

УДК 7.034

Врионакис Е.Х.

Санкт-Петербургский государственный университет, Институт истории,
студент 4-го курса (бакалавриат) кафедры истории искусства.
E-mails: i.janevrionakis@gmail.com; st061756@student.spbu.ru

Тема «Женской власти» и тема ведьм в контексте развития изображений обнаженной натуры в эпоху Северного Возрождения

Аннотация. В данной статье автор обращается к изображениям обнаженной женской натуры в контексте двух тем — темы «Женской власти» и темы ведьм. Прослеживаются основные этапы интерпретации образа обнаженной женщины в период Средних веков и эпохи Возрождения.

Ключевые слова: Северная Европа, эпоха Возрождения, северные мастера, Женская власть, ведьмы, обнаженная женская натура.

Vrionakis E.C.

Saint Petersburg State University, Institute of History, student.
E-mails: i.janevrionakis@gmail.com; st061756@student.spbu.ru

The theme of “Power of women” and the theme of witches in the context of the development of Nude images in the Northern Renaissance

Annotation. In this article, the author addresses the topic of images of Nude women in the context of two themes — the theme of “Power of women” and the theme of witches. It traces the main stages of development during the Middle ages and reveals the development of these ones in the context of the image of the nude female by using examples of works of art.

Key words: Northern Europe, Renaissance Era, northern artists, power of women, Weibermacht, female nude.

Италия и Северная Европа на протяжении эпохи Возрождения переживали разительные изменения в изображении обнаженной женской натуры, но при этом каждый регион обладал своими особенностями. Северные художники добились решающих сдвигов в развитии изображения обнаженной натуры в европейской живописи, но все же оставались в тени своих итальянских собратьев.

Трактовка обнаженной природы у северных художников не зависела от изображений, созданных итальянскими мастерами, а опиралась на свою собственную богатую и сложную традицию. Подчас подобные изображения появлялись раньше, чем у южных художников, и оказывали влияние на последних.

Все начиналось с появления формованных статуэток Венеры из белой глины. Они часто помещались в захоронения или оставались под открытым небом, так что мастера могли их видеть наряду с руинами античных памятников. В Средние века некоторые северяне знали итальянские изображения обнаженной женской природы из коллекций, рисунков, письменных источников и своих путешествий через Альпы, как, например, мастер Григорий, описывавший в своих записках «О чудесах в Риме» античную статую. Можно вспомнить и римский саркофаг III в., изображающий похищение Прозерпины. Этот памятник был приобретен Карлом Великим (рельеф, мрамор, соборная сокровищница, Аахен) [1, р. 81].

Реакцией христианских деятелей на создание таких изображений было осуждение. Ведь подобные сцены провоцируют зарождение животных чувств и идолопоклонничество. Но все же подобные изображения могли присутствовать, например, в церквях, как было в случае с египетским рельефом VI в. с изображением обнаженной nereиды, который Генрих II использовал для кафедры в дворцовой часовне. Целью такого использования было обозначение преемственности власти от имперского Рима [2, р. 236]. Сами северные мастера создавали свои образцы произведений с обнаженной природой. Например, это миниатюра из Лейденского Арата — копия античного астрономического трактата эпохи Каролингов, свидетельствующая о точном следовании поздним классическим канонам.

К XIV в. изображения обнаженной природы стали более разнообразными и светскими по характеру. Парижский манускрипт «Романа о Розе» включает в себя миниатюры, изображающие Пигмалиона, создающего статую, и двух обнимающихся любовников в постели. В творчестве мастеров Севера существовала богатая традиция изображения сцен в банях и публичных домах и сюжета «источник молодости» (сюжета из искусства Позднего Средневековья и Северного Возрождения, взятого из французской поэмы XII в. «Бог любви», где описывается такой источник, возвращающий молодость старикам и исцеляющий болезни [3, с. 210]). Такие изображения появлялись не только в миниатюре, но и в других видах искусства, как, например, на рельефах или в станковой живописи [1, р. 83].

К началу XV в. в них стал проявляться больший натурализм, а сами изображения широко распространились, что повлекло за собой реакцию

осуждения. В 1402 г. французский теолог Жан Жерсон жаловался на продажу этих «постыдных изображений», которые, по его словам, развращают молодежь. Ян Гус также осуждал изображения разнузданных танцовщиц женщин и нагих мужчин [4, р. 300].

Но все же рост интереса к таким изображениям было уже не остановить. Французские короли и бургундские герцоги коллекционировали античные геммы, камеи и современные им изображения религиозного и светского характера [1, р. 84]. А Северная Европа в XV в. переживала всплеск появления изображений обнаженной женской натуры. Это были религиозные и дидактические изображения, сцены в банях, женщины за туалетом, иллюстрации к рыцарским романам, «Роману о розе» и философским и научным трактатам, к утраченной «трофейной» книге Карла VIII, изображавшей обнаженных женщин-фавориток этого французского короля. В то время как монархи коллекционировали роскошные манускрипты с подобными изображениями, низшие слои населения довольствовались недорогими ксилографиями.

Образы женского обнаженного тела должны были вызывать определенные зафиксированные в культуре ассоциации, начиная от отображения греховной страсти и гордыни и заканчивая добродетелями, как-то: любовь, замужество и плодовитость. Некоторые образы, однако, утратили морализирующее содержание за счет гипертрофированной чувственности и неясности сюжета. Например, «Женщина за туалетом» Яна ван Эйка, ныне сохранившаяся в копиях, вызывает споры о том, является ли она сценой светского туалета или отражением сюжетов из ветхозаветных источников о Вирсавии или Юдифи.

Развитию изображений обнаженной натуры способствовала и фламандская техника масляной живописи, позволяющая передать ощущения материальности тела, переливы кожи и реалистично изобразить отражения в зеркале [1, р. 84–86]. Еще одной причиной, по которой такие изображения женской обнаженной натуры были популярны и распространены на Севере Европы, являются различия представлений об идеале женщины. Италия как часть средиземноморской культуры рассматривала женщину в тесной связи с образом дома. Идея наготы не была чем-то из ряда вон выходящим и была чем-то само собой разумеющимся для одной из сторон жизни Северной Европы — общественных бань, в то время как на юге существовали отдельные бани и определенного рода запреты вроде запрета христианам и иудеям на совместное мытье в банях в законодательстве Альфонсо X Кастильского [5, р. 170].

Ранние и ныне высоко оцениваемые изображения на эту тему опирались на богатую северную традицию изображения сцен купания

и на античные произведения искусства, которые были известны Северу. В дальнейшем такие изображения уже вдохновлялись литературными источниками. Например, таким источником были «Памятные деяния и высказывания» Валерия Максима (ок. 30 г. н. э.). Появление переводных изданий этой книги спровоцировало возникновение таких изображений.

Бани часто посещались всеми сословиями и даже считались своеобразными центрами гостеприимства для элиты. А традиции бани часто шокировали путешественников с Юга, которые, по мнению исследователей Паулы Наттол, привыкли к пристойности и скромности. Так, в 1416 г. флорентийский гуманист Поджио Браччиолини в письме к Никколо Никколи описывает свое посещение бани в Бадене (Ааргау, Швейцария), где девушки, прикрывая нижние части своих тел, резвились в воде, и, когда для развлечения мужчин они ныряли, то, как пишет автор письма, они раскрывали «наиболее сокрытые части тел» [4, р. 306]. О таком же обычае писал и другой путешественник из Кордовы Педро Тафур, который описывает похожий опыт в банях в Брюгге и Базеле [6, р. 184–185].

К XVI в. произошли значительные изменения в изображении обнаженной женской натуры северными мастерами. Итальянское искусство, античное и современное, повлияло на искусство Севера через путешествующих художников, таких как Альбрехт Дюрер, Ян Госсарт и другие. Аристократические дворы Северной Европы стали коллекционировать изображения обнаженной женской натуры, выполненные итальянскими художниками или их северными коллегами в итальянском духе.

Свою лепту в изменения в изображении обнаженной натуры внесли и северные гуманисты. В это время становится популярным миф о выборе Париса, который стал основой педагогического аспекта северного гуманизма. В приветственной речи Николауса Маршалка перед бакалаврами Виттенбергского университета на примере мифа о Парисе раскрывается концепция выбора пути жизни в трех вариантах — жизни теоретической, жизни практической и жизни праздной. Каждой из этих жизненных дорог соответствует определенная античная богиня: теоретической соответствует Минерва, практической — Юнона, а праздной — Венера. И то, что, согласно мифу, Парис дарит яблоко Венере, тем самым отдавая предпочтение праздной жизни, раскрывает, по мнению Маршалка, его низменную натуру. Похожая концепция встречается у другого гуманиста Якоба Лохера в его пьесе «Парис, вручающий золотое яблоко». Но тут, показывая выбор Париса в пользу Венеры, т. е. в пользу праздной жизни, и следуя мифу, он демонстрирует по ходу пьесы, как это решение привело к разрушению не только общественного и семейного порядка, но и самого государства [7, s. 104–107].

Деятели Реформации также повлияли на эволюцию изображений обнаженной женской натуры, отвергая возможность ее появления в религиозной живописи и в церквях. Из-за этого некоторые мастера, в частности скульптор Фейт Штосс, разорились по причине отсутствия заказов. Другие мастера обратились к иным темам.

Север разработал две темы, изображающие женщин как чувственные создания, которые пугают мужчин, — «Женская власть» (“Weibermacht”) и тема ведьм [1, р. 88]. Популяризация этих тем началась в то время, когда положение женщин ухудшилось как на уровне законодательства, так и в реальной жизни. Разделы римского права, которые гласили о зависимом положении женщины, были включены в законодательство. И до начала XVII в. женщинам оставалось невозможным действовать как независимые личности [8, р. 110–118].

Идея «Женской власти» была популярна среди художников и писателей Нидерландов и Германии и возникла на основе старой, еще античной, идеи о противостоянии полов, которой пытались объяснить все социальные, политические и экономические неурядицы вроде чумы, войны и неурожаев. Женщины стали своеобразным козлом отпущения, и мужчины стали обособляться от мира женщин не только из страха пасть от их чар, но также и по экономическим причинам, так как войны привели к росту числа одиноких женщин, которые начали работать, нищенствовали или занимались проституцией. Из-за этого само понятие брака было под угрозой исчезновения по причине существования дисбаланса полов.

В такой ситуации стали появляться гравюры светского характера, которые должны были отражать последствия связей с женщинами. Страхи подобного рода оказались переплетены со стремлением к моральному совершенствованию. Через отображение в гравюрах образа непослушной, не поддающейся контролю женщины художники и писатели старались привить обществу идеалы целомудрия, строгости и послушания.

«Женская власть» как тема подразумевает, что женщины имеют власть чувственного происхождения над мужчинами. Женщина может злоупотреблять этой силой, чтобы сломить сильнейшего и мудрейшего из мужчин. Множество сюжетов, вроде Грехопадения, предательства Далилой Самсона, историй Аристотеля и Филиды, Юдифи и Олоферна и других, было адаптировано под эту тему. И эти сюжеты широко распространялись в Нидерландах и Германии, проникая в любые виды искусства, начиная от декора городских ратуш и заканчивая недорогими ксилографиями.

Сама тема «Женской силы» появилась в XIII в., сначала в литературных произведениях, а затем и в изобразительном искусстве. Изначально

она рождается с целью наставить христианина избегать греховной страсти. Некоторые светские авторы вроде Джеффри Чосера в «Кентерберийских рассказах», Жан ле Февра в «Книге радости» или Кристины Пизанской в «Письмах к богу любви» поднимали голос в защиту женщин и подвергали критике данную идею. Но, так или иначе, обычно тема «Женской власти» раскрывалась как изображение женщин в образе врагов мужчин.

Остается неясным, кто первым придумал такую тему, но, появившись, она оказалась коммерчески успешной. Популярной тема «Женской власти» становится благодаря сериям гравюр, например таких, как у Луки Лейденского (1511 г.). Успех этих произведений отразил заинтересованность в теме, что позволило Луке Лейденскому создать вторую серию в 1516 г., а другим авторам начать создавать эстампы, посвященные «Женской власти» [9, р. 42].

Ранние изображения на эту тему представляют одетых женщин, как, например, в творчестве анонимных немецких мастеров, вроде Мастера Домашней книги, Мастера Е. S. и Мастера Женской власти. Но к XVI в. некоторые из подобных изображений стали образцами обнаженной натуры [1, р.], хотя где-то сохранялась и старая иконография, вроде «Аристотеля и Филлиды» Лукаса Кранаха Старшего (1530 г., дерево, масло, частная коллекция).

Таким образом может быть картина «Любовное заклинание» неизвестного рейнского мастера (1470/1480 гг., дерево, масло, Музей изобразительных искусств, Лейпциг). Здесь прекрасная молодая женщина предстает перед зрителем творящей акт любовной магии и разбрызгивающей из небольшого сосуда зелье на лежащее в сундучке сердце, которое, возможно, принадлежит входящему в комнату молодому человеку. Такие примеры есть и у Ганса Бальдунга Грина в «Аристотеле и Филлиде» (1513 г., ксилография, Германский национальный музей, Нюрнберг) и у Яна Госсарта в «Геракле и Деянире» (1517 г., дерево (дуб), масло, Институт изящных искусств Барбера, Бирмингем) [1, р. 89].

Другая тема, более распространенная в немецкоговорящих областях Северной Европы, воспроизводила всемогущих и злобных ведьм, которых часто изображали обнаженными [1, р. 90]. Их образ начал складываться в европейской культуре и искусстве со времен античности. В классический период существовали разные звания для женщины: высшее — божество, кумир, среднее — возлюбленная, воспеваемая поэтами, и, наконец, низшее — простая деревенская женщина, произносящая злобные заклинания, или старуха гротескной, гнусной наружности. Часто фигура женщины ассоциировалась с женскими, ночными боже-

ствами: Луной, селеной, Дианой или Гекатой. Позднее, в Средние века, считалось, что ведьмы летают по воздуху под покровительством Дианы или Иродиады [10, р. 4]. Среди римлян существовало поверье, что женщины — также от природы — склонны к порче и колдовству и одной из областей их знаний, по Плинию Старшему, является наука предсказания солнечных и лунных затмений по растениям [11, р. 142–143]. Впоследствии, с приходом христианства этот образ, как и образ сатаны, стал восприниматься как исключительно выдуманнный, а вера в магию и колдовство стала интерпретироваться как суеверие, которое недостойно праведного христианина. Окончательно это неверие было обосновано в трудах Августина Блаженного (413–417 гг.) [12, с. 349–350] и в «Епископском каноне» (начало X в.) [13, р. 178–180] анонимного авторства.

Постепенно с принятием схоластического учения и невозможностью окончательно изжить народные суеверия вера в колдовство перестала считаться ересью [14, р. 103–104]. На это повлияла и политическая борьба, в которой вера в колдовство становилась оружием для устранения политических противников [15, р. 597–598], в гонениях на иудеев и представителей таких еретических течений, как катары и вальденсы [16, р. 485–487].

Окончательно убеждение в существовании ведьм сложилось с изданием буллы папы Иннокентия VIII (1484 г.) и написанием трактата «Молот ведьм» (1486–1487 гг.), снискавшего печальную славу. Последнее произведение повлияло не только на ожесточение дальнейшей охоты на ведьм, но и на особенности мировоззрения деятелей Реформации [17, с. 62].

Все изложенное позволяет обосновать идею о том, что появление изображений ведьм — это своеобразный ответ на начавшуюся охоту на ведьм и отражение идей, сформулированных авторами «Молота ведьм» и прочих трактатов о колдовстве. Рисунки, гравюры и станковые картины с образами ведьм отражают, однако, не только пассажи указанных произведений, но и представления, пришедшие из фольклора, вроде представления ведьмы как одинокой старухи. Хотя в реальности в колдовстве обвинялись и молодые, и пожилые, и члены какой-либо общности [18, р. 141–143]. И одним из мастеров, который в русле чувственности изобразил ведьм, является Ганс Бальдунг Грин.

В его творчестве эта тема является одной из центральных. Начиная с ксилографии «Шабаш ведьм» (1510 г., ксилография), мастер постепенно сокращает число орудий, связанных с колдовством, оставляя только один или два легко узнаваемых, и сосредотачивается на изображении ведьмы как опасной и соблазнительной женщины. Такой подход был

в духе изображения обнаженной женской натуры и размышлений о природе женщины в немецких землях того времени.

Ганс Бальдунг Грин является одним из художников, которые следуют указанной линии развития. Его первую работу — ксилографию «Шабаш ведьм» 1510 г. — можно считать сочетающей представления о ведьме и колдовстве и представления женоненавистнического характера о женщине как об угрозе для мужчины. Можно отметить, что сама техника этого произведения — гравюра на дереве — указывает на массовый характер распространения этих идей и представлений.

Постепенно в рисунках 1514–1516 гг. атрибутика ведьм становится все более скудной, сохраняясь в виде одного или двух предметов, ассоциирующихся с ведьмой. В то же время заметна тенденция к чувственному изображению обнаженного женского тела. Можно отметить и саму избранную мастером технику — рисунок, — которая может указывать на более камерный характер этих произведений, их нацеленность на узкий круг лиц или на какого-либо конкретного заказчика.

На такую камерность в виде малых размеров указывает и единственная сохранившаяся станковая картина «Две ведьмы», или «Ведьмы погоды» Бальдунга Грина (1524 г., смешанная техника на дереве (липа), Штеделевский музей, Франкфурт-на-Майне). Масляная техника, применяемая Бальдунгом, позы, в которых стоят женщины, раскрывают их чувственность и демонстрируют посыл Бальдунга в изображении их как своеобразных «роковых женщин» той эпохи.

Рисунок швейцарского мастера Никлауса Мануэля Дойча «Летящая ведьма с черепом художника» (1514 г., рисунок пером, чернилами и белилами на оранжевой тонированной бумаге, Гравюрный кабинет Художественного музея, Базель) продолжает тенденцию, выработанную Бальдунгом, представляя ведьму как опасную женщину-соблазнительницу, могущую навредить мужчинам, включая и самого художника. Видно, что здесь мастер оттачивает умение изображать обнаженное женское тело, а колдовскую деятельность этой «ведьмы» обозначает лишь песочными часами и черепом, которые можно трактовать и как изображение колдовства, и как изображение аллегории смерти — хотя и достаточно нестандартное для эпохи Возрождения, в которую Смерть осознавалась скорее как мужской образ.

Манере изображения Бальдунга подражает и швейцарский мастер Ганс Франк в своем рисунке «Шабаш ведьм» (1515 г., рисунок пером, чернилами и белилами на серой тонированной бумаге, Гравюрный кабинет

Государственного музея, Берлин). Благодаря неуклюжим позам изображенных он добивается сатирического настроения.

Спустя более чем два десятилетия Бальдунг возвращается в последний раз к этой теме — вксилографии «Зачарованный конюх» 1544 г. Сам сюжет гравюры можно толковать по-разному: либо как акт колдовского превращения конюха, либо как акт возмездия ведьмы, которая выглядывает из окна, держа факел. Факт наличия нескольких эскизов лежащей мужской фигуры, похожей на ту, что изображена в «Зачарованном конюхе», позволяет предположить, что данный сюжет на протяжении долгого времени интересовал и привлекал Грина. Здесь можно предположить, что в данном произведении Грин возвращается к традиционному образу ведьмы, какой она изображена у его учителя Дюрера в его гравюре «Ведьма» (1497 г., резцовая гравюра на меди) — в образе старушки из немецкого фольклора.

Итак, развитие обнаженной женской натуры в Северной Европе обдало рядом особенностей, которые создали богатую и сложную традицию. Начиналось это с появлением и распространением на территории Римской империи статуэток Венер, помещаемых в захоронения. В эпоху Средних веков, несмотря на то что изображения подобного рода осуждались церковными деятелями, средневековые монархи собирали такого рода изображения с целью визуализации преемственности власти от имперского Рима. К XIV в. такого рода изображения стали более светскими по характеру. Повлияло на это то, что правители французских и бургундских дворов собирали памятники античности и произведения искусства современников. А также и такая сторона уклада жизни в Северной Европе, как общественные бани, где мужчины и женщины могли мыться совместно. Это не казалось чем-то непристойным для северян, в отличие от путешественников с Юга.

Все перечисленные особенности, а также взгляды некоторых гуманистов и деятелей Реформации и ухудшение положения женщины повлияли на то, что в этом регионе стали появляться изображения, которые показывали женщин как опасных существ, которые могут сломить мужчину. Эти изображения делились на темы «Женской власти» и ведьм.

Список источников и литературы

1. *Wolfthal D. From Venus to Witches: The Female Nude in Northern Europe // The Renaissance Nude. Edited by Thomas Kren with Jill Burke and Stephen J. Campbell. Los Angeles, 2018. P. 81–91.*

2. *Kinney D.* The concept of Spolia // *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe.* Edited by Conrad Rudolph- New Jersey, 2006.
3. *Власов В.Г.* Источник молодости // *Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства.* В 10 томах. Том 4. СПб., 2006.
4. *Nuttal P.* Reconsidering the Nude: Northern Tradition and Venetian Innovation // *The Meanings of Nudity in Medieval Art.* Edited by Sherry D. Lindquist. Farnham, 2011. P. 300.
5. *Caskey J.* “Steam and Sanitas” in the Domestic Realm: Baths and Bathing in Southern Italy in the Middle Ages // *Journal of the Society of Architectural Historians,* Jun., 1999, Vol. 58. P. 170.
6. *Tafur P.* *Travels and Adventures 1435–1435.* London, 1926. P. 184–185/
7. *Robert J.* Die Wahrheit hinter dem Schleier: Lucas Cranachs heidnische Götter und die humanistische Mythenallegorese // *Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne.* Mit Beiträgen von Susan Foister, Dieter Koeplin, Hanne Kolind Poulsen, Jörg Robert, Werner Schade und Heinz Spielman. Hamburg, 2003. S. 104–107.
8. *Wiesner M.E.* *Gender, Church and State in Early Modern Germany.* — London and New York, 1998. P. 110–118.
9. *Nurse J.* She-devils, Harlots and Harridans in Northern Renaissance Prints// *History Today.* London, 1998.
10. *Baroja J.C.* *Witchcraft and Catholic Theology // New Perspectives on Witchcraft, Magic and Demonology.* Volume 1. Demonology, Religion, and Witchcraft. London, 2001.
11. *Pliny.* *Natural history with an English translation.* Vol. VIII, libri XXIV–XXVII. London, 1956. P. 142–143.
12. *Августин Блаженный.* О граде Божиим. Книга VIII // *Блаженный Августин. Творения.* СПб., 1998. С. 349–350.
13. *Lea H.C.* *Materials towards a History of Witchcraft.* Volume 1. — New York, 1957. P. 178–180.
14. *Thomas Aquinas.* *Quodlibet quodlibetalis// Witchcraft in Europe 400–1700: A Documentary History.* Edited by Alan Charles Kors and Edward Peters. Philadelphia, 2001. P. 103–104.
15. *Bailey M.D.* *Pope John XXII / Encyclopedia of Witchcraft: The Western Tradition* edited by Richard M. Golden. California, 2006. P. 597–598.
16. *Tremp K.U.* *Heresy // Encyclopedia of Witchcraft: The Western Tradition* edited by Richard M. Golden. California, 2006. P. 485–487.
17. *Лозинский С.* *Роковая книга Средневековья // Я. Шпренгер, Г. Инститорис. Молот ведьм.* М., 1990. С. 62.
18. *Levack B.P.* *The Witch-hunt in Early Modern Europe-* Harlow, 1995. P. 141–143.