

**Фролова Людмила Валерьевна**, кандидат искусствоведения, методист. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 34. 191186. [mila\\_grafik@mail.ru](mailto:mila_grafik@mail.ru)

**Frolova, Liudmila Valer'evna**, PhD in Art History, methodologist. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. [mila\\_grafik@mail.ru](mailto:mila_grafik@mail.ru)

Фридрих Овербек

## «ТРИУМФ РЕЛИГИИ В ИСКУССТВЕ» ФРИДРИХА ОВЕРБЕКА: КАРТИНА МАСЛОМ ИЗ ШТЕДЕЛЕВСКОГО ИНСТИТУТА ВО ФРАНКФУРТЕ-НА-МАЙНЕ. КОММЕНТАРИЙ АВТОРА<sup>1</sup>

Поскольку многие высказывали пожелание, чтобы я сам написал что-то для пояснения моей картины, отчасти чтобы предотвратить ее неверное толкование, отчасти чтобы прояснить детали, которые рискуют остаться непонятыми большинством, и, наконец, чтобы прийти на помощь памяти зрителей, я решил посредством нижеследующих строк удовлетворить это пожелание и помочь молодым художникам.

Обычно первым возникает вопрос, как называть эту картину, чтобы одной фразой объяснить ее общее содержание. Поэтому я начну с того, что картину уместнее всего называть «Триумф религии в искусстве» или, еще более кратко, «Славословие искусства».

Поскольку, подобно тому, как в верхней части Богоматерь сама записывает это «Славословие», чтобы, подобно хормейстеру, подвинуть всех вознести хвалу Господу, также и сборище деятелей искусства внизу, состоящее из тех, кто по преимуществу посвятил свой талант религии и в своих произведениях соответствовал ее духу, выражает идею, что здесь следует воздать хвалу тем искусствам, которые служат прославлению Бога и создают прекраснейшие цветы, которыми убрана Его Церковь.

Исходя из этого, всю верхнюю часть картины следует рассматривать как видение, которое предстает перед внутренним взором собравшихся внизу художников. Там с обеих сторон от восседающей на троне Мадонны с божественным ребенком на руках расположены те святые, которые чаще всего становились предметом христианского искусства, при этом особое внимание уделено отдельным искусствам, которые воплощены в четырех фигурах, стоящих ближе всего [к Богоматери], они показывают, что эти искусства не только разрешены, но и утверждены самим Богом. А именно, на ветхозаветной стороне Царь Давид со своей арфой указывает на музыку, Царь Соломон с моделью медного моря — на скульптуру, на новозаветной стороне св. Лука, в соответствии со знаменитой благочестивой легендой, напоминает о живописи, а св. Иоанн с планом Небесного Иерусалима у его ног — об архитектуре. Поэзия же представлена в центре в виде самой Мадонны, которая записывает возвышенную оду; ведь поэзия — центр всех искусств, тогда как тайна рождения Мадонной Бога в человеческом теле — центр всех религиозных идей.

Прочие фигуры с обеих сторон обозначают те неисчерпаемые богатства, которые искусство может извлечь из служения христианству, так что ему не нужно с вождением смотреть на языческие басни, как будто сфера христианских сюжетов слишком тесна для него. С другой стороны, они показывают, как богатая зрительными образами религия порождает искусство, потому что в Ветхом Завете сам Господь являет нам картины того, что должно воплотиться в будущем;

а в Новом — Спаситель является вместе со святыми в различных образах.

На ветхозаветной стороне на первом плане сидят Моисей, Аарон и Ной с атрибутами, которые указывают на божественную ориентацию искусства; за ними разместились важнейшие образцы для подражания, а именно — Иисус Навин, приведший израильтян в Землю Обетованную, как Спаситель приводит следующих за ним в Царство Своего Отца. Рядом с ним — Мельхиседек, предвосхитивший вечное священство Христа, за ним — Иосиф со снопом, обозначающий пропитание верующих хлебом живым, сошедшим с небес. В глубине — Авраам с жертвенным ножом, символ вечного отца, приносящего в жертву своего единственного сына, рядом с ним — Сара с Исааком, как изображение Церкви, и, наконец, — Адам и Ева как точная копия Бога и шедевр, созданный руками небесного творца.

В новозаветной части появляются прежде всего три сидящие фигуры: Перт, Павел и Стефан, которые обозначают три степени священства: епископство, пресвитерат и дьяконат, что воспроизводит небесное послание Спасителя, как Он сам говорит: «Как меня послал Отец мой, так я посылаю вас». Далее — его учение в лице отцов Церкви Августина, Иеронима и Фомы Аквинского; далее — его страдания, которые воплощают мученики Себастьян и папа Фабиан; его незапятнанную чистоту обозначают девы Цецилия и Агнеса; и наконец замыкает эту группу царица Елена со Святым Крестом, который указывает на небесного Адама, в то время как земной Адам замыкает собой группу с противоположной стороны. Ведь обе стороны неммыслимы без взаимосвязей, поиск которых, однако, лучше верить чувствам зрителя, поскольку они не всегда проявляются достаточно отчетливо.

При переходе к нижней части картины в глаза сразу же бросается расположенный в центре фонтан с бьющей вверх струей воды, намекающей на образ, который Господь использует в Евангелии — источник вечной жизни, здесь он выступает символом небесной устремленности христианского искусства и противопоставляется идеям древних, представленным собой источник, низвергающийся с Парнаса. Таким образом, каждое направление искусства явлено здесь лишь в такой мере, в которой оно не противоречит божественной устремленности целого. Потому что христианское искусство не исключает ни одно из направлений искусства и ни одно его ответвление, а вбирает в себя их все — для того, чтобы их прославить и освятить и принести в жертву Тому, кто дал человеку способности к искусствам.

Поэтому здесь возникает фонтан с двумя чашами для воды: верхней, отражающей небо, и нижней, отражающей земные предметы; так обозначается двойная природа искусства. С одной стороны, оно — духовная сущность, происходя-

щая, как любой добрый помысел, с небес, с другой стороны, для воплощения внутренних идей оно нуждается во внешней оболочке видимых форм, которые оно черпает из окружающей нас природы.

Двойная сфера искусства представлена также окружающими фонтан мастерами: рядом — венецианцы Джовани Беллини и Тициан рассматривают гладь воды в нижней чаше, в которой отражаются двое мальчиков, один из которых, полуодетый и с цветочным венком в руке, обозначает примечательную для этой [венецианской] школы радость от прекрасных карнаций и роскоши цвета, а другой намекает на характерные для нее наивные картины жизни. К этой группе примыкают двое других венецианцев, Карпаччо и Порденоне, в разговоре с Корреджо они понимают, что его пристрастие к магическому действию света не так далеко от их собственных художественных устремлений. С другой стороны фонтана Леонардо да Винчи призывает своих учеников воспарить к религиозным высотам и стремиться к идеалам, которые не стоит искать в реальности. Рядом с ним стоит Гольбейн, с одной стороны, потому, что его работы во множестве случаев принимают за работы Леонардо, с другой стороны, поскольку его творчество может служить примером того, как одна второстепенная сфера искусства, такая как портретная живопись, все же может достичь величия за счет обращения к вечному, примером чему, среди прочего, может служить его знаменитая картина из Дрездена<sup>2</sup>.

Если потом повернуть от этой группы к левой части картины, на той же террасе, где располагается источник, можно обнаружить тосканцев и других людей, которые стоят полукругом и с восхищением внимают поющему Данте, задавшему направление их искусства и в то же время очертившему своей «Божественной комедией» весь спектр идей, которым служит христианское искусство. Прямо перед ним стоят его современники: Джотто, Орканья, а между ними — Симоне Мемми [Симоне Мартини]; далее — Рафаэль, окруженный теми, кто оказал на него особенное влияние, а именно: с одной стороны — Перуджино, Гирландайо и Мазаччо, с другой — Фра Бартоломео и Франческо Франча; сам он — в белом одеянии, которое символизирует универсальность его гения и в котором соединяются все те качества, что поразительно проявляются в других поодиночке, подобно тому, как все цвета соединяются в луче света. Наконец, полукруг завершают сидящие на античном обломке Микеланджело и Лука Синьорелли, которого, конечно, можно считать его [Рафаэля] ближайшим предшественником, поскольку он, подобно Рафаэлю, выглядит восхищенным Данте и поэтому призывает Микеланджело прислушаться к песне Данте.

То, что с одной стороны воплощает восхитительная поэзия Данте, не менее выражено с другой стороны, справа от фонтана, где группы мастеров Юга и Севера приветствуют друг друга в прекрасном единодушии и находят взаимопонимание в порыве прославить религию, там показано единение различных наций. В группе, примыкающей к венецианцам, — итальянец, немец и нидерландец, здесь те, кого объединяет занятие и живописью, и гравированием. Это Лука Лейденский, пожимающий руки Мантеньи, а между ними выделяется Дюрер, будто разделяющий с каждым из них дружеское приветствие, при этом первый изображен в сопровождении Мартина Шёна [Шонгауэра], а последний — Маркантонио [Раймонди]. К этой группе примыкает другая, где благочестивый Анжелико да Фьезоле и оба брата ван Эйк своим сердечным взаимным приветствием выражают признание христианского служения мирской и монастырской жизни. Рядом с [Анжелико да] Фьезоле стоит его ученик Беноццо Гоццолли, также как Хемлинк [Мемлинг] — рядом с его учителями братьями ван Эйк, из которых младший Ян опирается на старшего Губерта, заменяющего ему отца; рядом с этой пятеркой появляется еще шестой персонаж, который может обозначать анонимного мастера Кельнского алтаря. Странник, желающий к ним присоединиться, — Скорель, совершивший, как известно, паломничество в Святую Землю. С ним вместе приближается еще один чужеземец — возможно, художник из далекой Испании. Чуть в отдалении видны еще две женские

фигуры, из них монахиня может представлять ученицу Фьезоли, а вторая — вероятно, Маргарита ван Эйк, хотя ни одна из них не изображена портретно, они должны напоминать о нередких случаях, когда и женщины с успехом посвящали себя религиозному искусству.

И чтобы молодой художник в полной мере осознал, откуда происходит величие, воплощенное в тех мастерах, которых он видит здесь вместе, на ступеньках, где все собралось, изображены двое сидящих монахов, погруженных в созерцание миниатюры, которая представляет собой прелестный плод размышлений и тихого прилежания, чему способствует монастырское затворничество. Отсюда он может извлечь урок: он должен бежать от мирского шума, полюбить уединение и сосредоточение, если он хочет пойти по стопам этих прославленных мастеров и предаться, подобно им, искусству, посвященному Богу.

Если художники собрались на террасе, то передний план слева населили скульпторы, а справа — архитекторы; среди них — папа, тогда как среди скульпторов — император, они представляют две ветви власти, власть церкви и власть общества, они обе одинаково поддерживают здание искусства и оберегают его, и искусство служит им обоим. Среди скульпторов в первую очередь выделяется группа вокруг саркофага, Николо Пизано указывает на барельеф на этом саркофаге, что отсылает к рассказу Вазари о том, что он нашел античный саркофаг и, изучив его, первым поднял скульптуру на новый уровень; рядом с ним мальчик, стоящий на коленях, который воплощает интерес скульптуры к изяществу формы и грации движения, а вокруг него — ученики и помощники, которых он привлекал для своих больших работ, в том числе из Германии. Но чтобы молодой художник не впал в соблазн заключить, что здесь прославляется непременно изучение античности, что, к сожалению, уже не раз пробуждало новое язычество в искусстве, здесь языческое искусство как таковое представляет поверженный, разбитый истукан. Тогда как саркофаг относится к эпохе зарождения христианства, когда искусство еще не создало для себя собственной формы, но пользовалось формой, позаимствованной у покинутого язычества. И барельеф, на котором изображены обе Марии, идущие к могиле Христа, намекает на Воскресение искусства к новой духовной жизни, после того как старое искусство было с почестями погребено. Потому что христианский художник должен с презрением оставить язычество как таковое; но он может поставить себе на службу искусство и литературу древних, подобно тому как сыны Израиля взяли с собой из Египта золотые и серебряные сосуды, чтобы во славу истинного Бога переплавить их и освятить в своем храме. За этой группой можно увидеть еще троих мастеров в задушевной беседе, их можно рассматривать как представителей трех основных направлений в скульптуре. В то время как Лука делла Роббиа кажется воплощением духовного содержания и благочестия, Лоренцо Гиберти, расположенный в центре, являет собой красоту формы, а Петер Фишер — верное и не приукрашенное понимание природы. Эти три элемента в христианской скульптуре никогда нельзя помыслить отдельными друг от друга.

С искусством пластики может быть лучше всего сопоставлена земная власть, которую представляет здесь император с одним из вельмож, и которая представлена среди прочих на ветхозаветной стороне; тогда как напротив, на стороне Нового Завета изображена архитектура, как более мистическая сущность, которой соответствует духовная власть.

Последняя изображена в виде папы, который символизирует единство Церкви, также как император — содружество государств, а рядом с ним в его свите — епископ, воплощающий в пределах своего диоцеза идею христианского покровительства искусству. Ноты в руках папы должны напомнить производящие грандиозное впечатление григорианские церковные песнопения, он воплощает здесь религиозный пыл, который, как по волшебству, создал множество величественных соборов, которыми украшен христианский мир; ведь в старинной притче сказано, что именно волшебство песни заставило камни собраться в стену.

С этой стороны античность тоже предстает в виде обломков на земле, к ним примыкает базилика как самая ранняя форма христианских храмов, которая, будучи обязана своим возникновением случайным собраниям и использованию имеющихся останков античности, все же в своих основных чертах содержит ростки последующих собственно христианских храмов. Ее обозначает начерченный на табличке план, а тот, кто в кругу учеников указывает им на нее, — Мастер Пильграм, который считается архитектором красивой части собора Св. Стефана в Вене. Его уроку внимают юноши разных национальностей, каждый из которых изображен со своими характерными особенностями, чтобы показать национальные различия в развитии тех зачатков, которые сохранила в себе базилика. Сидящего на стволе колонны француза можно узнать по изысканной грации и легкости; напротив него — собранный, неподвижный англичанин; за ним — испанец, погруженный в глубокие раздумья, далее — послушник-францисканец, который обозначает строительные проекты в Италии, обычно исходящие от монастырей. Мастер опирается на плечо человека с Востока, так и западная архитектура не единожды находила опору в восточной традиции: в более ранние века — в широко распространившемся византийском стиле, во время крестовых походов — в мавританском. Непосредственно к этой группе примыкает представитель готики Эрвин фон Штайнбах, он демонстрирует папе чертеж собора в этом стиле и с восхищением указывает на его величественно устремившиеся ввысь башни; папа и епископы, кажется, разделяют это восхищение, тогда как Брунеллески, который первым пробудил новый стиль, рассматривает план критически. Чуть в глубине можно узнать Браманте, беседующего с двумя немецкими архитекторами, один из них — в черной шапке — строитель собора в Ульме, другой является одним из многочисленных немецких архитекторов, столь щедро украсивших своими соборами нашу родину.

Итак, милый юный художник, чьи порывы с горячим усердием устремлены к прекрасному искусству, я представил твоим глазам картину, в которой можно прогуливаться, как в саду. Ты видишь здесь вместе в полном согласии друг с другом всех тех великих мастеров, от имени которых твое сердце начинало биться чаще, и можешь присоединиться к любому из них, чтобы как можно ближе подружиться с ними. Широко раскинулось перед тобой будущее, как ясная даль этой картины, в котором ты можешь укрепиться в прекрасном призвании продолжить строительство, столь славно начатое этими мастерами. Но в нашей стране оно, несомненно, подобно той неоконченной постройке, которая заметна на среднем плане, было прервано и осталось незавершенным, когда в XVI в. разразился злосчастный раскол, ставший причиной долгих и опустошительных войн, из-за которых Германия лишилась многих сокровищ и которые воспрепятствовали развитию немецкого искусства.

### Примечания:

<sup>1</sup> Перевод выполнен Л. В. Фроловой в 2020–2021 г. по изданию: Overbeck F. Friedrich Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten: Oelgemälde im Besitze des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M. Erklärung vom Meister selbst. Frankfurt a. M.: Schmerber, 1840. 16 S.

<sup>2</sup> Мадонна Якоба Майера (Дармштадская Мадонна). 1526 и после 1528. Швейбиш-Халль, собрание Рейнхольда Вюрта.

Тебе теперь предстоит возобновить то, что было прервано, и взрастить то, что осталось незрелым. Так что устремись за ними, великими мастерами, со всеми силами твоего духа; но знай, что достичь их величия можно лишь, если ты последуешь по тому пути, которым следовали они, и перед твоими глазами будет та же цель, на которую смотрели они. Настоящего искусства достигают не тем, что делают идола из самого искусства; оно гораздо больше желает служить Церкви. Ты можешь искать его там и находить в стыдливых украшениях храмов, где оно приносит радость Богу и людям, если ты пребываешь в вере и смирении и жертвуешь свой талант Богу, наградившему тебя им; потому что именно такие и обретают искусство.

Потому что не один из мастеров, которых ты видишь здесь вместе, может послужить для тебя предостерегающим примером того, как неверное употребление таланта тотчас же уведит с верного пути и неминуемо заканчивается неожиданным упадком искусства. Так сбились с пути венецианцы, как только начали видеть главную цель в очаровании цвета, который они ранее использовали лишь для украшения, так они постепенно погрузились в чувственность; но еще быстрее — мягкий и гармоничный Корреджо, когда он, подобно им, позабыл о стыдливости и предался роскоши. Микеланджело дал очарованию античности пленить себя и позволил своим последователям увидеть в ней нового идола; и Рафаэль не мог совладать со своим необъятным талантом, пока его рука жадно тянулась к запретному. И таким образом грех вероотступничества был в ту пору совершен одновременно во многих областях, поскольку перестали служить своим искусством Господу Богу и самих себя пожелали вознести на алтарь. И по справедливости наказанием за этот грех забвения Бога стало то, что Бог нас покинул, и мы в изумлении обнаружили упадок искусства, наполнивший нас большей досадой, чем все порождения прежних времен. Впоследствии было приложено много усилий, чтобы вновь возвысить искусства, но поскольку не догадались истребить причину недуга, успех не мог быть соразмерным усилиям. В этом ты можешь также найти объяснение, почему здесь нет ни одного из прославленных мастеров более позднего времени, не нужно умалять их заслуг, но, поскольку они выросли не на почве истинного христианского искусства, они не могут быть здесь представлены в качестве образца. Только когда искусства, подобно мудрым девам, украшенные смирением и целомудрием, с пылающими светильниками веры и молитвы пойдут навстречу небесному жениху, они могут надеяться, что откроются двери истинной и долговечной славы, за которые не пускают нечестивых и жаждущих лишь услады для глаз, поскольку невозможно, чтобы Бог благословил то усилие, которое основано не на страхе Божьем, а без Божьего благословения успех немислим. И пусть Хвала и Слава Ему будет принесена нашими руками в Храм Его, который здесь на земле являет собой Его Церковь, чтобы мы могли в вечности восхвалять его с его избранными святыми на небесах. Аминь.

*Рим, 1840*