

ТАНАНАЕВА Л. И.

«Синтезирующие» тенденции в творчестве Карела Шкреты. Церковная живопись

Статья посвящена творчеству выдающегося чешского художника Карела Шкреты, до сих пор мало изученному в отечественной науке. Шкрета возглавлял много лет официальный живописный цех в Праге, среди его заказчиков главное место занимала католическая церковь. В портретной живописи художник связан с самыми знатными родами послебелогорской Чехии – Черниными, Штернберками, Лобковитцами. Автор отмечает интертекстуальные связи живописи Шкреты с рядом стилистических и мотивных элементов многих европейских художников. Важной особенностью его искусства явилась тенденция синтеза черт различных европейских школ, что делало национальное искусство важной частью наднациональных исторических процессов европейской культуры начала Нового времени. В центре большинства произведений Шкреты – человеческая личность. Человек видится художнику всегда в действии, даже в церковных композициях редко встречаются сцены блаженного созерцания или экстаза. Как правило, герои церковных картин Шкреты живут и действуют как сильные, цельные, активные люди. В статье подробно анализируются произведения церковной живописи Шкреты, сочетающей отображение масштабности событий и повседневной, узнаваемой материально-бытовой среды, в которой они свершаются. Отмечается, что при всем многообразии художественных импульсов определяющим стилистическим фактором творчества Шкреты оставалось барокко.

Тананаева Лариса Ивановна

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

Ключевые слова: живопись Центральной Европы, Карел Шкрета, синтез художественных тенденций, церковное искусство, Страсти Христовы, барокко, орден иезуитов, театральность композиций.

Tananaeva Larisa I.

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

Key words: painting of Central Europe, Karel Skreta, synthesis of artistic trends, supranational style, Church art, Passions of Christ, Baroque, Jesuit order, theatricality of compositions.

TANANAeva LARISA

“Synthesizing” Tendencies in the Art of Karel Shkreta. Church painting

The article is devoted to the art of the outstanding Czech artist Karel Skreta, still little studied in Russian science. Karel Skreta headed for many years the official painting guild. The main customer of the artist was the Catholic Church. Фnd in the portrait genre Skreta was associated with the most noble families of post-belogorskaya Bohemia – Czernins, Sternberks, Lobkowiczkes. The author notes the intertextual connections of Shkreta’s painting with a number of stylistic and motional elements of many European artists. An important trend of Shkreta was the tendency to synthesize the features of various national European artistic schools, which made national art an important part of the supranational historical processes of European culture of the beginning of Modern times. At the center of many Skreta’s works is the human personality. The artist shows a man always in action, even in Church composition scenes of blissful contemplation or ecstasy are rare. The heroes of the Church paintings of Shkreta live and act as strong, holistic, active people. The article analyzes in detail the works of Church painting by Shkreta, which combines the display of the scale of events and its recognizable material everyday environment. It is noted that with all the diversity of artistic impulses, Baroque remained the defining stylistic factor of Skreta’s art.

УДК 75
ББК 85.14

Творчество Карела Шкреты (1610–1674) самого значительного чешского художника XVII века включает в себя в качестве основных жанров церковную живопись и портрет, бывший единственной сферой светского искусства в его живописном наследии. В данной статье мы сосредоточимся на специфике индивидуального почерка Шкреты и его связи с художественным контекстом эпохи. Главными темами художника стали сцены из Старого и Нового заветов, а также своеобразная хроника католической церкви – вид живописи, широко распространившийся в пост-тридентской Европе: в основном это изображения деяний как давно известных, так и новоканонизированных святых. В трактовке всех этих сюжетов Шкрета раскрывает отдельные грани своего дарования, часто ориентируясь на разные художественные традиции.

Общая картина стилистики живописи Шкреты была достаточно сложной, в одно и то же время возникали произведения, сильно различающиеся между собой, но при этом находящие место в общей эволюции его творчества. Свою роль в некоторой неровности уровня работ сыграла, видимо, деятельность мастерской. В юбилейной выставке 1974 года (Прага) впервые были широко представлены труды учеников и последователей мастера, большинство из которых не поднималось до уровня своего учителя, за исключением лучшего из них, Карела Шкреты–младшего, воспринявшего многие черты творческого почерка своего отца. Между тем, Шкрете, заваленному заказами со стороны как церкви, так и светских лиц, часто приходилось прибегать к помощи мастерской.

Возможно, он и сам по себе был предрасположен к некоторой неровности в работе, что нередко бывает с большими художниками.

Однако в его искусстве существует несколько четких содержательных и связанных с ними стилистических констант: центральное место всегда отдано человеческой личности. Ей подчиняется все действие, будь то история Богочеловека или простого ремесленника. Человеческая фигура, ее пластика, подчеркнутая светотеневыми эффектами, выразительность поз и жестов, иногда дополненная сильной жестикуляцией, соотношения отдельных фигур и человеческих групп диктуют мастеру все его живописно-композиционные решения. Человек видится художнику всегда в действии, даже в церковных композициях редко встречаются сцены блаженного созерцания или экстаза: как правило, герои церковных картин Шкреты живут и действуют как сильные, цельные, активные люди. Некоторые решения напоминают о римских контактах с французскими классицистами – Пуссеном и его кругом; в этом плане интересно отметить, что картина «Игра с яблоком» (х. м., 1635–1638, Прага, частное собрание), ранее считавшаяся работой Пуссена, оказалась работой Шкреты.

Нам представляется также, что общий живописный и духовный строй картин на темы Евангелия нашего мастера имеет немало общего с творчеством Николя Турнье. Созвучия с голландским или немецким искусством, прежде всего портретом, которые, иногда с излишней дотошностью акцентируются исследователями, на наш взгляд не столько являются подражанием, имея своим прямым источником то или иное конкретное произведение, сколько предопределены общей типологией, характерной для искусства барокко. При этом претворение чужого искусства происходило в условиях местной художественной традиции, в рамках которой идеалы протестантизма накладывали отпечаток прежде всего на восприятие человеческой личности. Точно также и ощутимые параллели с творчеством Рембрандта и его круга в позднем творчестве Шкреты опираются на общие закономерности больше, чем на прямое знакомство с работами (скорее всего, гравюрами) голландского мастера, которые Шкрета наверняка знал, хотя бы через посредство Иоахима ван Зандрарта, своего близкого друга.

В некоторых работах Шкреты, и прежде всего в его шедевре – «Портрете резчика драгоценных камней Дионисио Мизерони с семьей» (1653, х/м., Прага, Национальная галерея), налицо символика перспективных построений, таящая в себе сложную образность,

которая невольно вызывает ассоциации с работами Веласкеса или его зятя – Хуана Баутисты дель Масо. Но «Семейный портрет» последнего, который имеется в виду, появился позже шкретовского «Мизерони», и речь может идти, стало быть, и здесь о типологических параллелях, что очень интересно для исследования общего состава и структуры европейского искусства XVII века, когда многие стереотипы художественного мышления буквально «носились в воздухе» и по-разному группировались в рамках индивидуальных систем. Существуют в творчестве Шкреты и прямые цитаты: такова «Пьета» для Кутногорской церкви, представляющая собой зеркальное повторение одноименной картины Аннибале Карраччи; или более опосредованный вариант «Крещения», также работы последнего. Правда, здесь приходится учитывать и вкусы заказчика.

Иногда в картины проникает «низкий типаж», как будто даже эстетически не переосмысленный, что называется «взятый с улицы», сосуществующий с идеальными, «цитатными» образами в той же композиции, что вносит в картину острый выразительный акцент. Но бывает и так, что «реальность» у Шкреты это лишь хорошо усвоенный и к месту примененный типаж, почерпнутый у Бассано или Караваджо.

Словом, Шкрета никогда не был прямым подражателем какого-либо большого художника или участником четкого стилистического направления: скорее можно сказать, что ничто значительное в искусстве XVII века не было ему чуждо. Как правило, обобщающая сила таланта Шкреты брала верх – и появлялись оригинальные и цельные произведения, которые и создали ему славу.

Так что анализируя творчество Шкреты, Я. Нейман не случайно употребил слово «синтез», которое приняли и позднейшие исследователи.

Здесь уместно напомнить, что историки искусства XVII века давно обратили внимание на чрезвычайно усилившиеся связи между художественными культурами большинства европейских стран, что парадоксальным образом сочетается с укреплением национальной определенности последних. Сущность этого явления убедительно характеризует Е.И. Ротенберг, анализируя центральную проблематику эпохи. Называя в числе наиболее существенных особенностей художественного процесса равнозначное с точки зрения уровня

мастерства и глубины постижения действительности развитие пяти национальных школ, он утверждает: «Решение данного вопроса надо искать <...> в новом тоне духовной культуры этой эпохи, в том, что непосредственная обусловленность местными узколокальными обстоятельствами отступает перед способностью мыслителя и художника того времени к отклику на обстоятельства более широкого круга, нежели круг исторических явлений, характерных только для его собственной страны. Внешне эта новая широкая форма резонанса по отношению ко всему мировому историческому процессу выражается в гораздо более интенсивном, чем прежде, взаимодействии между национальными художественными культурами» [4, с. 95].

Сказанное можно полностью отнести к Шкрете, тем более что синтезирующие тенденции всегда были одним из характерных признаков искусства Центральной Европы и имели здесь собственную традицию. Вспомним, например, что на землях Чехии сформировалась «интернациональная готика», вобравшая в себя и художественно претворившая отдельные черты, сложившиеся в других местных школах. То же можно сказать об искусстве при дворе Владислава II Ягеллона; это искусство (Владиславовский зал пражского королевского дворца, Литомержицкий алтарь, росписи во Владиславовской капелле собора Св. Витта, росписи в капелле Смишков в Кутногорской церкви и др.) сочетало черты немецкой художественной традиции с «самой чистой нотой итальянского кватроченто на наших землях», – как пишет одна из главных исследовательниц этого круга проблем Ярмила Вацкова [10, с. 136]. Этот объединяющий синтез смог возникнуть на чешских землях, поскольку здесь сложились предпосылки для его формирования [6; 10; 11]. Своеобразным соединением художественных традиций «севера» и «юга», эпизодом международного стиля, оформившимся именно на чешской почве, и прочно вписавшимся в традицию как общеевропейского, так и местного искусства, был и маньеризм при дворе Рудольфа II.

Эту способность синтезировать, отбирая качества и особенности, созвучные с традицией местного искусства, выступающей критерием такого отбора, отмечают многие специалисты, в частности Томас Дакоста-Кауфман. Современный чешский ученый Ян Кржена утверждает, что несмотря на периферийное положение Центральной Европы, являющейся своего рода «переходной зоной между Западом

и Востоком», ее культура «более, чем просто смесь западных и восточных влияний и элементов... Центральная Европа являет собой своеобразный синтез, который создает социальную, политическую и духовную реальность» [2, с. 88–89].

Способность использовать это синтезирующее начало, сочетая его с духом местной традиции, особенно наглядно проявляется в портретном творчестве Шкреты – одной из самых сильных и оригинальных сторон его наследия. Портрет у Шкреты, как правило, исполнен утверждающего духа, его эмоциональный строй покоится на уважении мастера к своим моделям и социальной среде, которую они воплощают и которую художник великолепно знал. Шкрета склонен к некоторой приподнятости в изображении своих героев, порой даже к оттенку внутреннего пафоса, хотя стиль его портретов всегда достаточно строгий и сдержанный, и заставляет вспомнить не только о роли классицистических тенденций в общем составе искусства XVII века, но и о протестантской «ставке на личность», пусть упрощенно, с ремесленной неловкостью, но постоянно проявлявшейся в ремесленной цеховой живописи добелогорской Чехии.

Существенно и то, что, хотя мы не знаем ни одной жанровой композиции Шкреты, предметы быта, отдельные жанровые мотивы, интерьер, те или иные жизненные реалии он часто и со вкусом вводит в религиозные композиции. Особенно много их в «Цикле Святого Вацлава».

Но при всем многообразии художественных импульсов и их живописных реализаций, определяющим стилистическим фактором творчества Шкреты оставалось барокко. Он умело применял его динамические композиционные приемы, используя контрастные сопоставления света и тени, передавая напряжение страстей. Дух караваджизма неоднократно ощущается в его полотнах. Главные герои у Шкреты всегда способны аккумулировать волевые импульсы, обладают силой и властью побеждать свои и чужие страсти, Шкрета всегда склонен подчеркнуть роль личности, а не объяснять происходящие события вмешательством потусторонних сил даже в церковной живописи.

Переходя к более конкретным анализам, отметим, что попытка построить более-менее четкую схему развития творческого метода художника усложняется не всегда точно установленными датиров-

ками, а также многократно нарушается поворотами творчества, порой неожиданными, возможно, связанными с волей заказчиков. Хотя широкая известность открывала Шкрете путь к значительной творческой свободе – свобода не всегда могла быть решающим фактором в деятельности мастера, возглавлявшего много лет официальный живописный цех и пользовавшегося до конца дней протекцией ордена иезуитов, а в портретной живописи связанного с самыми знатными родами послебелогорской Чехии – Черниными, Штернберками, Лобковитцами и др. После того как королевский двор был перенесен в Вену, именно они стали законодателями моды во всех областях жизни и искусства.

Основную часть церковной живописи Шкреты представляют алтарные композиции, которые предназначались как для новых католических, так и для прежних, еще готических церквей, переделанных в новом вкусе. Именно алтарь, получивший теперь скульптурное барочное оформление, сообщал новый дух интерьеру, так что живопись Шкреты выполняла очень ответственную функцию. До его приезда в Праге не появлялись подобные масштабные барочные полотна с многоплановыми композициями, сложными световыми и цветовыми эффектами, богатые по живописи, содержательно насыщенные: их просто некому было писать. Творчество серьезных мастеров, таких как Ян Иржи Геринг или Антонин Стевенс, развертывалось одновременно с творчеством Шкреты (причем его поздним периодом: лучшие их картины были созданы в 60–80-е годы XVII века) и под его явным воздействием. Думается, можно утверждать, что именно творчество Шкреты было решающим фактором в процессе перехода чешского искусства на новый уровень, введения его в общий контекст современной европейской культуры.

Первой работой Шкреты, сразу выдвинувшей его на особое место, был цикл картин, посвященных Св. Вацлаву, написанный молодым художником в 1641–1643 годах для пражского монастыря Ордена босых августинцев на Здеразе (Прага, Новое Место), при церкви Св. Вацлава. По преданию, Шкрета оказался в монастыре, ища там защиты после дуэли со своим братом по искусству, которого он тяжело ранил или даже убил; в благодарность за предоставленное убежище он и взялся за исполнение этого заказа. Культ Св. Вацлава издавна существовал в стране, а теперь, не без влияния иезуитов,

видевших в нем отличные возможности для воздействия на души прихожан, переживал новый подъем. И приор монастыря, о. Эгидий, заказал для вновь построенного монастырского клуатра 32 картины, расположенные напротив оконных люнет. Каждая картина должна была сопровождаться цитатой из чешской хроники Гайка и латинским четверостишием, сочиненным самим приором, что превращало живописное полотно в своеобразную эмблему, в полном согласии с тогдашними литературно-дидактическими принципами. Это было серьезное, тщательно продуманное предприятие, ставшее большой удачей для молодого мастера, лишь недавно появившегося в Праге. Судя по документам, Шкрета написал около 20 полотен, из которых в настоящее время известно семь; в работе участвовали и другие художники.

Представившийся ему шанс Шкрета использовал в полной мере: его картины стали, по словам Я. Неймана, «Первыми монументально трактованными эпическими полотнами, через посредство которых в Чехии утвердилось зрелое барокко итальянского образца» [8, с. 25]. В настоящее время разрозненные части цикла находятся в разных музеях, но в своей первоначальной редакции они складывались в целостную увлекательную эпопею. Каждый зритель, двигаясь вдоль стен монастырского клуатра, как бы становился свидетелем славного прошлого, переносился то в комнату роженицы, где только что появился на свет будущий святой, то в военный стан, под облачное хмурое небо, где Вацлав выигрывал битву с князем Радславом одной силой своего духа, то на самый край адской бездны, развернувшейся перед нечестивой матерью Вацлава, Деянирой. Зритель мог пережить вместе с любимым героем минуты славы и оплакать его смерть от братней руки.

В согласии с принципами нового церковного искусства, художник привнес в древние предания свободное дыхание, широкий барочный жест, игру света и теней, полновесные звучные краски. Герои полностью осовременены; реальность, даже прямая повседневность, появляется во многих полотнах, однако она преображена масштабностью происходящих событий и утрачивает бытовой прозаический оттенок. Такова, например, первая, и одна из лучших по мастерству, сцен цикла – «Рождение Вацлава» (х., м., 1640, Прага, Национальная галерея). Младенец только что появился на свет, с потолка еще свеши-

вается петля, за которую держались во времена Шкреты роженицы во время схваток. Над обессиленной матерью суетятся служанки с нюхательной солью; рядом перевернутый медный таз, пеленки, толстая кошка. Но среди этого бытового хаоса, сразу придавая жанровой сцене возвышенное звучание, появляется высокая фигура святой Людмилы, торжественно благословляющей внука: она одной из первых приняла крещение в еще языческой стране и в дальнейшем сыграет решающую роль в обращении Вацлава в христианскую веру. В отличие от молодой матери, в беспомощности откинувшейся на руки служанок, – ее одежда в беспорядке, руки беспомощно раскинуты – высокая фигура святой исполнена сосредоточенной серьезности и собранности. И над младенцем, еще находящимся на руках повитухи, уже намечается противостояние язычницы-матери и бабки-христианки, который будет иметь драматическое последствие для всех действующих лиц и для самой Чехии. Св. Людмила примет мученическую смерть; по преданию, она была задушена по приказу Деяниры. Погибнет и сама Деянира, наказанная за святотатство. В церкви, перед алтарем, будет убит и Вацлав, за свою приверженность христианству, которое он к тому времени успеет установить в Чехии. Судьбоносность момента изображена Шкретой живо и изобретательно.

И в других картинах цикла обычное, «низовое» становится оболочкой значительного, высокого, просвещающего и духовно возвышающего зритель.

Все они исполнены напряженного действия, вокруг святого Вацлава вскипает водоворот людей и событий, сталкиваются страсти, самые жизнь и смерть. Как всегда в барокко, контрасты света и тьмы призваны выделить главное содержание, они же создают напряженную переменчивую атмосферу. Живость и реализм отдельных деталей помогает создать ощущение достоверности происходящего, его конкретной осязаемости. Это было новое слово в истории чешского искусства и блестящее начало карьеры, пролог будущих успехов Шкреты.

Стоит особо отметить, что в этой ранней работе впервые появляется образ Св. Вацлава, затем многократно повторявшийся в искусстве Шкреты. В сущности, этот образ на будущие времена утвердился в чешской культуре во многом благодаря Шкрете и именно в его версии. Шкрета дополнил свой исторический цикл серией картин

для библиотеки того же августинского монастыря – изображениями Мадонны с младенцем (тип “Sedes sapientia”) и семи отцов церкви (после 1640 года). Уже по этой серии видно, что художник был одаренным портретистом. Образы святых резко индивидуальны и очень выразительны, каждого из них мастер наделил сильным, незаурядным характером. Типично для Шкреты, что все святые изображены как упорные труженики. Книга и перо – важнейшие аксессуары в этой веренице мудрых, сильных людей церкви, которые несут на себе тяжесть духовного подвига. Особенно «авторскими» стали образы Св. Августина и Св. Фомы Аквинского: последний похож на современного Шкрете ученого монаха, какого-нибудь профессора из Клементинума, занятого сочинением завтрашней проповеди или комментариями к Писанию, с которыми собирается выступить на диспуте. Он пишет, полностью погруженный в себя, не глядя на зрителя, а пальцы его левой руки, лежащей на рукописи, непроизвольно шевелятся, отвечая движению мысли. Здесь, как почти во всех полотнах серии, присутствует нейтральный фон, глубокие, спокойные краски.

О том, как напряженно трудился Шкрета, можно судить по картинам, появившимся почти сразу после большого «августинского предприятия». Прежде всего, это одна из лучших его алтарных картин, написанная для больничной церкви итальянской конгрегации в Праге: «Карл Борромейский навещает больных чумой во время эпидемии в Милане (х/м, 1647, Прага, Национальная галерея). Итальянская конгрегация в Праге была большой и богатой, в нее входил и заказчик картины – Макс Антоний Кассинис де Бугелла. К тому же, конгрегация находилась под непосредственной опекой иезуитов, так что заказ был чрезвычайно ответственным. Алтарный образ изображал реальное историческое событие, вошедшее в анналы католической церкви: во время страшной эпидемии чумы в Милане в 1576 году, когда городское начальство бежало, бросив сограждан на произвол судьбы, кардинал Карл Борромейский принял на себя заботу о несчастных, и силой своих трудов и молитвенного подвига остановил чуму, в чем были уверены его соотечественники. (Впоследствии кардинал был канонизирован церковью и считается защитником от эпидемий.)

Картина Шкреты вводит зрителя в чумную палату, где больные лежат на своих скорбных ложах, сидят на полу, сестры милосердия

суетятся среди них, кормят, обмывают раны, готовят лекарства. В эту обитель страждущих и умирающих бестрепетно входит кардинал в сопровождении нескольких человек; складки его пурпурной мантии, отделанной золотым кружевом, почти касаются чьей-то безобразной, обмотанной тряпками ноги – типичный барочный эффект. Несчастные устремляются к нему, моля о помощи. Карл поднимает руку, жестом не только благословляющим, но и останавливающим, запрещающим. Его высокая фигура твердой вертикалью утверждается в композиции, и об нее словно разбиваются волны бедствия и страданий. Успокаивая людей, он огромным напряжением духа и силой воли облегчает их муки, приостанавливает, кажется, самое чуму.

Вначале Шкрета пошел по привычному для церковной композиции пути: в двух рисуночных набросках он изобразил будущего святого уже увенчанного ореолом, молящимся на коленях. Вняв его мольбам, с неба спускается Богоматерь с младенцем, кладя предел моровой заразе. В самой же картине произошло смещение акцентов: Мария присутствует здесь лишь на алтарном образе, находящимся в центре композиции, перед ней (в пределах того же образа) молятся Святые Агата, Барбара и Розалия – заступницы от болезней. Основное же действие переместилось на земной план.

Кардинал и группа его спутников находятся в контрасте с противоположным крылом картины: здесь – спасители, там – страждущие. Контраст усилен тем, что если в изображении больных подчеркнута их общее сходство (страдание уравнило всех), они зрительно сливаются в единую массу – то группа с кардиналом охарактеризована, напротив, очень индивидуально. Некрасивое, характерное лицо святого ничуть не приукрашено, но исполнено воли и твердости: его профиль кажется чеканным. Талант портретиста помог Шкрете создать убедительный образ духовного вождя, способного если не сотворить чудо, то наверняка облегчить страдания и вселить надежду. Характерно, что именно в эту композицию ввел художник свой автопортрет – единственный, известный нам. Он поместил себя среди спутников Карла Борромейского – своего соименного святого, рядом с темноволосым юношей в монашеской одежде (очень возможно, что это иезуит, Луиджи Гонзага, впоследствии тоже канонизированный, погибший в трудах милосердия в той же чумной эпидемии).

Обращенное к зрителю в трехчетвертном повороте живое лицо художника в обрамлении пышных каштановых волос выражает ум и сдержанную энергию. Простая темная одежда, оттененная острыми углами белого воротника, придает мастеру строгое достоинство. Создатель картины обретает, таким образом, свое место в полотне, рядом со святым, творящим чудо, в чем выразились самоутверждение и гордость, свойственные нашему герою; он запечатлен в расцвете сил и таланта, на пороге новых успехов. Единственный из всех действующих лиц, Шкрета обращен к зрителю, хотя не вступает с ним в эмоциональный контакт (что было так свойственно современным мастерам), сохраняя дистанцию от пестрого мира, но цепко глядясь в него, наблюдая, изучая, оценивая все, что происходит вокруг.

Вскоре мастер заявил о себе новым, еще более неоспоримым шедевром, украсив Тынский собор на центральной площади Старого Города великолепным образом «Вознесения Марии» (х., м., 1649, Прага, церковь «Пресвятой Марии перед тыном»).

Образ был заказан староместской общиной Праги в знак благодарности Деве Марии: в 1648 году, во время шведского штурма, небесное покровительство помогло защитникам Старого города, мужественно сражавшимся на Карловом мосту, удержать войска противника на противоположном берегу Влтавы. Горделивые патриотические чувства пражан выразились в надписи над сакристией собора, повествовавшей о том, что алтарный образ был посвящен событию, происшедшему «В год, когда Старая и Новая Прага над могучими рыцарями, готами и финнами, победу одержала, Фердинанда III королевское расположение заслужила и согласие установила» [8, с. 96].

Огромная алтарная композиция, завершавшаяся отдельной сценой, с изображением коронования Девы Марии Св. Троицей, поднялась на пятиметровую высоту, изменив весь внутренний облик собора. Она включает в себя три плана: земной, с гробницей Девы Марии, средний – воздушное пространство над землей – и высший, небесный, с изображением Святой Троицы. Нижняя, земная часть тесно заполнена пустой гробницей и взволнованными апостолами, в средней изображена Дева Мария в момент вознесения, с распростертыми руками и взглядом, устремленным ввысь, окруженная толпой ангелов, заключившей ее в кольцо своих крыльев, словно поддерживая на пути в небеса. Наконец, наверху, в облаках, уже

ожидает Царицу небес Святая Троица, готовясь увенчать ее короной, и Иисус нетерпеливо постирает руку навстречу матери.

Композиция построена по принципам барочного динамизма, ее основой является мощная спираль, то отступающая вглубь, то выходящая на передний план; сочетая круговое движение с восходящим, она рождает ощущение стремительного скольжения вверх. Действующие лица на земле и на небе охвачены воодушевлением, их лица и жесты исполнены радостного пафоса.

Цветовое решение полностью соответствует трехчленности композиции: верхняя, небесная часть написана в светлых, золотистых тонах, на которых мягко светятся синие и охристо-розовые. К ним тяготеет фигура Марии в светло-розовом одеянии с сияющими на изломах складками, словно подчеркивающим ее принадлежность уже не земному, а новому, высшему миру, в то время как густые, темные тона словно стекают вниз, на землю. Единство насыщенной цветовой гаммы, в которой умело соотносены и увязаны вместе все тона, густые, темные и светлые, словно вспыхивающие в живописном пространстве полотна, объединяет все планы. В несколько сумрачном соборе картина Шкреты выделяется особенно эффектно, так как на нее падает свет из высоких готических окон, рождая ощущение разверзающейся перед зрителем стены, делающей его свидетелем небесного зрелища.

Такой живописи до Шкреты в Праге не существовало. Неудивительно, что тынский образ сыграл роль «шедевра», за который он был незамедлительно принят в цех живописцев. Талант Шкреты развивался стремительно, вскоре художник создал еще один монументальный образ, украсивший на этот раз церковь при монастыре мальтийских рыцарей на Малом месте в Праге (так называемая церковь «Марии под цепью»): «Дева Мария и Иоанн Креститель помогают защитникам Мальты в 1565 году». Размеры композиции впечатляют – 566 x 183 (х., м., ок. 1650–1651); картина помечена гербом Бернарда де Витте, приора пражской конгрегации ордена, друга Шкреты и героя одного из лучших его портретов. Картина посвящена знаменитому историческому эпизоду XVI века, когда мощное войско турок не смогло сломить сопротивление горстки мальтийских рыцарей во главе с приором ордена Ла-Валеттом, в честь которого была впо-

следствии названа столица острова. Победу христиане приписали заступничеству Девы Марии и своего патрона – Иоанна Крестителя.

Шкрета развернул перед зрителями широкую панораму морского пейзажа, с высокими мачтами кораблей на фоне облачного неба и группой коленопреклоненных рыцарей на переднем плане. Они простирают руки к небесам, занимающим большую часть полотна, где разыгрывается драматическое действие: Иоанн Креститель патетически указывает жестом обеих рук Деве Марии на терпящих бедствие христиан, и Она посылает им на помощь ангельские рати, а младенец Иисус мечет в них огненные стрелы - молнии.

Небесная сцена исполнена бурного движения – головоломные ракурсы, пересекающиеся объемы, шум ангельских крыльев, блеск мечей и щитов. Собственно, все действие происходит в небе, в то время как мальтийцы неподвижно застыли в молитве. Колористическое мастерство, сложность композиции, связывающей небесный и земной планы в единое целое, поток небесного света, зрительно рассекающий полотно, раскрывая в его глубине сцену морской битвы и силуэты кораблей, тонущие в тумане, всепроникающий динамизм в сочетании с живыми портретами рыцарей – все складывается в великолепную живописную сцену.

В рамках статьи невозможно описать хотя бы главные работы художника. Среди наиболее значительных алтарных образов, написанных Шкретой для пражских церквей и провинции, назовем «Распятие с душами чистилища» (ок. 1645, Прага, капелла Св. Барбары при церкви Св. Микулаша), «Св. Мартин и нищий» (ок. 1645), «Св. Иоанн на Патмосе» (ок. 1650) «Крещение» (ок. 1659), «Мистическое обручение Св. Екатерины» (все упомянутые картины – Прага, Национальная Галерея); «Св. Варвара» (ок. 1665) – Прага, Тынский собор, «Св. Матфей и ангел» (церковь в Кшешовице, ок. 1666), и, наконец, цикл «Страстей Христовых» (1673–74, Прага, собор Св. Микулаша).

Отметим и значительное разнообразие творческого почерка. Так, любимая, по свидетельству современника, картина самого Шкреты – «Св. Матфей и ангел», сравнительно небольшой алтарный образ из Кржевице (144 x 101, ок. 1666) выполнена в почти монохромной гамме, основные тона – глухой рыжевато-коричневый, бледно охристый, серовато белый. Тем не менее картина очень живописна, благородна по тону, и ее цветовое решение укрепляет

ощущение гармонии, трогательного единения земного и небесного, которое удалось создать художнику. Здесь нет никаких следов чужой руки, кроме руки мастера, и «Св. Матфей с ангелом» демонстрирует незаурядность живописного дарования Шкреты, которое не всегда в полной мере могло выразиться в больших композициях, где ему приходилось прибегать к помощи мастерской. Здесь ощутимо проявляется характерное для позднего периода движение в сторону северной традиции, полностью проявившееся в цикле «Страстей».

Однако почти одновременно с «Матфеем» были созданы и особо светлые, праздничные по колориту полотна, как «Ангел с Товием» из церкви Св. Мартина в Костельце (депозит Национальной галереи, Прага (ок. 1665), с сияющим на темном фоне розово-золотым одеянием архангела Рафаила, или удивительно красивые по колориту и живописной фактуре «Св. Семейство со Святыми. Екатериной и Варварой» (первая пол. 1660-х, Прага, Национальная галерея), в то время как более ранний «Иоанн на Патмосе» (1650-е, Прага, Национальная галерея), как в области цвета, так и по содержанию образа близок описанному выше «Св. Матфею с ангелом».

Наибольшую целостность и последовательность художественной концепции Шкрета проявляет в работах, посвященных Христу. Образ Христа всегда трактуется художником с большим внутренним чувством. Если темы, связанные с Богородицей, и особенно «Вознесение», бывшее одним из любимых сюжетов Шкреты, выбрали в себя самые светлые и поэтические ноты, жившие в душе бывшего протестанта, то тема Христа всегда отмечена трагизмом. Шкрете редко приходилось изображать события земной жизни Спасителя, это обычно темы, связанные со Святым семейством. Мы не встретим у него ни «Канны Галилейской», ни «Призвания апостолов», «Посещения Христом Марфы и Марии» или «Беседы с самарянкой», бывших любимыми сюжетами в искусстве его времени. Чаще всего Христос у Шкреты появляется в сценах «Распятия». Именно «Распятие» – первый известный нам образ, написанный совсем юным художником (ок. 1630, дерево, масло, Прага, частное собрание). Это еще совсем скромная в живописном плане «проба пера», однако ей присущи серьезность и четкое представление о Христе как о страдающем человеке, добровольно принявшем на себя страшное бремя искупительной жертвы. Впоследствии Шкрете не раз приходилось



Илл. 1. Карел Шкрета. Распятие с Девой Марией и душами чистилища. Х., м., ок. 1645, Прага, капелла Св. Барбары при церкви Св. Микулаша на Малой Стране

писать пышные многофигурные композиции, толпы людей, святых и ангелов; однако, изображая Христа, он точно снова возвращался к своим духовным первоистокам.

Как правило, у Шкреты Иисус почти или совершенно одинок, он окружен тьмой, живописная гамма становится вязкой и мрачной, передача страданий – мучительно наглядной. Таков алтарный

образ для Капеллы мертвых при тогда еще готической церкви Св. Микулаша. (х., м., ок. 1645, находится сейчас в капелле Св. Барбары при той же, перестроенной в барочном стиле церкви). Заказчиком образа было «Братство Страстей Христовых», проникнутое идеями «Ars Morandi», которую активно проповедовали иезуиты (костел Св. Микулаша принадлежал ордену). Отчасти этим объясняется мрачная экзальтация картины, стоящей одной из первых в ряду трагических «Распятий» Шкреты. Трудно поверить, что этот образ писался почти одновременно с циклом Св. Вацлава, настолько он разнится от него всем своим художественным строем.

Отличие от наполненных действием, людьми, эмоциями картин цикла здесь царит тишина. Идея искупления грешников, возрождения к вечной жизни передана через мистическое приобщение к мукам Спасителя, чью кровь, каплющую из ран, ангелы собирают в чаши, чтобы окропить ими души чистилища. В подготовительных рисунках именно эта тема выдвигалась на первый план. В алтарном же образе, как и в случае с «Карлом Борромейским», сместились традиционные акценты, и окропление заняло место «комментирующего действия» второго плана, а на главный выдвинулась фигура Христа, тяжело, мертво повисшего на кресте. Огромный крест едва вмещается в картину, его окутывают тьма и пустота, точно действие происходит где-то на краю света, на границе земли и неба, в вечности. Отчасти здесь можно видеть влияние концепции «arte sacra», вспомнить в частности «Распятие» Шипионе Пульцоне, оказавшего воздействие на последующую трактовку этой темы. Пространство картины становится плоским, тесным, вплотную придвинутым к зрителю, который оказывается лицом к лицу со страдающим Христом. Зрителю в полном смысле слова некуда деться от страшного зрелища. «Времена замкнулись», как провозгласил один из современников Пульцоне. По обе стороны Спасителя парят на облаках два ангела; клубящиеся складки их зеленых и золотистых одежд, сложный рисунок крыльев, порывистые жесты особенно подчеркивают тягостную неподвижность тела Распятого, которая воспринимается тем острее, что Шкрета сделал фигуру Христа физически мощной и красивой. Молодой мастер сумел передать сложное состояние одновременно физической смерти и какой-то особой, вне земных измерений, жизни, подчеркнутой неподвижным, гипнотическим взглядом Иисуса.

Шкрета пишет широкой, уверенной кистью, живописная пластика его полотна приводит на память сцены «Распятый» Рубенса. В картине много крови, и резкий контраст ее живого цвета с зеленоватым, мертвенным тоном остывающего на кресте тела заставляет вспомнить мрачные северные распятия «грюневальдовского типа», тем более в сочетании со сведенными судорогой пальцами пробитых рук Христа. Его лицо обращено в сторону Марии, застывшей под крестом, единственного живого существа в картине. Богоматерь кажется особенно одинокой среди волн мрака, приглушающего розовые и синие тона ее одежды.

Шкрета, кажется, еще никогда не писал с таким желанием вызвать ток ответного чувства у зрителя. Его живописные средства активизированы до предела, словно предвещающая экспрессивность зрелого чешского барокко с его форсированными эмоциями.

Особое место христологическая тема занимает в позднем творчестве Шкреты. Отметим, что понятие позднего периода у Шкреты отнюдь не связано с упадком или ослаблением творческого потенциала: можно даже сказать, что здесь происходит наибольшая концентрация ряда важных для него изобразительных средств. Художник переходит к более лаконичным и строгим решениям, часто ограничиваясь небольшим количеством персон, отбрасывая жизненные детали, которые так охотно использовал в более ранних работах. Вся сила художественной выразительности теперь сосредотачивается в лицах героев, их жесты скупы, движения словно «заторможены». Шкрета избегает резких ракурсов, эффектных разворотов; фон разрастается, сгущается и темнеет, словно темнота надвигается на немногочисленные людские фигуры, тесня их со всех сторон; фигуры сдвигаются ближе, образуя компактные объемы, резко и неровно освещенные, словно ненадолго отвоеванные светом у окружающего мрака, приобретающего здесь метафизический смысл. Юношеское увлечение светотенью Караваджо сменяет собственный, глубоко осознанный прием. Свет и тьма становятся персонификациями добра и зла, а барочная риторика, оттенок ортодоксальной морализации, практически исчезает.

Изменяется и облик персонажей: Шкрета отходит от идеальных образов своей ранней живописи, склоняясь к «северному» типу, подчеркивает остроту конкретных состояний; углубляется психоло-

гизм образов, ослабевает барочная театральность. Художник словно всматривается вглубь своей души, ища в ней ответа на самые важные и истинные вопросы – о жизни и смерти, добре и зле. Его творчество все сильнее концентрируется на духовных ценностях, а главные тайны бытия воспринимаются как изначально трагические. Неудивительно, что в работах исследователей Шкреты всплывает имя Рембрандта; видимо, недаром Зандрарт в своей истории искусства помещал рядом имена и портреты обоих художников.

Особенности, отмеченные в «Распятии с душами чистилища», не менее четко выразились в более позднем драматическом «Распятии с Марией и Иоанном», (х., м., ок. 1670, Хотиков, церковь Воздвижения Креста Господня, депозит Национальной галереи, Прага), а с наибольшей полнотой воплотились в цикле «Страстей Христовых» (х., м., 1673–1674), последней большой работе художника, написанной по заказу ордена иезуитов для их нового пражского дома на Малой Стране¹.

Цикл состоит из десяти больших (230 x 175) полотен, которые располагались по обеим сторонам внутренней лестницы, так что двигавшийся по ней зритель как бы оказывался в сердцевине трагических евангельских событий, становясь свидетелем последних часов жизни Христа: цикл начинался «Молением о чаше» и завершался «Оплакиванием». Каждая картина могла быть и самостоятельным объектом для созерцания: они самодостаточны, благодаря полноте воплощения избранного фрагмента Священной истории. При этом, хотя персонажи этой живописной мистерии никогда не обращаются напрямую к зрителю, он вовлекается в действие умелой композицией и эмоциональным напряжением. Полотна Шкреты в этом цикле так сильны и действенны, что созерцание переходит в активное сопереживание, граничащее с духовным соучастием.

Говоря о способе построения картин, невольно хочется произнести слово «сцена» и напомнить не только о свойственной барокко театральности, но и о требованиях, которые несколько позже, в начале XVIII века, предъявили пражские члены ордена иезуитов скульптору Максимилиану Брокофу, заказывая ему несколько скульптурных

(1) Среди новых работ на тему «Страстей» Шкреты укажем на серьезные исследования: [9:7].

групп для Карлова моста: последние должны были стать «сакральным театром» для проходящих по мосту зрителей. Сцены шкретовского «театра» развертываются на некоем подиуме, к которому обычно ведут две или три ступени, а находящиеся на нем обычно пять-шесть персонажей складываются в легко читаемые мизансцены, в центре которых постоянно находится Христос. Он связывает собой все части цикла, изменяясь внешне от сцены к сцене, и это вносит в художественную конструкцию цикла временную протяженность.

В какой мере Шкрета мог быть самостоятелен в отношении предложенной ему программы, наверняка достаточно четкой? В настоящее время автор ее не установлен, хотя «Весьма правдоподобно, – пишет чешская исследовательница П. Оуликова, – что духовным отцом „Страстного цикла“ Шкреты был иезуит, патер Якуб Гратц» [9]. Он играл заметную роль в ордене, был известным проповедником, в том числе при венском дворе императора Леопольда, был тесно связан с местной католической знатью. Но в качестве одной из главных основ концепции «Страстей» должны быть названы «Духовные упражнения» Игнатия Лойолы, что предполагал еще Я. Нейман. Думается, что учитывая местоположение картин и их характер, такая связь была просто неизбежной, тем более что одной из форм деятельности пражского иезуитского дома, для которого цикл заказывался, было проведение «Духовных упражнений» основателя ордена. В качестве дополнительных доказательств можно назвать тот факт, что Шкрета, строя свои композиции, обращается к материалу всех четырех Евангелий: то же делает и Лойола, который в пояснительных текстах к медитациям указывает страницы параллельных текстов.

Как нам кажется, связь с «Духовными упражнениями» явственно проступает и в напряженной эмоциональной окраске картин, в какой-то визионерской наглядности изображений действующих лиц, исключенных из реально-бытовой среды и выдвигающихся из полутьмы в момент духовного усилия созерцателя. Кроме картины «Се человек», темный, «ночной» фон присутствует повсюду, помогая зрителю концентрировать внимание на представленных лицах и фигурах. Напомним, что Лойола предписывал проводить медитации над «Страстями» в затемненной комнате; первая же из них должна была совершаться в полночь.

В своих «Упражнениях» Св. Игнатий всегда предлагал испытуемому для облегчения медитации несколько деталей – указателей, на которых следовало сосредоточиться: «далекое поле под Иерусалимом», «синагоги, деревни и дороги», которыми шел Христос, или «маленький домик Девы из Назарета в провинции Галилея». Так и здесь: в первый день третьей недели «Упражнений», посвященной «Страстям», первое созерцание «...совершается в полночь: как Христос, Господь наш, отправился из Вифании в Иерусалим на последнюю Вечерю <...> Представление места. Здесь рассмотреть дорогу от Вифании до Галилеи: широкая она или узкая, ровная ли, и тому подобное, и какого она вида <...> Увидеть участников Вечери <...> Слушать то, что они говорят <...> Смотреть на то, что они совершают». Каждый такой «созерцательный фрагмент» завершается советом «извлечь из этого какую-либо пользу для своей главной задачи». Затем следует несколько молитвенных размышлений, и завершается упражнение «беседой с Иисусом Христом, Господом нашим, и молитвою «Отче наш». [5, с. 121–122].

Как мы видим, опорные точки «Упражнений» Лойолы – созерцание, наряду с размышлением и молитвой». Ставя вопрос, какие цели, согласно Св. Игнатию, преследуют эти упражнения, современный исследователь утверждает, что «Прежде всего, они призваны помочь человеку углубить свои отношения с Богом... Совершая упражнение, человек встречается прежде всего с личностью и жизнью Иисуса» [1, с. 87]. Собственно, этой задачей и создается поэтика цикла Шкреты. И все же, ощущение, что это одна из самых «личных» работ художника, не оставляет зрителя. Следуя идее «Упражнений» и собственным представлениям о евангельских событиях, Шкрета создал особый мир, не реальный, а «сверхреальный», открывающийся зрителю в момент созерцания сцен, словно выплывающих из небытия, как и предписывало «arte sacra». Находящийся в центре событий Христос, Его облик, одежда предельно конкретны и позволяют воспринимать Его самого реально, как живого человека, сопереживать последним, страшным часам Его жизни. (Напомним, что фигуры на картинах – почти в человеческий рост).

(2) См. также подробный список литературы предмета [3, с. 105–113].

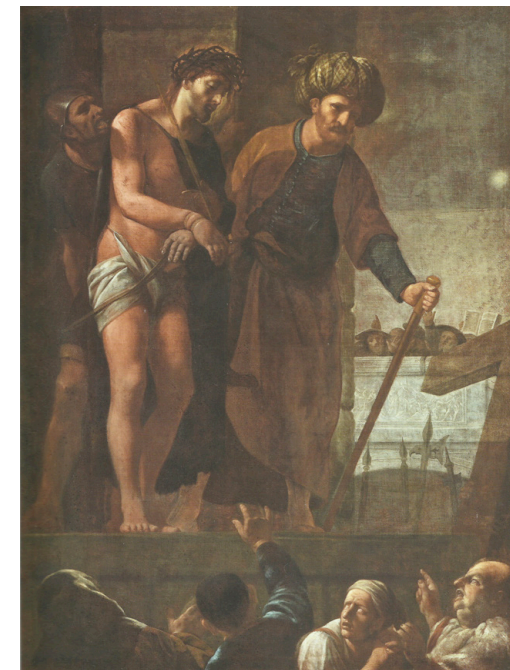
В представлении каждого человека того времени жизнь была долгим странствием, исполненным тяжелой борьбы с собой и с искушениями. Страдание – единственный надежный ключ, открывающий врата вечной жизни. В первой картине, в «Молении о чаше», Шкрета представляет Христа на коленях, обратившего взор на чашу, которую держит перед ним ангел, в то время как сверху, в разрыве тяжелой тьмы, является светоносный образ Бога Отца, явившегося Сыну, чтобы укрепить Его перед началом страшных испытаний. Это совсем не типичная мизансцена, она в известной мере противостоит мотиву смертельной скорби, впечатлению оставленности Христа, который так любили изображать художники того времени, например, современник Шкреты Доменико Фетти, чьи работы он наверняка знал. Решение Шкреты как бы подсказывало зрителю уверенность в том, что в самые горькие минуты и он не будет оставлен Богом, и его в конце земного странствия ждут небесный дом и небесный Отец. Но прежде, как бы ни был тяжел жизненный путь, он должен быть пройден до конца. Необходимой душевной стойкости учили зрителя следующие сцены цикла на примере самого высокого образца.

В смертельном круговороте шкретовских «Страстей» Иисус предстает как человек, но человек, исполненный благородства, духовно неизмеримо превосходящий своих мучителей, однако добровольно принимающий свой крест. Свободная воля этого, со всех сторон притесняемого, одинокого человека, которому противостоят земные владыки во всей мощи и блеске своей власти, но которые не могут сломить его духа, удивительно переданы старым художником. Тема вселенского зла и противостояния ему – главная смысловая вертикаль всего цикла.

Правители и их окружение изображены как воплощение восточного деспотизма и великолепия. Их роскошные одежды, головные уборы, украшения блистают и переливаются красными, золотыми, синими тонами. Они восседают на тронах, их окружают слуги и рабы. И все они – и Кайафа, и Ирод, и Пилат равно бессильны перед одиноким, замкнутым в себе, связанным и обреченным человеком, перед силой его духа. Правители усиленно и возбужденно жестикулируют; связанный же Христос, напротив, почти неподвижен. Его взгляд все время погружен в себя. Он не смотрит на мучителей, не достаивает взглядом владык и лжесвидетелей и проходит свой крестный путь



Илл. 2. Карел Шкрета. Христос перед Пилатом. Цикл «Страстей Христовых». Х., м., 1673 – 1674, Прага, церковь Св. Микулаша на Малой стороне



Илл. 3. Карел Шкрета. «Се Человек». Цикл «Страстей Господних». Х., м., 1673 г., Прага, Церковь Св. Микулаша на Малой стороне

молча, стойко и возвышенно – смиренно. Образ Иисуса контрастно оттеняет фигура палача, словно концентрирующего в себе все мирское зло, постоянно присутствующего рядом с Ним: палач появляется в первый раз в сцене с Кайафой, где оба стоят бок о бок, и темные волосы Иисуса почти соприкасаются с лохматой рыжей шапкой мучителя; во всех дальнейших сценах он не отходит от Иисуса. Видимо, Шкрета придавал этому наглядному сопоставлению Добра и Зла особое значение.

Не совсем обычен в картинах образ Пилата, трижды повторяющийся в серии. В подготовительном рисунке (тушь по карандашной основе, Музей Берлин – Далем) прокуратор Иудеи представлен римским воином, в легком доспехе, с непокрытой головой, плаще

и сандалиях. Облик его – облик решительного и жестокого человека. Что заставило Шкрета превратить его в восточного деспота? Желание соблюсти единство зрительного ряда, до конца разыграв «восточную тему» Кайафы и Ирода, воспоминания о бесчинствах турок, в постоянной войне с которыми два века находились Габсбурги? Или дань моде, особенно голландской и фламандской, охотно вводившей восточный колорит в изображения сцен Священного писания? Важнее, однако, то, что Шкрета сумел ощутить психологические ресурсы, кроющиеся в этой фигуре. Его Пилат в роскошных одеждах, на троне, умывает руки не глядя, – глаза его провожают уходящего Христа с выражением печального сочувствия, бессилия и внутренней тревоги. Христос же, отвернувшись от него, сходит с возвышения, на котором находится трон. Его босая нога (самый яркий световой блик в картине) ступает в вниз, в темноту, как в пропасть. Его движение направлено за пределы полотна, из которого Он словно уходит медленно и неудержимо, как из жизни, оставляя Пилата и весь мир мукам совести и раскаянию.

Разгул зла в сценах «Коронования терном» и «Бичевании» находит свое завершение в сцене «Се человек»: бушующая перед помостом, на который Пилат выводит Иисуса, толпа представляет собой стихию низменных эмоций, безраздельно овладевших людьми. Наконец наступает финал – «Распятие», продолжающий тему «жестоких Распятий» художника. Христос один, здесь нет ни разбойников, ни близких, ни воинов. Он словно следит за зрителем с укором из-под истерзанного терниями лба. Шкрета наделил этот взгляд гипнотической силой, он не отпускает от себя, заставляя наблюдателя страдать, ощущая себя частицей мира, который распял своего Спасителя. Впервые после «Моления о чаше» размыкается пространство: в сценах с правителями оно было забито тронами, людьми, пышными завесами. Здесь же словно раздвигаются стены земного мира и действие переносится в неведомую, беспросветную среду. Такова же она в «Скорбящей Богоматери». Мария стоит одна, на фоне огромного черного неба, и если в картине присутствует какой-то свет, то он кажется исходящим от самой Марии. Большая фигура в красновато-бурой одежде, закутанная поверх него в тяжелые складки синего плаща, цвет которого на плечах сгущается в траурный, почти черный, «держит» все это широкое пустое пространство



Илл. 4. Карел Шкрета. Оплакывание. Цикл «Страстей Христовых». Х., м., Прага, Церковь Св. Микулаша на Малой Стране

и обладает такой устойчивой силой, что весь мир кажется ее подножием. Из черного неба – неба скорби – исходит страшный меч, пронзающий сердце Марии. Этот мотив уже архаичен для зрелого XVII века, но именно его избрал Шкрета, чтобы передать всю силу непереносимой душевной боли.

И наконец – «Оплакивание». Оно наиболее многолюдно, и здесь прерывается одиночество Христа, и Он, пусть мертвый, окружен любящими людьми. Действие выдвинуто на авансцену, фигуры приближены к самому краю полотна. Мария и Христос связаны в замкнутую группу, все остальные участники действия находятся вне их

горестного единства. Вскинутая рука Магдалины, опавшей на землю у подножия креста, словно вопрошает небо. Первый план изобилует напряженными цветовыми контрастами, здесь сходятся несколько тонов белого, рыже-красный, синий, серый, голубовато-серый, наконец холодный зеленоватый оттенок мертвого тела. Беспokoйные резкие пятна цвета словно вспыхивают по всей поверхности. Второй ярус картины, сводящий композицию к треугольнику, образуют склоненные друг к другу фигуры Иоанна и Иосифа Аримафейского: действие постепенно утихает, вспышка отчаяния перетекает в тихую скорбь. И все пространство полотна пререзает мрачная вертикаль креста, уходящего ввысь, за его пределы. Всю эту многофигурную композицию Шкрета окружил большим пустым пространством, активно участвующим в формировании эмоций зрителей, словно ощущающих физически глухую тяжелую тьму, обступившую маленькую группу людей, всеми отвергнутых, оставленных наедине со своим горем.

Монументальный цикл Шкреты занимает собственное место в длинной веренице произведений, посвященных «Страстям» в европейском искусстве, которая тянется со времен раннего Средневековья⁹⁾. В период, когда творил Шкрета, появлялось много произведений, в разных стилистических вариациях воплощающих эту тему, и, конечно, Шкрета знал многие из них, на некоторые мог ориентироваться. Однако он создал, по нашему мнению, совершенно самостоятельное и оригинальное произведение, как по концепции, так и по художественному воплощению, увенчав им своей творческий путь.

Список литературы:

- 1 Кихле Ш. Игнатий Лойола. Учитель духовности. М.: Истина и жизнь, 2004. 208 с.
- 2 Кржена Я. Центральная Европа: какой она видится из Чехии // Европейский альманах. История. Традиции. Культура. М.: Наука, 1993. 176 с.
- 3 Ранер Х. (S.J.) Игнатий Лойола и историческое становление его духовности. М.: Колледж философии, теологии и истории Св. Фомы Аквинского в Москве, 2002. 116 с.

(3) Многочисленные примеры приводит в своей работе Сильва Добалова: см. [7].

- 4 Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII века. М.: Искусство, 1971. 520 с.
- 5 Св. Игнатий Лойола. Духовные упражнения. Духовный дневник. М.: Ин-т философии, теологии и истории Святого Фомы, 2006. 376 с.
- 6 Тананаева Л. Карел Шкрета. Из истории чешской живописи эпохи барокко. М.: Искусство, 1990. 224 с.
- 7 Dobalová S. Pašijový cyklus Karla Škréty. Mezi výtvarnou tradicí a jezuitskou spiritualitou. Praha, Nakladatelství Lidové Noviny, 2003. 140 p.
- 8 Neumann J. Karel Škréta, 1610–1674. Katalog. Praha, Národní Galerie v Praze, 1974.
- 9 Oulíková P. Poznámka k Pašijovému cyklu Karla Škréty // Karel Škréta a malířství 17. století v Čechách a v Evropě. Sborník příspěvků z odborného kolokvia pořádaného Národní galerií v Praze v klášteře sv. Anežky České ve dnech 23.–24. března, 2010 / ed. Lenka Stolarová Praha, 2011. Pp. 39–47.
- 10 Vácková J. Epitafní obrazy v předběllohorských Čechách // Umění: sborník pro českou výtvarnou práci, 1969, № 17, pp. 131–156.
- 11 Vacková J. Podoba a příčiny anachronismu // Umění: sborník pro českou výtvarnou práci, 1968, № 16, pp. 379–393.

References:

- 1 Kihle Sh. *Ignatij Lojola. Uchitel' duhovnosti* [Ignatius Loyola. Spirituality teacher]. Moscow, Istina i zhizn' Publ., 2004. 208 p. (In Russ.)
- 2 Krzhenya Ya. Central'naya Evropa: kakoj ona viditsya iz Chexii [Central Europe: how it is seen from the Czech Republic]. *Evropejskij al'manah. Istorija. Tradicii. Kul'tura* [European Almanac. Story. Traditions. The culture]. Moscow, Nauka Publ., 1993. 176 p. (In Russ.)
- 3 Raner H. (S.J.) *Ignatij Lojola i istoricheskoe stanovlenie ego duhovnosti* [Ignatius Loyola and the historical formation of his spirituality]. Moscow, Kolledzh filosofii, teologii i istorii Sv. Fomy Akvinskogo v Moskve Publ., 2002. 116 p. (In Russ.)
- 4 Rotenberg E.I. *Zapadnoevropejskoe iskusstvo XVII veka* [Western European art of the seventeenth century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 520 p. (In Russ.)
- 5 Sv. Ignatij Lojola. *Duhovnye uprazhneniya. Duhovnyj dnevník* [Spiritual Exercises. The spiritual diary]. Moscow, In-t filosofii, teologii i istorii Svyatogo Fomy Publ., 2006. 376 p. (In Russ.)
- 6 Tananaeva L. *Karel Shkreta. Iz istorii cheshskoj zhivopisi epohi barokko* [Karel Shkreta. From the history of Czech Baroque painting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 224 p. (In Russ.)
- 7 Dobalová S. *Pašijový cyklus Karla Škréty. Mezi výtvarnou tradicí a jezuitskou spiritualitou*. Praha, Nakladatelství Lidové Noviny, 2003. 140 p.
- 8 Neumann J. *Karel Škréta, 1610–1674*. Katalog. Praha, Národní Galerie v Praze, 1974.
- 9 Oulíková P. *Poznámka k Pašijovému cyklu Karla Škréty*. Karel Škréta a malířství 17. století v Čechách a v Evropě. Sborník příspěvků z odborného kolokvia pořádaného Národní galerií v Praze v klášteře sv. Anežky České ve dnech 23.–24. března, 2010. Ed. Lenka Stolarová. Praha, 2011, pp. 39–47.
- 10 Vácková J. *Epitafní obrazy v předběllohorských Čechách*. Umění: sborník pro českou výtvarnou práci, 1969, no. 17, pp. 131–156.
- 11 Vacková J. *Podoba a příčiny anachronismu*. Umění: sborník pro českou výtvarnou práci, 1968, no. 16, pp. 379–393.