлом. Так, появление кельтского бога можно объяснить стремлением к гротеску, который сделал бы доспех более ярким и интересным для пристального разглядывания окружающими. «Праздничная» часть, однако, всё ещё находится на задней,

менее заметной поверхности костюма, в то время как переднюю занимает гораздо более сложная и серьёзная группа сцен.

Итак, неизвестный мастер помещает в декорацию доспеха несколько тем. Соединение Венеры, Даниила во львином рве и фриза с воинами, а также коронованными именами Юлиуса и его отца дают представление о внутренних устремлениях герцога, его любовь к справедливости в войне — слово «любовь» здесь играет наибольшую роль, поскольку речь с высокой долей вероятности идёт о семейных узлах — именно поэтому в центральной линии изображена именно Венера, а не Юстиция или Марс. Два воина, композиционно размещённые над классическим божеством и библейским сюжетом, символизируют наивысшую честь и благородство, будучи, при этом, вполне очевидно связанными с буквами “Г” и “Н”, вместе с ними представляя всех четверых воинов семьи, живых или погибших. Единственное значение даты «1563», кроме как изготовления кирасы, прочитывается как десятилетие спустя после битвы при Зиверсхаузене, что позволяет предположить «юбилейный» характер заказа. Из этого выходят «праздничные» мотивы наспинника, обозначенная Солом — богом вечного светила, и вакхической сцены, доведенной до границы гротеска через появление древнего кельтского божества. Ещё одна тема, менее очевидная, но не менее значимая — «львиная». Львы появляются в гравировке во многих местах — в виде гротесков, на шлеме, в боковых полосах наспинника, за фигурой Сола, и, прежде всего, в сцене с Дани-

илом. Хотя в последней они и могут символизировать «успокоенную ярость» окружающих князей, в остальных случаях их можно считать весьма явной отсылкой на прозвище косвенного основателя династии Вельфов как герцогов Брауншвейга. Наконец, «клей», который удерживает толкование всех этих образов вместе — биография самого герцога Юлиуса, без фактов из которой декорация комплекта потеряла бы всякую логику.

Доспех герцога Брауншвейга-Люнебурга — очень яркий, но вовсе не единственный пример латного облачения, наполненного смыслом не просто через историю использования, но посредством изображений, нанесённых на его поверхность. Художественный язык доспехов формируется многими переплетёнными факторами — идеями в искусстве места и периода их создания, изобретательностью ремесленников и политической обстановкой, но, прежде всего, замыслами заказчиков. Они часто бывали как крайне демократичными, так и самыми изысканными, но к их изучению можно подходить при помощи одного и того же метода — выстраивания морфологической и семантической картины, основанную на последовательном анализе каждой частиности по отдельности и комплексно. Именно так, при использовании не историко-археологического, но искусствоведческого подхода, становится возможным создание крепкой методологии для изучения многогранного и глубокого искусства доспехов.

Список литературы:

1. Келли Ф., Швабе Р. История костюма и доспехов. От крестоносцев до придворных щёголей. М.: Центрполиграф, 2021. 215 с.
2. Окшотт Ю. Рыцарь и его доспехи. Латное облачение и вооружение. М.: Центрполиграф, 2007. 187 с.
3. Олдхаус-Грин М. Кельтские мифы. От короля Артура до дейдрей и друидов. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2021. 240 с.
4. Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб.: Азбука-классика, 2009. 640 с.
5. Boeheim W. Handbuch der Waffenkunde. Leipzig: Verlag von E. A Seemann. 1890. 705 p.
6. Ffoulkes C. J. The armourer and his craft from the XIth to the XVIth century. London: Methuen & Co. Ltd. 1912. 212 p.
7. Halliday A. A general history of the house of Guelph. London: T. and G. Underwood, 1821. 40 p.
8. Keane D. D. Hints on the time of the coming of age of the Dukes of Brunswick Lüneburg, derived from original documents. London: J. Richardson, 1828. 31 p.
9. La Rocca D. J. How to read European Armor. New York: Metropolitan Museum of Art, 2017. 160 p.
10. Maximilian I. Der Weisskunig. Vien: auf Joseph Kursbocken, 1775. 307 p.
11. Nickel H. The art of Chivalry / The Metropolitan museum of Art Bulletin. New York: Metropolitan Museum of Art, 1973. 52 p.
12. Springer C. Armour and masculinity in the Italian renaissance. Toronto: Toronto University press, 2013. 241 p.
13. Terjanian P. The art of armourer in late medieval and Renaissance Augsburg: The rediscovery of Thun sketchbooks. Part II. Wien: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 17/18, 2017. 142 p.
14. Terjanian P. The Last Knight – The art, armour and ambition of Maximilian I. London: Yale University Press, 2019. 340 p.
15. Brunswick (Braunschweig) // New Advent. URL: <https://www.newadvent.org/cathen/03019a.html>

References

- Boeheim, W. (1890) *Handbuch der Waffenkunde*. Leipzig.; Verlag von E. A Seemann Publ.
- Brunswick (Braunschweig). New Advent. Available at: <https://www.newadvent.org/cathen/03019a.html> (accessed: 02.01.2024)
- Ffoulkes, C. J. (1912) *The armourer and his craft from the XIth to the XVIth century*. London: Methuen & Co. Ltd.
- Halliday, A. (1821) *A general history of the house of Guelph*. London: T. and G. Underwood.
- Keane, D.D. (1828) *Hints on the time of the coming of age of the Dukes of Brunswick Lüneburg, derived from original documents*. London: J. Richardson.
- Kelly, F.M., Schwabe, R. (1972) *A short history of Costume & Armour, 1066–1800*. Pennsylvania, Arco.
- La Rocca, D.J. (2017) *How to read European Armor*. New York: Metropolitan Museum of Art Publ.
- Maximilian, I. (1775) *Der Weisskunig*. Vien: auf Joseph Kursbocken.
- Nickel, H. (1973) *The art of Chivalry / The Metropolitan museum of Art Bulletin*. New York: Metropolitan Museum of Art
- Oakeshott, E. (1999) *A knight and his armor*. Wyomissing, Dufour Editions.
- Oldhouse-Green, M. (2020) *The Celtic Myths: A Guide to the Ancient Gods and Legends*. London, Thames & Hudson Ltd.
- Springer, C. (2013) *Armour and masculinity in the Italian renaissance*. Toronto: Toronto University press.
- Stepanov, A. (2009) *Iskusstvo epohi Vozrozhdeniya. Niderlandy, Germaniya, Franciya, Ispaniya, Angliya*. St. Petersburg: Azbuka-klasika Publ. (in Russian)
- Terjanian, P. (2017) *The art of armourer in late medieval and Renaissance Augsburg: The rediscovery of Thun sketchbooks. Part II*. Wien: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 17/18.
- Terjanian, P. (2019) *The Last Knight – The art, armour and ambition of Maximilian I*. London: Yale University Press.