

**Тананаева Лариса Ивановна**

Доктор искусствоведения, независимый исследователь,  
Москва  
ORCID ID: 0000-0002-9128-2351  
lara.tananaeva@yandex.ru

**Ключевые слова:** Кунсткамера, музей, прикладное искусство, Рудольф II Габсбург, мировоззрение, пансофизм.

**Tananaeva Larisa I.**

Doctor of Fine Arts, independent researcher, Moscow  
ORCID ID: 0000-0002-9128-2351  
lara.tananaeva@yandex.ru

**Key words:** Kunstkamera, collection, museum, Rudolph II of Habsburg, applied art, worldview, pansophistic teaching, contemplation.

ТАНАНАЕВА Л. И.

# Рудольфинцы. Прикладное искусство

В статье рассматриваются характерные особенности произведений прикладного искусства, вошедшие в Кунсткамеру – императорскую коллекцию Рудольфа II Габсбурга (1552–1612). Ключевой особенностью предметов коллекции стала их не-утилитарная природа – как правило, они изначально НЕ создавались для использования по назначению. В отличие от подобных собраний, существовавших при всех крупных дворах того времени и осуществлявших репрезентативную функцию, коллекция Рудольфа II хранилась во внутренних покоях пражского замка и в нескольких соседних зданиях на Граде и не предназначалась для постороннего обозрения. Долгое время императорская Кунсткамера воспринималась исследователями как бессистемное нагромождение случайных вещей, слабо или вовсе не связанных между собой, разбросанных по различным местам хранения. Однако, будучи внешне сходной с другими европейскими придворными собраниями, Рудольфинская Кунсткамера отличалась не только тем, что в ней хранилось, по словам современника, «только редчайшее и удивительное», но и тем, что отражала в своей структуре мировоззренческие установки как самого Рудольфа II, так и интеллектуального пражского сообщества. В ней нашла, в частности, свое выражение идея пансофистского единства мироздания, характерная для этого круга, установка на познание тайн природы, попытка проникнуть в ее скрытую сущность.

TANANAeva LARISA I.

Rudolfins. Arts and Crafts

The article discusses the characteristic features of objects of applied art included in the Kunstkamera – the imperial collection of Rudolph II of Habsburg (1552–1612). A key feature of all the items in the collection was their non-utilitarian nature – they were originally created not for their intended use. Unlike similar assemblies that existed in all the large courtyards of that time, for display, performing a representative function, or even a historical representative, related to the glorification of this kind, the collection of Rudolph II was kept in the inner chambers of the Prague castle and in several neighboring buildings on the Castle and not intended for public viewing. For a long time, the Prague Kunstkamera's collection was perceived by researchers as an unsystematic pile of random things, weakly or completely unrelated, scattered across various rooms, hanging on walls, laid out on long tables, hidden in cabinets, in chests and drawers of “cabinets”. Outwardly, it was similar to the usual collections that existed at the then European courts, but the Rudolphin Kunstkamera, in addition to what it included in her contemporary words, “is only rare and amazing”, reflected in its structure the broader worldviews of both Rudolph II himself and the entire intellectual community of Prague. The idea of a pansophistic unity of the universe, characteristic of this circle, found expression in it. The entire composition of the collection was aimed not so much at representative goals, but at in-depth contemplation, knowledge of the secrets of nature, attempts to penetrate its hidden essence.

УДК 75  
ББК 85.14

Характерной особенностью прикладного искусства, которое развивалось при дворе императора Священной римской империи немецкого народа Рудольфа II Габсбурга (1552–1612), было то, что оно меньше всего являлось именно «прикладным» и не осуществляло свою прямую функцию. Из этих яшмовых чаш никто не пил, на этих серебряных блюдах не подавали кушанья, а церемониальный «Lavabo-Triomfi» Христофа Ямнитцера никогда не использовался по назначению. Все эти прекрасные и оригинальные работы, кроме тех, которые заранее замыслились как подарки для иностранных послов и знатных людей, были предназначены для императорской коллекции, Кунсткамеры. Крупнейший исследователь этого искусства и многолетний его хранитель в Музее истории искусства в Вене, Рудольф Дистельбергер в поисках наиболее точного наименования для таких работ предлагает определение «Kunstkammerstücke» – дословно «Изделия (экспонаты) для Кунсткамеры» [7, s. 437]. Мы полностью его принимаем, но не найдя адекватного, достаточно краткого аналога на русском языке, будем употреблять привычное слово «прикладное», но в кавычках.

Вторая особенность этих произведений: их почти никто не видел после того, как они были помещены в Кунсткамеру, располагавшуюся во внутренних покоях пражского замка и в нескольких соседних зданиях на Граде. Между тем подобные коллекции, существовавшие при всех крупных дворах того времени, создавались прежде всего как раз для показа, осуществляя репрезентативную функцию, или даже репрезентативно-историческую, связанную с прославлением данного рода (М. Дмитриева называет эту роль «репрезентативно-дидактической», говоря о собрании Фердинанда II Тирольского – кстати, дяди Рудольфа [2, с. 216–240]). При этом многие европейские меценаты

уже открывали свои коллекции или хотя бы их часть для всеобщего обозрения – причем речь идет о таких знаменитых меценатах, как Франческо I Медичи, баварские герцоги, и даже о таком замкнутом интроверте, далеком от идеалов ренессансного гуманизма, каким был Филипп II Испанский; сокровища же Рудольфа хранились в закрытых шкафах и сундуках. После того как они исчезали в недрах пражского замка, доступ к ним был возможен только по специальному разрешению самого Рудольфа или благодаря помощи кого-нибудь из его доверенных лиц.

Так, первое краткое описание Кунсткамеры оставил в 1584 году Ханс Ульрих Крафт, которого провел с собой в хранилище любимый художник Рудольфа Бартоломей Спрангер, чья мастерская находилась непосредственно в замке. Крафт был удивлен обилием превосходной живописи, скрытой в этих «запасниках». Таких посетителей «со стороны» было очень немного<sup>(1)</sup>.

После того как императору удалось присоединить к своему собранию целый ряд коллекций (в том числе своих родственников) и отдельных шедевров, он стал обладателем самого большого количества художественных ценностей во всей Европе. В год смерти Рудольфа в его Кунсткамере, согласно неполному инвентарю, находилось 2 814 позиций; на самом деле их было больше. Видевший коллекцию сразу после смерти императора просвещенный юрист Мельхиор Гольдаст под ее впечатлением записал в своем дневнике: «Он (Рудольф) обладал героическим духом и не испытывал интереса ни к чем, низменному и обыденному. Все обыденное он презирал и любил только редкостное и удивительное»<sup>(2)</sup>. Рудольф мог месяцами уединяться во внутренних покоях замка, в кругу своих художников,

- (1) Среди немногочисленных посетителей Кунсткамеры были также секретарь французского посольства Пьер Бержерон, гугенот – путешественник Жан Эсприншар из Ла-Рошели, кардинал Алессандро д'Эсте, ученый юрист Мельхиор Гольдаст; о Рудольфе как о лучшем в Европе знатоке и собирателе искусства писали Карель ван Мандер и Рубенс. Cit. by [13, s. 250]. Рудольф владел также обширной библиотекой, в которой содержались редкие средневековые манускрипты, драгоценные рукописи, как «Корпус Аргентеус», написанный серебром и золотом, масса печатных, богато украшенных изданий. Существовали и живые «коллекции», расположенные на Градчанах рядом с замком: зверинец, в котором обитал любимец императора – большой лев, оранжереи, в которых росли экзотические цветы и порхали редкие птицы, в том числе колибри, названный в его честь *Paradisaea Rudolphi* [13, s. 90].
- (2)

ученых и знатоков оккультных наук, пока его безуспешно дожидались придворные и послы иностранных государств. Рассказывали, что во время таких «отлучек» его даже несколько раз сочли умершим.

Настоящее значение пражской Кунсткамеры исследователи оценили не сразу. Она долго воспринималась как бессистемное нагромождение случайных вещей, слабо или вовсе не связанных между собой, разбросанных по различным помещениям, висящих на стенах, разложенных на длинных столах, скрытых в шкафах, в сундуках и ящиках «кабинетов». Математические приборы и глобусы находились рядом с изделиями золотых дел мастеров, диковинки из Новой Индии рядом с европейским оружием, корни мандрагоры – с коллекцией часов. Не только современникам, но и историкам трудно было расшифровать суть коллекции, создание которой Рудольф считал важнейшим делом своей жизни. Этому способствовали и нелегкие судьбы собрания, наступившие после смерти Рудольфа: раздел сокровищ между тремя его братьями, перенос всех имперских ценностей в Вену из Праги, переставшей быть столицей империи после трагических для Чехии событий 1620 года. Довершил разорение безжалостный грабеж уцелевших сокровищ войсками Кёнигсмарка во время Тридцатилетней войны. Современным исследователям было нелегко восстановить по немногим сохранившимся инвентарям реальные размеры и характер рудольфинской Кунсткамеры.

Внешне она была сходна с обычными коллекциями, которые существовали при тогдашних европейских дворах, в том числе – габсбургских. Габсбурги любили искусство и умели ценить художников со времен Максимилиана I, придворным мастером которого был Дюрер. Эта традиция полностью передалась его потомкам, правившим в XVI веке: императору Максимилиану II и эрцгерцогу Фердинанду II Тирольскому – оба имели большие собрания картин и драгоценностей, а также природных редкостей. Богатым было и собрание картин их дяди – короля Филиппа II испанского, при мадридском дворе которого сыновья Максимилиана II – Рудольф и Эрнст провели семь отроческих лет. Рудольф был хорошо знаком с мадридскими коллекциями, а на обратном пути в Вену он посетил тирольские владения эрцгерцога Фердинанда II Тирольского.

Фердинанд, до того как получил в наследство Тироль и приграничные области империи, был в 1547–1567 годах штатгальтером Праги.

Он построил ренессансный дворец на Градчанах для своей матери («Летоградек» королевы Анны), «Зал для игры в мяч», а также замок «Звезда» по собственному проекту; именно при нем в облике Праги стали утверждаться ренессансные черты. В тирольском замке Амбрас к тому времени, когда там побывал юный Рудольф, существовала большая коллекция портретов рода Габсбургов, изображений великих людей, а также их оружия, размещенных в специально построенном здании. В коллекцию входила и Кунсткамера – собрание необычных природных и рукотворных предметов. Коллекции Амбраса, которую считают прообразом современного музея, были строго организованы, даже имели свой печатный каталог с иллюстрациями<sup>(3)</sup>. Прямым предшественником Рудольфа в деле собирательства был и его отец, Максимилиан II. Знакомство с собраниями родственников помогли сформироваться взглядам Рудольфа. Однако задачи, которые он ставил перед своей Кунсткамерой были несколько иными.

Большинство тогдашних европейских коллекций были важной частью в комплексе придворной культуры и политики государей. Рудольфинская же Кунсткамера, кроме того, что в нее входило по словам современника, «только редкостное и удивительное», отражала в своей структуре более широкие мировоззренческие установки как самого Рудольфа, так и всего интеллектуального пражского сообщества. В ней нашла свое выражение идея пансофистского единства мироздания, характерная для этого круга. Весь состав коллекции был направлен не столько на репрезентативные цели, сколько на углубленное созерцание, познание тайн природы, попытки проникнуть в ее скрытую сущность.

Многообразие и пестрота мира воспринимались здесь как собрание живых иероглифов, охватывавшее весь тварный мир – от звезд до растений и насекомых. Человек вписан в этот мир, на него воздействуют те же силы, судьба его переплетена с жизнью всех остальных существ через целую систему «симпатий» и «антипатий». Я. Нейман справедливо утверждает, что собрание Рудольфа – «... полностью систематизированная, энциклопедическая коллекция, в которой нашли свое место различные виды природного мира, мира искусства и мира человеческой деятельности, маньеристический

(3) Подробнее о коллекциях замка Амбрас см. [2, с. 240–243].

Универсум, отражающий в определенной степени и мир самого императора» [11, s. 263]<sup>(4)</sup>.

Все огромное собрание, ставшее средоточием не только эстетических, но и натурфилософских интересов Рудольфа, включало в себя, согласно энциклопедическому трактату Самуэля Квишеберга (S. Quisheberg) («Inscriptiones vel tituli theatric amplissimi»), изданному в Мюнхене в 1565 году, «Naturalia» – природные экспонаты, «Artificialia» – артефакты, и «Scientifica» – научные приборы, часы и инструменты. Отдельную группу составляли «Mirabilia» – удивительные, «чудесные» вещи. Квишеберг обобщал их все понятием «Muzeum» или «Theatrum», «Theatrum Mundi». Наверное, из всех тогдашних собраний именно это определение больше всего соответствует Кунсткамере Рудольфа. Здесь следует вспомнить, что главный «идеолог» императорской Кунсткамеры, венской, а после и пражской, в то время, когда она только начала формироваться, Якопо да Страда, был близко знаком с Квишебергом и входил вместе с ним в культурный круг еще одного знаменитого мецената – Ханса Якоба Фуггера. «Muzeum» называл да Страда и свою собственную коллекцию [15, s. 135; 4]. После переноса центра империи из Вены в Прагу, которую Рудольф избрал своей столицей (1583), роль хранителя Кунсткамеры и главного антиквара стал играть при дворе его сын Октавио.

В пражский «Theatrum» входили произведения живописи, скульптуры, работы златокузнецов, ювелиров, мозаичистов, резчиков по камню, слоновой кости и стеклу, часы, научные приборы, как приобретенные императором, полученные в дар или по наследству, так и созданные при дворе. Зная приверженность Рудольфа к необычным вещам, ему часто присылали в дар и курьезы, вроде «пары живых альраунов», «челюсти русалки из Эгейского моря», или «Железных гвоздей, повидимому от Ноева Ковчега» [13, s. 89]. Они существовали в коллекции рядом с раритетами природного мира, такими, как корни мандрагоры, кораллы, друзы кристаллов или орех с Сейшельских островов. В последних видели свободную игру природы, сблизившую в глазах людей того времени эти «живые» предметы с рукотворными изделиями рук человеческих. Тот же

факт, что придворным «прикладникам» часто приходилось иметь дело с уникальными материалами, придавал, как считалось, их изделиям магическую силу, свойственную этим материалам: яшмовая чаша предохраняла от отравления, корень мандрагоры в жемчужной короне был магическим альрауном, рог носорога мог излечивать болезни, драгоценные камни воздействовали на здоровье, служили оккультным практикам, укрепляли императорскую власть. Драгоценных и поделочных камней здесь хранилось великое множество, и изделия из них ценились не меньше, чем произведения живописи и скульптуры: усилия и средства, затраченные Рудольфом на поиски, покупку и шлифовку большого бриллианта для имперской короны можно сравнить с его же многочисленными усилиями по закупке картины Альбрехта Дюрера «Праздник четок», принадлежавшей немецкой общине в Венеции и ее транспортировке в Прагу: четверо грузчиков несли подвешенную на штанге картину, обернутую тканью, затем ковром и, наконец, промасленной тканью (Wachsleinwand) через Альпы на руках: Рудольф боялся доверить эту драгоценность обычным транспортным средствам [13, s. 89]. (Кстати, в Праге хранилось самое большое собрание работ Дюрера, в этом она уступала только Нюрнбергу.)

Что касается камней, то можно сказать, что их искала для императора вся Чехия: в 1598 году был издан императорский декрет, согласно которому все, кто так или иначе был связан с горным делом, обязан был сдавать в государственную казну любые оригинальные находки, «...а также камни, как то: топазы, рубины, яшму и другие сорта» [13, s. 89]. Маттиас Крётс в 1590 году получил от императора привилегию приобретать камни на всем пространстве королевства Богемии. Крётс был одним из многочисленных агентов Рудольфа, буквально наводнившего ими все европейские страны, высматривавших при иностранных дворах и в частных собраниях уникальные вещи, в том числе драгоценные камни. В этом качестве Рудольфу служили люди, хорошо понимавшие его вкусы, как например Ханс Кристоф фон Кевенхюллер, его многолетний посол при испанском дворе, помогавший также в собирательстве Фердинанду II Тирольскому; одним из самых удачливых агентов Рудольфа был его любимец,

(4) О собраниях см. [9].

придворный живописец Ханс фон Аахен<sup>(5)</sup>. Император приглашал знатоков и из других стран, поскольку относился к камням с особой любовью и интересом. Он считал, что само их происхождение в недрах земли, «вблизи теллурического огня» давало им особые качества, ибо в них содержалась знаменитая *prima materia* алхимиков. Желудочный же камень помогал унять сердцебиение, и все тот же Кевенхюллер советовал Рудольфу всегда носить его у сердца. А строение кристаллов хранило в себе отблеск Гармонии Космоса<sup>(6)</sup>.

Рудольф всегда держал вблизи себя турмалины, берилл, розовый кварц и горный хрусталь, яшму, карбункул, рубины и смарагды. Неудивительно, что изделия из камней занимали важное место среди сокровищ Кунсткамеры, и над их обработкой трудились лучшие европейские мастера. Подобные работы очень ценились. Они оплачивались по самым высоким ставкам, их авторы получали дворянство, были уважаемы и во дворце, и в городе. Причем ценилось не просто великолепное мастерство, но инвенция, изобретательность, вкус<sup>(7)</sup>.

Состав мастеров был интернациональным. Рядом с нюрнбержцем Антоном Швайнбергером трудился Оттавио Мизерони с братьями, перенесший в Прагу традиции своей миланской мастерской; создавали неповторимые работы нидерландец Паулюс Ван Вьянен, Козимо и Джованни Каструччи, которые тоже основали здесь мастерскую, верную традициям флорентийской мозаики из драгоценных камней – «комесси». Придворные мастерские заложили в Праге прочную традицию: так, сын Оттавио, Дионисио Мизерони, продолживший ремесло отца, возглавлял, уже в XVII веке, пражский цех шлифовальщиков.

(5) В число постоянных агентов входили известные антиквары Якоб Кёниг, Якопо да Страда, политик Рудольф Коррадуз, посол в Испании Ханс Кристоф фон Кевенхюллер, художники Ханс фон Аахен, Йозеф Хейнтц ст., Джузеппе Арчимбольдо, Ханс Хофман и др.

(6) Эти идеи он черпал в частности из книги Ансельма Бозция де Боота, бывшего с 1603 года его придворным врачом. В 1609 году де Боот написал и посвятил императору книгу о камнях и их свойствах – «*Gemmarum et lapidarum historia*». Говоря о любви императора к драгоценным камням, он утверждал, что Рудольф собирал камни «...не только для того, чтобы с их помощью укрепить собственные Достоинство и Величие, но и для того, чтобы через их посредство восхищаться Божественным Всесилием, вместившим всю Красоту Мира в столь неприметное тело и заключившим в нем все Силы Творения» [8, s. 145].

(7) Об общих натурфилософских тенденциях двора см. [1; 3, с. 15–26; 6; 8; 14].

Каждый из перечисленных мастеров был крупной индивидуальностью и владел собственным стилем. Тем не менее пражский центр обладал своей атмосферой, и мастера, работавшие по заказу императора, были проникнуты ею, кроме того, часто в создании той или другой вещи участвовали несколько мастеров (например Мизерони и Швайнбергер), так что складывался стиль, имевший ряд общих черт. Это особенно заметно, если сопоставлять изделия рудольфинских «прикладников» с работами художников других центров – например нюрнбержцами, с которыми существовали постоянные контакты.

В восприятии и постижении мироздания среди деятелей пражского центра наблюдается характерное сочетание научного начала, каким оно виделось людям этого времени, и художественного. Природе приписывали живую творящую силу, которая, будучи сублимирована в человеке, создает художника. Пантеистические и магические оттенки рудольфинской натурфилософии словно проникали в творение художника, работавшего с исполненными загадочных сил созданиями природы. Отчасти поэтому сочетание рукотворного и природного начал в произведениях прикладного искусства было здесь особенно органичным, «изделия природы» не просто украшались – мастера стремились (и умели) создать некое единство того, что считалось «капризом природы», с изысканностью человеческого вкуса. Это всегда создание чего-то нового, неожиданного, рожденного впервые и неповторимого. Здесь присутствовал, как и в произведениях «большого» изобразительного искусства, свой скрытый символизм, который нам уже трудно бывает расшифровать. Тем не менее они западают в память и как кунштютки, и как творения искусства, вызывая эстетические впечатления не в меньшей степени, чем образцы живописи и скульптуры, тем более что они часто с ними соприкасаются.

Одна из главных особенностей стиля рудольфинских «прикладников» – любовь к сочетанию природной фактуры изделия с художественно обработанной: шероховатого ореха – и полированного камня, «корявой» поверхности рога и серебряного литья. Такая органичность, как представляется, predetermined не только мастерством рисовальщиков, литейщиков и резчиков, но и общим «внутренним рисунком» рудольфинского центра. Они бережно сохраняли оболочку, фактуру, но при этом подчиняли предмет себе,

обрабатывали по своему замыслу, украшали, как бы «перетолковывали»: материал, сохраняя свои магические свойства, должен был уступить воле художника и его концепции. Но эта концепция настолько тонко учитывала характер предмета – материала, что он ничуть не терял своих свойств под покровом золота и драгоценных камней, напротив, странным образом сообщал свою скрытую жизнь всему изделию. И оно обретало особую образность, оказавшуюся неповторимой. Самые яркие произведения эпохи барокко, которые часто развивали те же сюжеты и даже использовали те же приемы (например ушной орнамент, рожденный в рудольфинскую эпоху), уже не имеют этой загадочной «одушевленности» косной материи, которая никогда не была косной для рудольфинских мастеров и их заказчиков, ибо они угадывали в ней живую и действенную силу. Возможно поэтому в их работах возникала удивительная органичность, с которой металл, драгоценные камни, эмаль, жемчуг объединяются в единое целое с каким-нибудь желудочным камнем или кабаньим рогом. Рудольфинский стиль сочетал в себе роскошь, праздничный блеск с утонченным вкусом, оттенком капризной изысканности, особым духом уникального заказа, часто уже скрытого от нас. Здесь дает знать о себе личный вкус Рудольфа, предпочтения, которые он оказывал тем или иным камням, формам и др. (Так, например, трудно понять, почему в убранстве императорской короны и многих других изделий отсутствуют изумруды, в это время уже обильно поступавшие из Колумбии, а вся цветовая гамма держится на рубинах и бриллиантах.)

Обработка золота занимала одно из первых мест среди придворных мастерских, так как была связана не только с созданием драгоценных предметов для Кунсткамеры, но и с заказами, имевшими общегосударственное значение: с изготовлением имперских регалий – короны, скипетра и державы. По словам Дистельбергера, корона – «Центральное произведение рудольфинской эпохи»<sup>(8)</sup>. (1602, Вена, Музей истории искусства.) Не случайно она стала официальной

(8) Рудольф Дистельбергер в связи с этим обращает внимание на то, что пражские мастера были очень независимы: известно, например, что советник короля по вопросам искусства, антиквар Якопо да Страда, приготовил целый ряд проектов для фантастических сосудов из золота и серебра. Но они не были выполнены: мастера следовали собственным инвенциям, сохраняя при этом верность общему духу пражского двора [7].

имперской короной. Этот важный государственный заказ привлек ко двору новую волну специалистов по обработке золота, драгоценных камней, эмальеров, мастеров литья. Ведущую роль в работах, связанных непосредственно с изготовлением короны, играл Ян Вермеен (в 1587–1606 работал в Праге). Нидерландец, рожденный в Брюсселе, в семье художника, побывавший во Франкфурте, он получил звание придворного златокузнеца еще до того, как переехал в Прагу и возглавил работы по созданию имперских регалий. Главная из них представляет собой открытую корону, сочетающую в себе венец, митру и лилии. Надпись черной эмалью на внутренней стороне указывает дату: 1602 год. Своей красотой корона обязана прежде всего прекрасно найденным пропорциям, изяществу общего силуэта и тонкой проработке деталей. Обе половины митры окаймлены широкими полосами эмали, по белому фону которой выются многоцветные гротески, цветочный орнамент, стилизованные птицы; членения подчеркнуты рядами крупных жемчужин. Такие же эмалевые ленты и жемчужные нити делят пополам обе части митры, создавая четыре золотых поля, которые покрыты рельефом. Чешский историк искусств Б. Буковинска видит в структуре императорской короны сочетание корон Св. Вацлава и Максимилиана I, прародителя «габсбургского мифа». Автор отмечает как важную новацию заполнение инфул короны металлическими полями, которые используются как элемент не только украшения, но и политической концепции: рельефы посвящены прославлению императорской идеи, они изображают коронации Рудольфа как венгерского, чешского короля, Римского императора и победителя турок [5, s. 146]. Корона была самым дорогим из изделий, заказанных Рудольфом: лишь один из бриллиантов, украсивших ее, был куплен в 1581 году в Риме у иезуитов за 30 000 дукатов. При Марии Терезии корону оценили в миллион дукатов. Мастер с большим искусством использует треугольную форму плоскостей, мягкий, пластичный рельеф зрительно разбивает гладкую сияющую поверхность, придавая ей особый мерцающий блеск. Эти рельефы приписываются либо Паулюсу ван Вианену, либо Николаусу Пфаффу, также привлеченным к изготовлению короны, они выполнены в духе пражской придворной школы и отличаются высокой степенью мастерства. Венчает корону небольшой крест, на который водружен крупный, поразительной красоты кашмирский

сапфир. Сапфирами венчаются также держава и скипетр, заказанные уже для императора Матиаса I. Они следуют той же стилистике, хотя автор у них другой: Андреас Осенбрук.

Описанные выше белые эмалевые полосы (на короне) встречаются и в обработке других изделий, причем особый эффект приобретает такое убранство в сопоставлении с «телом» самого предмета. Примером может служить другая работа Вермеена – небольшой «Сосуд из безоара» (начало XVII в., Вена, Музей истории искусств, Кунсткамера). Желто-коричневый желудочный камень неправильной формы причудливо сочетается с нарядным драгоценным убором: эмалевая отделка – крышка, подставка, ленты, охватывающие его нескладный силуэт, превращают безоар в таинственный предмет, уникальный, «кунсткамерный», и при этом – в произведение искусства. Трудно отнести такое произведения как в разряд «Naturalia», так и приписать их исключительно к «Artificialia», равно как разделить их эстетические и, как считалось, оккультные (лечебная магия) задачи. Это яркий пример соединения необычного, причудливого материала, фактура которого сохранялась нетронутой, и изысканной отделки, о которой выше шла речь.

Одним из лучших среди подобных «микстов» была кубок, созданный Антоном Швайнбергером (1587–1603) из редкостного по тем временам плода пальмы с Сейшельских островов (1602, Вена, Музей истории искусств, Кунсткамера). Его считали «морским орехом», поскольку этот плод был выловлен в море. Поэтому мастер, один из лучших златокузнецов при дворе, избрал в качестве оформления тему «Триумфа Нептуна». Тело ореха покрыто мягким пластичным орнаментом, отделка же его, превратившая продолговатый плод в роскошный сосуд, изготовлена из литого, частично позолоченного серебра (ножка, ручка, подставка, крышка). Колористический эффект, возникающий из сопоставления темно-коричневого ореха и золотых, серебряных тонов отделки, очень красив, предмет кажется необычайно нарядным, фантастическим, сказочным. Отделка изобилует острыми, колючими линиями, динамичными формами, исполненными с истинным артистизмом. Крышка – это невысокий постамент, на котором помещена фигура Нептуна, оседлавшего морского коня: он погоняет его, вскинув руку в резком движении. Ручки сосуда – гарпии – и две гермы по бокам, которыми заканчиваются полосы,

крепящие верхний обод к ножке, принадлежат к числу типичных маньеристических существ, словно сошедших со страниц какой-нибудь «Книги образцов». Ножку составляют два тритона, со сложно переплетенными телами. Причудливость, необычность, экзотика этого странного сооружения, сочетающего чудеса природы и чудеса мастерства, проявляются с фантазией и свободой, и выловленный в море орех становится произведением искусства.

Не менее характерен для вкуса рудольфинского двора и самого императора «Сосуд из рога носорога» работы Николауса Пфаффа (?) (1611 г., Вена, Музей истории искусств, Кунсткамера). Тело сосуда, выточенное в виде бокала медово-коричневого цвета, украшено четырьмя масками. Пластика этих масок, словно рождающихся на глазах из косной материи, но бессильных вырваться из нее и обрести завершенные очертания, томящееся выражение их лиц способны привести на память разве что искусство модерна. Из того же тела сосуда выточены побеги, имитирующие ветви коралла, гибким кольцом охватывающие сосуд. Они кажутся подвижными, «растущими», и одновременно – застывшей прочной оболочкой. Как бы стекая вниз и переплетаясь, эти «кораллы» образуют ножку сосуда с утолщением посередине: здесь из текучего переплетения ветвей выглядывают морды сторожевых псов. Подставка сосуда серебряная, она украшена литыми фигурками насекомых и пресмыкающихся, в духе Христофа Ямнитцера. Наконец, весь этот фантастический микрокосм венчает крышка, состоящая из оправленных в серебро рогов африканского кабана с частью черепной чашки, оформленной в виде страшного маскарона. Эта удивительная композиция, отдельные части которой кажутся, каждая на свой лад, почти живыми, чуть ли не шевелящимися, рождена талантом, свободно играющим природными формами. Сосуд обладает почти пугающей выразительностью общего силуэта со своими раскинутыми в разные стороны рогами, «растущими» кораллами, порхающими насекомыми. Надо помнить, что каждое из существ обладало определенным смыслом, сосуд буквально перегружен натурфилософской символикой, исполнен тайн, он сам – как овеществленное магическое заклинание. Невольно вспоминается, что в Праге отлично знали все виды магии, здесь тайно хранилась запрещенная церковью рукопись «Пикатрикс» (Picatrix), посвященная магическим обрядам, вызыванию планетных духов.

В эту же «магическую группу» можно отнести и «Сосуд из рога нарвала» Яна Вермеена (1600–1606, Вена, Музей истории искусств, Кунсткамера), который у современников Рудольфа ассоциировался с рогом единорога – королевским символом и к тому же имел свойство защищать от яда. Естественная неровная фактура рога сохранена и здесь, но она облагорожена мастерской отделкой. Подставка, на которой покоится сосуд, украшена рольверком и фигурками фантастических рыб (?), ярко раскрашенных. Венчает же его тяжелая крышка с прекрасной двусторонней камеей. Очень точно найдены пропорции ручек сосуда в виде золотых змей, вытянувшихся по бокам. «Naturalia» и «Artificialia» снова сосуществуют в прочном союзе. То же можно сказать о «Кувшине из яшмы медового цвета» увенчанном золотой статуэткой нимфы работы ван Вианена (1608, Вена, Музей истории искусства, Кунсткамера).

Мы описали несколько работ, которые, как кажется, наиболее точно отражают особенности рудольфинского «прикладного» стиля. Однако неверно было бы думать, что Рудольфа интересовали только произведения с оккультным или хотя бы натурфилософским подтекстом. Подтверждением может послужить еще одно ювелирное произведение, правда, созданное в Нюрнберге, но для императора, а по мастерству занимающее одно из первых мест в наследии пражского центра. Его автором был Христоф Ямнитцер (1563–1618). Он продолжил семейную традицию – его дед, Венцель Ямнитцер, еще в 1578 году приезжал в Прагу, чтобы собственноручно вручить молодому Рудольфу настольный серебряный фонтан, сложное сооружение с аллегорическими фигурами, олицетворявшими «Времена года», над которым он трудился десять лет. Надо сказать, что связи Праги и Нюрнберга в области искусства были очень сильны в эпоху Рудольфа: Ямнитцеры были не единственными, чьи работы оказались в имперской сокровищнице.

Шедевр Христофа называют «Lavabo-Triomfi» или «Triomfkanne» (1607–1611, Вена, Музей истории искусства, Кунсткамера). Это высокий кувшин и блюдо из позолоченного серебра церемониального назначения, но изготовленные как экземпляр для Кунсткамеры. Размеры статьи не позволяют сколько-нибудь подробно остановиться на программе изделия, которая не заключала в себя никаких натурфилософских или магических мотивов; она сложно объединяла

императорскую идею и сюжеты из поэмы Петрарки «Триумфы». Из шести триумфальных шествий, описанных Петраркой, мастер изображает на тулове кувшина четыре, посвященные триумфам «Целомудрия», (или, как считают некоторые авторы, отсутствующей у Петрарки «Правды»), «Смерти», «Славы» и «Времени», при этом дополняя и интерпретируя их на свой лад. Так, в рельеф с триумфом крылатой «Славы» он включает в качестве участников шествия знаменитых людей искусства, от Данте и Петрарки до Леонардо да Винчи, даже современников, в том числе – собственного деда и своих друзей по пражскому кругу (Спангера, фон Аахена). Считается, что непосредственной основой для иконографии послужили деревянные гравюры Даниэля Федерманса к немецкому переводу «Триумфов» (Базель, 1578)<sup>(9)</sup>. Но в стилистике налицо и отличное знание Ямнитцером итальянского ренессансного искусства: так, образцом для сцены «Триумфа Амура», изображенного на блюде, послужил «Триумф Цезаря» Мантеньи. Поражает блестящее мастерство Ямнитцера; в «Триумфе» использованы, кажется, все существовавшие на то время способы художественной обработки металла – от литья до тончайшей гравировки, от круглой скульптуры до эмалевой вставки. Но вернемся к пражскому кругу.

К группе местных изделий высочайшего класса принадлежат работы Оттавио Мизерони, резчика драгоценных камней (1567–1624) [5]<sup>(10)</sup>. Выходец из старинной миланской династии ювелиров, он двадцатилетним юношей приехал в Прагу и остался там навсегда. Мизерони умер зажиточным горожанином и всеми уважаемым мастером, получившим от императора дворянство; вместе с Оттавио работали его братья. Как уже упоминалось выше, деятельность Оттавио продолжил его сын Дионисио, который в следующем столетии стал главой цеха шлифовальщиков драгоценных камней. В Вене, в Музее истории искусства хранится его «шедевр», так называемая «Пирамида» – изделие из цельного куска горного хрусталя; он был также главным хранителем художественных собраний Праги и в годы Тридцатилетней Войны, рискуя жизнью, защищал их.

<sup>(9)</sup> Об иконографии и содержательной программе «Триумфа» см. [10, с. 206; 12].

<sup>(10)</sup> Об итальянской художественной общине в Праге см. [2].

Родовую традицию продолжил в свою очередь второй сын Дионисио – Фердинанд Евсебий; оба они изображены на известном групповом портрете, написанном в 1653 году лучшим художником чешского барокко Карелом Шкретой. Так проросла в жизнь чешской культуры традиция рудольфинского искусства, и это лишь один пример.

Оттавио Мизерони начал свою карьеру при дворе с изготовления изысканной камеи с профильным портретом Рудольфа II (Ок. 1590 г., халцедон на черном фоне, в ролльверковой оправе, Вена, Музей истории искусства, Кунсткамера). Камеи оставались важной областью его творчества, причем он изобрел собственную технику, отличную от античной и напоминавшую итальянские «комесси»: на пластине из прозрачного камня крепились и рельефно обрабатывались детали, сделанные из других камней, что давало возможность богатых колористических решений. Таковы «Дама с пером» (ок. 1605, Вена, Музей истории искусства, Кунсткамера), «Мария Магдалина» (ок. 1600 г., там же) и др. Исследователи (Б. Буковинска) связывают с именем Мизерони начало нового расцвета глиптики, прежде всего камей, наступившего в следующем столетии. Он занимался и круглой скульптурой («Венера с Амуром» (1600–1610, Вена, Музей истории искусства, Кунсткамера), «Кающаяся Мария Магдалина» (1605–1610, там же). Но самыми известными произведениями Мизерони были чаши из полудрагоценных камней и хрусталя, в которых он великолепно использовал их природную окраску. Это такие же неповторимые шедевры, какими были работы Швайнбергера или Вермеена (последний часто работал вместе с Мизерони, украшая его чаши и вазы деталями из драгоценных металлов или золотыми литыми фигурками). Обычно изделия Мизерони имели овальную или миндалевидную форму и опирались на ножку, украшенную золотыми ободками с эмалью или драгоценными камнями. Один из краев чаши часто был приподнят и расширен, и обрабатывался в виде маскарона. Мизерони находил каждый раз новые решения, исходя из особенностей того или другого камня, который словно сам подсказывал мастеру вариант отделки. Например, чаша из темно-зеленого гелиотропа (до 1605, Вена, Музей истории искусства, Кунсткамера) украшена золотой фигуркой мальчика – Вакха, такой совершенной работы, что, по мнению Дистельбергера, она могла быть

отлита только самим Вермееном. Зато чаша из дымчатого хрусталя (1590–1600, Вена, Музей истории искусства, Кунсткамера), имитирующая львиную шкуру, не имеет никаких скульптурных дополнений, чтобы все внимание зрителя сосредоточилось на мастерстве обработки хрусталя, ее безупречной чистоте и фантазии художника. В свою очередь, чаша из опалового голубоватого халцедона (ок. 1600, Вена, Музей истории искусства, Кунсткамера) опоясана по верхнему краю полосой подглазурной эмали, белой, с цветным рисунком, удивительно тонко сочетающимся с цветом камня.

В поздние годы своего творчества Мизерони обратился к новой манере, которую Дистельбергер называет «мягким стилем» [7, s. 457–458]. Наилучшее представление о нем дают чаши из нефрита и пестрой яшмы, которые как будто рождены самой природой, такой органичности в сочетании материала и формы достигает в них Мизерони; камень кажется мягким, как воск, и пластичным. Любовь к чудесам природы и наслаждение от прекрасного произведения искусства – такое впечатление должны были рождать эти произведения у своих рудольфинских ценителей.

Очень распространена была при дворе на рубеже веков и «флорентийская мозаика», традиция которой была принесена в Прагу Козимо и Джованни Каструччи. Братья основали здесь мастерскую, ее продукция пользовалась большим успехом и у императора, и в придворном кругу. Работы Каструччи нашли свое место и в собраниях Фердинанда II в Амбрасе, но эта техника не получила в дальнейшем такого продолжения, как это случилось с Мизерони, хотя оставила яркий след в общем «прикладном наследии» Рудольфинума. Расцвету мастерской помогло обилие поделочных камней. Характерно, что если какой-нибудь камень из Кунсткамеры привлекал внимание художника – он имел право взять его для работы, но должен был вернуть оставшиеся части обратно. Так что мастера «комесси» имели необозримые ресурсы для своих композиций. Обычно это сказочно нарядные пейзажи, (например Козимо Каструччи, «Ландшафт с мостом и обелиском» (1611, Вена, Музей истории искусства, Кунсткамера), но в основе может находиться и какой-нибудь реальный мотив: Джованни Каструччи (?) «Пейзаж с видом Пражского кремля (1605) или Мастерская Каструччи, «Вид Крумлова» (после 1602, Вена, Музей истории искусства, Кунсткамера). Чаще всего это были встав-

ки для мебели, для «кабинетов», но изготавливались и изящные алтарики, как «Алтарь со Св. Маргаритой и драконом» (1600, Вена, Музей истории искусства, Кунсткамера). Однако, несмотря на успех мастерской, этот вид искусства после 20-х годов XVII века продолжения в Праге не получил.

Иначе сложилась «послерудольфинская» судьба другого вида искусства – работы по стеклу. Она связана с фигурой Каспара Лемана (1563/1565–1622), который, будучи по образованию резчиком камней, занялся шлифовкой стекла, применив технику, которая использовалась для шлифовки хрусталя, и добился блестящих успехов. Леман построил в городке Бубенец небольшую фабрику для производства стеклянных изделий, которые он украшал гравировкой с изображениями цветов и тонким орнаментом – прекрасным образцом может служить кубок с аллегорическими фигурами и гербом фон Лозенштейна (1605, Вена, Музей истории искусства, Кунсткамера) или портреты Саксонского курфюрста Христиана II (1602–1611, Прага, Музей прикладного искусства) и Рудольфа II (1605, Вена, Музей истории искусства, Кунсткамера). Так что знаменитое «богемское стекло» тоже имеет своих предшественников в рудольфинской эпохе.

Ее конец пришел вместе со смертью Рудольфа II. На пороге Тридцатилетней войны политические противоречия между протестантами и католиками обострились до последнего предела; Богемия и столица империи оказались в эпицентре общеевропейского конфликта. Рудольф, в 1609 году издавший Декрет о свободе вероисповеданий, оказался в сложной ситуации, восстановив против себя как своих католических родственников, так и чешских протестантов. Пытаясь удержать власть, он совершил ряд роковых политических ошибок и должен был отказаться от корон Венгрии и Богемии в пользу брата, Матиаса Габсбурга. В апреле 1611 года специально созданный Генеральный ландтаг объявил его недееспособным. За Рудольфом сохранялся условный титул императора, но он был заточен в своем пражском замке, можно сказать, в своей Кунсткамере, в качестве «пленника Праги». Рудольф рассчитывал на поддержку чешских Сословий, но напрасно. Узнав об их измене, он, по рассказу современника, распахнул окно и выкрикнул в направлении города: «Прага, неблагодарная Прага! Я вознес тебя, ты же оттолкнула своего

Благодетеля!» [13, s. 249]. (Здесь стоит напомнить, что именно Рудольф в 1583 году перенес столицу империи из Вены в Прагу).

Через год император скончался в кругу немногих людей, оставшихся ему верными, среди которых были Ханс фон Аахен и Иоганн Кеплер. Тогда же начала повсеместно утверждаться легенда о Рудольфе как о полубезумном короле – алхимике, занятом изготовлением золота и поисками философского камня, сохранившаяся частично до наших дней. Но в 1629 году, Кеплер, тогда уже знаменитый ученый, издал в вихре Тридцатилетней войны, «среди крушений городов, провинций и целых государств», по его собственным словам, многолетний труд, основанный на наблюдениях Тихо Браге – «Эфемериды», и вопреки всем и всему сохранил его изначальное название: «Рудольфинские таблицы». С тех пор это имя постепенно стало возвращаться на свое место, слилось с названием Праги «около 1600 года», а потом и с целой эпохой в истории Чехии, оказавшейся одной из самых блестящих страниц в ее культуре.

## Список литературы:

- 1 *Гордеев Н.П.* Пражская научная школа конца XVI – начала XVII века. М.: РГГУ, 2001. 153 с.
- 2 *Дмитриева М.Э.* Италия в Сарматии: пути Ренессанса в Восточной Европе. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 422 с.
- 3 *Тананаева Л.И.* Рудольфинцы. Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII веков. М.: Наука, 1996. 240 с.
- 4 *Bernheimer R.* «Teatrum Mundi» // The Art Bulletin. 1956, december. Vol. 38. № 4. Pp. 225–247.
- 5 *Bukowinska B.* Kunsthandwerk // Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. Freren, Luca Verlag, 1988. 624 p.
- 6 *DaCosta Kaufmann T.* The School of Prague: Painting at the Court Rudolf II. Chicago, London, University of Chicago Press, 1988. 305 p.
- 7 *Distelberger R.* Kunstammerstücke // Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. Freren, Luca Verlag, 1988. 624 p.
- 8 *Evans R.J.W.* Rudolf II. Ohnmacht und Einsamkeit. Graz, Wien, Köln, Verlag Styria, 1980. 252 s.
- 9 *Fučíková E.* Die Sammlungen Rudolfs II // Die Kunst am Hofe Rudolfs II. Hanau, Dausien, 1988. 251 p. Pp. 209–246.
- 10 *Irmscher G.* Christof Jamnitzer. Triomfi-Lavabo // Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II, b.2. Freren, Luca Verlag, 1988. 338 p.
- 11 *Neumann E.* Das Inventar der Rudolfinischen Kunstammer von 1607–1611 // Queen Christina of Sweden. Documents and Studies. Analecta Reginensia I. Stokholm, Nationalmuseum, 1966. Pp. 262–265.
- 12 *Pechstein K.* Kaiser Rudolf II und die Nürnberger Goldschmiedekunst // Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II, b.2. Freren, Luca Verlag, 1988. 338 p.
- 13 *Schwarzenfeld G. von.* Rudolf II. Ein deutscher Kaiser am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges. München, Verlag Georg D.W. Callwey, 1979. 296 s.
- 14 *Trunz E.* Späthumanism und manierismus im kreise Kaiser Rudolf II // Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. Freren, Luca-Verlag, 1988. 624 p.
- 15 *Yansen D.Y.* Example and Examples. The potential Influence of Jacopo da Strada on the Rudolphin Art // Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II, b.2. Freren, Luca Verlag, 1988. 338 p.

## References:

- 1 *Gordeev N.P.* Prazhskaya nauchnaya shkola konca XVI – nachala XVII veka [Prague Scientific School of the late XVI – early XVII century]. Moscow, RGGU Publ., 2001. 153 p. (In Russ.)
- 2 *Dmitrieva M.E.* Italiya v Sarmatii: puti Renessansa v Vostochnoj Evrope [Italy in Sarmatia: the Renaissance paths in Eastern Europe]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015. 422 p. (In Russ.)
- 3 *Tananaeva L.I.* Rudol'fincy. Prazhskij hudozhestvennyj centr na rubezhe XVI–XVII vekov [Rudolfins. Prague Art Center at the turn of the 16th – 17th centuries]. Moscow, Nauka Publ., 1996. 240 p. (In Russ.)
- 4 *Bernheimer R.* «Teatrum Mundi». The Art Bulletin, 1956, December, vol. 38, no. 4. Pp. 225–247.
- 5 *Bukowinska B.* Kunsthandwerk. Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. Freren, Luca Verlag, 1988. 624 p. Pp. 161–164.
- 6 *DaCosta Kaufmann T.* The School of Prague: Painting at the Court Rudolf II. Chicago, London, University of Chicago Press, 1988. 305 p.
- 7 *Distelberger R.* Kunstammerstücke. Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. Freren, Luca Verlag, 1988. 624 p.
- 8 *Evans R.J.W.* Rudolf II. Ohnmacht und Einsamkeit. Graz, Wien, Köln, Verlag Styria, 1980. 252 s.
- 9 *Fučíková E.* Die Sammlungen Rudolfs II. Die Kunst am Hofe Rudolfs II. Hanau, Dausien, 1988. 251 p. Pp. 209–246.
- 10 *Irmscher G.* Christof Jamnitzer. Triomfi-Lavabo. Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II, b.2. Freren, Luca Verlag, 1988. 338 p.
- 11 *Neumann E.* Das Inventar der Rudolfinischen Kunstammer von 1607–1611. Queen Christina of Sweden. Documents and Studies. Analecta Reginensia I. Stokholm, Nationalmuseum, 1966. Pp. 262–265.
- 12 *Pechstein K.* Kaiser Rudolf II und die Nürnberger Goldschmiedekunst. Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II, b.2. Freren, Luca Verlag, 1988. 338 p. Pp. 232–243.
- 13 *Schwarzenfeld G. von.* Rudolf II. Ein deutscher Kaiser am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges. München, Verlag Georg D.W. Callwey, 1979. 296 s.
- 14 *Trunz E.* Späthumanism und manierismus im kreise Kaiser Rudolf II. Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. Freren, Luca-Verlag, 1988. 624 p. Pp. 57–60.
- 15 *Yansen D.Y.* Example and Examples. The potential Influence of Jacopo da Strada on the Rudolphin Art. Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II, b.2. Freren, Luca Verlag, 1988. 338 p.