

РУБЕНС



М.-А. Лекуре



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Великий фламандский живописец еще при жизни снискал и славу и успех. Он жил в роскоши и был необычайно плодовит: Рубенс оставил после себя несметное множество полотен. Государи разных стран наперебой стремились заказать ему свой портрет и украсить сериями его полотен стены своих дворцов. Общаясь с сильными мира сего, Рубенс проявил себя еще и как блистательный дипломат, умело исполняющий волю своих повелителей.

Биографию, написанную М.-А. Лекуре, помимо прочего, отличает от других посвященных Рубенсу работ блестящее знание эпохи и прекрасное умение убедительно рассказать не только о творчестве художника, но и о его жизни, немалое место в которой занимала политика.

- [Лекуре](#)
 - [Король живописцев или живописец королей?](#)
 - [Предисловие](#)
 - [I ПЕРИПЕТИИ ЮНОСТИ](#)
 - [II ПРЕБЫВАНИЕ В ИТАЛИИ](#)
 - [III ОРГАНИЗАТОР И ТВОРЕЦ](#)
 - [IV ПРОТЕЙ](#)
 - [V ПОСОЛЬСТВА](#)
 - [VI ПОСЛЕДНЕЕ ЛЕТО РУБЕНСА](#)
 - [ПРИЛОЖЕНИЕ](#)
 - [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ ПИТЕРА ПАУЭЛА РУБЕНСА](#)
 - [КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ на русском языке](#)
 - [ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)
- [notes](#)
 - [*1](#)
 - [*2](#)
 - [*3](#)
 - [*4](#)
 - [*5](#)
 - [*6](#)
 - [*7](#)
 - [*8](#)
 - [*9](#)

- [*10](#)
- [*11](#)
- [*12](#)
- [*13](#)
- [*14](#)
- [*15](#)
- [*16](#)
- [*17](#)
- [*18](#)
- [*19](#)
- [*20](#)
- [*21](#)
- [*22](#)
- [*23](#)
- [*24](#)
- [*25](#)
- [*26](#)
- [*27](#)
- [*28](#)
- [*29](#)
- [1](#)
- [2](#)
- [3](#)
- [4](#)
- [5](#)
- [6](#)
- [7](#)
- [8](#)
- [9](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)

- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)

- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)

- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)

- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)
- [175](#)

- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)
- [179](#)
- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)
- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)
- [186](#)
- [187](#)
- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)
- [191](#)
- [192](#)
- [193](#)
- [194](#)
- [195](#)
- [196](#)
- [197](#)
- [198](#)
- [199](#)
- [200](#)
- [201](#)
- [202](#)
- [203](#)
- [204](#)
- [205](#)
- [206](#)
- [207](#)
- [208](#)
- [209](#)
- [210](#)
- [211](#)
- [212](#)
- [213](#)
- [214](#)

- [215](#)
- [216](#)
- [217](#)
- [218](#)
- [219](#)
- [220](#)
- [221](#)
- [222](#)
- [223](#)
- [224](#)
- [225](#)
- [226](#)
- [227](#)
- [228](#)
- [229](#)
- [230](#)
- [231](#)
- [232](#)
- [233](#)
- [234](#)
- [235](#)
- [236](#)
- [237](#)
- [238](#)
- [239](#)
- [240](#)
- [241](#)
- [242](#)
- [243](#)
- [244](#)
- [245](#)
- [246](#)
- [247](#)
- [248](#)
- [249](#)
- [250](#)
- [251](#)
- [252](#)
- [253](#)

- [254](#)
- [255](#)
- [256](#)
- [257](#)
- [258](#)
- [259](#)
- [260](#)
- [261](#)
- [262](#)
- [263](#)
- [264](#)
- [265](#)
- [266](#)
- [267](#)
- [268](#)
- [269](#)
- [270](#)
- [271](#)
- [272](#)
- [273](#)
- [274](#)
- [275](#)
- [276](#)
- [277](#)
- [278](#)
- [279](#)
- [280](#)
- [281](#)
- [282](#)
- [283](#)
- [284](#)
- [285](#)
- [286](#)
- [287](#)
- [288](#)
- [289](#)
- [290](#)
- [291](#)
- [292](#)

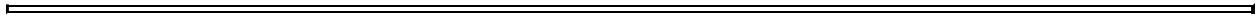
- [293](#)
- [294](#)
- [295](#)
- [296](#)
- [297](#)
- [298](#)
- [299](#)
- [300](#)
- [301](#)
- [302](#)
- [303](#)
- [304](#)
- [305](#)
- [306](#)
- [307](#)
- [308](#)
- [309](#)
- [310](#)
- [311](#)
- [312](#)
- [313](#)
- [314](#)
- [315](#)
- [316](#)
- [317](#)
- [318](#)
- [319](#)
- [320](#)
- [321](#)
- [322](#)
- [323](#)
- [324](#)
- [325](#)
- [326](#)
- [327](#)
- [328](#)
- [329](#)
- [330](#)
- [331](#)

- [332](#)
- [333](#)
- [334](#)
- [335](#)
- [336](#)
- [337](#)
- [338](#)
- [339](#)
- [340](#)
- [341](#)
- [342](#)
- [343](#)
- [344](#)
- [345](#)
- [346](#)
- [347](#)
- [348](#)
- [349](#)
- [350](#)
- [351](#)
- [352](#)
- [353](#)
- [354](#)
- [355](#)
- [356](#)
- [357](#)
- [358](#)
- [359](#)
- [360](#)
- [361](#)
- [362](#)
- [363](#)
- [364](#)
- [365](#)
- [366](#)
- [367](#)
- [368](#)
- [369](#)
- [370](#)

- [371](#)
- [372](#)
- [373](#)
- [374](#)
- [375](#)
- [376](#)
- [377](#)
- [378](#)
- [379](#)
- [380](#)
- [381](#)
- [382](#)
- [383](#)
- [384](#)
- [385](#)
- [386](#)
- [387](#)
- [388](#)
- [389](#)
- [390](#)
- [391](#)
- [392](#)
- [393](#)
- [394](#)
- [395](#)
- [396](#)
- [397](#)
- [398](#)
- [399](#)
- [400](#)
- [401](#)
- [402](#)
- [403](#)
- [404](#)
- [405](#)
- [406](#)
- [407](#)
- [408](#)
- [409](#)

- [410](#)
- [411](#)
- [412](#)
- [413](#)
- [414](#)
- [415](#)
- [416](#)
- [417](#)
- [418](#)
- [419](#)
- [420](#)
- [421](#)
- [422](#)
- [423](#)
- [424](#)
- [425](#)
- [426](#)
- [427](#)
- [428](#)
- [429](#)
- [430](#)
- [431](#)
- [432](#)
- [433](#)
- [434](#)
- [435](#)
- [436](#)
- [437](#)
- [438](#)
- [439](#)
- [440](#)
- [441](#)
- [442](#)
- [443](#)
- [444](#)
- [445](#)
- [446](#)
- [447](#)
- [448](#)

- [449](#)
- [450](#)
- [451](#)
- [452](#)
- [453](#)
- [454](#)
- [455](#)
- [456](#)
- [457](#)
- [458](#)
- [459](#)
- [460](#)



Лекуре

Рубенс

Король живописцев или живописец королей?

*Спасения можно искать в безднах и на вершинах.
Спасаясь, становятся либо бунтарями, как Рембрандт,
либо властолюбивыми эгоцентриками, как Рубенс.*

Р. Авермат

Вот уже более трех столетий от времени до времени среди искусствоведов всплывает пресловутая антитеза: «Рубенс — Рембрандт». Ее не могло не быть: слишком соблазнительно сопоставить двух «одиноких гениев», живших в одно время, в одном регионе, равно прославивших искусство своей родины. Первый из них был «обожествлен» уже при жизни. И в дальнейшем поток «рубенсистов» не иссякал, причем превознесение своего кумира они, как правило, осуществляли за счет принижения его потенциального соперника. В этом отношении особенно характерны взгляды известного французского художника и искусствоведа XIX века, широко читаемого и цитируемого и сегодня Эжена Фромантена.*

«Рубенс в своей общественной и частной жизни всегда был таким же, как в яркий полдень своего творчества — ясным, блестящим, искрящимся умом, полным радости жизни, горделивой грации и величия», — так начинается Фромантен свой панегирик. Природа и воспитание были щедры к будущему гению: он красив, прекрасно образован, изъясняется на нескольких языках, пишет и говорит по-латыни, читает в подлинниках Тацита, Плутарха, Сенеку. Он живет в роскоши, созданной своими руками, но это не делает его заносчивым; он прост, всегда ровен, образцово верен своим друзьям, сочувствует любому таланту, готов каждому помочь. Уравновешенный и методичный в своей личной жизни, он весь на виду, как и его творения. Загадочно в нем лишь одно — тайна непостижимой творческой плодовитости. Он творил, как дерево приносит плоды, — без усилия, без напряжения — и создал столько, как ни один другой смертный. При этом Рубенс постоянно растет: способности его отшлифовываются, кругозор расширяется. Его картины вызывают восторг в разных концах Европы, государи разных стран, как и их министры, наперебой стремятся получить портрет его волшебной кисти и украсить сериями его полотен

стены своих дворцов. Общась с сильными мира, Рубенс проявил себя не только как гениальный живописец, но и как тонкий политик, блистательный дипломат, ясно и с достоинством воспринимающий и передающий волю своих повелителей, очаровывая всех манерами, умом, культурой, художественным вкусом — здесь великий живописец приходит на помощь талантливому дипломату, одерживающему победу за победой. И широковещательное заключение: «При любых обстоятельствах этот человек делает честь всему человечеству».

Рембрандт же — увы! — будучи «незаурядным художником», этой «чести», однако, не сделал. Как человек, он отнюдь не украшение общества, а скорее изгой. Он корыстолюбив, жаден, скуп, у него душа торгаша; и одновременно же он бесшабашен, беспорядочен в своих тратах, не умеет жить по средствам, разоряется, не может выбраться из долгов, в которых в конце концов и тонет. При этом он полон странностей, маниакальных увлечений, даже пороков. Вся его жизнь — сплошные закоулки. Его потемневший дом завален какой-то странной рухлядью — старым восточным тряпьем, в которое он любит наряжаться, атрибутами дикарей, чучелами животных. Он постоянно бунтует, он неуживчив и мнителен, не имеет ни друзей, ни поклонников, ни покровителей, и, естественно, в дни официальных церемоний и торжеств о нем забывают. Он малообразован и не начитан; бросил университет, едва в него поступив, а позднее в его доме не имелось ни единой книги. Все это создавало предосудительный облик, подозрения в приверженности к тайным наукам, к каббалистике, тем более, что он постоянно тянулся к евреям и к синагоге. Что же касается его талантов живописца, то они ограничены и сомнительны. Его картины современникам казались дикими, его «Ночной дозор» (позднее признанный шедевром) отвратил от него заказчиков, а портреты возмущали тех, с кого он их писал.

И общее заключение: «Это был мозг, вооруженный зрением ночной птицы и искусной, но не очень ловкой рукой».

Прошло время и ныне Рембрандт единодушно признан одним из величайших художников всех времен и народов. А его соперник Рубенс... С Рубенсом все обстоит много сложнее. В новейшее время ему пришлось пережить судьбу Рафаэля и Корреджо, когда-то возносимых до небес, а позднее сброшенных со своих пьедесталов.

Реакция началась давно. Уже тот же Фромантен в 70-е годы XIX века жаловался, говоря о Рубенсе, что «его восхваляют, но не смотрят». А дальше пошла «критика», подчас, как это иной раз бывает, чрезмерная и несправедливая, но содержащая в себе ряд наблюдений и упреков, отрицать

которые невозможно.*

Прежде всего в Рубенсе вдруг разглядели властного себялюбца, дельца и эксплуататора. Такое колоссальное состояние в домах, поместьях, фермах, драгоценностях, деньгах, ценных бумагах, которое он оставил своим наследникам, — утверждали критики, — нельзя было нажить за несколько десятилетий честным трудом. Было установлено, что мастерская Рубенса, где работали десятки молодых художников, иные из которых, как Йорданс и Ван Дейк, в дальнейшем стали знаменитыми, представляла своего рода фабричный цех, в котором по беглым эскизам хозяина изготавливались картины, причем один художник рисовал пейзажи, другой — населял их людьми, третий — добавлял животных и т.д., а сам «маэстро» в заключение проходил кистью по лицам, ставил свою подпись и получал деньги... Отсюда, — утверждали критики, — и пресловутая «плодовитость» Рубенса. Неудивительно, что все его творения отмечены живописными штампами: женщины — рыхлые блондинки (копии его первой и второй жены), мужчины — красавцы спортивного типа с чрезмерно развитой мускулатурой; даже Христос на кресте выглядит настоящим атлетом. И к тому же — все на одно лицо. Отсюда крайняя невыразительность его портретов, отсутствие индивидуальных особенностей, невозможность запомнить портретируемую личность... В погоне за большими деньгами Рубенс брался за любой заказ, он был готов ради прибыли писать что угодно и для кого угодно. Из-за жадности к деньгам, сам не считаясь с правами своих учеников, он по всей Европе разыскивал посягавших на его «творческую собственность» и вел с ними бесконечные процессы. К своим собратьям по профессии он относился с нескрываемой завистью, к ученикам был взыскателен до мелочности, чужих успехов не терпел; он игнорировал Рембрандта, с пренебрежением говорил о великом Веласкесе, замалчивал успехи своего гениального ученика Ван Дейка. Его знаменитые «коллекции» также были постоянным предметом спекуляций: он покупал, продавал и перепродавал тысячи предметов искусства, каждый раз получая «жирный навар». Что же касается превозносимых многими его талантов и успехов как дипломата, то это чистейший блеф. У него не было своих политических взглядов и устремлений, он хватался за всякое поручение, которое сулило милости сильных мира сего и материальный успех. Все его дипломатические миссии терпели провал, профессиональные дипломаты не желали иметь с ним ничего общего и вытесняли его из своей среды. Все это в целом рисует малопривлекательную личность с посредственными талантами, в лучшем случае «властолюбивого эгоцентрика», как окрестил его Р. Авермат.

Справедливости ради заметим, что в «критике» Рубенса мы собрали воедино материалы из разных работ XIX-XX веков. Однако в настоящее время, как это случилось и с Рафаэлем, период «гиперкритики» остался позади. С появлением фундаментальных трудов М. Росеса, Л. Гашара, Ф. Бодуэна и других постепенно установилось «взвешенное» отношение к великому антверпенскому живописцу. Именно подобный «взвешенный» подход в основном характерен и для книги, лежащей перед нами. Но прежде чем говорить о книге и ее авторе, следует хотя бы в общих чертах определить топографическое и хронологическое положение Рубенса в антураже его эпохи.

*

Рубенс жил и творил в весьма сложное, переломное время, причем в стране, где оно проявляло себя особенно бурно: год рождения художника (1577) почти совпал с пиком национально-освободительной революции в Нидерландах — первой из числа буржуазных революций, всколыхнувших Европу на грани Средневековья и Нового времени.

Нидерланды были страной раннего капитализма. Здесь еще в конце XIV века — раньше чем где бы то ни было в Европе за исключением Италии — появились первые ростки мануфактурного производства и начала формироваться буржуазия. Однако быстрое развитие капиталистического производства было приостановлено в результате той политической ситуации, в которой волею истории оказались Нидерланды. В конце XV века они попали в орбиту хищной династии Габсбургов, а когда император Карл V Габсбург отрекся от престола (1555) — были унаследованы сыном Карла, испанским королем Филиппом II (1556-1598). К этому времени Испания уже пережила короткий период своего расцвета и быстрыми шагами шла к глубокому экономическому упадку. Золото и серебро ограбленных ею заокеанских колоний не оплодотворило чахлую испанскую промышленность, а было расхищено царедворцами и чиновниками, в результате чего к началу XVII века обнищавшая Испания превратилась во второстепенную державу, и Нидерланды, попавшие под ее гнет, оказались много богаче своей новой метрополии. Естественно, они стали лакомой добычей, и Филипп II, стремясь превратить богатую страну в свою подлинную колонию, стал на путь полной «испанизации»

Нидерландов. Здесь королю оказала существеннейшую помощь Католическая церковь.

XVI век — заря капитализма в Европе — был ознаменован Реформацией, всеобщим идеологическим движением молодой развивающейся буржуазии против Католической церкви — оплота феодализма. Лютер и Кальвин провозгласили новую религию, более простую и дешевую, а главное, санкционирующую и утверждающую новые общественные отношения. В Нидерландах кальвинизм распространялся особенно быстро, прежде всего в северных провинциях страны. Вот по этим-то новым веяниям старый мир и нанес главный удар. Жестокое преследование «еретиков» началось еще при Карле V. Филипп II в своей политике «испанизации» Нидерландов активизировал религиозные гонения. Сам ревностный католик, оплот и радетель «святой инквизиции» у себя дома, он решил дать ей полный простор и в покоренной стране. В Нидерландах запылали костры. Епископы разыскивали и хватали «еретиков», обрекали их на сожжение, имущество же казненных конфисковывалось в пользу казны. Нидерландская буржуазия, а вместе с ней и весь народ, встали на защиту вольностей страны и национальной свободы, и в 1566 году по ряду провинций прокатилось иконоборческое движение, ставшее началом революции. Ее кульминацией было восстание 1572 года, охватившее весь Север. Испанские каратели не заставили себя ждать. В Нидерланды был послан жестокий герцог Альба, учредивший «кровавый совет» для расправы с «мятежниками». В борьбе с беспощадным врагом на какой-то момент объединились все Нидерланды (Гентское соглашение 1576 года), но затем союзники разошлись. Предприниматели Фландрии и Брабанта не хотели полностью порывать с Испанией — их мастерские работали на испанском сырье. Кроме того, дворянство и богатая буржуазия юга убоялись радикализма протестантских проповедников, опасаясь за свою собственность. В результате всего этого Южные провинции заключили между собой сепаратный договор (Аррасская уния 1579 года), выразив полную готовность подчиниться испанскому королю. В ответ на это семь северных провинций в том же году заключили свой союз, Утрехтскую унию, обещая «соединиться навеки, как будто бы они составляли одну провинцию», а вслед за этим особым актом объявили Филиппа II низложенным. Новое государство назвало себя Республикой Соединенных провинций, или просто Голландией, по имени самой значительной из провинций. Что же касается войны с Испанией, то она продолжалась еще долго. Только в 1609 году было подписано двенадцатилетнее перемирие, явившееся моральным поражением Испании.

Окончательное официальное признание Республика Соединенных провинций получила, впрочем, еще позже — по Вестфальскому миру 1648 года, через восемь лет после смерти Рубенса.

Распадение Нидерландов на две независимые друг от друга части не могло не отразиться на судьбах нидерландского искусства. Еще недавно, в XV — начале XVI века оно было единым в лице таких замечательных мастеров, как Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, Босх и Брейгель. Теперь же оно, в свою очередь, разделилось на два различных направления, вполне определившиеся уже в первой половине XVII века: на искусство Голландии и на фламандское искусство. Они были во многом различны, а то и противоположны. Голландское искусство, порвавшее с католицизмом, отказалось от алтарных изображений и церковных сюжетов — кальвинизм не признавал икон, считая их «идолопоклонством». Заказчиками и потребителями предметов искусства здесь были прежде всего рядовые буржуа, завоевавшие независимость своей страны. В соответствии с этим в живописи господствовал жанр, а властителями дум были «малые голландцы» — Якоб ван Рейсдаль, Виллем Хеда, Адриан ван Остаде, Ян Стен, Герард Терборх и множество других, писавших небольшие, тщательно отработанные картины на бытовые темы, а также пейзажи и натюрморты. Особняком стояли «великий малый голландец» Вермер Делфтский, мастер группового портрета Франс Халс и, наконец, ни на кого не похожий и ставший вершиной голландского искусства великий Рембрандт.

С фламандским же искусством все обстояло совсем иначе. Оставшись за Испанией, оно сохранило верность католицизму, в силу чего в нем резко преобладала религиозная тематика монументальных форм — распятия, сцены мученичеств и т. п., причем обслуживало оно преимущественно Церковь, аристократию и богатый патрициат. В нем сильно чувствовалось итальянское влияние и, соответственно, господствовал вычурный и пышный стиль барокко со всеми его декоративными излишествами. Создателем фламандского варианта барокко было суждено стать Рубенсу, явившемуся альфой и омегой всего фламандского искусства. Никто лучше него не понял задач места и времени, никто лучше не воплотил их; всем же остальным художникам Фландрии XVII века, в том числе даже таким значительным, как Ван Дейк или Йорданс, осталась сомнительная честь быть «учениками Рубенса» или «художниками круга Рубенса».

Творческий путь его представлял сплошное триумфальное шествие. Уже в раннем детстве, благодаря заботам отца, ученого юриста, он познакомился с иностранными языками, изучил латынь и обрел любовь к

классической античной литературе. Тогда же он начал рисовать, как считают, по инициативе и с помощью старшего брата. Классическое образование Рубенс завершил в антверпенской иезуитской школе. В художественную мастерскую он был отдан с 13 лет и здесь (характерное обстоятельство!) последовательно сменил трех учителей, видимо не удовлетворяясь каждым предыдущим. В 1598 году Питер Пауэл был внесен в списки свободных мастеров гильдии святого Луки и мог начать самостоятельную карьеру антверпенского живописца. Но это его не устраивало. В Нидерландах все еще шла война с Испанией, кроме того, он считал, что не завершил своего художественного образования. Он покидает Антверпен и отправляется в Италию — великую цитадель искусства. Здесь, поступив на службу в качестве придворного художника к герцогу Мантуанскому и пользуясь относительной свободой, он побывал в Риме, Венеции, Генуе, усердно изучая и копируя Тициана, Тинторетто, Веронезе, Микеланджело, Караваджо, с которым, возможно, встречался. Пробыв в Италии до 1608 года, Питер Пауэл вернулся в Антверпен с солидным художественным багажом, вполне готовый создавать свой вариант барокко. Время для этого он выбрал подходящее: заключение в 1609 году двенадцатилетнего перемирия между Северными провинциями и Испанией временно прекратило войну, создавая условия для беспрепятственного развития искусства. Рубенс женился на девушке из богатой семьи Изабелле Брант, завел свою мастерскую и приступил к интенсивной работе. Уже первые его монументальные композиции для Антверпенского собора — «Воздвижение креста» и «Снятие со Креста» (1610-1614) стали шедеврами и создали художнику славу, выходящую за пределы родного города. Отмеченные необычностью композиции, драматизмом, бурным движением, яркими цветовыми контрастами и идя в русле барокко, они одновременно обнаруживали явные черты полнокровного, жизнеутверждающего реализма, характерного для всего последующего творчества Рубенса. В 1612-1620 годах окончательно складывается зрелый стиль художника, а его мастерская, в которой наряду с учениками работали лучшие мастера Фландрии, получает широчайшую известность. Обращаясь к темам Библии и одновременно к античной мифологии, художник и те и другие трактовал с исключительной смелостью, не боясь сложных ракурсов, сплетений тел, буйной динамики и страстного жизнелюбия («Притча о блудном сыне», «Похищение дочерей Левкиппа»). Теплые и светлые тона его картин этого периода мягко перетекают один в другой, сливаясь в ликующую праздничную гамму. Рубенс становится знаменитым в рамках всей Западной Европы, коронованные заказчики ищут с ним контактов. В

первой половине 20-х годов он выполнил заказную серию из 21 картины для французской королевы Марии Медичи, сочетая мифологические атрибуты с чисто реалистическими фигурами и сюжетами, что явилось новым словом в исторической живописи. Одновременно он трудится над большим количеством репрезентативных и интимных портретов, равно обнаруживающих блеск его кисти («Портрет Марии Медичи», «Портрет камеристки»).

Художественное мастерство Рубенса не ограничивается живописью. Он проявил себя как талантливый архитектор еще в первый период своего творчества, написав книгу о дворцах Генуи, а затем руководя постройкой собственного дома, до сих пор остающегося одной из достопримечательностей Антверпена. Ему же власти доверили архитектурное оформление города в торжественные дни, и Рубенс блестяще справился с этой задачей, вложив, кстати говоря, в ее осуществление свои средства.

В 1626 году Рубенса подстерегло горе (быть может, единственное в его жизни) — от эпидемии, свирепствовавшей в Антверпене, умерла его горячо любимая жена. Это на какое-то время выбивает художника из творческой колеи. Именно тогда он попытался найти забвение в дипломатической деятельности. Речь шла о разрешении весьма сложных политических проблем, чрезвычайно важных для родины Рубенса: об установлении прочного мира между Северными и Южными Нидерландами, что оказалось тесно связанным с отношениями между Францией, Англией и Испанией. Однако, в отличие от живописи, здесь великого художника ожидала цепь неудач: вторгшись в самую гущу событий, он, в силу объективных обстоятельств, не смог разрешить поставленных задач.

С начала 30-х годов наступает последний, «стеновский» период* творчества Рубенса. В свои 53 года он вторично женился на шестнадцатилетней Елене Фоурмен, дальней родственнице своей первой жены. Брак оказался счастливым: в юной Елене Рубенс, по-видимому, нашел свой идеал женщины. Ее портреты (одной и с детьми) принадлежат к лучшему, что он написал в эти годы. Теперь художник чаще пишет для себя, хотя у него по-прежнему много заказов. Его мастерство становится разнообразнее и шире, колорит приобретает большую монохромность и обобщенность («Вирсавия», «Следствия войны»). Уделяет внимание Рубенс также пейзажу и народным празднествам в духе Брейгеля. Смерть подстерегла его в расцвете творческих сил и замыслов (1640).

Влияние его творчества, полного жизнелюбия и оптимизма, на последующие поколения художников трудно переоценить; его испытали

многие выдающиеся мастера, в том числе Ватто, Фрагонар, Делакруа, Ренуар.

*

Автор предлагаемой книги о Рубенсе, Мари-Анн Лекуре, питомица трех университетов, в том числе Оксфордского, доктор философии и музыковед, постоянный сотрудник Общества «Франс-Кюльтюр», известна своими многочисленными эссе, статьями, переводами. Монография о Рубенсе — ее первая книга.

Книга эта — плод огромного труда, проделанного с учетом всей предшествующей литературы и на основе тщательного изучения источников, в первую очередь — обширной переписки Рубенса. Биография художника дана на широком фоне, как историческом, так и социальном. Из внимания автора не выпало ни единое событие или обстоятельство, прямо или косвенно связанное с ее героем. Весьма тщательно обследован антураж Рубенса, начиная от его родителей и кончая случайными корреспондентами. Читатель знакомится с предшественниками Рубенса, с мастерами Северного Возрождения, с «почвенниками» и «романистами», в среде которых Питер Пауэл начинал свои этюды. Что же касается жизни и деятельности самого Рубенса, то она изложена фундированно и всесторонне.

Структура книги предельно проста — Лекуре, согласно ее собственному заявлению, делит всю жизнь художника на три основные части, к каждой из которых у автора есть свой ключ. Это юные годы, «когда он стремился всех превзойти в живописи», период зрелости, целиком отданный дипломатии, и последние годы жизни, посвященные любви ко второй жене, Елене Фоурмен. Подобная периодизация выглядит соблазнительно, но представляется все же несколько искусственной. Прежде всего «превзойти в живописи» других мастеров Рубенс стремился не только в годы юности, но и в течение всей своей творческой жизни, причем чем дальше, тем в большей степени. В «период зрелости», занимаясь дипломатией, он не переставал быть великим художником. Что же касается любви к Елене (кстати говоря, он горячо любил и свою первую жену, Изабеллу Брант), то это не только не помешало его творчеству, но придало ему еще более широкий размах. Впрочем, справедливости ради

заметим, что сама Лекуре не выдерживает предложенной ею периодизации и постоянно исходит из реалий динамики творчества и деяний Рубенса, а также из того, что дают ей материалы источников. Так, бросается в глаза непропорционально большое место, которое она уделяет дипломатической деятельности художника, имевшей нулевые результаты, но широко освещенной в его переписке, которую она тщательно изучила.

Лекуре, конечно же, влюблена в своего героя, а потому значительная часть книги посвящена его «реабилитации». В большинстве случаев это сделано умело и с тактом.

На наш взгляд, великая заслуга Лекуре в том, что она доказательно очистила имя великого живописца от обвинений в пресмыкательстве и холуйстве перед королями и аристократами. Она показала, что, обслуживая «сильных мира сего», Рубенс всегда умел сохранить дистанцию и блюсти свой престиж. Современник Рубенса, великий испанский живописец Веласкес, в качестве «живописца короля» жил в Мадриде в скудости и на положении полуслуги, в то время как Рубенс, никогда не носивший подобного официального звания, обслуживая коронованных особ, всегда добивался максимума свободы и независимости, при сохранении весьма высоких дивидендов. Так, еще в юности, будучи живописцем герцога Мантуанского, он сумел в своих интересах исколесить Италию, затем, став придворным художником четы правителей Южных Нидерландов, добился права жить не при дворе в Брюсселе, а в своем роскошном доме в Антверпене. Выполняя же престижные заказы королей Англии, Франции и Испании, художник практически заставлял их подчиниться и своим эстетическим вкусам и своим представлениям о стоимости заказов. Одним словом, Лекуре сумела доказать, что ее любимый маэстро, будучи королем живописцев, не стал живописцем королей. Столь же убедительно показала она сравнительную независимость художника-католика от всемогущей Католической церкви. Из материалов книги мы видим, что он подчас давал картины на религиозные темы в своей трактовке, от которой разило «ересью» с точки зрения католической ортодоксии. Известно, что за подобные «вольности» многие художники, в том числе Веронезе и Тинторетто, познакомились с инквизиционным трибуналом. С Рубенса же были все взятки гладки, и его алтарные триптихи-гиганты Церковь принимала с восторгом и благодарностью.

Однако, «реабилитируя» Рубенса, Лекуре не всегда соблюдает чувство меры. Так, мимоходом, она бросает поразительную фразу: «Он играл с этим миром, обратив его в подмостки собственных совершенств, дергая за веревочки фигуры и заставляя их поступать по его усмотрению». Подобное

утверждение грешит явной гиперболичностью, как и заявление, что, удайся миссия Рубенса-дипломата, и он «уничтожил бы в зародыше Тридцатилетнюю войну» (!).

Сравнивая Рубенса с собратьями по профессии, Лекуре делает это, как правило, в ущерб последним. И, конечно же, главный камень летит все в того же Рембрандта; так, безоговорочно утверждается, что в отличие от «нравственного» Рубенса, его соперник по славе «разорился на древностях и попойках». Это явная новация: в «разорении на попойках» Рембрандта до сих пор обвинять не решались даже его самые упорные хулители. Досталось и бедному Ватто, великому певцу лирической грусти: оказывается, многое заимствуя у Рубенса, он все испортил «чахоточной горечью»!

Выше, в числе несомненных достоинств книги, мы отмечали исторический фон, щедро даваемый автором. Однако при этом Лекуре иной раз упрощает историю, придавая эпохальным событиям личностный характер. Так Карл V, по ее мнению, был мудрым политиком и поэтому при нем все было хорошо (напомним, что религиозные гонения начались именно при Карле V,^{*} когда, кстати, и появился термин «протестантизм»), а Филипп II был дурак, и именно его «излишества» привели к революции; Южные провинции Нидерландов отпали от Северных и остались за Испанией исключительно благодаря самонадеянности Вильгельма Оранского и ловкости Александра Фарнезе (действительные причины, как указывалось выше, лежали в экономике). Число подобных примеров можно умножить.

Наконец, в книге попадаются и прямые ошибки. Так, в одной из глав, характеризуя положение родителей Рубенса и отрицая версию об их дворянском происхождении, Лекуре в качестве аргумента выдвигает скудость их средств, словно не зная, что среди дворян было много бедноты. В другом месте, рассказывая о том, что Рубенс всегда творил с коллективом художников, Лекуре уверяет, что это общее положение, что великий Микеланджело расписывал плафон Сикстинской капеллы с большой группой учеников... Не хочется огорчать автора, но здесь она явно заблуждается: именно Микеланджело и именно при росписи плафона Сикстинской капеллы отказался от помощи учеников и других живописцев и выполнил все работы единолично от начала и до конца...

Впрочем, подобные мелочи можно найти в любом серьезном научном труде. Что же касается произведения Лекуре в целом, то, возвращаясь к ранее сказанному, еще раз подчеркнем его весомость, углубленность и, добавив к этому прекрасный стиль изложения, надеемся, что читатель,

раскрывший книгу, уже не закроеет ее, не дочитав до конца.

А. Левандовский

Предисловие

ЖАКЛИН И ПЬЕРУ

«Его почитают, на него не смотрят», — утверждает Эжен Фромантен. «Декоративности в нем больше, чем человечности», — вторит ему Поль Манц. Оба критика принадлежат к числу самых ярких поклонников фламандского живописца, и оба в своих суждениях правы: имя Питера Пауэла Рубенса знаменито в той же мере, в какой не понято творчество. Слышал о нем каждый; не знает никто. Для большинства Рубенс — певец «пышнотелых красоток», один из тех, кого подвергло безоговорочному осуждению Братство прерафаэлитов, «внимательно изучивших полотна Рубенса, Корреджо и прочих им подобных», чтобы излить затем свое негодование в крике:

Non poi pittore!* Бог живой природы!

Если они творят так, мы так творить не станем!

«Пусть же ни об одном из нас никогда не скажут: “Он сделал то же, что делали они, он шагал по их стопам”. Господи, Ты создал человеческую плоть гладкой и нежной, они же ее омертвили, искорежили, покрыли язвами! Самый свет Твоего солнца они растащили на кляксы и, ослепленные мишурным блеском, залепили ими свои полотна! Иные говорят: они видели дальше, чем может видеть человек, и Богу известно, что их творения прекрасны. Бог, не видевший, сколь они мерзки, слепой, словно сова, оставь же нас! Наш взгляд проникает Твои моря и холмы, и этого довольно, чтобы мы залились слезами умиления».

Рубенс занимает в истории живописи столь монументальное место, что искусствоведы избегают говорить о нем, убежденные, что за четыре века о художнике уже сказано все. И в самом деле, уже к концу XIX века, когда появились работы Карла Руэленса и Макса Росеса, тема Рубенса стала казаться исчерпанной. Оба эти соотечественника художника всю свою жизнь посвятили поиску, сбору и публикации эпистолярного наследия как самого Рубенса, так и его современников. В результате в свет вышло пятитомное издание его переписки, снабженное подробным комментарием. Параллельно Макс Росес работал над составлением каталога живописного наследия мастера. Чуть раньше Луи-Проспер Гашар, буквально перерыв государственные архивы и собрания библиотек Фландрии, Голландии,

Испании, Италии, Англии, Франции и Австрии, сделал попытку восстановить историю политической и дипломатической деятельности великого уроженца Антверпена. Располагая всеми этими материалами, Росес приступил к написанию первой биографии Рубенса, которая прозвучала гимном художнику и благодаря которой в начале нынешнего века во Франции появилась работа Эмиля Мишеля. Но и после разработки столь богатого месторождения жила под названием Рубенс все еще не иссякла. Ее «разработку» продолжили многочисленные научные публикации, в которых личность художника оказалась затушеванной. Рубенса цитировали и комментировали, превозносили и поносили многие и многие — от Делакруа до Мальро, от Пуссена до Пикассо, на оценки которого, к слову, серьезно повлияло обилие работ фламандца, заполонивших музеи Европы. Новое оживление в изучении предмета наступило в 1977 году, когда отмечалось 400-летие со дня рождения Рубенса. Английский историк Майкл Джаффе сделал попытку обобщить все документальные данные, относящиеся к итальянскому периоду жизни мастера; в разных странах мира прошли выставки, ставившие своей целью напомнить, что Рубенс был не только живописцем, но и политическим деятелем, а также искусным рисовальщиком и автором сюжетов к гравюрам. Вышли в свет роскошно иллюстрированные монографии Франса Бодуэна и Кристофера Уайта, в которых, особенно в последней, делался упор именно на личность художника. В 1955 году Рут Сондерс-Мейгерн перевела на английский язык переписку Рубенса. Книга с тех пор ни разу не переиздавалась. Очевидно, читатель, жаждущий откровений о том, какие чувства испытывал великий человек, что он думал о жизни вообще, о своих современниках и об искусстве, не нашел здесь ничего, кроме рассуждений делового характера, принадлежавших перу осторожного политика, отнюдь не спешившего распахивать перед посторонними тайники собственной души. Английские исследователи Роберт Голдуотер и Марко Треверс еще в 1945 году отмечали: «Значительная по объему переписка Рубенса практически целиком посвящена вопросам материального характера. Пожалуй, единственное письмо, содержащее выражение хоть какого-то личного интереса, касается смерти молодого художника Адама Эльсхеймера, с которым Рубенс познакомился в Риме и от которого многому научился».

В самом деле, писем Рубенса близким, то есть как раз таких, в которых он мог позволить себе чуть больше откровенности, чем в официальной переписке, не сохранилось. Зато последняя весьма обширна, и в ней перед нами раскрывается характер человека решительного, деятельного,

экономного, если не расчетливого, человека, собственными силами кующего будущее под стать своей натуре — широкой, ясной, стремящейся к успеху — начиная от позднего и затянувшегося ученичества и заканчивая обильной жатвой в виде славы и почестей. Чтобы убедиться в этом, достаточно прислушаться к его интонациям, проследить за его поступками в каждой конкретной ситуации, продиктованными обстоятельствами семейного, материального или политического характера. Образ жизни далеко не всегда служит отражением творчества. Напротив, биография художника не мыслима без творческих вех. Быть может, разумнее обратиться к самому творчеству и через него попытаться понять человеческую сущность творца?

Живопись Питера Пауэла Рубенса лучше и полнее любых документов способна рассказать о художнике, создавшем себя самого. Он вылепил свою судьбу вопреки трудному детству, проходившему в разделенной стране, стране меняющейся культуры, чью боль, запечатленную в зловещих призраках былого, он стремился врачевать — и врачевал. Дитя бурной эпохи великих открытий, проливающих свет не только на жизнь далеких стран, но и на строение Вселенной или анатомию человека, он не устал изумляться всему, что видел, умел испытывать то самое удивление, которое Аристотель называл началом мудрости. Он черпал знания из всех доступных ему источников — художественных, литературных, научных, политических, беззаветно служил живописи, но в то же время был дипломатом и гуманистом. Его можно назвать эклектиком, но только в том смысле, какой вкладывал в это определение Гёте, написавший в собственное оправдание: «Эклектик — это тот, кто из всего, что его окружает, из всего, что вокруг происходит, берет себе то, что отвечает его натуре. Это не то лишенное разума существо, которое в отсутствие внутреннего стержня тащит, подобно хищнику, в свое гнездо все, за что может ухватиться».

Как Кастильоне был человеком Возрождения, так Рубенс был человеком барокко, и его пример кажется особенно достойным подражания именно в наше время. Его стремление приобщиться к культуре всей Европы, ассимилировать ее, ни крохи не теряя от собственной индивидуальности; его умение организовать свое творчество и защитить права на произведения, рождавшиеся в его мастерской; его усилия, направленные на повышение социального статуса художника, позволившие ему сколотить состояние и вести образ жизни вельможи, свидетельствуют об этом. Не в этом ли источник его самобытного творчества, через призму которого нашему взору открывается стойкий, добровольно отказавшийся от

соблазна слишком явных человеческих слабостей? Не в этом ли смысл пройденного им пути, на котором он и в самом деле рвался, подчас с яростью, к почестям и славе, но таинственным образом сумел сохранить и пронести через всю жизнь особую взыскательность художника, чей труд заслуживает большего, чем простое почитание? Он заслуживает пристального внимания.

I ПЕРИПЕТИИ ЮНОСТИ (1577-1600)

Ян Рубенс и Мария Пейпелинкс

Вот один из его немногих автопортретов. Рубенс только что возвратился из Италии и недавно женился на Изабелле Брант. Он поспешил запечатлеть свое новое счастье, уютно устроившееся под сенью «Жимолостной беседки». ¹ Склонившись к своей юной супруге, он смотрит на нее нежным взглядом. Рот художника слегка приоткрыт, а левой рукой он придерживает рыцарскую шпагу.

Нам видно лишь навершие ее эфеса. Тем не менее деталь эта красноречива, потому что вызывает вопрос: имел ли Рубенс право на ношение шпаги? Ведь ни король Английский, ни король Испанский пока что не пожаловали ему дворянского титула. Да и известность его еще не успела шагнуть за пределы Фландрии. Он еще не заслужил гордого звания «короля живописцев», которого удостоится гораздо позже. Пока он оставался скорее «живописцем королей». Если судить по одежде, то перед нами просто богатый буржуа, под шляпой, как утверждают некоторые, скрывающий раннюю лысину. Ту самую лысину, которую мы видим на одном из чуть более ранних полотен, где художник, не достигший и 30 лет, изобразил себя в компании друзей по Мантуе. ² На портрете с женой нехватку шевелюры с лихвой возмещает роскошь расшитых золотом одеяний. Шею Рубенса украшает широкий кружевной воротник, шея Изабеллы утопает в тройном волане, на руках — отделанные драгоценными камнями браслеты. Оба выглядят довольными собой и жизнью, как и подобает молодым влюбленным, не ведающим житейских забот. И все же — шпага. Для чего она она понадобилась Питеру Пауэлу? Что скрывается за этим дворянским атрибутом?

Неужели художником руководило лишь тщеславное желание остаться в памяти потомков в образе, льстившем его самолюбию? Или он таким способом выразил свою жизненную программу? Так или иначе, ясно одно: его категорически не устраивало социальное положение человека, живущего трудами рук своих. Обратившись к контексту эпохи и вспомнив

споры, которые вели тогда между собой некоторые художники и философы, например Джорджо Вазари в Италии и Франсиско Пачеко в Испании, мы поймем, что эта шпага несет важную смысловую нагрузку исторического и личностного масштаба. Посредством шпаги Рубенс, полностью согласный с обоими упомянутыми учеными мужами, вслед за Аристотелем выражал свое требование признания живописи свободным искусством, то есть плодом трудов не ремесленника, но свободного человека. В XVII веке эта идея отнюдь не владела умами, и к художникам относились едва ли не как к должникам тех, кто оплачивал их труд. Рубенс же с определенностью заявил, что считает себя равней заказчикам — королям и принцам, аристократам и высшему духовенству. И шпага, эфес которой он сжимает на картине, была в его глазах предзнаменованием будущих свершений. Самое замечательное, что его мечты, лишь намеком обозначенные на этом полотне, написанном в 1608 году, полностью осуществились.

Между тем ничто не предрекало Питеру Пауэлу тех вершин творческой славы и светских успехов, которых он достиг. Скорее наоборот. Сегодня его далекие потомки, представляющие лучшие бельгийские фамилии, пытаются вывести родословную художника от некоего дворянина, прибывшего в Антверпен со свитой императора Карла V. Увы, аристократическое происхождение Рубенса — не более чем досужий вымысел. Детство Питера Пауэла не только не прошло в роскоши, но не знало даже простого достатка, который наверняка обеспечила бы ему семья, если бы она и в самом деле принадлежала к дворянскому сословию.

Со стороны отца Рубенс ведет происхождение от почтенных потомков кожевников, москательщиков и аптекарей, обосновавшихся в Антверпене с 1396 года. Предки со стороны матери, урожденной Пейпелинкс, занимались ковроткачеством и торговлей. И те и другие застали расцвет портового Брабанта, который с начала XVI века играл в Европе роль экономической метрополии. Как свидетельствуют записи в муниципальном реестре, и Рубенсы, и Пейпелинксы относились к довольно зажиточным семействам, поскольку владели собственными домами и другой недвижимостью. Таким образом, ни малейших следов принадлежности предков художника к дворянству мы не находим, как не находим и какого бы то ни было упоминания о склонности кого-нибудь из них к искусствам. Порядочные торговцы, они из всех его видов признавали одно лишь мастерство немецких гравюров, создававших иллюстрации к единственной имевшейся в доме книге — Библии.

Явления духовной жизни почти не интересовали родственников Рубенса. Второй муж бабки Питера Пауэла, оставшейся вдовой с сыном

(Яном Рубенсом, отцом художника), Ян Лантметер держал бакалейную торговлю. Он хорошо относился к своему пасынку и, не боясь нарушить семейную традицию, определил того на учебу на факультет права в Лувенский университет. Именно благодаря ему Рубенсы сумели оторваться от сословия лавочников и подняться на более высокую ступень, занять которую позволяла должность эшевена.*

Ян Рубенс оказался способным учеником. Карьера юриста представлялась ему гораздо более заманчивой, чем труд аптекаря, которому посвятили жизнь его предки. От природы любознательный, он не удовлетворился учебой в Лувене, где располагался тогда один из крупнейших в Европе университетов. По примеру художников и музыкантов, спешивших показать свое искусство или усовершенствовать его в странах возрождающейся культуры, Ян Рубенс переехал из Фландрии в Италию. Это случилось 29 августа 1550 года. Из университета в Падуе он вскоре перебрался в Рим, где в 1554 году поступил в университет Сапиенца на отделение канонического и гражданского права. Получив диплом, он еще некоторое время продолжал жить в Италии, но в 1559 году все-таки вернулся на родину.

Первым, что он предпринял, — полвека спустя точно так же поступит и его сын Питер Пауэл, — стала женитьба на «порядочной» фламандке Марии Пейпелинкс. В 1562 году жители Антверпена, которым по душе пришлась его ученость и импонировал его респектабельный вид, избрали его городским эшевеном.

Таким образом, отец художника, следовательно, и сам художник, получили недурной старт: обеспеченный материально, пользующийся всеобщим уважением и занимающий почетный по европейским меркам пост Ян Рубенс видел себя просвещенным буржуа и гражданином страны, переживающей пик промышленного и финансового развития, страны, давшей приют самым выдающимся представителям человечества.

Действительно, к середине XVI века Антверпен превратился не только в европейский деловой центр, но и получил репутацию города издателей. Отсюда по миру расходились не одни лишь экзотические кушанья, но и идеи. Банкиры Германии и Италии, Испании и Португалии охотно прибегали к посредничеству Антверпена в своей торговле, предмет которой составляли товары, доставляемые из новых, недавно открытых земель. Одновременно, благодаря развитию печатного дела, произведения мастеров бельгийского Возрождения становились известными за пределами страны. Уроженец Турени Кристофель Плантен на берегу Шельды основал крупнейшую в Европе типографию. Владелец 16 прессов (в крупнейшей

тогда французской печатне семейства Эстьен никогда не использовалось больше четырех), главный королевский печатник Плантен в 1572 году выпустил в свет «Многоязычную Библию», памятник христианской культуры с изложением священных текстов на пяти языках, словарем и грамматическим комментарием. Причины, побудившие этого француза поселиться во Фландрии, красноречиво свидетельствуют о богатстве интеллектуальной жизни Антверпена той поры:

«Я мог бы, руководствуясь одними личными интересами, воспользоваться теми выгодами, которые открывались передо мной в других городах и странах. Всем им я предпочел Бельгию и из всех ее городов избрал Антверпен. Правильность моего выбора продиктована тем обстоятельством, что, на мой взгляд, ни в одном другом городе мира я не нашел бы таких благоприятных условий для устройства моего дела. Антверпен стоит на перекрестке путей, и потому на его рынке встречаются люди самых разных народностей; здесь имеется сырье, необходимое для пресуществления моего искусства; здесь без труда найдешь работников, которых за короткий срок можно обучить любому ремеслу; главное же, к вящему удовольствию человека верующего, я обнаружил в жителях этого города, как, впрочем, и во всей стране, куда более горячую, чем у окружающих народов, любовь к католической религии, процветающую под скипетром короля-католика не только по имени, но и по делам; наконец, здесь расположен Лувенский университет, славный научными достижениями своих магистров, чьи критические опыты и прочие труды я рассчитывал сделать ко всеобщему благу общественным достоянием».³

Одними из первых предприятие Плантена удостоили своим вниманием философ Эразм и натуралист и историк Ян Хольдиус. Дело Плантена продолжил его зять Ян Моретус. Этот современник Яна Рубенса печатал труды тех нидерландских ученых, которые не принимали на веру ни одной идеи, если не могли подвергнуть ее проверке на соответствие наблюдаемым фактам. В области гуманитарных наук Нидерланды шли своим путем, сочетавшим научный подход с прагматическим. Моретус с коллегами издавал труды ботаников, врачей, географов и историков, в частности Меркатора, заставившего свою науку служить родному городу и создавшего точные приборы для мореплавания. Среди 60 названий книг, ежегодно выходящих из-под прессов Плантена, добрая часть приходилась на долю текстов религиозного и философского содержания, печатавшихся на латинском языке и представлявших авторов из самых разных стран. Антверпенский эшевен Ян Рубенс занимал видное место в жизни своего богатого и материально и духовно города. Увы, изменение политической

ситуации, вынудившее его к совершению ряда важных поступков, а также некоторые черты его характера вскоре привели к тому, что радужные перспективы его существования заволокло густым туманом.

К моменту приезда Яна Рубенса в Антверпен процветание этого портового города оказалось под угрозой. Одновременно поколебалось и испанское владычество в Нидерландах. Устав от власти и вспомнив обет, данный в юности, Карл V удалился в монастырь иеронимитов, расположенный в Юсте, в Эстремадуре. В 1555 году он разделил свою империю, отдав брату Фердинанду Германию, а Испанию и 17 провинций Нидерландов — сыну Филиппу II. Весьма разумный шаг, особенно если вспомнить, что поддерживать единство огромной территории Карлу V, по общему мнению, харизматической личности, удавалось исключительно благодаря выдающейся политической мудрости, особенно необходимой в эпоху, когда Лютер и его сторонники добивались раскола Церкви и сеяли во Франции и Англии семена гражданской войны.

Действительно, Карл V достаточно глубоко веровал в католицизм, чтобы в 50-летнем возрасте принять монашеский постриг. При этом он не раз демонстрировал религиозную терпимость, благодаря которой его подданные сосуществовали в мире, а сам он сумел защитить свои северные владения от набравшей силу волны протестантизма. Житель Бургундии, родившийся в Генте, он, конечно, любил свои 17 провинций особенной любовью, но в то же время понимал, какую огромную экономическую и стратегическую роль в империи играли Нидерланды. Он знал, что Фландрия со своими портами и банками обеспечивала ему безраздельную власть над империей, ведь от ее экономической активности зависела вся Европа. В силу этих причин Нидерланды переживали в годы правления Карла V самый настоящий «золотой век». Протестанты находили себе приют в Антверпене, потому что их преследования сводились здесь к «витринной» инквизиции, предоставлявшей бургомистрам право самостоятельно судить о степени серьезности религиозных «заблуждений» горожан. Здесь никто никому не мешал: банкиры, купцы и моряки, немцы, англичане и ганзейцы занимались каждый своим делом и молились каждый своему Богу, давая возможность Габсбургам держать под контролем морской путь в Индию и Америку и тем самым управлять экономикой Старого и Нового света.

Филипп II, получивший лишь часть этих территорий, не сумел перед угрозой кальвинизма сохранить их общность и единство. К Нидерландам он, в отличие от отца, не испытывал ничего, кроме презрительного отвращения. Куда милее ему были пустынные плато Кастилии! Свои

религиозные убеждения он считал духовным гарантом власти и не допускал ни малейших отступлений от католицизма. Помимо всего прочего, его преследовала навязчивая идея сравняться в славе, а то и превзойти Карла V. Увы! Для осуществления этой мечты ему не хватало жизнелюбия и врожденного умения властвовать. За религиозный фанатизм и приверженность решать любые вопросы в тиши дворца современники называли его «монахом» и «крюкотвором». Что он мог противопоставить той огромной ответственности, которую на него наложил судьба? Лишь свой «посредственный ум, вечную нерешительность, неисправимую медлительность, пристрастие к малым средствам и склонность к мелким интригам».⁴

С первых дней царствования Филиппу II пришлось столкнуться с притязаниями короля Франции на область Артуа. Битву у Гравелина, близ Сен-Кантена, он выиграл. Вскоре после этого, в 1559 году, в Като-Камбрези был заключен договор, подтвердивший власть Габсбургов в Европе. Никто не рискнул бы назвать эту победу окончательной: обе стороны прекратили дальнейшую борьбу из-за нехватки средств. Тем не менее Филипп II, вполне удовлетворенный достигнутым, приказал выстроить в кастильской деревушке Эскориал имевший в плане решетку* монастырь во славу своего ратного покровителя святого Лаврентия.

Вслед за тем он предпринял целую серию политических акций, одна провальнее другой. Когда умерла его вторая жена, королева Англии Мария Тюдор, этот хитрый политик решил немедленно заключить новый дипломатический альянс. В надежде заполучить хоть какие-то права на французскую корону, он женился на сестре короля Генриха II, молодой и очень красивой Елизавете Валуа. Лично для него этот брак обернулся ревнивой старостью, а для страны — бесчисленными войнами за наследство, поскольку теперь уже Франция окидывала алчным взором Испанию и на протяжении столетий пыталась заявить здесь о своих правах! О том, что события могут принять такой оборот, Филипп II, очевидно, не догадывался, хоть и был сыном величайшего императора христианского мира. Гордый одержанной победой и заключенным договором, довольный новым браком, он задумал перебраться в Испанию. В августе 1559 года (именно в этот год Ян Рубенс вернулся в Антверпен) он оставил свой брюссельский дворец, стен которого, в сущности, не покидал за все время пребывания во Фландрии, и приехал в Вальядолид — резиденцию испанских монархов. В 1584 году завершилось 20-летнее строительство Эскориала, и он поспешно перебрался в гигантских размеров серое гранитное сооружение, чтобы не покидать его до конца своих дней.

Оставляя нидерландские владения, он попытался предпринять еще некоторые шаги, которые упрочили бы его власть и которые в действительности окончательно погубили его репутацию.

Расчет казался ему простым: чтобы в Бельгии царил испанский порядок, следовало отстранить от власти бельгийцев и сосредоточить управление страной в руках испанцев. В соответствии с этим планом из всех правительственных учреждений удалили представителей местного дворянства. Регентство получила сводная сестра Филиппа Маргарита Пармская, которую с 17 провинциями связывали только брабантские корни матери, в прошлом прачки, сумевшей вскружить голову молодому Карлу V. Незаконное рождение новой правительницы бельгийцы еще кое-как терпели, но слухи о развратной жизни, которую вела Маргарита при итальянском дворе в Парме, возмущали их до глубины души. В делах государственного управления она не разбиралась совсем, и Филипп II счел необходимым назначить ей в помощники кардинала Гранвеллу, известного крутым нравом и презрительной ненавистью к местному населению. Ко всему прочему, кардинал наводнил страну испанскими войсками, которые призваны были обеспечить здесь порядок. Филипп II покидал Фландрию убежденный, что полностью подчинил себе светскую власть, а следовательно, и людские души. Жители Нидерландов и подданные короля Испании, верил он, станут ревностными католиками, — или прекратят свое существование.

Ослепленный властью, не способный разобраться в сложностях политической, экономической и социальной обстановки, Филипп II демонстративно презирал все, что не было испанским. Он просчитался, недооценив волю бельгийского дворянства и простого народа к сопротивлению. Точно так же он не сознавал, что кальвинистское движение, зародившееся на гребне Реформации, достигло уже такого размаха, с которым ему было не совладать. Стратегические цели протестантизма остались для него загадкой.

Между тем в Женеве разворачивал свою деятельность преемник Кальвина Теодор Беза. Европу наводнили сочиненные им листовки, издаваемые, кстати сказать, с помощью антверпенского печатника Плантена. В Нидерландах, как, впрочем, и во Франции, и в Англии, кальвинизм и другие религиозные ответвления Реформации, включая анабаптистскую вольницу, вышли за рамки идеологических разногласий, превратившись в отдушину для недовольных установленным порядком. Эти движения стали центром кристаллизации национальных устремлений, и неслучайно стычки на религиозной почве привели к тому, что в 1579 году

от империи Карла V откололись, знаменуя ее распад, северные территории.

Все это время эскориальский затворник Филипп II, не покидавший служившей ему и спальней и кабинетом кельи с белеными известкой стенами, увешанными картами мира, словно «паук в центре своей паутины»,⁵ подозревал всех и каждого и строил новые планы и расчеты. Любое принятое им единолично решение отличалось тем, что сроки для его выполнения давно истекли. Искусно сплетенные нити рвались, жизненно важные узлы не желали связываться. Так, он совершенно упустил из виду, что преследования нидерландских кальвинистов могут вызвать горячее сочувствие к ним со стороны «единоверцев»-англичан, давно с вождением присматривавшихся к северным провинциям Нидерландов, имевшим выход к морю, то есть к портам, через которые проходили пути доставки пряностей и драгоценных тканей. Оказывая поддержку голландским кальвинистам, англичане могли надеяться открыть «окно на Восток» и лишить испанцев гегемонии в сфере международной торговли, в которой дотоле соперничали лишь пиратскими способами. К сожалению для Филиппа II, ни одно из этих соображений не пришло ему в голову. При всей своей хитрости он не видел других мер воздействия, кроме грубой силы, и ни на секунду не допускал мысли о том, что покоренный Север мог подняться против Испании. Себя он считал «лучшим королем-католиком», получившим власть над 17 провинциями волей Бога. Следовательно, жителям этих провинций не оставалось ничего другого, как продолжать принадлежать ему и усердно наполнять его сундуки богатствами. Никаких переговоров он не вел, никаких уступок со своей стороны не признавал, даже если их диктовала необходимость сохранения мира. Если уж заводить инквизицию, так настоящую, а не какую-то видимость, рассуждал он. По отношению к набиравшему силы кальвинизму он повел себя крайне неумно: он решил безжалостно с ним расправиться.

Вот в такой атмосфере фанатизма и нетерпимости Ян Рубенс в 1562 году приступил к исполнению своих обязанностей эшевена. Служба требовала от него соблюдения испанского права в городе, от всего сердца ненавидевшем это право, мало того, в городе, имевшем достаточно сил для противостояния. Из всех 17 провинций Антверпен выделялся богатством, высокой культурой и независимостью. Разноплеменное население привыкло к свободному обмену мнениями и крайне неодобрительно восприняло установление единого порядка. Порт мирового значения, всеевропейская ярмарка, этот город, первым получавший заморские товары, скопил огромные финансовые богатства. Одновременно банк и кладовая всей Европы, он мог обеспечить своим жителям сытую и

безбедную жизнь. Мало того, начиная с XV века здесь неизменно находили приют вынужденные переселенцы-протестанты, которых не трогали в годы правления Карла V. Кальвинизм пустил здесь корни исподволь, находя сторонников в самых разных слоях общества. Всеобщее недовольство испанским владычеством встречало отклик у бедняка, раздраженного пышной роскошью католических церквей; у купца, теряющего часть прибыли из-за непомерных налогов; у дворянства, отстраненного от управления государством. Наиболее образованная часть населения, к которой относились и юристы, если даже и не придавали особого значения соображениям прагматического характера, все сильнее ощущали потребность в национальном самоопределении.

Эшевен Ян Рубенс в полном соответствии со своей должностью разделял всеобщее недовольство и даже принял некоторое участие в подготовке восстания, осуществляя связь между возглавившим его Вильгельмом Оранским (Молчаливым) и властями Антверпена. Какими мотивами руководствовался отец Рубенса, примыкая к кальвинизму? Что им двигало: двоедушие или политические убеждения, религиозная вера или карьеризм? Очевидно, все эти соображения сыграли свою роль, хотя, наверное, и не в равной мере. Так или иначе, все семь лет, что он провел в должности эшевена, с 1562 по 1568 год, Ян Рубенс вел двойную жизнь, официально являясь слугой закона, против которого он втайне злоумышлял под эгидой Молчаливого. Практически все жители Антверпена той поры поступали аналогично. Когда же движение сопротивления вышло из подполья и заявило о себе в полный голос, Ян Рубенс повел себя таким образом, что в нем стало трудно заподозрить мученика за идею, и самый его переход к новой вере обрел гораздо более ощутимый налет конформизма.

С ростом числа кальвинистов менялись и их настроения. Теперь им уже казалось мало просто бойкотировать католицизм, и они желали его свержения. В 1566 году в Антверпене вспыхнуло восстание «иконоборцев», перекинувшееся на остальные провинции. Восстание, в ходе которого разорению подверглось около 400 церквей, докатилось до Брюсселя. Когда «гезы», как называли себя восставшие, собрались под окнами дворца Маргариты Пармской, воинственно размахивая пиками и дрекольем, на смерть перепуганная правительница пообещала им полную свободу вероисповедания. Отныне рядом с католическими церквями начали открываться протестантские храмы. Воодушевленное этой победой дворянство также поспешило заявить о своих правах. Граф Эгмонт и граф Горн потребовали восстановления своих привилегий, участия в управлении

провинциями и, наконец, прекращения преследований со стороны инквизиции, в частности, уничтожения практики расклеивания списков еретиков.

Это переполнило чашу терпения Филиппа II. Он объявил, что едет в Нидерланды. На самом деле он намеревался отправить туда войско дона Фернандо Альвареса де Толедо, широко известного под прозвищем «свирепого герцога Альбы». Испанский гранд, преданный душой и телом своему королю, свято верил в величие порученной ему миссии.

Прикрываясь именем Христа, его солдаты доказали, на что способна испанская «фурия». Они прокатились по восставшим территориям с методичностью машины, сея грабежи и убийства, насилие и пытки. Особенно досталось Антверпену. Зачинщик восстания 1566 года подвергся полному разорению. Руководителей, непокорных графа Эгмонта и графа Горна, бросили в темницу. По приказу герцога Альбы повсюду открывались «трибуналы для смутьянов». Представителей местной власти взяли в жесткие тиски: каждый бургомистр и эшевен обязан был лично явиться к герцогу и доказать, что не имеет ничего общего с еретиками.

По мнению некоторых, Альба всего лишь исполнял приказы Филиппа II. Он, правда, откладывал, сколько мог, казнь Горна и Эгмонта, понимая, что смерть последних усилит озлобление народа. Тем не менее послушаться короля, потребовавшего публичной расправы с непокорными в Брюсселе, на площади Саблон, он не посмел. Это случилось в 1568 году, том самом, когда казнили бургомистра Антверпена Антониса ван Стралена. Католическое население города снова заволновалось. Причину бедствий, обрушившихся на Антверпен, жители видели в кальвинистах. Из рук в руки переходила листовка, в которой перечислялись имена виновных. Среди них фигурировал и Ян Рубенс. Эшевен знал, что ему предстоит ответить на те же обвинения, что предъявлялись и ван Стралену. Взвесив потенциальную опасность, он принялся подыскивать свидетелей, которые могли бы поручиться за него и отвести от него подозрения. Увы, таковых не нашлось. Юрист и отец семейства, он не стремился проявлять героизм. Вильгельм Оранский бежал в Германию. Вслед за ним и Ян Рубенс избрал путь изгнанника. В конце 1568 года, вместе с женой и четырьмя детьми — Яном Баптистом (1562), Бландиной (1564), Кларой (1565) и Хендриком (1567) — он покинул Антверпен. Вначале семья направилась в Лимбург, где жили родственники Марии Пейпелинкс. В 1569 году они перебрались в Кельн и поселились неподалеку от Вильгельма Оранского-Нассауского.

Яну Рубенсу льстило доверие, которое ему оказывал Молчаливый. Несмотря на разницу в социальном положении, оба семейства

поддерживали довольно тесные отношения. Супруга принца Анна Саксонская поручила Яну защищать ее интересы в судебной тяжбе против испанских властей, наложивших секвестр на имущество мужа и ее собственное в Нидерландах. Мало того, не чувствуя особой склонности к исполнению материнских обязанностей и понимая, что муж-воин заниматься детьми не будет, она доверила воспитание своих детей, принцев Оранских, Марии Рубенс. Таким образом, Рубенсы устроились в изгнании совсем неплохо. Ян продолжал исполнять обязанности юриста и тем кормил семью. В Кельне его называли «антверпенским эшевенем, который не ходит к мессе», но особого внимания его персону к себе не привлекала.

Все складывалось слишком хорошо, чтобы тем и закончиться. Мы не знаем, кому принадлежала инициатива — Анне или Яну, но... Выглядела принцесса не слишком привлекательно: «высокий выпуклый лоб, приплюснутый нос, странный взгляд, рот с приподнятыми уголками»⁶ — такой она изображена на гравюре того времени. Однако темперамента ей было не занимать. Отдельные историки даже называли ее порочной. Во всяком случае, в некоторых шалостях она себе не отказывала. В замке Зиген, родовом имении графов Нассау, расположенном в нескольких километрах от Кельна, где жила Анна, ее адвокат стал частым гостем. Вильгельм Оранский мотался по Германии, вербуя наемников, или уезжал в Англию, где пытался найти себе финансовую и политическую поддержку. С женой он практически не виделся. Между тем в 1570 году Анна забеременела. Семейству Нассау все стало ясно. Оскорбленные до глубины души, в марте 1571 года они добились ареста Яна Рубенса по обвинению в адюльтере. Сперва его в течение двух лет держали в Дилленбурге, родовом имении Молчаливого. В мае 1573 года судьба снова привела его в замок Зиген, место преступной любви, правда, теперь уже в качестве заключенного. Анна уже успела разродиться хиленькой девочкой, которую никто не желал признавать. Согласно немецким законам, им обоим, уличенным в супружеской измене, грозила смертная казнь. Во время суда Ян Рубенс бессовестно валил все грехи на бывшую любовницу: «Вы спрашиваете, кто начал первый. Неужели вы думаете, что я бы осмелился к ней приблизиться, если б хоть немного опасался, что буду отвергнут!»⁷ Обличая Анну Саксонскую, он вымаливал прощение у жены, вел себя трусливо и недостойно. Совершенно очевидно, что всерьез его заботило только собственное спасение. Он предал принца, предал жену и благополучие семьи. Удивительно, но Мария Рубенс никак не выказала своего негодования. Показательным выглядит и следующий факт. Перед отъездом из Антверпена, составляя завещание, чета Рубенсов ни словом не

обмолвилась в нем о каких бы то ни было пожертвованиях в пользу Церкви, что практически означало признание в приверженности кальвинизму.

Мария, католичка по рождению, молча смирилась с этим. Теперь же, когда Ян сделал из нее посмешище, она проявила готовность спасти его от гнева принца и от тюрьмы и взвалить на свои плечи заботу о благополучии четверых детей. Мало того, в следующие 16 лет, что ей предстояло прожить со своим изменником-мужем, она родила ему еще троих.

«Это женщина, благодаря уму сумевшая подняться над своим женским естеством и благодаря любви к детям ставшая для них больше, чем матерью»,⁸ — писал Питеру Пауэлу Ян Вовериус в связи с кончиной Марии Рубенс. Для нас этот панегирик интересен, главным образом, тем, что из него видно: высшим комплиментом, которого могла удостоиться в те времена женщина, было ее признание хорошей матерью, а высшей похвалой ее уму — признание того, что он не уступает мужскому.

Присутствие женских образов в творчестве Рубенса слишком велико, чтобы мы могли остановиться на каждой из тех, с кем пересекся его жизненный путь. Чем отличались женщины, которых он любил, от женщин, которых он писал? Он изображал их слишком плотскими и чувственными — тяжелое, заплывшее жиром тело; пустой взгляд; лицо, единственной живой деталью на котором кажется шаловливая ямочка на щеке или подбородке, — чтобы мы мучились вопросом: верил ли он, что женщина вообще способна мыслить, интересовала ли его вообще женская душа?..

Как внешне выглядела Мария Пейпелинкс, нам неизвестно. Зато трагические события, отметившие пребывание семейства Рубенсов в Германии, довольно четко рисуют нам психологический портрет этой женщины. В неравной борьбе, которая столкнула, с одной стороны, бесправную изгнанницу, а с другой — графа Нассауского и принца Оранского, представлявшего богатейшую семью Европы, Мария Пейпелинкс проявила стойкость, изворотливость и выдающиеся душевные качества.

Что ею двигало — обостренное чувство долга? Страстная любовь? Стремление во что бы то ни стало сохранить детям отца? Так или иначе, но она постаралась как можно скорее предать все случившееся забвению. «И больше не называйте себя “ваш недостойный муж”, ибо все прощено»,⁹ — такими словами она закончила написанное в ночь с 31 марта на 1 апреля 1571 года письмо, адресованное утратившему мужество супругу. Семейство Нассау не лишило ее кредита своего доверия, и ее по-прежнему

принимали в доме, однако ничего определенного о дальнейшей судьбе мужа брат Молчаливого ей не говорил. Убедившись, что покорность и уважительная почтительность не действовали, она без колебаний сменила методы. Нассау вели себя с надменным высокомерием — она пригрозила, что предаст огласке позор, запятнавший честь могущественного Вильгельма Молчаливого. Стремясь любой ценой избежать скандала, Нассау смягчили свою позицию и согласились освободить Яна Рубенса, потребовав взамен залог в шесть тысяч талеров. В Кельне Рубенсы существовали исключительно на жалованье Яна, но в Антверпене у них еще оставалось кое-какое имущество. Мария принялась хлопотать и собрала требуемую сумму. В 1573 году, два года спустя после ареста Яна, в день Троицы супруги наконец-то воссоединились. Они поселились в Зигене, в доме по улице Бург, под домашним арестом. Ян Рубенс оказался в положении рядового изгнанника, не имевшего права ни на какую работу. И Мария, дочь зажиточных антверпенских купцов, занялась огородничеством, чтобы прокормить семью. Ее родня владела несколькими домами, и она стала сдавать внаем «лишние» комнаты. В этой-то атмосфере более чем шаткого благополучия 29 июня 1577 года, три года спустя после рождения своего старшего брата Филиппа, на свет появился Питер Пауэл Рубенс.

Прошел еще год, принесся новые неприятности и беспокойства. И с ними справилась Мария, уплатив Нассау последние деньги, оставшиеся от того, что ей удалось собрать в 1571 году. Вскоре Оранские наконец-то согласились оставить их в покое. Анна Саксонская умерла, а Вильгельм счастливо женился третьим браком. В 1583 году Ян и Мария, окончательно освободившись от преследования бывших благодетелей, вернулись в Кельн. Здесь они устроились в Штернегассе, большом доме, том самом, который много лет спустя станет приютом для Марии Медичи, изгнанной из Франции собственным сыном Людовиком XIII. В этом доме Рубенсы прожили четыре года и дождались рождения седьмого ребенка — сына Бартоломеуса, вскоре умершего.

Поскольку отношения с Молчаливым окончательно испортились, кальвинизм потерял для них всякую привлекательность. Ян Рубенс отрекся от былых заблуждений и вернулся в лоно католицизма. Этот шаг позволил ему снова занять должность юриста. В дальнейшем ему даже довелось участвовать в переговорах, которые затеял король Испании, чтобы добиться примирения с Южными Нидерландами. Мария по-прежнему огородничала и сдавала комнаты, а Ян вплотную занялся образованием детей. Он сам учил их французскому языку и латыни, не забывая о Священной истории. В

семье наконец воцарилось благополучие, увы, продлившееся недолго. В 1587 году Ян подхватил лихорадку, которая и унесла его в могилу. Питеру Пауэлу едва исполнилось десять лет.

После смерти мужа ничто больше не удерживало Марию Пейпелинкс в Германии. Кроме того, в Антверпене ей уже ничто не грозило. Старший сын Ян Баптист уехал в Италию и навсегда пропал из виду. Там он и умер в 1600 году. Скончались Клара, Хендрик и Бартоломеус. С тремя оставшимися детьми — Бландиной, Филиппом и Питером Пауэлом — в 1588 году Мария вернулась в Антверпен. Здесь ей снова пришлось в полной мере проявить свои лучшие материнские, а заодно и отцовские качества, как позже писал о ней питавший к ней глубокое уважение Ян Вовериус. О превратностях своей супружеской жизни в Германии она, разумеется, помалкивала, а вместо жалоб энергично принялась восстанавливать семейное состояние. В конце концов она сумела обеспечить детей даже лучше, чем при жизни мужа, лучше, чем в самые спокойные времена, когда Ян служил эшевром и судьба, казалось, благоволила им.

В некотором смысле она вовремя уехала из Антверпена и вовремя вернулась в этот город. Ее отъезд совпал с самыми кровавыми событиями, когда в Нидерландах хозяйничали солдаты герцога Альбы. К моменту ее возвращения его сменил новый посланник Филиппа II — Александр Фарнезе, явившийся уже с миротворческой миссией. Конечно, положение продолжало оставаться тяжелым, особенно в самом Антверпене, но самые суровые испытания уже миновали.

Пока Рубенсы жили за границей, по Нидерландам прокатились сразу две волны народных беспорядков, приведшие в конце концов к разделу страны. В 1576 году, называемом «годом чудес», кальвинисты, предводительствуемые Вильгельмом Оранским, проявили такую боевитость, что почти принудили Филиппа II к уступкам. По условиям Гентского договора, положившего конец военным действиям, король Испании вынужден был отказаться от практики вывешивания списков еретиков, вывести свои войска и запретить культ Католической церкви в северных провинциях Голландии и Зеландии, штатгальтером в которых являлся Вильгельм Оранский. Слабость Филиппа II дошла до того, что он заявил о своем намерении выполнить одно из главных требований бельгийского дворянства и создать фламандский совет. Однако Вильгельм Оранский, добившийся поддержки Англии и воодушевленный своими дипломатическими победами, не спешил принимать предлагаемые условия. Он гордо отверг все авансы Филиппа II и 23 сентября 1577 года вошел в

Брюссель. (Рубенсу в это время было три месяца.) Но... его триумф закончился очень скоро. Сторонники Вильгельма вели себя на завоеванных территориях ничуть не лучше испанских солдат и с такой же методичностью крушили и разоряли все на своем пути. Чаша терпения бельгийского населения, измученного бесконечной гражданской войной до последнего предела, переполнилась, породив движение «недовольных». Умелый дипломат и тонкий стратег, Александр Фарнезе сумел верно оценить обстановку и объединить недовольных вокруг собственной персоны. В 1579 году он восстановил в южных провинциях привилегии дворянства. В ответ Север ужесточил политику. В результате, помимо воли Вильгельма Молчаливого и уж тем более помимо желания Филиппа II, страна раскололась. Пять северных провинций, а также города Брюгге, Гент и Ипр образовали Утрехтский союз. Филиппу II не оставалось ничего иного, как признать развал своего бургундского наследства свершившимся фактом.

Вильгельм Оранский считал себя патриотом. Владычество над частью Нидерландов его не устраивало, потому что свою главную цель он видел в свержении испанского ига. Нуждаясь в военной поддержке, которая позволила бы ему объединить в одно целое 17 провинций, он обратился с призывом к брату короля Франции Генриха III герцогу Анжуйскому. Герцог действительно привел свои войска, потребовав взамен обещания, что управлять освобожденными Нидерландами станет именно он. И ринулся завоевывать свое будущее королевство. Вместе с войском он вошел во Фландрию и первым делом обратил свой взор на Антверпен. Город, дважды переживший испанский натиск, теперь оказался перед угрозой французского...

Между тем Александр Фарнезе, ловко воспользовавшись тем, что основные события переместились в сторону, подчинил себе пять южных провинций. В 1584 году Антверпен, которым управлял тогда бургомистр Марникс де Сент-Алдегонде, все еще держался, однако уже в следующем, 1585 году, вскоре после убийства в Делфте Вильгельма Молчаливого, город пал.

Испания снова безраздельно завладела югом. (Филипп II, снедаемый завистью к успехам Фарнезе, отослал последнего с гибельным поручением — присоединиться к экспедиции «Непобедимой армады», которая закончилась разгромом испанского флота Англией и очередным унижением испанской короны. Фарнезе окончил свои дни во Франции, в 1592 году.)

Итак, Мария Рубенс вернулась в Антверпен, когда самые бешеные страсти здесь уже улеглись. Конфликт еще не получил законного

разрешения, но хотя бы перестала литься кровь! Увы, город находился в ужасающем состоянии. Жители Антверпена больше не бились ни с кальвинистами, ни с французами, ни с испанцами, — они сражались с голодом и крысами. Уже два года катастрофически не хватало еды. Северяне-сепаратисты захватили устье Шельды и, не встретив никакого сопротивления, заблокировали порт и отрезали население от кораблей, подвозивших продовольствие. Остановилось производство, замерла торговля. Роскошные дома — не дома, а дворцы, в которых жили купцы, члены гильдий, — опустели на треть. О былом богатстве напоминали только шелка и бархат, одетые в которые рылись по ночам в помойках нищие в поисках хоть чего-нибудь съестного. На окраинах рыскали стаи волков, в деревнях орудовали шайки разбойников.

Мария Рубенс со своими тремя детьми поселилась в доме на площади Мэйр, неподалеку от Биржи, в одном из лучших городских кварталов. Видимо, ей удалось добиться снятия секвестра со своего имущества. Ее здесь уважали, да и Ян Рубенс в последние годы жизни ревностно служил интересам Филиппа II. Не исключено также, что у нее оставалось кое-что от тех денег, что она собирала для освобождения Яна, или, быть может, она получила наследство. Во всяком случае, ей не пришлось изменять своим привычкам. Семья поселилась в богатом доме и не голодала. Но Мария понимала, что этого мало, и искала средства, чтобы обеспечить достойное будущее дочери и обоим сыновьям.

С присущей ей энергией она принялась за решение этой задачи. Первым делом выдала замуж Бландину — за торговца, ухитрившегося не разориться дотла. Филипп, получивший в Германии некоторое образование, в том числе стараниями отца, выказал большие способности к латыни и праву и мог рассчитывать на приличную службу. Его устроили секретарем к советнику двора Яну Рикардо.

Питер Пауэл работать, конечно, не мог. Ему едва исполнилось десять. Собственно, с этого времени и началось становление личности человека, известного нам под именем Рубенс. До той поры родители, занятые то политической борьбой, то выяснением отношений, не слишком обращали на него внимание. Он, впрочем, и сам не любил без нужды лезть на глаза. Никаких особых талантов за ним не замечалось, в поведении он не выделялся ни буйством, ни чрезмерными шалостями. В сущности, драматические обстоятельства, в которых прошло его раннее детство, — жизнь в изгнании, когда неизвестно, чего ожидать от завтрашнего дня; родители, целиком погруженные в свои нелегкие проблемы, — и не давали ему возможности проявить себя. Другое дело Антверпен. Здесь все

внимание матери обратилось на него. Старших детей Мария худо-бедно пристроила и теперь могла целиком посвятить себя младшему, которому только предстояло выйти в большую жизнь.

Мать старалась не упустить ничего. Хорошее образование и светские манеры всегда высоко ценились Рубенсами. Из всех возможностей, какие еще имелись в голодающем городе, Мария выбрала лучшее и записала сына на курс — светский! — к Ромбоутсу Вердонку. В его небольшой школе учились дети из хорошего общества, в том числе внук знаменитого печатника Кристофеля Плантена Балтазар Моретус. Оба мальчика быстро подружились и дружбу свою пронесли через всю жизнь. Много позже, когда Моретус, сменив деда, возглавил типографию, а Рубенс уже стал Рубенсом, бывшие однокашники тесно сотрудничали: художник делал иллюстрации к книгам, которые печатал издатель. Пока же, в промежутке с 1587 по 1590 год, Рубенс еще не решил, чем станет заниматься в будущем. Он продолжал изучение гуманитарных наук, к которым его успел приобщить отец. Кроме латыни начал учить и греческий. Читал в оригинале Цицерона, Вергилия, Теренция и Плутарха, заучивал наизусть целые тексты. Его дальнейшая переписка полна цитатами из античной классики, страстная любовь к которой не покидала его всю жизнь. Напротив, с годами она проникала в него все глубже, снискав ему похвалу из уст Клода Фабри де Пейреска, одного из самых просвещенных людей XVII века: «Во всем, что касается античности, он обладает такими обширными и такими превосходными познаниями, каких я не встречал ни у кого».¹⁰ Когда Рубенс в тринадцать с половиной лет закончил курс в школе Вердонка, знаниям этого мальчика могли позавидовать многие. Он говорил на трех живых языках: родном фламандском, немецком, который освоил в Кельне, и французском, которому его выучил отец. Он свободно цитировал греческих и римских поэтов. Учился он с удовольствием, а память его отличалась такой цепкостью, что он без труда мог вспомнить имя римской поэтессы, которую лишь однажды вскользь упомянул Ювенал — и только он! — в своей IX сатире.

Между тем средства Марии Пейпелинкс таяли. Она понимала, что не может бесконечно содержать младшего сына. Да и одних гуманитарных наук для успешной жизни ему бы не хватило. Ведь нужно еще уметь себя вести, нужно знание законов света. И Мария подыскала подходящую даму, как и она, вдову, графиню де Лалэнг, урожденную принцессу Линь-Аренберг. Женщины поняли друг друга с полуслова. И Питер Пауэл поступил пажом на службу к графине в ее замок в Ауденарде. Мария с присущей ей ловкостью одним выстрелом убила двух зайцев: живя при

дворе благородной дамы, Питер Пауэл обучится светским манерам да вдобавок получит стол и квартиру!

В 1590 году Рубенс перебрался в Ауденард. Но пустота и ничтожество придворного существования наскучили ему чрезвычайно быстро. Обучение светским манерам продлилось немногим больше года, после чего, как писал его друг Якоб Сандрарт: «Не в силах более сопротивляться внутреннему порыву, который влек его к живописи, он испросил у матери позволения целиком посвятить себя этому искусству».[11](#)

Это внезапное решение юноши, детство и отрочество которого были гораздо сильнее отмечены семейными драмами, чем эстетическим воспитанием, представляется необъяснимым. Для Марии Пейпелинкс просьба сына прозвучала громом среди ясного неба. Откуда у него могло взяться такое желание? Все их предки, если и стремились подняться по социальной лестнице, то обращали свои взоры исключительно на область права или литературы, но уж никак не изобразительного искусства. И сам Питер Пауэл получил с подачи отца гуманитарное образование. Нам остается только признать, что его призвание заявило о себе с такой силой, что ему не смогли помешать ни семейные традиции, ни отсутствие благотворной среды. Действительно, родился он вдали от Антверпена с его мастерами, гильдиями и художественными традициями. Реформация в Германии изгнала искусство из церквей, которые оставались единственным местом, где широкие массы могли восхищаться произведениями живописи и скульптуры. В замках аристократов и в их личных часовнях еще хранились кое-где панно и заалтарные картины. Но ведь Рубенсы, как мы знаем, утратили доступ в аристократические имения.

Они поселились в бедном квартале, озабоченные лишь проблемой выживания. До 14 лет Рубенс не мог иначе приобщиться к искусству рисования, кроме как «копируя иллюстрации к Библии, изданной в 1576 году Тобиасом Штиммером и пользовавшейся большим успехом».[12](#) Этот факт известен нам от Сандрарта, которому 50-летний Рубенс сообщил его во время совместной поездки в Голландию. Крайне интересна сама форма, в какую вылилась у Рубенса эта зарождавшаяся страсть к искусству. Казалось бы, что удивительного в том, что мальчик, уставший от семейных передраг, садится к столу и принимается рисовать? Но он не просто марает листы, изображая все что придет в голову, как это обычно делают дети. Он упражняется и учится. Старается скопировать рисунок как можно точнее. Можно подумать, что еще подростком он понимал: одного желания рисовать мало. Труд — вот основа таланта художника. Как будто чутье уже

тогда подсказало ему: живопись ничто без рисунка, который «держит» цвет. Это первое свое озарение он пронесет через всю жизнь, оставив его в назидаение потомкам. Рубенс не создал теоретического труда, хотя и вынашивал подобные планы, но он оставил завещание. Он писал его, находясь на вершине славы и признания, обогащенный опытом счастливо прожитой жизни, и все сделанные им распоряжения отражают те сокровенные истины, которые он интуитивно понял еще подростком. Выражая последнюю волю, он завещал бесчисленное множество своих рисунков тому из сыновей, кто изберет стезю живописца. Тому, и только тому, кто пожелал бы пройти тем же путем, что прошел он, он передавал необходимый для этого инструмент; в противном случае рисунки ждала судьба всего остального имущества. Воля художника выражена ясно. Он придавал этим рисункам скорее педагогическое, нежели художественное значение. Он видел в них не столько произведения искусства, способные доставить эстетическое удовольствие, сколько «этюды» — своего рода наглядное пособие для вероятного ученика. И лишь в том случае, если дорогой для него человек, а именно родной сын, не захотел бы воспользоваться ими в этом качестве, наряду с картинами они превратились бы в произведения Рубенса и обрели бы «товарную» ценность. Но и это еще не все. Укоренившейся с детства и не покидавшей его на протяжении всей жизни привычкой к кропотливому и смиренному труду копииста, усердно повторяющего достижения древних мастеров, он преподавал урок грядущим поколениям художников. Ни один из сыновей Рубенса не пошел дорогой отца. Часть рисунков безвозвратно утрачена, другая хранится в Лувре. От упражнений юного Рубенса, увы, ничего не осталось.

Такой была атмосфера, в которой прошли первые годы жизни художника. Война, бедность, изгнание, возвращение в страну, раздираемую религиозными конфликтами и разоренную недавними боями, семейные неурядицы. Родители каждый по-своему пытались выкарабкаться из свалившихся на них трудностей: отец избрал путь наименьшего сопротивления, мать — путь приспособленчества и прагматизма. И любовь к искусству, зародившаяся в его душе на, казалось бы, совершенно пустом месте, наряду с уроками, которые он рано научился извлекать из жизненных коллизий, позволила Питеру Пауэлу навсегда стереть из памяти печали и обиды, омрачившие его детство. Художник и дипломат, он посвятит себя служению миру и красоте.

Как и вступление в жизнь, вступление Рубенса в живопись прошло под знаком разломов. Художественную жизнь Фландрии того времени раздирал конфликт между приверженцами отечественных традиций и поклонниками итальянской школы, которых именовали «романистами». На молодого Рубенса оказывали влияние сразу оба эти направления. Он разрешил дилемму своим оригинальным способом, однако случилось это позже и даже гораздо позже, поскольку, как мы увидим, для того чтобы полностью подчинить себе собственное искусство, ему потребовалось немало времени.

Он поступил обучаться живописи 15-летним юношей. По тогдашним меркам это считалось поздно. Мальчики начинали работать в мастерской живописца с 10-летнего возраста. Посвящение в тайны мастерства длилось не один год и помимо технических приемов включало знакомство с составом красок и навыки рисования. Поначалу ученики занимались только тем, что растирали краски, варили растворители, готовили доски и холсты и, если потребуется, бегали за покупками по поручению мастера. По мере того как они приобщались к настоящему искусству — не столько путем практических упражнений, сколько наблюдая за тем, как работали другие, — им понемногу начинали давать не только «химические», но и живописные задания: нарисовать вывеску для лавки, написать фон, то есть наложить на холст первый красочный слой, благодаря которому готовое произведение получит необходимую глубину. Постепенно они переходили к серьезной работе и иногда получали право приложить руку к исполнению какой-нибудь детали значительного произведения. Наконец, наступал момент, когда самым даровитым поручалось создать по эскизам мастера и под его строгим руководством самостоятельную картину.

Рубенс провел в звании ученика целых восемь лет. Может быть, он надеялся столь долгим обучением искупить свой поздний дебют? Так или иначе, своего последнего наставника Отто Вениуса он покинул, когда ему исполнилось 23 года. Впрочем, еще в 21 год его приняли «свободным мастером» в антверпенскую гильдию святого Луки. Несмотря на это, он еще целых два года продолжал ученичество в мастерской Вениуса. Разумеется, его уже не держали на посылках, однако совершенно очевидно, что он не спешил вырваться на волю из-под опеки старшего и более опытного товарища. С какой бы силой ни заявляло о себе его призвание, он

ему пока не доверял. То, что впоследствии оказалось гениальностью, самым гением до поры до времени воспринималось лишь как неуголимая жажда писать.

Этот период его жизни остается для нас достаточно темным. В-первых, сам художник довольствовался своим скромным положением. Во-вторых, почти не сохранилось документов и свидетельств. Личность Питера Пауэла Рубенса в ту пору никого еще не интересовала. Сам он начал писать письма позже, когда стал ездить по свету и вести дела, да и тогда не спешил раскрывать в них свою душу. Первым биографом художника стал его племянник Филипп Рубенс. В книге «*Vita*»,^{*} воссозданной французским историком Роже де Пилем,¹³ он попытался заполнить этот пробел, насколько сумел, учитывая, что прошло довольно много времени. В любом случае, особенно верить этому коротенькому тексту, написанному на латыни, не приходится. Все-таки он принадлежит перу близкого родственника, преисполненного почтительного восторга и историческому подходу откровенно предпочитающего верность семейным узам.

Мы также не располагаем образцами творчества мастеров, учивших Рубенса живописи. Что конкретно взял он у каждого из них? Ни слова об этом нет и у самого Рубенса. Сохранились альбомы с его рисунками, «данью» наставникам, однако сам художник впоследствии не слишком высоко ставил Верхахта, ван Ноорта и Вениуса, поочередно выступивших в роли его учителей. Некоторые исследователи сделали попытку *a posteriori*^{*} вычислить след того или иного влияния на творчество Рубенса. В действительности приходится признать, что Рубенса учили весьма посредственные мастера, своей последующей известностью обязанные исключительно славе ученика.

Кому в наши дни хоть что-нибудь говорит имя Тобиаса Верхахта? В 1592 году Мария Пейпелинкс среди своих дальних родственников разыскала его, единственного, кто рискнул «работать по живописной части». Когда ее сын Питер Пауэл объявил, что желал бы посвятить себя изобразительному искусству, она обратилась к единственному «мазилке», которого знала и который был «почти свой».

Верхахт никоим образом не принадлежал к столпам фламандской живописи. Ни одной его работы до нас не дошло. Родился он то ли в 1561, то ли в 1562 году, во всяком случае, не позже 1566 года. Прожил несколько лет в Италии. Умер в 1631 году. В 1595 году он занимал должность старейшины гильдии святого Луки, иными словами, возглавлял братство

антверпенских художников. Может быть, в силу этого обстоятельства его современник историк Корнелис де Би счел необходимым прославить его в стихах, из которых мы узнаем, что Верхахт отличался тонким чувством пейзажа:

Как виден далеко каждый предмет!
Как живо написано каждое дерево![14](#)

Очевидно, Рубенс не разделял восторгов де Би, потому что уже через несколько месяцев он ушел от Верхахта и в 1592 году поступил в мастерскую Адама ван Ноорта.

Если судить по обилию крайне противоречивых отзывов, ван Ноорт был если и не большим художником, то наверняка яркой личностью. Одним из его хулителей выступил Сандрарт. Друг и доверенное лицо Рубенса, в своей книге «*Academia nobilissimae artis*»^{*} он с большим скепсисом отзывается о ван Ноорте. Его удивляет, что творения художника не украсили ни одну из фламандских церквей, тогда как в XVI веке именно в них концентрировались произведения изобразительного искусства. Каждый сколько-нибудь заметный мастер непременно получал заказы от духовенства на изготовление декоративных панно, украшавших церкви. Если ван Ноорт не писал для Церкви, делает вывод Сандрарт, значит, он писал плохо. Более близкий к нам Макс Росес, видный специалист по Рубенсу, долгое время возглавлявший музей Плантена в Антверпене, как уважающий себя историк воздерживается от категоричности в суждениях о художнике, из всех произведений которого до нас дошли лишь портрет императора Максимилиана I, хранящийся в Брюсселе, одна картина в доме Рубенса в Антверпене — «Святой Иоанн, молящийся в пустыне», и еще одна — «Чудесный улов» — в соборе Нотр-Дам. Ознакомление со списками гильдии святого Луки заставило его воздать должное ван Ноорту и признать, что Рубенс выбрал его в учителя не зря. В мастерской этого художника трудилось по меньшей мере 33 ученика, и в их числе двое выдающихся представителей фламандской живописи — Якоб Йорданс и Хендрик ван Вален. Наконец, Эжен Фромантен, автор «Доминика», посвятивший часть жизни увлечению ориенталистикой, совершив путешествие по Нидерландам, дабы оживить память о ван Ноорте, призвал на помощь воображение сочинителя и зоркость художника и попытался проследить след второго по счету наставника Рубенса в творениях его учеников. Мы не можем оставить без внимания его отзыв:

«Человек необузданного нрава, легко впадающий в гнев, он был таким, каким создала его природа, — грубоватым и в поведении, и в творчестве. Искренний и непосредственный, пусть он не блистал образованием, зато был личностью. Полная противоположность Вениусу, насквозь пропитанному итальянским влиянием, он и породой, и темпераментом был и оставался фламандцем. [...] Своими пристрастиями и наклонностями, всеми своими привычками ван Ноорт ничем не отличался от человека из народа. Говорят, он любил выпить, не стеснялся крепких выражений, резал правду в глаза, одним словом, вел себя как неотесанный простолюдин, вот только без добродушия последнего. Одинаково чужой в светской и академической среде, неуправляемый в своих поступках и ничем не выдающий своей принадлежности к искусству, он в то же время оставался художником до кончиков ногтей, обладал силой воображения, зорким глазом, верной, стремительной рукой и способностью не смущаться ни при каких обстоятельствах. Основанием для самоуверенности ему служили две вещи: он знал, что может все, и не испытывал ни малейших сожалений по поводу предметов, о которых не имел понятия».¹⁵

Фромантен не ставит своей целью доказать гениальность ван Ноорта как художника в первую очередь, потому что он, как и мы, не располагал достаточным количеством его работ. Он скорее дает нам портрет фламандца, того типичного фламандца, ярмарочного гуляки, которого мы видим на полотнах Брейгеля, или участника дружеской попойки, запечатленного Йордансом. Это житель той самой Фландрии, чьи пышные красоты позже предстанут перед нами на картинах Рубенса. Противопоставляя ван Ноорта Вениусу, «насквозь пропитанному итальянским влиянием», Фромантен акцентирует внимание на кажущейся необъяснимой характерной особенности творчества Рубенса — той живой связи между итальянским и фламандским изобразительным искусством, которую он сумел прочувствовать и выразить в виде синтеза, заставив потомков ломать себе голову над вопросом: а следует ли вообще считать его фламандским художником?¹⁶

Быть может, самым важным уроком, который ван Ноорт преподавал Рубенсу, как раз и стали внимание и любовь к Фландрии. Этот урок продлился четыре года, по истечении которых Рубенс оставил своего наставника и перешел в мастерскую самого известного антверпенского художника той поры Отто ван Веена.

Если судить по ходу всей его дальнейшей жизни, в личности ван Веена сын Марии Пейпелинкс нашел образец для подражания, если не в живописи, то во всяком случае в образе существования. Ван Веен родился в

Лейдене в 1556 году в семье одного из потомков незаконнорожденного сына герцога Яна Брабантского. Помня о своем благородном происхождении, здесь всячески культивировали аристократические манеры и привычки. Отец ван Веена отдал сына учиться к лучшим педагогам того времени — иезуитам. Святые отцы обучали его латыни и математике. Когда вспыхнула гражданская война, его родители, католики по вероисповеданию, с территории, занятой кальвинистами, перебрались в Льеж. Ван Веен нашел здесь покровителя в лице могущественного городского епископа Гросбека. Прелат приобщил его к естественной истории и поэзии. Сочтя гуманитарное образование юноши завершенным, он отправил его в Италию.

В Риме ван Веен поступил учеником к Федерико Цуккаро (1543-1609), к концу XVI века занимавшего здесь положение первого живописца. Испанский король Филипп II, собиравший вокруг себя таланты, назначил его придворным художником. (На службе у Карла V, как известно, был Тициан, и теперь сын, тешивший себя надеждой сравняться славой и могуществом с отцом, прибирал к рукам то, что оставалось. Оставался как раз Цуккаро.) Вместе с братом, которого звали Таддео, художник выполнил несколько работ для римского дворца Фарнезе и для их же виллы в Капрароле. Ему поручили оформление убранства Зала Реджа в Ватикане. Своей известностью этот мастер более обязан высоким должностям, которые занимал, нежели качеству своих произведений, «эkleктичный» стиль которых оказал определенное влияние на дальнейшее развитие искусства. К концу жизни он написал теоретический трактат, озаглавленный «Мысли о живописи, скульптуре и архитектуре». Правильно подобранный принцип, гласил этот труд, если он не принадлежит к области чистой математики, непременно приведет к созданию качественного произведения.

В живописи ван Веена воодушевляли в первую очередь нежный Корреджо и патетический Андреа дель Сарто. Уроки, преподанные Цуккаро, заключались прежде всего в умении вести себя при дворе, и как раз их ван Веен, весьма озабоченный повышением своего социального статуса, усвоил прекрасно. Совершенствовать полученные знания он предпочел у курфюрстов Баварии и Кельна. Прекрасно чувствуя конъюнктуру, он уже тогда понимал: художник без высокого покровителя — ничто. От одного двора он переходил к другому, и попутно росла его известность. Александр Фарнезе, сын Маргариты Пармской, племянник Филиппа II и талантливый правитель Нидерландов, призвал его в Брюссель и заказал ему свой портрет. Ван Веен изобразил его в героическом образе

Геракла. Фарнезе не остался в долгу и назначил ван Веена придворным живописцем короля Испании, а также инженером королевских войск. В 1592 году Фарнезе умер, и потерявший покровителя ван Веен, отныне называвший себя на латинский манер Вениусом, вернулся в Антверпен, где занялся украшением церквей.

Его работы постигла та же участь, что и полотна других учителей Рубенса: до нас дошла слишком малая их часть. Их абсолютное стилевое несовпадение с манерой «зрелого» Рубенса наводит на следующую мысль, попутно объясняя, почему Рубенс так долго оставался учеником ван Веена. Он учился у него не живописи, а житейской мудрости. Вероятно, именно поэтому Рубенс, явно неудовлетворенный собой в творческом плане, не спешил воспользоваться полученным званием свободного художника и открыть собственную мастерскую, а продолжал творить в тени Вениуса. Так продолжалось до его отъезда в Италию.

Вениус являл собой образец элегантности. Таким мы видим его на автопортрете брюссельского периода, таким описали его современники. Он умел вести себя в обществе, умел поддерживать разговор с великими мира сего. Эрудит и человек большой культуры, он издал целый ряд небольших по объему сочинений морализаторского характера, снабженных его собственными иллюстрациями. Интересовался он и точными науками, как того требовала эпоха в полном соответствии с тоном, заданным Леонардо да Винчи. Именно Вениус пробудил у Рубенса интерес к античной культуре, читая и комментируя вместе с ним классические тексты на языке оригинала. На латыни Рубенс говорил так же свободно, как и на фламандском. Главной же мудростью, которую Вениус внушил Питеру Пауэлу, было его глубокое убеждение, что художник, желающий добиться славы при жизни, должен поменьше рассчитывать на свой талант и побольше — на могущество покровителей. В самом деле, обласканный Фарнезе, Вениус получил самые высокие посты, на какие только мог надеяться художник. Творческие достижения принесли ему куда меньше почестей.

«Простая и ясная композиция», сказал о нем один критик,¹⁷ добавив: «но невыразительный колорит».¹⁸ «Однообразие и мелкотравчатость, правильное и прилежное письмо, — добавил другой.¹⁹ — Излишнее увлечение колористикой, словно призванное компенсировать пресноту всего остального». В этих отзывах, принадлежащих восторженным биографам Рубенса, можно заподозрить стремление принизить достоинства учителя и тем самым возвысить талант ученика. Однако такие же

нелестные суждения раздавались и из уст историков фламандского искусства, не принадлежавших к рубенсовской школе, и звучали они подчас даже еще более сурово. Так, один из них писал, что к концу жизни Вениус «половину своего таланта превратил в аллегорию».²⁰ Так или иначе, но Вениус старел и выдыхался на глазах. Главным смыслом его работ постепенно стало выдумывание своего рода ребусов.

Одна из картин Вениуса хранится в Лувре. Это «Оплакивание Христа». Чистый образец подражания итальянцам. Карминные розы, матовая голубизна неба, совершенно «венецианские» белокурые головы и заимствованный у Андреа дель Сарто коричневый тон, подчеркивающий черты бледных лиц. Силуэты обведены линией контура, по римской «моде» тех лет, когда Вениус учился в этом городе. Вокруг недвижно лежащего на земле Христа толпятся фигуры святых — мужчин и женщин, — все с опущенными долу глазами. Фигуры опираются одна на другую, при этом складки одежд тесно сплетаются между собой. В декоре заметны фламандские реминисценции: густой тон листвы дерева на переднем плане, красноватые тона неба, вдали, на холме, различимо полупризрачное селение, похожее на те, что украшают полотна Мета де Блеса или Патинира. В левом углу изображены орудия пытки: гвозди, молоток, которым их забивали в тело Христа, клещи, которыми их затем извлекали, доски, оставшиеся после сколачивания креста.

Эклектичный, «итало-фламандский» характер творчества Вениуса свидетельствует о своего рода кризисе, который переживало фламандское изобразительное искусство в конце XVI века: потеряв веру в национальную традицию и отказавшись от нее, художники этой поры обратились к итальянской школе, достижения которой так и не сумели органично воспринять.

Итальянцы или фламандцы?

Во времена Вениуса паломничество художников в Италию стало вполне обыденным явлением, и потому факт пребывания в этой стране учителя Рубенса, в свою очередь учившегося у Цуккаро, не следует рассматривать как нечто чрезвычайное. С самого начала XV века живописцы из северных стран тянулись к землям по ту сторону Альп. Впервые, в Риме хранилось наибольшее количество произведений античного

искусства, с которыми им не терпелось познакомиться; во-вторых, Возрождение донесло и до Нидерландов имена и славу Микеланджело, Леонардо и Рафаэля. Не будем забывать, что в ту пору не существовало ни газет, ни книг по искусству, и распространение великих произведений живописи шло через гравюры или рисунки. Фландрия, известная высоким развитием ковроткачества, в полной мере смогла воспользоваться «подпиткой» со стороны итальянского искусства. В зажиточных домах полуострова весьма ценили фламандские гобелены, которые не только украшали стены, но и согревали жилище, а потому рисунки для ковров нередко заказывали самым знаменитым художникам. Значительную часть наследия Рафаэля представляют образцы для гобеленов. Выполненные на картоне рисунки отправляли в Брюссель, где мастера переводили их на ткань. Фламандцы, таким образом, близко познакомились с творчеством итальянцев. Завязывались и личные контакты, все более частыми становились поездки туда и обратно. Италия — не исключено, что благодаря своему благодатному климату, — воспринималась многими эстетам той поры как настоящая земля обетованная. К сожалению, нежась под ласковым итальянским солнышком, приезжие подчас забывали не только о своей родине, но и о национальных традициях. Италия подавила собой многих фламандцев. Это тем более обидно, что они представляли единственную страну, способную соперничать с итальянцами богатством творческого наследия предков, а кое в чем, например, в музыке, даже превосходили последних.

«Около 1500 года почти все композиторы относили себя к фламандской школе, вызывая законное восхищение своим талантом и самобытностью своих произведений», — писал Якоб Буркхардт.²¹ Наиболее известный из них, Адриан Вилларт, родившийся во Фландрии в 1480-м и скончавшийся в Венеции в 1562 году, в течение более чем 30 лет исполнял обязанности маэстро при соборе Сан Марко. Именно ему принадлежит честь изобретения полифонического исполнения хоровой музыки, которая в дальнейшем стала «основной характеристикой венецианской школы, связанной с именем Габриэли».²² Весь XV и начало XVI века прошли под знаком фламандского превосходства над Италией. Здесь возродили письмо маслом, произведя революцию в живописной технике, здесь создали свой оригинальный стиль, основанный на отточенном рисунке и бледной цветовой гамме, который затем итальянцы с блеском использовали в технике фрески.

Художники того времени цветовую палитру заимствовали непосредственно у природы: киноварь, кадмий, ляпис, свинцовые белила,

кармин, золото. Краски они использовали в чистом виде, меняя только количество пигмента для светлых и насыщенных тонов. В силу того, что работать художникам приходилось с разнообразными природными веществами, а также оттого, что дух Средневековья еще не успел выветриться окончательно, их нередко сравнивали с алхимиками, которые в клубах пара, поднимавшегося от бурлящих адских смесей, бились над превращением свинца в золото. Следует признать, что до самого наступления эпохи барокко художники и в самом деле выполняли все эти действия: варили, плавили, смешивали, однако на этом их сходство с тружениками оккультных лабораторий и заканчивалось. Величайшее открытие фламандцев, которым пользуются до сих пор, — употребление в качестве связующего льняного масла, — свершилось скорее волей случая, нежели методом науки или силой волшебства.

Историки выяснили подробности этого события. Льняное масло было известно еще в античности. Еще в X веке его использовали Гераклий и Теофил. Однако льняное масло сохнет очень долго. Постепенно художники стали отдавать предпочтение яичному белку, воде или камеди, благодаря которым работа пошла быстрее, хотя существенно пострадала долговечность красок. В 1420 году, за полсотни лет до рождения Микеланджело, в Брюгге, в мастерской ван Эйков, родилась идея вернуться к льняному маслу, изменив только способ его приготовления. Вернее будет предположить, что мастера просто-напросто не знали, как готовили масло древние. Они поставили его кипятить, и, когда им показалось, что масло достаточно загустело, сняли его с огня. Так, полуслучайно, им удалось вернуть в технику живописи универсальный растворитель и к тому же улучшить его, потому что приготовленное новым способом масло сохло быстрее. Еще полужидкие краски на льняном масле наносились на холст, смешиваясь с другими, что позволяло получить множество оттенков и нюансов цвета. Открылось и еще одно замечательное свойство масла. Если накладывать непрозрачную пасту из масла и пигмента слоями на предварительно легко загрунтованный холст (например, водой), то получается эффект прозрачности и глубины. Это открытие скоро заметили и итальянцы, возмечтавшие им воспользоваться. Был случай, когда итальянский мастер, которому не давал покоя секрет фламандцев, совершил убийство.

Об этом повествует Фелибьен, и рассказ его прекрасно иллюстрирует нравы и убеждения, царившие во времена Рубенса: «В то время жил Андреа дель Кастаньо, который много лет работал во Флоренции и первым из тосканских художников узнал секрет живописи масляными красками.

Когда во Флоренцию приехал Доминико Венециано, которому этот секрет передал Антонелло де Мессина, Андреа дель Кастаньо сейчас же завязал с ним близкое знакомство и не отходил от него ни на шаг, пока Доминико не поведал ему о новом приеме в живописи. Сделал он это тем более охотно, что искренне верил в дружеское к себе расположение дель Кастаньо. Между тем работы Доминико вызывали у флорентийцев такое восхищение, что постепенно в сердце Андреа закралась черная зависть, столь ужасная, что, пренебрегнув дружбой, в которой он клялся Доминико, забыв обо всем, чем был ему обязан, он решил убить соперника. Как-то вечером, когда Доминико гулял по улицам с гитарой в руках, его лжедруг, надев чужое платье, подкараулил его в укромном местечке и нанес роковой удар. Он проделал это с таким коварством, что несчастный Доминико, так и не признав убийцу, велел подоспевшим людям отнести его в дом к жестокому другу, на руках у которого и скончался». [23](#)

Так гласит легенда. Подтверждение того, что нечто подобное происходило на самом деле, можно найти у Лютера. Он, правда, с насмешкой и презрением относился к художникам, которые изображают на своих картинах «одних только женщин да девушек, монашек да простолудинов, нимало не смысля в истинной художественной гармонии». [24](#) Но уже Микеланджело открыто признавал, что помимо итальянской школы существует и школа фламандская, с которой нельзя не считаться. Он понимал, что невозможно не отдать должного традиции столь же глубокой, как и та, к которой принадлежал он сам и без достижений которой успехи его собственной школы задержались бы со своим появлением.

Искусство во Фландрии начало оформляться еще во времена Средневековья. Первыми художниками стали здесь миниатюристы, создававшие иллюстрации для священных книг — Библии и часословов. Их рисунки отличались точностью линий, краски они предпочитали яркие, что в целом немного напоминало византийский стиль. Первоначально в роли художников выступали монахи, но постепенно к этому искусству начали прибегать и мастера-миряне. Феодалы, князья и члены богатых аристократических фамилий желали иметь свои собственные церковные книги. Монастыри уже не справлялись с заказами, и тогда появились мастерские, в которых иллюстрированием священных текстов занялись светские ремесленники. Так линия рисунка держит цвет, так свинец в витраже держит окисленное стекло.

Возникновение типографий поставило под угрозу труд иллюстраторов.

Тщательность, с какой они вручную разрисовывали каждую буквицу, каждый орнамент, тормозила массовое распространение книг со священными текстами. Печатники же имели в своем распоряжении технику репродукции гравюр на дереве, известную еще в Средние века. Наконец, изобретение Гутенберга в корне изменило характер труда иллюстраторов, подготовив наступление эры нового искусства. Иллюстрация перестала служить дополнением к тексту и обрела самостоятельную ценность. Князья и остальная аристократия поняли, что хорошая «картинка» может не только украшать молитвенник, но и доставлять чисто эстетическое удовольствие. Иллюстратор, прежде строго ограниченный рамками Священного Писания, не допускавшего никакой инициативы, отныне мог дать полную волю своему воображению. Отказавшись от службы исключительно во благо Церкви, мастера обратили свои взоры к земной власти. Иллюстрация как жанр отделилась от книги не только содержанием, но и формально. Так родилась миниатюра. Изменились и сюжеты. Если раньше художники изображали исключительно события, описанные в Евангелии, то теперь в их работах нашли отражение и смена времен года, и любовные приключения сеньоров. Воспитательную функцию иллюстрации в это же самое время приняли на себя заалтарные картины, которыми прихожане могли любоваться в церквях. Именно тогда, в XIV веке, появились первые деревянные панно. Этот момент и стал началом рождения собственно фламандской живописи.

И с точки зрения техники, и с точки зрения художественной выразительности она явилась логическим продолжением миниатюры. Интенсивная цветовая палитра, мистические мотивы и «послушное следование природе»²⁵ — вот те главные характеристики, которые составили ее ядро и вызвали позже саркастическую насмешку Микеланджело. Фламандская живопись одновременно натуралистична и антропоцентрична, в равной мере внимательна к рисунку и к цвету. Бог, человек, твари Божьи и создания рук человеческих — вот то заповедное поле, с которого начался ее расцвет. Истоки фламандского изобразительного искусства связаны с тремя именами. Братья ван Эйки (Хуберт и особенно Ян), Робер Кампен — Флемальский мастер и Рогир ван дер Вейден творили при дворе бургундских герцогов. Владетельные князья всей Фландрии, они опекали живописцев, а богатством и пышностью своего двора превосходили итальянских суверенов эпохи Возрождения. Каждый из этих мастеров отличался индивидуальной манерой, которую кратко можно охарактеризовать следующим образом: «описательная изысканность»²⁶ у ван Эйков, экспрессия и накал чувств у Рогира ван дер

Вейдена, драматизм у Кампена, округлые формы и гладкие тела персонажей которого бесспорно выдают влияние скульптуры «а ля Турне», откуда он был родом. Никто из них не принадлежал ни к одной из местных гильдий, этих братств, существовавших как ячейки фламандского общества, внутри которых художники творили сообща в ущерб индивидуальному стилю. Но трем названным выше авторам удалось сохранить оригинальность манеры. В то же самое время все они держались в рамках фламандского примитивизма, требовавшего кропотливой прорисовки, богатой цветовой гаммы и той высокой духовности, которую не сумел разглядеть Микеланджело.

Никогда картина у фламандцев не превращалась в плоскость, в раскрашенную поверхность. То ли оттого, что они черпали темы в Священном Писании, то ли оттого, что в Средние века существовала традиция театрализованных представлений на библейские сюжеты, которые разыгрывались прямо на церковной паперти, но любая композиция выстраивалась у них по законам мизансцены. Благовещение, Рождество, Поклонение волхвов разворачиваются в интерьерах буржуазного дома либо в нефе церкви, куда взгляд зрителя проникает через оконный проем или арку. И сами персонажи и в особенности богатство внутреннего убранства — вот те «струны», на которых виртуозно играл мастер, демонстрируя все, на что был способен.

Изображая тиары и нимбы, венчающие головы ангелов и святых, выписывая усыпанные драгоценными камнями края мантий, он превращался в ювелира. Воспроизводя готические очертания церкви, где проходило обручение Богородицы, или многоцветье мраморной колоннады парадного зала, где восседала княжеская чета, становился архитектором. Если на полотне появлялся замок, то ни один зубец крепостной стены, ни одна бойница не ускользали от его цепкого взгляда. Художник словно приглашал зрителя войти вслед за ним под стрельчатую арку ворот и звал его все дальше, туда, где в запредельной дали сливались с горизонтом холмы. Если он писал пол, то бережно укладывал по его поверхности плитку за плиткой, не забывая на каждой изобразить тонкий узор. Обратив свой глаз в микроскоп, он с помощью этого «волшебного инструмента»²⁷ замечал любую малость: завиток орнамента восточного ковра, блик на поверхности полированного дерева, переливы парчевых одеяний, прихотливый изгиб локона — след туго сплетенной и долго поддерживаемой в таком состоянии косицы, — каждую фалангу пальца, крохотное белое пятнышко на ногте, трещинку на губе... Картины этих художников были одновременно и реестром ботаника, и каталогом ткача.

Они составляли энциклопедию творения — и Божьего, и человеческого.

Очевидно, что первые фламандцы ограничивались тем, что просто и без затей, черточку за черточкой, не утрируя и не меняя, переносили на свои полотна то, что представало их глазам. Принимая действительность такой, какая она есть, они сообщали живописи точность науки, за что их и осуждал Микеланджело, полагавший, что искусство обязано из обыденного выделять героическое, и упрекавший фламандцев в отсутствии идеалов.[28](#)

Однако это точное воспроизведение видимого мира в итоге оказывалось отнюдь не таким уж наивным и безобидным. Скорее наоборот. И причиной тому следует признать пронизывающий произведения фламандцев дух символизма. «Чем радостнее и старательнее художник открывал для себя и переносил на полотно черты видимого мира, тем явственнее он начинал ощущать непреодолимую потребность ухватить сконцентрированную сущность каждого элемента. И наоборот, чем упорнее он стремился выразить мысленный образ дотоле неведомой мудрости, тем сильнее разгоралась в нем жажда к исследованию новых пластов действительности».[29](#) И в самом деле, живопись фламандцев не столько зеркало, сколько открытая книга. Каждый физический объект, по определению святого Фомы, есть телесное воплощение духовной сущности. Творчество фламандцев предстает в этом свете некоей аллегорией целой Вселенной, одухотворенной уже в силу того, что ни одно ее проявление не сводится к простому восприятию органами чувств. Мир фламандцев не так прост. Под верхним слоем цепкой, иногда недоверчивой, наблюдательности прячется их метафизическое изумление реальным миром.

Микеланджело не слишком высоко ценил фламандское искусство, однако отдавал ему дань уважения. Вплоть до XVI века обе школы — фламандская и итальянская — сосуществовали в непрестанном соперничестве, причем за фламандцами оставалось явное превосходство в технике, тогда как итальянцы в основном пользовались преимуществами, которые дарил им благословенный климат. Художники и музыканты гораздо охотнее путешествовали с севера на юг, нежели в обратном направлении.

С начала XVI века направление вектора влияний в искусстве изменилось. В Италии наступил мир и покой. Бывшие кондотьеры сделали владетельными сеньорами. Между отдельными государствами или даже семействами еще продолжались кровавые стычки, но война перестала играть роль главного и основного дела жизни. Властители открыли для себя, что в мире существует такая прекрасная вещь, как

комфорт. Свое могущество они отныне стремились утверждать не только силой оружия, но и пышностью своего двора, для чего собирали вокруг себя художников и ковроделов, ювелиров и музыкантов, не забывая о поэтах, которым вменялось в обязанность прославление блеска земного бытия своих господ.

Если в Италии воцарился мир, то в северных странах, напротив, разгорался пожар войн. На многие десятки лет они превратились в поле битвы, где свирепствовали религиозные фанатики, солдатня и вечная спутница войны — голодуха. Разоренный, ослепленный гражданскими войнами Север уже не воспринимал света Возрождения. Между тем Италия, обратив взор в античное прошлое, действительно становилась авангардом культуры. И Германии, и Фландрии не оставалось ничего иного, как лишь заимствовать у южного соседа богатства духовной жизни.

В Италию перебрался Дюрер, и не только он. Многие и многие художники и резчики по дереву, которым не терпелось своими глазами взглянуть на творения античного искусства, потрогать своими руками древнеримские инталии и камеи, все люди искусства, очарованные древними мифами и чистотой итальянского неба, спешили сюда, прочь от схоластики, сражений и серых туч. Первыми из фламандцев решились на путешествие Скорель и Бернард ван Орлей из Брюсселя. В XVI веке за ними последовал Метсис, а затем потянулись и другие, чья слава не дожидаясь до наших дней, но кого по возвращении именовали фламандскими Рафаэлями и Микеланджело, столь благодатным оказалось для них пребывание в Италии. Так во Фландрии, а если точнее, — в Антверпене, образовался кружок «романистов». Благо или зло таилось в этом для страны, взрастившей ван Эйков, ван дер Вейдена, Патинира и Метсиса?

В 1604 году нотариус Карел ван Мандер с удовлетворением писал об обстановке мира и покоя, сложившейся в папской Италии, а также о том, что забота, которой окружили людей искусства в этой стране ее владыки, не могла принести художникам ничего, кроме пользы: «Просвещенные итальянцы раньше нас поняли истинный характер и совершенство пластических форм, что никак не давалось нидерландским мастерам, привыкшим к одной и той же определенной манере. Не имея достаточных знаний, но стремясь к совершенству, они старались, как могли, имитировать жизнь, но оставались, если можно так выразиться, в потемках. Так длилось до тех пор, пока Ян ван Скорель не возвестил им о том, что на свете существует Италия, и не поведал им о том, как следует совершенствоваться в искусстве».[30](#)

Действительно ли имело место «совершенствование»? Фламандцы приезжали в Италию, привозя с собой собственные национальные черты — «методичность и упорство». ³¹ Они искренне восхищались итальянскими образцами и, стремясь извлечь из них урок, смотрели на них теми же глазами, какими привыкли смотреть на мир природы, тот самый мир, который переносили на свои полотна с точностью энтомологов. Не решаясь дистанцироваться от увиденного, они восприняли его как некий идеал, если не сказать шаблон, доступный тиражированию. Феномен искусства предстал перед ними в одном ряду с явлениями природы, а уж наблюдать природу они умели как никто. Разумеется, попав на полуостров, эти будущие «романисты» впитывали в себя достижения итальянской культуры в целом, но опять-таки «заглатывали» их все подряд, без разбора, и главное — без того свойственного «основоположникам» пытливому проникновению в сущность художественного образа, которое в любой метафоре стремится узреть корни реальности. Опасность, подстерегавшая фламандцев XVI века, заключалась в том, что они заранее внутренне согласились на разрыв с национальной традицией вместо того, чтобы попытаться обогатить ее за счет плодотворной ассимиляции с иной культурой.

Фламандцы всегда были народом-купцом. Крупные состояния сколачивались в основном за счет торговли, то есть в результате практической деятельности, а вовсе не благодаря высокому происхождению. Самое богатое сословие, позволявшее себе заниматься меценатством, представляли купцы и банкиры. Этим, в частности, объясняется и тот факт, что центр фламандской живописи переместился из Брюгге сначала в Гент, а затем и в Антверпен. По мере того как песчаные наносы меняли облик реки Шельды, сдвигая припортовую торговлю к Брабанту, смещался центр деловой активности, и художники переезжали вслед за теми, от кого получали заказы. Этим объясняется и та неизбежная связь, которая соединила прагматичное искусство с теми, кто его поддерживал, то есть с людьми, которым развлечения карнавала радовали сердце куда больше, нежели толкование текстов Платона или придворные изыски. Иного искусства, кроме «заказного», в ту пору просто не существовало, а что мог заказать мастеру лавочник? Запечатлеть свою лавку или написать портрет жены, изобразить его самого за прилавком или за молитвой, с набожно сложенными у груди руками. Но именно эта «проза» спасла от уничтожения нидерландскую живопись в те годы, когда сторонники Лютера рвали и жгли картины религиозного содержания, обвиняя папистов в идолопоклонстве. Немецкие художники, изгнанные из алтарей, обратились в этих условиях к портретной живописи, а

нидерландцы продолжали совершенствоваться в том, в чем и так преуспели, — в пейзаже и жанровой сцене.

Все же этому искусству чего-то не хватало. Ему не хватало тех ценностей, известных еще в античности, которые мастера Возрождения, отринув средневековую схоластику, сумели отыскать под многовековой толщей времени. Фламандские художники понятия не имели о находках кватроченто — теории искусства, античной культуре, идеях Платона, — благодаря которым итальянцы смогли не только обновить тематику своих произведений, но и совершили качественный скачок — от фотографически точного воспроизведения действительности шагнули к его идеализации. Оказавшись в Италии, фламандские мастера с удивлением обнаружили, что их собратья по искусству с равным успехом занимаются и скульптурой, и архитектурой, и науками, и поэзией, и литературой, и философией. Выяснилось, что законы перспективы, которые они открыли эмпирически, изображая очертания лавки или церковного нефа, уже математически описаны Брунеллески и Мазаччо. Католическая религия, озабоченная целомудрием паствы, запрещала изображать обнаженное человеческое тело, а художники Возрождения восславили его, напомнив миру об античной скульптуре, образцы которой в значительном количестве сохранились в Риме. Медики всю изучали человеческую анатомию, а Леонардо выводил законы идеальных пропорций. Микеланджело, выполняя роспись плафона Сикстинской капеллы, сумел противопоставить плоскости фрески скульптурную объемность изображения, с невиданной дотоле, поистине прометеевской отвагой облекая в пластику движения человеческой души — и триумф победителя, и бунт мятежника, и смирение пред Господом.

Увы, фламандцы не прониклись ни героизмом Микеланджело, ни кроткой и чистой красотой Рафаэля, ни математической точностью Леонардо. Их искусству не хватало воображения, утверждал Гомбрих.^{[32](#)} Точнее сказать, сама их манера выписывать листик за листиком каждое дерево, ниточка за ниточкой каждое парчовое покрывало, заполняя пространство холста тысячей деталей, оставляла слишком мало простора для идеализации. Не смея вырваться из плена очевидности, они изображали жизнь такой, какой она представала глазам, а если встречались с чем-то необъяснимым, то запечатлевали его в форме фантастического, ибо как еще можно показать то, чего не существует?

Они озирали Италию взором мастерового-ремесленника и с привычной скрупулезностью спешили зафиксировать увиденное в малейших подробностях. Леонардо, отдаваясь изучению точных наук,

мечтал постичь тайны строения Земли, понять, отчего летают птицы, и задавался вопросом, сможет ли полететь человек. Не зря же Чезаре Борджа доверил ему инженерное обеспечение строительства мостов и дорог. Учитель Рубенса ван Веен, знакомый, как и Леонардо, с премудростями механики и физики, делал аналогичную работу для Фарнезе. Только в отличие от автора «Тайной вечери» он получил свое образование у иезуитов, следовательно, загадки земного бытия его не волновали. Формально он шел стопами Леонардо, но исповедовал при этом совершенно иные принципы.

Любопытно также проследить за развитием темы ню во фламандской живописи. В достаточно прозрачной знаковой системе фламандской символики нагота человеческого тела могла означать либо безоружную покорность человека перед Богом, осуждавшим или, напротив, благословлявшим его в день Страшного суда, либо плотское искушение. Плоть выступала лишь в двух ипостасях — либо смирение, либо грех. «Романисты», потрясенные гуманистическим культом греко-романской скульптуры, открыли, что тело человека может быть прекрасно. И... не придумали ничего лучше слепого копирования античных образцов. Вот откуда на полотнах «католиков» по рождению Франкена и Франса Флориса такое обилие обнаженных мифических богов и богинь. Толстая, белотелая Венера, увитая гирляндами цветов, покойно сидит в густой траве. Почему в траве? Ну надо же ей где-то сидеть, а в обильной дождями Фландрии трава растет замечательно... В сущности, персонажи их картин просто сменили свои широкие плащи на туники и драпировки. В изображениях людей и интерьеров воцарилась стилизация. Прощайте, морщинки, точки на ногтях и уроки ботаники! Вооруженный кистью фламандец отныне не срисовывал окружающие его предметы, а воспроизводил итальянские модели. Рисунок прежде всего, говорили итальянцы. И фламандские мастера напрочь забыли про свои колористические находки, это чудо гармонии, вызывавшее восхищение в той же Италии. Потомки, не утратившие чувства национальной самобытности, впоследствии осудили и Франса Флориса, и братьев Франкенов, и Мартена де Воса, дав им обидное прозвище «гибридных художников».33

Одновременно во Фландрии продолжали жить и творить те, кого можно условно причислить к своего рода «Сопротивлению». Наиболее известные из них те, чьи имена дошли до нас, — Патибир, Метсис, Кокси, Коненкслоо, Питер Брейгель Старший, вообще не сводимый ни к каким школам и направлениям, как и остальные представители этой славной фамилии, наконец, загадочный Хиеронимус Босх. Каждый из них в свой

черед совершил путешествие по ту сторону Альпийских гор, и ни один не потерял лица. Очевидно, творческая самобытность уберегла этих мастеров от слепого следования римским, венецианским или флорентийским учителям. Благодаря их усилиям мы имеем сегодня представление о фламандской живописи как о едином целом, включающем одновременно «пышность и мужицкую простоту»,³⁴ «описательность и внимание к прозе жизни»,³⁵ «концентрацию на поверхности вещей».³⁶ Такой она была и оставалась в пору ученичества Рубенса. Фламандцы этого направления с равным интересом всматривались и в прекрасное, и в уродливое. Брейгеля Мужичкого и Брейгеля Адского не волновали нервы зрителя, когда они предлагали ему взглянуть на язвы прокаженных или белые глазницы слепых. С радостным бесстыдством эти художники запечатлевали перепившихся крестьян в спущенных штанах, падающих на траву или земляной пол в обнимку с винной бочкой или прямо на разбросанные здесь же тарелки, готовых к любовным утехам с каждой или каждым, кто окажется рядом. Фотографии еще не изобрели, и, как знать, быть может, «Менялы» Метсиса³⁷ в душе мечтали оставить на память потомкам картину своей лавки и себя в ней — с тонкими пальцами, угрюмым худым лицом, потухшим взглядом, подчеркивавшим полное равнодушие к несчастью того, кто явился к нему за помощью в явной нужде.

Для нас сегодняшних их картины — это прежде всего свидетельство суровых обычаев этого края в ту пору, когда дома здесь строили с узкими фасадами, а жизнь текла где-то там, в глубине, подальше от любопытных глаз, где зимой катались на коньках по заледеневшей реке, а когда лед сходил, возили по этой же реке в деревянных баркасах разнообразные товары. Скрупулезное внимание к будням бытия сообщает этой живописи чисто документальный интерес, потому что она безо всяких прикрас показывает нам предметы и явления обыденной жизни, словно спешит напомнить, какими они были на самом деле. Бесполезно искать в этих картинах забвения житейских невзгод: что у детей опять золотуха, а денег, как всегда, не хватает... Они ведь ничего не выдумывают, а рассказывают все как есть. Но, как и любой, кто погружается в метафизику очевидного, фламандцы чувствовали, что полнота бытия не ограничивается видимым, что за явью тварного мира кроется нечто необъяснимое. Для выражения этого необъяснимого они прибегали к другому средству — изображали то, чего вообще не существует. Подобно Плотину, считавшему тьму физическим образом небытия, они облекали непознаваемое в формы фантастического. И тогда на свет появлялись творения мечтателей, не поддающиеся никакой классификации.

Не в этом же равнинном краю подсмотрел Патинир свои каньоны и пещеры, причудливые менгиры, лиловые лужайки и пылающие закаты. И не в Балтийском море выловил Хиеронимус Босх своих гигантских рыб цвета розовой гнили, не в лугах мирного Брабанта, где прошла его жизнь, и крестьянам которого вместо голов он приделал голубые пузыри, он увидел кузнечиков с птичьими головами и кинжалы с человеческими ушами вместо рукояток, населив ими свой «Сад наслаждений». ³⁸ Одним словом, все то, чего прагматичные фламандцы не находили в окружающей действительности, перемешалось для них в область чистой фантазии. Эта двухмерная логика, не признающая промежуточных этапов, отвергала все, что не укладывалось в жесткую схему, заданную изначально. Мы не найдем в их искусстве ни малейшей попытки «улучшения» реальности. Если не удавалось отобразить ее в собственном виде, эти художники просто изобретали нечто иное. Отталкивающие или шокирующие стороны действительности нимало их не смущали. Но и «прекрасный идеал», само понятие которого принесло лишь Возрождение, подхватившее эстафету неоплатонизма, оставался им неведом. Микеланджело и Рафаэль стали первыми, кто решился на смелый шаг и доказал, что в творчестве художник, движимый «мысленным идеалом», может и должен сравняться с Богом.

Фламандцы вообще обходились без понятия прекрасного, строгое определение которого, впрочем, было и остается невозможным. Попытки сформулировать, что же есть прекрасное, не привели ни к чему, шла ли речь об «объективном» подходе, основанном на измерении гармонии пропорций, или о нарочито заниженном, образчик которого дал Витгенштейн, язвительно писавший о чувстве довольства, какое возникает после хорошего обеда. Достоинство и величие фламандской живописи кроются не в ее благородстве и не в масштабности тематики, а скорее в самом способе восприятия действительности. Зритель может надолго остановиться возле полотен фламандцев, а может и пройти мимо. Каждого художника отличает свое видение мира, которое проявляется в его творческой манере независимо от его желания. Микеланджело воспринимал мир с самоощущением Прометея, а Питер Брейгель смотрел на него сквозь иронию, Рафаэль видел прежде всего его безмятежную красоту, а Метсис — безмятежную банальность. Упрекая фламандцев в отсутствии идеалов, Микеланджело на самом деле упрекал их в том, что свое вдохновение они черпают в обыденности. Флорентийский гений бесстрашно переделывал человеческое тело, ему и в голову не приходило изображать его в болезни или старости. Его не интересовали хромые и

прокаженные, его интересовал бунт раба, его превращение в героя или божество. Не фермы или хибары, но дворцы и небесный свод привлекали внимание флорентийца, а во дворцах, как известно, не живут ни ростовщики, ни мужичье. У фламандских мастеров тоже был свой идеал, но только искали они его тут же, рядом, в той действительности, которая не перестает изумлять живущих каждый день и каждый час.

В 1600 году, когда Рубенс собирался покинуть Антверпен, Метсиса уже давно, с 1530 года, не было в живых. Оставались его последователи: Хоос де Момпер, Брили, Ян Брейгель, сын Питера. Продолжали работать и «романисты», в том числе последний учитель Питера Пауэла Вениус. За годы учебы, проведенные в мастерских ван Ноорта и Вениуса, Рубенс на практике столкнулся с этой двойственностью фламандской живописи. Большинство комментаторов утверждают, что Рубенс ушел от ван Ноорта из-за вздорного характера последнего. Но с той же степенью вероятности можно предположить, что Рубенс сознательно искал себе учителя среди представителей другой, «итальянской» школы, и нашел его в лице Вениуса. Судя по всему, полученные от этого третьего по счету учителя навыки, которые нашли воплощение в работах религиозного или античного содержания, его не удовлетворили. Представляется очевидным, что он все еще не чувствовал себя обладателем индивидуальной творческой манеры, достаточно твердо стоящим на ногах, чтобы открыть собственную мастерскую, хотя формально уже имел на это право. Складывается впечатление, что между агрессивной Фландрией ван Ноорта и Италией «из вторых рук» Вениуса он не нашел еще своего пути, не разрешил еще этого противоречия. Проведя детство и юность между двух огней политико-религиозной борьбы, он снова стоял теперь перед выбором, только на этот раз в области эстетики. Творческий гений позволит найти верное решение на пути слияния обоих направлений.

Марии Пейпелинкс удалось в конце концов восстановить благосостояние семьи, судьба которой отныне снова пошла по восходящей. Дети получили образование и могли претендовать на приближение к великим мира сего. Как Ян Рубенс тридцать лет назад, как позже первенец Яна и Марии Ян Баптист, старший брат Питера Пауэла Филипп отправился в Италию продолжать свое юридическое образование в Падуанском университете. С ним вместе уезжал сын придворного советника Гийом Рикардо. Питер Пауэл уже успел к этому времени приобрести несколько рисунков Рафаэля. Он понимал, что у Вениуса ему больше нечему учиться, однако чувствовал, что его учеба еще не закончена. Поэтому вслед за отцом и братьями он решил ехать в Италию. 8 мая 1600 года бургомистр эшевен

города Антверпена выдал молодому человеку свидетельство, удостоверяющее, что его податель находится в добром здравии, а в городе нет никаких эпидемий.

На следующее утро Питер Пауэл уже мчался верхом по дороге, ведущей в Италию. Приведет ли она его к осуществлению мечты?

II ПРЕБЫВАНИЕ В ИТАЛИИ (1600-1608)

Мантуя. Винченцо Гонзага

Рубенс покидал Антверпен, мать и Отто Вениуса 23-летним человеком. В Италии, куда он направлялся, недавно скончался его брат Ян Баптист, которого Питер Пауэл никогда не видел. Больше об этом брате мы не знаем ничего. Другой брат, Филипп, пошедший по стопам отца, уже учился в университете Падуи, откуда позже перебрался в римскую Сапиенцу. Филипп, к которому младший брат относился с любовью и уважением, безусловно, повлиял на его решение покинуть родину, однако не стоит забывать, что в Италию уезжал не просто сын или брат, но прежде всего художник.

С итальянской манерой письма Рубенс познакомился еще в мастерской Вениуса, который и сам когда-то учился у Федерико Цуккарро. Вениус создавал крупногабаритные полотна, черпая вдохновение скорее в мифологических сюжетах, чем в сценах народной жизни, столь любимых фламандцами. Между тем в Европе в это время получили широкое распространение гравюры, благодаря которым публика узнавала о шедеврах Возрождения. Наконец, в среде художников, в которой вращался Рубенс, путешествие в Италию воспринималось как нечто само собой разумеющееся и почти обязательное: сам великий ван Эйк, признанный мастер западной школы, возродивший технику письма маслом, побывал в Италии и не видел в этом ничего для себя зазорного. Дюрер, тоже не слишком нуждавшийся в чьих бы то ни было уроках, дважды посетил Венецию. Одним словом, множество художников из северных стран, не всегда знаменитых, но равно одержимых любопытством, жаждой новизны, солнца и света, приезжали в Италию, а иногда и оставались здесь навсегда, как, например, немец Адам Эльсхеймср или фламандец Пауэл Брил.

Путешествие, предпринятое Рубенсом, было вполне обычным. Более существенным представляется тот рубеж в его профессиональной карьере, на который пришлась эта поездка. Действительно, ему исполнилось 23 года — возраст, в котором пора уже твердо встать на ноги. Всем, что для этого

необходимо, он уже обладал, однако ни одной работы, которая знаменовала бы начало большого творческого пути, пока не создал. В его активе были лишь картины, украшавшие гостиную матери. Об их существовании нам известно из ее завещания: «Оставляю обоим своим сыновьям кухонную утварь и все свое остальное имущество, все принадлежащие мне книги, бумаги и документы, а также мои собственные картины, не являющиеся портретами. Все остальные, хорошие картины принадлежат Питеру Пауэлу, который их написал».³⁹ По свидетельству племянника, эти первые работы несли на себе заметный отпечаток манеры Вениуса. Судя по всему, Рубенса пока устраивало его зависимое положение «приготовишки». Что мешало ему бросить вызов миру — робость, неуверенность в своих силах? Поездка в Италию словно подтверждает это предположение, ибо является логическим продолжением ученической поры. Как вспаханная, взрыхленная и удобренная земля ждет лишь семени, чтобы дать урожай, так и Рубенс был вполне готов к новому этапу своей жизни. Восемь лет учебы, завершившиеся присвоением звания свободного мастера и вступлением в гильдию святого Луки, не помогли его душе преодолеть чувство недовольства собой. Он хотел своими глазами увидеть работы Рафаэля, Микеланджело, других художников, чтобы, основываясь на своем классическом образовании, на месте убедиться в красоте античных статуй. Он не помышлял ни о каком «совершенствовании мастерства», потому что совершенствоваться пока было нечего или почти нечего. Скорее всего, прежде чем погрузиться в самостоятельное творчество, Рубенс ощущал необходимость максимально «вооружиться»: и техническими приемами, и опытом предыдущих поколений, который помог бы ему в полной мере раскрыть свой талант и избежать движения на ощупь, полного случайных находок и открытий — плода долгих и мучительных метаний. Решаясь на этот шаг, он проявил недюжинные организаторские способности, создав наилучшие условия для реализации собственного гения.

Поначалу он остановился в Венеции, резиденции всех фламандских художников, прибывавших в Италию. Путь его лежал через Германию, вдоль рейнского побережья, а затем через Францию с остановкой в Париже. Таким точно путем следовал когда-то его отец, а позже брат. Но в городе дождей и «столице колористов» он не задержался, мало того, не успел даже осмотреть произведения античных мастеров и современников. Ему сразу крупно повезло. Впрочем, немалую роль в удачном стечении обстоятельств сыграло и то, что рассудительный Рубенс поселился в весьма приличной гостинице, которая соответствовала его понятиям о хорошем обществе. Так или иначе, но в гостинице он скоро свел знакомство с неким дворянином из

свиты герцога Винченцо Гонзага, приехавшего из Мантуи для участия в карнавале, который в те времена регулярно устраивали летом. Стоял июнь 1600 года. Рубенс не мешкая показал новому знакомому картины, которые предусмотрительно прихватил из дома, а тот рассказал о них герцогу. На службе у Винченцо тогда уже состоял один фламандский художник — Франс Поурбюс, занимавший должность придворного портретиста. Мы не знаем истинных мотивов, побудивших Винченцо немедленно предложить Рубенсу место: то ли герцог высоко ценил фламандцев, искусных живописцев и ковроделов, то ли ему полюбилась сама Фландрия, откуда он недавно вернулся, побывав на водах в Спа, то ли ему просто нравилось окружать себя людьми искусства, не считаясь с расходами. Так или иначе, но Рубенс, едва ступивший на землю Италии, тут же получил работу, жалование, покровителя и крышу над головой в одном из самых красивых городов полуострова.

Еще и сегодня Мантуя стоит особняком в ряду чудесных итальянских городов. В ней нет того слегка болезненного очарования, которым покоряет Венеция с замшелыми фасадами своих домов и туманом, стелющимся над зеленоватой водой каналов. Нет в ней помпезной роскоши Флоренции, этого города-музея, воплотившего в своей галерее Уффици или в Палаццо Питти самый дух итальянского Возрождения. Разумеется, ей далеко до монументального величия Рима. Мантуя — небольшой город, со всех сторон окруженный спокойными полноводными озерами, над которыми в сумерках поднимается туман, словно защищающий жителей от постороннего шума и любопытства чужаков. Во времена Рубенса Мантуей правил семейство Гонзага, утвердившее здесь свою власть с XIV века. Каждый из представителей этой династии оставил на городе свой отпечаток, о каждом хранилась память. Мудрый герцог Лодовико, запечатленный Мантеньей в окружении домочадцев, кардинал Эрколе, занимавший пост главы Тридентского собора, Изабелла, урожденная д'Эсте, муза Бальдассаре Кастильоне, по заказу которой было сооружено не сохранившееся до наших дней «студиоло» с собранием полотен всех выдающихся мастеров Возрождения, наконец, легкомысленный и ветреный герцог, навлекший столько бед на голову несчастного Риголетто... Каждый из них старался упрочить традицию пышной роскоши двора, каждый старался привлечь к себе лучших деятелей искусства своего времени. В Мантуе работали Мантенья, Джулио Романо и Леон Баттиста Альберти, а нежные фрески базилики с единственным нефом внушали прихожанам скорее любовь к Богу, нежели страх Господень. Мантуя дважды

подвергалась разорению. В первый раз это случилось в 1627 году, когда прервалась династия Гонзага и в борьбу за наследство вступили французы и итальянцы, во второй — во время наполеоновских войн. От богатейших коллекций дома Гонзага не осталось ничего. К счастью, грабители не смогли унести с собой фрески, а у зданий отнять их совершенные пропорции, вырвать из мостовых уложенные в строгий орнамент камни, содрать охру со стен и украсть золотистую дымку небес. Формы и колорит, природные и сотворенные руками человеческими, до сих пор сообщают Мантуе совершенно особую атмосферу изысканной строгости, в любую минуту готовой прорваться отчаянным весельем, которую восславил в своем трактате «Придворный» уроженец здешних мест Бальдассаре Кастильоне.

Даже в те времена, когда в Италии процветали могущественные Медичи, Винченцо Гонзага выделялся необычайным расточительством. Его двор считался самым утонченным и самым пышным в Италии. У него был самый роскошный выезд, он тратил сумасшедшие деньги на постоянное пополнение своих художественных коллекций, сравниться с которыми могли лишь папские собрания. В Палаццо Дукале, именовавшемся также замком Реджа и представлявшем собой настоящий город в городе, постройки соединялись висячими садами, а внутри стены украшали фрески Пизанелло и Мантеньи, фламандские гобелены, выполненные по рисункам Рафаэля, полотна Беллини, Корреджо, Тициана, Веронезе, Леонардо или Караваджо. Здесь состоялось первое знакомство Рубенса с «живым» итальянским искусством. Представим, как пожирал он глазами кессоны потолков, фигурные перекрытия дверей, распахивавшихся в бесконечную анфиладу залов, вдоль которых шли галереи с ложной колоннадой, увенчанной капителями с тонкой золотой росписью растительных орнаментов. Даже для карликов здесь устраивали особые «маленькие» жилища с отдельным обеденным залом и часовней — уменьшенной копией Скала Санта Сан-Иоанн-де-Латрана. Дня не хватило бы, чтобы обойти здесь все и при этом не заблудиться. И не одна неделя понадобилась бы, чтобы научиться проходить туда, куда нужно, не останавливаясь поминутно, будучи не в силах оторвать замороженного взгляда от игры красок, как будто тающих вдаль в янтарной дымке.

В жаркие дни Винченцо перебирался в другую резиденцию — Палаццо дель Те, расположенный поблизости, меньше чем в часе ходьбы от замка Реджа. Невысокая вилла, выстроенная в стиле Себастьяно Серлио, группировалась вокруг двух внутренних двориков. От парадного входа до последней крепостной стены открывалась ясная перспектива. Сам

Серлио⁴⁰ считал виллу «образцом архитектуры своего времени». «Непосредственность и гибкость», смелость и новизна этой постройки проявлялась в кажущейся произвольности каменной кладки. Руководил постройкой Джулио Романо. Он же, по просьбе Федерико II Гонзага, сына Изабеллы д'Эсте, унаследовавшего от матери любовь к искусству и безупречный вкус, взял на себя внутреннюю отделку помещений. В небольшой по размерам вилле каждый из 13 залов был оформлен по мотивам одного из произведений античной литературы: «Метаморфозам» Овидия, «Золотому ослу» Апулея... Прозрачные фрески, выполненные в стиле Микеланджело и позднего Рафаэля и посвященные Солнцу, Фаэтону, музам, Зодиаку, Цезарю, титанам, встрече Амура и Психеи, воспевали славу и гнев богов и героев и жизненную силу любви. Не случайно именно этот дворец герцог Федерико превратил в место тайных свиданий. Эстафету неги и блаженства плотских утех принимал сад, засаженный бесчисленным множеством цветов, апельсиновых и лимонных деревьев, украшенный фонтанами и окруженный блестящей от росы живой изгородью. Торквато Тассо воспел его в поэме, озаглавленной «На дороге, ведущей в дель Те»: «Стремись скорей под сень ветвей, в объятья роз и безмятежных трав».⁴¹

Почти ежедневно в герцогских владениях на фоне этих пышных декораций устраивали празднество, концерт или театральное представление. Винченцо строго соблюдал традицию меценатства, заложенную его предками. Он содержал труппу актеров и домашний оркестр. В 1601 году герцог пригласил к себе Монтеверди, который сочинил здесь «Орфея» и «Ариадну», однако, уезжая семь лет спустя, не скрывал горечи: «Из всего, о чем я рассказал, следует один вывод: я не желаю более принимать ни милостей, ни благосклонности мантуанского владыки. Все, на что я могу надеяться, ежели мне вздумается сюда вернуться, это получить еще один, последний удар моей жестокой судьбы. Но нет, я и так слишком несчастен».⁴² В 1606 году в Мантуе короткое время гостил Галилей. Не исключено, что Рубенс встречался с великим ученым и музыкантом, хотя ни в одном из двух писем, в которых речь идет о Мантуе, он об этой встрече не упоминает. В письме от 15 июня 1628 года Рубенс с сожалением пишет о том, что коллекция герцога распалась,⁴³ а в письме, датированном августом 1630 года, скорбит по поводу разорения Мантуи, которое его «особенно глубоко удручает, потому что [он] служил дому Гонзага в течение долгих лет и провел в этом чудном краю годы своей юности».⁴⁴ Чем еще прославился Винченцо Гонзага? В 1586 году он вызволил из дома умалишенных Тассо, упрятого сюда злой волей

семейства Эсте Феррарских. Страстно увлеченный собирательством произведений живописи, Винченцо держал целый штат курьеров, которые путешествовали по Италии и по всему миру и выискивали полотна, достойные занять место в его галерее. Согласно реестру, составленному приобретшим часть коллекции в 1627 году английским королем Карлом I, в ней хранилось три картины Тициана, две Рафаэля, одна Веронезе, одна Тинторетто — на ней изображено пиршество в доме Гонзага, — одиннадцать картин Джулио Романо, три Мантеньи, две Корреджо, «Мадонна» Андреа дель Сарто и «Успение Богородицы» Караваджо, не говоря уже о работах менее известных мастеров, таких, как Пальма Джоване, Падованино и бесчисленном множестве копий, выполненных придворными художниками. Отличавшийся большей, нежели его предки, склонностью к космополитизму, Винченцо охотно приглашал к себе мастеров со всего света — чеканщиков, ювелиров, ковроделов, ткачей, которые не только обеспечивали дом герцога всем необходимым, от тканей и белья до золотой и серебряной посуды, но и обучали мантуанцев своим ремеслам. Наконец, герцог владел коллекцией античных резных камней, инталий и камей, вызвавших у Рубенса такое восхищение, что он не только приобрел несколько штук лично для себя, но и впоследствии, двадцать лет спустя, намеревался посвятить описанию лучших инталий своего времени целую книгу.

В дни празднеств герцогу Винченцо случалось прогуливаться со свитой по улицам Мантуи, украшенным по его приказу деревьями и цветами. В толпу, которая собиралась, чтобы его приветствовать, он любил горстями швырять монеты, быть может, надеясь, что эти подачки заставят его подданных на время забыть о тяжелых податях, которыми он их обложил и за счет которых вел жизнь на широкую ногу. В общем-то он транжирил богатства, с большим трудом накопленные предшественниками. Лодовико Муратори, автор одной из мантуанских хроник («Анналы», 1612 год), оставил о нем следующее безапелляционное суждение: «Игрок и мот, любитель роскоши и женщин, он проводил время в волокитстве и блаженном ничегонеделанье, заполняя дни празднествами, балетами, музыкой и комедиями».⁴⁵

Несмотря на свой образ откровенного прожигателя жизни, герцог проявил себя довольно ловким политиком, пекущимся о благоденствии подданных. В 1600 году он писал: «В ряду важнейших помыслов относительно управления государством и милостью Божьей нашими подданными мы особенно выделяем должное отправление правосудия, прекращение преследований, справедливое распределение

государственного достояния, благодаря которому не страдали бы ни общественные, ни личные интересы, включая наши собственные, дабы искоренить злоумышленников и оказать помощь тем, кто дурно одет, плохо питается и живет в постыдных условиях». ⁴⁶ И в самом деле, в течение тех 25 лет, что длилось правление Винченцо, органы административной власти и налоговые службы действовали весьма активно, контроль за их работой осуществлялся достаточно эффективно, а простые люди любили своего герцога.

В области внешней политики он также вел себя умно и тонко. Располагая более чем скромной территорией, расположенной к тому же между центральной и северной частями Италии, то есть в стратегически важной области, он постоянно помнил о завистливых притязаниях соседних итальянских государств, папства и Франции, которая давно мечтала проникнуть на полуостров и составить конкуренцию своему исконному врагу Испании, сумевшей захватить на юге Неаполитанское вице-королевство, а на севере — Миланское герцогство. Винченцо Гонзага носил также титул герцога Монферрато, пожалованный его прародителю Федерико II императором Карлом V, поэтому он всегда чувствовал свою связь с испанским королевством. Задачу свою он видел в поддержании полезных для него альянсов и сохранении собственной независимости. До самой своей смерти в 1612 году он решал ее весьма успешно.

Что касается Рубенса, то лично для него и сам герцог, и настроения, царящие при дворе, оказались не таким уж плохим выбором. Если судить по творчеству художника, каким мы знаем его сегодня, то следует признать, что в характерах Рубенса и Винченцо Гонзага присутствовало немало сходных черт. Оба обладали отменным вкусом, касалось ли это резьбы по камню или женщин, обоих отличало жизнелюбие, та самая жизненная сила, которая пропитывает полотна Рубенса и которая сквозила во всех начинаниях герцога. Впрочем, в 1600 году Рубенс еще не позволял себе отдаться увлечениям, потому что его занимали более серьезные вещи — самоутверждение в искусстве и самоутверждение в жизни. Все соблазны Мантуи оказались бессильны перед его решимостью добиться своего, поэтому свою службу у герцога он всегда рассматривал как явление временное, своего рода стартовую площадку. Только этим можно объяснить необычный характер отношений, которые сложились у художника с его хозяином и покровителем.

Нам неизвестно, читал ли Рубенс трактат Кастильоне или советы мантуанского философа наложились на его собственные убеждения, но факт остается фактом: при дворе Гонзага он вел себя именно так, как и

подобает умному придворному. «Побудительным мотивом его действий служат не интересы господина, но самосовершенствование».⁴⁷ Таким образом, Рубенсу удалось обратить себе на пользу двусмысленное социальное положение, в котором находился любой художник того времени. Статус человека искусства оставался настолько неопределенным, что даже в начале XVII века Франсиско Пачеко, художник, учитель и тесть Веласкеса, с горечью и гневом писал об этом в своем трактате «Искусство живописи». Хроники, составленные веком раньше, оставили память о бесконечных ссорах Микеланджело с папой Юлием II, из-за которых флорентиец периодически уезжал в родной город, впадал в ярость, работая над фресками Сикстинской капеллы, переживал нервные срывы... О взрывном темпераменте художника упоминает и Вазари в своей «Жизни великих живописцев», правда, не пытаясь объяснить его буйные проявления зависимостью от заказчиков. Пачеко ясно и однозначно выразил свое недовольство отношением окружающих к художникам следующим красноречивым заголовком: «Глава вторая, в которой повествуется о живописи, причинах ее благородства и похвалах, коих она заслуживает». Он добросовестно перечисляет знаки уважения, какими отмечали современных ему мастеров великие мира сего. Так, германский император Максимилиан приказал однажды одному из придворных подставить Альбрехту Дюреру собственную спину вместо табурета, чтобы художник мог дотянуться до расположенной высоко на стене части росписи, а в дальнейшем пожаловал нюрнбергского мастера дворянским титулом и гербом. Автор подчеркивал, что в Риме и Греции «людям этого звания [художникам] запрещалось предаваться иному труду, кроме свободного, живопись же относилась к числу благородных занятий».⁴⁸ Перечисляя многочисленные определения живописи, сложившиеся в разные эпохи, он проводит ясное различие между мастерством ремесленника и свободным искусством как прерогативой именно свободного человека. И добавляет, что художники достойны дворянских титулов хотя бы за свое служение Церкви, поскольку тем самым способствуют возвышению человеческой нравственности. От благородства самого искусства он перебрасывает логическую цепочку и к положению художника, давая понять, что пример Дюрера достоин всяческого подражания.

Тем не менее прошел почти целый век, прежде чем сами художники осмелились выступить с протестом против неопределенности своего положения в обществе. Могущественные владыки охотно приглашали к себе художников и принимали их на полное содержание, однако при этом

считали их кем-то вроде ремесленников — пусть высшего сорта, но тем не менее ремесленников, — ведь эти люди работали руками. Смелее всех высказался Сальваторе Роза, заявивший: «Я пишу не ради обогащения, но ради собственного удовольствия, я прислушиваюсь к голосу вдохновения и не притрагиваюсь к кистям, пока не почувствую в этом острой потребности».⁴⁹ Сальваторе Роза попытался поломать сложившиеся традиции меценатства, но его призыв остался без ответа. Он сам оставил в памяти потомков образ художника, которого современники не сумели оценить по достоинству, и лишь романтики XIX века воздали ему должное.

Рубенс не собирался ни бунтовать, ни впадать в гнев и ярость. К решению этого сложного вопроса он подошел с той врожденной дипломатической тонкостью, которая проявится в его будущих достижениях. Мы не знаем, о чем он думал про себя. Все, чем мы располагаем, это его официальная переписка с главным управителем герцога Аннибале Кьеппьо. Быть может, в письмах к родным он позволял себе больше откровенности, но эти письма не сохранились.

Жаль, конечно, но поведение Питера Пауэла и без этих писем достаточно красноречиво. Из мантуанских архивов нам известно, что Рубенс пробыл в этом городе все лето 1601-го, с апреля 1602-го по март 1603 года и с 24 мая 1604-го до конца 1605 года. Таким образом, из восьми лет, проведенных в Италии, в Мантуе он прожил три полных года.

Совершенно очевидно, что его не устраивало безвылазное сидение во владениях герцога. Не исключено, что он опасался повторить судьбу Франса Поурбюса Младшего, прибывшего сюда одновременно с ним. Винченцо познакомился с этим представителем славной династии портретистов, известных во Фландрии с XVI века, в Антверпене и сейчас же пригласил его к себе на службу. В Мантуе Поурбюс немедленно приступил к работе. Он создал целую галерею одиночных и групповых портретов молодых и старых Гонзага, сидящих и стоящих на коленях во время молитвы, и вложил в этот труд все старание, на какое способен фламандец, выписывающий кружева, драгоценности и прочие побрякушки, свидетельствующие о богатстве и высоком положении моделей. Композиция и декор интересовали его в гораздо меньшей степени. Целых девять лет он провел в роли хроникера от живописи, вполне довольный своим положением, а затем отправился в Париж продолжать делать все то же самое при дворе невестки Винченцо королевы Марии Медичи. Кстати сказать, в свое время он считался лучшим портретистом Европы.

Следует ли считать, что еще до отъезда в Италию Рубенс продумал линию своего поведения, рассчитывая извлечь из этой поездки как можно

больше пользы? Или же он принимал решения по ходу дела, учитывая отношение к себе Винченцо? В письме к Кьеппьо от 9 июня 1607 года⁵⁰ он отмечает, что в галереях герцога относительно мало его работ. Это истинная правда. Винченцо заказывал ему в основном пейзажи и другие чисто декоративные работы. Довольно скоро он возложил на Рубенса обязанности попечителя своих коллекций и одновременно поручил изготовить ряд копий с полотен крупных мастеров, а также пополнить коллекцию портретов самых красивых женщин того времени. Лишь через два года герцог передал Рубенсу оставшийся единственным серьезный заказ — триптих для церкви иезуитов в Мантуе. Он явно недооценил своего придворного художника, впрочем, не исключено, что он всего лишь платил последнему его же монетой. Между тем Рубенс весьма успешно пользовался предполагаемой невнимательностью к себе герцога, который, заметим, все это время продолжал исправно его финансировать. Художнику ничего не стоило выбрать в конюшнях Винченцо одну из 150 лошадей и совершать верхом продолжительные экскурсии. Об этом сообщает письмо Филиппа Рубенса, написанное в декабре 1601 года, то есть меньше чем через год после приезда Питера Пауэла в Италию: «С радостью выслушаю, что вы думаете о Венеции и других итальянских городах, которые вы повидали почти все». Так прилежный Филипп, покинувший Падую лишь для того, чтобы перебраться в Рим, обращался к своему брату. И выходит, что, счастливо избежав ссор и нервотрепки, которыми были отравлены отношения Микеланджело с папой Юлием II, Рубенс сумел увернуться от чрезмерной опеки своего благодетеля и умело сочетал необходимость службы с собственными интересами. Между герцогом и «*il mio pittore fiammingo*»,^{*} как называл он Рубенса, установились весьма своеобразные отношения, позволившие последнему сконцентрироваться на творческих задачах.

Рубенс приехал в Италию в драматический для искусства момент ее истории, когда оно разрывалось между верностью Церкви, академии или народу. Великих — Тициана, Веронезе, Тинторетто, Рафаэля, Микеланджело, Леонардо — не было в живых уже давно, почти век. Последние «изысканные зигзаги» выписывал маньеризм. Искусство иезуитов, ставшее выражением идей Контрреформации, оформившихся после Тридентского собора, понемногу проникало в церкви в виде картин и скульптуры. Решения, принятые на последнем заседании собора в 1563 году, уже оказали свое воздействие. Первой их жертвой пало прославление красоты обнаженного человеческого тела, которую вслед за античными

мастерами воспели художники Возрождения. Церковь считала, что не следует отвлекать посторонними предметами мысли верующего, когда он смотрит на картину. «Святой собор запрещает помещать в церквях любые изображения, созданные под влиянием ошибочных догм, которые могли бы ввести в заблуждение простодушных. Собор желает избавить их от всего нечистого и требует, чтобы образы не содержали черт, вызывающих опасные помыслы. Во исполнение своих решений святой собор запрещает помещать в любую церковь, даже не посещаемую главой епархии, изображения непристойного содержания, не одобренные епископом».⁵¹ Так свершилось изгнание обнаженной натуры из религиозной иконографии, а заодно и из искусства вообще, потому что именно Церковь оставалась главным «потребителем» художественных произведений. Микеланджело, знакомый с постановлениями святого собора и, вероятно, сознававший, что в многочисленных ню, представленных на фресках Сикстинской капеллы, гораздо больше именно «черт, вызывающих опасные помыслы», нежели чисто гуманистической эстетики, уже в 1559 году обратился к своему помощнику Даниэлю де Вольтерре с просьбой «прикрыть» ряд фигур фрески «Страшного суда». О том, что церковники серьезно взялись за искусство, свидетельствует и тот факт, что за куда менее серьезный проступок инквизиция в 1573 году призвала к ответу Веронезе, поместившего в сцену Тайной вечери слугу, у которого шла носом кровь, и пьяных солдат. Два года спустя, в 1575 году, в Риме началось строительство церкви Иль Джезу, над которой работали Виньола (1507-1573) и Джакомо делла Порта (около 1540-1602). В вычурном фасаде этого сооружения уже сквозил напыщенный дух Контрреформации, а изнутри его стены вскоре украсились всеми изысками барокко, блестяще описанного в литературе братьями Гонкурами.

«Ей [мадам Жервезэ] нравился этот свод над головой, похожий на золотую арку, изукрашенный узорами, кессонами и арабесками, нравился льющийся из оконных проемов солнечный свет, в лучах которого фигуры святых казались живыми. Она любила празднично пламенеющее сияние плафона с торжествующей вакханалией красок, на котором сквозь легкую дымку, словно сквозь пары фимиама, представал взору победительный и многоликий Апофеоз Избранных, едва удерживаемый в границах пухлых, увитых цветами бордюров; казалось, что здесь, под аркой, застыли настоящие облака, перемежаемые осколками небесной голубизны; казалось, что крупные фигуры ангелов вот-вот взмахнут крыльями и начнут перебирать ногами. Это живое колыхание, это на глазах рождающееся и замирающее трепетание, этот вишневый полусвет,

проникающий через витражи окон вместе с тонкими стрелами лучей и придающий группам молящихся неземную легкость и прозрачность, этот сокровенный полумрак будуара, неожиданно оборачивающийся тайной приобщения к святым святым, это страстное томление, разлитое в непринужденной свободе причудливых поз, это обилие безупречной формы тел и голов, теряющихся в перспективе картин и статуй, эти лица, озаренные улыбкой небожителей, эта всеохватная нежность, словно явившаяся из Божественного экстаза святой Терезы, наполняли очарованную душу мадам Жервезэ благоговением и из простого вместилища мрамора, золота и драгоценных камней переносили ее в храм Божественной любви.

[...] Но больше всего любила она тот церковный придел, где располагалась часовня св. Игнатия. Она сама не замечала, как ноги несли ее сюда, стоило ей войти в церковь, и как снова сворачивала в часовню перед тем, как выйти. На невысоком вычурном ограждении цвета почерневшей бронзы, поддерживаемом лепными изображениями детских фигур и усыпанном по цоколю драгоценными камнями, высились восемь роскошных витых подсвечников, в глубине сверкающего золотом алтаря мерцала лампада, рассыпая вокруг снопы золотых искр; все здесь сияло золотом: совершенным в своей красоте, выставленным напоказ и великолепием своего блеска затмевающим желтизну и зелень древностей; с высоты алтаря струилась вязь изумительной работы рамы, удерживающей тяжелую серебряную фигуру святого и увенчанной серебряными, мраморными и золотыми ангелами; еще выше, в бушевании резных волн архитрава, переливались глянцем отполированные скульптурные изображения Троицы, а в руке Бога Отца покоился шар Земли, выточенный из самого крупного куска цельного лазурита; со всех сторон скользили сверху вниз одиночные и групповые аллегорические фигуры в волнах воздушных одеяний, и пылающая пышность этой золоченой раковины оттеняла белизну мрамора. Три стены сокровищ, вот что такое была эта часовня». [52](#)

Но пока, в самом начале XVII века, час барокко, этого искусства убеждения, в котором каждый орнаментальный элемент — обилие золота и серебра, богатство цветовой палитры, каждый изгиб свода, каждая ниша и каждый завиток — выполнял свою проповедническую функцию приобщения к вере, еще не настал. Итальянское искусство переживало «теневую» фазу. Не случайно уроженцы Болоньи братья Карраччи обильно покрывали свои полотна умброй, не случайно ее же не жалел Микеланджело Меризи да Караваджо, создавая раскаленно контрастные

композиции, яростный реализм которых ввергал в шок служителей культа. Это время отмечено также воцарением равновесия, возвратом к академизму, стремлением художников к совершенству, понимаемому как следование по стопам великих мастеров прошлого. Искусство повернулось лицом к эклектике и расчету, занялось поиском безупречной чистоты линий и законченности колорита, пытаясь обобщить весь опыт, накопленный Рафаэлем, Микеланджело и мастерами венецианской школы. Кульминации эти поиски достигли в творчестве жителя Рима Гвидо Рени, отказавшегося во имя изящества от любых крайностей и выстраивавшего геометрически строгие композиции в серебристо-серой цветовой гамме. Его пример наглядно иллюстрирует новое понимание красоты: «Это идеальное состояние, не нарушающее ни единой связи с природой, пребывающее в строго выверенном равновесии; это форма гармонии, в которой неуправляемые страсти выстраиваются в стройную систему разумных действий». [53](#) Итак, мера и тень. К двум этим находкам начала XVII века следует добавить еще одну (разумеется, сделав оговорку о возможности поиска общих тенденций в живописи, которая в любую эпоху отличается разнообразием): искусство перестало обращаться исключительно к высшим слоям общества. Действительно ли оно, как полагал Клаудио Арган, воспыало стремлением обратить простой народ к благочестию? Так или иначе, но художники все чаще стали обращаться к изображению сцен народной жизни. Аннибале Карраччи осмелел настолько, что написал прилавок лавки мясника. Караваджо находил свои модели среди бродяг. Достучалось ли их искусство до народа, об этом история умалчивает, но во всяком случае оно отказалось от привычки представлять человечество лишь пурпуром прелатов, бархатом и драгоценными украшениями аристократов. Искусство обратилось к действительности во всей ее полноте. В живопись снова вошел пейзаж. Изобразительное искусство словно почувствовало, что его величие кроется не столько в том, чтобы стараться приподнять над обыденностью вечные духовные богатства своих персонажей, сколько в том, чтобы ухватить истинную сущность бытия. Караваджо представил нам святого Матфея в облике старика с большими и грязными ногами, который с изумлением узнает о своем избранничестве от растрепанного ангела, косящего на него взглядом вороватого юнца. В его же «Успении Богородицы» мы видим изнуренную женщину со вздутым животом и босыми ногами, словно прилегшую отдохнуть после дня утомительных трудов, над которой плачет другая женщина, похожая на служанку в трактире. Вечная ценность, какой является искусство, перестала принадлежать богачам-заказчикам. И бедняк удостоился

внимания художника, не жалеющего на него ни чистоты рисунка, ни богатства красок, ни разнообразия мизансцен, ни вдохновения. После мифологического плена, в который добровольно ринулось Возрождение, живопись вернулась в мир людей.

Аннибале Карраччи (1560-1609) и Караваджо (1573-1610), старшие современники Рубенса, во время его пребывания в Италии еще продолжали активно работать. Однако фламандский художник не приложил никаких усилий, чтобы встретиться с ними в Риме, как не встречался он и с Гвидо Рени. Не больше привлекало его и общество фламандских художников, обитавших на пьяцца Спанья, близ папского квартала, и погрязших в кутежах и взаимных склоках. Рубенс предпочитал проводить время с братом Филиппом, в квартире на виа делла Кроче, которую они занимали вместе с двумя слугами. Со своим соотечественником Паулем Брилем и с великим Адамом Эльсхеймером он познакомился исключительно по инициативе врача Фабера, лечившего его от плеврита. Эта болезнь уложила Рубенса в постель на всю зиму 1606 года. Гораздо больше людей его занимали картины. Это не значит, что в Италию он приехал в погоне за модой, намереваясь побыстрее «передрать» все, что нравится публике. Его интересовало все итальянское искусство целиком. Его бесконечные поездки вдоль и поперек полуострова походили на охоту за шедеврами. Брат часто просил его поделиться своими путевыми впечатлениями, однако нам искать их следует не в письмах Рубенса, а в его дорожных альбомах, заполненных рисунками: «...выбирая то, что ему нравилось, он иногда копировал увиденные работы, иногда записывал свои размышления, обычно сопровождая их беглым рисунком пером, для чего постоянно возил с собой запас бумаги в тетрадах».⁵⁴

Эти тетради после множества перипетий приобрел Лувр. 30 августа 1720 года, когда здесь вспыхнул пожар, часть их погибла. Осталось лишь описание, составленное в конце XVII века историком Джованни Пьетро Беллори: «Нельзя не сказать и еще об одной привычке художника, ибо Рубенс был не только практичным человеком, но и эрудитом. Существует написанная его рукой книга, в которой содержатся наблюдения автора в области оптики, симметрии, теории пропорций, анатомии, архитектуры, а также своего рода исследование всевозможных значительных явлений и их воздействия на людей, почерпнутое из поэтических произведений и художественных полотен. Сюда относятся описания сражений и кораблекрушений, жизнедеятельность выдающихся людей и прочие яркие события и происшествия. наброски некоторых картин, главным образом, копии античных авторов и Рафаэля, сопровождаются строками из Вергилия

и других древнеримских поэтов». [55](#)

Эти тексты утеряны, но осталось большое количество эскизов, свидетельствующих о том, что Рубенс действительно выполнил такого рода работу. Их так много, что ни один исследователь так и не рискнул попытаться составить полный их каталог, ведь для этого ему пришлось бы не только собрать воедино все сохранившиеся рисунки, но и достоверно установить принадлежность каждого руке Рубенса. Трудность заключается в том, что Рубенс пользовался техникой рисунка в самых разных целях — для копирования работ других художников, для этюдов, эскизов и предварительных набросков как собственных картин, так и гравюр, и фронтисписов книг (в течение всей жизни он занимался этим по просьбе своего друга печатника Плантена). В каждом отдельном случае менялась и его манера. Всего он оставил больше тысячи рисунков, но мы пока сосредоточимся только на одной их части, а именно на копиях, которые он снимал с работ своих предшественников.

Копии, выполненные Рубенсом в годы его пребывания в Италии, можно разделить на две группы: перерисовки произведений античных авторов и репродукции работ других художников. Отдаваясь этому труду, Рубенс преследовал сразу две цели: во-первых, набивал себе руку, уподобляясь в некотором смысле тем музыкантам, которые копируют партитуры великих композиторов. Так Бах переписывал ноты Вивальди, Моцарт — ноты Вивальди и Баха, а Шенберг — Брамса. Художники и музыканты прибегали к этому, потому что так они могли приобщиться к подлинному совершенству предшественников, настроить слух или руку на нужную волну. Помимо этой цели, которую можно назвать «учебно-воспитательной», Рубенс стремился запечатлеть в форме рисунка как можно больше произведений, рассеянных по частным коллекциям, поскольку не мог знать наверняка, удастся ли ему увидеть их еще хотя бы раз. Таким образом, он по-своему решал проблему отсутствия книг по искусству, все больше расширяя свой личный «каталог».

Собирая в своих альбомах образцы итальянского искусства, Рубенс оттачивал свое мастерство рисовальщика и одновременно готовил себе на будущее богатый запас моделей, заранее создавал своего рода архив для собственной мастерской, надеясь, как мы уже видели из анализа завещания художника, что его труды пригодятся тому из наследников, кто пойдет по его стопам. Некоторые исследователи полагают, что Рубенс сделал попытку составления каталога западноевропейской живописи. Против этого соображения говорит тот факт, что его интерес носил слишком избирательный характер, чтобы претендовать на полноту набрасываемой

картины. Скорее уж он следовал собственному вкусу, обращаясь главным образом к произведениям античности, а затем к тем из работ итальянских мастеров, кто нравился ему больше других, и не теряя при этом способности к их критическому восприятию.

Гуманитарное образование пробудило в нем страсть к археологии, и он с увлечением заносил в свои альбомы зарисовки древних реликвий: декоративную скульптуру, военное снаряжение, предметы религиозного культа и домашнего обихода. «Все, что наполняло жизнь людей во времена Римской империи, вызывало его живой интерес: жертвенники и военные трофеи, оружие и доспехи, мебель и одежда, транспортные средства и музыкальные инструменты». [56](#) Часть этих рисунков использовал Филипп Рубенс в книге, опубликованной в 1608 году и посвященной нравам и обычаям древних римлян, в частности, особенностям их быта. В альбомах Питера Пауэла нашлось также место для зарисовок античных бюстов древних писателей, философов и просто людей, показавшихся художнику достойными интереса.

Разумеется, он внимательно изучал образцы шедевров античной скульптуры: «Быка» во дворце Фарнезе, «Рыболова» в Помпее (на самом деле в этой статуе запечатлен Сенека), композицию «Арес и Афродита», хранящуюся сегодня в Лувре, «Флору» и «Геракла» (дворец Фарнезе), «Галла, убивающего жену и себя», «Аполлона Бельведерского», «Геракла и сына Телефа», «Мальчика с гусем», «Гермафродита», «Пленных варваров» из коллекции Чези. Он не только сопровождал свои наброски латинскими цитатами, но иногда использовал их в качестве темы для целого научного отступления, как, например, в случае с «Гераклом» Фарнезе. Отталкиваясь от Птолемеевой теории пропорций, Рубенс доказывал, что ощущение неукротимой силы, исходящее от скульптуры, объясняется не столько рельефом поверхности статуи, динамикой позы и мощной мускулатурой, сколько использованием таких фундаментальных форм, как куб, окружность и равнобедренный треугольник, в соответствии с которыми была обтесана гигантская глыба мрамора. Внимательно анализируя такие детали, как форма бровей, лба или окологлазных мышц, художник показывает, каким образом куб переходит в квадрат, треугольник в угол, окружность в полукруг, и приходит к выводу, что «источник столь великолепной физической наружности лежит в области чистой математики». [57](#)

Без устали упражняясь в мастерстве рисунка, художник не делал различия между великим и малым, копируя саркофаги, колонны, триумфальные арки. Одной колонне Траяна посвящено целых 12 рисунков!

С тем же старанием он перерисовывал надписи на античных камнях и даже оставил свои соображения по технике изготовления слепков с них.⁵⁸

Похоже, Рубенса нимало не смущал тот факт, что изучаемые им антики относились в подавляющем большинстве к копиям эллинистического периода, характерного для последних лет существования Римской империи. Майкл Джаффе считает, что из подлинных произведений древнегреческого искусства «под карандаш» художника попали всего два: статуя «Канефоры» из пентельского мрамора (вилла Монтальто) и «Голова лошади», очевидно, входившая во флорентийскую коллекцию бронзы Медичи. Будь оригинальных произведений больше, наверное, личное собрание Рубенса оказалось бы полнее, однако он не мог не понимать, что даже в исполнении древнеримских копий они стоили куда больше, нежели фламандские поделки кисти Вениуса или Бернарда ван Орлея. Впрочем, тонкий знаток античности, он, конечно, знал, что настоящая аттическая скульптура относилась к числу раритетов. И, не слишком обольщаясь качеством увиденного, извлекал из него максимальную для себя пользу.

В дальнейшем зарисовки бюстов и голов послужат ему моделями для создания собственных персонажей. Арки, фризy и другие элементы античной архитектуры пригодятся для работы над подготовкой торжественной встречи правителей Нидерландов в Брюсселе и Антверпене, которой ему придется отдать немало сил в последние годы жизни. Отметим, что никогда он не допускал прямого «цитирования», поскольку «язык древних настолько глубоко проник в систему его художественного мышления, что он мог “разговаривать” на нем без малейшего фламандского акцента».⁵⁹ Непосредственность и искренность его искусства, принесшие ему мировую славу, опирались в том числе и на это прочно усвоенное знание.

Самым замечательным в деятельности Рубенса-копииста выглядит его отношение к великим. При всем к ним почтении он, неофит, не утратил воли к сопротивлению. Он не просто копировал, подобно каллиграфу, произведения мастеров, но в случае надобности их улучшал. «Встречаясь с посредственными либо недостаточно хорошо сохранившимися рисунками великих художников, он с удовольствием подправлял их и делал это с большим умом, опираясь на собственные принципы. Изменяя их по своему вкусу, он вкладывал в этот труд столько воображения, что мы должны расценивать выполненные им копии как оригинальные творения великого человека. По ним, например, можно изучать технику светотени».⁶⁰

На практике в те времена к переделке чужих работ прибегали крайне редко, если только речь не шла о реставрации сильно пострадавшего

полотна. Но Рубенса явно не удовлетворяла простая перерисовка увиденной модели, он ощущал потребность самовыражения и потому смело исправлял подмеченные ошибки, демонстрируя творческий подход к восприятию чужого творчества. Его критического взора не избежали ни античные авторы, ни мастера Возрождения (Микеланджело и Рафаэль), ни современники (Карраччо), ни соотечественники (ван Орлей, Вермер), ставшие в этом ряду первыми «жертвами». Так, при работе над подготовкой рисунка Джованни Удина для гобелена, заказанного папой Константином, «вмешательство художника ограничилось легкой прорисовкой пером и добавлением цветных бликов, которые придали композиции привлекательный вид». [61](#) Меньше повезло Полидору ди Караваджо, в частности его работе «Персей, показывающий врагам голову Медузы». «Сопоставление двух рисунков — оригинала и копии Рубенса — показывает, что благодаря исправлениям Рубенса изображение получило рельефность и динамику, отсутствующие в оригинале Полидора». [62](#) Комментатор, таким образом, вполне одобряет вмешательство Рубенса: исправления, которые вносил фламандец, служили улучшению произведения. Впрочем, нас не слишком интересует данная им оценка. Улучшал или ухудшал Рубенс копируемые произведения, представляется нам неважным. Гораздо существеннее другое: мы видим, что в уважении, которое Рубенс проявлял к мастерам прошлого, не было и следа рабской покорности. Даже в этих «упражнениях» он сумел сохранить собственное лицо. Это доказывает, что уже тогда он имел ясное представление о своем месте в искусстве. И та смелость, с которой он расправлялся с незнакомыми предшественниками, говорит в первую очередь об осознании Рубенсом собственных сил. Время, проведенное в Италии, он целиком посвятил развитию этих сил: без устали работал и заводил нужные знакомства.

Итальянский период Рубенса связан в основном с Мантуей, где он в общей сложности прожил три года, Римом, куда он время от времени уезжал из Мантуи, и, наконец, с... Испанией, где он провел значительную часть 1603 года в качестве эmissара Винченцо Гонзага при дворе Филиппа III. Этот опыт сыграл в его будущей карьере огромную роль. Из Мантуи он совершал более или менее продолжительные поездки в другие итальянские города, один или в свите Винченцо: в Милан, где копировал «Тайную вечерю» Леонардо, во Флоренцию, где 5 октября 1600 года присутствовал на «заочном» бракосочетании свояченицы Винченцо Марии Медичи с королем Франции Генрихом IV, в Геную, куда в 1607 году сопровождал

Винченцо, в Верону, наконец, в Падую, где тогда жил его брат.

Мы не знаем, как протекали его будни. До нас не дошло ни одной романтической истории. Любопытно, что и в дальнейшем поведение Рубенса в отношении прекрасного пола нередко вызывало недоумение: певец фламандских «венер», он в личной жизни, судя по всему, хранил верность сначала первой, а затем второй жене. В его обширной переписке нет ни намека хоть на какое-нибудь любовное приключение. Очевидно, следует принять как данность искреннее целомудрие художника. В Риме фламандцы селились в квартале Тринита делла Монте, где, как сообщают хроники того времени, они вели шумную и веселую жизнь. Полицейские архивы пестрят отчетами о бесконечных стычках и пьяных потасовках, виновники которых регулярно платили штрафы или подвергались аресту. Рубенс жил неподалеку, однако никакого участия в буйствах соотечественников не принимал, довольствуясь обществом брата, осмотром достопримечательностей, таких, как Ватикан или Сикстинская капелла, и посещением картинных галерей Фарнезе, Боргезе, Медичи. Его гораздо больше привлекал Форум, а также другие дворцы... и их обитатели.

Приглашение Винченцо присутствовать на бракосочетании его свояченицы во Флоренции открывало перед Рубенсом заманчивые перспективы. За десять дней празднеств он успел осмотреть дом Микеланджело, капеллу Медичи и множество других зданий, привлекавших его любопытство художника. Сама церемония произвела на него неизгладимое впечатление. И 20 лет спустя, работая по заказу Марии Медичи, ставшей к тому времени во Франции королевой-матерью, над серией из 24 полотен, посвященных ее жизнеописанию, он помнил подробности этого события. Картины эти, прежде украшавшие Люксембургский дворец, сегодня находятся в Лувре. Практически по памяти Рубенс воспроизвел сцену бракосочетания. Мало того, в одном из писем гуманисту Никола Фабри де Пейреску, он, по просьбе последнего, сообщал ряд подробностей, чем заслужил ответное благодарственное письмо, отправленное 27 октября 1622 года: «С радостью узнал, что вы присутствовали на бракосочетании королевы в соборе Санта Мария дель Фьоре и побывали в пиршественном зале; благодарю вас за напоминание о том, что Ирис явилась к столу в сопровождении римской Виктории, одетой Минервой, которая так прекрасно пела. Сожалею, что еще тогда между нами не завязались узы дружбы, объединяющие нас сегодня».⁶³

Если Рубенс не снисходил до общества праздных гуляк-фламандцев и отвергал даже более утонченные развлечения, которые легко мог найти в Мантуе, это не значит, что он жил отшельником. Он любил пышность

богатства, бесспорно, олицетворявшую в его глазах могущество власти. Вот почему он предпочитал держаться поближе к людям, которые обладали тем и другим. Действуя терпеливо и тонко, он с упорством пробивался в нужные ему круги. Приехав в Италию, он не знал здесь никого, кроме брата, но уже в Венеции сумел завязать знакомство с мантуанским вельможей. Вспомним также, что еще в Антверпене Филипп обучался вместе с Гийомом Рикардо, отец которого служил фламандским поверенным в Риме. Именно этот человек впоследствии рекомендовал Питера Пауэла правителям Нидерландов Изабелле и Альберту. В Мантуе Рубенс довольно быстро снискал к себе расположение управляющего герцога Аннибале Кьеппьо, и нам остается только гадать, руководил ли им тонкий расчет или искренняя симпатия. Именно Кьеппьо рекомендовал его римскому кардиналу Монтальто, богатейшему племяннику папы Клементы VII, вращавшемуся в высших сферах. Тот, в свою очередь, представил молодого художника Шипионе Боргезе, еще одному племяннику уже другого папы, Сикста V, страстному коллекционеру, а главное, официальному покровителю немецких и бельгийских жителей Италии.

Наконец, Рубенс весьма охотно исполнял приказы герцога, касающиеся участия художника в его поездках, благодаря чему сумел побывать во всех интересовавших его дворцах. В Генуе, где располагались банкирские конторы Винченцо, Рубенс познакомился с семействами Дориа, Спинола и Паллавичини. Шаг за шагом он упрочивал свою репутацию, и в результате каждого нового знакомства получал один, а то и несколько более или менее крупных заказов. Несмотря на то, что массу времени у него отнимало посещение музеев и частных коллекций, несмотря на то, что он вынужденно творил в тени местных мастеров, итальянский период Рубенса оказался достаточно плодотворным. Впрочем, по-настоящему значительных работ он создал за это время всего три, и каждая из них имеет свою историю.

Первая картина предназначалась эрцгерцогу Брюссельскому. Альберт, племянник короля Филиппа II, женатый на своей двоюродной сестре Изабелле-Кларе-Эухении, начинал свой путь кардиналом, номинально причисленным к Иерусалимской церкви Святого Креста. Вскоре после воцарения на престоле Нидерландов он решил отблагодарить свою бывшую церковь и поднести ей в дар заалтарную картину, а заодно и помириться с папским престолом, недовольным его мягкостью к фламандским кальвинистам. Эрцгерцог подыскивал в Риме художника, желательно фламандца, способного выполнить этот заказ «при условии, что сумма расходов не превысит 200 золотых экю».⁶⁴ Ян Рикардо,

представлявший его в Италии, сразу вспомнил про брата Филиппа Рубенса, служившего у него секретарем. В самом деле, молодость художника вряд ли позволила бы ему требовать высоких гонораров. Может быть, для Питера Пауэла этот заказ и не выглядел слишком заманчиво, но он знаменовал собой начало профессиональной карьеры. 12 января 1602 года состоялось официальное вручение заказа. 26 января Рубенс уже закончил центральное панно «Обретение святой Еленой истинного Креста». В этой картине впервые проявилось одно из характернейших и замечательных качеств живописца — его умение работать быстро. Не без вмешательства Рикардо ему удалось продлить свое пребывание в Риме с тем, чтобы закончить и две боковые створки триптиха: «Венчание терновым венцом» (*Ессе Ното*)* и «Воздвижение Креста». В Мантую он вернулся 20 апреля, как раз поспев к карнавалу.

Уже в июле он снова уехал, на сей раз в Верону, где находился тогда старший брат. Братья встретились в компании с несколькими друзьями Филиппа. По возвращении к своему покровителю Питер Пауэл поспешил занести на холст впечатления от этой поездки: на переднем плане он изобразил себя самого, с уже заметно начавшей лысеть головой, в окружении Филиппа, философа Юста Липсия и филолога Яна Вовериуса. Фоном картине служит мантуанское озеро Минчо, на которое художник привык смотреть из своего окна. Лишь в это время Винченцо начал проявлять хоть какой-то интерес к своему придворному художнику. Как раз вскоре умерла его мать, Элеонора Австрийская, яростная защитница иезуитов, не жалевшая усилий, чтобы обеспечить им спокойное существование на территории герцогства. Винченцо в конце концов смирился с ними, не столько из уважения к их религиозному усердию, сколько из признательности за их заслуги в деле образования. Действительно, лучших учителей, чем иезуиты, тогда было не найти, а герцог придавал большое значение просвещению подданных. Вот почему он дал разрешение на сооружение в своем государстве храма ордена иезуитов, а для украшения главного алтаря, который одновременно должен был стать надгробием над могилой его матери, заказал Рубенсу триптих.

К выполнению этого первого крупного заказа Винченцо и созданию своей второй значительной работы итальянского периода, состоявшей из трех полотен, Рубенс приступил в 1602 году, а завершил ее три года спустя. Триптих, изображавший поклонение членов семьи Гонзага Святой Троице, торжественно открыли 5 июня 1605 года, как раз в день Троицы. Мы уже упоминали о том, что Рубенс работал обычно очень быстро, и такой долгий срок исполнения триптиха кажется странным. Этому есть свое объяснение.

Художник вынужденно прервал работу над триптихом, поскольку получил от герцога другое, несколько необычное поручение. Винченцо Гонзага отправил художника эмиссаром к королю Филиппу III. В Испании Рубенс задержался на несколько месяцев.

Испанская интермедия

Винченцо недавно вернулся из Хорватии, где вместе с германским императором Рудольфом II участвовал в военной кампании против турок. Как всегда внимательный к прочности полезных альянсов, он посчитал своевременным напомнить о себе испанскому королю, от которого ожидал адмиральского чина, обычно присуждаемого одному из членов семейства гемузских Дориа. Итак, шел 1603 год, и герцог готовил подарки для испанского владыки. Для их вручения ему требовалось подыскать умного, располагающего к себе, способного поддержать светскую беседу человека, который бы не только в целостности и сохранности доставил дары по назначению, но и сумел бы внушить адресату, сколь они ценны, выставив тем самым герцога в самом выгодном свете. По рекомендации верного Къеппы герцог обратил внимание на своего молодого художника, человека, бесспорно, талантливого и полного честлюбивых замыслов. Винченцо одобрил кандидатуру Рубенса без колебаний, поскольку уже имел возможность лично убедиться в отменных манерах и глубокой эрудиции живописца. Однажды он без предупреждения заглянул в мастерскую, где трудился Рубенс, и обнаружил того за работой. Рубенс колдовал над холстом, одновременно декламируя вслух «Георгики». Герцог решил поймать мастера врасплох и обратился к нему на языке Вергилия. И Рубенс, ничуть не смутившись, учтиво ответил ему на латыни, демонстрируя блестящее владение этим языком. Что ж, бывший паж Маргариты де Лалэнг получил «хорошее воспитание и знал, как следует обращаться с людьми высшего круга». [65](#) Итак, вспомнив старинный обычай (герцог Бургундский, например, посылал за своей невестой к королю Португалии Яна ван Эйка), Винченцо возложил на Рубенса обязанности посла, надеясь, что человеку искусства будет легче оказать влияние на испанского короля и его министров. 5 марта 1603 года он отправил своему поверенному в Мадриде Аннибале Иберти уведомление о том, что ответственным за доставку даров Филиппу III назначен художник

Питер Пауэл Рубенс. В тот же самый день Рубенс выехал из Мантуи.

Поездка превратилась в настоящую одиссею, богатую неожиданностями и новыми впечатлениями. Ее последствия оказали решающее влияние на дальнейшую судьбу художника. Именно с этим путешествием связаны и первые из дошедших до нас писем Рубенса. Одним словом, каждый эпизод в истории этого «посольства» настолько важен для раскрытия личности Рубенса, что стоит рассказать о нем подробнее.

То ли оттого, что во дворце герцога не слишком тщательно проработали предстоящий маршрут, то ли оттого, что самим Рубенсом безраздельно владела «охота к перемене мест», но только караван с королевскими подарками, состоявшими из кареты, тканей, хрусталя, огромного количества картин — сплошь копий с полотен старых итальянских и фламандских мастеров, выполненных Поурбюсом или каким другим художником мантуанского двора, — двинулся не по прямой дороге на Геную, но избрал извилистый путь, лежащий через Феррару и Болонью, перевалил через Апеннины, добрался до Флоренции и, наконец, прибыл в Ливорно, где предполагалось погрузиться на корабль.

На этом долгом пути Рубенса зазвал в гости, чтобы не сказать заманил, Великий герцог Тосканский. Ревниво следивший за всеми предприятиями своего ближайшего соседа и зятя, он с любопытством расспрашивал посланца о цели его путешествия, одновременно давая понять, что ему и так прекрасно известно о содержимом вверенных попечению художника многочисленных сундуков. Мы не можем судить, разыгрывал ли Рубенс простачка или в самом деле не понимал тонкой игры герцога, но только ничего конкретного узнать от фламандца последнему так и не удалось. О том состоянии изумления, в каком пребывал художник на первом этапе своей поездки, нам говорит его письмо — пространное, изобилующее подробностями и, пожалуй, доказывающее его искреннюю бесхитрость, сослужившую ему, впрочем, хорошую службу. «Когда великий герцог не без любопытства стал интересоваться целью моего путешествия и прочими личными делами, я с превеликим удивлением обнаружил его полнейшую осведомленность о том, кому какие подарки предназначены. Лястя моему самолюбию, он рассказал и обо мне самом — кто я такой, откуда родом, какую службу несусь и какое положение занимаю. [...] Видимо, я слишком простодушен, потому что подобные вещи, вероятно, обычные для жизни любого двора, вызывают во мне изумление. Приношу вам свои извинения и прошу отнестись к этим замечкам неопытного новичка как к безделице, способной развлечь вас в минуту

досуга, памятуя о моем искреннем желании наилучшим образом услужить своим господам и лично вам. Ваш покорнейший слуга П. П. Р. Пиза, 29 марта 1603 года».[66](#)

Из цепких когтей Великого герцога Рубенс благополучно вырвался, но это и подобные ему дорожные приключения стоили ему недешево. В каждом городе, через который лежал его путь, требовалось платить проездные пошлины, кормить лошадей и свою собственную «свиту». Все эти соображения он изложил в письме к Кьеппьо, требуя дополнительных средств и доказывая нам, что его «простодушие» нисколько не мешало ему защищать свои права, в том числе финансовые. «Расходы уже давно превысили тот жалкий лимит, который, руководствуясь скупостью, определили для нас управляющий замка и прочие господа. Я сделаю все, что в моих силах. Рискую не я, рискует герцог. Если он во мне сомневается, то сумма, доверенная мне, и так уже слишком велика; если же он мне верит, то она ничтожно мала».[67](#) Исполнил ли Кьеппьо просьбу Рубенса? Неизвестно. Однако, как бы там ни было, посольская миссия продолжалась, и Рубенс погрузился на корабль. 18 дней спустя он уже сходил на берег в Аликанте. Испанский двор в это время выехал из Мадрида в Вальядолид, куда и направился Рубенс. 13 мая 1603 года обоз с подарками прибыл на место, но короля здесь не застал — тот охотился на кроликов в Аранхуэце. Посланец герцога Гонзага воспринял новость об отсрочке встречи с королем с большим облегчением. Действительно, долгое странствие по Италии, морской переезд и нескончаемый дождь, преследовавший посольство на всем пути от Мадрида до Аликанте, серьезно повредили картины: «Холсты казались испорченными почти до полной негодности. Краски пузырились и отслаивались, и невольно возникало желание счистить все до основания и написать картины заново».[68](#)

О том, чтобы преподнести эти руины испанскому владыке, не могло идти и речи. Иберти, испанский поверенный Винченцо, предложил Рубенсу в помощь испанского художника, вдвоем с которым они могли бы попытаться устранить повреждения. Напомним, что Рубенсу было в то время 26 лет. Он не являлся настоящим посланником герцога и никакими дипломатическими полномочиями не располагал. В области чисто художественных достижений он мог пока предъявить лишь авторство писанного «по дешевке» триптиха для церкви Святого Креста Иерусалимского да едва начатое «Поклонение семейства Гонзага Святой Троице». И тем не менее предложение Иберти он с высокомерием отверг. В письме к Кьеппьо он спокойно объяснил мотив своего поведения: «Я раз и навсегда взял себе за правило не допускать, чтобы мое имя смешивали с

любим другим, вне зависимости от достоинств последнего. Приложив руку к той или иной работе, я рискую своей репутацией и потому не желаю несправедливо страдать, если мне станут приписывать безликое произведение, не достойное имени, которое я успел себе здесь сделать».⁶⁹

В его словах заключалась истинная правда. Рубенс прибыл в Испанию в такое время, когда великие мастера, прославившие свою страну, — Эррера (1576-1656), Веласкес (1599-1660), Сурбаран (1598-1664), Мурильо (1618-1682) — еще не успели заявить о себе. До начала «золотого века» испанской живописи, чей блеск вскоре воссиял на весь мир, оставалось еще долгих двадцать лет. Пока же Рубенс ощущал свое превосходство. Эта история особенно любопытна, если взглянуть на нее из перспективы его дальнейшей карьеры. 26-летним юношей Рубенс гордо отверг любую помощь, однако впоследствии он более чем охотно пользовался трудами художников своей мастерской. Он получал такое количество заказов, что исполнение многих картин целиком перепоручал ученикам, ничтоже сумняшеся ставя под ними свою подпись, даже если его участие в написании того или иного полотна сводилось к совершеннейшей мелочи, а то и вовсе отсутствовало! В результате на свет явился целый ряд подписанных Рубенсом картин, которые мы не можем считать его творениями, не оскорбив художника! По счастью, в июне 1603 года над Испанией вновь засияло солнце, и стало возможным приступить к спасению картин. Их тщательно вымыли в горячей воде и просушили. Рубенс занялся реставрацией в одиночку. «С присущими ему проворством и мастерством»,⁷⁰ он не только восстановил две копии Рафаэля, выполненные в Риме Пьетро Факкетти, но по своим римским наброскам написал еще и «Демокрита» и «Гераклита», сегодня хранящихся в музее Прадо.

В первых числах июля в Вальядолид наконец вернулся король. С ним прибыл и премьер-министр герцог Лерма. Именно он принял посланцев Винченцо, причем вышел к ним в халате. Все подаренные копии он посчитал оригиналами, что не помешало Рубенсу в письме к Кьеппо назвать Лерма тонким знатоком искусства. Справедливости ради отметим, что герцог проявил к Рубенсу явное расположение, буквально засыпал его заказами и даже пригласил в свою летнюю резиденцию в Вентосилье. Зато официальный представитель Мантуи в Испании Иберти продемонстрировал к нему некоторую холодность. Опасаясь ущемления собственных прав, он без конца изводил Питера Пауэла мелочными придирками и откровенно мешал тому лично вручить дары королю, хотя именно с этой миссией художник и прибыл в Испанию. В результате

Рубенс написал сразу два письма, датированных одним и тем же днем, одно — к Винченцо, другое — к Кьеппьо. В первом послании Рубенс сообщал герцогу об успехе своего предприятия и о том удовольствии, с каким король принял подарки, любезно, хотя и немногословно, отзывался об Иберти, отдавая должное его «тонким суждениям и блестящему владению языком, принятым при испанском дворе». ⁷¹ Во втором письме, кстати сказать, отправленном с тем же самым курьером, он жаловался Кьеппьо на постигшее его разочарование, поскольку его так и не представили королю, несмотря на то, что Винченцо специально просил Иберти заняться этим. «Я сообщаю вам это не из мелочного самолюбия, хотя не отрицаю, что, лишившись этой милости, чувствую себя задетым. Я просто описываю вам ход событий в том виде, в каком они происходили, убежденный, что господин Иберти наверняка изменил бы свое ко мне отношение, если бы пожелание герцога, впрочем, не такое уж и давнее, пришло ему на память в момент вручения даров. Никаких объяснений относительно перемены образа наших действий, о которых мы уговорились за полчаса до церемонии, я от него не получил. Случаев переговорить со мной у него имелось предостаточно, однако он не обмолвился со мной ни словом». ⁷²

Как бы там ни было, Рубенс не собирался отдаваться во власть пережитой обиды, а вместо того занялся привычным для себя делом — копированием картин из ценнейшего собрания испанских монархов, хранившегося в галереях Эскориала. Именно здесь состоялось его первое близкое знакомство с творчеством Тициана. Испанскому двору принадлежала тогда самая значительная из когда-либо существовавших коллекций произведений великого венецианца, насчитывавшая 70 полотен, либо выполненных по заказу Карла V, либо приобретенных им. Говорят, что император так высоко ценил своего художника, что однажды не поленился нагнуться и лично поднять оброненную Тицианом кисть. Рубенс поспешил воспользоваться открывшейся возможностью и скопировал несколько холстов Тициана, которые затем забрал с собой в Италию, а позже увез на родину, в Антверпен. После смерти художника эти картины снова вернулись в Испанию, выкупленные Филиппом IV, сменившим Филиппа III. Написал Рубенс и несколько оригинальных произведений — цикл «Двенадцать апостолов», ряд портретов членов семьи сына Лермы, герцога Инфонтадо, которому его представил Иберти.

Он понимал, что надолго задерживаться в Испании не может, а потому писал быстро; впрочем, он вообще любил работать быстро. Следы спешки, конечно, заметны: «То тут то там в волосах персонажей видна обычная для фламандцев техника наложения краски густым слоем, примененная хотя и

решительно, но достаточно взвешенно. Рубенс навсегда сохранит верность этому приему, который позволял ему экономить усилия и в короткий срок завершать работу над картиной, не перегружая ее деталями». ⁷³ К этому же времени относится и создание одного из первых его шедевров — конного портрета герцога Лермы. Этот портрет, своего рода творческий синтез лучших традиций Тициана и Тинторетто, называют «провозвестником барокко». «Листва, раскинувшаяся над головой Лермы, четкий контур его силуэта, пронизанные солнцем грива и хвост его коня, едва угадываемое вдали движение приближающейся армии, — все это, набросанное смелыми и решительными мазками и производящее впечатляющий художественный эффект, напоминает нам о том, до какой степени серьезно Рубенс относился к соперничеству со зрелыми Тицианом и Тинторетто». ⁷⁴

От герцога Лермы Рубенс получил предложение занять должность официального живописца испанского двора. И хотя в Мадриде его явно оценили выше, чем в Мантуе, Рубенс это предложение отверг. Он отказался (пока!) сделаться своим «Тицианом» при испанском короле. Согласно инструкциям, полученным от Винченцо, ему предстояло направиться во Францию, а именно в Париж, дабы пополнить там собираемую герцогом коллекцию портретов красивейших женщин эпохи. И снова Рубенс выказывает характер: сочтя это поручение недостойным себя, он прямоком возвращается в Италию.

Он вернулся в Мантую в начале 1604 года и сразу приступил к завершению работы над триптихом, прерванной отъездом. Кроме «Поклонения семейства Гонзага Святой Троице» он пишет две копии с принадлежащих Винченцо картин Корреджо, предназначенных в дар германскому императору Рудольфу II. Уплатив таким образом необходимую дань своему покровителю, Рубенс немедленно возобновил улаживание личных дел. Ноябрь 1605 года он встретил уже в Риме, и это второе для него посещение папского города продлилось целых два года, насыщенных плодотворным трудом.

В Риме его ждал брат, трудившийся тогда библиотекарем кардинала Асканио Колонны, одного из членов могущественного семейства, известного своим меценатством. Именно Колонна взяли на себя заботу о Караваджо после того, как 31 мая 1606 года от руки убийцы погиб Рануччо Томассони. К Питеру Пауэлу семья Колонна интереса не проявила, купив у него всего одну небольшую работу маслом по меди. К счастью, его хорошо помнил Шипионе Боргезе. Он дал ему рекомендацию к ораторианцам, только что завершившим строительство храма Санта-Мария делла Валичелла, называемого также Кьеза Нуова. Последователи святого

Филиппа Нерийского и выступили в роли заказчиков третьего значительного произведения Рубенса итальянского периода. Молодому фламандскому мастеру предстояло написать «Мадонну» для украшения главного алтаря самой красивой и часто посещаемой римской церкви, при условии, однако, что представленные им эскизы получат одобрение заказчика. Вскоре Винченцо потребовал возвращения Рубенса в Мантую, и художнику пришлось прибегнуть к вмешательству Шипионе Боргезе. Герцог согласился продлить «командировку», но не далее чем до будущей весны. В это же время его сын, недавно назначенный кардиналом, собирался поселиться в Риме, и герцог поручил художнику подыскать для него резиденцию. Выполнял Рубенс и роль попечителя герцогских коллекций и в этом качестве в феврале 1607 года приобрел для Винченцо «Успение Богородицы» Караваджо.

В июне 1607 года Рубенс вернулся в Мантую. Винченцо намеревался совершить поездку в Спа и пригласил художника присоединиться к своей свите. Рубенс уже предвкушал радость попасть в Нидерланды, когда планы герцога внезапно изменились. Банкирский дом Паллавичини на все лето предоставил в его распоряжение свой дворец в Генуе. И Рубенс вслед за Винченцо отправился в Геную. Ему не удалось побывать на родине, но зато на новом месте он получил несколько заказов, а кое с кем из заказчиков подружился на всю дальнейшую жизнь. В Генуе он близко познакомился с семейством генерала Спинолы, прославленного полководца, защищавшего интересы Испании в Нидерландах, с семейством Дориа, поставлявшего дочерям Спинолы женихов, с Гримальди. Он написал здесь около полудюжины портретов, церковь иезуитов поручила ему картину на сюжет «Обрезания Господня». По уже укоренившейся привычке он продолжал заполнять рисунками свою «книгу увлечений», как он называл рабочие альбомы. Правда, на сей раз он ставил перед собой вполне конкретную цель — подготовить к изданию будущую книгу, которая ознакомила бы фламандцев с архитектурой Возрождения. Они не знали о ней почти ничего, ведь в то время, когда вся Европа расставалась с готикой и заново открывала для себя античный классицизм, в их родной стране бушевали войны. Рубенс срисовывал фасады генуэзских замков, о чем упоминается в его письме от 26 августа 1628 года. В Италии Рубенса повсюду сопровождал ученик, юноша по имени Деодат дель Монте. Именно ему мастер поручил произвести обмеры архитектурных сооружений, которые затем легли в основу одной из немногих его книг — двухтомного издания «Палаццо Генуи», содержащих 139 листов архитектурной планировки и опубликованных в Антверпене в 1622 году.

Лето закончилось, и в сентябре 1607 года Рубенс снова приехал в Рим. Наступали последние месяцы его пребывания на итальянской земле. События настолько ускорили свой ход, что жизнь художника постепенно превращалась в гонку на грани паники. В феврале 1608 года он сдал готовую картину для главного алтаря Кьеза Нуова, но «свет на этот алтарь падал так неудачно, что терялись даже очертания фигур, не говоря уже о красоте колорита и тщательно выписанных с натуры голов и драпировок, над которыми я трудился с превеликим старанием и которые, судя по всеобщим отзывам, мне совершенно удались». ⁷⁵ Картину пришлось переделывать, и Рубенс решил перенести ее с холста на камень, что позволило бы избавиться от бликов. Ситуацию усугубили ораторианцы, которые в дополнение к заалтарной картине потребовали от него написать еще и величественный триптих. Параллельно с работой он вел переговоры о покупке полотна Помаранцио для герцога Винченцо. Продавец заломил за картину слишком высокую цену. «Требуемая сумма показалась чрезмерной нашей светлейшей госпоже, которая, очевидно, не слишком хорошо разбиралась в привычках выдающихся римских мастеров и полагала, что с ними можно обходиться так же, как принято при мантуанском дворе». ⁷⁶ Элеонора Гонзага не сдавалась до последнего, демонстрируя ограниченность провинциалки. К великому разочарованию Рубенса, потратившего немало времени на уговоры самого художника и его поверенного, сделка сорвалась. Гонзага не скрывали раздражения, и Рубенс предложил им в качестве компенсации первую картину, предназначавшуюся для Кьеза Нуова. Винченцо отказался.

Значило ли все это, что их отношения вконец расстроились? Быть может, Рубенс почувствовал, что все, что могла дать ему Италия, он уже получил? Или он просто устал жить на чужбине? Брат Филипп вернулся в Антверпен в конце 1606 года и теперь писал Питеру Пауэлу, что мать серьезно больна. Чтобы прервать свою службу у Гонзага, Рубенсу пришлось обращаться за содействием к эрцгерцогу Нидерландов. Винченцо не собирался уступать и вежливо, но твердо ответил на ходатайство нидерландского правителя отказом: Рубенс приехал в Италию учиться, вот пусть и учится в Риме. Наступил октябрь 1608 года, и здоровье Марии Пейпелинкс ухудшилось до опасной черты: «Моя мать страдает приступами удушья, которые ввиду ее преклонного, 72-летнего, возраста не оставляют надежды на иной исход, кроме общей судьбы смертных». Рубенс наконец закончил триптих для Кьеза Нуова, который сам называл «не худшей» ⁷⁷ из своих работ. 28 октября, спешно отписав Кьеппью, он садится на коня и устремляется в Антверпен. В письме художник выражал почтение

семейству Гонзага, сетовал управителю герцога на постигшее его несчастье и не скупился на обещания: «Как только я вернусь из Фландрии, немедленно прибуду в Мантую. В силу множества причин, одной из которых является удовольствие служить лично вам, это будет для меня весьма приятной обязанностью». [78](#) Больше он уже никогда в жизни не увидит Италию.

Искусство и общество

Рубенсу исполнился 31 год, когда он покинул полуостров. Первые работы, связавшие его имя с мировой славой, относятся таким образом к итальянскому периоду. Здесь он создал три монументальных произведения — триптих для церкви Святого Креста Иерусалимского, триптих «Поклонение семейства Гонзага Святой Троице» и триптих «Святой Георгий» для Кьеза Нуова; написал множество портретов: Бриджиды Спинола Дориа, герцога Лермы, Аннибале Кьеппо, Массимилиано Дориа, автопортрет с друзьями-мантуанцами. К этому же времени относятся и менее значительные его творения, выполненные на самые разные сюжеты — «Снятие со Креста» и «Поклонение пастухов», портрет молодого генуэзского патриция, «Адонис, умирающий на руках Венеры», «Обрезание Господне», Геро и Леандр, Мелеагр и Аталанта, Геракл. К этому ряду следует добавить оригинальные работы и копии, выполненные в Испании (около двадцати), а также подписанные им полотна, фигурирующие в каталоге мантуанского собрания 1627 года: два эскиза головы, картины, изображающие святого Георгия, маленькая картина на сюжет Рождества, святая Елизавета и святой Иоахим, вакханка, Христос и два разбойника, Воскрешение Лазаря. В одной аристократической семье хранилось три его картины, у кардинала Валенти — еще пять, еще две у другого кардинала. Наконец, он сделал огромное количество набросков и эскизов, которыми впоследствии пользовался как инструментарием для создания будущих полотен. Уже в эту пору его творчество отличали плодотворность, разнообразие, самобытность и прежде всего высочайшее мастерство. Уже по одним названиям его картин можно судить, какой широтой отличалась интересовавшая художника тематика — мифология, библейские сюжеты, портрет. Разумеется, он писал в первую очередь то, что ему заказывали представители церковных кругов и деятели,

облеченные светской властью. Принимая социальные и экономические условия, диктуемые художнику обществом и временем, Рубенс демонстрировал определенный конформизм, но этот конформизм всегда носил у него чисто внешний характер.

Нас сегодняшних не может не волновать эта проблема. Мы уже пережили периоды романтического восхищения окружающим, прошли через бунт импрессионистов против реализма, заглянули в бездну «рискованных» форм самовыражения. Мы достигли той точки, в которой художник теряет власть над собственным творением, а последнее появляется на свет едва ли не помимо воли создателя. Идея, руководящая замыслом будущего произведения, осталась в прошлом, и теперь даже название картины далеко не всегда отражает ее содержание. «Живопись участвует в создании немого мифа»,⁷⁹ — утверждает, например, Пьер Алешински. Ему вторит Ганс Гартунг: «Интерес к сюжету исчез [у меня] довольно быстро, уступив место поиску формы и свободе выразительных средств, существующих самостоятельно и не подчиненных какой бы то ни было смысловой задаче».⁸⁰ Для Пьера Сулажа «живопись целиком принадлежит власти формы, воздействующей на чувства зрителя».⁸¹ Но это в наше время. В начале же XVII века и еще два столетия спустя изобразительное искусство, за редкими исключениями, к которым можно отнести Хиеронимуса Босха и отчасти Брейгеля Адского, оставалось искусством имитации, искусством представления, одним словом, заказным искусством. Оно обращалось к темам природы и истории, выражая одновременно и то, что хотелось сказать автору, и то, что жаждал увидеть заказчик. Художник волей-неволей оказывался между двух огней. С одной стороны на него давил изображаемый предмет, с другой — необходимость не обмануть ожиданий патрона. Для свободы самовыражения у него оставалось таким образом лишь узкое пространство между двумя этими ограничителями. Рубенс не только все свое творчество, но и всю свою жизнь посвятил решению задачи освобождения художника из этого двойного плена.

К моменту прибытия в Италию за ним уже числилось несколько работ, в том числе наиболее завершенное полотно «Адам и Ева», хранящееся сегодня в его доме-музее в Антверпене. Это достаточно статичная композиция из двух фигур, бледность тел которых оттеняет неестественно яркий розовый тон. Строго ниже пупка обе фигуры закрыты непременными ветвями с пышной листвой, подчеркивающими несуразность картины. В строгой линии рисунка и мраморной холодности тел явственно ощущается

влияние Вениуса. Большие размеры полотна и обилие обнаженной натуры свидетельствуют, что Рубенс, то ли отвечая собственному вкусу, то ли покоряясь воле учителя, писал в итальянской манере, во всяком случае, в том виде, в каком ее понимали фламандцы. Но уже тогда он явно чувствовал, что этого ему мало. В декабре 1606 года, прожив в Италии целых шесть лет, в одном из писем к Кьеппьо он обронил: «...посвятив все лето изучению искусства...». Погрузившись с головой в итальянское искусство — и античное, и эпохи Возрождения, и периода маньеризма — мог ли он сохранить в душе хоть какой-то фламандский след? Одно перечисление его работ, выполненных в период с 1600 по 1608 год, показывает, что ни пейзажей, ни жанровых сцен, которыми славилась живопись его родины, он почти не писал. В отличие от своих северных сородичей, таких, как Пауль Брилль или Адам Эльсхеймер, он не поддался очарованию сосен и холмов, остался равнодушен к солнцу Рима или Тосканы. Самой большой его уступкой пейзажу стало изображение озера Минчо, на берегах которого раскинулись владения герцога Гонзага, украсившее задний план автопортрета с мантуанскими друзьями. Его не вдохновляли ни восходы солнца, ни легкая дымка тумана, встающая по утрам над полуостровом, которые чуть позже (в 1620-е годы) пленили Клода Лоррена. Ни на его стиле, ни на манере письма все эти красоты никак не отразились. В Италии Рубенса интересовала не природа, его внимание захватили творения рук человеческих. Все свои произведения он создавал по заказу, разумеется, вкладывая в них собственное отношение, но все-таки прежде всего прислушиваясь к ожиданиям меценатов. Он оказался настолько тесно зажат в клещах традиции и вынужденного подчинения воле заказчика, что невольно возникает вопрос: а имелась ли у него, старательного художника и честолобивого молодого человека, хоть какая-то возможность вырваться за эти строго очерченные рамки?

Тем не менее в его рисунках очень рано проявилась одна особенность. Признавая превосходство великих художников, учась у них мастерству, он, не колеблясь, «подправлял» их, если считал это нужным. Специалисты вычислили, кто из предшественников оказал наибольшее влияние на Рубенса итальянского периода. Так, Якоб Буркхардт считает его прямым последователем Веронезе, а Майкл Джаффе, внимательно изучивший характерные особенности великих итальянцев, отразившиеся на творчестве Рубенса, отмечает у последнего рафаэлевскую чистоту линий, микеланджеловское пристрастие к мускулистым торсам, заимствованную у Карраччи технику светотени. Но возможно ли, а главное, стоит ли с таким тщанием выискивать следы возможных влияний в созданных Рубенсом

произведениях? В конце концов, каждый новый зритель увидит их по-своему, каждый сделает свои удивительные открытия. И даже без скрупулезного подсчета заимствований он увидит Италию Рубенса, и вряд ли его оценка творчества фламандского художника претерпит в силу тех или иных знаний существенные изменения.

Турист, надолго застывший перед «Снятием со Креста», выставленным в Антверпенском соборе, может через несколько дней оказаться в Риме, где в боковом приделе церкви Тринита делла Монте обнаружит диагональную композицию, изображающую спутников Христа, склоненных к кресту и передающих друг другу снятое тело. Разве не той же самой картиной восхищался он в Антверпене? Почему же подписана она Даниэлем да Вольтеррой? Обе картины очевидно родственны, что не мешает каждой из них сохранять уникальность. Знал ли Рубенс о существовании «Положения во гроб» Фенцони, выставляемого в Гран-Пале⁸²? Видел ли он его бледного Христа, занимающего почти все пространство картины, заметил ли этот удивительный эффект перспективы, разработанный еще Мантеньей, из-за которого колени Христа кажутся прижатыми к нижней части корпуса? Так или иначе, но фламандский живописец избрал ту же мизансцену, ту же перспективу, которые мы и можем видеть сегодня на его картине, хранящейся в музее Римского Капитолия. Впоследствии этот же прием он использует для написания «Святой Троицы», которая сейчас находится в Антверпенском королевском музее изящных искусств. Что это, совпадение или сознательное подражание? И оправдан ли подход, в соответствии с которым Рубенса нередко называют «величайшим эклектиком своего времени»⁸³? Именно в этом суть упреков, адресованных ему историком Беллори, автором «Жизнеописаний».⁸⁴ Как будто творческое осмысление опыта и находок мастеров прошлого автоматически превращали Рубенса в не более чем жалкого подражателя! Но разве можно оценивать достоинства произведения искусства лишь с точки зрения его «новизны»? Относительно итальянского периода в творчестве Рубенса можно поэтому с определенностью отметить лишь то, что оно не отличалось пока ни целостностью, ни стилистическим единством. Он еще не нашел своего, рубенсовского, колорита — ярко-красной киновари, переливов розового, золотистой гаммы причесок, как не нашел живого трепетания тел, не нашел даже того особого способа предварительной обработки холстов, благодаря которому над его картинами не властно время. И первые его работы, из числа которых мы останавливаемся лишь на самых значительных, разумеется, хранят следы ошибок, а порой и недостатка вкуса.

Обратимся к первому из его крупных творений. На триптихе для церкви Святого Креста Иерусалимского изображена монументальная фигура святой Елены в окружении худосочных ангелочков. Голова святой почти касается свода храма, ее воздетые к небесам глаза кажутся почти белыми. Прагматичный, как истинный фламандец, Рубенс здраво рассудил, что драпировки должны на чем-то держаться («Успение Богородицы» Караваджо, на котором тяжелые складки спадают к ногам Богоматери ниоткуда, акцентируя внимание зрителя на ее изголовье, его не убедило). И Рубенс «посадил» свои драпировки на медные кольца карниза. С обоих боковых панно, представляющих «Венчание терновым венцом» и «Воздвижение Креста», на нас смотрит мускулистая фигура Христа с пышной шевелюрой и густой бородой цвета воронова крыла. Здесь же находятся другие персонажи, чье присутствие продиктовано Священным Писанием и законами физики. Мы видим, что руки Христа уже приколочены к перекладине креста. На переднем плане, спиной к зрителю, изображен чернокожий раб с вытянутыми вперед руками. Очевидно, его поместили сюда с вполне определенной целью — поддержать ноги распинаемого, однако никаких следов мышечного усилия в его фигуре мы не обнаружим. Поэтому создается впечатление, что тело Христа парит в воздухе, придерживаясь строго выверенной диагонали. Свою голову Спаситель склонил влево, и кажется, что он задумчиво наблюдает за приготовлениями к собственной казни.

Та же торжественная неподвижность заставила застыть семейство Гонзага, молящееся Святой Троице. Первоначально полотно предназначалось иезуитской церкви Мантуи, но сегодня оно находится во дворце Реджа, в передней герцогских покоев. В результате грабежей, которым неоднократно подвергался город, полотно существенно пострадало. Левая и правая части триптиха утрачены, и сохранилось только его центральное панно. Оно представляет собой композицию из двух частей, в нынешнем состоянии разделенных, словно шрамом, глубокой трещиной — следствие перенесенных испытаний. Нижняя часть представляет семейство Гонзага в парадных одеждах. На них горностаевые мантии, молитвенные скамеечки накрыты пурпурными накидками. По некоторым сохранившимся фрагментам можно предположить, что с обеих сторон от царствующих правителей располагались члены семьи, дети и слуги. О могуществе Гонзага говорит не только роскошь их одежд, но и целый ряд деталей, например, присутствие возле одной из дочерей герцога маленькой собачки. Даже перед ликом Святой Троицы Гонзага не собираются отказываться ни от одного из атрибутов своего земного

всесилия.

Верхняя часть полотна посвящена Богу-отцу и Христу, между которыми, словно пучок лучей, сияет Святой Дух в образе голубя. Вся группа располагается под навесом цвета охры, который поддерживают загорелые и крепкие на вид ангелы. Фоном служит сероватое мантуанское небо. В целом контрасты колорита не создают ощущения гармонии: пурпур молитвенных скамей явно спорит с охрой Божественного покрыва, красно-коричневая гамма плохо сочетается с мехом горноста, для которого Рубенс выбрал серебристо-белые цвета.

Картину можно причислить к образцам «воспитательного» искусства, которого, собственно, и ждали от художника иезуиты. Аристократическое семейство, украшенное всеми атрибутами земной власти, изображено коленопреклоненным перед духовным могуществом Святой Троицы. Нет никаких сомнений, что, прославляя набожность великих мира сего, Рубенс выполнял актуальную для своего времени задачу служения католической Церкви, чей авторитет пытались подорвать протестанты.

Другое крупное полотно религиозного содержания — триптих для церкви Кьеза Нуова — выглядит впечатляюще монументально. Персонажи, почти как у Веронезе, отличаются скульптурностью форм. Потяжелели и ангелочки. Одежды святого Григория и святой Домициллы выглядят жесткими и немнущимися, поэтому создается ощущение, что святые стоят. Тщательно выписаны ткани, со всеми переливами шелка, с тонким рельефом кружев. Головы украшают прически из светло-каштановых накладных волос. Величина фигур угнетающе действует на динамику композиции. Перед нами, бесспорно, один из образцов декоративной живописи, подобными которому сверху и с обеих сторон украшали главный алтарь. Такие панно выполняли обычно в академической манере, и главным их назначением было прославлять святых, особо почитаемых ораторианцами. Колористическую задачу Рубенс решил методом контраста, выполнив в светлой гамме одежды, в том числе стихари, и в темной — фон, который по скупости стиля немного напоминает Карраччи или Караваджо, но без световых эффектов последнего.

В этих работах нет пока ничего, кроме впечатляющих размеров мужских и женских фигур, что объединяло бы их и дало возможность без труда узнать руку мастера. Своей личной палитры Рубенс еще не изобрел. Больше всего его работы напоминают пробу пера: чередование белого с зеленым, похожее на приемы Веронезе или Джулио Романо, титиановская охра, темный колорит Карраччи...

Его собственное мастерство проявляется пока лишь в точности

рисунка да умении передавать все оттенки тканей. Он пока только описывает мир, не пытаясь его интерпретировать. Нет в нем и того лиризма, который впоследствии станет его отличительной чертой. Он еще не стал художником жизненного порыва. Существует легенда, согласно которой утонченный Гвидо Рени, выражая восхищение перед умением своего северного собрата писать человеческую плоть, которая кажется у него живой и дышащей, якобы в шутку говорил, что не иначе как фламандец подмешивает в свои краски настоящую кровь. Но ведь Гвидо Рени не видел зрелого Рубенса! Впрочем, сравнивая его собственных ню — выверенный рисунок, гладкая кожа, строгое распределение тени на выступающих мускулах, чуть заметное утолщение линии или чуть более темный тон там, где нужно подчеркнуть силуэт, — со смелыми рубенсовскими изгибами, понимаешь, что разница огромна. Кому-то покажется, что в этих причудливых формах нет иной красоты, кроме эстетики жировых складок. Но не вернее ли будет предположить, что художник, внимательно изучавший скульптуру, максимально использовал возможности своей кисти, кропотливо наносил мельчайшие мазки и смело смешивал краски, чтобы добиться именно этой игры мускулов и тока крови под кожей, иначе говоря, чтобы оживить мертвое тело статуи?

Первые признаки именно этого Рубенса появляются в его рисунках и в «Ромуле и Реме», хранящемся сегодня в музее Капитолия. Последнее неудивительно, потому что его всегда привлекали в качестве моделей дети, особенно пухленькие. От его цепкого взгляда не могла скрыться ни ямочка на щеках или под подбородком, ни «перевязочка» на ручках, шее или попке. Рубенс восхищался познаниями Леонардо в анатомии, и в своих собственных графических и теоретических опытах, посвященных античному искусству, он пытался постичь ту же тайну. Результат этих исканий, а также многочисленных копий с работ Микеланджело явственно виден в рельефной мускулатуре старика, обнимающего молодую женщину на заднем плане капитолийского полотна. Уроки Леонардо и Микеланджело оставили свой след и на «Крещении Христа» — правом панно триптиха Святой Троицы, ныне находящемся в Антверпенском королевском музее изящных искусств. На фоне по-леонардовски яркой зелени нашему взору предстает группа юных атлетов, в том числе широкоплечий Христос с подтянутым животом, которые готовятся принять крещение от Иоанна Крестителя.

Даже в нелюбимом Рубенсом и впоследствии забытом жанре портрета проявился его гений. Он наотрез отказался от предложения сделаться портретистом при дворе Гонзага, но тем не менее несколько крупных

заказов выполнил. Это портреты герцога Лермы, фаворита испанского короля, генуэзского семейства Дориа, мантуанского покровителя художника Аннибале Кьеппьо. Любовное отношение автора к живописи выражается в этих произведениях лишь косвенно. Можно сказать, что он избрал самую простую стратегию — как можно лучше исполнить порученную ему работу, что в условиях того времени означало необходимую предпосылку для его самоутверждения как художника. Он соглашался писать эти портреты, преследуя вполне конкретные цели: либо рассчитывал получить от своих моделей новые заказы, либо ожидал от них помощи и содействия, либо расплачивался таким образом за какой-то долг. Он честно признавался: «Я обращаюсь к портрету как к способу, открывающему для меня возможности более серьезной работы».⁸⁵ Он действительно обессмертил и облик Кьеппьо, от которого напрямую зависела регулярность получения жалованья при мантуанском дворе, и образы барышень Спинола, принадлежащих к высшим кругам генуэзской аристократии.

Последним следует отдать должное — их красота дала Рубенсу возможность обратиться к классической манере письма. Он старательно воспроизвел на холсте хорошенькие личики, не забыв ни об изысканности украшений, ни о качестве кружев. Он писал представительниц замкнутого мира очень богатых людей, того мира, который он сам, сын изгнанника, положит в будущем к ногам обеих своих супруг — Изабеллы и Елены. С точки зрения рисунка, композиции и колорита картины выполнены безупречно. Их академизм навеивает на зрителя скуку. Рубенс не собирался рисковать и ограничился тем, что воспроизвел весьма лестную для глаза натуру, маленький фрагмент того общества, в котором он стремился занять достойное место.

Гораздо более красноречивы те из его творений, в которых проявилось его чувство юмора, может быть, для нас, заранее причисливших его к конформистам, весьма неожиданное. Конечно, это не та ирония, которой проникнуто, например, полотно Тициана, изображающее папу Павла III с двумя его наследниками, кардиналами Алессандро и Октавиано Фарнезе. На этой картине венецианского мастера иссохший старик-дядя не сводит взгляда внимательно-лукавых глаз с почтительно склонившегося перед ним племянника: он прекрасно понимает, что его здоровье волнует наследника лишь в перспективе поскорей увидеть дядюшку в гробу. Столь далеко Рубенс не заходит. Он не бичует лицемерие, не создает, как позже это сделает Гойя, карикатур. Зато он честно и добросовестно переносит на полотно явления действительности именно в том виде, в каком они ему

представляются. Тем безжалостнее его кисть к некоторым из персонажей, например, к Элеоноре Австрийской, появляющейся на триптихе в числе других членов семьи Гонзага. Из черного одеяния на нас смотрит красное лицо, формой напоминающее печеное яблоко. Широкая белая лента, выглядывающая из-под черной шляпы, скрывает половину лба и акцентирует внимание на налитой кровью отвислой нижней губе. Несмотря на не слишком льстивое изображение его матери, Винченцо Гонзага принял эту работу, и триптих украсил главный алтарь иезуитской церкви в Мантуе.

Итак, в своем качестве придворного художника, существенно зависимого от милости управителя Аннибале Кьеппо, Рубенс воздал дань и этому своему покровителю. Он отказался от его изображения в полный рост и предпочел написать портрет крупным планом. В самом деле, декор и детали парадного костюма волей-неволей придали бы прототипу черты благородства и отвлекли внимание зрителя от созерцания собственно его лица. Теперь же мы видим по-кардинальски жирного Кьеппо, первый из подбородков которого украшает жиденькая бородка, тогда как второй покоится непосредственно на плечах. Две четкие линии очерчивают с обеих сторон лицо, образуя прямой угол с черными глазами высокопоставленного вельможи. Заключение в этом обилии плоти личина обретает внушительность тем более заметную, что Кьеппо не только не скрывает своей тучности, но как будто выставляет ее напоказ. Крупный план подчеркивает значительность этого толстого человека, одухотворяя его лицо сознанием собственных недостатков и презрением к ним.

Итак, Рубенс, по примеру всех своих собратьев по искусству, совершил своего рода обряд инициации — посетил Италию. Но в отличие от многих других, например, Бриля или Эльсхеймера, он никогда не забывал, что у него есть родина, есть семья. Мы не можем судить, что вызвало его спешный отъезд из Италии — тревога о здоровье матери или желание приступить наконец к работе в привычной для себя среде. Он покидал Антверпен учеником Вениуса, возвращался же поклонником Микеланджело и Рафаэля, Джулио Романо и Веронезе, знатоком античного искусства. Быть может, его слава еще не достигла тех вершин, которые казались покоренными в Испании. Бесспорно, он добился некоторой известности, но он еще не стал Рубенсом. Что ждало его на родине? Как он собирался жить и как творить? Как изменилось его отношение к фламандскому искусству, «подпорченное» еще Вениусом? За восемь лет, целиком посвященных изучению итальянской школы и античности, он вообще мог его забыть. И какой художник вернулся в Антверпен —

итальянский или фламандский? Впитывая открытия великих, он проявил способность к синкретизму. Сумеет ли он с таким же мастерством примирить итальянское искусство с фламандским? Ответов на эти вопросы не знал даже он сам. 10 апреля 1609 года в письме к Фаберу, лечившему его в Риме, он напишет: «Я пока не знаю, на что решиться — окончательно обосноваться на родине или навсегда вернуться в Рим, где мне предлагают наилучшие условия». [86](#)

III ОРГАНИЗАТОР И ТВОРЕЦ (1608-1622)

Возвращение на родину

Путешествие из Рима в Антверпен заняло пять недель. Четыреста часов в седле. На полпути к дому он узнал, что 14 ноября 1608 года Мария Пейпелинкс умерла. Прибыв наконец в Антверпен, он смог поспешить лишь к ее могиле в аббатстве святого Михаила. То, как он поспешал к одру больной матери, красноречивее всего говорит о его привязанности к Марии Пейпелинкс. Мы можем только догадываться, какая горечь охватила его, когда он узнал, что ему уже не суждено увидеть мать, с которой он расстался восемь долгих лет назад.

В декабре 1608 года он наконец прибыл в Антверпен. Первым делом он повесил возле склепа усопшей привезенную из Рима картину — одну из первых своих работ, предназначавшуюся для церкви Кьеза Нуова. Свою утрату он переживал так тяжело, что пожелал на некоторое время укрыться в монастыре. Поэтому по-настоящему его появление в Антверпене относится уже к январю 1609 года. Смерть матери потрясла его, и это потрясение сыграло решающую роль в его дальнейшей судьбе.

В самом деле, покидая Италию, Рубенс, судя по всему, намеревался вскоре же туда возвратиться. Он, конечно, и раньше пытался прибегнуть к посредничеству могущественных людей, которые помогли бы ему добиться от Винченцо Гонзага позволения съездить во Фландрию, но совершенно очевидно, что руководствовался он при этом только тоской по родному дому и желанием повидаться с близкими. Об окончательном отъезде он даже не помышлял. Мало того, через полгода после своего возвращения, как о том свидетельствует его письмо к Иоганну Фаберу,⁸⁷ он все еще колебался, что предпочесть — Италию или Фландрию. С другой стороны, даже в спешке отъезда, когда он писал последнее письмо Кьеппьо, сопроводив его пометкой «в седле», он все-таки озаботился упаковать несколько картин, в том числе ту самую, которой украсил надгробье Марии, — мы помним, что Винченцо Гонзага отказался от этой работы, то ли сочтя ее недостойной своей галереи, то ли решив, что она ему не по

карману. Самые ценные свои вещи он также увез с собой. Надеялся продать их в Антверпене? Или предчувствовал, что в Италию скорее всего больше не вернется? Так и случилось. За три десятка лет, которые ему еще оставалось прожить, он больше ни разу не ступил на итальянскую землю. Казалось, все и вся нарочно объединились, чтобы удержать его на берегах Шельды. Впрочем, он, похоже, не слишком этим расстраивался.

Следует отметить, что весь контекст жизни в Нидерландах — политической, экономической, семейной, религиозной и общественной — складывался как нельзя более благоприятно для успешной карьеры Рубенса. Со времени воцарения на престоле эрцгерцога Альберта, то есть с 1596 года, здесь установился относительный мир. Правда, на севере страны Соединенные Провинции, которыми правил Мориц Нассауский, продолжали требовать независимости, но боевых действий никто уже не вел. На юге страна залечивала нанесенные войной раны. Благодаря миротворческой деятельности Алессандро Фарнезе противостояние кальвинистов и католиков, а также фламандцев и испанцев ощущалось гораздо слабее, чем не только 30, но даже и 10 лет тому назад. Южные провинции, утомленные религиозными войнами, а пуще того — духом нетерпимости, свойственным кальвинистам, вновь повернулись к католицизму. К своей зависимости от Испании здесь понемногу привыкали, все-таки Испания служила гарантом относительно спокойной жизни. В 1598 году, незадолго до своей смерти, король Филипп II, практически продолжая дело Фарнезе (что не помешало ему отстранить последнего от участия в дальнейшем управлении страной, вне всякого сомнения, из-за банальной зависти к его успехам), согласился на некоторые поблажки Нидерландам: вывел с ее территории часть своего войска, тем самым устранив одну из главных причин недовольства, и позволил представителям дворянства войти в государственный совет. Запоздалые эти уступки носили показной характер, но тем не менее их оказалось достаточно, чтобы усмирить бельгийское население. Одновременно в Северной Европе делалось все, чтобы упрочить превосходство Габсбургов и австрийского дома.

Удалив Фарнезе, Филипп II вначале доверил регентство над Фландрией своему племяннику Эрнесту Австрийскому, одному из шести сыновей императора Германии Максимилиана II. После скоропостижной кончины Эрнеста Филипп II призвал еще одного сына Максимилиана — эрцгерцога Альберта, который с триумфом и въехал в Брюссель в 1596 году. Он занял место своего брата не только на троне Фландрии, но и в качестве

зятя Филиппа II. Опасаясь потери бургундских провинций, последний разработал целую систему альянсов, соединявшую брачными узами очередного принца австрийского дома с одним из прямых наследников испанских Габсбургов. Вот почему инфанта Изабелла-Клара-Эухения, дочь Филиппа II от брака с принцессой Елизаветой Валуа, стала женой своего кузена Альберта, когда другой ее кузен — Эрнест, — которому она первоначально предназначалась в жены, умер. Филипп II нежно любил дочь и даровал чете эрцгерцогов определенную независимость в управлении своими провинциями. Специальным актом от 6 мая 1598 года он провозгласил супружескую пару суверенными властителями Нидерландов. На самом деле они всегда оставались лишь правителями этой страны.

18 ноября 1598 года на трон Испании взошел Филипп III, внук Карла V. В отличие от Филиппа II над ним не тяготел прославленный образ великого отца, да и сама империя Габсбургов уже около 40 лет была раздроблена. Гораздо больше его интересовали заморские владения Испании, к которой с 1580 года отошли в результате аннексии и бывшие португальские колонии. В наследство Филиппу III досталось 12 королевств, и ему хватало забот, чтобы думать еще и о новых завоеваниях, к тому же бурное развитие протестантской Англии и католической Франции напрочь отбило у него охоту мечтать о гегемонии над Европой. Увы, вслед за своим отцом он совершил ту же грубую ошибку, заключавшуюся в презрительной недооценке значения подчиненной ему Бельгии. Он не сообразил, что добрые отношения с бельгийскими подданными могли бы стать для него крупным козырем в той политико-экономической игре, которая велась в Европе. Он не понимал, что с закрытием порта Шельды Южные Нидерланды оказались обречены на разорение, и ждать отсюда такой же богатой дани, какую получал от этой страны его дед, ему уже не приходилось. Не постигал он и другой истины: выступавшие за отделение провинции представляли собой морской форпост, открывавший прямой путь к новым землям, на которые давно зарилась Англия. Разумеется, в этих условиях Англия не могла не поддерживать Морица Нассауского, хотя бы и под прикрытием лозунгов религиозного братства. Поэтому борьба с кальвинистами автоматически превращалась для Филиппа III в войну с английскими солдатами. Человек ограниченный и спесивый, Филипп III видел в Нидерландах лишь испанские территории, этакий географический придаток Испании на карте Европы. Он верил, что его власти достанет и для того, чтобы покорить бунтовщиков на севере, и для того, чтобы вынудить Морица Нассауского отказаться от сепаратистских планов, и для

того, чтобы вновь объединить 17 провинций под испанским скипетром. Искренне считая Испанию пупом Земли, он не оказал Изабелле ни политической, ни экономической поддержки, которая позволила бы избежать раздела Нидерландов. Мало того, когда обнаружилось, что богатств, доставляемых испанскими галеонами из колоний, явно недостаточно для поддержания финансовой мощи империи, он усилил налоговое давление на Южные Нидерланды, не озаботившись направить в эти земли дополнительные военные силы, необходимые для противостояния кальвинистам. Больше всего на свете его раздражал раздел Нидерландов. Ревность к сводной сестре, эрцгерцогине Изабелле, посягавшей на полуавтономию, не давала ему покоя. Он сохранял убеждение, что именно эрцгерцоги, торжественно въехавшие в Брюссель в 1599 году, виновны в провале возложенной на них миссии объединения земель, а главное, в потере города Хертогенбоса, превратившегося затем в оплот кальвинизма на фламандской территории.

Этой военной неудачей Филипп III поспешил воспользоваться как предлогом, чтобы постепенно лишить Альберта и Изабеллу реальной власти. В 1604 году он отстранил Альберта от распоряжения поступаемыми из Испании средствами. На следующий год он отстранил его от руководства армией, возложив эту миссию на генерала Амброджио Спинолу — 33-летнего генуэзского аристократа, предоставившего в распоряжение испанского монарха и свое состояние, и свое войско.

Выдающийся стратег, Спинола повел наступление на кальвинистов и вынудил их в 1607 году подписать перемирие. Филипп III тайно снабдил своего выдвиженца необходимыми полномочиями и поручил ему исполнение следующего плана. В случае смерти Альберта Спинола обязан доставить Изабеллу в Испанию; если же, напротив, первой умрет Изабелла, генуэзец должен добиться от Альберта клятвы верности королю Испании. Отныне ни одно решение, принятое брюссельским двором, не подлежало исполнению без санкции Мадрида. Ожидать этих санкций приходилось подолгу, поскольку Филипп III унаследовал от отца крайнюю нерешительность.

На самом деле со времен Карла V мало что изменилось, если не считать приближающегося распада созданной им империи, обусловленного, с одной стороны, возрастающей мощью северных провинций, а с другой — бездарностью и спесью его наследников.

Изабеллу бельгийцы приняли радушно, видя в ней принцессу крови, ведущую происхождение от Карла V и герцогов бургундских. Она в ответ пыталась более или менее разумно править страной в пределах своей

относительной независимости. В целом это удавалось ей скорее неплохо, потому что даже после смерти мужа она, вопреки первоначальным планам испанского короля, сохранила за собой фламандский престол.

Альберта и Изабеллу трудно назвать блестящими личностями, но определенной силой характера они оба, безусловно, обладали. На официальных портретах мы видим их одетыми в черное, с высокими кружевными воротниками. Внешне Изабелла выглядела женщиной настолько же крупной, насколько муж ее производил впечатление человека мелкого, если не хилого. Ее темные глаза всегда смотрели решительно, а губы казались слишком тонкими для полного лица. Овдовев в 1621 году, она коротко остригла волосы и больше уже никогда не снимала черного одеяния кларисс, в монастыре которых в Мадриде когда-то получила воспитание. Замуж она вышла в 32 года. Очень скоро выяснилось, что ее брак останется бездетным. Тогда всю нерастрченную материнскую любовь она перенесла на своих придворных дам и в своих личных покоях превращалась в жизнерадостную и веселую женщину. Во время войны она вместе с ними сидела и щипала корпию. От отца, рано посветившего ее в тонкости государственного управления, она унаследовала редкую добросовестность и частенько засиживалась за своим рабочим столом до четырех часов утра. От брата Филиппа III ее выгодно отличало умение подбирать себе окружение, не поступаясь при этом ни граном собственной власти в пользу того или иного фаворита. Почитание Эскориала и следование этикету испанского двора сделалось при ней в Брюсселе законом. Ее советники, все до единого испанцы, ловили каждое слово из Мадрида. Во главе Фламандского совета, поспешно учрежденного Филиппом III, также стоял испанец. Бельгийская аристократия, входившая в его состав, редко получала здесь возможность высказаться и еще реже — влиять на принимаемые решения.

При жизни мужа Изабелла довольствовалась скромной ролью его верного советника, хотя пользовалась в Нидерландах гораздо большей, чем Альберт, популярностью. Худощавый, рыжеватый эрцгерцог носил бородку, немного прикрывавшую сильно выступающий вперед подбородок — родовой «знак» всех Габсбургов. Если Изабелла отличалась набожностью, то Альберт зарекомендовал себя большим любителем искусства. В его коллекции, одной из лучших по тем временам, хранилось более двухсот полотен. Как младший сын в большой семье, физически явно не предрасположенный к военной карьере, он поначалу получил сан кардинала, а в 1581 году, благодаря воспитавшему его дяде Филиппу II, стал губернатором Португалии. Как мы уже знаем, он занял место своего

брата Эрнеста во главе Нидерландов из династических соображений. Бравым воякой он не был никогда, а поражениями, понесенными от Морица Нассауского, и вовсе заслужил унизительно-пренебрежительное к себе отношение со стороны кузена Филиппа III.

Специалисты расходятся в оценке деятельности эрцгерцогов. Истинные кастильцы, Альберт и Изабелла так и остались во Фландрии иностранцами, не имевшими даже надежды на основание здесь своей династии. Лишенные возможности проявить хоть какую-то инициативу, они целиком ушли в религию и стали яркими проповедниками идей Контрреформации. Заботясь исключительно об усилении Католической церкви, они меньше всего пеклись о благосостоянии своих подданных. Не случайно брюссельский дворец, в котором они жили, частенько называли «филиалом Эскориала».⁸⁸ Такова одна точка зрения. Согласно другой, Альберт и Изабелла проявили себя настоящими миротворцами, и уже в силу этого их правление следует считать благотворным для бельгийского населения. Они обеспечили Фландрии два десятилетия спокойной жизни и процветания. Мы думаем, что оба эти мнения справедливы, поскольку взаимодополняют одно другое. Вывести Нидерланды из состояния войны они скорее всего не сумели бы, но поддержать мир, установившийся со времен Фарнезе, смогли.

В новом мировом политическом и экономическом контексте ни Брюссель, ни Антверпен больше не могли претендовать на бывшее господство. Устье Шельды по-прежнему оставалось закрыто, следовательно, торговля во фламандских портах замерла. Финансовую и торговую нишу, прежде занятую Нидерландами, постепенно захватывали Германия и Англия. В этих условиях Альберт и Изабелла попытались оживить экономику внутри страны, способствуя возрождению традиционных фламандских ремесел: ткацкого, кружевного, коврового, оружейного, суконного, кораблестроительного, ювелирного, посудного, — всего того, что когда-то составляло основу богатства страны, но даже и теперь, несмотря на гражданскую войну, не утратило своих высоких качеств и мировой известности. Эрцгерцоги старались также внести некоторый порядок в анархию, охватившую финансовую сферу. Дело в том, что многие банкиры, особенно антверпенские, разорившиеся после закрытия порта, стали поправлять свои дела с помощью ростовщичества.

Чтобы стимулировать экономическую активность, необходимы деньги. Купечество и дворянство, сохранившие кое-что от былых богатств, с готовностью предоставляли всем желающим займы, но на совершенно кабальных условиях. Разумеется, гораздо легче получить скорую прибыль,

содержа лавку ростовщика, нежели вкладывая средства, например, в сельское хозяйство. Земельные собственники постепенно забрасывали свои поля и переключались на финансовые займы. Вскоре в стране стала все явственнее ощущаться нехватка продовольствия. Желая покончить с этим перекосом в экономике, Альберт и Изабелла для начала установили 12-процентный потолок для денежных кредитов. Для борьбы с ростовщицеством этого оказалось мало, и тогда они придумали муниципальный кредит для предпринимателей. Впоследствии их опытом воспользовалась и Италия. В 1618 году по инициативе эрцгерцогов Австрийских в Бельгии открылся первый ломбард.

В отношениях с Соединенными Провинциями эрцгерцогская чета также проявила благоразумие и 9 апреля 1609 года добилась заключения 12-летнего перемирия. Военные действия с обеих сторон прекратились. Противники перешли к осторожному наблюдению друг за другом. Во главе северных сепаратистов встал Мориц Нассауский, сменивший на этом поприще своего брата. Он получал поддержку от Англии, однако недостаточную, чтобы покорить себе и южные провинции. Англичан, впрочем, не слишком удовлетворила победа кальвинизма над католицизмом в этом уголке Европы: на самом деле их интересовало морское окно на континент. Свою финансовую и военную помощь они отмеряли скупой и строго следили за тем, чтобы Соединенные Провинции ни в коем случае не вышли из-под их опеки. Этой помощи голландцам хватало на то, чтобы оживить торговлю, но явно не доставало, чтобы прочно встать на ноги и, научившись обходиться без англичан, захлопнуть перед ними свои порты.

Изабелле, в свою очередь, не приходилось слишком рассчитывать на помощь Испании, чей международный престиж серьезно пострадал после разгрома «Непобедимой армады». К тому же Испания была вынуждена постоянно отражать вооруженные набеги французов, организуемые кардиналом Ришелье. Между Югом и Севером Нидерландов установилось шаткое равновесие, изредка нарушаемое одной из сторон. Так, кальвинисты учинили ряд дерзких вылазок на море. Фламандцы в ответ сооружали укрепления. И хотя серьезных нарушений перемирия за эти 12 лет не произошло, все понимали, что отделение государств, образовавших Утрехтский союз, неизбежно. Голландцы любой ценой стремились обособиться от Юга и пошли даже дальше Вильгельма Молчаливого, мечтавшего лишь избавиться от испанского владычества, сохранив единство 17 провинций. Между тем сам факт заключения перемирия означал официальное признание раздела Соединенных Провинций, следовательно, дробление бургундского наследства короля Испании. De

facto это означало законное признание целостности северных провинций. Таким образом, раздел страны обрел необратимый характер.

В биографии Рубенса это историческое событие сыграло важную роль. На фоне слепой непримиримости испанцев раздел бывших владений Карла V, практически уже свершившийся, многим казался желанным. Чью сторону в конфликте, столкнувшем Испанию, Соединенные Провинции во главе с Морицом Нассауским и попавшие между двух жерновов Южные Нидерланды вместе с патриотами Фландрии, предстояло занять Рубенсу — художнику, служившему эрцгерцогам из рода Габсбургов?

Впрочем, пока этот вопрос перед ним еще не встал. Последних боев художник не видел, а на родину вернулся в период затишья. Эрцгерцоги погрузились в заботы об упрочении собственного престижа и пытались оживить экономику, что не могло не способствовать и возрождению искусства. К тому же стремились и крупные дельцы, всегда составлявшие основную часть заказчиков художественных произведений.

Полным ходом шла Контрреформация. Католики спешили наверстать упущенное и снова отвоевывали позиции, сильно пошатнувшиеся за время активной деятельности кальвинистов-иконоборцев. Они торопились восстановить церкви и наполнить их предметами «воспитательного» искусства: скульптурой и картинами, мрамором и золотом, которые снова привлекли бы в храмы толпы верующих. Как и повсюду в мире, активнее всех выступили за религиозное обновление иезуиты. Поначалу их рвение не находило достойного отклика: Филипп III откровенно не любил иезуитов, которые не только не признавали иного начальства, кроме Рима, но и считали себя единственными просветителями народных масс.

Но испанский король в конце концов не устоял перед усердием последователей святого Игнатия.^{*} За этими монахами-солдатами последовали и прочие ордена, такие, как ораторианцы и августинцы, также включившиеся в величественный труд по воссозданию католического культа. Церковники снова вспомнили о своем всегдашнем меценатстве. С их помощью и под покровительством набожной эрцгерцогской четы Фландрия понемногу начала вновь обретать величие, каким славилась еще два столетия тому назад. Единственным темным пятном оставалась нехватка выдающихся деятелей литературы. Действительно, со времен Эразма Роттердамского в Нидерландах не родился ни один великий писатель. Гуманитарные науки вышли из моды. Просветители-иезуиты отдавали предпочтение естественным наукам, а потому таким эрудитам, как Рубенс и его окружение, в области изящной словесности оставалось довольствоваться достижениями древнегреческой и древнеримской

литературы и, разумеется, сочинениями зарубежных авторов.

Благодаря общественному положению, которое занимала его семья, а также той репутации, которую он успел завоевать в Италии, Рубенс довольно быстро выдвинулся на одно из первых мест в этом движении за восстановление фламандской культуры.

Его брат Филипп, вернувшийся на родину раньше Питера Пауэла, получил должность городского эшевена, когда-то занимаемую Яном Рубенсом. Юрист, как и отец, и такой же гуманитарий и эрудит, Филипп представляется нам весьма привлекательной личностью, особенно в том, что касается его отношения к младшему брату. Его искреннее восхищение Питером Пауэлом доходило порой до благоговения. В жизни младшего брата он сыграл значительную, хотя и короткую роль. Филипп умер в 1611 году, то есть всего через два года после возвращения Рубенса во Фландрию. Как и все Рубенсы, он пробился в высшие слои общества исключительно благодаря хорошему образованию и высоким личным качествам. Еще юношей он уже состоял на службе советника Рикардо.

Благодаря близости последнего к эрцгерцогскому двору по окончании курса правоведения в Римском университете Филипп получил место библиотекаря при кардинале Асканио Колонне. Своими добрыми отношениями с советником он не преминул воспользоваться и для помощи брату: именно Рикардо порекомендовал Питера Пауэла эрцгерцогу Альберту, в результате чего Рубенс получил свой первый крупный итальянский заказ — триптих для церкви Святого Креста Иерусалимского. Филипп слыл тонким знатоком латинистики, особенно интересуясь религиозными и бытовыми обрядами Древнего Рима. Его перу принадлежит исследование на эту тему, изданное Балтазаром Моретусом и снабженное иллюстрациями, выполненными Питером Пауэлом. Ему, любимому ученику философа Юста Липсия, занявшего в Нидерландах той эпохи место Эразма Роттердамского, предлагали в 1606 году возглавить кафедру философии в Лувенском университете. Очевидно, преподавание влекло Филиппа все-таки меньше, нежели общественная деятельность, к тому же он явно не считал свои знания и таланты сопоставимыми с высокими достоинствами наставника молодежи, а потому от лестного предложения отказался.

В этом поступке Филиппа Рубенса проявилось одно из его характерных свойств — величайшая скромность, в известной мере объясняющая и его почтительное восхищение младшим братом, порой граничившее с угодничеством. Каких только дифирамбов не адресовал он

Питеру Пауэлу в письмах итальянского периода!⁸⁹ Вполне естественно поэтому, что именно он взял на себя обязанность ввести брата в высшее антверпенское общество. Он поселил младшего Рубенса в своем доме и немедленно принялся за поиск заказов, достойных великого, по его мнению, таланта последнего. Он свел Питера Пауэла с выдающимися деятелями культуры, входившими в круг его общения, перезнакомил его со всеми неравнодушными к искусству представителями университетской и дворянской среды, которых знал сам. В точности следуя примеру Марии Пейпелинкс, даже в отсутствие обоих сыновей не прерывавшей связей с высшим антверпенским обществом, Питер Пауэл вскоре после возвращения уже обзавелся значительным кругом знакомств. Выдающееся умение «поставить себя» в обществе проявилось у него еще в Италии, и неудивительно поэтому, что и на родине он продолжал действовать в том же многообещающем духе. Венцом этих усилий стало признание Рубенса эрцгерцогским двором.

Альберт и Изабелла действительно выразили желание познакомиться с известным художником, который успел уже выполнить для них ряд заказов, и пригласили Питера Пауэла в Брюссель. Первое упоминание имени Рубенса в архивах эрцгерцогского двора относится к 8 августа 1609 года и свидетельствует о том, что в это время Альберт еще довольно смутно представлял себе, кто такой Рубенс. «Некий художник из Антверпена, которого зовут Питер Пауэл Рубенс», — записано рукой эрцгерцога. Тем не менее он и Изабелла заказали мастеру свои портреты, после чего сразу же присвоили ему звание придворного живописца. Желание удержать Рубенса при себе было так сильно, что они согласились на все требуемые художником условия. Помимо постоянного жалованья они обязались отдельно оплачивать каждую новую картину. Мало того, поскольку Рубенс входил в гильдию святого Луки, он пользовался всеми положенными членам объединения налоговыми льготами. Любопытно в этой связи отметить, что, например, его современник Ян Брейгель, не менее известный в ту пору, подобных преимуществ не имел. И, наконец, последнее требование Рубенса, исключительно важное для понимания характера художника, заключалось в его решительном отказе переезжать в Брюссель. Он хотел жить в Антверпене, и он остался в этом городе.

Почему мы придаем такое значение этому факту? Привязанность Рубенса к Антверпену могла объясняться тем простым соображением, что со времен своей службы пажом в замке Маргариты Лалэнг он не слишком изменился. Подобного мнения придерживается, например, Роже де Пиль, подхвативший эту версию из уст племянника Рубенса Филиппа. Оба

толкователя считают, что Рубенс отказался перебраться в Брюссель «из опасения, как бы придворная жизнь, которая незаметно захватывает любого человека без остатка, не повредила его занятиям живописью и не помешала ему добиться в искусстве того совершенства, способность к которому он в себе ощущал».⁹⁰ В этом суждении есть своя доля истины, поскольку мы уже имели возможность убедиться в прохладном, если не сказать враждебном, отношении Рубенса к придворной жизни, будь то в Ауденарде или в Мантуе. Однако вся дальнейшая судьба художника заставляет нас усомниться в справедливости этого простого и ясного объяснения. Во-первых, Рубенс никогда не пренебрегал возможностью завязать самые тесные связи с представителями правящей элиты. Во-вторых, ему впоследствии неоднократно случалось на весьма продолжительное время с головой уходить в дела, серьезно отвлекавшие его от живописи.

Из того, что нам известно о его жизни до 1610 года, с очевидностью вытекает, что Рубенс всегда стремился держаться поближе к великим мира сего. Возьмем его пребывание в Италии. В Мантуе он входил в непосредственное окружение Гонзага, в Риме — Боргезе, в Генуе — Паллавичини и Спинолы. В Мадриде он сумел достаточно близко сойтись с герцогом Лермой и даже вопреки проискам мантуанского посланника Аннибале Иберти, стремившегося во что бы то ни стало низвести его до ранга простого ремесленника, привлек к себе внимание испанского короля. В дальнейшем он сумеет в Англии добиться благосклонности придворного фаворита герцога Бекингемского, а во Франции — королевы-матери Марии Медичи. Вместе с тем, даже погружаясь целиком в великосветскую жизнь, он продолжал оставаться антверпенским буржуа.

Он никогда не рвался в высшее общество, никогда не стремился стать своим в аристократических гостиных. Мотив его поступков лежал не в любви к внешнему блеску, изысканным манерам или роскоши окружающей обстановки, но в неустанной заботе о величии собственной славы. Никогда он не опускался до раболепной угодливости царедворца. Соблюдая условности этикета, он видел в них лишь средство для достижения собственных высоких целей. Он охотно шел на сближение с могущественными владыками мира, но не бегал за ними, а использовал их влияние себе во благо. В обмен на оказываемые им услуги он рассчитывал не столько подняться выше по социальной лестнице, сколько расширить свою известность. Он не видел никакой корысти в том, чтобы сделаться еще одним брюссельским дворянином, — их и без него хватало. Он метил гораздо выше — на роль лучшего фламандского, а быть может, и лучшего европейского художника.

Что же касается роскоши дворцового быта, то он довольно скоро самостоятельно создал ее в своем антверпенском доме, где затем принимал выдающихся политических деятелей всей Европы. Бывали у него в гостях и эрцгерцоги Австрийские. Поэтому мы можем смело принять как данность тот факт, что никакого предубеждения против «красивой» придворной жизни он не питал. Его отказ поселиться в Брюсселе объяснялся не только желанием жить спокойно. Он закладывал основы всего своего дальнейшего существования и, очевидно, считал, что чем дальше будет находиться от двора, тем легче сумеет организовать свою жизнь в соответствии с собственными планами. Он, например, еще не отказался от мысли вернуться в Италию, и слишком пристальное внимание эрцгерцогов ему помешало бы. Одним словом, он не собирался делать свою жизнь общественным достоянием.

Первое время Рубенс жил в родительском доме на улице Куван, поблизости от церкви Святого Михаила, возле которой покоился прах его матери. На груди он носил теперь подаренную четой эрцгерцогов золотую цепь с медальоном. Медальон, выполненный специально для Рубенса, украшали рельефные портреты Альберта и Изабеллы. Рассуждая о материальном положении брата, привилегиях и знаках внимания, которых тому удалось добиться, включая эту самую цепь, Филипп совершенно справедливо замечал: «Наш принц выделил его. Не желая отпускать его в Италию, где ему предлагали самые выгодные условия, он приковал его к себе золотыми цепями». [91](#)

Словно подыгрывая планам эрцгерцога, Рубенс добровольно сковал себя и другими цепями — брачными. Трезвый и рассудительный Рубенс, не замеченный в Италии ни в одной интрижке с представительницами прекрасного пола, писавший по поводу женитьбы брата: «Никогда я не посмею последовать его примеру, ибо выбор его столь безупречен, что на мою долю ничего подобного уже не осталось», [92](#) этот самый здравомыслящий Рубенс женился практически сразу по приезде на родину. Он не стал ни далеко ходить, ни долго раздумывать и сделал предложение своей соседке Изабелле Брант — племяннице брата, точнее, его жены Марии де Муа. Изабелла, таким образом, приходилась родной дочерью сестре Марии. Изабелла Брант принадлежала к добропорядочному антверпенскому обществу. Отец ее, занимавший пост городского секретаря, а затем и эшевена, выйдя на пенсию, занялся изданием античных классиков — Цезаря, Цицерона, Апулея. Подобно многим представителям антверпенской гуманитарной интеллигенции, он слыл последователем идей Юста Липсия, который, напомним, за неимением второго Эразма считался

величайшим философом современности.

Решение Рубенса жениться отличалось такой поспешностью, что мы вправе заподозрить здесь любовь с первого взгляда. Сам он никогда не комментировал качеств своей супруги и впервые отозвался об Изабелле через 17 лет после свадьбы, когда потерял ее: «В ней не было ни одного из недостатков, свойственных ее полу». Удивительно, но Рубенс, известный прежде всего как певец женской красоты, да притом в наиболее плотской и чувственной ее форме, судя по всему, сам оставался холоден к ее воздействию. Может быть, поэтому он и предпочел темпераментным итальянкам основательную фламандку. Этот первый его брак, заключенный не без расчета и, вероятно, не без влияния примера старшего брата, обеспечил ему душевный комфорт. Ему уже исполнилось 32 года, его невесте было 18. Венчание состоялось 8 октября 1609 года. Если верить отчету с описанием свадьбы Филиппа, отосланному Рубенсом Фаберу, во время празднества он занимался тем, что «развлекал дам». ⁹³ Его собственная брачная церемония, наверное, проходила в такой же веселой и радостной обстановке. Об этом событии не осталось никаких свидетельств, если не считать сочиненную Филиппом эпиграмму, разумеется, на латыни. В посланиях, которыми он обменивался с братом в Италии, Филипп Рубенс представал перед нами весьма сдержанным в выражениях радетелем благопристойности. Совсем иначе выглядит автор «Мольбы к Гименею», написанной по поводу вступления в брак Питера Пауэла. Если оно и не пестрит «игривыми сальностями» (именно так считает Эмиль Мишель), то во всяком случае свидетельствует о серьезной нехватке вкуса у автора следующих строк:

«О ты, посредник священного Амура, услышь наш призыв и посети в эту счастливую ночь моего брата! Он страстно ждет ее, как ждешь ее и ты, молодая новобрачная! И пусть сегодня ты еще не смеешь дать воли своему девичьему нетерпению, но уже завтра ты убедишься, что эта ночь станет самым счастливым мигом в твоей жизни. [...] Чу! Уже Гименей возжигает брачный факел и вступает в святилище, украшенное супружеским ложем — этой ареной Венеры, на которой вскоре разыграется самое безобидное из сражений. [...] А потом юная супруга станет считать месяцы и дни и с радостью наблюдать, как округляются ее формы, чтобы, прежде чем золотое светило завершит свой годовой бег, одарить гордого супруга наследником, похожим на него как две капли воды». ⁹⁴

Пожалуй, вместе с женитьбой в жизнь Рубенса в некотором роде ворвалась традиционная Фландрия — простоватая, но весьма практичная. Мы ведь пока не знаем, насколько глубоко укоренились в его душе

национальные ценности. Между тем даже внешне он более всего напоминал в это время баловня судьбы: «Это был человек высокого роста и гордой осанки, краснощекий шатен с правильно очерченным лицом, с ясным взглядом горящих ровным пламенем глаз. Он держался приветливо, вызывая к себе расположение, разговор заводил всегда к месту. Живой ум, взвешенное красноречие и самый тон его очень приятного голоса делали речь его весьма убедительной». ⁹⁵ В спокойном и теплом взгляде его глаз еще не загорелись те огни, которым суждено вспыхнуть позже. Он носил короткую светлую бородку и почти никогда не расставался со шляпой, прикрывавшей начавший рано лысеть лоб. Супруга его отличалась плотным сложением, а щеки ее украшали кокетливые ямочки, из-за которых лицо с чуть приподнятыми кверху уголками глаз, казалось, постоянно хранило лукавое выражение. В целом чета Рубенсов воплощала собой образец мирного и зажиточного семейного счастья, как нельзя лучше гармонизировавшего с той респектабельной «жимолостной беседкой», в какую художник поместил автопортрет с Изабеллой.

Италия отныне отошла для него в область воспоминаний, которым он охотно предавался, посещая вечера Общества романистов — организации, объединившей художников, которые успели совершить паломничество по ту сторону Альп. Рубенса 29 июня 1609 года ввел в Общество его друг Ян Брейгель. Понемногу он все прочнее вживался во фламандскую действительность, с которой, скажем прямо, его роднило немало черт. Как и вся Фландрия, он оказался в положении человека, сидящего между двух стульев. Как Фландрия служила двум господам сразу, разрываясь между Мадридом и Брюсселем, так и Рубенс как будто пребывал одновременно и в Нидерландах, и в Италии. Фламандское общество терпело и католиков, и кальвинистов, не решаясь окончательно примкнуть к той или иной ветви религии. И Рубенс, пытавшийся найти свое место в жизни между двором и искусством, между антверпенской буржуазией и эрцгерцогами-кастильцами, в полной мере разделил со своей страной ее двойственность. Жизнелюбивая фламандская культура, очутившись под пятой завоевателей, сумела приспособиться и принять как католические ценности Испании, так и «языческое» искусство Возрождения. Все эти сложности нашли верное отражение в жизни и творческой деятельности Юста Липсия, который в это время стал властителем дум для фламандцев вообще и для Рубенса в частности.

Юст Липсий родился в 1547 году. Его отец командовал гражданской гвардией в Брюсселе. Основы своего образования он получил в Кельнском коллеже иезуитов. Годы его учебы пришлись на вторую половину XVI века,

когда вопросы религии и политики в равной мере волновали умы. Очень рано юный школяр проявил страсть к ученым спорам и нередко выступал перед соучениками с настоящими речами. Он хорошо знал греческий и латынь и особенно интересовался политикой и философией нравственности. Иезуиты предложили ему вступить в орден, однако родители Липсия воспротивились этому и записали сына в Лувенский университет. Как раз в это время начались кровавые преследования герцога Альбы. Липсию срочно требовался покровитель. Он не долго думая быстренько сочинил несколько критических эссе, посвященных латинским авторам, и послал плоды своих трудов кардиналу Гранвелле, который отдыхал в Риме от хлопотливой роли помощника Маргариты Пармской в управлении Нидерландами. Сюда он и вызвал Липсия, обеспечив ему доступ в библиотеку Ватикана. Теперь философ мог часами просиживать в тишине и покое над сочинениями Сенеки, Тацита, Платона и Цицерона.

Из Рима он перебрался в Германию. О том, какое доверие он снискал к себе у императора Максимилиана II, легко судить хотя бы по тому, что ему, 24-летнему католику, предоставили кафедру риторики и истории в Йенском университете этой протестантской страны. Все шло прекрасно до тех пор, пока его не назначили деканом университета. Здесь уже собратья Липсия по науке взбунтовались, и тому пришлось перебираться в Кельн. В Кельне он женился и написал несколько работ, посвященных Платону и Тациту. Во время гражданской войны, обрушившейся на Нидерланды, он скрывался сначала в Антверпене у Кристофеля Плантена, а затем в Голландии.

Заручившись протекцией принца Оранского, он получил кафедру в Лейденском университете, за что ему пришлось заплатить обращением в протестантизм. Несмотря ни на что, он продолжал глубоко сочувствовать своим соотечественникам-фламандцам, попавшим под сапог испанских репрессий, и даже написал обращенный к ним «Трактат о постоянстве», в котором сделал попытку применения стоических максим к христианской морали. Продолжая жить в Соединенных Провинциях, он начал работу над политическим трактатом, в котором утверждал, что руководитель государства не должен допускать в своей стране существования двух и более религий: «Руби мечом и жги огнем! — призывал он, вторя Цицерону. — Лучше потерять руку или ногу, чем вообще погибнуть».

В Нидерландах, раздираемых религиозными конфликтами, это сочинение вызвало бурю негодования. Опасаясь преследований, Юст Липсий укрылся в Майнце, у иезуитов. В 1592 году они и предложили его кандидатуру в Лувенский университет. Вскоре после этого к власти в Южных Нидерландах пришли эрцгерцоги Альберт и Изабелла.

Покровительствуя искусствам и просвещению, они гостеприимно распахнули двери перед тем, кого Филипп II называл не иначе как еретиком, достойным костра. Юст Липсий снова перешел в католичество и, спеша засвидетельствовать верность вновь обретенной религии, издал три работы, посвященные «Крестной муке» и многочисленным в Бельгии чудотворным изображениям Богородицы.

Альберт назначил его членом государственного совета, однако философ отказался принимать участие в заседаниях этого органа. Умер он в Лувене в 1606 году, окруженный всеобщим почетом и в общем-то счастливый, — хотя бы потому, что ему удалось применить в своей жизни почерпнутое у Сенеки мудрое правило, смысл которого он излагал такими словами: «Самой своей принадлежностью к миру смертных мы вынуждены покоряться тому, чего не в силах изменить. Своим рождением мы обязаны высшей воле, а потому покорность Богу и есть проявление свободы».⁹⁶ Таким был Юст Липсий — католик или протестант, в зависимости от обстоятельств, проповедник языческой мудрости стоиков и защитник народных религиозных убеждений, обладавший двойственной натурой человек, которого можно кратко охарактеризовать одним словом — оппортунист. Именно в его лице Филипп и Питер Пауэл Рубенсы видели своего духовного наставника. Что ж, нельзя не признать, что в стране, едва пережившей разруху, заветы Юста Липсия как нельзя лучше подходили художнику, решившему во что бы то ни стало достичь вершин богатства и славы.

Дом на Ваппере

Итак, 9 января 1610 года Рубенс получил официальное назначение на должность придворного живописца эрцгерцогского двора. Как он того и желал, его сразу же отпустили в Антверпен.

Стоит ли снова возвращаться к картинам запустения, которые предстали его взору в родном городе? Ведь начиная с конца XVI века и вплоть до Наполеона судьба Антверпена оставалась плачевной, если не считать нескольких кратких периодов относительного благополучия. Именно на один из моментов «ремиссии», отметивших первую половину XVII века, и пришелся переезд сюда Рубенса.

Ко времени его возвращения из Италии провинциями, наиболее

сильно пострадавшими в огне гражданской войны, были Брабант и Фландрия. Вот как описывал состояние этого края очевидец Теодор Овербери: «Разоренная страна, население которой выражает едва ли не большее недовольство правительством, нежели внешним врагом. Дворянство и купечество пребывают в упадке, а крестьяне трудятся исключительно ради хлеба насущного, не питая ни малейших надежд на улучшение своей судьбы. Города наполовину лежат в руинах. Одним словом, здесь царит всеобщая бедность, и при этом бремя налогов куда тяжелее, чем в Соединенных Провинциях».⁹⁷ «Каждый новый день приносит сообщения о все новых банкротствах»,⁹⁸ — вторит ему бельгийский дворянин маркиз д'Авре, занимавший тогда пост министра финансов. И, наконец, картину дополняет суждение Дедли Карлтона, английского посланника в Соединенных Провинциях, который в сентябре 1616 года так писал одному из своих соотечественников: «Итак, мы прибыли в Антверпен. Красотой и правильностью улиц, а также мощью своих укреплений этот город превосходит все виденное нами раньше. Вы хотите, чтобы я в двух словах обрисовал вам положение. Извольте. Это великий город, переживающий великую разруху. За все проведенное здесь время мы ни разу не увидели больше сорока человек зараз. На всем протяжении улицы я не заметил ни одного всадника, ни один экипаж. Те два дня, что мы провели в городе, не были днями отдыха, и тем не менее никто из нас не видел, чтобы хоть кто-нибудь что-нибудь покупал в лавке или даже просто на улице. Пары разносчиков да уличного музыканта хватило бы, чтобы унести на своих плечах все товары, выставленные в обоих этажах Биржи. Сквозь мостовые повсюду пробивается трава, и тем более странным кажется, что посреди этой пустыни высятся прекрасные здания. Удивляет, что после провозглашения перемирия положение в Антверпене даже как будто ухудшилось. Остальной Брабант во всем напоминает этот бедный и величественный город».⁹⁹ Спустя восемь лет историк Гольнициус набросал и вовсе удручающую картину: «От всего этого [имеется в виду бывшее оживление Антверпена] осталась одна лишь пугающая тишина. Витрины лавок покрыты пылью и затянуты паутиной. Ни одного купца, ни одного ювелира в городе не осталось. Все исчезло, все сгинуло в водовороте гражданской войны».¹⁰⁰

Разорение обрушилось на Антверпен после блокады Шельды. Иностранные компании спешно покинули город. Биржа под стеклянным куполом, возвышающимся над крестом расходящимися от ее галерей четырьмя улицами, та самая антверпенская Биржа, где в прошлом веке

встречались торговцы со всего мира, опустела. Вскоре ее помещение заняла городская библиотека. Еще некоторое время спустя, словно символизируя переход финансовой мощи от купцов к мелким промышленникам, здесь разместились ткацкие станки. Портовая жизнь замерла. Филипп III при всем своем желании не мог ее возродить. С тех пор как основа испанского флота — так называемая «Непобедимая армада» — потерпела сокрушительное поражение у британских берегов, у него не осталось практически никаких реальных сил, способных с моря прорвать блокаду фламандского порта или хотя бы помешать кальвинистам, чьи суда пиратствовали по всем океанам. Антверпену пришлось обратить взор внутрь страны и пытаться завязать торговые отношения не только с бельгийскими провинциями, но по возможности и с Германией, жители которой уже поняли, что настала пора от средневековых корпораций переходить к «капиталистическим» мануфактурам. О состоянии Антверпена красноречивее всего говорят сухие цифры. Если в XVI веке здесь насчитывалось 100 тысяч жителей, то за те три десятилетия, что провел здесь Рубенс, их число сократилось наполовину.

Художник прожил здесь до самой смерти. Судьба поставила его перед выбором: переехать в столичный Брюссель, где жили эрцгерцоги и находился двор, или поселиться в Антверпене, городе, где родились его предки. Мы знаем, что он предпочел второе. Он остановил свой выбор на мятежном Антверпене, самом «националистическом» средневековом городе, который первым поднялся против владычества испанцев и последним покорился неизбежному. Дважды здесь вспыхивали восстания, и дважды на непокорных обрушивался гнев завоевателей. Но даже подчинившись испанскому порядку, Антверпен не спешил исполнять предписанные Брюсселем законы, пока те не получают одобрения брабантских эшеченов. Город-призрак, гордый осколок навсегда угасшего величия и, как знать, быть может, предтеча фламандского возрождения Южных Нидерландов. Соглашаясь обосноваться в этом обескровленном городе, вдали от Италии, Рубенс не зря требовал от Брюсселя массы уступок и льгот. Сама история Антверпена и его совершенно особый статус давали ему надежду на осуществление планов политического характера, уже тогда занимавших его мысли. В конечном итоге, отдавая предпочтение Антверпену перед Брюсселем, он на самом деле делал выбор между Фландрией и Испанией, и делал его в пользу Фландрии.

После свадьбы Рубенс, согласно обычаю, поселился у родителей жены, которые обитали в деловом квартале, том самом, где прошли детские и юношеские годы художника. Узкие мощеные улочки, с обеих сторон

тесно застроенные удивительными домами, за неширокими фасадами которых скрывались сильно вытянувшиеся в глубину постройки, по-своему служили архитектурным напоминанием о славном прошлом Антверпена. Жилые здания, церкви, гильдейские дома, особняки яркой скульптурностью форм выдавали пристрастие местных зодчих к брабантской готике. Дух гармонии и строгого следования законам пропорций, составивший славу Возрождения, так никогда по-настоящему и не проник во Фландрию. Разумеется, здесь издавали переводы сочинений великих итальянцев, в частности, энциклопедический труд Себастьяно Серлио, озаглавленный «Основные правила архитектуры применительно к пяти типам зданий» и посвященный изучению наследия Витрувия.

Однако гражданская война — не лучшее время для строительства, а местные мастера ни на что на свете не променяли бы свои, привычные, материалы — мягкий белый и голубой камень, красный и серый песчаник. На всем пути от Биржи до самого порта они украсили улицы образцами своего строительного искусства. Церковь Синт-Якобскерк с устремленными ввысь сводами, с круглой колоннадой; собор Нотр-Дам с колокольной, «прямой, как стон, прекрасной, как мачта, ясной, как свеча»¹⁰¹; «Дом мясников» со стенами красного кирпича, по которым бороздками пролегли чуть более светлые полосы, с высоты многоугольных башен словно надзирающий за тем, куда несет свои свинцовые воды Шельда...

Множество белокаменных церквей радовало взор. Внутри скамьи и кафедры темного дерева, мрачные исповедальни и украшенные грубой резьбой органы служили угрюмым напоминанием о религиозном фанатизме бывших завоевателей-испанцев. Черно-белые плитки, устилавшие пол, не желали гармонировать с разноцветным блеском витражей, представлявших сцены из Священной истории. Даже в этом цветовом несоответствии ощущалась та самая фламандская двойственность, которая и сегодня поражает посетителя Антверпенского музея чередованием картин с изображением Голгофы и полотен, посвященных народным гуляньям.

В центре города, на площади, в окружении аристократических домов, вознесших свои резные пинакли^{*} к самым небесам, располагалась городская Ратуша. Это здание, состоящее из трех частей — розового, голубого и белого цвета — на уровне второго этажа опоясывала итальянская галерея. Многоцветные гербовые щиты и большое число статуй являли собой жизнерадостный фламандский дух и одновременно свидетельствовали о пристрастии фламандцев к усложненным формам,

изобильному орнаменту — настоящему декоративному празднику, слабому отзвуку тех развеселых пирушек, что запечатлены на картинах местных художников. Рубенс особенно любил городской центр, самое оживленное место, где еще сохранялся хоть какой-то намек на богатство. Здесь селились юристы, купцы, ученые; здесь еще можно было сыскать несколько таверн, за мутными стеклами которых, словно спрятавшиеся от вечно хмурого неба Антверпена, проводили время любители выпить. Выбирая место для своего будущего дома, Рубенс неслучайно остановился именно на этом квартале. В январе 1611 года, всего через полтора года после женитьбы, он приобрел земельный участок на Ваппере — том самом канале, из которого брали воду все городские пивовары.

Детей у него пока не было, и в новом доме предстояло поселиться лишь ему с женой да слугам. Тем не менее он не поскупился выложить 10 тысяч флоринов за строение, только по фасаду протянувшееся на 36 метров. В глубине открывался просторный сад размерами 24 на 48 метров. Не все сразу получилось так, как он хотел, и лишь в 1616 году, потратив еще несколько тысяч на обустройство дома, который впоследствии назовут самым красивым зданием в городе, он в него вселился. Современники удостоили дом гордым именем «дворца», а кое-кто говорил даже о «дворце эпохи Возрождения». Что ж, вполне возможно, что в городе, слишком приверженном готике, дом производил именно такое впечатление. Семья Рубенсов владела домом вплоть до 1669 года, когда его пришлось продать. Позже, в XVIII веке, здесь на некоторое время разместилась школа верховой езды. В годы Первой мировой войны дом подвергся частичному разрушению, но уже в 1946 году силами историков и архивистов он был реставрирован и обрел первоначальный облик. Таким его сегодня и видят туристы. Этот дом остался зримым свидетельством того, что через три года после возвращения на родину Рубенс сделал окончательный выбор в пользу Фландрии.

Размеры дома наводят на мысль о грандиозных планах художника, которые он связывал со своим новым жилищем, очевидно, намереваясь поселиться здесь всерьез и надолго. С другой стороны, в самом размахе строительства, бесспорно, проявилась тяга художника к внешней красоте и блеску. Собственно говоря, скромность никогда не была ему присуща. Пристрастие ко всему истинно фламандскому проявилось даже не столько в размерах нового дома, сколько в стиле его оформления. Рубенс поторапливал каменщиков и краснодеревщиков, ковроделов и резчиков, чтобы в конце концов с их помощью доказать, что, не считая отдельных реминисценций более гуманистического, нежели возрожденческого

характера, дом выдержан все-таки во фламандском, а не в итальянском стиле. Мантуанским пастелям и римской охре он решительно предпочел черно-белое антверпенское «домино».

Дом Рубенса как нельзя лучше отражает сущность Рубенса-человека, который, покончив с ученичеством и решив для себя вопросы, неизбежно встающие в юности перед каждым, вернулся к своим фламандским корням. К строительству дома он приступил 35-летним мастером, полностью овладевшим основами своего искусства и сознающим себя хозяином собственной судьбы. Он уже знал, что и как будет писать, а также знал, как будет жить. Он воплотил в своем жилище и любовь к античности, и ностальгию по Италии, и верность Фландрии, и свое сопротивление всему испанскому, но также и те моральные принципы, согласно которым собирался строить дальнейшую жизнь. Он не спешил обнажать душу в письмах кому бы то ни было, но разве не раскрылся он как личность при обустройстве дома, подчинив его пространство своим наклонностям и интересам, своим честолюбивым замыслам, к осуществлению которых приступил с решимостью стоика?

Общая тональность, в которой выдержано все сооружение, ощущается с порога. Толкнув тяжелую дверь, мы сразу видим трехарочный портик, отделяющий мощный внутренний двор от сада. Открывающаяся взору картина немного напоминает задний план некоторых картин самого Рубенса и кое-кого из его учеников.¹⁰² Центральная арка, увенчанная капителью, с обеих сторон украшена скульптурными изображениями, словно приподнимающими ее еще выше, к самому небу. Вооруженная копьем Минерва в шлеме и Меркурий в крылатом головном уборе, с кадуцеем в руке, застыли в гордой позе триумфаторов, а широкие складки их плащей, кажется, вот-вот готовы заколыхаться на ветру и унести вдаль с этой каменной балюстрады, по краям от фигур украшенной двумя крупными чашами в форме ваз.

На замках свода обеих боковых арок выгравированы афоризмы из десятой сатиры Ювенала. Их содержание выражает ту спокойную мудрость, которой старался руководствоваться хозяин дома: «Лучше самим богествам предоставь на решение выбор, что подходяще для нас и полезно для нашего дела... Мы ведь дороже богам, чем сами себе»; «Надо молить, чтобы ум был здоровым в теле здоровом. Бодрого духа проси, что не знает страха пред смертью... Духа, не склонного к гневу, к различным страстям».^{*}

Конечно, эта трехпролетная триумфальная арка, охраняемая статуями древнеримских божеств, под которой Рубенс ежедневно проходил,

отправляясь гулять в сад, выдержана в духе чисто римской патетики. За такой аркой должен бы находиться роскошный дворец, в крайнем случае величественная аллея. Аллея действительно есть, только тянется она всего на 24 метра и упирается в небольшую часовню.

Преодолев невысокую балюстраду, мы попадаем в сад. «Из любопытства» Рубенс велел засадить его «всеми растениями, какие только смог добыть». [103](#) Посадки тянулись вдоль стен ограды и образовывали геометрические фигуры, между которыми вились дорожки, ведущие к небольшому павильону. Это белокаменное сооружение украшали скульптуры Геракла, Бахуса, Цереры и бога Гонора, олицетворявшие силу, честь, плодородие и пьянство. Посредством этих языческих символов Рубенс словно приветствовал благодать родной земли, дарящей человеку свои мирные радости. Чуть дальше и вправо располагался фонтан с круглым бассейном, а перпендикулярно к нему вдоль всего сада тянулась крытая дубовая галерея, увитая ползучими растениями. Опорами галереи служили кариатиды, попарно повернутые друг к другу и хранящие на каменных лицах улыбки, а также изваяния любвеобильных силенов и нимф, застывших в нарочито раскованных позах. Все скульптуры были выполнены по античным образцам.

В саду царили порядок и простор, результат разумной воли хозяина. Если я могу покорить природу, словно хотел сказать он планировкой своего сада, значит, смогу и все остальное в жизни устроить по своему желанию. Идеально ровные аллеи, посыпанные белым гравием, перекрещивались строго под прямым углом. Растительность отличалась такой пестротой и многообразием, что посетителю казалось, будто перед ним развернулся оживший ботанический атлас. Если на улицах Антверпена сквозь камни мостовых пробивалась сорная трава, то в этом саду росло лишь то, что посадили умелые руки садовника. Все здесь, включая символические скульптурные фигуры, дышало радостью земного бытия и хорошим вкусом, однако, следуя высеченным на портике заповедям, оставалось достаточно скромным. И сад, и дом создавались не для того, чтобы впечатлять, а для удобной жизни.

Собственно дом состоял из двух зданий, соединенных портиком. Если смотреть со стороны сада, то слева находилась мастерская художника, а справа — жилая часть дома.

Строгий, лишенный каких бы то ни было декоративных элементов фасад глядел во внутренний дворик узкими окнами, напоминая деревенскую усадьбу. На обоих этажах насчитывалось всего девять комнат. Какое разительное отличие от итальянских палаццо с их анфиладами

бесчисленных и бесполезных залов! Судя по скромности жилья, Рубенс не собирался устраивать у себя приемы и пышные празднества. Все внутренние помещения носили сугубо функциональный характер: столовая, кухня, кабинет, кладовая для белья, три разного размера спальни, в каждой из которых стояла кровать под балдахином, такая коротенькая, что спать на ней вряд ли было удобно. Узкие окна, словно перечеркнутые крестообразными рамами. В маленькой деревенского вида кухне, с выложенным веселенькой сине-белой делфтской плиткой полом, сияли начищенной медью подвешенные к камину кастрюли и котелки. В других комнатах полы также покрывала плитка — либо шестигранная терракотовая, либо черно-белая, как в большинстве антверпенских домов.

Устроители музея обставили комнаты темной и грубоватой на вид «испанской» деревянной мебелью, которая особенно ценилась во времена Рубенса. Единственным намеком на роскошь оставалась покрывавшая стены передней и столовой золотистая кордовская кожа. Впрочем, и здесь хозяин дома не проявил оригинальности, ибо многие жители Антверпена предпочитали обивочным тканям сафьян, который и стоил дешевле, и служил дольше. Небольшие комнаты с низкими потолками использовались строго по назначению. Никакого пустого расточительства, никакого показного блеска.

Рубенсовский «дворец» представлял собой дом зажиточного, но экономного, быть может, даже чуточку скуповатого буржуа. Впрочем, как сообщает его племянник Филипп, художник и в самом деле вел здесь размеренный и спокойный образ жизни: «Он поднимался в четыре часа утра, взяв за правило начинать новый день с посещения мессы, если только его не терзал приступ подагры, изрядно отравлявшей ему существование; затем он принимался за работу, усадив возле себя наемного чтеца, который вслух читал ему какую-нибудь хорошую книгу, чаще всего Плутарха, Тита Ливия или Сенеку. [...] Свою работу он любил больше всего на свете, а потому всегда устраивался так, чтобы не испытывать при этом неудобств и не наносить вреда здоровью. По этой же причине он мало ел. Он опасался, как бы запахи мяса не помешали его трудам и, наоборот, как бы труд не помешал перевариванию мяса. Работал он до пяти часов вечера, а потом седлал коня и отправлялся на прогулку по городу или в крепость, либо находил другое занятие, которое приносило отдохновение от забот. По возвращении его обычно уже дожидались несколько друзей, с которыми он ужинал. Он терпеть не мог злоупотребления вином и обжорства, как и азартных игр».[104](#)

Итак, Рубенс следил за своим здоровьем и не позволял себе

понапрасну тратить время. Так же разумно распорядился он и своим жизненным пространством. Единственным более или менее просторным помещением в жилом доме стала круглая галерея, в которой впоследствии он разместил свою коллекцию картин. Зато под мастерскую он отвел места столько же, сколько занимала вся его семья, — все второе крыло дома.

Обладателем прославленной коллекции картин и древностей Рубенс стал лишь в 1616 году. Между тем, едва приступив к строительству дома, он уже предусмотрел в нем наличие особого зала, в котором разместились привезенные из Италии статуи, скульптуры и резные камни. Кроме этой комнаты, размерами равной столовой, он оборудовал еще и полукруглый в плане «музей», в куполообразной крыше которого находилось круглое оконце — единственный в этом помещении источник освещения. Стены комнаты были выложены белым и золотистым мрамором, в нишах использовали серый мрамор. Та же цветовая композиция повторялась в плитках пола. По сторонам башни располагалась галерея, по желанию Рубенса уставленная бюстами древнеримских философов и императоров. Поклонники художника нередко сравнивали этот зал с римским Пантеоном, и действительно, своей формой и отсутствием освещения он напоминал знаменитый римский храм, но только в миниатюре. Попасть в мастерскую можно было двумя путями: либо пересечь весь дом, начиная с художественного зала, затем подняться на второй этаж и уже оттуда дойти до «предбанника», ведущего непосредственно в мастерскую, либо поступить проще — выйти во внутренний двор и подняться по пристроенной лестнице. Насколько скромно выглядели жилые покои, настолько великолепна была мастерская. Фасад здания украшали большие стрельчатые окна, в нишах между ними высились статуи Марса, Юпитера, Юноны и Весты, бюсты любимых Рубенсом философов — Платона, Сенеки, Сократа, а также бюсты Софокла и Марка Аврелия.

Внутри мастерская ничем не напоминала те плохо освещенные и захламленные «*bottege*»,^{*} в каких обычно работали итальянские художники. Напротив, все здесь отвечало суровым требованиям раз и навсегда заведенного церемониала и свидетельствовало о почтительном отношении художника к своему искусству, которого он также ждал от своих учеников и поклонников. Никакого налета божественности, никаких вольностей в организации пространства, одно лишь сознательное поклонение культу живописи, немыслимое без размышлений о грядущей славе. Для работы над эскизами и набросками будущих творений мастер предусмотрел небольшую отдельную комнату. Здесь он принимал натурщиков, здесь же,

отгородившись как от домашней суеты, так и от общества учеников и помощников, любил уединяться с книгой или писал письма своим многочисленным корреспондентам. Учеников у него трудилось много, а потому Рубенс отвел для них еще одну мастерскую, размерами превосходящую его личный кабинет. Наверное, обстановка здесь отличалась чуть большей раскрепощенностью, хотя и не смела слишком заметно выбиваться из общей строгой атмосферы дома, за соблюдением которой пристально следил Рубенс. Наконец, еще одна мастерская, более просторная, чем предыдущая, предназначалась для приема посетителей. Мебель темного дерева и черно-белая облицовка пола, свойственная большинству антверпенских церквей, делали это помещение похожим если не на храм, то во всяком случае на один из его приделов. С балкона, окруженного деревянными балясинами, заказчикам и именитым посетителям открывался вид на творения хозяина дома.

Значительные размеры этого зала во многом объяснялись тем обстоятельством, что Рубенсу приходилось работать над крупномасштабными полотнами для украшения церквей. Разумеется, он вполне мог бы выполнять эти заказы и в менее величественной обстановке, не превращая мастерскую в подобие художественной галереи. Но в том-то и дело, что вся эта чуть помпезная декорация как нельзя лучше соответствовала его представлениям об искусстве, которое сам он называл *«la mia pulchra pictura»*^{*} и сравнивал с «философским камнем». Однажды алхимик Брендель предложил Рубенсу принять финансовое участие в создании лаборатории по превращению свинца в золото, пообещав взамен половину будущих прибылей. «Вы опоздали, дружище, — отвечал ему художник. — Я уже давно нашел свой философский камень. Ни один из ваших секретов не стоит столько, сколько моя палитра и кисти».[105](#)

Очень скоро мастерская Рубенса заполнилась учениками и помощниками. Его известность уже успела распространиться по всей стране и даже шагнула за ее пределы. Не без содействия многочисленных друзей Рубенс утвердился в качестве первого антверпенского, если не первого фламандского живописца. Появились у него и завистники. Со своими соперниками художник расправлялся со свойственной ему ловкостью — одних игнорировал, других отдалял, третьих приглашал к себе.

Его бывший учитель Вениус постарел. Как и Рубенс, он значился в числе придворных живописцев, добившись в положенный срок почестей, к которым стремился всю жизнь. Основным его занятием теперь стала работа над книжными иллюстрациями, которые он выполнял в жанре аллегории.

Он понимал, что бывший ученик понемногу вытесняет его с вершины известности, но воспринимал это спокойно.

В это же время в Антверпене работал и целый ряд художников, отнюдь не разделявших «передовых» убеждений Рубенса. Речь идет прежде всего об учениках Мартена Пепейна. Последний крайне враждебно воспринимал любые нововведения и даже тогда, когда практически все перешли на живопись по холсту, продолжал создавать свои произведения на деревянных досках. В число наиболее известных его последователей входили Франс, Хиеронимус и Амбруазий Франкены — представители настоящей художнической династии, 34 члена которой состояли в гильдии святого Луки, — а также Корнелис де Вос. Эти художники придерживались традиционного фламандского примитивизма, родившегося из искусства миниатюры. Они строго следовали заветам предшественников и урокам природы. Своими «чистыми, густыми, блестящими, словно эмаль, красками»¹⁰⁶ они спорили с Рубенсом, этим «дерзким колористом и бесстрашным рисовальщиком».¹⁰⁷ Впрочем, твердо придерживаясь иных художественных принципов, они никогда не позволяли себе нападок на своего блестящего собрата по искусству. Уверенные в своей правоте, они продолжали творить в своей особой манере и создавали произведения бесспорной ценности. Примерно такую же линию избрали и еще два мастера, сознававшие свою самодостаточность и не видевшие нужды доказывать ее кому бы то ни было: Хендрик ван Вален и «гигант» Ян Брейгель, с которым Рубенс познакомился еще в Италии. Обе эти стороны относились друг к другу со взаимным уважением, о чем красноречиво свидетельствует следующий факт: Изабелла Брант крестила дочь Мартена Пепейна.

Разумеется, не со всеми конкурентами у Рубенса сложились такие же безоблачные отношения. Многие художники весьма болезненно восприняли его неожиданное возвышение. Один из них, до приезда Рубенса из Италии считавшийся первым в Антверпене мастером, предпринял даже попытку своего рода «дуэли». Звали его Абрахам Янсенс (1575-1632) и был он на два года старше Рубенса. В свое время он также съездил в Италию, однако провел в Риме всего три года и уже в 1601 году вернулся в Антверпен. Рубенс еще жил в Мантуе, когда Янсенс уже занял пост старейшины гильдии святого Луки. Из Италии он вывез стиль маньеризма, от которого впоследствии понемногу отказался в пользу классицизма, поскольку работал в основном над заказами для Церкви. Известность и явное превосходство более молодого собрата больно ранили его. И он задумал устроить нечто вроде состязания, о чем не преминул

сообщить и эрцгерцогам. Этот «турнир», как он надеялся, позволил бы ему укрепить в глазах публики свои пошатнувшиеся позиции. Итак, он предложил Рубенсу написать по картине на один и тот же сюжет и отдать их на суд знатоков, которые и определяют победителя. Рубенс достаточно тонко отклонил это предложение. «Мои опыты, — написал он в ответ, — уже подверглись суду знатоков в Италии и в Испании. Они и сегодня выставлены на обозрение в общественных местах и частных галереях двух этих стран. Ежели вам желательно произвести сравнение, то ничто не мешает вам отправиться туда со своими работами и повесить их рядом с моими». [108](#) И Янсенс смирился со своей участью — быть лишь современником Рубенса.

Неоспоримое изобразительное мастерство и умение поставить себя в обществе привлекали к Рубенсу огромное количество начинающих художников. Желаящие работать в его мастерской текли к нему потоком. Большинству приходилось отказывать. 11 мая 1611 года, всего два года спустя после возвращения из Италии, он уже писал Жаку де Би, хранителю коллекций принца Круи, приславшему ему одного из своих протеже: «Меня со всех сторон осаждают с аналогичными просьбами. Некоторые претенденты готовы даже в течение нескольких лет оставаться у других учителей в ожидании вакансии. [...] Без преувеличения и совершенно искренне могу сказать вам, что я уже отказал более чем сотне желающих, хотя среди них попадались даже мои родственники или родственники моей жены. Иной раз мне случалось этим отказом нанести оскорбление лучшим из моих друзей». [109](#)

Итак, перед ним раскрывался широчайший выбор, а потому он оставлял у себя лишь лучших из лучших, тех, кто под его руководством и потом, уже без него, сможет прославить антверпенскую школу живописи. Вот имена наиболее известных учеников Рубенса: Якоб Йорданс, Франс Снейдерс, три брата Тенирса и, конечно, Антонис Ван Дейк. Кроме них, у него работали Эразм Квеллин Старший, Ян ван ден Хукке, Теодор ван Тюдцен, Абрахам ван Дипенбек, Юст ван Эгмонт, Петер ван Моль, Ян Вилденс, Люкас ван Юден, Франс Вутерс, Жерар ван Херп, Ян Томас, Мэтью ван дер Берг, Самуил Хофман, Мурманс, Ян ван Сток, Виктор Волвойт. [110](#)

Все эти художники в течение более или менее продолжительного времени оставались в тени Рубенса. Судьбы их сложились по-разному, и слава коснулась их в разной степени. Так, Эразм Квеллин после смерти учителя официально занял его место главы антверпенской школы. Многие другие уехали за границу — в Италию, Англию, Австрию, Германию,

Голландию, Францию. В последней Юст ван Эгмонт, например, принимал активное участие в создании Академии живописи и ваяния. Немалое число их работ оказались утраченными еще до того, как историки и искусствоведы, появившиеся в Бельгии в общем-то недавно, успели оценить их значение. Можем ли мы быть уверенными, что до нас дошли самые значительные из произведений?

Каждый из учеников, согласно обычаям того времени, выполнял в мастерской свою конкретную задачу, соразмерную его таланту. Авторитет Рубенса, таким образом, измерялся в том числе и достоинствами помощников, которых он сумел привлечь к себе. Ведь помимо начинающих художников, которых Рубенс именовал «аспирантами», с ним работали и сложившиеся мастера, которые могли оказать ему неоценимую помощь в написании пейзажа, животных или цветов. Если верить ходившим тогда слухам, мэтр охотно пользовался плодами их трудов.

Многих из них мы знаем прежде всего как выдающихся художников, и лишь затем открываем, что они учились у Рубенса или сотрудничали с ним. Якоб Йорданс (1593-1678) прославился как певец королевских пиршеств, народных празднеств и гуляний, а также автор картин религиозного содержания, проникнутых атмосферой реализма. Его персонажи пленяют своей жизненной силой, а его яркие краски никого не оставляют равнодушным. Критики единодушно признают в Йордансе колориста, ничем не уступающего Рубенсу. «Если верить Сандарту,^{[111](#)} Рубенс завидовал Йордансу, и эта зависть проистекала не только от того, что он считал последнего таким же умелым колористом, как он сам, но и оттого, что Йордансу лучше удавалось передать на полотне страстность персонажей и не отступать при этом от достоверности изображения. Поэтому, как только представилась первая же возможность навредить ученику, Рубенс не преминул ею воспользоваться. От короля Испании поступил заказ на картоны для гобеленов, — неинтересная работа, не требовавшая особого мастерства. Как художник, прекрасно владевший техникой рисунка, он подумал, что работа темперой не пройдет без последствий для верности руки и владения цветом его молодого соперника. Он набросал маслом несколько эскизов, а затем поручил ученику скопировать их в нужной пропорции. Йорданс выполнил это задание, как всегда, умело, но свойственные ему теплоту, динамику и мягкость утратил навсегда».^{[112](#)}

К счастью, позднее творчество Йорданса доказывает, что злая шутка, которую сыграл с ним Рубенс, несколько не повредила его таланту. Уже после 1640 года он исполнял заказы вдовы голландского штатгальтера и в

присущей ему живой и яркой манере написал ряд картин, прославлявших военную доблесть Фредерика Хендрика Нассау, которые украсили «Лесной дом» возле Гааги. Затем он работал для короля Англии Карла I, и так успешно, что сумел построить себе дом, не уступавший великолепию дому самого Рубенса.

Более скромная судьба ожидала Франса Снейдерса (1579-1657). Главным образом он отличился как умелый анималист, автор охотничьих сцен и натюрмортов. Вначале он учился у Питера Брейгеля и Хендрика ван Балена, а после поездки в Италию поступил в мастерскую Рубенса. В течение 30 лет он оставался верным «соавтором» великого фламандца, писавшим вместо него животных, плоды и цветы. В свою очередь, Рубенс оживлял своей рукой лица персонажей, населявших полотна Снейдерса. Их сотрудничество продолжалось до самой смерти Рубенса. О том, насколько он доверял ученику, можно судить уже по тому, что именно Снейдерса Питер Пауэл назначил в завещании распорядителем своего имущества.

Похожие отношения дружеской взаимопомощи связывали его и с Яном Брейгелем (Бархатным). Они познакомились в Италии и продолжали поддерживать отношения по возвращении в Антверпен. Именно Ян, возглавлявший Общество романистов, в июне 1609 года ввел туда Рубенса. Он не видел ничего зазорного в том, чтобы в силу своего таланта помочь другу в работе над тем или иным полотном. Впрочем, такие же услуги он охотно оказывал и Йоссу Момперу, за что получал по 40 флоринов с картины. На произведениях Рубенса Яну Брейгелю принадлежат цветы и листья, которые он изображал мастерски. Рубенс, со своей стороны, в течение 12 лет (с 1610 по 1622 год) исполнял для приятеля обязанности секретаря и писал за него, плохо владевшего итальянским, письма покровителю Брейгеля кардиналу Федерико Борromeо. В 1625 году Ян Брейгель умер от водянки, и Рубенс взял на себя попечительство над его дочерьми, а одну из них, Анну, очень удачно выдал замуж за знаменитого Давида Тенирса (1610-1690).

Но наиболее бурно складывались отношения у Рубенса с невероятно талантливым Антонисом Ван Дейком (1599-1641). Рубенс с первой встречи признал за Антонисом дарование огромной силы, однако по истечении трех лет, которые последний провел в его мастерской, не сделал ничего, чтобы задержать его у себя дольше. Справедливости ради отметим, что Ван Дейк изрядно постарался, чтобы заставить своего мастера утратить покой.

«Если бы меня попросили набросать беглый карандашный портрет Ван Дейка, вот каким я изобразил бы его. Молодой принц королевской крови, обладавший всем, о чем только можно мечтать: красотой и

изяществом, исключительными способностями и рано проявившимся талантом, великолепным образованием и, помимо всего прочего, хорошим происхождением. Учитель баловал его, а среди прочих учеников он и сам чувствовал себя мэтром. Все его хвалили и все зазывали к себе, за границей его ценили едва ли не больше, чем на родине. Любимец и близкий друг королей, он вел себя на равных с самыми высокопоставленными вельможами. Перед ним открывались все сокровища земли — талант, слава, почести, роскошь, любовные приключения. И в зрелые годы он продолжал оставаться молодым, и до последних дней так и не научился мудрости. Игрок и распутник, жадный до удовольствий транжира и мот, он не испытывал стыда, совершая самые дурные поступки. Как сказали бы в то время, ради золота он готов был продать душу дьяволу. Только потом это золото он швырял направо и налево, заводил себе лучших лошадей, устраивал пирушки, волокитствовал направо и налево. Он без памяти любил свое искусство, но жертвовал им в угоду низменным страстям, не ведая ни верной любви, ни преданной дружбы. Обаятельный аристократ, сложенный скорее хрупко, как это часто случается с отпрысками хороших кровей, он выглядел не слишком мужественным, напоминая больше донжуана, чем героя. В веселье, которому он предавался, всегда сквозила нота затаенной грусти: так нежность слишком влюбчивого сердца оборачивается разочарованием. Он легко загорался, но быстро гас; чувственность заслоняла у него искреннее чувство; в его пылкости присутствовала изрядная доля привычки. Он не столько стремился подчинить себе ход вещей, сколько отдавался его течению и подчас терялся в нем. Щедро одаренный природой, он не мог равнодушно миновать ни одного жизненного соблазна и целиком растворился во всепоглощающей страсти к двум роковым предметам — искусству и женщинам. Он без оглядки растрачивал талант, здоровье, достоинство, пока не почувствовал, что силы иссякли, а удовольствия приелись. Ненасытность привела его к печальному концу. Легенда гласит, что он дошел до того, что, оказавшись на мели, связался с какими-то мошенниками-итальянцами, а затем пытался тайком добывать золото по рецептам алхимиков. Неисправимый волокита, он все-таки женился на порядочной девушке из хорошей семьи, но для жены у него уже не оставалось ни обаяния, ни денег, ни сил. Он превратился в обломок себя прежнего, но, к величайшему своему счастью, сохранил до последнего часа поразительную способность обретать былое величие, стоило ему взяться за кисти. Коротко говоря, он был всеми любимым негодяем, к тому же оболганным и оклеветанным после смерти и, в сущности, вовсе не заслужившим своей ужасной репутации, ибо все его

недостатки искупались высшим даром, печатью гения, способного творить красоту. Вернее всего было бы сравнить его с принцем Уэльским, умершим в тот же день, когда наконец для него освободился трон. Царствовать ему не дала судьба».[113](#)

Одним словом, Ван Дейк являл собой полную противоположность Рубенсу. Он умер ровно через год после своего учителя, хотя оставался единственным, кто мог бы по праву занять его место. Но подобная честь слишком мало его занимала, а в своей расточительной жизни он пренебрегал экономной расчетливостью собрата по искусству.

В мастерскую Рубенса Ван Дейк попал 20-летним юношей. Уже два года он носил звание свободного мастера. Остальные ученики вскоре единодушно признали его превосходство. Хроники сохранили для нас любопытный анекдот, суть которого в следующем. Однажды к концу дня Рубенс, как обычно, отправился на верховую прогулку, а ученики, тоже на обыкновению, сунули пару монет слуге, запиравшему кабинет мэтра, чтобы он пустил их внутрь и дал взглянуть на новые композиции учителя. В кабинете каждому хотелось поближе рассмотреть работу мастера, и они начали так толкаться, что самый неловкий упал прямо на картину и смазал еще не успевшие просохнуть краски. Все дружно решили, что до возвращения Рубенса вред необходимо исправить, и заняться этим должен Ван Дейк. Антонис принялся за работу. На следующий день Рубенс зашел в кабинет, а затем, обращаясь к ученикам, произнес: «Вот эта рука и этот подбородок, что я написал вчера — далеко не худшее из всего, мною сделанного».[114](#) Он, разумеется, заметил, что над картиной поработала чужая рука, потому и отпустил такое замечание. Впрочем, все было сделано настолько безупречно, что он простил Ван Дейка. Он выделял его из остальных учеников, и ему единственному доверил свои тетради с итальянскими эскизами, словно понимая, что он один способен извлечь из них полезные уроки. Ему же он поручал переписывать в уменьшенном формате картины, по которым затем выполнялись гравюры. Рубенс придавал этой работе огромное значение, потому что надеялся, что с помощью гравюр его искусство получит широкое распространение, а его имя будут знать не только короли, аристократы и отцы Церкви. Можно сказать, что он вручил молодому мастеру ответственность за свою славу. Действительно, вскоре их имена стали неотделимы.

В 1620 году Рубенс подписал крупный контракт с иезуитами. По условиям этого договора ему разрешалось привлекать для исполнения заказа учеников, но... В документе фигурирует только фамилия Ван Дейка. В том же году Ван Дейка начал старательно обхаживать посредник короля

Англии Карла I, известного коллекционера, мечтавшего собрать при своем дворе выдающихся художников. Отчитываясь перед королем о предпринятых мерах, он выражался более чем определенно: «Ван Дейк живет у Рубенса, а его произведения начинают цениться почти столь же высоко, как и творения его учителя». [115](#)

Быть может, Рубенса беспокоила слишком стремительно восходящая звезда Ван Дейка, которого он всегда называл «своим лучшим учеником»? Или он верил слухам, что Антонис сумел внушить известные чувства Изабелле Брант? Так или нет, но, конечно, никаких ответов на эти вопросы в записках самого Рубенса мы не найдем. Во всяком случае, убедить Антониса в необходимости поездки в Италию, чтобы, подобно ему самому, набраться мудрости у древних и отточить свое искусство, он не сумел или не захотел. В 1622 году, прожив восемь месяцев на берегах Темзы, — хлопоты посланца Карла I, как видим, увенчались успехом, — Ван Дейк окончательно расстался с мастерской Рубенса и сообщил о своем намерении перебраться на итальянский полуостров. Перед отъездом он подарил учителю портрет его жены, «Ессе Ното» и «Христа в Гефсиманском саду». Рубенс повесил эти картины в своей столовой, а сам отдал Ван Дейку лучшей лошадью из своей конюшни.

Итак, в промежутке между 1610 и 1620 годами в ателье Рубенса собрались лучшие мастера Антверпена. В жизни самого художника настала наконец пора, когда он смог целиком и полностью посвятить себя любимому искусству. Число заказчиков росло, словно снежный ком. Чтобы воплотить все свои идеи, одной потрясающей работоспособности, одного виртуозного мастерства ему уже не хватало. И тогда на свет явилось нечто вроде «мануфактуры», благодаря которой он стал одним из самых плодовитых художников всех времен и народов. Ему принадлежит более 1300 произведений, не считая гравюр, эскизов и рисунков. Первые свои картины он создал в 1599 году. Умер в 1640-м. Следовательно, в среднем он писал по 60 картин в год, то есть по пять картин в месяц, или по картине меньше чем каждую неделю! Леонардо за всю свою жизнь создал менее 20 полотен, Вермер Делфтский — 36, причем ни одной из них он не продал. Но они оба, во-первых, дорожили своим свободным временем, во-вторых, смело спорили с меценатами, — Леонардо, например, отказался вступить в «студиоло» Изабеллы д'Эсте, — а в-третьих, не боялись бедности. Рубенс же придавал огромное значение своему материальному благосостоянию. Для осуществления его личных планов необходимы были средства, следовательно, приходилось приспосабливаться.

Первые годы в Антверпене он работал в основном для монашеских орденов, городских властей и типографии Плантена. Удивляться здесь нечему: он зарабатывал себе общественный капитал. В Генуе ему уже приходилось сотрудничать с иезуитами, по заказу которых он написал «Встречу Марии с Елизаветой». В 1620 году орден иезуитов снова обратился к Рубенсу, на этот раз предложив художнику взять на себя оформление интерьера храма Святого Игнатия. Речь шла о создании серии из 39 полотен, которыми предполагалось украсить кессоны плафона, что несколько напоминало аналогичную работу, проделанную Рафаэлем для Сикстинской капеллы. Пост бургомистра в Антверпене занимал тогда некто Николас Рококс, страстный поклонник изобразительного искусства. С Рубенсом у него вскоре завязались тесные дружеские отношения, возникновению которых немало способствовал старший брат художника Филипп, служивший эшевенном. В 1610 году Рококс предложил Рубенсу написать для ратуши «Поклонение волхвов». Эта картина недолго украшала собой стены главного городского здания, потому что уже в 1612 году бургомистр подарил ее испанскому вельможе Родриго Кальдерону, графу д'Олива. Отмечая заслуги графа перед Антверпеном, представители муниципальной власти настойчиво подчеркивали, что преподносят ему в дар «самое дорогое и ценное из того, чем богата городская управа». ¹¹⁶ Еще один крупный заказ, также доставшийся Рубенсу «по знакомству», поступил от кюре и приходского совета старейшей в Антверпене церкви Святой Вальпургии. Посредником на сей раз выступил философ и коллекционер Корнелис ван дер Гест, организовавший встречу художника с будущими заказчиками в кабачке «Малая Зеландия». Согласно договору, Рубенс обязался написать для этого храма «Воздвижение креста».

Июнь того же самого 1610 года он посвятил сооружению лесов в здании церкви. Рубенс хорошо запомнил горький урок, который получил в римском храме Святого Креста Иерусалимского, когда из-за солнечных бликов, падающих из окон, его картина оказалась просто-напросто не видна. Тогда ему пришлось заново переписывать весь триптих. Теперь, наученный опытом, он решил работать прямо на месте, чтобы учитывать особенности освещения.

В 1611 году к Рубенсу обратился гентский епископ Карл Маэс, пожелавший украсить главный алтарь городского собора картиной его кисти. Наконец, для бывшего соученика по начальной школе Балтазара Моретуса, унаследовавшего от деда Кристофеля Плантена крупнейшую в Антверпене типографию, Рубенс написал серию поясных портретов философов и ученых: Юста Липсия, Платона, Сенеки, Льва X, Лоренцо

Медичи, Пико делла Мирандолы, Альфонса Арагонского, Матиаса Корвина. Как видим, у него начала складываться своя «сеть» заказчиков, каждый из которых спешил рекомендовать мастера своим друзьям и знакомым, объединенным общей принадлежностью к одним и тем же кругам — юристов, ученых, торговцев, государственных мужей и духовенства, одним словом, всех тех, у кого еще водились какие-то деньги.

В первые десять лет антверпенской жизни и до того, как приступить к осуществлению иезуитского проекта «Фламандской Сикстинки», Рубенс написал более 200 полотен в основном религиозного содержания, если не считать нескольких картин на мифологические и охотничьи сюжеты, а также двух десятков портретов. Разной художественной ценности, эти произведения почти все отличались крупными размерами, продиктованными их предназначением — служить украшением дворцов и церквей, а также стен муниципальных зданий. Время камерного искусства закончилось. Теперь художник, желающий существовать за счет своего мастерства, обязан был писать на заказ. Рубенса это правило касалось, пожалуй, даже в большей степени, чем других, потому что его стремление к славе и богатству можно считать неоспоримым фактом. Ему вообще очень редко, особенно в начале карьеры, удавалось творить для собственного удовольствия. Сюжеты для своих картин выбирал не он. И поскольку число заказов все увеличивалось, он сумел так организовать свой жизненный уклад, чтобы поспевать всюду.

Созданные им произведения столь многочисленны, что далеко не всегда рубенсоведам удастся проследить историю каждого из них. Основным источником информации служат в данном случае гильдейские реестры, а также городские или семейные архивы. Впрочем, из этих документов можно почерпнуть лишь сведения, касающиеся финансовой стороны вопроса. Так, нам известно, что Рубенс заключал с заказчиком письменный договор, в котором заранее оговаривалась сумма — по тем временам весьма высокая, — которую он желал получить за ту или иную картину. По неизвестным нам причинам — нехватке времени, желания или просто потому, что художник не видел в этом необходимости, — личных дневников, в которых обычно раскрывается душа писавшего их человека, со всеми его надеждами и разочарованиями, радостями и исканиями, Рубенс не оставил.

Некоторое подобие такого дневника он начинал было вести еще в Италии, когда, копируя образцы творчества великих предшественников, выражал на полях свой восторг, а изучая законы анатомии и геометрии, вырабатывал основы собственной эстетики. Но в дальнейшем он никогда

больше не возвращался к этой практике. Никаких свидетельств о том, как он понимал трактовку того или иного религиозного таинства, той или иной человеческой страсти, не существует. Если он и предавался мучительным размышлениям о смысле бытия или загадке творчества, нам об этом ничего не известно. Впрочем, организация целого предприятия по производству картин вряд ли оставляла ему много свободного времени. Не хранил он также никаких заветных записных книжек, содержащих тайну изготовления того или иного лака, той или иной краски, как это делал, например, Леонардо, настолько ревностно оберегавший свои секреты, что сведения о своих личных открытиях всегда записывал в зеркальном отражении, то есть справа налево.

Можно считать, что после Италии, где он делал первые, порой робкие шаги, Рубенс превратился в человека со вполне сложившимся художественным и жизненным кредо. На деле это означало, что отныне и его профессиональная деятельность, и личное существование подчинились законам железной дисциплины. Он неукоснительно следовал заветам, начертанным на портике его дома: сохранял здоровый дух в здоровом теле и остерегался бессмысленного бунта против приговора судьбы, — ведь боги куда лучше человека ведают, в чем его польза. Он, конечно, не превратился в пассивного фаталиста. Стоик в душе, он тем не менее обладал характером, который сегодня мы назвали бы «пробивным», и отличался готовностью в меру сил помогать небесам в устройстве собственной судьбы. На шахматной доске своих честолюбивых помыслов он умело двигал пешки, нисколько не заботясь об обстановке всеобщей нищеты, которая окружала его со всех сторон. Он слишком хорошо знал, что такое нищета, а потому научился с ней бороться. Вот откуда его «уверенный и ясный взгляд делового человека».[117](#)

Мы уже показали, что само устройство его дома отвечало его представлениям о разумной организации пространства, в соответствии с которой жилым комнатам отводилось гораздо меньше места, чем помещениям, предназначенным для занятий творчеством. Даже красотой фасада его мастерская разительно отличалась от фасада жилого дома. По тому же строгому принципу строилась и внутренняя организация его существования.

В тиши кабинета, находившегося под охраной слуги, не пускавшего сюда никого, Рубенс работал над эскизами и композицией будущих картин, набрасывая их в миниатюре маслом или в технике гризайли. Добившись желаемого результата, мастер передавал эскиз ученикам, трудившимся в соседнем ателье. Им предстояло перенести набросок на полотно нужных

размеров. Каждый из помощников принимал посильное участие в исполнении картины в зависимости от своей специализации: один писал пейзаж, другой — листву, третий — животных или плоды. По завершении работы картину с помощью системы блоков спускали в большое ателье, находившееся на первом этаже. Здесь мастер приступал к окончательной отделке произведения, где-то добавляя света, где-то оживляя цвет, как правило, высветляя телесный тон, драпировки и аксессуары. Лица он чаще всего предпочитал писать сам. В сущности его работа сводилась к приданию картине целостности и стилистической индивидуальности. Он непременно сравнивал получившуюся картину с первоначальным эскизом и лишь после этого ставил на ней свою подпись, предоставляя будущим экспертам широкое поле для споров о том, где мы имеем дело с «чистым» Рубенсом, где с «половинкой», а где и с «четвертушкой» Рубенса.

Поскольку никаких точных сведений об «организации труда» в рубенсовской мастерской не сохранилось, ничто не мешает нам предположить, что она функционировала, как любая другая мастерская. Младшие ученики растирали краски и кипятили растворители, более старшие грунтовали холсты и деревянные доски особой, полуфламандской-полуитальянской желеобразной смесью, которую предпочитал учитель. Впрочем, нам сдается, что ученики здесь вели себя не так шумливо, как в других ателье, а работали куда старательнее, лаков и красок на пол не проливали, опасаясь не столько гнева мэтра, — Рубенс никогда не поддавался приступам ярости, — сколько его ледяных замечаний или даже просто сурово нахмуренных бровей. Зато стоило ученику накопить необходимую сумму навыков, как учитель предоставлял ему возможно большую свободу в работе.

Отметим также, что он окружал себя преимущественно сложившимися художниками, отбирая среди них тех, чей талант и творческая манера соответствовали его собственному стилю. Немалую роль играла и готовность потенциального помощника влиться в общее дело. На индивидуальные творческие приемы своих ассистентов Рубенс не покушался. Ему бы и в голову не пришло заставлять такого опытного мастера, как Снейдерс, Дипенбек или ван Тюдцен, решать второстепенные задачи. Скорее уж речь шла об отношениях сотрудничества, которые связывали главу мастерской и его помощников. Разумеется, общая концепция будущего полотна принадлежала Рубенсу, но каждый из ее творцов, обсудив с мастером свои предложения, приступал к написанию персонажей, деталей пейзажа или животных в своей индивидуальной манере.

Именно в таком ключе работали Рубенс и Брейгель, получившие в 1609 году заказ на исполнение портретов эрцгерцога и эрцгерцогини. Сегодня эти портреты выставлены в музее Прадо. Ян в присущей ему тонкой манере писал пейзаж заднего плана — изящные очертания озаренных розовым утренним светом дворцов с крышами цвета зелени застоявшейся воды, выступающих на фоне столь любимой примитивистами небесной голубизны.

Рубенс взял на себя изображение собственно персонажей, хотя особенности его могучего стиля проявляются здесь лишь в ярко-красной драпировке, как бы отсекающей задний план и придающей картине удивительную глубину. В остальном он ограничился тщательным выписыванием кружев воротников, перламутрового блеска жемчуга, шелковых переливов носового платка и мягких складок кожаных перчаток, зажатых в правой руке эрцгерцога Альберта. Под тем и другим портретами красуются подписи обоих мастеров.

Организатор

В мастерской ничего не делалось случайно. Напротив, все усилия направлялись к достижению максимальной производительности заведения, превращая его в настоящее «малое предприятие», как сказали бы мы сегодня. Идеальная организация труда и восхитила, и одновременно неприятно поразила датского путешественника и личного врача короля Дании Кристиана IV Отто Шперлинга, который посетил Рубенса в 1621 году. Его рассказ об увиденном в мастерской Рубенса, помещенный автором в самое начало своих «Мемуаров»,[118](#) остается единственным дошедшим до нас свидетельством из первых рук: «Мы нанесли визит знаменитому и выдающемуся художнику Рубенсу. Застали мы его за работой. Одновременно он слушал помощника, вслух читавшего ему Тацита, и диктовал письмо.

Не желая отвлекать мастера, мы застыли в молчании, но тут он сам обратился к нам с приветствием, не прекращая, впрочем, работать. Отвечая на наши вопросы, он по-прежнему слушал чтеца и по-прежнему диктовал свое письмо, словно нарочно демонстрируя нам свои удивительные способности.

Затем он приказал слуге провести нас по залам его замечательного

дворца и показать нам свою обширную коллекцию древностей и, в частности, греческой и римской скульптуры.

Мы попали в просторный зал без окон, освещаемый через круглое отверстие в середине потолка.

Здесь мы увидели значительное число молодых художников, каждый из которых корпел над собственным полотном, руководствуясь карандашным рисунком, иногда кое-где тронутым цветом, обозначенным господином Рубенсом. По этим эскизам ученики пишут всю картину целиком, а уж затем мэтр проходится по ней рукой мастера. Готовые произведения выдаются за творения Рубенса, который помимо огромного состояния сумел таким образом снискать почет и уважение королей и принцев, засыпающих его богатыми подарками». [119](#)

Шперлинг своими глазами видел, как шла работа в мастерской Рубенса, и составил об увиденном непосредственное впечатление, не менее интересное, чем свидетельство Иоганна Фабера о финансовых возможностях этого предприятия. Действительно, последний неоднократно упоминал, что его бывшему пациенту удалось «одним своим искусством заработать 100 тысяч золотых флоринов». Все это, конечно, так, но попробуем прикинуть: какой ценой удалось Микеланджело в одиночку осуществить роспись Сикстинской капеллы? Удалось бы Рафаэлю без посторонней помощи написать огромное панно «Афинской школы»? Веронезе — «Брак в Кане Галилейской»? Коллективный труд в мастерской являлся не просто обычной практикой тех времен, но и служил в равной мере интересам как мастера, так и его учеников. Если бы дело обстояло иначе, разве стали бы вполне сложившиеся художники, притом далеко не самые бесталанные, осаждать двери рубенсовского ателье? Представляется вполне очевидным, что «аспирантам» льстила работа под началом выдающегося «профессора», как, впрочем, и в наши дни многие выпускники той или иной школы по праву гордятся славой своего наставника. Даже такие яркие и достигшие самостоятельной известности мастера, как Ян Брейгель, Якоб Йорданс и Франс Снейдерс, не считали зазорным связать свои имена с репутацией художника, заслужившего не только почет, но и богатство. Помимо чисто «учебной» пользы, участие в работе мастерской живописца такого масштаба означало и немалые материальные выгоды. Особенно красноречив в этом плане отчет порученца английского короля Карла I, занимавшегося переманиванием в Лондон Ван Дейка: «Будет весьма затруднительно уговорить его [Ван Дейка] покинуть город, и одной из причин этого является значительное состояние, которым располагает Рубенс». [120](#)

Рубенс вовсе не эксплуатировал своих помощников. Скорее уж они извлекали пользу — и в художественном, и в материальном отношении — из его известности. Установленным фактом приходится считать то, что Рубенс «выдавал за свои» картины, написанные другими, в чем упрекал его Шперлинг. Это обстоятельство, между прочим, подчас больно ударило по репутации Рубенса и вынуждало его искать все более тонкие подходы к руководству своим «промышленным предприятием». Сохранился целый ряд анекдотов, повествующих о трудностях, с какими сталкивался Рубенс на этом пути.

Так, принц Уэльский, будущий король Карл I, отказался принять у художника картину с изображением львиной охоты по причинам, ясно изложенным в письме одного английского дипломата: «Возвращаясь к Рубенсу... Все художники убеждены, что он отправил полотно, к которому почти не прикасалась его собственная рука. Позы персонажей на нем настолько неестественны, что принц не желает видеть его в своей галерее. Следовательно, нам желательно получить от знаменитого живописца нечто такое, что могло бы подтвердить и даже восстановить его репутацию во дворце, хранящем собрание превосходнейших работ лучших христианских мастеров. Пока мы располагаем лишь картиной “Юдифь и Олоферн”, дающей слишком слабое представление о величии его таланта».^{[121](#)}

О своей репутации Рубенс заботился более чем основательно, поэтому он, с одной стороны, не спешил признавать своими работы, способные хоть в чем-то повредить его известности (он проявил это свойство характера еще во время поездки в Испанию^{[122](#)}), а с другой — ревностно следил за тем, чтобы невзначай не принизить ценность картин, выполненных им собственноручно. Так, в ответ на просьбу герцога Вильгельма Нейбургского написать для него «Святого Михаила», обсудив детали, касающиеся размеров будущего полотна и особенностей его композиции, Рубенс писал ему 11 октября 1619 года: «Что касается святого Михаила, то сюжет этой картины представляется мне одновременно и увлекательным, и сложным в исполнении. Боюсь, что среди моих учеников вряд ли найдется кто-то, кто сможет взяться за эту работу даже по моим предварительным рисункам. В любом случае мне придется лично основательно доработать полотно».^{[123](#)} Весьма знаменателен и следующий эпизод, который доказывает, что Рубенс всегда проводил четкую грань между собственными произведениями и работами, вышедшими из стен его мастерской, хотя вся разница подчас заключалась только в их стоимости, а уж никак не в качестве.

Рубенс поддерживал тесные отношения с Дедли Карлтоном,

посланником Англии в Гааге и большим знатоком живописи, в частности, поклонником Рубенса. Так же как Рубенс, он увлекался древнеримским искусством и владел обширной коллекцией антиков. Их знакомство состоялось не позже 1616 года, а свел их некто Тоби Мэттью, не то художник, не то ремесленник, англичанин, выполнявший различные комиссии для Дедли Карлтона. Первый шаг сделал Карлтон, предложив Рубенсу в обмен на одну из его картин драгоценное бриллиантовое кольцо своей жены. В Антверпене кольцо оценили в 50 ливров, тогда как картина, о которой шла речь — на сюжет охоты европейцев на лис и львов — стоила вдвое дороже. 21 ноября 1616 года Мэттью писал Карлтону: «Что касается кольца, то добиться соглашения между Вашей милостью и Рубенсом не представляется возможным, поскольку, как я уже докладывал миледи, здесь за него дают слишком малую цену». [124](#)

Рубенс пошел на частичную уступку и снизил цену до 80 ливров, но написал для англичанина «Охоту» чуть меньших размеров. Большое же полотно он в итоге отдал герцогу Арсхоту, уплатившему полную стоимость картины. После этого случая и художник, и посланник достигли полного взаимопонимания относительно деловых качеств друг друга, а инициатива дальнейшего сотрудничества перешла к Рубенсу. Он заинтересовался коллекцией мраморных антиков, которую посланник привез с собой из Англии. Тот запросил за нее шесть тысяч флоринов. Рубенс выразил готовность выложить даже больше — 6850 флоринов — в виде 12 своих картин. 28 апреля 1618 года он отправил Карлтону своеобразную смету, которая прекрасно демонстрирует, каким образом он сам оценивал свои произведения: «[...] 1200 флоринов за «Страшный суд», начатый одним из моих учеников по картине большего размера, выполненной мной для Его светлости принца Нейбургского (он заплатил мне за эту работу 3500 флоринов наличными). Картина пока не закончена, но я предполагаю самолично заняться ею, так что в конечном итоге ее можно будет считать оригинальным произведением». [125](#)

Таким образом, те работы, которые начинали его ученики, но заканчивал он сам, Рубенс считал своими авторскими произведениями. В соответствии с этим оценка картин Рубенса и картин, выполненных в мастерской Рубенса, производилась, если верить записке, адресованной в 1621 году английскому подданному Вильяму Трамбелу, жившему в Брюсселе, следующим образом: «[...] если я стану работать над [этим] произведением собственноручно, то его стоимость возрастет ровно вдвое». [126](#)

Как и большинство остальных заказчиков художника, Карлтон принял

его условия. И в 1619 году Рубенс стал обладателем коллекции, включавшей 21 крупную, 8 «детских», 4 поясных скульптуры, 57 бюстов разной величины, 17 пьедесталов, 5 урн, 5 барельефов и целый набор более мелких предметов. Он расположил их в своем музее-ротонде «с порядком и симметрией». [127](#) Так, благодаря умелой торговле своим профессиональным мастерством и талантом он сделался владельцем одной из крупнейших любительских коллекций своего времени. Напомним, что обошлась она ему в 12 «собственных» работ.

Картин, написанных рукой самого Рубенса, не так уж много, и их не так-то легко с уверенностью определить. С наибольшей достоверностью таковыми следует считать его эскизы и наброски. Но прежде чем обрушивать упрёки на «промышленные» методы работы его ателье, может быть, стоит воздать должное его «техническому гению, который позволил ему воплотить в жизнь такой способ коллективного производства картин, при котором последнее слово всегда оставалось за ним, [...] а каждое творение, покидавшее стены мастерской, выглядело так, будто написал его лично Рубенс». [128](#) И ведь он располагал полной свободой. Слава его утвердилась столь прочно, что любителей вовсе не отпугивали запрашиваемые им за свои картины высокие цены. Мало того, многие из его собратьев поспешили подхватить инициативу: «Я лишь повторяю то, что делает наш великий живописец и мой соотечественник Рубенс. Когда он сталкивается с любителем, слабо разбирающимся в истинной стоимости произведений искусства, он просто отсылает его к другому художнику, чей талант и, соответственно, цены выглядят скромнее. Между тем на его дорогостоящие, но безупречного достоинства работы всегда находится покупатель». [129](#)

Свидетельств очевидцев, наблюдавших за тем, как Рубенс работал, сохранилось очень мало. Практически о его личной жизни и о внутреннем распорядке его дома-дворца мы можем судить лишь по книге воспоминаний «Vita», написанной его племянником Филиппом (ее «переписал» для нас Роже де Пиль, и мы приводим здесь многочисленные цитаты из этого труда), да по уже упоминавшемуся отчету Отто Шперлинга. Сведения, сообщаемые Филиппом Рубенсом, специалистами не оспариваются. Их просто не с чем сравнивать, потому что прочие близкие к художнику люди, часто жившие за его счет, не озаботились тем, чтобы поведать нам, как протекали будни великого мастера. Мода на биографии наступила слишком поздно, когда информацию, собранную племянником, уже никто не мог подтвердить или опровергнуть. Разумеется, и тех, кто лично знал давно умершего Рубенса, самих давно не было в

живых. Поэтому нам приходится довольствоваться тем, что есть, благо Филипп весьма обстоятельно изложил, как в точности в доме Рубенса складывался и строго выполнялся раз навсегда заведенный порядок. Анализ творческого стиля художника, осуществленный много позже, подтверждает, что перед нами — прежде всего блестящий организатор, который властно командовал не только помощниками, но, кажется, даже палитрой и кистями.

В самом деле, техника его живописи оставалась достаточно простой. Вслед за ван Эйком Рубенс отдал свое предпочтение масляным краскам, обогатив метод их приготовления полученными в Италии знаниями. Чтобы краски быстрее сохли, к льняному маслу добавляли окись свинца, а затем нагревали смесь в горячем песке, не доводя ее до кипения. Для грунтовки холстов он использовал белый воск, благодаря которому нанесенные затем слоями краски придавали готовой картине удивительные легкость и прозрачность. Податливая, тягучая смесь прекрасно ложилась на гладкую грунтовку, скрадывающую шероховатости холста. Широкие кисти, которыми виртуозно владел Рубенс, идеально подходили к его легкой, быстрой, свободной манере письма. Возможно, мастер особенно любил эту технику и за то, что она позволяла работать чрезвычайно продуктивно.

Цветовая гамма его палитры, воссозданная в 1847 году гентским художником Ж. Д. Ренье, не отличалась особым богатством: «Все картины Питера Пауэла Рубенса написаны свинцовыми белилами, желтой охрой, лаковой мареной, ультрамарином и коричневой смолой, кое-где к ним добавлены густые светло-желтые тона, киноварь и сажа». [130](#)

Использование цветовой палитры как будто отвечает тем же принципам экономии, которые Рубенс исповедовал и в жизни. Того же мнения придерживается и ориенталист Эжен Фромантен: «Самые простые краски кажутся у него сложными только потому, что он умел извлекать из них максимум возможного... Число исходных тонов сведено к минимуму, способ их смешивания предельно прост, тонкости нюансировки самые обычные, и тем неожиданнее производимый эффект. Ни один из оттенков, взятый сам по себе, не был исключительным. Возьмите его красный тон, и вы сразу поймете, что он составлен из киновари и охры, причем смешанных не тщательно, а в первом приближении. Теперь обратите внимание на его черный тон. Очевидно, что он пользовался жженой костью, а смешивая ее с белилами, добивался любых оттенков серого — от темных и тяжелых до легких и нежных. Синий цвет всегда играет у него подчиненную роль; желтый он чувствовал хуже всего, исключая те случаи, когда писал золото, превосходно передавая ощущение его тяжести и

теплоты. Золотые и красные тона играли в его живописи двоякую роль: во-первых, позволяли акцентировать освещенность не только на белых поверхностях, а во-вторых, косвенно воздействовали на окружающие тона, меняя их цветовую сущность. Так, например, абсолютно нейтральный серый цвет, на палитре не вызывающий ничего, кроме скуки, у него на полотне смотрится фиолетовым. Впрочем, во всех этих приемах, скажут мне, нет ничего необычайного.

Коричневая грунтовка с добавлением пары-тройки активных цветов, придающая пространству полотна глубину; бесконечное разложение серого на оттенки, начиная с чисто белого и кончая чисто черным; в сущности, скупая цветовая палитра, но какое богатство колористики! Это роскошь цвета, достигаемая предельно экономными средствами; это обилие света без злоупотребления освещенностью; это чистота звучания без привлечения «оркестровой мощи». Он словно играет на рояле, забыв о существовании трех четвертей клавиш; он летит по клавиатуре, пропуская многие ноты, но никогда не забывая о широте диапазона. Вот таким представляется Рубенс музыканту и искусствоведу. Человек, увидевший одну-единственную из его картин, в следующий раз не сможет не узнать его руку; кто хоть раз видел его за работой, поймет, что он не выпускал кисти всю свою жизнь». [131](#)

Умело организовав свое жизненное пространство, время, разработав подходящую технику и наладив «производство», Рубенс с не меньшей серьезностью обратился к решению проблемы распространения своего творчества. Еще в самом начале карьеры он уже думал о защите своих авторских прав. Значительная часть его переписки посвящена всевозможным демаршам, цель которых он видел в создании механизма признания такой тонкой материи, как художественная собственность. При подготовке к публикации его писем английские специалисты даже выпустили из издания целых пять томов, посчитав, что эта часть корреспонденции Рубенса слишком уж явно представляет его сугубо деловым человеком и ничего не добавляет к его творческому портрету. [132](#)

Вывод, к которому пришли британские искусствоведы, при всей его поспешности нельзя назвать совсем уж безосновательным. Первые письма Рубенса действительно не содержат ничего, кроме требования денег у управляющего герцога Мантуи. Три года спустя после возвращения из Италии (письмо от 2 марта 1612 года) он не ленится еще раз напомнить кардиналу Серра, что за ораторианцами остался «небольшой должок» за работу, выполненную для церкви Кьеза Нуова. Когда архиепископ Гента Антонис Триест, сменивший на этом посту Карла Маэса, попытался было

отозвать сделанный своим предшественником заказ, Рубенс без колебаний обратился за помощью к эрцгерцогам. Разумеется, ему хватило такта и мудрости, чтобы обставить свою просьбу соответствующими приличиями. Если он чем и обеспокоен, то, конечно, не ущемлением собственных интересов, которые для него «не столь важны». Его тревожит урон, наносимый жителям, которых собираются лишить произведения искусства, которое украсило бы город. Это тем более печально, что «полотно, написанное для Гента, одна из самых прекрасных вещей, которые мне когда-либо приходилось делать». У Рубенса вошло в привычку к каждой новой картине относиться как к «лучшей в своей жизни». Именно так в письме от 28 октября 1608 года он отзывался о триптихе для церкви Къеза Нуова: «Моя работа в Риме над тремя крупными полотнами для Къеза Нуова завершена, и думаю, что не преувеличу, сказав, что это далеко не худшее из всего, что я сделал». ¹³³ Рубенс, как видим, не постеснялся надавить на эрцгерцога — разумеется, заверив последнего в своей преданности и вознеся небесам подходящую молитву о его здоровье. Он в равной мере пекся о счастье жителей Гента и защищал свое искусство. ¹³⁴

В самом деле, вплоть до начала 1620-х годов переписка Рубенса более напоминает деловые бумаги юриста-крючкотвора, нежели откровения художника, хотя в письме к английскому посланнику в Гаагу он скромно именуется себя «не принцем, но человеком, живущим трудами рук своих». ¹³⁵ Кстати сказать, похожее впечатление, способное вызвать разочарование, производят письма Иоганна Себастьяна Баха. Положение художника или музыканта, вынужденного, несмотря на бесспорное духовное превосходство, обслуживать великих мира сего, оставалось нелегким. В то же время не стоит забывать, что, изливая в творчестве все свои страсти и душевные порывы, они в сущности не имели ни времени, ни желания раскрывать душу с помощью иных «посредников». Лейпцигский гений, например, предстает перед нами в своем эпистолярном наследии таким скромником, потихоньку зарабатывающим себе на кусок хлеба. Примерно по этому же лекалу кроил свой образ и гений антверпенский, правда, отличаясь более тонким умением облекать мысли в слова. Жестко настаивая на защите своих творческих, но, главное, материальных интересов, он выглядел едва ли не сутягой. При этом именно он первым из художников сумел навязать королям и принцам, кардиналам и купцам свою личную «таксу», организовал с помощью гравюры массовое распространение своих произведений и приложил руку к выработке юридического механизма по защите своих авторских прав.

В начале XVII века положение художника продолжало в целом

оставаться примерно таким же, как во времена Дюрера: «[...] в эту пору любое значительное произведение создавалось исключительно по заказу. Сама идея того, что можно, не преследуя вполне конкретной цели, задумать картину, которая не вписывается в строгие рамки привычных религиозных сюжетов, возникла гораздо позже, когда состоялось признание того, что для художника искусство является средством “самовыражения”. В конце XV — начале XVI веков художнику волей-неволей приходилось работать либо над традиционными религиозными сюжетами, либо над портретами. [...]»

К счастью, на свет явилась великая магия репродукции, благодаря которой живописец перестал целиком зависеть от заказчика. Теперь он мог наконец проявить инициативу и заняться тем, что его интересовало, имея в виду дальнейшее тиражирование своих творений в большом количестве экземпляров. Купить эстамп мог позволить себе почти каждый, и поэтому спрос на них рос точно так же, как спрос на печатные книги. Художнику, как, впрочем, и писателю, приходилось, конечно, учитывать запросы «публики», но он ведь мог и воспитывать ее вкус. Так техника гравюры стала проводником художественного самовыражения творца задолго до того, как сам этот принцип лег в основу того, что позже стали называть «большим искусством».[136](#)

Рубенс открыл для себя живопись, листая Библию с иллюстрациями Тобиаса Штиммера. С копирования этих картинок и началось для него приобщение к будущему ремеслу художника. До отъезда в Италию он благодаря гравюрам уже знакомился с творчеством великих представителей Возрождения. В Мантуе он узнал о существовании школы гравюры, основанной Джулио Романо, и даже купил для себя несколько репродукций, дополнивших его уже и тогда богатую личную коллекцию, включавшую гравюры Маркантонио Раймонди, которые тот делал для Рафаэля, а также ряд композиций по дереву Тициана. В Риме он достаточно близко сошелся с Адамом Эльсхеймером, не только выдающимся художником, но и искусным гравером. Он видел Эльсхеймера за работой, запомнил, в чем заключались особенности его техники, а позже пытался их воспроизвести: «Я узнал, что вам удалось открыть секрет гравюры на меди по белому фону, которым владел Адам Эльсхеймер. Перед тем как приступить к резьбе по доске, он покрывал медную поверхность белой грунтовкой, по которой с помощи острой иглы прокладывал контур будущего рисунка, процарапывая борозду до самого металла. Медь по природе красноватого цвета, а потому казалось, что он рисует красным мелом на белой бумаге. Состав грунтовки я, к сожалению, не помню, хотя он и делился со мной этим секретом».[137](#)

Любитель гравюры самой по себе, Рубенс быстро осознал, какие богатые возможности для широкого распространения произведений художественного искусства таит в себе эта техника. Он близко дружил с печатником Балтазаром Моретусом, который постоянно требовал от него иллюстраций для издаваемых книг. Собственноручно Рубенс выполнил всего две гравюры, но это не значит, что он не разбирался в тонкостях тиражирования картин для «широкой публики». Неслучайно, едва у него появилась возможность, он оборудовал у себя в мастерской особый «отдел гравюры». Здесь никого и ничему не обучали. Здесь под строгим контролем мастера гравёр-ремесленник наносил на медные дощечки рисунки, которые сам Рубенс или Ван Дейк, а позже и Эразм Квеллин выполняли по мотивам наиболее удачных картин.

В отличие от Дюрера Рубенсу не приходилось прибегать к технике гравюры для того, чтобы выполнить в миниатюре то, что не удавалось сделать в крупной форме. Гравюра, бесспорно, служила для него средством самовыражения, но в несколько ином смысле, нежели вкладывает в это понятие Панофски. Американский искусствовед увидел в гравюре прежде всего способ свободного выражения фантазии автора. У Рубенса подход к гравюре отличался тем, что для него эта техника таила в себе не столько возможности творческого самовыражения, сколько возможности конкретного приложения его феноменальных администраторских способностей. Заказчики желали, чтобы он писал религиозные сюжеты и мифологические сцены. Извольте, Рубенс писал и религиозные сюжеты, и мифологические сцены. По ним же изготовлялись и гравюры. Он отнюдь не стремился посредством гравюры показать зрителю «другого Рубенса» — менее ангажированного и свободного от конформизма. В гравюре, как и в живописи, он оставался точно таким, каким его желали видеть заказчики, оплачивавшие его труд. Он по-прежнему не пытался спорить с эстетическим вкусом великих мира сего. Поэтому и гравюру он рассматривал прежде всего как способ расширения своей аудитории, как возможность распространения своей известности за пределами одной страны. Не исключено, что к каждому из своих полотен он относился как к своего рода «капиталу». Тиражируя картины, он заставлял «работать» этот капитал.

Характерно, что при изготовлении гравюр он не снижал высокой планки своих требований к их качеству, хотя предназначались они для «массового» зрителя. В отличие от большинства своих предшественников, просто воспроизводивших собственные картины большими тиражами, он привлекал к работе лучших учеников, поручая им «уменьшить»

оригинальное произведение до размеров эстампа. Он буквально не спускал глаз с мастера, трудившегося над очередной гравюрой. «Мне представляется меньшим злом привлекать к работе молодого, но старательного человека, которого я смогу контролировать, нежели обращаться к более талантливым мастерам, привыкшим работать по своим собственным правилам», — писал он 23 января 1619 года жившему в Голландии Питеру ван Веену, брату его учителя Отто Вениуса.¹³⁸ И добавлял, что не жалеет «ни времени, ни сил, чтобы добиться от исполнителя возможного совершенства».¹³⁹ Подчас ему приходилось полностью менять композицию картины, приспосабливаясь к специфике гравюры. Он лично просматривал все рабочие доски, «отмечая белой и черной красками светлые и темные места. Гравёр переделывал работу до тех пор, пока Рубенс не находил ее удовлетворительной».¹⁴⁰

Поскольку он по преимуществу все-таки имел дело не с новичками, а с владеющими мастерством гравёрами, стычки между ними и художником происходили довольно часто. На Рубенса «пахали» больше двух десятков гравёров, в том числе такие известные в своем деле мастера, как Корнелис Галле, Питер Саутман, братья Болсверт. Последние, равно как и Корнелис Галле, пользовавшиеся в своей области известностью, сопоставимой со славой самого Рубенса, в конце концов отказались от сотрудничества с художником, которое не приносило им ничего, кроме дополнительной кропотливой работы. Вместо того чтобы «обслуживать» чужое творчество, они предпочли заняться собственным. Остается лишь удивляться тому факту, что Лукас Ворстерман, считавшийся лучшим гравёром XVII века, в течение столь долгих лет (с 1617 по 1623 год) оставался в мастерской на Ваппере. Правда, закончилось все это довольно печально. Доведенный до отчаяния придирками маэстро, он однажды (в 1622 году) набросился на художника с кочергой. После этого случая за границей даже пронёсся слух о кончине Рубенса. Во Фландрии друзья художника обратились к инфанте Изабелле с просьбой обеспечить мастеру охрану, что и было исполнено. О том, какое важное значение придавал Рубенс широкому распространению своих произведений, говорит тот факт, что он «лично занимался [не только] исполнением, [но] и продажей эстампов».¹⁴¹ Он внимательно наблюдал за изготовлением репродукций, а затем следил за их «реализацией», заранее подсчитывая будущую прибыль. Против «пиратских» подделок он боролся не только из соображений эстетики, но и с позиции защиты своих юридических и материальных прав. Он повел настоящую войну за охрану своей художественной собственности и добился того, что во всех главных европейских столицах его подпись пользовалась защитой закона.

Начал он с Соединенных Провинций. Поскольку в роли первых его «граверов» выступили именно голландцы, первые же подделки появились также в Голландии. Прежде всего Рубенс связался с человеком, которого хорошо знал в этом «стане кальвинистов» — с Питером ван Вееном, братом его бывшего учителя. 4 января 1619 года он писал ему: «Вы, возможно, удивитесь, получив мое письмо после столь долгого молчания, но я не принадлежу к числу людей, расточающих пустые комплименты, и считаю, что именно так должен поступать всякий порядочный человек. До сих пор мы с вами обменивались лишь привычными приветами, естественными для давних друзей. Сегодня, однако, у меня возникла потребность в вашем совете. Мне хотелось бы получить некоторые сведения относительно возможности добиться в Соединенных Провинциях законной привилегии на распространение гравюр на меди, выполненных в моей мастерской, с тем чтобы пресечь их копирование другими лицами. Поступить так мне рекомендуют мои друзья, однако, будучи в этом деле новичком и не располагая никакой информацией, я желал бы знать, насколько необходима подобная привилегия и каковы возможности того, что она будет соблюдена в вашей свободной стране».[142](#)

То, что затеял Рубенс, представлялось нелегким делом. Кальвинисты крайне неодобрительно относились ко всему, что исходило из католических государств, в том числе к искусству, особенно если учесть, что в результате могли оказаться затронуты интересы их собственных подданных. Рубенс, однако, призвав на помощь весь свой «деловой и житейский опыт, четко сформулировал свои притязания, не отступал от своего и сумел заинтересовать своими предложениями людей, от которых зависело решение проблемы. При малейшем подозрении на ущемление своих прав он громко негодовал, активно противодействовал, стучался во все двери, никогда не впадал в уныние и в конце концов добивался справедливости».[143](#) Мы не знаем, что ответил художнику ван Веен. Зато знаем, что Рубенс направил следующее письмо в адрес Генеральных штатов Соединенных Провинций. 15 мая 1619 года в ответ на свое ходатайство он получил отказ. Тогда он обратился к Дедли Карлтону, чью коллекцию древностей недавно приобрел. Карлтон, сам начинавший как художник, официально представлял в Гааге Англию. Судя по всему, Рубенс прекрасно проанализировал политическую ситуацию и понял, что в Соединенных Провинциях не смогут ни в чем отказать своему могущественному союзнику из-за Ла-Манша.

Так и случилось. После вмешательства Карлтона Рубенс уже 24 февраля 1620 года получил свою первую «привилегию». Генеральными

штатами Соединенных Провинций запрещалось «всем и каждому жителю означенных Нидерландов изготавливать эстампы и офорты на основе произведений Питера Рубенса, антверпенского художника, а также воспроизводить их с помощью гравюр. Образцы этих произведений, вырезанные на меди, будут доставляться представителям высшей власти. Это распоряжение действительно в течение семи лет, а его нарушение повлечет за собой конфискацию указанных подделок в виде гравюр или офортов, а также штраф в размере 100 флоринов-карлюс^{*}». [144](#)

Затем Рубенс занялся выбиванием аналогичной привилегии во Франции. Через посредничество своего друга Гаспара Гевартиуса он завязал знакомство с гуманистом-правоведом Никола Фабри де Пейреском. 3 июля 1619 года благодаря хлопотам Пейреска гравюры Рубенса получили во Франции законную защиту от подделок сроком на 10 лет. В 1635 году привилегия будет возобновлена. 29 июля 1619 года аналогичное распоряжение издали эрцгерцоги, первоначально касательно Брабанта, но уже 16 января 1620 года его действие распространилось на остальные провинции. Дольше всех сопротивлялась Испания. Лишь в 1630 году испанский король прислушался к требованиям художника. Зато государство озаботилось охраной его авторских прав сразу на 12 лет, а после смерти Рубенса передало эти права его наследникам.

Итак, в первые же десять лет после возвращения в Антверпен Рубенс сумел создать здесь настоящее предприятие именно в том смысле, какой мы вкладываем в это понятие сегодня. Художник действовал как современный менеджер и организатор своих многочисленных сотрудников — учеников, помощников, гравюров. Он искусно руководил «финансовым отделом», «отделом распространения», занимался «связями с общественностью» и «рекламой», виртуозно наладил маркетинг. Дела его пошли на лад. «Откровенно говоря, я настолько завален общественными и частными заказами, что в ближайшие несколько лет вряд ли смогу взять на себя лишнее обязательство», [145](#) — не позже апреля 1618 года писал Рубенс Дедли Карлтону.

Таковы неопровержимые факты, и что поделаешь, если они слишком явно контрастируют с картинами Рубенса, в свою очередь совершенно не вписывающимися в контекст породившей их строгой организации труда. Полотна Рубенса как будто не желают иметь ничего общего с человеческой личностью художника, всегда стремившегося предстать перед окружающими скорее респектабельным буржуа, нежели артистом. Каким написал бы Рубенса Рембрандт, взбреди ему в голову эта мысль? Поймал

бы он мастера в процессе творческой муки, когда из темной глубины фона, словно со дна страдающего сознания, поднимается невыразимый словами свет, при ближайшем рассмотрении оказавшийся бы измятой белой блузой художника?

Изгибы искусства

Современники Рубенса быстро подобрали художнику подходящее прозвище. «Мужайтесь, Апеллес нашего века!» — подбадривал его Доминик Бодиус, выражая Рубенсу соболезнования в октябре 1611 года в связи с кончиной брата. Письмо заканчивалось словами: «Нужен Александр, который смог бы признать и по достоинству оценить ваш талант и ваши заслуги». [146](#) «Фламандским Апеллесом» именовали Рубенса и другие современники, правда, не вкладывая в это определение такой же доли восхищения. Тем не менее сравнение представляется нам столь же оправданным, сколь и лестным.

«По правде говоря, Апеллесу не приходилось жаловаться на нехватку денег или времени. Его природная одаренность была так велика, что, не довольствуясь следованием указаниям мудрого учителя, он вознесся на крыльях честолюбия над всеми остальными; он так упорно работал, что постепенно научился творить чудеса». [147](#) Автор этого отзыва, посвященного самому великому (и лучше других известному) античному художнику, с очевидностью прославляет не столько его художественные достоинства, сколько его могущество. Мы, в свою очередь, вправе задаться вопросом: чем же Рубенс, едва достигший 34 лет, заслужил такое прозвище? На первый взгляд, оно звучит настоящим панегириком. Но, если разобраться, так ли уж лестно сравнение художника с античным мастером, алчным до славы и денег? Не слишком ли спорный это комплимент? Так или иначе, Рубенс принял его и пронес через всю свою жизнь. До самых последних дней своего земного бытия он без малейших следов уныния продолжал начатое дело, писал картины и зарабатывал деньги, подчас писал картины с конкретной целью заработать деньги и всем своим существованием словно опровергал распространенный романтический миф о непонятом мире художнике, который умирает в нищете, не дожив нескольких лет до того, как потомки осознают его гениальность, а его картины начнут продаваться по баснословным ценам.

Рубенс предпочитал назначать цены на свои картины сам еще при жизни. Он высоко ставил марку своей мастерской, а если уж картина целиком принадлежала его кисти, смело удваивал ее стоимость. Он благоразумно принял правила игры, диктуемые рынком произведений искусства, сложившимся в его время. Действительно, художнику, защищенному меценатством и гильдейской системой, никоим образом не угрожала нищая старость, если, конечно, он не постарается разориться на женщинах, подобно Ван Дейку, или на древностях и попойках, подобно Рембрандту.

Рубенс всегда оставался человеком порядка, и даже, может быть, слишком расчетливым человеком. Возможно даже, что его договоренности с эрцгерцогами, привилегии, которых он сумел добиться под носом у собратьев по искусству, роскошное жилье в самом сердце разоренного Антверпена свидетельствуют о некоторой черствости сердца. Что мы должны думать о его отношении к творчеству, когда знаем, что, судя по всему, лишь обещание еще больших, чем в Италии, благ удержало его на родине? Выходит, он взял у итальянцев все, что те могли ему дать для совершенствования техники, а затем целиком посвятил свое искусство достижению чисто материальных интересов.

Одна из самых чарующих черт его личности как раз и заключается в том совершенно очевидном контрасте между одетым в черное господином, похожим на кастильского вельможу, носящим шпагу и живущим по-королевски в доме, больше напоминающем дворец, и творцом свободного до разнузданности искусства, искусства, для описания динамики и движения, порывистости и жизненной силы которого нет слов ни в одном словаре. Наш расчетливый и даже алчный господин почему-то оказывается творцом самого щедрого, самого смелого на гиперболу искусства во всей истории живописи. Насколько скуп и экономен он в личной жизни, настолько же широк и расточителен в творчестве. Пресловутая фламандская двойственность не просто проявляется в его натуре, она вынужденно смиряет в его душе свои противоречия. Он действительно олицетворяет Фландрию, языческую и католическую одновременно, он выражает самый дух барокко, наглядно явленный миру в 1575 году в образе римской церкви Иль Джезу, ловким завитком валюты* объединившей оба антагонистических ордера своего фасада.

Еще в Италии Гвидо Рени говорил про Рубенса, что тот, похоже, подмешивает в свои краски кровь — настолько живой выглядит на его полотнах человеческая плоть. Позже, в 1612 году, Рубенс окончательно освободился от холодной манеры Отто Вениуса и сумел не поддаться

обаянию фламандской традиции, предпочитавшей картины маленьких размеров. Он и сам признавал: «По природной склонности я больше тяготею к большим полотнам, нежели к мелким диковинкам. Каждому свое. Таков уж мой дар, что в предстоящей работе никогда меня не пугали ни крупная форма, ни сложность сюжета».[148](#)

К подобному восприятию своего творчества его подготовил еще Вениус, а итальянцы лишь укрепили в сознании собственной правоты. Фламандские меценаты, следуя указаниям Тридентского собора, востребовали Рубенса именно в этом качестве — как художника монументальных полотен, предназначенных для главного алтаря храма, украшения стен парадного зала дворца или гильдейского особняка. Ему доверяли исполнение триптихов, подробно представляющих судьбу персонажа. Из Италии он привез с собой особую технику, основанную на применении податливой и легкой в работе грунтовки, на которую прекрасно ложились широкие мазки большой кисти. Следуя духу времени и собственной склонности, он иллюстрировал Библию, «Золотую легенду», «Метаморфозы» Овидия, запечатлел лики королей и принцев, показал их в минуты молитвы и развлечений. Он воплотил на полотне свое видение библейских догм в их латинском, католическом, толковании, но писал также и языческие мифы, и святых, и героев, и богов, и богинь, писал распятия и молитвенный экстаз, апофеоз веры и страдания великомучеников, писал успение и чудо, писал священные и земные страсти, писал львиную и волчью охоту и даже охоту на гиппопотамов. Художник эпического размаха, он создавал полные драматизма произведения, не имевшие ничего общего со скрупулезной точностью и выверенной подробностью своих предшественников.

Черпая вдохновение в самом пафосе своих сюжетов и встречая единодушное восхищение своим мастерством, он крепил и утверждал собственный стиль. Понемногу он начал отказываться от контурной обводки, от прилежного мазка, характерных для его манеры накануне возвращения из Италии. Оставил он и заимствованные у своих современников Карраччи и Караваджо подчеркнутые контрасты света и тени. Значительные размеры полотна вынуждали его искать и находить более тонкую цветовую нюансировку, без которой неизбежно «столкновение» крупных цветовых пятен. Его палитра все больше светлела, а на готовых картинах стало появляться то теплое сияние, от которого «задышали» тела и размылись их очертания. В общей динамике композиции, чаще всего выстраиваемой по принципу диагонали, огромную роль стал играть плавный переход от цвета к цвету. Если прежде он широко

пользовался разными оттенками охры, воплощавшей для него цвета земли, то теперь его излюбленная гамма переместилась в трепетание пламени — откровенно алое в сердцевине и бело-золотистое по краям.

Смуглая кожа персонажей итальянского периода теперь заметно побледнела и стала лишь слегка отсвечивать янтарем, особенно когда художнику требовалось подчеркнуть линии мускулатуры мужской фигуры — раба, тянущего за веревки тяжелый крест¹⁴⁹; Прометея, защищающего грудь от орла¹⁵⁰; святого Христофора, сгибающегося под весом своей бесценной ноши (боковая створка триптиха «Снятие со креста»)¹⁵¹; самого Христа, кротко открывающего свои раны подозрительному и недоверчивому святому Фоме. Синие тона отданы небесам и Богоматери — и той, что показывает Младенца Иисуса явившимся на поклон волхвам,¹⁵² и той, что возносится на небо.¹⁵³ Зеленый и желтый служат для выделения персонажа из группы ему подобных — Марии-Магдалины, приникшей к подножью креста; палача, бичующего Христа.¹⁵⁴ Декоративные драпировки становятся мягче. В первых выполненных по возвращении работах они своей словно полированной жесткостью еще напоминали скульптуру («Поклонение пастухов») и в чисто академической манере укладывались в правильные складки, иногда летящие по ветру, хотя никакого ветра на картине вроде бы и не было. Теперь драпировки стали падать под собственной бархатной или парчовой тяжестью и укладываться в складки, скрепленные поясом либо другой повязкой. Художник научился передавать движение ткани в соответствии с движением человека, который носит одежду из этой ткани. Отныне он мог «наряжать» своих персонажей как душе его было угодно, поворачивать их то так, то этак, не нуждаясь в изобретении несуществующих порывов ветра, которые в силу своей неестественности не оживляли картину, а, напротив, придавали ей статичный, застывший вид.

Рубенс любил затемненный задний план, на котором ярче выделяется план передний. Если он писал людей, то чаще всего в виде толпы. Создается впечатление, что обилие персонажей он расценивал как неоспоримое доказательство красоты картины: «Ее композиция прекрасна большим числом и разнообразием фигур, как молодых юношей, так и стариков, а также богатством женских нарядов», — говорил он о своих работах, написанных для церкви Кьеза Нуова.¹⁵⁵ Он не отрекся от этого принципа и в дальнейшем.

Вот откуда эти «гроздья» ангелочков, окружающих замершую в экстазе Богородицу; вот откуда эти толпы солдат, крестьян, апостолов, святых. Мужские и женские фигуры, застывшие в самых драматических

позах, которые он прежде располагал по принципу контраста, словно выстраивал театральную мизансцену, отныне превращаются в элементы динамичной композиции единого целого. Они заполняют пространство картины, следуя логике пронизывающих его силовых линий, чтобы вектором рисунка, колоритом, каждым жестом, каждой деталью служить главной идее, одухотворяющей картину, идет ли речь о вознесении святых или проклятии нечестивцев, о поклонении пастухов или волхвов, либо о положении Христа во гроб, когда святой Христофор со святым Иаковом снимают с креста тело, а Богородица, святая Анна и святая Мария-Магдалина, преклонив колени, оплакивают умершего. Иногда вытянутые руки и тела персонажей образуют некое подобие арки, на вершине которой восседает Господь, как, например, в картине «Большой Страшный суд». [156](#) Размеры фигур уменьшаются от апостолов к ангелам, складываясь в пирамиду, венчает которую покров возносимой в небеса Мадонны. [157](#)

Персонажи картин всегда выглядят монументально, как и у Веронезе, и у Микеланджело: если это старик, то обязательно величавый и значительный; если юноша, то атлетически сложенный; если раб, то с кожей, покрытой узлами выпирающих сухожилий. Могучая мускулатура словно разрубает тело, деля его на бугры и впадины. У Рубенса даже Христос — распятый, мертвый, оплакиваемый женщинами или только что воскресший — поражает шириной плеч и мощностью грудной клетки. Создается впечатление, что Рубенс раз и навсегда проникся красотой микеланджеловской пластики, украсившей изображениями взбунтовавшихся рабов и нераскаявшихся грешников стену Сикстинской капеллы. Впрочем, его как художника интересует не столько метафизическая сущность бунта, сколько сила, мужество и героизм. Именно эти качества прославляет его Христос, безропотно подставляющий свое мускулистое тело под удар копья, [158](#) именно их олицетворяют напряженные руки, сильные ноги с бугристыми икрами коленопреклоненного святого Франциска Ассизского, с кроткой улыбкой принимающего последнее причастие. [159](#)

Под давлением решений Тридентского собора Микеланджело поручил своему ученику Даниэлю да Вольтерре «прикрыть» наготу отдельных персонажей в росписи Сикстинской капеллы. Рубенс такой необходимости не испытывал, и указания церковников ни в малейшей степени не помешали ему вовсе использовать обнаженную натуру. В Италии ему не особенно довелось попрактиковаться в этом жанре, поскольку на него отсутствовали заказы. Зато теперь он наверстывал упущенное, приближаясь тем самым к одной из вершин своего искусства —

изображению человеческого тела. Работая над религиозным сюжетом, он, разумеется, держался в рамках приличий: толпа смертных, ожидающих «Страшного суда» в том самом виде, в каком их создал Господь, решена в розовой, янтарной и терракотовой гамме. Иначе обстоит дело с мифологическими сценами. Здесь кисть Рубенса становится прямо-таки бесстыдной: терзаемый орлом Прометей лишен даже набедренной повязки; перламутровая белизна стоящей спиной пышнозадой и пышнобедрой «озябшей» Венеры¹⁶⁰ буквально светится на сумеречном фоне полотна... XVI век покончил с гуманистическим прославлением человеческого тела, но навязанные религиозными властями наказания Рубенс интерпретировал по-своему. Его ню лишены и исторически-воспитательного подтекста, и метафизической значимости, свойственной мастерам Возрождения. Если человек есть существо, состоящее из плоти и крови, рассуждает Рубенс, то таким его и следует изображать.

Разумеется, у него имеется свой подход. Мужчины у него всегда крепко сложены, даже великомученики, которых выделяет разве что большая бледность. Они широкоплечи, подтянуты, у них красивые развитые руки и ноги. Напротив, женщины у Рубенса отличаются крайней рыхлостью форм. В приписываемой Рубенсу «Теории человеческой фигуры» (его авторство, впрочем, оспаривается многими специалистами), указывается, что базовым элементом женской фигуры является круг.¹⁶¹ Действительно, округлые линии живота, бедер и ножных икр подтверждают это правило. Та же округлость, казалось бы, должна восторжествовать и в линиях груди, однако здесь она как бы отступает, оборачиваясь тремя «академическими» складками, нависающими над животом. Создается впечатление, что при работе над женской фигурой Рубенс раз и навсегда запретил себе использовать угол. Там, где он уже готов появиться — в жесте, повороте колена, движении лодыжки или плеча — художник спешит его смазать, затушевать, прикрыть очередной складкой, ямочкой, плавным изгибом. У рубенсовских героинь уже не остается даже той величественной стати, которая еще проявлялась в его «Святой Домицилле», написанной для церкви Кьеза Нуова под сильным влиянием Веронезе. Женщина у Рубенса олицетворяет нежность и мягкость, она обволакивает, она утешает, она оплакивает или воздевает очи к небесам, если сама не возносится к ним¹⁶² в окружении сонма путти.*

Но еще ярче, нежели в изображении живого трепетания плоти, рубенсовская концепция понимания человеческой натуры проявилась в выразительности лиц. Писать портреты он не любил никогда. Вспомним, с какой решительностью он уклонился от настойчивого приказания

Винченцо Гонзага, желавшего, чтобы Рубенс внес свою лепту в его галерею красавиц. Если он и соглашался писать портрет, то моделью ему служил непременно какой-нибудь крупный вельможа, но и в этом случае художник шел на уступку исключительно ввиду будущих заказов. Он работал с Дориа, со Спинола, с антверпенскими буржуа, разумеется, с эрцгерцогами, каждый из которых затем заказывал ему большое полотно. Портрет играл для него роль своего рода введения в более серьезную работу. Он начинал с изображения хозяина дома, а уж затем занимался украшением его дворца или писал триптих для его надгробия. Соглашаясь писать чей-либо портрет, он вел себя так, словно делал модели большое одолжение, хотя в конечном итоге выигрывал от сделки, главным образом, он сам. Так, в ответ на просьбу виднейшего английского коллекционера сэра Томаса Арундела Рубенс писал: «Хотя я отказал в портрете не одному принцу и джентльмену, но я чувствую себя обязанным принять честь, оказанную мне Вашей милостью, решившей прибегнуть к моим услугам, поскольку считаю вас истинным проповедником искусства и защитником людей моего ремесла». [163](#)

Вместе с тем, работая над сюжетным полотном, Рубенс предоставлял ученикам обязанность трудиться над пейзажем и прочими листиками, а сам предпочитал писать лица. В чем тут дело? В том, что на самом деле ему нравилось писать людей или в том, что он считал лица важнейшим средством выразительности всей картины? Еще в Риме он проводил долгие часы, заполняя свои альбомы набросками античных бюстов и статуй, составляя себе на будущее целую портретную галерею. О том, какой интерес вызывали у него человеческие лица, можно судить по количеству выполненных этюдов, занимающих значительную часть его графического наследия. Наконец, чем объяснить, что он посвятил сразу несколько работ изображению своей дальней родственницы, будущей невестки и будущей теще своего сына Альберта Сусанне Фоурмен? Первый из ее портретов датирован 1620 годом, и за ним последовало еще шесть. Итак, приходится признать, что он охотно писал портреты людей, вызывавших у него симпатию, и заставлял себя упрашивать, когда речь шла о просто «клиентах».

По счастью, изображения лиц, не являющихся историческими персонажами, рождались целиком его воображением. Удовольствие, с каким он над ними работал, сегодня стало и нашим удовольствием. Его женщины красивы непреходящей красотой, потому что в их лицах нет отпечатка «моды», в соответствии с которой художники иногда пишут красоту такой, какой она «нравится современникам». Рубенсовские

женщины прелестны и сегодня, а особое очарование придает им стиль «бэль эпок», подразумевающий тонкие черты лица, слегка вздернутый нос, золотистую легкую прическу, выписанную волосок к волоску и напоминающую о прекрасной Изольде, обольстившей короля Марка. Достаточно беглого взгляда на одну из них, чтобы признать в картине руку Рубенса. От локонов, украшавших его богинь итальянского периода, он отказался и отдал свое предпочтение пышному беспорядку, венчающему голову Венеры или Марии Магдалины. Даже собирая в строгий пучок каштановые волосы Богоматери, он оставляет на свободе хоть несколько прядей, а то и вовсе позволяет им обильными волнами рассыпаться по плечам. У его женщин маленький чувственный рот, их губы слегка приоткрыты в немного наивном удивлении, а их уголки трогает шаловливая улыбка, вызывающая в памяти образ Изабеллы Брант. Он пишет их с нежностью, но при этом абсолютно не интересуется их внутренним миром. Все, на что он считает их способными, это горделиво восхищаться собственным телом («Венера перед зеркалом»[164](#)), отвергать его («Озябшая Венера»[165](#)), воздевать очи горе с выражением веры или скорби или бросать косой взгляд на влюбленного мужчину («Юпитер и Калисто»[166](#)).

Вполне очевидно, что единственным существом, способным мыслить, страдать, желать и чувствовать, остается у него мужчина. Вот откуда такое многообразие мужских лиц, с точностью, не имеющей ничего общего с карикатурой, выражающих восхищение и уважение, ужас и жестокость, смирение последнего часа и недоверчивость перед грядущим... Отдаваясь на волю своего таланта рисовальщика, Рубенс подмечает тончайшие нюансы настроения, обусловленные контекстом сюжета и ролью, отводимой тому или иному персонажу. Иногда на помощь взгляду приходит жест. Иногда мастеру хватает наклона головы, улыбки, наморщенной брови, опущенного или, напротив, чуть приподнятого века, чтобы вдохнуть в персонаж чувство. Он любил «густонаселенные» полотна, и места для широкой жестикуляции у каждого из участников картины оставалось мало. Вот почему движения изображаемых им фигур направлены на главное действие сюжета, будь то бичевание или воздвижение креста, поклонение или молитва... Основная смысловая нагрузка ложится на руки, которые могут быть широко распахнуты или подняты под влиянием ужаса или изумления. Так спутник святого Франциска закрывает себе глаза правой рукой, словно прячась от слепящего Божественного света, так один из волхвов, все тело которого скрыто под широким золототканым плащом, прижимает руку к сердцу. Безжизненно и бессильно свисают вдоль

мертвого тела руки Христа в антверпенской «Троице». Впрочем, главным средством выразительности, передающим целую гамму чувств и переживаний, остаются все-таки лица, освещенные вертикальным или боковым светом, источник которого далеко не всегда поддается объяснению, что не снижает производимого эффекта.

Из этого многолюдия, из разнообразия лиц и выражений, из собственного движения каждого персонажа, из складок одежд и игры причесок, из плавных переливов бесконечного множества оттенков цвета, из контраста света и тени рождается та самая динамика, которая означает, что Рубенс сумел освободиться от влияния и Веронезе с его застывшими мизансценами, и Тициана с его окоченелой в блеске золота парадностью, влияния, которому он сполна заплатил дань в своих первых работах. Он оказался слишком большим мастером рисунка, чтобы довольствоваться прихотливой линией маньериста, словно вышедшей из-под карандаша скульптора, вынужденно обратившегося к живописи. Он нисколько не стремится добиться иллюзорной объемности изображения и отказывается от причудливых изгибов линии как от графической метафоры живой формы. Он строит свой рисунок отнюдь не по канонам того или иного стиля, выведенным на основе точного расчета и стремящимся к достижению исторически сложившегося идеала. Он просто описывает действительность такой, какой она ему видится. Его карандаш чутко улавливает разнообразие и множественность существующих форм и ощущений, чтобы сделать их очевидными каждому. Его картины насквозь пронизывает дух витализма, в сущности, являющийся главной отличительной чертой его творчества вообще. Именно об этом пишет и Эли Фор со свойственной ему «растрепанной» точностью:

«Он — то средоточие, в котором обрели плодотворное равновесие Возрождение и современность. Пластическая сложность итальянцев служила им главным образом выражением инстинктивной потребности к единению разрозненных индивидуальных энергий, желания осмыслить разумные основы строения Вселенной. Пластика Рубенса так же инстинктивно ищет и находит внутреннее единство мира, к которому, помимо искусства, стремились Церковь и монархия. Духовно она сближается с философией и изобразительным искусством XVIII века, художники которого в дальнейшем отталкивались от творчества антверпенского мастера, и, изливаясь живым потоком, предвосхищает и натурализм Руссо, и универсализм Дидро, и трансформизм Бюффона и Ламарка. В эпоху, когда Гарвей описал механизм кровообращения и уже родился Ньютон, которому вскоре предстояло описать механизм движения

небесных тел, художественная выразительность больше не могла ограничиваться только чувственной сферой, как то было у мастеров венецианской школы. Требование греков к высшим формам гармонии, основанным на воображении, служить выражением безупречного перехода от идеи к строго выверенному объемному изображению, обретающему таким образом собственную сущность, перестало казаться самодостаточным. Отныне она воспринимала мир во всем многообразии его форм, не задаваясь вопросами об их природе. Поразительную сложность ощущений, накопленных за тысячу лет молчания, неисчерпаемую сокровищницу форм, порожденных Средневековьем, обширный материал Севера, — все это она смешала без разбору, руководствуясь направлением, заданным духом Юга. Так Рубенс делает попытку проникнуть во внутреннюю сущность жизни и сообщить ей глубинное движение. Его картины насквозь пронизывает взволнованная и богатая находками линия, несущая тяжесть плоти, земли и воздуха, пересылающая в глубину колебания поверхности и одновременно определяющая эти колебания движением самой глубины. Питающий его поток ощущений подчиняется разуму. С существующими в мире формами он обращается, словно с податливой глиной, удлиняя или укорачивая их, сжимая или разделяя одну от другой в соответствии с надобностью, а затем распределяя по всему произведению. Он подобен Богу, заново творящему порядок в им же созданном первобытном хаосе. Жизнь есть становление. Жизнь есть проявление бесконечной преобразующей силы, зарождающейся, развивающейся и умирающей в мире бесчисленных форм. Разум, понимающий это, не способен ни на мгновение остановить их вечное движение и вечное взаимодействие, как не способен выделить из общего сложного целого ни одну из них, беспрестанно созидających и одновременно уничтожающих самое это целое. Пишет ли Рубенс мифологический или исторический сюжет, создает ли пейзаж или жанр — рынок, игру, сражение, — творит ли портрет, — он продолжает работать над одной и той же темой этого неустанного движения, проявляющегося в тысяче символов действующей природы. В основе его динамики лежит ощущение мощного потока жизни, чье богатство невозможно исчерпать, но даже эта невозможность не отвращает от задачи, а напротив, подвигает к новым и новым попыткам ее решения». [167](#)

Кампо Веерман, один из первых фламандских историков искусства, рассказал следующий случай, служащий доказательством того, что «витализм» Рубенса основывался на тщательном изучении природы и чисто фламандском стремлении к точности. Однажды в Антверпене

проходила ярмарка, на которой выступал укротитель львов. Рубенс пригласил укротителя к себе вместе со львом, чтобы зарисовать «в разных позах этого тирана африканских пустынь». «Художник увлеченно работал, когда льву вздумалось вдруг зевнуть. Он так живописно распахнул пасть и высунул язык, что Рубенсу захотелось немедленно сделать эскиз зевающего льва, который впоследствии он мог бы использовать в одной из сцен охоты. Не отрываясь от работы, он, пообещав солидную плату, спросил укротителя, нельзя ли заставить животное повторить жест. Тот согласился и принялся щекотать льва под подбородком. Лев снова разинул свою чудовищную пасть. Укротитель повторил маневр. Лев выглядел уже явно раздраженным и бросал на хозяина взгляды один свирепее другого. Укротитель объяснил Рубенсу, что продолжать попытки становится опасно, ведь лев — гордое животное, не хуже какого-нибудь кастильского дворянина, а обиды помнит дольше, чем самый дотошный инквизитор. Стоит ли будить в нем кровожадность? Рубенс словно пробудился от сна. Быстро оставив мольберт, он отнес наброски в соседнюю комнату, велел выдать укротителю оговоренную плату и попросил его как можно скорее увести зверя». Лев все-таки не забыл оскорблений, которым его подверг дрессировщик. Как «истинный кастилец», он затаил на человека злобу, и во время следующего выступления, которое проходило в Брюгге, сожрал своего хозяина. Так Рубенс стал невольной причиной гибели человека. Майклз, которого в этой истории гораздо более интересовало творчество Рубенса, нежели судьба ярмарочного жоака львов, отметил: «Если только этот рассказ не выдумка, то он служит последним доказательством того, о чем и без доказательств свидетельствуют написанные Рубенсом сцены охоты, а именно: художник внимательно изучал животных в их природном обличье».[168](#)

В период с 1610 по 1620 год Рубенс написал по заказу бельгийских помещиков около десятка охотничьих сцен, к которым следует добавить картины, изображающие покровителя охотников святого Губерта, Диану на охоте и на отдыхе, а также влюбленных львов. Не следует думать, что стремление к зоологической точности так уж часто вынуждало его подвергать опасности жизнь укротителей. Реализмом своих работ он в значительно большей мере обязан глубокому изучению зоологии, недаром в его библиотеке хранилось сразу несколько специальных трудов. Но и чужие рисунки не всегда могли удовлетворить его, поэтому он пользовался и собственными набросками, привезенными еще из Италии, когда ему довелось писать животных с натуры в зверинце герцога Гонзага или копировать в Риме античные саркофаги, на крышке которых нередко

изображалась охота на калидонского вепря. Модель головы носорога он позаимствовал у Дюрера.

Что касается человеческих персонажей, то считается доказанным, что у себя в мастерской Рубенс никогда не работал с обнаженной женской натурой, — в отличие от, например, Рембрандта. С натуры, кроме мужчин, он писал только женские лица. Действительно, если всмотреться в строение тел и выражение лиц персонажей его картин, то окажется, что между ними существует весьма заметное сходство, которое можно объяснить скорее собственным воображением мастера, нежели невнятной диктовкой реальности. «К примеру, человеческое лицо, которое он знал как никто, с которым обращался, словно ваятель с глиной, из которого наверняка умел извлекать нужный ему пафос, — это лицо никогда не интересовало его ни своей внешностью, ни своим внутренним содержанием. Творец новых миров оставался равнодушен к процессам, протекавшим внутри любых лбов, кроме его собственного. Его несколько не занимали загадки, гнездившиеся в чужих глазах, пристально уставленных в его собственные. И глаза, и лоб другого человека служили ему лишь инструментами при создании симфонии, он сам играл на этих инструментах, и они звучали так и тогда, как и когда ему этого хотелось». [169](#)

Витализм Рубенса не имеет ничего общего со свойственным фламандцам уважением к природе и восхищением ею, с тем прославлением ее тайны, которая отмечает творчество примитивистов. Живопись Рубенса служит в первую очередь выражением природы самого художника, черпающего свои образы и принципы организации своих полотен внутри самого себя. Явления природы для него не более чем отправная точка. Он смело правит их, как когда-то давно «исправлял» в своих копиях творения античных мастеров, ведомый собственной идеей. К какому идеалу он стремился?

В ставшей уже привычной ему манере он использовал свои выдающиеся синкретические способности для создания индивидуальной рубенсовской модели, в которой слились воедино конкретные качества конкретных персонажей и его собственные понятия о прекрасном, унаследованные от любимых мастеров прошлого: Микеланджело, Тициана, Веронезе. Отказавшись от плоской мизансцены, едва углубленной академически скупым намеком на оптическую иллюзию, создаваемую какой-нибудь веткой или драпировкой, выбившейся на первый план, какой-нибудь колонной, притаившейся в глубине, да еще суженной законами перспективы, он строит композицию полотна и располагает персонажей в

соответствии с собственным чутьем, которое Эжен Делакруа назвал «наукой планировки». Это качество «поднимает его над всеми остальными, даже самыми опытными рисовальщиками. Когда последним удастся добиться похожего эффекта, это кажется их удачей; он же, даже отступая от заданной линии, всегда остается верен главному принципу». [170](#)

Его полотно всегда строится на нескольких уровнях, а основной теме всегда сопутствуют побочные темы, проясняющие смысл сюжета или придающие ему большую выразительность. Успение сопровождается присутствием «зрителей», которые смотрят в небо и вытягивают руки, словно пытаясь удержать возносящуюся Богородицу. В сцене воздвижения Креста мы видим рабов, натягивающих веревки. Во время снятия с Креста апостолы тесно облепляют по бокам орудие пытки, чтобы не дать телу распятого Христа упасть, а внизу уже преклонили колени женщины, готовые принять Его, подставив грудь. Картина напоминает не столько театральную мизансцену, сколько живое, полное драматизма действо. Каждое событие разворачивается под взорами и при участии большого скопления людей, причем каждого из присутствующих отличает собственное отношение к происходящему. Рубенс дезорганизует зрительское восприятие обилием деталей, нарушающих все мыслимые и немыслимые законы симметрии и равновесия, провозглашенные не только мастерами Возрождения, но и академистами, его римскими современниками Гверчино или Гвидо Рени. Он словно увлекает зрителя за пределы полотна, ограниченного рамой. Ему случалось даже вернуться к давно законченной картине («Поклонение волхвов» из антверпенской ратуши), чтобы продлить движение, которого не хватало. В конце концов он вписал в толпу поклоняющихся собственный автопортрет.

Его искусство создает впечатление полного пренебрежения к любым законам, кроме законов риторики, того зажигательного огня, который позволяет трибуну страстной речью поднять целую толпу и рассказом о героических подвигах увлечь ее к вечному блаженству. Корни этого явления берут начало в том духе новизны, которым отмечен весь XVII век: «От Возрождения его отличает новый порядок ценностей, выдвигающий на первое место не просто человека в этом мире, но человека высоких духовных качеств, готового сражаться за утверждение вечного блаженства. Вот в чем черпали вдохновение художники этого времени.

Сама витающая в воздухе атмосфера порыва к чуду способствовала поиску иного искусства, отличного от Возрождения, правильность и уравновешенность которого перестали отныне восприниматься как исключительное достоинство». [171](#)

В первые десять лет после возвращения в Антверпен творчество Рубенса, если не считать нескольких портретов и сцен охоты, почти целиком протекало в религиозном русле. Он выполнял заказы братств и духовных орденов, вместе с эрцгерцогами, которым, собственно, нечем было больше заняться, участвовал в бурных вихрях Контрреформации. Рубенс писал святых и Богородицу, писал христианские чудеса, изгнанные было кальвинистами не только из религиозного культа, но и из храмов, писал то, к чему стремилась католическая душа. Он близко сошелся с иезуитами, для которых в Генуе выполнил полотно на сюжет Обрезания,¹⁷² а в Мантуе — «Поклонение семейства Гонзага Святой Троице». Именно от иезуитов он получил один из первых своих заказов для церкви святой Вальпургии. За этим заказом вскоре последовали другие: чудеса святого Игнатия, чудеса святого Франциска-Ксаверия.

В какой мере эти произведения, весьма значительные в количественном отношении, качественно хранили верность решениям Тридентского собора? В какой мере назидательная эстетика Контрреформации, стремившейся к прославлению небесного могущества, способствовала становлению эстетики самого Рубенса? И почему, называя искусство той поры «иезуитским», к нему столь же часто применяют эпитет «рубенсовское»? Что взяло верх — искренняя вера христианина или конформизм гражданина? И действительно ли гений Рубенса не вступал в противоречие ни со временем, в которое ему пришлось жить, ни с конкретными событиями, потрясавшими его родную страну? Где нашла себе приют та область свободы, характеризующая основу творчества, которая вынуждена была мириться с догмой аллегории?

Еще в Риме Рубенс прекрасно понял правила игры. Перед тем как подписать с ним контракт на работу для церкви Кьеза Нуова, ораторианцы с пристрастием изучили эскизы, которые он им представил. Да и сам заказ отличался конкретностью: Мадонна с младенцем и шесть святых, указанных поименно. О том, чтобы молодой Рубенс осмелился послушаться указаний кардинала Бароньо — историка конгрегации — не могло быть и речи. Дома, в Антверпене, он обнаружил, что правила неизменны. Разумеется, во Фландрии, даже находившейся под испанским католическим господством, инквизиция свирепствовала далеко не так яростно, как в самой Испании, где она держала под контролем каждый шаг подданных, в том числе каждый взмах художнической кисти, что терзало, но вместе с тем и вдохновляло Гойю до последних его дней. Однако в каждом ордене имелся свой цензор. Больше других прославился отец Франциск Агилон, входивший в орден иезуитов. Он писал труды по математике, которые

выходили в издательстве Плантена с иллюстрациями Рубенса. Святой отец осматривал все творения художника, выполняемые по заказу его ордена, и должен был давать на них свое «добро». Мы понимаем, что Рубенс, писавший пейзажи лишь от случая к случаю, не имел другой возможности жить своим трудом, как только приняв эти унижительные условия официальной цензуры. Но непохоже, чтобы он очень уж страдал: ведь он каждое утро ходил к церковной службе и был не просто верующим, но по-настоящему набожным человеком. Писать по заказу духовных отцов стало его постоянной работой, хотя отметим, что у себя в мастерской он просил помощников читать ему во время работы Сенеку или Тацита — бесспорно, назидательных, но тем не менее языческих авторов.

За десять лет он создал семь картин на сюжет Распятия, пять «Снятий со Креста», три «Воздвижения Креста», пять «Святых Семейств», шесть «Поклонений волхвов и пастухов», несколько картин с изображением святого Франциска, Христа с апостолами, Христа у гробницы, Христа со святым Фомой, с Исаией, Христа по Воскресении, Скорбящую Богородицу, святого Петра, святого Павла, святого Георгия... Чем не католический художник, исполненный решимости нести свою веру людям, к тому же особенно чувствительный к пафосу мученичества! Все его картины до единой удостоились одобрения. Ни разу он не подвергнулся никаким гонениям, никогда не оказывался замешан ни в один скандал. Создается впечатление, что цензорам нравилось все, что он делал. Очевидно, они всерьез считали его своим и видели в нем верного помощника Церкви.

Между тем, взгляды в галерею созданных Рубенсом религиозных персонажей, трудно отделаться от мысли, что они слишком уж мирские. И мужчины, и женщины снабжены у него всеми необходимыми атрибутами пола. А ведь писались они во времена, когда существенно важным считался вопрос о количестве гвоздей (три или четыре), применявшихся при казни распятием. Обсуждению этой и подобных проблем посвящались целые справочные издания, наиболее известным из которых была «Иконология» Чезаре Рипы, опубликованная в 1603 году. Рубенс вполне мог читать эту книгу, поскольку свободно владел итальянским. Перечень символов с расшифровкой их значений служил художникам XVII века неисчерпаемым источником аллегорий, не прибегая к которым они не могли бы даже прикоснуться к изображению библейской тайны, представить в явном виде сокровенное, невидимое. Рубенс также отдал дань этой кодировке, близкой к искусству ребуса. Но сделал это по-своему.

Его широкобедрые Богородицы крепко стоят на ногах, им не грозит обморок, на грани которого изображал своих хрупких средневековых

мадонн мастер из Фемаля. Только долгими годами жизни монаха на свежем воздухе, среди птиц и в скитаниях можно объяснить, что его Франциск Ассизский и на смертном одре демонстрирует прекрасно развитую мускулатуру и здоровый цвет лица, едва тронутого предсмертной бледностью. Под кистью Питера Пауэла бегство в Египет приобретает черты деревенской жанровой сцены. Привал Марии и Иосифа напоминает семейный пикник, когда любящие родители присматривают за ребенком. В сравнении с лихорадочным экстазом блаженных великомучеников Сурбарана умирающие праведники Рубенса выглядят поразительно бодрыми. Его духовное искусство начисто лишено духовности. Метко подмечено: «Найдется ли столь хитроумный комментатор, который сумеет перевести на язык символики плотских богов Рубенса?». [173](#)

Он избегал показывать всякие ужасы наподобие сожжения заживо или сдирания кожи с мучеников, расходясь в этом с эстетикой XVII века, не до конца распроставшейся с традицией Средневековья. Уступкой теме мученичества выглядит его святой Ливин, [174](#) чей вырванный язык палач бросает собакам. Но и здесь художник держит рот казнимого закрытым, а тело его прикрывает кое-каким подобием одежды. Вынужденный представить «в деле» основателя ордена иезуитов святого Игнатия Лойолы, Рубенс позволяет ему совершить чудо исцеления, но применительно всего к двоим бесноватым страдальцам — одному мужчине и одной женщине. Мужчина в корчах валяется на земле, женщину с закатившимися глазами сдерживает толпа верующих. Над ними возвышается лучезарная фигура святого Игнатия, окруженного иезуитами в черных стихарях, алтарь поддерживают розовые ангелочки, и зрителю становится ясно, что исцеление осуществится легко, и демоны будут изгнаны в ту же минуту. Таким же настроением проникнута и картина, изображающая, как святой Франциск-Ксаверий исцеляет прокаженных. Мы видим всего двух больных, которые больше напоминают выздоравливающих, и понимаем, что аббату не стоит никакого труда вернуть им здоровье. Рубенс не скрывал своего отвращения к изображению всяческих ужасов. Благодаря его дару религиозные сюжеты превращаются в сцены человеческой комедии, а всему сверхъестественному отводится возможно более скромная роль.

Такова и антверпенская «Троица», [175](#) написанная в 1617 году. Величайшее таинство католической религии — ипостась Святого Духа в триединой сущности с Богом Отцом и Богом Сыном — принижена на полотне Рубенса до чисто человеческой драмы отцовской скорби. Мы видим старика, на руках которого покоится бледное тело молодого мужчины. Полой своей накидки старик слегка прикрывает юношу, словно

стараясь его согреть. У него длинные седые волосы и пышная, спускающаяся на грудь борода. В его сухих глазах столько боли, не облегченной слезами, в жесте его руки, указывающей на прах того, кто был Ему Сыном, столько любви! Мертвое тело гиганта с повисшими руками изображено так, что на переднем плане оказываются его распластанные ноги, хранящие алые следы ран. Голова бессильно опущена на плечо. На правом боку могучего тела с первыми признаками полноты зияет еще одна рана. При жизни он, должно быть, привлекал к себе многие взоры: у него красивое лицо, глубоко посаженные глаза, прямой и тонкий нос. Он и мертвый не оставляет зрителя равнодушным, настолько все его черты проникнуты глубочайшей усталостью, настолько безжизненны все его члены, что кажется, будто он заснул сном праведника. Отец не скрывает своей скорби по усопшему, но что означает его жест, указывающий на Сына? Ведь перед нами — Отец Небесный, и не напоминает ли он человечеству, что Сын Его принял смерть ради спасения людей? Не оттого ли лицо юноши хранит следы жестокой муки, что самая сущность Его, слишком телесная, не дает надежды на воскресение?

Таково первое впечатление от картины, вернее, ее центральной части, занимающей, впрочем, почти все пространство полотна. Но вот зритель отрывает взгляд от главных персонажей, и тогда он замечает, что у присутствующих здесь же двух пухлых младенцев, с серьезным видом наблюдающих за происходящим, на спине крылышки. Наконец, над головой старца, освещенный красноватым светом, парит голубь, и его клюв направлен на Отца и Сына. Не столько сама фигура птицы, сколько этот странный свет выдает в голубе Святого Духа; так же, как маленькие крылышки за спиной младенцев выдают в них ангелов, словно напоминая, что мы присутствуем при таинстве. Теперь уже картина читается иначе. Мы понимаем, что раны на боку и на ногах — стигматы, оставленные копьем и гвоздями палачей. Символы распятия занимают в пространстве полотна так мало места, что кажутся едва ли не дополнительным штрихом к этой сцене, в которой без них вообще не было бы ничего необычного. Может быть, художник стремился выразить свое изумление перед необъяснимой тайной Святой Троицы, перед Словом, ставшим плотью, и потому поместил рядом символы Божественности и изображение вочеловечившегося Бога? Или Рубенс вложил в фигуры старца и его мертвого сына со следами пыток на теле собственное неверие?

Нам трудно судить, чем руководствовался антверпенский мастер, когда «дополнял» библейские сюжеты деталями, едва ли не оскорбительными для христианской морали. С умыслом или бессознательно, но он

превращал святых в здоровяков, а Троицу представил в виде сцены семейного горя. Еще один наглядный пример — «Снятие со Креста» из антверпенского кафедрального собора, на котором нога Иисуса касается плеча Марии Магдалины.

«Вы, конечно, помните, какое впечатление производит это крупное, чуть перекошенное, тело с маленькой опущенной набок головой с тонкими чертами лица, почти прозрачного в своей бледности, лица, не тронутого гримасой муки, освободившегося от боли? Это тело легко и плавно спускается с Креста, прекрасное в смерти той непостижимой красотой, которая дается лишь праведникам. Подумайте, ведь оно должно немало весить, и какого труда стоит тем, кто спускает его на погребальном саване, не уронить свой бесценный груз! С каким трепетным волнением держат его мужчины, как протягивают ему навстречу руки женщины! Может ли быть картина трогательнее? Вот одна из его обнаженных голубоватая в своей бледности нога, хранящая следы ран, в самом низу Креста слегка задевает плечо Марии Магдалины. Она не опирается на это плечо, она лишь касается его неуловимым движением, которое не видится явно, а скорее угадывается. Настаивать на этом движении было бы профанацией, не верить в него — жестокостью. В этом неуловимом касании и заключается вся глубина чувства художника, который одним штрихом сумел сказать так много, не теряя благоговения и умиляясь».[176](#)

Итак, Фромантен не углядел в позе грешницы, влюбленной в своего Мессию, ничего, кроме доброты. Другие комментаторы совсем иначе читают эту картину.

«Сцена снятия с креста проникнута антихристианскими настроениями, и никогда еще столь далекое от религии произведение не украшало собой стен церкви. Будь даже автор пантеистом, он и тогда не сумел бы выразиться яснее. Тело Христа ничем не напоминает тело Бога, который должен воскреснуть на третий день. Это бранные останки человека, в которых навсегда угас пламень жизни. Самый вид его не оставляет ни малейшей надежды. Это тело, уже тронутое первыми признаками разложения. Взгляните только на эти подернутые синевой веки, на этот закатившийся зрачок! Посмотрите, как безжизненна его плоть! Это настоящий труп. [...] Мученик так тяжел, что его носильщику приходится наклониться и опереться свободной рукой на перекладину креста. Он даже закусил зубами край погребального савана! [...] У второго участника действия тело Христа выскользнуло из рук, и теперь он держит лишь конец смертной пелены, а сам наклонился вперед и вытягивает вперед руку, стараясь поймать упущенную ношу. [...] Мария Саломея охвачена одним

чувством, и чувство это — страх, что сейчас тело рухнет прямо на нее. Она уже подхватила подол своего платья, собираясь бежать. [...] Ничто не говорит здесь, что перед нами — Бог. Даже родные и ученики не верят в Божественность его происхождения. Они поглощены одним: снять бранные останки с орудия позорной казни и перенести их в надежное место. Ни в одном другом произведении искусства не проявился с такой дерзостью скепсис, а лучше сказать — неверие автора! Самая глубина композиции полотна лишь усугубляет эту дерзость. И несмотря на это, антверпенское духовенство вот уже в течение двух веков восхищается этим святотатством, не подозревая о его опасном содержании!»[177](#)

Еще и сегодня, посещая Антверпен, туристы могут приобрести в ризнице собора Нотр-Дам открытки с изображением самой кощунственной детали картины — ноги Христа, касающейся плеча Марии-Магдалины.

Неужели Питер Пауэл Рубенс, в течение доброй четверти века украшавший европейские церкви, и в самом деле был святотатцем, скептиком и осквернителем святынь? А может быть, он просто оставался сыном своего времени, которое требовало для поддержания веры конкретных доказательств? Времени, когда толпы новообращенных валили в церковь, стоило им показать чудотворный образ Божьей Матери? Времени, историю которого взялся писать Юст Липсий, занимавший вакантное место величайшего философа века?

Можно ли считать Рубенса художником барокко? Пожалуй, это понятие, с трудом поддающееся и временному, и пространственному определению, довольно удачно вписывается в его уникальную двойственность. Нет никаких сомнений, что расцвет его творчества пришелся на пик развития этого художественного направления, появление которого специалисты соотносят с искусством римских иезуитов конца XVI века, вступившим в полное противоречие с требованиями гармонии и равновесия, превозносимыми мастерами Возрождения. Разумеется, следует с большой осторожностью говорить о характерных приметах времени применительно к конкретным людям, жившим и творившим в это время. Особенно это относится к Рубенсу, принадлежащему к тому типу художников, которые одновременно являются и выразителями духа своего времени, и его «маяками».

Любое новшество в эстетике поначалу раздражает, и в полном соответствии с общим правилом понятие барокко первое время употреблялось в уничижительном контексте. Оно означало излишество, отсутствие правил, чрезмерность во всем, самовосхваление. Словно жемчужина неправильной формы, оно бросало вызов идеалам

Кватроченто. Подобно тому, как готика — самый утонченный и возвышенный стиль — идентифицировалась в эпоху Возрождения с варварским искусством восточных завоевателей-готов, барокко обязано своим расцветом Контрреформации. Католики, приступившие к восстановлению порушенных протестантами церквей, зашли в своем рвении гораздо дальше. Декоративные элементы, прежде служившие своего рода «притчей», иллюстрирующей Божественное Слово, в ходе реставрационных работ обрели статус гиперболы. Изобразительное искусство больше не желало ограничиваться простым рассказом, оно рвалось убеждать, доказывать, внушать. И не случайно теоретические проблемы искусства, до той поры трактуемые в основном второстепенными художниками, нашедшими себя в педагогике, постепенно перешли в ведение Церкви. Руку живописца направлял теперь духовный цензор: вначале эту роль взял на себя Тридентский собор, затем к делу подключились ученые-историки конгрегаций, рьяно следившие за исполнением постановлений отцов Церкви. Рубенсу пришлось познакомиться сразу с двумя из них: в Риме его контролировал Бороньо, в Атверпене — Агилон.

На самом деле барокко получило теоретическое обоснование лишь позже, когда прошел первый шок и когда стало ясно, что повторяющиеся «излишества» являются приметой самостоятельного стиля. С точностью определить временные рамки этого явления представляется весьма затруднительным. Так, Алехо Карпантье обнаружил признаки барокко в примитивной лепке музея Мехико, очевидно, родившейся под влиянием причудливого переплетения листвы в лесах Амазонии. Разумеется, это искусство появилось на свет намного раньше римских церквей XVI века. Другие исследователи предпочитают употреблять термин «барокко» лишь применительно к определенному типу архитектуры; в этом случае, конечно, возможна строгая датировка, поскольку на смену барокко вскоре пришел классицизм со своей симметрией. Учитывая все эти терминологические и хронологические сложности, Эухенио д'Орс, например, избрал более простой и, как нам представляется, более разумный подход, называя именем «барокко» определенное душевное состояние. «Повсюду, — пишет он, — где мы имеем дело с сочетанием в едином целом противоречащих друг другу тенденций, результатом является стиль, который можно отнести к категории барокко. Если выразиться совсем просто, то барокко — это стиль, который сам не знает, чего хочет. Он движется по витку спирали, то приближаясь, то удаляясь от искомого, и при этом смеется над принципом противоречивости».[178](#)

Если вернуться к XVII веку, то окажется, что барокко явилось в мир, утративший свою незыблемость. Открытие новых земель, открытие системы кровообращения, открытие бесконечности Вселенной пошатнуло устоявшиеся понятия и вызвало к жизни бесчисленное множество новых верований. Перед человеком, лишившимся привычных ориентиров, встала необходимость переосмысления космологии, пересмотра веры, перекраивания границ. Слишком много невероятных событий отметили эту эпоху, чтобы не поколебались основы убеждений, чтобы не зародились сомнения. Для разрешения этих сомнений нужны были явные, зримые доказательства. Вот откуда это обилие элементов, стремление к наглядности, которому отдали дань не только религиозные деятели, но и политики, и художники. Вот откуда пышность королевских празднеств. Вспомним, с какой помпой торжественно въезжали во Фландрию эрцгерцоги! Слово одно подбитое серебряными гвоздиками и усыпанное бриллиантами седло инфанты Изабеллы значило в глазах подданных больше, чем ее прямое родство с Карлом V и титул правительницы страны, который она носила. Вот откуда причудливая нотная запись музыки тех времен! Можно подумать, будто композитор поставил своей целью поймать в графическую сеть ускользающий звук, бесконечным повторением темы заставить слушателя поверить в прочность того, что по самой своей природе длится ровно столько, сколько звучит нота. Вот откуда изобильная пышность сакральных орнаментов, словно призванных своими впечатляющими размерами соответствовать величию и непроницаемости прославляемых ими таинств.

Барокко, рождение которого связывают с сооружением в 1575 году фасада церкви Иль Джезу в Риме, заняло нишу между Возрождением и началом классицизма, между ожившими идеалами античности и грядущим политическим и эстетическим абсолютизмом, призванным объединить множество враждующих государств в единой державе, бесконечное разнообразие музыкальной речи в жесткой форме сонаты, изобразительные искусства в симметричном порядке. По контрасту с тем, что пришло ему на смену, барокко выглядит анархизмом. В этом смысле оно охватывает все проявления жизни, от творческого созидания до поведения и менталитета, ярко проявляясь, в частности, в отрицании наиболее простого и очевидного закона логики — принципа исключенного третьего, — в соответствии с которым ни одна вещь не может одновременно являться самой собой и собственной противоположностью. Вот в этом наиболее широком, вневременном, значении и интересно барокко. В этом широком смысле понятия Рубенс, бесспорно, художник барокко.

Он жил по принципу барокко: экономный расточитель, набожный святотатец, фламандский итальянец, католический стоик, не признававший закона противоречивости. Он пекся о внешней стороне своего бытия, о представительности, о показном блеске. Выстроил себе дворец, регулярно посещал церковь, принимал дворянские атрибуты, словно, чтобы стать рыцарем, достаточно нацепить шпагу, носил черное платье придворного вельможи... Одновременно он вел суровое существование мелкого буржуа, подчеркивал свою натуру «ремесленника» и не отказывал себе в удовольствии пометить свои творения присутствием явных следов собственного скепсиса. Он принял в свое искусство все изгибы времени, став творцом «динамичной до головокружения композиции, состоящей из изломов и косых линий, сфер и зияющих бездн, скоплений подвижного вещества; его колорит несется бурным потоком, включая все оттенки цвета — от самых бледных до кричаще ярких. Творимое им ощущение не растворяется в прошлом или будущем, но концентрируется в настоящем, заставляя работать все органы чувств».[179](#)

Если продолжить анализ принадлежности Рубенса к барокко, основываясь на идее соединения множества тенденций в одно целое, окажется, что его привычка поручать ученикам исполнение того или иного замысла как нельзя лучше вписывается в эту схему. Чтобы убедиться в этом, достаточно беглого взгляда на четыре работы, хранящиеся в Венском музее: чудеса святого Игнатия и чудеса святого Франциска-Ксаверия, подписанные Рубенсом, но выполненные его помощниками, и рядом — эскизы этих же самых картин, но уже безраздельно принадлежащие руке Рубенса. Нельзя не задаться вопросом: чего ожидал художник от искусства, если с такой легкостью позволял извратить свой первоначальный замысел? По сравнению с напряженным, плотным, резким эскизом крупная форма готового полотна выглядит размытой, какой-то разбавленной. Остается предположить, что он сам не желал, чтобы его вдохновенный, четкий и точный рисунок обретал черты «прилизанности» и превращался в академически сухое полотно. Как бы там ни было, приходится признать, что и хронологически, и духовно Рубенс принадлежит стилю барокко.

Очевидно, что его эстетическое становление свершилось по возвращении в Антверпен, поскольку как раз в это время он чутко прислушивался к требованиям эпохи, с готовностью отзывался на предложения вновь и вновь писать внешние атрибуты христианства, соглашался с тем, что ему внушали ученые мужи, властвовавшие над умами и сердцем не только художников, но и архитекторов, и скульпторов, одним словом, те, кто определял пестрый европейский пейзаж в XVII веке.

К этому периоду относятся первые его шедевры: эскизы к «Чудесам святого Игнатия» и «Чудесам святого Франциска-Ксаверия», «Снятие со Креста» из антверпенского собора, «Поклонение волхвов» из Прадо, «Святая Троица»... Его работы этой поры особенно интересны, потому что он еще не начал повторяться. Впоследствии ему за всю жизнь придется написать около 30 изображений Мадонны, столько же Венер, два десятка Святых Семейств, 15 ликов Франциска Ассизского, 9 — святого Игнатия. В полном каталоге его произведений, составленном Максом Росесом, библейские сюжеты и аллегии занимают номера с 335 по 384-й. Но именно эти первые работы, написанные по возвращении во Фландрию, впитали в себя весь пыл молодого гения. Потом, вместе с ростом количества из его полотен стал понемногу выветриваться этот юношеский задор, на смену которому приходила привычка... Эти первые картины, бесспорно, относятся к барокко даже в большей степени, чем его последующее творчество, не только в силу верности автора религиозным сюжетам, но в первую очередь в силу своей непосредственности. Барокко внутренне родственно Рубенсу, поскольку он художник объективной, наглядной, очевидной внешней формы. Когда он работает на Контрреформацию, то делает это с позиции неверующего, тем самым предавая свое искусство. В экзистенциальном, религиозном и творческом планах он жил двойной жизнью. Вельможа и ремесленник, художник и хозяин предприятия, иллюстратор Священного Писания и безбожник в одном лице — таков Рубенс.

Исторически он заявил о своей принадлежности к барокко всего однажды, в 1620 году, когда оформлял по заказу иезуитов внутреннее убранство и фасад церкви святого Игнатия (сегодня Синт-Каролус-Борromeускерк). На несколько месяцев — контракт был подписан 20 марта 1620 года, и по его условиям работы следовало завершить к концу того же года, — он превратился в барочного художника в полном смысле этого слова, да еще сразу в трех ипостасях: живописной, архитектурной и скульптурной. До него один лишь Микеланджело сумел объединить все три искусства в одном, после него этот «подвиг» повторит Бернини.

Из написанных им тогда 39 полотен не сохранилось ни одного — в июле 1718 года церковь сгорела. Осталось лишь несколько рисунков и набросков, да современное строение церкви, которые и позволяют нам сегодня предположить, что задумывалось это сооружение как «фламандская Сикстинка». Как в ватиканской капелле, каждое из 39 полотен вписывалось в отдельный свод. Этот замысел позволил ему перенести на родную землю то, что он видел и чем восхищался в Риме и

Венеции, и не только в Сикстинской капелле, но и в других церквах, которые итальянские мастера радостно украшали расписными люнетами,^{*} куполами и сводами, сообразуясь со сложными законами перспективы. Благодаря их стараниям прихожане, разглядывавшие росписи снизу, видели их в правильном ракурсе, хотя основа картины оставалась вогнутой. Верные своей просветительской миссии, иезуиты потребовали от Рубенса проиллюстрировать «Библию для бедных», чередуя сцены из Ветхого и Нового Заветов, что он и исполнил под руководством отца Франциска Агилона. До наших дней дошло немного свидетельств многоликой одаренности автора — лишь фасад церкви да внутреннее скульптурное убранство. Работая над статуями и декоративными элементами, он не стал ничего изобретать, а просто воспроизвел в просторном главном алтаре (последователи святого Игнатия особенно блюли величие таинства евхаристии, оспариваемое протестантами) заимствованные у Рафаэля соломоновские колонны, которые ему уже случалось использовать в триптихе «Святая Троица», написанном в Мантуе.

Для украшения фриз, нависающего над входом герба с инициалами имени Христа, статуй в нишах и фасада он выбрал обычный орнамент в виде цветочных и фруктовых гирлянд и путти. Отметим, что статуи ваялись по его рисункам, и именно ему принадлежала идея организации фасада в трех уровнях, верхние из которых, подобно фасаду церкви Иль Джезу, объединены волютой. Этот храм, первый из украсивших город в стиле барокко, показал, что Рубенс уже поднялся выше чисто фламандской пластики. Белые мраморные стены сооружения, словно крохотный кусочек явившегося на землю Небесного Иерусалима, уже несли отпечаток его яркой индивидуальности.

IV ПРОТЕЙ (1622-1626)

Гуманист

Он поселился в городе, где ему нравилось жить. Здесь у него был дом, друзья, жена, мастерская, ученики, коллекция древностей. Здесь он пользовался покровительством эрцгерцогов. Блокнот, куда он вносил фамилии заказчиков, был заполнен на десять лет вперед. Казалось, зловещие призраки невзгод, омрачившие детство, изгнаны навсегда: будущее обеспечено, создана прочная семья. Но главное, он успел обрести собственный язык, расположившийся где-то посередине между итальянским и фламандским. Немногословный труженик, он уже дожил до 45 лет, и здесь, в благодатной обстановке своего дома-мастерской, на родной антверпенской земле, казалось, достиг поры, когда можно спокойно пожинать плоды своих трудов, продолжать заниматься творчеством и читать умные книги.

Он действительно укоренился здесь и социально, и психологически. За границу больше ездить не надо, учиться больше нечему. Поиск собственного стиля, порой протекавший на ощупь, успешно завершился. И все же чего-то не хватало. Безмятежное существование за счет былых достижений не приносило удовлетворения. Быть может, это происходило оттого, что живопись слишком легко давалась ему. Мастер-виртуоз, он рисовал, писал, составлял композицию картины с такой же ловкостью, быстротой и уверенностью, с какой остальные болтают о пустяках. Удивительно, но складывается впечатление, что одного искусства, целиком поглощавшего таких художников, как Ян Брейгель или Рафаэль, ему было мало. Он не вел, подобно Леонардо, личного дневника, в который мог бы заносить свои сокровенные мысли о переустройстве мира, не пытался, как увлеченный поэзией Микеланджело, обратиться к другим видам творчества. В отличие от своего учителя Отто Вениуса он никогда не помышлял подражать художникам Возрождения, бравшимся за перо, когда им хотелось сказать больше, нежели позволяли резец или кисть. «Барочная» широта натуры, толкавшая его вперед, «на публику», если и

могла заставить его отказаться от живописи, то не в пользу «кабинетных занятий», а ради социального самоутверждения. Обстоятельства складывались в этом отношении весьма благоприятно, впрочем, он и сам умел подтолкнуть обстоятельства. Рубенс стремился к высокой цели и добился ее, выступив в роли одного из творцов европейской политики первой половины XVII века.

Если жизнь, как любит это подчеркивать Эли Фор, бьет ключом в его картинах, то это объясняется в том числе и самой натурой художника, который, подобно южному растению, никогда не знавшему ужасов зимы, носил в душе вечное ощущение весны. Та же сила, что движет соком растения, заставляя его выпускать листья, цвести и завязывать плоды, жгла и будила любопытство художника, не давая ему ограничиться областью, в которой уже проявилось его призвание. Владелец дворца на Ваппере ничем не напоминал мудрого патриарха, величаво восседающего на троне собственного опыта и успехов. Напротив, он охотно бывал в обществе, тем более что молодые его ученики постепенно делались опытными мастерами. Он все еще чувствовал «голод» к творческому труду, хотя в нем заметно поубавилось юношеского азарта. Зато ему на смену пришли приятная уверенность в своих силах и сознание того, что отныне он мог себе позволить работать не по необходимости, а из чистого удовольствия. Он уже выиграл свой забег, получив в награду славу. Его сравнивали с Протеем. Действительно, к 45 годам он стал зрелой личностью. Отец семейства, архитектор, теоретик искусства, образованный гуманитарий, он успевал еще вести обширную переписку и заниматься дипломатией. Последнему его увлечению суждено было вскоре захватить его целиком.

Невероятно деятельный, он производил впечатление человека самодостаточного. Среди многочисленных забот у него, похоже, совсем не оставалось времени на всякие «телячьи нежности», включая дружбу. Но здесь на помощь ему приходила живопись, дарящая радости, которых не давало будничное существование. Расчетливый и тщеславный в жизни, в искусстве он превращался в щедрого и страстного художника. Покоряясь суровой реальности бытия, он выплескивал порывы своей души на холст, стремясь к совершенству и добиваясь его. Две первые трети его жизни прошли под знаком труда и строгого распорядка, словно он ограничил свою зону свободы пространством полотна. Даже в личной жизни он как будто придерживался того же принципа экономии. Его женитьбе отнюдь не предшествовала безумная любовь, что, впрочем, нисколько не мешало ему с нежностью обнять Изабеллу и в этой позе запечатлеть ее и себя на портрете, написанном вскоре после свадьбы. У них родилось трое детей.

Первая дочь Изабеллы и Питера Пауэла Клара-Серена родилась в 1611 году. В 1623 году, в возрасте 12 лет, девочка умерла. Незадолго до этого Рубенс набросал ее портрет — «сморщенное личико больного ребенка со слишком большими глазами». [180](#)

В 1616 году, через семь лет после замужества, у Изабеллы родился старший сын, названный в честь своего крестного — эрцгерцога — Альбертом. Он считается любимым сыном художника, очевидно, по той причине, что единственный из детей удостоился упоминания в переписке отца, и не просто упоминания, а полного пылкой нежности отзыва. Так, в письме от 28 декабря 1628 года, Рубенс писал Гевартиусу: «Что касается маленького Альберта, которого я люблю, как самого себя, то я прошу Вашу милость не просто принять его в вашем доме, но именно в вашем рабочем кабинете. Я люблю этого мальчика, и поручаю его заботам Вашей милости как лучшему из моих друзей и друзей муз, а также моему зятю Хендрику Бранту, надеясь, что о нем позаботятся как при моей жизни, так и после моей смерти». Ребенку тогда едва исполнилось 12 лет, но Рубенс в том же самом письме уже строил на его счет довольно смелые планы: «О нем ведь будут судить не по тому, как долго он жил, а как он прожил». По желанию отца мальчика отдали на воспитание августинцам. У них он выучился латыни и греческому. Его увлекала древнеримская литература и нумизматика, и он даже написал несколько научных работ, давших Рубенсу законный повод для гордости. В письме к гуманисту Пейреску он в таких выражениях расхваливал достоинства своего сына: «Отрывки из древних авторов подобрал мой сын Альберт, который серьезно изучает античность и делает большие успехи в ознакомлении с греческой литературой.

Вас он почитает выше кого бы то ни было и благоговеет перед вашим благородным гением. Прошу вас принять эту работу и вместе с тем принять моего сына в число ваших покорных слуг». [181](#)

Помимо древней литературы и общественной деятельности у Альберта не оказалось общих интересов с отцом. Возможно, виной тому слишком гигантская фигура самого Рубенса, но ни один из его детей не только не увлекся живописью, но даже не сделал к этому ни малейшей попытки. В 1634 году Альберт, по примеру отца, совершил путешествие по ту сторону Альп. По возвращении он женился на дочери Деодата дель Монте, того самого юноши, который сопровождал Рубенса в пору его итальянских странствий и который с тех пор так и не покинул его окружения, женившись на невестке мастера. Незадолго до смерти художника Альберт унаследовал его пост в закрытом эрцгерцогском совете. И по роду своих занятий, обращенных на право и литературу, и по

краткости своего земного бытия, Альберт в гораздо большей степени повторил судьбу брата Рубенса Филиппа, нежели судьбу своего отца. Умер он в 1657 году. Всего на два месяца пережила его жена, утратившая всякий интерес к жизни после кончины мужа и потери единственного сына, покусанного бешеной собакой.

Второй сын Рубенса Николас родился в 1618 году, двумя годами позже старшего брата. В детстве это был хорошенький белокурый мальчик с круглыми щечками и толстой шейкой, каким запечатлел его знаменитый рисунок Рубенса. Как и брата, его называли в честь высокопоставленного крестного, которым на сей раз стал генуэзский банкир Никколо Паллавиничи. (Отметим умение Рубенса и на расстоянии поддерживать полезные дружеские связи). Если Николас и унаследовал от своего отца хоть что-то, так это любовь к роскоши. Он получил дворянский титул де Рамея, очень рано женился и умер еще раньше Альберта, едва дожив до 37 лет и не оставив после себя иного следа, кроме семи детей и собственных редких изображений на картинах отца.

О своих детях Рубенс не слишком распространялся, подчиняясь духу времени, не располагавшего к подобным сантиментам. Он и об Альберте писал лишь в контексте гуманитарных талантов последнего. Нежность, которую он испытывал к детям, нашла выражение в его картинах. Он много писал детей, и своих, и чужих, и существующих лишь в его воображении. Под его кистью рождались шаловливые ангелочки с хорошенькими проказливыми личиками, их веселые стайки окружали младенца Христа, они же поддерживали гирлянды на картинах, а один из них натягивал лук, собираясь выпустить стрелу любви прямо в сердце Венере.

Но, несмотря на привязанность к сыновьям, он без колебаний оставил их, поручив заботам одного из друзей и родственников со стороны жены, как только дела потребовали его отъезда из Фландрии. Даже Альберту и Николасу не удалось отвлечь его от тяги к общественной деятельности.

В отношениях Рубенса с детьми много непонятного, как во всей вообще личной жизни художника. Целый ряд поступков выдает в нем человека, способного к глубоким чувствам, измерить всю силу которых нам не дано, во-первых, потому что он никогда не выставлял их напоказ, а во-вторых, потому что многие документы просто утрачены. Узнав о том, что мать при смерти, он ведь немедленно бросил Италию, хотя только-только начал утверждаться здесь как выдающийся художник. И не кончина ли Изабеллы Брант, утрату которой он переживал как великое горе, заставила его покинуть Антверпен и с головой погрузиться в политику? Быть может,

он надеялся, что новое занятие и новые поездки рассеют его скорбь?

Тем не менее складывается впечатление, что в целом, во всяком случае до момента второй своей женитьбы, и в дружбе, и в любви он руководствовался скорее соображениями выгоды, взаимного уважения, восхищения и почитания, нежели сердечными порывами. «Он большей частью держался замкнуто, — свидетельствует племянник Рубенса Филипп, — даря своей верной дружбой лишь людей большой учености и возвышенной души, а также хороших художников, с которыми он поддерживал знакомство и которых часто приглашал к себе в гости для бесед о науках, политике и живописи». [182](#) Действительно, к нему и его отношениям с близкими мало приложимы слова Монтеня, сказанные в адрес Ла Боэси: «Потому что он был он, а я был я».

Единственным по-настоящему близким человеком, пользовавшимся абсолютным его доверием, как мы уже знаем, оставался для него брат Филипп. Писем Питера Пауэла к нему не сохранилось, зато мы располагаем письмами старшего брата к Рубенсу, по которым и можем судить о сути и тональности их взаимоотношений. Филипп быстро постиг размах гениальности младшего Рубенса, намного превосходивший его собственные дарования, и окружил того преданным покровительством. Когда Рубенс работал у Гонзага, Филипп сам приезжал к нему в Мантую. Когда заболела их мать, первым Италию покинул опять-таки Филипп, взявший на себя заботы о больной и предоставивший брату возможность продолжать строить карьеру.

К возвращению Рубенса из Испании Филипп сочинил торжественную оду (текст приводится в «Приложении»), полную гипербол. Никогда он не требовал ничего для себя, никогда не отвлекался на пустяки: вся его переписка посвящена восхвалению таланта брата и соображениям о том, как сберечь, развить этот талант и добиться его признания остальными. Он же учил Рубенса, как следует вести себя с мантуанским герцогом, и этот урок художник усвоил на всю дальнейшую жизнь, которая свела его со многими великими мира сего: «Остерегайтесь, чтобы вас не заставили отдавать службе больше времени, чем положено. Я заклинаю вас об этом нашей дружбой, вашим глазом и вашим гением, ибо, сам не знаю почему, немного побаиваюсь, зная вашу снисходительность и понимая, сколь трудно отказать принцу, особенно принцу настойчивому. Оставайтесь тверды и храните свободу даже при дворе, откуда она почти полностью изгнана. Вы имеете на это право». [183](#)

По возвращении Питера Пауэла в Антверпен Филипп предоставил брату кров и свел его с влиятельными людьми, которые могли оказаться

полезными Рубенсу. Еще одним знаком, указывающим на тесную дружбу братьев, является тот факт, что женились они почти одновременно. Питер Пауэл последовал в данном случае примеру Филиппа — не успел тот вступить в брак, как младший Рубенс сделал предложение его новоиспеченной племяннице. Выстраивая личную жизнь вслед за братом и выбирая невесту в ближайшем окружении последнего, художник наглядно продемонстрировал свое безоговорочное доверие к Филиппу. В 1611 году Филипп умер. Сохранившиеся с тех времен счета свидетельствуют, что Питер Пауэл устроил брату пышные похороны, завершившиеся, по антверпенскому обычаю, роскошным поминальным пиром. Похороны обошлись в 133 флорина (доподлинно не известно, оплатил ли их лично Питер Пауэл). Для сравнения укажем, что семья Филиппа — он сам, его супруга, двое их детей и двое слуг — проживали немногим больше 200 флоринов за полгода!

С остальными друзьями Рубенс не позволял себе особенной откровенности, во всяком случае, так заставляют думать письма, которые он им писал. Бесспорно, значительная их часть утрачена, но те, что дошли до нас, свидетельствуют: большее или меньшее количество писем, адресованных тому или иному лицу, вовсе не дает повода судить о том месте, какое это лицо занимало в чувствах Рубенса. Он писал не тем, кого любил, а тем, кому желал сообщить нечто важное и от кого сам ждал нужных ему известий. Этим объясняются его контакты с некоторыми весьма сомнительными личностями. Если художник видел, что такой человек мог быть ему полезен, он вел себя по отношению к нему безупречно. Мы уже упоминали о Юсте Липсии — писателе с резиновой совестью. К этому же ряду следует отнести и англичанина Балтазара Жербье, о котором в дальнейшем нашем повествовании речь будет идти часто.

Что же касается антверпенского окружения Рубенса, то здесь, если верить племяннику, фигурировали исключительно респектабельные и известные господа.

Среди них был близкий друг художника и уроженец Антверпена Ян Гаспар Гевартиус, служивший секретарем суда. Образование он получил у иезуитов, писал стихи и стал автором латинских изречений, украсивших триумфальные арки ворот, через которые торжественно въезжали в город эрцгерцоги. Он поддерживал связи с близкими ему по духу европейскими гуманистами. Рубенс оставил нам его портрет, изобразив одетого в черное человека, сидящего перед раскрытой чистой тетрадью под пристальным взглядом мраморного философа, чей бюст украшает стол, и держащего в

руках гусиное перо. Человек приподнял голову от своего ученого труда и слегка обернулся, словно отвечая на оклик того, кто пришел... писать его портрет.¹⁸⁴ Добавим, что в ту пору, когда мастер предпринял кампанию по защите во Франции своих авторских прав, именно Гевартиус познакомил Рубенса с Клодом Фабри де Пейреском — юристом и членом парламента из Экса, тонким знатоком античности, который впоследствии стал одним из главных корреспондентов художника.

В число его друзей входил и бургомистр Николас Рококс, сторонник возрождения Антверпена, владелец богатой коллекции медалей и резных камней. Собираясь писать книгу о самых знаменитых в Европе камнях, Рубенс включил Рококса в число соавторов, как, впрочем, и Пейреска, с которым дружили оба, и гравера Жака де Би, в прошлом смотрителя коллекций герцога де Круа. (Как мы увидим позже, проект этот рухнул.) Николас Рококс стал одним из первых заказчиков Рубенса, и благодаря этому мы имеем возможность лицезреть строгий и вместе с тем добродушный облик этого «ученого и добродетельного кавалера, с честью и авторитетом исполнявшего обязанности бургомистра, любимого королем и еще больше — народом».¹⁸⁵ Художник запечатлел его в триптихе «Неверие святого Фомы», который Рококс заказал ему для украшения своей гробницы, стоящим напротив жены. Мы видим худощавого человека в отороченной мехом одежде. У него острый нос, выступающий вперед подбородок, подчеркнутый короткой, но густой бородой. Брови его нахмурены, но тонкие губы тронуты улыбкой. Живой взгляд блестящих глаз выдает в нем человека решительного, энергичного, деятельного и властного, вызывающего в памяти образ тех римских консулов, у которых он позаимствовал свою короткую прическу.¹⁸⁶

Наконец, из числа наиболее близких к Рубенсу лиц необходимо отметить Яна Вовериуса, ученика Юста Липсия, присутствующего на групповом портрете мантуанских друзей, написанном в Италии. Он был богат, занимал одно время должность эшевена в Антверпене и пользовался столь большим доверием эрцгерцогов, что вскоре стал управителем их финансов и владений. Он принимал также некоторое участие во внешнеполитической деятельности Нидерландов, что, кстати сказать, и послужило причиной его дальнейших разногласий с художником-дипломатом.

Итак, мы видим, что Рубенса окружал ареопаг весьма достойных личностей, к которым остается только прибавить Балтазара Моретуса, частенько навещавшего живописца по вечерам, когда сгущавшаяся темень не давала больше работать. Не любивший тратить время зря, художник

посвящал эти часы общению с людьми, от которых надеялся узнать что-нибудь новое из области классической литературы и искусства. Особый его интерес вызывали античные камеи и... политика.

Вместе с тем ни один из этих друзей, судя по всему, не значил для него больше, нежели потенциальный заказчик картины, информированный корреспондент или просто интересный собеседник. Как и многие из гениев, Рубенс был одиночкой. Не похоже, чтобы сам он страдал от этого, хотя, отправляясь в странствия, — вначале по Италии, затем по Европе, — он всегда старался обзавестись спутником, избирая на эту роль человека скромных личных достоинств, но преданного ему душой и телом. Вначале это был уже упоминавшийся нами Деодат дель Монте, затем его сменил Иоахим Сандрарт, совершивший вместе с художником поездку в Нидерланды в 1627 году; наконец, когда настала пора длительных путешествий за границу, с ним стал ездить его шурин и компаньон Хендрик Брант.

Но самым главным собеседником все-таки оставалась для него живопись. Лишь перед мольбертом он сбрасывал маску условностей, раскрывался душой, внутренне раскрепощался. Именно холсту доверял он и свою нежность к детям, и свой интерес к женщинам, и видение самого себя — таким, каким он был, и таким, каким хотел стать.

Два автопортрета, созданные в этот период зрелости и предназначенные, один — его другу Пейреску, другой — герцогу Бекингемскому, запечатлели Рубенса одетым в черный плащ царедворца, словно призванный укрыть своими широкими складками рабочую блузу художника, как огромная шляпа прятала от посторонних взоров его знаменитую лысину.

Наверное, за скупостью, с какой он выкраивал время для личной жизни, стояла суровая необходимость. Ведь его интересы охватывали такое огромное количество вещей! Во-первых, живопись, в которой он добился громадных успехов, затем руководство мастерской и многочисленными помощниками, живописцами и граверами. Превосходный наездник, он не забывал о необходимости физической нагрузки, а также поддерживал связи с антверпенской общественностью, часто приглашая городских буржуа к обеду, и регулярно посещал заседания Общества романистов, старшиной которого вскоре стал. Субботы и воскресенья он отдавал созданию иллюстраций и фронтисписов к книгам, издаваемым плантеновской типографией.¹⁸⁷ По просьбе скульпторов рисовал для них эскизы. В частности, Лукас Файдербе, всю жизнь сотрудничавший с мастером, все свои работы ваял по рисункам Рубенса. Для знаменитой семьи

изготовителей клавесинов Рюкхертов он рисовал детали декоративной отделки, для купца Франса Свеертса в 1617 году создал серию картонов для изготовления ковров, излагающих историю консула Деция Муса. Его беспрерывно осаждали всевозможные ремесленники, писатели, музыканты, скульпторы, ювелиры, печатники, обойщики... Что ж, такова цена славы. В каждой из этих сфер он умел найти применение своему таланту рисовальщика, считая их «ветвями», растущими от «общего ствола» — живописи.

Он успевал проявить свою активность и в других, гораздо дальше отстоящих, областях. Нам уже приходилось упоминать о его архитектурной деятельности, когда в Антверпене возводилась первая фламандская иезуитская церковь в стиле барокко. Планировку своего собственного дома он также не доверил никому. С его привычкой ничего не пускать на самотек и максимально использовать на практике собственные знания и таланты он и в фасаде Синт-Каролус-Борromeускерк, и в облике своего дворца с успехом применил опыт, накопленный во время изучения римской церкви Иль Джезу и вилл генуэзских аристократов. Известно, что у него имелись дома популярные в те времена трактаты по архитектуре, в частности, книга Луиджи Россини и Буассара о древнеримской архитектуре, труд Виньолы о перспективе, переиздания Витрувия и де Серлио, «Понятие об универсальной архитектуре» Скамоцци, «Первая архитектурная книга» Жака Франкара. Наверное, в механике, физике и астрономии он разбирался слабее Леонардо и не мог назваться столь же выдающимся инженером, ученым и строителем миров, как великий флорентиец. Однако в любом деле, каким ему приходилось заниматься, он оставил заметный след. Ему бы и в голову не пришло записать в личном дневнике (которого он не вел) ничего похожего на смятенное признание да Винчи: «Я промотал свое время».[188](#)

На основе эскизов, сделанных за 15 лет до того, он подготовил к изданию обширный труд под названием «Палаццо Генуи»,^{*} который и издал в 1622 году с посвящением генуэзскому дворянину Карло Гримальдо. Два тома — «Античные палаццо» и «Современные палаццо» — включали 139 вставных полос с иллюстрациями, выполненными на основе рисунков с натуры итальянского компаньона Рубенса, молодого Деодата дель Монте. Здесь возникает любопытный вопрос. Почему Рубенс, долгое время проживший в Мантуе, часто посещавший Рим, Флоренцию и Венецию, отдал предпочтение генуэзским дворцам? Ведь у него прямо под рукой были все богатства Возрождения, собранные в самом привлекательном в его время городе, быть может, остающимся таковым и в наши дни! Почему

Генуя, славная прежде всего своим портом и финансовой активностью, затмила в его глазах венецианские окна и арки, галереи и балконы, затмила просторные флорентийские и даже римские дворцы, скрывавшие за своими оградами изумительной красоты сады, изобретательным гением инженеров украшенные чудесными фонтанами, механизм которых прятался в экзотической растительности? Почему взгляд молодого Питера Пауэла скользнул мимо вилл Палладио, выстроенных вдоль дороги из Тосканы в Венето, по которой он частенько ездил верхом? Все дело в том, что он был и оставался фламандцем. Уроженец Антверпена — города купцов и побуржуазному размеренной семейной жизни, он без колебаний отдал свое предпочтение генуэзским домам, «более подходящим для обычных семейств, чем для двора владетельного князя». Думая об укладе жизни, принятом на родине, он мечтал о том, что привезет с собой новые архитектурные образцы, с помощью которых фламандцы обновят свой архитектурный пейзаж, прочно застрявший в готике. Вот почему он уделил наибольшее внимание дворцам Генуи, этим прочным зданиям «кубической формы с центральным салоном, иногда разделенным на смежные апартаменты, не освещаемые в центральной части».[189](#)

Свою просветительскую цель он, впрочем, ясно выразил в предисловии к книге: «Мы видим, что в нашем краю устаревает и постепенно исчезает тот архитектурный стиль, который принято называть варварским или готическим; мы видим также, что люди со вкусом, к счастью и вящей красоте нашей родины, понемногу начинают отдавать предпочтение архитектуре, основанной на истинной симметрии и законах, установленных древними греками и римлянами. Примером тому — великолепные церкви, которые достопочтенный орден иезуитов недавно выстроил в Брюсселе и Антверпене. Нет никаких сомнений, что изменение к лучшему стиля церковей послужит возвеличиванию достоинства церковных богослужений».[190](#) Далее автор развивает мысль о необходимости нового подхода и в строительстве зданий частного характера, одним из конкретных примеров которых стал его собственный дворец на Ваппере.

Широкие своды барочных церквей, несомненно, гораздо лучше, чем вычурная готика, подходили для полотен крупного размера. Аналогично обстояло дело и с самим строением алтаря, над которым отныне полагалось вешать картину. Таким образом, «агитируя» за барокко (вернее сказать, за Возрождение, если вспомнить его хвалу античной симметрии), Рубенс пропагандировал собственную технику. «Кессоны сводов, внушительных

размеров алтари, просторные клиросы и широкие простенки представлялись ему тем чистым листом, который он мог наилучшим образом заполнить своим искусством». ¹⁹¹ Иначе говоря, преследуя личные цели, он одновременно внес вклад в обновление нидерландской архитектуры. Антверпенская церковь святого Карла-Борromeя, Брюссельская капелла и многие другие, не столь знаменитые, остаются свидетельством того, что он умел не только копировать, но и созидать, преображая реальность.

Работа в области архитектуры и живописи, поиск моделей, стремление углубить знания в области анатомии человека и животных сделали из Рубенса заядлого книгочея. Каталога его библиотеки не сохранилось, поскольку после смерти художника все его имущество подверглось разделу и постепенно рассеялось. Нам, правда, известно, что, продавая библиотеку, его наследникам пришлось уплатить шесть флоринов за составление описи книг. При жизни Рубенс держал книги в нескольких своих домах. Библиотека включала и тома античной литературы, завещанные братом Филиппом. Ежегодно «фонды» ее пополнялись за счет изданий Моретуса и новинок, присылаемых с франкфуртской ярмарки, каталог которой Рубенс регулярно просматривал.

Наиболее полное представление о том, что он читал, мы получаем, анализируя его переписку, в которой он обсуждал с друзьями ту или иную книгу, рекомендовал ее прочитать или просил ему прислать. Помимо латинских авторов — Овидия, Тертуллиана, Цицерона, Светония, — у которых он черпал жизненную философию вообще и стоицизм в частности, а «Метаморфозы» кроме того еще и служили ему источником мифологических сюжетов, он, судя по всему, никогда не читал просто для удовольствия, но всегда искал в книгах возможность расширить знания или удовлетворить свое ненасытное любопытство. Выросший в стране, далекой от литературы и ее традиционных жанров романа, поэзии или драмы, он больше интересовался теологическими спорами, проблемами права, научными диспутами, древней и современной историей, подтверждая тем самым суровость своего характера, искренне не приемлющего бессмысленных развлечений. Именно этой своей черте он обязан был тем, что всегда избегал придворной жизни, находя ее чересчур легкомысленной. В письмах к Пейреску, наиболее красноречивых с этой точки зрения, он выражал свое восхищение «Сатириконом» Теофиля де Вио, трудами Роджера Бэкона, «Письмами Филларха к Аристотелю» — литературно-полемиическим сочинением некоего отца Гулю, направленным против Ж.-Л. Бальзака и весьма высоко ценимым Ришелье. Упоминаний о других чисто

литературных произведениях в письмах Рубенса не найдено, хотя мы знаем, что это время было расцветом плутовского романа в Европе и настоящим золотым веком драматургии, достаточно вспомнить имена Кальдерона или Лопе де Вега. Да и в Англии еще не забыли о Шекспире...

Впрочем, следует оговориться. Не все эти произведения успели выйти в переводах, а Рубенс свободно владел лишь фламандским, итальянским и латынью. По-французски он пытался писать крайне редко и без ощутимого успеха. Следовательно, круг чтения ему волей-неволей приходилось ограничивать своими лингвистическими возможностями.

Он скорее всего слышал имена известных современных авторов, но все-таки предпочитал латинскую философию и поэзию. Он оставался совершенно чужд тому, что принято называть «французским духом». Если он и позволял себе повеселиться, то делал это как истинный уроженец родного Антверпена, как, например, на свадьбе брата, когда ему поручили «развлекать дам». Не понимая развязной прелести «свободы нравов», царившей в ту пору на парижских улочках, Рубенс отдавал предпочтение откровенной соленой шутке и тому чисто фламандскому духу вольности, который еще в XVI веке нашел свое выражение в ставшем знаменитом «манифесте»: «Забудьте свое имя и возраст, забудьте про свое положение и слушайте, о чем поет ваше сердце. Следуя одним лишь его советам, вы никогда не совершите ничего такого, что бы противоречило доброй природной гармонии. Мировой идеал заключается в культуре каждого человека, крепнет его силой и питается его красотой. Чтобы не сбиться с этого пути, помните, что важнее всего на свете две вещи: жадное любопытство к жизни и не замутненный предрассудками ум».¹⁹²

К музыке он, по-видимому, оставался вполне равнодушен. Вслед за Монтеверди, который в одно время с Рубенсом служил при мантуанском дворе, художник видел в городе герцога Гонзага «скорее врага, чем друга».¹⁹³ Тем более удивительно, что в дальнейшем, вспоминая о счастливых годах своей юности, Рубенс ни словом не упоминает о композиторе, хотя его музыки к театральным постановкам труппы Винченцо Гонзага не слышать не мог. Единственным представителем мира искусства, удостоенным чести фигурировать в этих воспоминаниях, стал Адам Эльсхеймер. Судя по всему, живопись настолько полно поглощала художника, что делала его глухим к языку других видов искусства.

Итак, читал он по преимуществу серьезную, назидательную литературу, в частности, сочинения Гольциуса, к которым создал серию тщательно выполненных аллегорий. Для своей библиотеки он раздобыл «Капитулярии» Карла Лысого, полемические заметки Дю Перрона,

епископа Эвре, предлагавшего заменить мессой таинство евхаристии. Он живо интересовался внутрицерковными раздорами, следил за осужденными Церковью сочинениями иезуитов-«диссидентов», таких, как испанец Хуан Мариана или отец Гарас, автор «Суммы теологии». Он знал о существовании еретических сект ремонтрантов или розенкрейцеров, деятельность которых безоговорочно осуждал: «Все они представляются мне не более чем алхимиками, уверяющими, что нашли философский камень, — неслыханный обман![194](#)» Он поддерживал дружеские отношения с нидерландским теологом и юристом Хуго Гроцием (1583-1645), находившимся в оппозиции к Морицу Нассаускому, что не мешало ему задаваться вопросами об истинности христианской религии и пытаться заложить основы естественного права. Все эти авторы и их сочинения занимали многие пытливые умы в первые десятилетия XVII века, давая пищу для споров и дискуссий. Впрочем, за исключением Гроция, ни один из них не оставил по себе заметных следов в истории. Знакомство с ними свидетельствует не столько об эрудиции Рубенса, сколько о его открытости миру, о том, что множество вещей, происходивших вокруг, интересовали его и за пределами мастерской, причем явным предпочтением пользовалась у художника полемика с некоторым еретическим «душком».

Не меньшее любопытство вызывали у художника и научные исследования, к оценке которых он подходил со здоровым критицизмом. Проблемы, занимавшие ученых того времени, так или иначе вращались вокруг поисков философского камня, квадратуры круга и создания вечного двигателя. Несмотря на явный скепсис, Рубенс тем не менее в некоторой мере поддался искушению иррационального знания. Так, он интересовался опытами голландского физика Корнелиса Дребелла, с которым случай свел его на одной из лондонских улиц. Внимательно ознакомившись с двумя изобретениями ученого, которого многие считали отъявленным шарлатаном, Рубенс в конце концов присоединился к общему мнению: «Я встречался со знаменитым философом Дребеллом лишь на улице, и мы с ним обменялись всего-то парой-тройкой слов. Человек этот относится, по выражению Макиавелли, к тому сорту личностей, которые издали кажутся гораздо крупнее, чем вблизи. Здесь все вокруг уверяют меня, что за долгие годы он не изобрел ничего, кроме своего оптического прибора с перпендикулярной трубкой, который значительно увеличивает помещенные в него предметы, а также вечного двигателя в стеклянном кольце, который в действительности оказался ерундой».[195](#) Впрочем, даже понимая, что «перпетуум мобиле» не может быть ничем иным, кроме как «ерундой», Рубенс не устоял перед искушением изготовить по тому же самому образцу

экземпляр прибора и для себя, для чего привлек к сотрудничеству своего друга и соотечественника брабантского монетчика Жана де Монфора.

На самом деле в интересе, с каким Рубенс отнесся к изобретению Дребелла,[196](#) сказалась его научная прозорливость, ведь этот оптический прибор был чем-то вроде современного микроскопа в первом приближении. Он и сам смастерил некий метеорологический прибор, о котором один из его ярких поклонников Шарль Руэлэнс отзывался следующим образом: «Вечный двигатель Рубенса задумывался как прибор средних размеров, потому что его хранили в обыкновенном ящике и пересылали из Антверпена в Экс-ан-Прованс, не принимая никаких особенных мер предосторожности, словно обычную посылку. Он состоял из стеклянной трубки, наполовину заполненной зеленоватой водой, которую применяют в качестве агента в химических и физических процессах.

Ни одного из ингредиентов, обычно употребляемых для создания машин, призванных работать вечно без посторонних источников энергии, здесь не было. Аппарат Рубенса больше напоминает метеорологический индикатор. Зеленая вода служила в данном случае чем-то вроде окрашенного в красный цвет спирта, который сегодня используют в термометрах, помещаемых в кювету барометра.

Мы полагаем, что Рубенс и Монфор попытались найти практическое применение изобретениям Дребелла, добившегося тогда большой известности, в особенности после выхода в 1621 году его книги. Между тем, эта книга целиком посвящена именно проблемам метеорологии, а сам вечный двигатель, построенный ловким физиком для [английского] короля Якова I, представлял собой не что иное, как прибор для изучения атмосферы».[197](#)

Готовый прибор Рубенс отослал в подарок своему другу Пейреску.

Но все-таки больше всего занимала художника история своего времени, иными словами, современность. Он раздобыл себе «Мемуары» Оссата, выступившего посредником в обращении Генриха IV в католицизм, а затем ставшего лучшим дипломатическим агентом последнего. Он собирал всевозможные документы, относившиеся к царствованию короля-повесы и сменившего его сына, Людовика XIII: «Мемуары» Филиппа де Морнея, друга Генриха IV и врага Испании, отчеты о поездках королевского эmissара де Брева. Он вникал в околдворцовые сплетни предыдущих эпох, читал сочинение Ривиуса о порочной жизни византийского двора, изучал «Исторические хроники» Ж. Фруассара. Он даже заказал для себя копию эдиктов французского правительства о запрете

на дуэли и внимательно следил за ходом судебного процесса по делу двух аристократов, посмевших нарушить постановление. Он недоумевал, как во Франции до сих пор находятся люди, считающие возможным вот так, играючи, убивать друг друга, тогда как в его стране «высшей доблестью отмечается тот, кто лучше других сумеет послужить королю».¹⁹⁸ В живучести дуэлей он слышал отголоски той самой «французской ярости», которая мечом и огнем прошла по его родному городу, и противопоставлял ей прославление стоических добродетелей, приветствуемых при дворе эрцгерцогов (хотя и полагал, что даже там слишком много шума, а потому предпочел поселиться подальше от Брюсселя): «...что же до остального, то живем мы мирно, и если кому-нибудь вздумается совершить нескромную выходку, то его будет ждать отлучение от двора и всеобщее осуждение, ибо наша Светлейшая Инфанта и Господин Маркиз полагают ненавистными и позорными любые ссоры между частными лицами. [...] Все эти необузданные страсти проистекают от одного лишь тщеславия и ложной любви к известности».¹⁹⁹ «Истинная» любовь к известности, по мнению Рубенса, избирает иные пути — не такие кровавые, зато куда более эффективные.

Наилучшим источником информации служили художнику журналисты — вельможные мастера пера, занимавшие должности при дворе либо в академиях. Из личных интересов и во благо научной общественности они выполняли те самые функции, которые в наше время взяли на себя газеты и специальные издания. Ученые той поры, естественники и гуманитарии, познакомившись где-нибудь в Падуе или Лувене, встретившись в каком-нибудь салоне, а то и услышавшие о существовании друг друга из какой-нибудь публикации, поддерживали дальнейшую связь с помощью писем либо через третьих лиц. Вот почему нам, особенно историкам философии, так интересна переписка Лейбница с Кларком, Декарта с Христиной Шведской. В этих письмах мысль ученого как бы пробовала себя до того, как облечься в строгую форму научного трактата. Не всегда участники переписки спешили распахнуть перед своим корреспондентом душу, потому что знали, что послание скорее всего будет читать целый кружок посвященных. К сожалению для потомков, откровений личного характера в переписке этого рода практически нет.

Рубенс очень скоро понял выгоды, которые сулило эпистолярное общение. Как крупного коллекционера, его в особенности интересовали нумизматика, медали и резные камни, хранящие подробности о религиозных и бытовых обрядах и в силу этого служащие бесценным пособием к изучению всеобщей истории. Он завязал контакты с

виднейшими умами Европы, активно включившись в великую эпистолярную игру своего века, отнюдь не ограничиваясь переговорами о денежной стороне своего искусства. Высокие достоинства его корреспондентов и его собственные глубокие познания определили место Рубенса в первом ряду самых эрудированных людей своего времени. По письмам, которые он получал в ответ на свои, по тому почтению, с каким в нем признавали не только великого художника, но и выдающегося гуманиста, мы можем судить, что его интерес к античной культуре далеко выходил за рамки простого любительства. Гевартиус сказал о нем: «Трудно сказать, в чем именно — искусстве или красноречии — ярче проявился блеск его таланта».²⁰⁰ Вскоре в переписку с ним один за другим вступили и братья Дюпюи — Жак и Пьер, занимавшие должность королевских библиотекарей при французском дворе и основавшие Академию наук, в члены которой вступил в том числе и Мерсенн. Один из величайших гуманистов эпохи, обращаясь к своему корреспонденту, отзывался о художнике в следующих весьма почтительных выражениях: «Хотя я, по обыкновению, уже отписал вам вчера, но не удержался, чтобы не воспользоваться любезностью милейшего господина Рубенса и не передать с ним эти несколько строк, в которых и спешу сообщить вам, что, высоко ценя его талант, уже принесший ему заслуженную славу, я сумел лично убедиться в исключительной глубине его познаний, не говоря уже о совершенстве, какого он достиг в своем искусстве. Искренне восхищаясь им, я не могу отпустить его от себя без горьких сожалений о том, что теряю в его лице самого эрудированного и самого приятного собеседника из всех, с кем мне приходилось иметь дело. Его выдающиеся познания в том, что касается античности, настолько всеобъемлющи, что, думаю, ему нет в этом равных».²⁰¹

Автором этого отзыва является уже упоминавшийся выше Клод-Никола Фабри де Пейреск. Страдавший туберкулезом аббат Пейреск, принадлежавший к одной из древнейших провансальских фамилий, дружил с ученым Мерсенном, с поэтом Малербом и с астрономом Гассенди, на руках у которого и умер. Согласно семейной традиции, он избрал поприще юриста, но наибольшую известность снискал благодаря своим трудам по астрономии. Не отличаясь крепким здоровьем, он не имел возможности много ездить по свету, хотя «культовое» путешествие в Италию все же совершил. Там, в Падуе он познакомился с Галилеем (еще один знакомец Рубенса по Мантуе, о котором он никогда не упоминал). Зато Пейреск охотно принимал гостей у себя в Экс-ан-Провансе, предоставляя в их распоряжение свой просторный дворец с библиотекой на пять тысяч томов,

а также коллекцией монет, медалей и камей, насчитывавшей 18 тысяч экземпляров. Имелась у него и собственная обсерватория, и зверинец с экзотическими животными, например, такими, как нубийская газель, ангорские кошки и ангорские козы — кстати сказать, именно отсюда началось распространение этой породы во Франции. В саду у него росли индийский жасмин, китайские лилии, японская мушмула, персидские гиацинты, имбирное дерево. Эти и другие диковины привлекали в имение Пейреска многочисленных посетителей, не обязательно ученых.

Как мы уже упоминали, Рубенс и Пейреск познакомились благодаря бургомистру Рококсу и ученому Гевартиусу, а поводом стали хлопоты художника о защите своих авторских прав во Франции. Пейреск взялся посредничать в этом деле и преуспел в нем, но заочное знакомство ученого с художником на этом не прервалось. Именно в письмах к Пейреску наиболее полно изложены научные взгляды самого Рубенса. Довольно скоро выяснилось, что его объединяет с провансальским аббатом одно и то же увлечение античной культурой. Регулярный обмен письмами продолжался между ними в течение долгих лет, замедляя темп в периоды неблагоприятного политического контекста, раскидавшего их по разные стороны баррикад, и возобновляясь с новой силой, когда международная обстановка менялась к лучшему. Конец этой переписке положила лишь смерть провансальского ученого в 1637 году. Личность художника, его интересы раскрываются в этих письмах наиболее полно. Жаль, что до нас дошла лишь часть их. Родственница аббата, унаследовавшая его имущество, понятия не имела ни о достоинствах своего предка, ни о ценности его бумаг, а потому со спокойным сердцем пустила их... на папильотки.

В самом раннем из посланий, счастливо избежавших раскаленного утюга, речь идет о камнях. Изучение камей, заметим, дело крайне трудное и неблагодарное, поскольку требует от исследователя невероятной скрупулезности. В самом деле, чтобы расшифровать на крошечной поверхности кусочка агата, сердолика или слоновой кости зачистую стертую временем надпись, нужна не только хорошая лупа, но и адское терпение. Зато в случае успеха — и письма двух друзей, относящиеся к 20-м годам XVII столетия, о том неопровержимо свидетельствуют, — открывателя ждут самые невероятные находки. Именно их обсуждению и посвящены взаимные послания аббата и художника, ни при каких обстоятельствах не терявших холодной трезвости ума.

В июле 1623 года Пейреск писал Рубенсу о том, что посылает ему четыре крайне любопытных камня, и просил сделать с них для себя

оттиски.

Несколько дней спустя, 3 августа, Рубенс в ответном письме благодарил друга за посылку, разумеется, оговаривался, что не может принять такой подарок, а затем давал волю восторгам, которые вызвал у него один из камней:

«Возвращаясь к нашим геммам, не скрою, что мне чрезвычайно понравилась прелестная вульва с крыльями бабочки, хотя я пока не разобрал, что находится между жертвенником и раствором перевернутой вульвы. Вероятно, я смогу узнать это, когда будет готов отпечаток. Сегодня из-за многочисленных хлопот я не успел его сделать даже в сургуче. Не представляю, почему они уподобили вульву улитке, если только причина не кроется в крупных размерах раковины, которая благодаря своей ширине может видоизменяться в зависимости от содержимого, либо, что также вероятно, в том обстоятельстве, что улитка является влажным и липким животным, а ее усики могут быть сравнимы с вершиной, возвышающейся с обеих сторон женского полового органа в момент возбуждения. Между нами говоря, признаюсь откровенно: быть может, это объяснение выглядит несколько притянутым, но ведь и предмет обсуждения не вполне приличен. Впрочем, посмотрим на него поближе и поговорим об этом, когда будет время».[202](#)

Педантичный Пейреск сделал на полученном из Антверпена письме отметку: «Рубенс, 3 августа 1623 года. Получены итифаллические геммы. Обещан вечный двигатель».[203](#)

В том, что касалось анатомических особенностей, аббат рассчитывал на художника. Они еще не раз возвращались к этой же теме, во всяком случае, в связи с передвижением по Европе различных коллекций камней. Так, когда некий господин Шадюк задумал избавиться от своего собрания, Пейреск немедленно отправил Рубенсу уведомление: «В нем представлены все любовные чудачества древних греков и римлян, и если бы не их непристойность, античную коллекцию занятнее трудно было бы сыскать».[204](#) Представляется очевидным, что камеи не на шутку захватили обоих страстных коллекционеров, которые не жалели ни времени, ни сил в поисках очередного редкостного экземпляра: «Надеюсь в самое ближайшее время получить сердолик с рельефным изображением двух дерущихся фаллосов, наложенных один на другой».[205](#) «Мне обещали еще одну камею с фаллосом, летящим с улиткой, снабженным надписью «HEL». Сбоку от фаллоса расположены буквы «PAR»».[206](#)

Выполняя обещание, в обмен на непристойные геммы Рубенс посылал аббату расшифровку загадочных надписей, а затем отправил ему и «вечный

двигатель», построенный художником с помощью Монфора по модели Корнелия Дребелла. В дальнейшем, сумев привлечь к сотрудничеству итальянца Поццо, фламандцев де Би и Рококса, они намеревались опубликовать книгу, о которой мы уже упоминали. Проект этот провалился, но нам он интересен тем, что доказывает существование научного сотрудничества уже в те далекие времена. Впрочем, Рубенс оказался единственным, кто, несмотря на занятость, продолжал разыскивать редкие геммы и делать с них рисунки. Его и следует считать первым и последним редактором труда, который, к сожалению, умер, не успев родиться. Собственно говоря, если не считать книги о дворцах Генуи, придется признать, что Рубенс так и не написал ни одного теоретического труда, хотя подобные замыслы он, судя по всему, вынашивал. До наших дней дошло несколько начальных страниц текста, озаглавленного «Имитация скульптуры», а также подписанный его именем «Трактат о человеческом лице», авторство которого не признано специалистами. По некоторым намекам самого художника можно предположить, что его рабочий кабинет постоянно был завален всевозможными бумагами, письмами, заметками, выписками из книг, разбирать которые у него не хватало времени. Если он не работал над очередной картиной, значит, занимался сбором и распространением информации о международных событиях.

Действительно, все, что могло в те годы интересовать ученых-гуманитариев, интересовало и политиков. И хотя Теофраст Рендо еще не начал выпускать свой листок, уже существовал его прототип. В «Рейнской газете» за весьма приличное вознаграждение печатали свои материалы все сколько-нибудь видные дипломаты Европы, например, Ян Вовериус, чьи «Итальянские хроники» Рубенс не просто читал, но и горячо рекомендовал знакомым. Любопытное свидетельство находим в одном из писем Пейреска: «Посылаю вам через кузена итальянские листки, полученные мною от Рубенса».²⁰⁷ Разумеется, информацию подобное издание сообщало неполную, ограниченную жизнью того или иного двора, той или иной страны, не претендуя на обобщения международного характера. Но именно этим путем шло становление политической хроники как жанра.

Рубенс принимал в этом процессе активное участие, равно интересуясь новостями науки и политики. С дискуссии о прическе Демосфена, который не был «ни лохмат, ни брит», он легко переключался на ужасы войны во Фландрии.²⁰⁸ И Пейреск писал ему не об одних только редких геммах, но держал его в курсе всех событий придворной и интеллектуальной жизни Парижа: теолог Гроций заболел, и ему назначили

ванны; Месье,^{*} брат короля, едва не простился с жизнью, — он забавлялся, подбрасывая в воздух металлический шарик, а тот возьми и угоди ему прямо в голову; герцогиня де Шеврез, похоже, снова в фаворе, а королева Анна Австрийская, по слухам, ждет ребенка... Уезжая в Прованс, Пейреск поручил держать связь с антверпенским другом своему брату, сеньору де Валавэ, который затем передал эстафету братьям Дюпюи, основателям самого блестящего парижского интеллектуального кружка.

Причин, заставлявших Рубенса завязывать и поддерживать переписку со своими корреспондентами в разных странах Европы, было несколько. Человек глубокого гуманитарного образования, он старался не отставать от последних достижений науки в самых разных областях знания. Художник, близкий к великим мира сего, он старался общаться с ними без посредников и обсуждать вопросы, связанные с продажей своих картин, напрямую, как, например, в случае с герцогом Нейбургским. Одновременно он управлял своим собственным предприятием. Так, затеянная им кампания по охране авторских прав привела его к знакомству со многими юристами, в том числе с Питером ван Вееном в Голландии и с Пейреском во Франции.

Наконец, будучи страстным коллекционером, он поддерживал связи с целой армией агентов, рассеянных по всему миру, которые сообщали ему о появлении того или иного античного раритета или о новой картине того или иного итальянского мастера, которые могли его заинтересовать. «Он испытывал столь глубокую любовь ко всему, что имело отношение к античности, что искал и покупал по всей Италии огромное количество мраморной скульптуры, медалей и драгоценных резных камней [...]. Созерцание этой красоты служило ему лучшим отдыхом».²⁰⁹ Вспомним, ведь он сам выполнял в прошлом аналогичные поручения герцога Гонзага. Благодаря посредничеству Тоби Мэттью он стал обладателем лучших образцов мраморной скульптуры в своей коллекции. Итак, эпистолярная деятельность Рубенса отличалась регулярностью и разносторонностью, выступая своего рода фламандской составляющей деловых контактов того времени. Культурный аспект широких интересов художника вскоре, как мы увидим, поднялся на качественно новый уровень.

Дело в том, что ценители искусства той поры, как правило, занимали высокое общественное положение, и наоборот, почти все крупные политические деятели собирали личные художественные коллекции. Так, Дедли Карлтон, уступивший Рубенсу свое собрание античных редкостей, занимал пост английского посланника в Гааге. Он отнюдь не являлся исключением. Граф Арундел, уговоривший Рубенса написать свой портрет,

занимался собирательством коллекции для галереи Стюартов и одновременно являлся обладателем одного из крупнейших собраний своего времени. И эрцгерцог Альберт, и король Англии Карл I, и его министр Бекингем, и Ришелье — все они пользовались репутацией заядлых коллекционеров и все относились к почитателям Рубенса. Владеть произведениями живописи могли лишь богатые люди, то есть как раз те, кто вершил судьбы мира, поэтому нет ничего удивительного в том, что искусство и политика тесно переплетались между собой. В случае Рубенса этому взаимопроникновению суждено было обрести особенно плодотворные формы.

Первым, не особенно радужным, опытом художественно-политической карьеры Рубенса стала работа над созданием знаменитой галереи Медичи, поглотившая художника в период с 1621 по 1625 год. В этой серии картин, которые сегодня можно видеть в музее Лувра, объединились и итальянское прошлое, и европейское будущее живописца, его выбор в пользу барокко, его интерес к деньгам и к античному искусству, а также та пока неясная страсть, которую он уже смутно ощущал и которая влекла его к общественной деятельности.

Галерея Марии Медичи

Почему для выполнения 24 картин, предназначенных для украшения парижского дворца королевы Франции, пригласили именно Рубенса? Причин этого выбора было сразу несколько. Во-первых, сыграло свою роль отсутствие французских художников: Никола Пуссен и Клод Желле, более известный под именем Лоррена, находились в Риме. Филипп де Шампень делал в искусстве лишь первые шаги. Королева подумывала было пригласить Симона Вуэ (1590-1649), но посчитала, что сильное влияние натурализма Караваджо, от которого тот так и не избавился, окажется не слишком лестным для оригинала. Между тем королева-мать, недавно вернувшаяся во Францию после примирения с сыном, королем Людовиком XIII, более всего желала бы выглядеть в своем Люксембургском дворце величаво и благородно. В ссылку в Блуа ее перед этим отправил именно Людовик XIII, мечтавший навсегда излечить маманьку от стремления к регентству и увлечения заговорами. В новом своем дворце, построенном Саломоном Бросом в стиле, немного напоминавшем дворцы ее детства, ей

хотелось устроить галерею собственной славы, похожую на ту, что когда-то Вазари создал для ее семьи во флорентийском палаццо Веккья. До последнего времени она, слишком чуткая к любого рода критике, воздерживалась позировать итальянским художникам. Гвидо Рени успел уже изрядно состариться, Гверчино намекал, что слишком занят, да и в любом случае ни один из них не хотел уезжать никуда из Италии. Итак, из всех знаменитых оставался один Рубенс. Во Франции его хорошо знали, и не только вследствие привилегий, которых он добился для распространения своих гравюр, но главным образом благодаря славе живописца, давно перешагнувшей границы Фландрии. Ведь именно по его картонам для Людовика XIII выткали серию гобеленов, прославляющих историю жизни Константина. Сыграло свою роль и то обстоятельство, что он служил при дворе Винченцо Гонзага, супруга которого, Элеонора, приходилась родной сестрой Марии Медичи. На ее заочном бракосочетании Рубенс присутствовал в самом начале своего пребывания в Италии. Наверное, немало лестных слов в адрес своего бывшего товарища по Мантуе сказал королеве-матери и близкий к ее двору художник Франс Поурбюс. Наконец, Рубенс числился придворным живописцем эрцгерцогов, а Мария Медичи испытывала искреннюю привязанность к инфанте Изабелле-Кларе-Эухении. Переговоры об украшении Люксембургского дворца начались в 1621 году, и в ноябре, заручившись согласием королевского интенданта Ришелье, королева приняла решение. 23 декабря 1621 года Пейреск уже мог написать своему фламандскому другу: «Мне стала известна причина вашей поездки во Францию, которая заключается в том, что королева-мать обратилась к вам с просьбой обогатить ее новый дворец произведениями живописи, выполненными вашей рукой».²¹⁰ В январе 1622 года Рубенса вызвали в Париж. Вместе с Клодом Можисом, аббатом де Сент-Амбруаз и одновременно казначеем королевы и ее советником в вопросах искусства, и, разумеется, с одобрения Ришелье они определили первые 15 сюжетов.

Столь значительное число посредников имело свой смысл. Речь ведь шла не просто о создании полотна для украшения антверпенской ратуши, дворца герцога Нейбурга или, к примеру, коллекции принца Уэльского. На сей раз Рубенсу предстояло отразить кусок современной истории, показать судьбу королевы Франции. Работая над мифологическими или библейскими сюжетами, он в конечном итоге всегда сам выбирал ту или иную интерпретацию. Иное дело галерея Медичи. Здесь художнику приходилось изворачиваться, чтобы угодить и королеве, и королю, и кардиналу Ришелье, которые к тому же не ладили между собой. Существовал целый ряд фактов, которые кое-кому хотелось бы замять, но

проигнорировать которые художник никак не мог, иначе его героиня стала бы просто неузнаваемой. Итак, перед ним стояла задача написать два десятка полотен, прославляющих королеву, не только не пользующуюся ни малейшим уважением, но и обреченную в ближайшем будущем на бесславный конец и изгнание из собственного королевства. Помимо всего прочего в ее судьбе, и без того достаточно тусклой, с избытком хватало всякого рода анекдотических и унижительных происшествий, отнюдь не облегчавших труд апологета. Генрих IV не любил принцессу, зато боялся своего дядю, могущественного герцога Тосканского, которому к тому же задолжал крупные суммы. Женился он по необходимости и в дальнейшем не отказался ни от одной из своих любовниц. Последние, в свою очередь, с удовольствием плели интриги и заговоры против законной супруги короля. Неудивительно, что к гибели короля-повесы от руки убийцы Равальяка Мария отнеслась с полнейшим безразличием, если не с удовлетворением, и увидела в этом событии возможность наконец отыграться за все унижения, перенесенные при жизни мужа. Она намеревалась воспользоваться правом регентства, на которое могла рассчитывать после коронации, торжественно устроенной в Сен-Дени как раз накануне смерти Генриха. Но дальше все пошло не так, как она рассчитывала. Господин де Люсон (именно так звали премьер-министра Людовика XIII до того, как он стал именоваться Ришелье), которого она вытащила на свет божий из глуши и из простого епископа превратила в крупного государственного деятеля, переметнулся от нее к королю. Дорвавшийся до власти Людовик XIII наложил на нее домашний арест. Она попыталась взбунтоваться и приблизила к себе с этой целью маршала д'Анкра, но бунт провалился, маршала лишили жизни, а королеве пришлось отправляться в ссылку в провинцию. Наконец, даже внешне Мария Медичи не отличалась яркой красотой, чтобы не сказать хуже. Тяжелое лицо австро-тосканской матроны — ее мать была урожденной Иоанной Австрийской — делало ее почти дурнушкой. Добавим к этому совершенно отвратительный характер, и нам станет ясно, что как художнику Рубенсу предстояло проявить исключительные дипломатические качества.

Еще одна сложность заключалась в необходимости найти нужный тон поведения во дворце. Вот где Рубенсу пригодилось его знаменитое умение держаться в обществе. Мы знаем, что даже брюссельский двор, внешне помпезный, но на самом деле вполне миролюбивый, раздражал его своей суетой. Что же говорить о дворе Людовика XIII, погрязшем в бесконечных заговорах и интригах! Рубенс, впрочем, отдавал себе ясный отчет в том, что его ожидало: «Сударь! Сожалею, что в сообщаемых мною новостях на сей

раз нет ничего интересного. В этом смысле наш двор выглядит прямо-таки скудным, особенно в сравнении с французским двором, в самую силу своего величия подверженным резким переменам. У нас привыкли действовать проторенным путем, и каждый сановник старается показать в службе лучшее, на что он способен, не рассчитывая при этом на милости сверх положенных ему по чину, а посему здесь старятся и даже умирают в одном и том же звании, не надеясь на исключительный фавор, но и не опасаясь впасть в опалу. Наша правительница не способна ни на большую любовь, ни на ярую ненависть, она тиха и в равной мере доброжелательна ко всем».[211](#)

Итак, он покидал набожную и благочестивую эрцгерцогиню и направлялся к тщеславной и лишенной реальной власти королеве. На своей бедной родине он привык чувствовать себя настоящим патрицием, теперь же ему предстояло пробиваться в бурлящем и грязном городе, который рос не по дням, а по часам. Со своими 400 тысячами жителей Париж в ту пору был самым крупным городом христианского мира. Он состоял из трех кварталов, застроенных пятиэтажными домами — собственно Города, расположенного на правом берегу, где совсем недавно открылась галерея Лувра и Кардинальский дворец (Пале-Рояль), Ситэ и Университета, раскинувшегося близ улицы Арп и площади Мобер. Здесь вовсю дрались на дуэлях, и число убитых и раненых измерялось тысячами. Горожане никогда не мылись, а бани предназначались только для тяжелобольных. Они ели много мяса, мало овощей и пили исключительно вино, тогда как крестьяне в деревне питались овсяным хлебом... Благородное сословие поверх немытого тела натягивало роскошные одежды из тончайших тканей: «[...] Они нацепляют драгоценные камни везде, где только можно. Кольцам и браслетам несть числа, даже туфли украшены рубинами и изумрудами, а пояса усыпаны бриллиантами. И мужчины, и женщины носят в ушах подвески, а иногда и колъе вокруг шеи. Что касается самих одеяний, то они сшиты из тончайшего бархата, шелка, золотой и серебряной парчи или дамаста, которые привозят с Востока либо изготавливают в самом Париже, для чего Мария Медичи вывезла сюда молоденьких девушек-турчанок».[212](#) Общее впечатление от всего этого Корнель вложил в уста своего юного Доранта, героя пьесы «Лежец»[213](#):

Страною сказочной мне кажется Париж.
Подумал утром я: здесь чудо входит в моду;
Уехал — никого, приехал — тьма народу.
Как будто Амфион сюда пришел и в миг

Роскошные дворцы на пустырях воздвиг.*

В целом, работая над галереей Медичи, скромному антверпенскому буржуа пришлось столкнуться с трудностями двоякого рода, связанными с необходимостью соблюдать дипломатию и терпеть всевозможные причуды парижского быта, которые порой продолжали преследовать его даже в родной Фландрии. Он так и не принял этого образа жизни, стараясь свести к минимуму поездки во французскую столицу, а если уж оказывался здесь, то заполнял свои дни живописью или осмотром античных коллекций, не делая ни малейших попыток вникать в жизнь двора. Разумеется, это не могло не отразиться на его творчестве, которое волей-неволей и в ущерб исторической правде обрело аллегорический характер.

Для начала он провел во французской столице два месяца, прибыв сюда в январе 1622 года и покинув город 4 марта. Как раз в это время наконец-то состоялось очное знакомство с Пейреском. Друзья вместе ходили осматривать лучшие в городе и его окрестностях лавки древностей, выискивая для будущей книги, которую планировали написать, резные камни. Тогда же Рубенс подписал контракт на 20 тысяч экю за написание 24 картин для галереи. («Хороший контракт, — одобрительно комментировал Пейреск. — В нем предусмотрены обязательства для обеих сторон и особая льгота для мастера, так что, если даже заказчик умрет, вам заплатят за ту часть, которая будет готова».²¹⁴) Прогуливаясь по улице Вербуа, Рубенс свел знакомство с дамами Капайо и их племянницей, которые шили, сидя у окошка. Их черноволосые головки произвели на художника неизгладимое впечатление. На обратном пути он сделал остановку в Брюсселе, чтобы отчитаться о поездке перед эрцгерцогиней Изабеллой и доложить, что ее подарок Марии Медичи — маленькую собачку в ошейнике из 24 покрытых эмалью плашек — он благополучно вручил. В дальнейшем собачка заняла свое место сразу на нескольких картинах галереи. Из Брюсселя Рубенс выехал в Антверпен, где и принялся за работу.

Год, который он посвятил созданию полотен для галереи, был отмечен множеством событий, нашедших отражение в его переписке с Пейреском, продолжавшим оставаться основным посредником между художником и французами. Перво-наперво Рубенс постарался выяснить, под каким знаком родилась королева-мать. Пейреск ответил, что под знаком Тельца, хотя лично он имел на этот счет собственное мнение, отличное от мнения астрологов. Увы, живописец изобразил королеву-мать под знаком Стрельца,

перепутав дату ее рождения с датой рождения Генриха IV. Затем он осведомлялся, может ли показать короля в золотых латах и интересовался, как именно должны выглядеть «польские» подвязки под чулками в виде лент, в отличие от обычных крепившиеся под короткими штанами. С чисто научной дотошностью он выяснял детали кроя римской тоги, поскольку представлял ее себе иначе, нежели французский эрудит и издатель Тертуллиана Сомез, а также просил Саломона де Броса сообщить ему точные размеры галереи (в конце концов, картины все равно пришлось под них подгонять). Наконец, было решено заменить весьма болезненный эпизод, связанный с бегством в Блуа, более счастливой сценой регентства.

Несмотря на все эти проволочки, к 19 мая 1622 года общая концепция предстоящей работы была у Рубенса готова. В Париже завистники, возглавляемые архипресвитером Нарди, подняли настоящий вой. Пейреск писал по этому поводу: «Здесьние художники, чью репутацию сильно пошатнули ваш приезд и ваша работа, не находят себе места и мечтают устроить склоку».²¹⁵ 14 июля 1622 года в Париже разнесся слух, что Рубенс умер. Вскоре Пейреск получил от художника успокаивающее письмо и в ответном послании горячо рекомендовал другу лично снестись с кардиналом Ришелье и королевой-матерью, встревоженными разговорами о его предполагаемой кончине. На самом деле, как мы знаем, на Рубенса с кочергой набросился гравер Ворстерман, доведенный до отчаяния слишком высокими требованиями мастера. Этот инцидент всколыхнул всю европейскую интеллигенцию и стал причиной слухов о смерти художника. В Брюсселе его друзья обратились к Изабелле с просьбой обеспечить личную безопасность Рубенса, а в Париже недоброжелатели постарались раздуть и исказить эту историю, заранее торжествуя, что опасного соперника больше нет. Даже Пейреск на время утратил привычное хладнокровие. Всегда невозмутимый аббат, стремясь поддержать моральный дух друга, призывал на головы его врагов все несчастья мира: «Ваша решимость противопоставить ухищрениям завистников стоическое спокойствие доставляет мне огромное удовольствие, и я молю Господа сделать так, чтобы ОНИ СДОХЛИ».²¹⁶ Вскоре после этого к Рубенсу обратился Клод Можис, просивший выслать ему для ознакомления эскизы картин. Художник воспринял эту оскорбительную просьбу как признак недоверия к его мастерству со стороны королевы-матери. Уступать он не собирался, тем более, что его поддерживал Пейреск, справедливо заметивший, что по пути эскизы могут попасть в руки завистников, которые не упустят возможности снять с них копии. На самом деле, как выяснилось позже, славный аббат де Сент-Амбруаз, прекрасно

сознававший ценность первых же творений Рубенса, предпринял кое-какие действия, чтобы заполучить ряд его произведений лично для себя. Роже де Пиль обнаружил их в частной коллекции аббата в 1650 году. Но все это были мелочи по сравнению с настоящим несчастьем, грянувшим вскоре. В Антверпене вспыхнула эпидемия чумы. «С прискорбием узнал я об опустошениях, которые произвела свирепствующая у вас болезнь, — писал Пейреск 11 ноября 1622 года. — Молю Господа сохранить вас в полном здравии».²¹⁷

К январю 1623 года Рубенс тем не менее практически завершил работу над серией картин для галереи. Холсты заняли весь его салон. Он готовился к новой поездке во Францию, надеясь разыскать там красавиц с улицы Вербуа, чьи «изумительные черноволосые головки, какие не часто приходится встретить»,²¹⁸ произвели на него такое впечатление, и просил приготовить для него две комнаты в Люксембургском дворце, чтобы вместе со своим помощником Юстом ван Эгмонтом приступить к размещению на месте готовых картин. Верный Пейреск, хорошо осведомленный о придворных манерах и имевший свободный доступ к Клоду Можису, исполнявшему тогда обязанности казначея королевы-матери, в письме от 10 мая 1623 года советовал художнику предпринять некоторые шаги в отношении власть имущих, например, одарить небольшой картиной кардинала Ришелье. «Париж, — писал он, — похож на бурное море, и здесь не всегда легко разыскать кого бы то ни было, не зная точного адреса».²¹⁹ «Неоспоримо, — уверял он далее, — что в наши дни при дворе немного сыщется тех, кто испытывал бы к вам бескорыстную дружбу».²²⁰ Действительно, в Париже то и дело обсуждали весть о безвременной кончине художника. С того дня, как он приступил к работе над галереей Медичи, его упорно «хоронили» в 1622, 1624 и 1625 годах. Впрочем, от слухов еще не умирают, и, несмотря на все эти сплетни, Рубенс, целый и невредимый, уже показал готовые полотна при брюссельском дворе. Инфанте они очень понравились.

Во Франции отношения между Ришелье, Людовиком XIII и королевой-матерью вступили в фазу затишья. На фоне взаимной неприязни королевы, ее сына и премьер-министра, временно приобретшей скрытый характер, и хронического недовольства гугенотов внешние события разворачивались вокруг сезонных переездов королевского двора из Лувра в Фонтенбло, Сен-Жермен и обратно. 24 мая 1623 года Рубенс вторично прибыл в Париж. С собой он привез девять картин и коллекцию медалей герцога Арсхота, намереваясь найти на нее покупателя. Пейреск снова уехал к себе в Прованс, так что лично свидеться обоим гуманистам больше не привелось.

Эстафету связи с художником принял брат аббата, Паламед де Валавэ, занимавшийся управлением имущества семьи. В середине июня королева-мать соизволила покинуть Фонтенбло и прибыть в столицу, дабы встретиться с художником и лично оценить первые из посвященных себе картин. Как отмечал Роже де Пиль, «ее в равной мере очаровали и его мастерство, и его умение вести беседу».²²¹ Затем настал черед Ришелье: «Он с восхищением смотрел на полотна и все никак не мог ими налюбоваться».²²²

Зато на другую работу Рубенса — «Историю Константина», выполненную по заказу Людовика XIII, французы буквально накинудись, обвиняя мастера в искажении анатомии. Подумать только, он осмелился изобразить героя с кривыми ногами, тогда как всем известно, что Микеланджело, Тициан, Рафаэль и Корреджо всегда писали прямые ноги! «Если вы не сочтете нужным поискать более естественные позы в тех 12 полотнах, где фигурируют кривые ноги, — писал Пейреск, — вы, определенно, не можете рассчитывать на удовлетворительный результат».²²³ По поводу еще одной картины, в которой одно бедро у персонажа оказалось ниже другого, он добавлял: «Было бы желательно, если бы вы собственной рукой исправили оба эти бедра».²²⁴

Рубенс воспользовался своим вторым путешествием в Париж, чтобы возобновить работу над книгой о камнях. Он скопировал изумительной красоты «Апофеоз Августа», вырезанный на слоновой кости и хранящийся в Сент-Шапель. В конце июня он вернулся домой. 12 сентября он объявил, что работы ему осталось на полтора месяца. Приглашение в Париж он получил на 4 февраля 1625 года.

Здесь его ждала встреча с Паламедом де Валавэ. Не обошлось и без происшествий. Город готовился к торжественному празднованию заочного бракосочетания французской принцессы Генриетты с королем Англии Карлом I. За невестой прибыл «Букинган» — так в Париже называли герцога Бекингемского. Рубенс уже присутствовал во Флоренции на бракосочетании матери, и вот теперь, двадцать пять лет спустя, оказался в Париже, когда замуж выдавали дочь. 13 мая 1625 года, в самый разгар праздничной церемонии, помост, на котором стояли Рубенс с Паламедом, внезапно обвалился. К счастью, художник успел ухватиться за соседнее сооружение и не пострадал. Паламеду повезло меньше — он получил серьезную травму. На этом злоключения художника не кончились. Во время примерки новой пары обуви сапожник поранил Рубенсу ногу, да так основательно, что на целых десять дней лишил того возможности передвигаться. В довершение несчастий французы вдруг принялись тянуть

с окончательным решением судьбы второй галереи Люксембургского дворца, которая, как предполагалось, опишет историю Генриха IV и составит пару галерее Марии Медичи. Ришелье откладывал разговор со дня на день, королева не говорила ни да ни нет, Можис хранил гордое молчание. Если бы они хотя бы заплатили ему за первую серию картин! «В конце концов, этот двор меня утомил»,²²⁵ жаловался Рубенс, все-таки сумевший посетить королевские коллекции в Фонтенбло и сделать там несколько копий с работ Приматичо и Джулио Романо. 11 июня 1625 года он уже был в Брюсселе, на следующий день — в Антверпене. В Париже осталось одно из самых замечательных его творений, в котором сплелись воедино таланты живописца, политика, дипломата и просто человека, одаренного чувством юмора.

Галерея Марии Медичи включает в себя 24 крупных полотна. Это наиболее известная из «серий» художника, в число которых входят выполненные в той же манере «История Ахилла», «История Константина», «История консула Деция Муса», «Торжество евхаристии» и, наконец, фреска, прославляющая Якова Стюарта, украсившая плафон лондонского Банкетинг-холла. Этот жанр «живописного повествования», названный Пикассо «историческим фильмом» и заслуживший от него упрек в чрезмерной описательности, позволил Рубенсу дать волю своей любви к аллегории. Каждое полотно мастер превратил в своего рода ребус, состоящий из понятных посвященным символов. В соответствии с программой, разработанной совместными усилиями героини, ее сына, кардинала Ришелье и самого художника, в этой серии картин нашла отражение вся жизнь Марии Медичи, начиная с рождения и кончая 1625 годом, когда состоялось примирение королевы с сыном, изображенное как триумф Истины. Фламандский мастер решил серию в виде многочисленных театральных композиций, динамикой напоминающих одновременно Веронезе и Микеланджело. Правда, в колорите пока еще нет янтарной теплоты, в нем явно доминирует серый цвет, характерный для его первых работ итальянского периода. На этом цветовом фоне, как показал Фромантен, уже появляются чисто рубенсовские контрастные пятна ярко-красной киновари. Но вот силуэты фигур все еще остаются слишком четко оконтуренными, чтобы принадлежать руке мастера.

Королева на этих картинах постепенно старится. Волосы ее теряют рыжеватый блеск, становятся более светлыми, но все же еще не седыми. В любом возрасте она сохраняет одинаково величественную осанку и благонравный облик, одинаково негнущуюся шею и словно срезанный подбородок. Художник сделал все возможное, чтобы представить в более

или менее привлекательном виде это полное и лишенное всякого обаяния лицо, чья обладательница всю свою жизнь плела интриги против собственного сына, за что Людовик XIII неоднократно отсылал ее подальше от двора, предварительно казнив ее министров. Единственный раз королева выходит из образа величественной самодержицы — в картине на сюжет материнства. Здесь мы видим героиню обессиленно распластанной в креслах и наблюдающей, как Правосудие протягивает новорожденного дофина Эскулапу. С правой ноги королевы соскользнула домашняя туфля.

Критики нередко упрекали фламандского мастера за то, что для возвеличивания французской королевы он созвал целый Олимп. Многим казалось неуместным присутствие языческих божеств там, где вполне хватило бы авторитета Церкви. Особенное раздражение вызывал обнаженный Меркурий, затесавшийся между кардиналами Ларошфуко и де Гизом в сцене подписания Ангулемского соглашения.

Сомнительные повороты в судьбе королевы пришлось завуалировать. Так, по версии художника, Генрих IV полюбил будущую королеву с первого взгляда, едва взглянув на ее портрет. В дальнейшем он осыпал ее почестями и окружил уважением, вручил ей права регентства, сам же, устроившись в ложе, скромно и издали наблюдал за церемонией коронации. Вытянутую композицию, представляющую вступление итальянской принцессы со свитой из самых знатных вельмож королевства в храм Сен-Дени, впоследствии заимствовал Давид для построения своего «Коронования Наполеона». Под кистью Рубенса король-повеса и племянница Великого герцога Тосканского образуют дружную супружескую пару, освященную рождением дофина. Увы, счастливому союзу не суждена долгая жизнь — ее прервал безумец Равальяк, изображенный в «Апофеозе Генриха IV» в образе мерзкой змеи, пронзенной стрелой. Король в античных доспехах возносится к небесам, влекомый Юпитером и Сатурном.

Художник не упустил ни одно важное событие в жизни королевы-матери. Впрочем, узкий круг посвященных, определявших перечень сюжетов, решил обойти молчанием весьма болезненный эпизод, связанный с бегством из Парижа. Зато зрителя ждет торжественная сцена принятия регентства, давшего начало возрождению искусства и литературы. Увидит он и плоды дипломатических побед — испанские браки, благодаря которым Мария Медичи превратилась в мать и тещу двух самых могущественных монархов Европы; и взятие у солдат Германской империи Жюлье; и величие души Марии, дважды протянувшей сыну руку дружбы и мира — в

Анжере и в Ангулеме. Сознательно избегая двусмысленных ситуаций и акцентируя внимание на благополучные события, Рубенс вполне успешно решил стоявшую перед ним задачу апологета. Не забудем, что лишь после досконального обсуждения конкретных сюжетов²²⁶ ему удалось добиться согласия на эту работу и от Ришелье, и от Можиса, и от самой королевы-матери.

Тем не менее он не сумел отказать себе в удовольствии слегка слукавить, опровергая сложившееся о себе мнение как о послушном царедворце. Первым делом следует упомянуть ту самую собачку, которую художник в благодарность своей покровительнице инфанте Изабелле поместил на первый план и заставил с заинтересованным и насмешливым видом наблюдать за торжественным обменом кольцами между Великим герцогом Тосканским и его племянницей во Флоренции, во время заочного бракосочетания. Эта же собачка присутствует и при рождении дофина. Весьма снисходительный к своей героине — и заказчице! — Рубенс и не думает щадить ее окружение. Так в серии появляется целый ряд карикатурных образов — налитая кровью физиономия Великого герцога Тосканского, сонный взгляд Елизаветы Бурбонской, некрасивое лицо первой жены Генриха IV Маргариты Валуа, которую мастер поместил на первом плане в сцене коронации в Сен-Дени. Быть может, он пытался таким путем польстить Марии Медичи? Дебелая, одутловатая королева Марго запечатлена в полуоборот к зрителю, выглядывая своими выпученными глазами и демонстрируя отвисшую и толстую нижнюю губу, более всего похожая на коровницу, обнаружившую, что у нее украли молоко.

Коварнее всего мастер обошелся со славным королем Генрихом. Бесспорно, высокий, обаятельный, улыбчивый и умный Беарнец по всем параметрам превосходил свое окружение. Но почему-то на всех картинах, за исключением одной-единственной — той самой, где он в образе римского воина возносится к небесам, — у него наблюдается беспорядок с обувью на одной из ног. Любопытно, что современники, обрушившиеся на художника за кривые ноги, не обратили ни малейшего внимания на это явное нарушение академического вкуса. Века спустя сей факт вызвал к жизни, к веселью Бодлера, «восхищение литератора-республиканца, искренне преклонившегося перед великим Рубенсом за то, что в одной из официозных картин галереи Медичи тот осмелился обуть Генриха IV в неопрятный сапог и мятый чулок, — признак независимой сатиры, дерзкий выпад либерала против королевского всевластия! Рубенс-санкюлот! О, критика! О, критики!...».²²⁷ Поэт с трудом воображал себе придворного

художника в роли революционера. Но он ошибался. Вспомним ногу Христа на плече Марии-Магдалины.

Уже по возвращении из Франции Рубенс получил от некоего Моризо посвященный себе восторженный отзыв в стихах. Фламандский мастер отмахнулся от этого знака внимания: по его мнению, автор послания ничего не смыслил в живописи.

В Антверпен Рубенс вернулся увенчанный славой. Еще бы, отныне его творения украсили собой дворец французской королевы-матери! 30 сентября 1623 года «в знак признания заслуг и за услуги, оказанные королю»²²⁸ инфанта назначила ему внеочередную ренту (выплачиваемую антверпенской цитаделью) в размере 10 экю. В 1630 году Филипп IV распорядился увеличить сумму ренты вчетверо, а пока в ответ на особое ходатайство художника,²²⁹ поддержанное президентом Верховного совета Фландрии, даровал Рубенсу дворянство. 5 июня 1624 года настал день, когда художник смог с полным правом нацепить шпагу, о которой мечтал с той поры, как вернулся из Италии.

Неужели все эти почести обрушились на него лишь в благодарность за то, что он передал Марии Медичи собачонку? И с какой стати королю Испании вздумалось награждать художника, оказавшего услугу французской короне — злейшему его врагу с самого начала XVII века? Быть может, дело здесь в загадочных путешествиях в направлении Дюнкерка и немецких границ, которые в сентябре 1625 года совершил едва вернувшийся из Парижа Рубенс? Наконец, почему по пути домой из Франции он непременно делал остановку в Брюсселе, где его принимала эрцгерцогиня?

Книги, которые он читал, и вся его переписка ясно свидетельствуют: Рубенс не просто интересовался современной историей. Его влекли интриги и самые незначительные происшествия, составлявшие жизнь европейских монархий. Ему хотелось знать, кто есть кто и кто на что способен. Речь шла не о простой любознательности эрудита. Он наводил справки о конкретных людях и их карьере, заводил и, не жалея усилий, поддерживал отношения с влиятельными политическими деятелями своего времени, по случаю приглашая отдельных из них в крестные своим сыновьям, выступая посредником в продаже или покупке художественных коллекций, содержа целый штат «маклеров», которые по его поручению не только разыскивали в разных странах предметы искусства, но и доставляли ему свежие новости из этих стран. Неужели столь обширные связи и столь активная деятельность не имели иной цели, кроме пополнения его личной

коллекции и поиска новых заказчиков для его мастерской? Разумеется, нет. На самом деле художник давно уже вынашивал до времени скрытые замыслы, осуществление которых привело к последней метаморфозе Рубенса-Протея.

Первые шаги на поприще дипломатии

В 20-е годы XVII века положение в 17 провинциях оставалось беспокойным. 9 апреля 1621 года истек срок 12-летнего перемирия, подписанного в 1609 году, благодаря которому между Южными Нидерландами и Соединенными Провинциями сохранялась видимость мира. Сейчас же встал вопрос о пересмотре статуса бургундских владений Испании. Вместе с тем и Брюссель, и Гаага настолько успели привыкнуть к спокойствию в своих пределах, что еще до истечения срока перемирия эрцгерцог Альберт и Мориц Нассауский предприняли попытку к его продлению. Обе стороны в равной мере стремились к переговорам и в равной мере надеялись на независимость от Испании. Только Альберт искал сторонников среди своих родственников в окружении императора, а Мориц воспользовался услугами некоей дамы по имени Т'Серклез, имевшей фламандские корни, позволявшие ей выступить посредником в сношениях с эрцгерцогами.

В один из своих приездов в Брюссель указанная дама поделилась планами Морица с духовником эрцгерцога доном Иниго де Бризуэлой, который сейчас же сообщил о них своему патрону. Приятно удивленные Альберт и инфанта поспешили направить в Гаагу канцлера Брабанта Петра Пекиуса, которому дали поручение разузнать об истинных намерениях Морица Нассауского, дабы, ежели представится удобный случай, суметь им воспользоваться в общих интересах. Они, к сожалению, не предприняли необходимых мер, чтобы сохранить в тайне цель этой миссии, в результате чего заседавшие в Гааге министры-кальвинисты, крайне негативно воспринимавшие любые контакты с католическими Нидерландами, слишком тесно, на их взгляд, связанными с Испанией, устроили брюссельскому эмиссару откровенно враждебный прием, всячески подчеркивая, что пребывание последнего в Соединенных Провинциях для них оскорбительно. Семейство Нассау сделало попытку загладить эту оплошность и даже организовало эмиссару пышную встречу,

что, впрочем, не помешало им с высокомерием отвергнуть выдвинутые тем предложения, родившиеся, напомним, после переговоров с мадам Т'Серклез, иными словами, вдохновленные самим же Морицом! Что касается сути этих предложений, то в них заключалась идея признания сепаратистами короля Испании в обмен на ряд уступок. Первый блин, таким образом, вышел комом, однако разрыва отношений это вовсе не повлекло. Тем более, что случившиеся вскоре важные события существенно изменили весь расклад. Действительно, 1621 год ознаменовался двумя смертями — 31 марта скончался король Испании Филипп III, а 13 июля не стало эрцгерцога Альберта. И в Брюсселе, и в Мадриде сменилась власть, а вместе с ней и политические ориентиры.

Вопреки договоренностям 1607 года эрцгерцогиня после смерти мужа унаследовала его трон. Бельгийцы любили ее, уважая в ней добрый нрав и стремление к независимости от Мадрида. Правда, титул суверенной (или почти суверенной) государыни Нидерландов она утратила, став называться управительницей бельгийских провинций. 16 сентября 1621 года Изабелла получила необходимые полномочия, дававшие ей право принимать от бельгийцев клятву верности испанскому королю, которую, признавая в нем своего верховного государя, приносил каждый штат. В помощь инфанте, но главным образом для присмотра за ней Мадрид направил сюда кардинала Ла Куэву, яростно выступавшего за подавление голландского мятежа военной силой.

В Мадриде трон после смерти отца унаследовал Филипп IV. Во главе испанской монархии снова встал человек, снедаемый ностальгической тоской по империи Карла V, слабохарактерный потомок слишком долгой череды близко-родственных браков. Он родился в 1605 году, так что к моменту, когда судьба призвала его возглавить «королевство, в котором никогда не заходит солнце», ему едва исполнилось 16 лет. В 1615 году его женили на кузине, дочери Генриха IV Елизавете Бурбонской. Одновременно его старшую сестру Анну Австрийскую выдали за брата его жены, будущего короля Франции Людовика XIII. Филипп IV был белокурым и голубоглазым молодым человеком, обладателем отвислой нижней губы и выступавшего вперед «габсбургского» подбородка. Не злой по натуре и даже преисполненный решимости творить добро, он ничего не мог поделать с природной вялостью характера и собственной беззаботностью. С самой ранней юности он попал под влияние молодого честолюбца и интригана Гаспара Гусмана, графа Оливареса, вскоре получившего титул герцога. Этого уроженца Андалузии преследовала навязчивая идея «величия Испании» — идея, от которой отказался фаворит

Филиппа III герцог Лерма. «Дерзкий и хитрый»,²³⁰ он с легкостью склонил на свою сторону Филиппа IV, при котором вполне официально с 1622 года занимал пост премьер-министра. Таким образом, судьба испанских владений в Нидерландах решалась отныне тандемом, состоящим из безвольного короля и министра с железной хваткой.

Проблема не сводилась к укреплению личной славы или восстановлению испанской гегемонии над остальным миром. Главную роль играли экономические соображения. В соответствии с условиями перемирия голландцы получали право «на свободную торговлю повсеместно, где сумеют его применить».²³¹ И они широко воспользовались этим правом при поддержке Англии и Франции, видевшим здесь эффективный способ ослабить Испанию, не прибегая к оружию. Средствами для достижения этих целей стала внутренняя блокада Шельды, обрекшая Антверпен на разорение, морская война против галеонов ослабленного испанского флота, внедрение в португальские фактории на территории Вест-Индии, первые из которых появились в 1602 году, вытеснение конкурентов по торговому обмену с султанатами Индийского океана, закрытие Малаккского пролива, через который португальцы поддерживали связь со своими дальневосточными факториями. Все это позволяло не только помешать Испании свободно вывозить из колоний всевозможные богатства, но и нанести зримый урон ее экономическим отношениям с Португалией, успешно развивавшимся со времени заключения в 1580 году альянса с этой страной. Португальцы не скрывали разочарования: «За 11 лет перемирия мы потеряли больше, чем за 40 лет войны».²³² Голландцы не собирались останавливаться на достигнутом. 9 июня 1621 года истек срок действия перемирия, и они сейчас же приступили к организации новой вест-индской компании, за которой на 24 года закрепили право вести «всю торговлю с Западным побережьем Африки и с обоими побережьями Америки».²³³ Ни о каких попытках мирного урегулирования взаимных споров не могло идти и речи. Напротив, враги на глазах слабеющей Испании не упускали ни одной возможности унижить могущественную в прошлом державу.

Мадриду не хватало золота. Хронический финансовый дефицит грозил пошатнуть и внутреннее равновесие государства, и его международное положение. Более не способная содержать сильную армию, Испания меньше всего заботилась об экономической поддержке Нидерландов, страдавших от блокады Шельды. Мало того, она лишь увеличивала бремя налогов, словно забыв, что страна давно лишилась своих былых богатств. Бельгийцы платили Испании искренней ненавистью.

Филипп IV не видел иной альтернативы (если он вообще допускал какую-либо альтернативу!), кроме следующей: либо он вступает с Морицем Нассауским в переговоры и добивается ослабления экономического давления, либо он объявляет ему войну и силой оружия восстанавливает свое право торговли с Вест-Индией и одновременно возвращает Соединенные Провинции в лоно Испании. Оба этих проекта отличались равной степенью амбициозности и утопичности. Разумеется, Мориц Нассауский не собирался отказываться от своих экономических выгод, если только Испания не согласится пойти на серьезные политические уступки Соединенным Провинциям. Филипп же ни о каких уступках не помышлял. Между тем силы далеко не многочисленной испанской армии были и так брошены на поддержку австрийских Габсбургов, против которых подняли восстание протестанты Пфальца. Таким образом, в отношениях с Соединенными Провинциями Испании стоило больше рассчитывать на дипломатию, чем на грубую силу.

Насколько прочно стоял на ногах Мориц Нассауский? Мог ли он себе позволить послушаться Филиппа IV? Да, он заручился поддержкой союзников в лице протестантской Англии и католической Франции. Последней, впрочем, серьезно досаждали Габсбурги, заметно ослаблявшие ее границы и делавшие ее завидной добычей любых врагов вне зависимости от вероисповедания. К тому же оба эти государства отнюдь не считали себя связанными какими-либо обязательствами с Соединенными Провинциями. Король Англии Яков I, обеспокоенный испанской активностью в Пфальце — его старшая дочь вышла замуж за курфюрста — не скрывал своего стремления примириться с Филиппом IV, приходившимся императору двоюродным братом, следовательно, способным оказать на последнего благоприятное влияние. Помимо этого его раздражали успехи голландцев в торговле. Так или иначе, переговоры устраивали его гораздо больше, чем война, а потому он не спешил одобрить потенциальные милитаристские наклонности Морица Нассауского. Что касается Франции, то война оказалась бы здесь крайне несвоевременной: учитывая, что на юго-западе вновь подняли голову протестанты, Людовику XIII хватало забот в собственном королевстве, чтобы думать о внешних конфликтах. Мориц Нассауский также испытывал ряд трудностей внутреннего порядка: на Генеральных штатах его сторонникам противостояли крупные буржуа, враждебно относившиеся к любым попыткам вступить с Брюсселем в переговоры, а представители религиозных сект гомаристов и ремонтрантов никак не могли между собой договориться. Одним словом, хотя положение короля Испании отличалось

шаткостью, это вовсе не означало, что Морицу Нассаускому не о чем беспокоиться. Жизнь его отравляла к тому же болезнь печени, из-за которой штатгальтер по временам впадал в состояние нерешительности и тревоги. Возможно, именно этим объясняется его крайне противоречивое поведение. Действительно, он полным ходом готовился к войне, но вместе с тем его не покидала надежда на мирное решение проблемы. Практическое осуществление этой задумки он в 1623 году поручил своему второму тайному агенту — Яну Бранту по прозвищу Католик, двоюродному брату жены Рубенса. Вот от кого художник получал самые свежие новости из Гааги.

В этих закулисных и по существу антииспанских предприятиях начал вырисовываться новый лик Рубенса-Протея — лик дипломата, для окончательной отделки которого от художника потребовалось не меньше усердия и упорства, чем для достижения вершин в изобразительном искусстве. Первые доказательства существования этой новой для него ипостаси дошли до нас в виде обрывочных сведений, да и то не официальных, а почерпнутых из его личной переписки, не слишком обильной в ту пору. Так, в письме к Пейреску от 10 августа 1623 года Рубенс писал: «Сегодня или завтра маркиз Спинола отбывает в Маастрихт, где устраивается арсенал, хотя в то же самое время он продолжает вести секретные переговоры о мире».²³⁴ Какая осведомленность о тайных планах сильных мира сего! Он, следовательно, знал что Северные и Южные Нидерланды искали путей к совершению сделки. Первым документом, свидетельствующим о том, что Рубенс практически включился в переговоры между Брюсселем и Гаагой, следует считать его письмо от 30 сентября 1623 года, адресованное канцлеру Брабанта Петеру Пекиусу. По сути это доклад о миссии Яна Бранта — посланца Морица Нассауского.

«Милостивейший государь!

Нашего Католика я нашел в глубокой скорби в связи с тяжелой болезнью отца, каковая, ежели верить приговору лекарей, неизлечима, самого же его почти ежедневно треплет постоянная лихорадка, так что либо та либо другая причина, если не обе сразу, очевидно, задержат его более необходимого. [...] В конце концов, Католик вспомнил о своем поручении и показал мне статью, которая мне крайне не понравилась. В этой статье говорится, что ему не следует соглашаться ни на одно из наших предложений, которое может быть истолковано в двояком смысле либо походить на выдвинутое нами ранее. Либо простое согласие на перемирие, либо ничего. Я отвечал ему, что подобное запугивание годится разве лишь на то, чтобы стращать детишек; слишком это просто, чтобы быть правдой.

Тайное соглашение не наносит ущерба ни одной из сторон, ибо каждая из них, пока суть да дело, остается в праве поступать, как ей вздумается. На это он возразил мне, повторив то, о чем я уже сообщал вашей Светлейшей милости, а именно: якобы мы использовали послания принца в ущерб его интересам, переслав их во Францию и возбудив у короля недоверие к нему, одновременно представив его в невыгодном свете в штатах. Я на это сказал, что, если бы принц желал с большей ясностью изложить свою позицию Ее Высочеству, последняя не стала бы скрывать своего недовольства, будь у нее хоть малейшие сомнения в его искренности; подобные же дразги и увертки приведут лишь к срыву переговоров. Он, тем не менее, продолжал настаивать, что все это правда и что принц мог бы даже предъявить копии писем, полученных им из Франции, которые он уже кое-кому показывал. В конце концов он согласился собственноручно переписать наш ответ с целью донести его до принца. [...]

Чистосердечно веряю свою судьбу милости Вашей светлости и целую Вашу руку.

Остаюсь Вашей светлости преданный слуга». [235](#)

Тревога Яна Бранта говорила сама за себя: Мориц Нассауский стремился в первую очередь сохранить в тайне свои сношения с Брюсселем и не хотел, чтобы о них проводали его потенциальные союзники — французы и англичане. Вот почему он предпочитал обычным дипломатическим путям окольные, вот почему поручал важные миссии полуслучайным людям. Между тем переговоры могли увенчаться успехом лишь при условии, что католические Нидерланды останутся свободными в выборе. Но испанец кардинал Ла Куэва, исполнявший после смерти Альберта обязанности министра при эрцгерцогине, откровенно стремился к войне. Прознав о колебаниях Морица Нассауского, он понял, что настал его час, и спешно вызвал к себе из Германии Спинолу, войско которого оккупировало Пфальц. В 1624 году этот генуэзец в надежде на легкую победу осадил укрепленный город Бреду, традиционно служивший крепостью принцам Оранским. За Рубенсом-дипломатом, увы, пока оставалась роль статиста.

Его «выход» на арену большой политики сопровождался подозрениями, насмешками, унижительными шуточками. Он не занимал никакого официального поста и козырнуть мог разве что особым к себе отношением инфанты и маркиза Спинолы. Фламандцы поспешили истолковать это обстоятельство как знак его испанских симпатий, ну а

представители профессиональной дипломатии решили, что он просто-напросто очередной выскочка и карьерист. К их числу принадлежал и посланник Франции в Брюсселе г-н де Божи: «Предложения о перемирии не встречаются у инфанты неприятия, с какой бы стороны они ни происходили. С особым вниманием она прислушивается к ежедневно толкующему об этом Рубенсу, знаменитому антверпенскому художнику, известному также и в Париже благодаря произведениям, выставленным в особняке королевы-матери. Означенный Рубенс без конца сообщает с лагерем маркиза Спинолы, всячески давая понять окружающим, что у него имеется особый подход к принцу Хендрику Нассаускому, который якобы склоняется к идее перемирия. Видимо, он надеется таким путем составить себе состояние, так же как принц Оранский рассчитывает обеспечить себе спокойную старость». [236](#) Инфанта по-прежнему видела в Рубенсе не более чем талантливого живописца и в сентябре 1624 года поручила ему написать портрет польского князя Владислава Сигизмунда, который прибыл для участия в осаде Бреды. Это обстоятельство вызвало у французского посланника новый приступ желчи: «Художник Рубенс теперь в городе. Инфанта заказала ему портрет польского князя, и я полагаю, что в этом он преуспеет больше, нежели в ведении переговоров о перемирии, ибо для последнего дела мало внешних красок и светотени, а требуется еще солидная основа». [237](#)

Начало выглядело не слишком славным, но Рубенс по-настоящему увлекся. Он уже доказал, что умеет быть упорным, когда сражался за признание своих прав на художественную собственность. С такой же последовательностью он потратил следующие два года жизни, чтобы добиться уважения в качестве дипломата. Подчас он вел себя жестко, не чурался интриг, и неудивительно, что его поведение той поры вызывало и продолжает вызывать многочисленные вопросы как в связи с его политической подоплекой, так и относительно самой его личности.

Участником партии, разыгравшейся вокруг мирных переговоров с голландцами, он стал благодаря своему родственнику Яну Бранту. Он не только не упустил подвернувшейся возможности, но и постарался извлечь из нее максимум пользы. Так, приехав в очередной раз в Париж в начале 1625 года для размещения своих полотен в Люксембургском дворце, он составил для инфанты подробный отчет о Франции, французах, международном положении, главных действующих лицах и насущно необходимых мерах. Он даже выразил готовность лично изложить свои соображения графу-герцогу Оливаресу. [238](#) За категоричным тоном его письма на самом деле таилась с трудом скрываемая тревога, составлявшая

истинную цель послания, — слух о возможном участии в переговорах с Гаагой герцога Нейбургского. Он понимал, как трудно ему тягаться с немецким вельможей, и по рождению, и по общественному весу стоящему намного выше. Миссия, которой уже было отдано столько сил, ускользала из рук. Вот почему Рубенс спешил уверить инфанту в своих выдающихся аналитических способностях, а заодно выказать рвение «доброго патриота, готового на любую службу и любые лишения ради общего блага». [239](#) Здесь же он подчеркивал, что Нейбург хотя и герцог, но все-таки немец. К тому же последний не скрывал, что наравне со своими выражает также интересы Франции. «А разве можно верить французам, — рассуждал Рубенс, — французы издавна строят свою политику на вражде с Фландрией, добавляя королю Испании хлопот и вынуждая его на лишние расходы».

Несмотря на все усилия, переговоры, в подготовке которых участвовали Рубенс и Ян Брант, зашли в тупик: 23 апреля 1625 года умер Мориц Нассауский. Ему наследовал его сводный брат Фредерик Хендрик. Новый принц — новая политическая стратегия. Фредерик Хендрик сгорал от желания поскорее утвердить свою власть и грезил военными победами. Последняя надежда на установление сепаратного мира между Нидерландами и Соединенными Провинциями рухнула, погребя под собой едва начавшуюся дипломатическую карьеру Рубенса. Впрочем, ему ничто не мешало найти себе новое дело. Он нашел его, а помог ему в этом некий весьма сомнительный персонаж, с которым Рубенс подружился в Париже. Эту дружбу он пронес через всю свою дальнейшую жизнь.

Встреча с Жербье. Первые английские контакты

Стоял май 1625 года. Рубенс заканчивал работу в галерее Медичи. Французская столица шумно праздновала заочное бракосочетание французской принцессы Генриетты с королем Англии Карлом. В город съехались почетные гости, а вместе с ними — бесчисленное множество всевозможных агентов, про которых никогда нельзя сказать наверняка, чем они занимаются, но без которых не обходится ни одно многолюдное мероприятие. Прибыл сюда и старый знакомец Рубенса Тоби Мэттьюс — будущий переводчик Генриетты в Англии, при посредничестве которого английский посланник Карлтон продал художнику свою коллекцию. Прибыл Якоб де Би — смотритель коллекций герцога де Круа,

злокозненный инициатор участия в переговорах между Брюсселем и Гаагой герцога Нейбургского. Наконец, прибыл самый знаменитый и влиятельный из «агентов» — Балтазар Жербье, «человек герцога Бекингема». Именно через него Рубенс познакомился с английским премьер-министром, благодаря чему впоследствии смог занять исключительно важное положение практически единственного «связника» с Англией. Это и стало той новой политической ролью, притом ролью международного масштаба, за которую с жаром ухватился Рубенс. Очевидно, память об этой услуге заставляла его в дальнейшем закрывать глаза на факты самого откровенного предательства со стороны Жербье, даже краткий очерк жизни которого неоспоримо свидетельствует о том, что его не зря называли «подозрительной личностью».

Балтазар Жербье родился в Мидделбурге около 1591 года и вначале был художником. В 1615 году по заказу Генеральных штатов он написал портрет Морица Нассауского. Голландскому посланнику в Лондоне эта работа так понравилась, что он рекомендовал автора портрета Бекингему. В 1616 году Жербье приехал в Англию. Примерно в это время принц Уэльский собирался жениться на инфанте Марии-Терезии Австрийской. Жербье написал и ее портрет. К 1623 году Бекингем повысил его с должности шталмейстера до должности своего личного агента, а двумя годами позже Жербье уже представлял Англию при французском дворе и отражал нападки Берюлла, утверждавшего, что король Карл I запрещает Генриетте Французской соблюдать католические обряды. В 1626 году, после смерти герцога, Жербье впал в немилость, однако продолжал мелькать при английском дворе, занимаясь покупкой предметов искусства за счет короля. Пользуясь близостью к королю, он продолжал оставаться в курсе важных событий и все еще кое-что значил как дипломат. В 1631 году его направили официальным посланником в Брюссель, где он распахнул двери своей резиденции бельгийским аристократам, которые плели заговор против эрцгерцогини. За 20 тысяч флоринов гостеприимный хозяин продал их испанскому королю, в 1638 году, вернувшись в Англию, как ни в чем не бывало получил посвящение в рыцари, а еще три года спустя и английское подданство. Все шло прекрасно до того дня, когда ему вздумалось обвинить знатного вельможу лорда Коттингтона в разглашении государственной тайны. Он не только проиграл процесс, но и лишился дипломатической службы. Тогда он решил попытать счастья в финансовой сфере и занялся организацией ломбардов. Эта затея тоже провалилась. Трех из его шести дочерей пришлось уйти в монастырь. В 1649 году, после

казни Карла I, он открыл академию, в которой преподавал этику, иностранные языки и военную архитектуру. В 1652 году академия захирела, и он перебрался в Голландию. В 1654 году он выпустил пространный трактат о нравственности, предназначенный для аристократов, который украсил собственными иллюстрациями и подписал: кавалер Жербье, барон Довилли. Откуда он взял этот последний титул, осталось загадкой. Позже он снова пытался преуспеть в качестве финансиста, сочинил еще четыре трактата, в которых надеялся привлечь внимание нидерландских дельцов к природным богатствам Америки. В 1658 году он и сам пустился в крупную авантюру, отправившись вместе с женой и детьми на Суринам, где уже видел себя губернатором. Местным жителям он не понравился, и дело кончилось весьма печально. Одну из его дочерей туземцы убили, а его самого вместе с остальными силой погрузили на корабль, направлявшийся в Амстердам. Шел уже 1660 год. Хорошо хоть, что в Англии к этому времени о нем успели забыть. Он сумел поступить на службу к Карлу II и проектировал для того триумфальные арки. Король назначил его церемониймейстером, правда, почти сразу же и выгнал. Пришлось ему вспомнить о своем архитектурном таланте. Смерть настигла его в 1667 году, когда он руководил строительством замка для какого-то лорда.

Что бы ни предпринимал этот человек, какие бы поступки ни совершал, Рубенс находил ему оправдание. «Я верю, что вы делаете все, что в ваших силах, чтобы услужить вашему повелителю, королю Англии, и неизменно держите его в курсе всех происходящих событий»,²⁴⁰ писал он ему 15 октября 1632 года, то есть как раз тогда, когда стала известной неблагоприятная роль Жербье в деле бельгийских заговорщиков. Доходило до того, что в самые трудные для англичанина времена художник защищал его перед эрцгерцогиней, у которой пользовался огромным кредитом доверия: «Меня удивляют враждебные нападки, которым подвергли вас г-да Николальди и Тейлор; как только я окажусь в Брюсселе, непременно обращусь к инфанте с просьбой положить конец распространяемым на ваш счет клеветническим вымыслам».²⁴¹ Рубенс уже не впервые демонстрировал подобную слепоту: вспомним, как искренне восхищался он личностью философа-перевертыша Юста Липсия.

Один из современных историков, куда более прозорливый, чем Рубенс, сочинил Жербье такую запоздалую эпитафию: «Балтазар Жербье, француз корнями, голландец по рождению и англичанин по призванию или по профессии и один из самых отъявленных плутов и интриганов своего времени, не бедного на мошенников. Был гравером, затем художником,

затем наставником, затем английским агентом, затем изобретателем, затем колонизатором. Вечно испытывал нужду в деньгах, шпионил за всеми и каждым, выдавал чужие секреты, преуспел в шарлатанстве, служил всем хозяевам сразу и предал всех, кого мог предать». [242](#)

Но вернемся в весенний Париж 1625 года. Жербье сам разыскал здесь Рубенса, чью репутацию в кругу коллекционеров искусства хорошо знал. Бекингом тоже собирал художественные ценности и проявлял к коллекции фламандца живой интерес. За те девять дней, что Бекингом провел в Париже, куда прибыл представлять своего короля на заочном бракосочетании, он выкроил время для личной встречи с художником, организованной все тем же Жербье. Герцог заказал мастеру два портрета, а заодно поделился с ним, другом Спинолы и инфанты, важными сведениями: Карл I, говорил он, серьезно обеспокоен положением в Пфальце, ведь его сестра Елизавета и зять курфюрст Фридрих изгнаны из своих владений. Итак, знакомство состоялось. Художника и министра объединял общий интерес к живописи и дипломатии, да и повод для следующей встречи нашелся — Бекингом объявил, что желал бы приобрести коллекцию из музея-ротонды на канале Ваппер.

На обратном пути из Парижа Рубенс заехал в Дюнкерк, где виделся с эрцгерцогиней, а затем по ее приказу направился в сторону немецкой границы, очевидно, для встречи с герцогом Нейбургским. Подробности о последней мы не располагаем никакими. Затем он вернулся в Дюнкерк, отчитался перед Изабеллой о поездке и задержался еще на некоторое время — посмотреть, как идут работы над сооружением небольших «корсарских» судов, которые испанцы надеялись использовать в Северном море для нападения на торговые корабли английского и голландского флота и пошатнуть с их помощью серьезно мешавшую им торговую монополию соперников.

18 октября Рубенс писал очередное письмо Валавэ уже из Брюсселя. Он на четыре месяца переехал с семьей в Лаэкен, спасаясь от чумы, которая по-прежнему свирепствовала в Антверпене. Не изменяя привычке, он держался вдали от придворной суеты, однако, как о том свидетельствует его переписка, продолжал получать информацию обо всех важных событиях европейского масштаба. Так, он знал об осаде Ла-Рошели, знал о нетерпимости Людовика XIII к гугенотам, знал о происках графа Тилли в Дании, о бесчинствах Валленштейна и его солдатни в Германии, знал о докладе кардинала Берюлля, касающемся трудностей с отправлением религиозных обрядов английской королевой-католичкой.

Он все еще занимался дипломатией от случая к случаю, хотя его искусство открывало перед ним двери домов самых высокопоставленных вельмож. Он выполнил поясной портрет Бекингема в технике сангины и еще один, конный, на котором всадник парит над землей, поддерживаемый Славой; написал Спинолу — глаза навывкате и странное, гномоподобное лицо; написал стриженного «под ежик» Пекиуса; написал дона Диего Мессиа, написал и эрцгерцогиню Изабеллу, которая 10 июля 1625 года останавливалась у него в Антверпене по пути из Бреды. На сей раз он изобразил ее в костюме монахини-клариссы, к которому инфанта вернулась, овдовев. Две картины заказал ему Ришелье, не говоря уже о второй галерее для французской королевы-матери, посвященной истории Генриха IV. Бекингом, направляясь в Голландию для заключения с Соединенными Провинциями наступательно-оборонительного альянса сроком на 15 лет, завернул в Антверпен, где за 100 тысяч флоринов купил у Рубенса почти всю его коллекцию. Правда, некоторые особенно ценные работы художник оставил себе, а с ряда других успел снять копии. Его друг Якоб Сандрарт так прокомментировал сделку: «В этом деле он проявил не меньше ловкости, чем в своих занятиях искусством».²⁴³ Некоторые плоды этой сделки он использовал для укрепления своих французских связей, в частности, переслал Валавэ все 40 уложений англо-голландского договора, извинившись, что не успел их перевести.

В июне 1626 года, когда он уже целых три года близко общался с сильными мира сего, когда ряд его усилий принес ощутимый успех, когда он сумел завязать особенно тесные связи с Бекингом, он получил от Спинолы совет продолжать поддерживать знакомство... с Яном Брантом. По мнению царедворца, художник Рубенс годился разве на роль связника.

Некоторый налет угодливости, отличавший дипломатов того времени, в целом вписывается в контекст эпохи, политика которой вершилась путем политических браков, военных союзов, подчас противоречащих родственным связям, не всегда логичных религиозных объединений. Французская корона породнила двух своих наследников с отпрысками испанского трона, хотя для Ришелье не было врага ненавистнее Испании; английский принц женился на принцессе-католичке, а его сестра вышла замуж за главу немецких протестантов; Англия заигрывала одновременно и с католическими Нидерландами, и с протестантскими Соединенными Провинциями, надеясь восстановить в правах принца-протестанта; в католической Франции резали гугенотов и искали союза с голландскими кальвинистами против испанского короля-католика... Очередная война

воспринималась как «новинка сезона», едва ли не как светское развлечение. С какой целью, спрашивается, французская королева-мать, ничего не смыслившая в военном деле, отправилась к осажденным Люнелю и Монпелье? Исключительно из любопытства. Инфанта Изабелла пригласила польского князя поглазеть на осаду Бреды из тех же соображений — развлечь гостя и оказать ему почет. Поэтому нас не должна удивлять непосредственность, с какой Рубенс описывал вооруженные стычки между Фландрией и Соединенными Провинциями, словно речь шла об уборке урожая: «Здесь у нас настолько спокойно, — сообщал он Валавэ, — что складывается впечатление, будто ни та ни другая сторона не хотят воевать. Не слышно никаких разговоров о предстоящей летней кампании. И в самом деле, кавалерию нельзя выпускать, пока не подросла трава и не заготовили довольно сена. Обычно все приготовления делаются заранее, но на сей раз не видно их и следа». [244](#) Разумеется, Рубенс не собирался посвящать Валавэ, читай — Францию, поддерживавшую Соединенные Провинции, в подробности подготовки к военным действиям; тем не менее он с простодушием делился с другом-провансальцем сведениями о постройке фламандского корсарского флота. Такие удивительные, на наш взгляд, поступки, непоследовательность одних, капризы и безответственность других, действительно кажутся весьма далекими от идеала, но именно они помогают нам понять некоторые довольно странные откровения Рубенса, вырывавшиеся у него после января 1625 года: «Что касается меня, то уверяю вас, что в общественных делах я веду себя с полнейшим хладнокровием, думая в первую очередь о спасении собственных колец и собственной персоны; в то же время полагаю, что (*ceteri partibus*),^{*} оценивая окружающих исходя из интересов моей родины, я повсюду могу рассчитывать на самый радушный прием». [245](#) Поневоле засомневаешься в чистоте его помыслов, толкнувших его на путь дипломатии, поневоле задашься вопросом, кто же перед нами: честолубивый сын Яна Рубенса или убежденный фламандский патриот, достойный отпрыск Марии Пейпелинкс?

Исполняя наказ Спинолы, Рубенс продолжал поддерживать отношения с Яном Брантом. Также он переписывался с Жербье и держал инфанту в курсе английских инициатив. Изабелла проявила к ним заинтересованность, но Испания хранила равнодушное молчание. Рубенс проявлял настойчивость. То ли дипломатия увлекла его гораздо сильнее, чем он сам в этом признавался, то ли он действительно, как предполагал посланник Божий, видел в ней дополнительный источник дохода... Как раз в это время ему пришлось пережить личную трагедию, ускорившую ход

событий и сыгравшую определяющую роль в его дальнейшей карьере общественного деятеля.

Смерть Изабеллы Брант. Большая дипломатия

В феврале 1626 года, проведя четыре месяца в Лаэкене, Рубенс вернулся в Антверпен. Наступала весна, но в городе все еще свирепствовала чума. Не обошла она и дом Рубенсов. Заболела и умерла Изабелла. Валавэ покинул Париж, перед отъездом препоручив друга-фламандца заботам эрудита Пьера Дюпюи, исполнявшего при Людовике XIII обязанности библиотекаря, который отныне и держал его в курсе новостей французской столицы. С этим-то едва знакомым человеком и поделился Рубенс своим горем, в порыве откровенности поведав и о своем недоверии к прекрасному полу, и о своих надеждах найти утешение в стоицизме и путешествиях.

«Милостивейший государь!

Ваша Милость совершенно правы, напоминая мне о том, что далеко не всегда судьбе угодно считаться с нашими привязанностями, что, будучи проявлением Божественной воли, она менее всего склонна зависеть от наших желаний. Судьба главенствует надо всем, нам же остается лишь с покорностью склониться пред ее взыскательностью; безропотно принимая ее удары, мы обращаем свою неволю в посильную и почетную ношу. Увы, нынче тяжкий долг давит на мои плечи с невыносимой силой.

Ваша Милость дает мне более чем разумный совет положиться на время; я и сам жажду верить, что время свершит то, что не подвластно разуму. Я не обольщаюсь надеждой когда-либо достичь высот стоицизма и бесстрастия; впрочем, не думаю, чтобы естественные чувства были недостойны порядочного человека. Возможно ли хранить полное равнодушие пред картинами жизни? *Sed aliqua esse quae potius sunt extra vitia quam cum virtutibus* (Есть вещи, которые скорее найдешь вне порока, нежели внутри добродетели), и подобные чувства находят в душе отклик *contra reprehensionem* (вопреки порицанию).

Что до меня, то я потерял верную спутницу жизни, которую любил и не мог не любить, ибо в ней не было ни одного из пороков, присущих ее полу, — ни угрюмости, ни слабости, но лишь доброта, честность и добродетель. При жизни ее любили все, и все оплакивают ее смерть. Эта

утрата стала для меня источником глубочайшего страдания, и помня, что лишь забвение — это дитя времени — способно исцелить от любой скорби, я принужден уповать на него. Нелегко мне будет отрешиться от горестных воспоминаний о дорогом для меня и всеми чтимом существе; память же о ней я сохраню на всю жизнь.

Думаю, что мне могло бы помочь путешествие, которое вырвет меня из привычной обстановки, роковым образом вновь и вновь оживляющей боль, *ut ilia sola domo moerei vacua tratisque reliciis incubat* (подобно той [Дидоне], что одиноко скорбит в опустевшем доме и орошает слезами осиротевшее ложе [«Энеида», 4.82]). Быть может, новые впечатления, открывающиеся взору со сменой мест, пробудят воображение и не дадут возобладать печалям. Хотя, по правде говоря, *quod tecum peregrinabor et me ipsum circumferam* (и путешествуя везешь с собой свою память). Вместе с тем спешу заверить, что встреча с Вашей Милостью, равно как и с братом Вашей Милости, стала бы для меня большим утешением, и я был бы рад услужить Вам в меру своих возможностей. Меня глубоко трогает отзывчивость Вашей Милости и данные мне добрые советы, и я глубоко признателен за обещание не прерывать переписки в отсутствие г-на Валавэ. Остаюсь до конца своих дней Вашей Милости покорнейший слуга и вечный должник.

Светлейшей Вашей Милости покорнейший слуга». [246](#)

Никто и не догадывался, как сильно он ее любил! Но это письмо, несмотря на его привычную сдержанность в проявлении личных чувств, выдает глубину постигшего его горя. Первым, кто догадался пожурить Рубенса за излишнюю скромность, стал, как ни странно, всемогущий Оливарес, надменный министр Филиппа IV, направивший художнику утешительное письмо, в котором подчеркнул свое глубокое уважение. «Я обращаюсь к вам как к человеку известной скромности, дабы уверить вас, что, занятый сверх меры заботами и тяжкими трудами, я не перестаю ценить в вас высокие достоинства, которыми милостиво наделил вас Господь, и с глубоким удовлетворением принимаю вашу преданность». [247](#) Что ж, человеческие качества Рубенса Оливарес действительно оценил, но заслужат ли такой же высокой похвалы дипломатические таланты художника?

Рубенс похоронил жену подле матери. Рядом с привезенной из Рима картиной, изображавшей святого Григория, он повесил еще одну — Богоматерь с Младенцем. Могилу Изабеллы Брант украсила эпитафия следующего содержания: «Матери-Богородице

Эту картину, писанную собственноручно с благоговением и любовью, посвящает могиле своей достойнейшей матери, упокоившей также прах его супруги, Изабеллы Брант, П. П. Рубенс.

Дня св. Михаила-архангела,
Лета Господня 1626-го». [248](#)

В ноябре 1626 года, заехав на короткое время в Париж, он вместе с сокровищами своей личной галереи направился в Кале — первый пункт на пути к дворцу герцога Бекингема. После смерти последнего коллекцией своего фаворита завладел английский король. Позже она перешла к герцогу Нортумберлендскому, пока, наконец, снова не оказалась в Антверпене, но уже в разрозненном виде. Пока же, согласно реестру, коллекция включала 19 полотен Тициана, два Корреджо, 21 Бассано, 13 Веронезе, 8 Пальма, 17 Тинторетто, три Рафаэля, три Леонардо да Винчи, 13 Рубенса, 8 Гольбейна, полотно Квентина Массейса, два Снейдерса, 8 Антонио Моро, шесть Вильгельма Кея, не считая 9 статуй из металла, двух из слоновой кости, двух из мрамора и 12 ящиков с резными камнями.

Дом на канале Ваппер опустел. Изабелла умерла. Шедевры искусства, которыми любовался художник в минуту досуга, переехали к новому хозяину. Казалось, и сама его страсть к живописи несколько поугасла: за последние три года сверхплодовитый Рубенс написал всего 24 картины для галереи Медичи, не считая нескольких портретов царедворцев — жанр, который он всегда считал низким. «*Pulchra pictura*»,^{*} похоже, перестала целиком занимать его мысли. Его это мало беспокоило. Единственным возможным соперником на этом поприще мог стать Ван Дейк, продолжавший учебу в Италии. Пока же он был и оставался величайшим живописцем своего времени.

В ближайшие семь лет ему, гонимому скорбью по покойной Изабелле прочь из Антверпена, предстояло блеснуть своими талантами на поприще политика, использовав для этого свежее знакомство с английским двором. До сих пор его деятельность не выходила за рамки одной страны — Нидерландов, раздел которых омрачил его детство. Теперь его ждала игра на шахматной доске европейского масштаба.

V ПОСОЛЬСТВА (1627–1634)

«В 1630 году Испания и Англия вернулись к миру, в установлении которого сыграл свою роль великий художник Питер Пауэл Рубенс...»[249](#) Заключение этого договора знаменовало великую политическую победу антверпенского художника. Оно потребовало от него поездок в Мадрид и Лондон, заставило вырваться из узких рамок полномочий полу-случайного эмиссара между Северными и Южными Нидерландами и лицом к лицу встретиться с вельможами, олицетворявшими могущество той эпохи. Так он оказался причастным к крупнейшему событию XVII века — Тридцатилетней войне, которая началась 23 мая 1618 года пражской дефенестрацией и закончилась в 1648 году подписанием в Мюнстере Вестфальского мира.

В бурных событиях, потрясших всю Европу, Рубенс сыграл достаточно скромную роль. Главными действующими лицами в этом конфликте выступили другие — испанский король Филипп IV, его министр Оливарес, англичанин Карл I, повторивший судьбу своей бабки Марии Стюарт и трагически окончивший дни на эшафоте всего год спустя после заключения мира, кардинал Ришелье, германский император Фердинанд II, польский и датский короли, германские кондотьеры Мансфельд и Тилли. Они, а не художник, стали героями многочисленных романов плаща и кинжала, им посвятили поэты свои высоким стилем написанные трагедии, ибо именно в них воплотились типические черты героев эпохи, неважно, палачей или жертв. Рубенс не был ни генералиссимусом, ни даже посланником. Он не вел за собой армий, не грозил королям, не объявлял войн, не расстраивал альянсов, не захватывал новых территорий. Если он и командовал, то только кистями. Он снискал себе славу дипломата, оставаясь прежде всего художником; он служил искусству, опираясь на талант дипломата... Художник-дипломат, он преуспел в обоих качествах, превзойдя в этом всех своих предшественников. В самом деле, с ним мог бы конкурировать ван Эйк, но мы знаем, что он лишь единожды выполнял похожую миссию, когда по поручению Филиппа Доброго, герцога Бургундского, ездил в Португалию за его невестой. Дедли Карлтон, посланник Его Величества, в живописи никогда не поднимался выше любительского уровня, а картины, написанные Жербе, легко пересчитать по пальцам одной руки. В ипостаси

дипломата Рубенс интересен нам именно необычностью своего положения. Что же касается его роли в конфликте, на три долгие десятилетия обрекшем Европу на милость меча и огня и более чем вполовину сократившем население Германии, то придется признать, что упомянутый выше договор между Англией и Испанией оказался лишь каплей в море. То, что ему удалось сблизить две могущественные державы под носом у Франции и дерзко дернуть за бороду самого Ришелье, само по себе невероятно, но англо-испанское соглашение лишь в ничтожной мере послужило — если послужило вообще! — той главной цели, которая вела Рубенса и состояла в установлении мира между Соединенными Провинциями и Южными Нидерландами. Лишь через 18 лет, то есть восемь лет спустя после смерти художника, когда был подписан Вестфальский мир, Северная Европа обрела наконец покой. Голландцы добились того, к чему стремились, — независимости, поставившей точку в истории распада империи Карла V.

План Рубенса в контексте европейской политики

Бросаясь с головой в общественную деятельность, Рубенс руководствовался сразу несколькими мотивами — личным интересом, абстрактной идеей и патриотизмом. Каждая из этих причин нашла отражение и в его собственных суждениях, и в той оценке, которую дали его деятельности современники и будущие исследователи.

Встреча с Жербье в Париже в 1625 году открывала перед ним новые возможности, которыми Рубенс не преминул сейчас же воспользоваться. Вначале он ухватился за предложения англичан и в особенности за личное знакомство с их премьер-министром в слабой надежде остаться в числе участников дипломатической гонки, — ведь переговоры с голландцами, за которые он отвечал, провалились. Не исключено, что планы личного участия в международной политике сформировались у него позднее, поскольку для их осмысления ему потребовалось некоторое время. До сих пор он производил впечатление человека, более всего озабоченного собственными честолюбивыми помыслами и весьма неохотно делившегося добытыми сведениями. Переговоры, инициатором которых он выступил, разумеется, могли привести к мирному урегулированию конфликта между его родиной и северными штатами, но одновременно весьма повысили бы его общественный статус. О том, что он действительно преследовал

определенные личные цели, свидетельствует его отношение к герцогу Нейбургскому: не зря же он всеми силами старался оттеснить последнего от участия в переговорах, прекрасно понимая, что серьезно проигрывал потенциальному сопернику в знатности. Одним словом, на этом первом этапе он вел себя скорее как честолюбец, заслуживший упреки хулителей, чем как искренний миротворец. Впрочем, разве он сам не признавался, что равнодушен к общественному благу, а думает исключительно о спасении своих колец и своей персоны? После 1626 года он почти целиком погрузился в свою новую деятельность, но и здесь можно обнаружить корыстный мотив: после смерти жены ему требовалось отвлечься, и он полагал, что перемена мест поможет ему избыть боль утраты. И, наконец, последнее соображение из тех, что могли питать почву подозрительности к внезапно проснувшемуся «призванию» Рубенса-дипломата. Патриот, мечтавший об установлении мира, он ведь открыто исповедовал стоицизм, следовательно, перед нами с неизбежностью встает вопрос: до какого предела простиралось его смирение перед Божественной волей, одним из проявлений которой стала и война, терзавшая его родину. Что, если он соглашался терпеливо сносить лишения и разруху лишь потому, что лично его они не касались? В разоренном Антверпене он жил на широкую ногу, уверенный в достатке, обеспеченном процветанием его мастерской, получал жалованье придворного художника от инфанты, получал особую ренту, которую выплачивала ему антверпенская цитадель за услуги, оказанные королю Испании, да еще очень недурно заработал зимой 1626 года, выгодно продав герцогу Бекингеми свою коллекцию.

Впрочем, ту же самую аргументацию легко вывернуть наизнанку и доказать, что его личное благополучие как раз и являлось гарантом бескорыстия, напомнив заодно, что подростком он пережил ужасы войны, а потому искренне жаждал мира и не верил, что испанцам достанет сил в одиночку справиться с голландцами.

Да, им двигало честолюбие, но при этом он проявил выдающиеся упорство и проницательность, поставив на карту свое доброе имя, не говоря уже о том, что, ввязавшись в трудное дело подготовки переговоров, он на три года покинул родные стены и окунулся в будни придворной жизни, которую ненавидел. Не имея солидного официального статуса, он проявил редкую преданность идее, которой служил, порой превышая собственные полномочия, за что не раз подвергался обидным насмешкам и унижениям. А сколько преград пришлось ему преодолеть, действуя в запутанной международной обстановке!

План, предлагаемый Рубенсом, отличался ясностью и простотой. Он

хотел, чтобы прекратилась война, раздиравшая его родину с тех пор, как он сам появился на свет. И он пытался создать такие условия, при которых станет возможным заключение сепаратного мира между Нидерландами и Соединенными Провинциями, для чего требовалось нейтрализовать самого верного союзника голландцев — Англию. Если бы удалось связать последнюю союзническим договором с Испанией, ей пришлось бы отказаться от поддержки Соединенных Провинций, которые, в свою очередь, осознав свое бессилие перед лицом мощного блока двух держав, прекратили бы всякие военные действия. Договор между Испанией и Англией стал бы выстрелом, убивающим двух зайцев сразу: во-первых, обеспечил бы Нидерландам мир, а во-вторых, замкнул бы кольцо вокруг Франции, ликвидировав последнюю брешь со стороны Ла-Манша, все еще недоступную Габсбургам, и тем самым нейтрализовал бы главного врага Испании. Все это выглядело настолько очевидным, что сразу покорило и инфанту, и Оливареса, министра Филиппа IV. Заманчивый план, нет слов, но осуществим ли он? Рубенсу требовалось доказать, что его предложения — не пустая болтовня неофита, мало искушенного в реальной политике и дипломатии и наивно полагающего, что жизнь подчиняется законам логики.

Первым делом следовало уговорить инфанту Изабеллу, генералиссимуса Спинолу, Оливареса и Филиппа IV хотя бы рассмотреть его проект. Само по себе это было нелегко, но, лишь заручившись их поддержкой, он мог предпринимать дальнейшие шаги на пути того хитросплетения противоречивых интересов, которые составляли политическую ткань эпохи.

Южные Нидерланды хотели мира или хотя бы пролонгации перемирия с Соединенными Провинциями и при этом мечтали о возможно более полной автономии от иберийского сюзерена. Увы, ни в финансовом, ни — особенно — в военном отношении Брюссель не мог обойтись без Мадрида, а Филипп IV все еще не отказался от надежды вернуть Соединенные Провинции под свой скипетр. Очевидно, что любая попытка мирного решения этой проблемы неизбежно натывалась на серьезные преграды.

Соединенные Провинции — страна, богатая в торговом отношении и владевшая самым мощным в Европе флотом, — не могли себе позволить ввязаться в войну против испанских Габсбургов и их германских кузенов, не заручившись поддержкой заклятых врагов Испании — Англии, Франции, Дании, Швеции и даже России. Но эти страны, в свою очередь, преследовали каждая собственный интерес. Так, англичане заигрывали с

Испанией, надеясь с ее помощью вернуть себе Пфальц, расположенный на территории австрийских Габсбургов.

Наконец, между отдельными странами существовали разногласия локального характера. Франция и Испания, например, оспаривали друг у друга претензии на итальянские территории — Мантую, Монферрато и Вальтеллину, скромные по размерам, но расположенные в стратегически важных точках. Действительно, через Мантую пролегал путь с юга на север Италии, и если бы эта провинция, в соответствии с завещанием последнего из Гонзага, перешла к французскому герцогу Неверу, то испанской гегемонии в Италии пришел бы конец. Вальтеллина служила испанцам проходом к заальпийским владениям, но главное, связывала их с самым верным союзником — германским императором. Вспыхнул конфликт, в который вмешались независимые итальянские государства — Венеция, Савойя и Пьемонт, выступавшие то на одной, то на другой стороне, в зависимости от того, которая из них в конкретный момент времени казалась сильнее. Карта Европы, словно живое существо, вновь и вновь меняла очертания.

По месту своего рождения Рубенс должен был бы выступать на стороне Габсбургов, но фактически он примкнул к тем, против кого были направлены союзы и объединения европейских королей и прочих сильных мира сего. Он видел цель своей миссии в том, чтобы дать Брюсселю возможность заключить с Гаагой сепаратный мир, а для этого добиться от антигабсбургской коалиции согласия уйти из Соединенных Провинций. В практическом решении этой задачи он следовал по стопам самого ловкого политика того времени — кардинала Ришелье, который тоже пытался использовать в своих интересах врагов могущественной австро-испанской династии. Первым делом он обратил свои взоры к Англии, которой объективно был выгоден союз с французами. Во-первых, из соображений семейственности: английский король приходился французскому зятем. Во-вторых, по причинам стратегического характера, имея в виду европейскую гегемонию: за предыдущие века Испания подчинила себе весь мир, и теперь, когда в Англии и Франции наконец-то установилась внутренняя стабильность, реализовать свои экспансионистские планы эти страны могли, лишь потеснив иберийскую монархию. В-третьих, они проводили сходную политику, в частности, оказывали финансовую и военную помощь Соединенным Провинциям. Простая логика требовала объединить усилия против общего врага.

Что касается взаимоотношений Англии и Испании, то в силу целого комплекса исторических и религиозных разногласий они оставались

заклятыми врагами, что противоречило расчетам Рубенса. Англия — главный оплот протестантизма — видела свой долг в поддержке голландских братьев по вере. В декабре 1625 года по инициативе Бекингема англичане вместе с Соединенными Провинциями и Данией создали Протестантскую лигу. За этой акцией последовал немедленный отзыв испанского посланника из Лондона. Карл I вообще питал давнюю неприязнь к Филиппу IV, войско которого оккупировало в 1620 году Пфальц и изгнало из его владений курфюрста Фридриха V, который приходился Карлу зятем. Курфюрст нашел прибежище в Гааге, где жил отныне милостью дома Оранских. Итак, между обеими державами существовала давнишняя, но нисколько не потускневшая вражда, которая, казалось, исключала возможность какого бы то ни было союза.

В промежутке с 1614 по 1622 год Лондон и Мадрид вели переговоры о предполагаемой женитьбе инфанты Марии-Терезии и принца Уэльского. Испанцы рассчитывали на этот брак, надеясь таким образом помешать англичанам вступить в антигабсбургскую коалицию и не допустить слияния английского флота с голландским, что окончательно подорвало бы испанскую колониальную мощь. Англия преследовала свои интересы, полагая, что сумеет таким путем вернуть курфюрсту утраченные позиции в Пфальце. В то же самое время душа к предстоящей свадьбе не лежала ни у кого: целый сонм дипломатов и церковников бились над составлением брачного контракта, торгуясь по каждому пункту, а инфанта открыто грозила, что скорее уйдет в монастырь, нежели согласится выйти замуж за неверного. Принц Карл и Бекингем устали от всей этой мышинной возни и надумали инкогнито отправиться в Испанию за инфантой. 17 февраля 1623 года, уговорив короля, «бэби» Карл и «Стини» — так называл Бекингема Яков I — без всякого эскорта двинулись к Дувру. Они высадились в Булони, приобрели в Париже по парикку и помчались через всю Францию к Мадриду. На ночлег останавливались в харчевнях или в простых крестьянских домах. 7 марта они уже вступали в Мадрид. Испанцы истолковали этот порыв по-своему: Карл так влюблен, решили они, что ради женитьбы на Марии-Терезии согласится перейти в католичество. Но дальнейшее поведение принца Уэльского их серьезно разочаровало. Он не только подтвердил свою приверженность протестантской вере, но и предпринял ряд поступков, которые при суровом мадридском дворе не могли вызвать ничего кроме недоумения. Однажды он подкараулил инфанту во время прогулки и с высокой крепостной стены, отделявшей царственную барышню от народа, прыгнул прямо к ней под ноги. Инфанта хлопнулась в обморок. Близился к концу апрель, а решение

вопроса с женитьбой не двигалось с мертвой точки. Карл начал понимать, что угодил в ловушку. Вернуться домой без жены он не мог, не рискуя потерять лицо. И продолжал вести себя так, будто дело полностью улажено. Крупнейший английский архитектор Иниго Джонс получил спешный приказ заняться подновлением дворцов и соборов, дабы обеспечить достойный прием новой принцессе Уэльской. Испанцы не преминули обратить ситуацию к своей выгоде, вычеркнули из брачного контракта пункт о Пфальце и продолжали тянуть с отправкой инфанты, а главное, ее приданого в Англию. Между тем это приданое оставалось для Лондона последним весомым аргументом в пользу альянса.

Наступило лето, обрушив на кастильскую столицу невыносимую жару. Умер папа, так и не успевший выдать принцессе-католичке разрешение на брак с принцем-протестантом. Терпение Карла иссякло. 29 августа он покинул пределы Испании, поручив посланнику Бристолу жениться на Марии-Терезии от его имени. Но... Чем дальше от Мадрида, тем острее он сознавал, что вовсе не любит свою невесту. Из Сеговии он отправил к Бристолу гонца с приказанием отменить заочное бракосочетание, но просил при этом потянуть, пока сам он не удалится от испанских владений на достаточное расстояние и советовал дожидаться от нового папы разрешения на брак. Что ж, он сполна поквитался с испанцами за все их проделки и сумел нанести им жгучее унижение. Два года спустя он, уже три месяца носивший английскую корону, женился на французской принцессе Генриетте-Марии.

К тому моменту, когда на сцене с легкой руки Жербье появился Рубенс, взаимное недовольство между Испанией и Англией, достигшее крайних пределов, казалось неразрешимой проблемой.

Первые ходы

Между тем история не стояла на месте. Произошел ряд важных событий, изменивших общую картину. Последовав неудачному совету Бекингема, Карл I выступил с поддержкой французских гугенотов, группировавшихся вокруг маршала Субиза. Французскому королю это не понравилось. В начале 1627 года, чувствуя необходимость поправить пошатнувшиеся отношения с союзниками, Карл направил в Мадрид монаха-доминиканца Вильгельма Сент-Эспри, поручив ему принести

извинения Оливаресу. Чуть раньше, но с той же самой целью он приказал Жербье наладить контакт с Рубенсом, полагая, что окольный вариант сближения с Испанией через Нидерланды также не помешает. Эта идея и послужила причиной встречи в Париже Рубенса и Жербье и последовавшей за ней обширной переписки.

Рубенс, находившийся в центре мирных инициатив между Соединенными Провинциями и Южными Нидерландами, теперь готовился к аналогичной роли, но уже в отношениях между Англией и Испанией. К несчастью, именно в это время умер маркиз де Бедмар — единственный в Испании сторонник соглашения с англичанами. Рубенс, ни на минуту не забывавший о застарелом антагонизме двух держав, теперь в полной мере осознал, сколь трудна и масштабна стоявшая перед ним задача: «Одной из его [Бедмара] излюбленных идей были мирные переговоры между испанцами и англичанами, и я думаю, что, доберись он живым и невредимым до двора, он приложил бы всю свою настойчивость для достижения этой цели. Напротив, граф Оливарес, который безраздельно царствует здесь, подобно тому, как у вас всем заправляет кардинал, есть первейший враг Англии и в особенности личный враг герцога Бекингема, так что закрадывается опасение, что с этой смертью на успех подобных переговоров нечего и рассчитывать».²⁵⁰ Иными словами, Рубенсу, если он не хотел отказаться от идеи англо-испанского сближения, теперь предстояло действовать непосредственно через двух могущественнейших политиков-министров — Оливареса и Ришелье. Задача казалась невыполнимой; да он и сам признавал, что с самого начала она представлялась обреченной на провал.

Тем не менее он продолжал поддерживать связи с Жербье, не выпячивая своих заслуг и храня в душе уверенность, что настанет же когда-нибудь и светлый день. В конце 1626 года, как и было договорено, он отправился в Париж для встречи с Жербье, откуда планировал двинуться в Кале и проследить за погрузкой проданных Бекингеми мраморных и прочих скульптур. В Париже он поселился у фламандского посланника барона де Вика и три недели прождал Жербье, который так и не явился. В дальнейшем ему еще не раз придется оказываться в положении единственного пунктуального участника заранее запланированной встречи. Затем он выехал в Кале. В Брюсселе его недоброжелатели поспешили объяснить эту непредвиденную задержку на французских берегах тайной самовольной отлучкой в Англию, и ему стоило немалых трудов убедить инфанту и маркиза в том, что ничего подобного он не делал. Такой ценой приходилось платить за тайну, которой он окружил свою деятельность по

подготовке переговоров. В высших сферах его слушать не захотели, и он руководил ходом работы из антверпенской резиденции.

Жербье снова возник на горизонте в январе 1627 года. Рубенс помог ему достать паспорт для проезда в Нидерланды, а в феврале уже встречал его в Брюсселе. Жербье привез художнику документы, подтверждавшие серьезность намерений английской стороны: верительное письмо, подписанное Бекингемом, и памятную записку, в которой излагались основы англо-испанского соглашения. В числе предложений фигурировало прекращение военных действий и свобода торговли не только между Англией и Испанией, но также с Данией и Соединенными Провинциями. Английская сторона предлагала соблюдать эти условия в течение времени, необходимого для подготовки и надлежащего оформления договора. Рубенс передал полученные документы инфанте. По мнению последней, предпочтительнее было ограничиться в пунктах договора взаимоотношениями двух монархий — испанской и английской. Бекингем согласился с этой поправкой. Итак, инфанта убедились, что Рубенс пользуется полным доверием английского министра и вполне может играть ключевую роль в подготовке англо-испанского соглашения, однако она отнюдь не торопилась развязать ему руки. Так, в дальнейшем, когда интересы дела потребовали присутствия Рубенса в Голландии, паспорт ему пришлось добыть себе окольными путями, через английского посланника в Гааге.

Той же зимой 1627 года, когда вовсю шли переговоры с Жербье, к Рубенсу явился гонец от савойского герцога Карла-Эммануила. Аббат Скалья сообщил, что его господин готов в ответ на некоторые уступки поддержать испанцев против французов в их притязаниях на итальянские земли Монферрато и Вальтеллину.

Художник выслушал курьера, а затем передал новость инфанте, сопроводив собственным комментарием. Не стоит доверять авансам герцога Савойского, убеждал он, потому что в настоящий момент Скалья скачет по дороге в Голландию, то есть прямехонько к врагам Испании, а 12-тысячное войско Карла-Эммануила между тем движется к Генуе.²⁵¹ Предложения Бекингема, полученные в первой половине 1627 года через Жербье, инфанта сочла достаточно серьезными и заслуживающими доверия, чтобы сообщить о них Филиппу IV. Одновременно она информировала его и об итальянских инициативах.

В Мадриде к дипломатическим талантам Рубенса отнеслись более чем скептически. Первым делом Филипп IV сурово отчитал инфанту: «Я счел полезным высказать Вашему Высочеству свое глубокое сожаление в связи

с тем, что для обсуждения столь важных дел Вы прибегли к помощи какого-то живописца. Это может стать причиной серьезной потери доверия к монархии, ибо сам факт, что столь незначительный человек выступает в роли министра и принимает посланников, явившихся со столь важными предложениями, с неизбежностью подрывает уважение к ним. Явившемуся с предложением не следует отказывать в выборе посредника, ибо, делая первый шаг, он уже берет на себя обязательства, но если Англия не видит ничего предосудительного в том, чтобы таким посредником был Рубенс, то для нашей страны предосудительность этого выбора огромна. Поэтому будет лучше, если Ваше Высочество положит конец переговорам с агентом герцога Савойского, но продолжит их с Жербье в части, касающейся Англии и Голландии, следуя обстоятельствам и в той форме, о которой я уже сообщал Вашему Высочеству». [252](#) В ответном письме от 22 июля 1627 года Изабелла решительно встала на защиту своего художника: «Жербье тоже живописец, как и Рубенс. Он прибыл сюда с письмом, написанным собственноручно герцогом Бекингемом и адресованным упомянутому Рубенсу, и с поручением выдвинуть свои предложения именно перед ним. Поэтому уклониться от встречи не было решительно никакой возможности». [253](#) Тем не менее, Филипп IV в категорической форме отстранил Рубенса от дальнейшего участия во франко-итальянских отношениях. Напротив, разрешение продолжать контакты с Жербье свидетельствует о том, что английским инициативам он придавал ничтожно малое значение. В июне он пошел еще дальше, передав Изабелле полномочия вести от его имени переговоры с Карлом I, при этом подписав документы задним числом — 24 февраля 1626 года, то есть на 15 месяцев раньше истинной даты — и подчеркнув, что англичан следует «занимать», [254](#) но ни в коем случае ничего им не уступать.

Получив такое вот половинчатое благословение, Рубенс собрался на встречу с Жербье, которую для пущей конспирации решили устроить в Голландии. Англичане не хотели, чтобы кто-нибудь проведал о том, что они заигрывают с Испанией; фламандцы не собирались никого посвящать в свои связи с Англией. Поскольку паспорт Рубенса не давал ему права посещения приграничных городов, он предложил Жербье встретиться в Зевенбергене. Англичанин отказался наотрез, уверяя, что там полно шпионов датского короля. Между тем Христиан IV не имел ни малейшего понятия о новых направлениях в политике своего кузена и союзника Карла I. Художник завернул в Брюссель, где рассчитывал повидаться с посланцем испанского двора доном Диего Мессиа, маркизом Леганесом, приезда

которого ожидали со дня на день. Рубенс надеялся получить от испанца новые инструкции и позволение говорить с англичанами от его имени; тогда он мог бы передать через Жербье гарантии того, что намерения испанского правительства серьезны. Но Диего Мессиа задержала в Париже болезнь, и Рубенс снова выехал в Голландию, так и не повидавшись с порученцем Филиппа IV. Внешне он старался представить свою поездку как увеселительную. 21 июля он встретился с Жербье в Делфте и почти сейчас же выехал в Утрехт, где его ожидал брат по искусству голландец Хонтхорст, устроивший в его честь грандиозный банкет. Он также нанес визиты Абрахаму Бломаэрту, Тебругену, Пеленбургу. Сопровождавший его в пути Иоахим Сандрарт, с которым Рубенс делился своими сокровенными мыслями о призвании художника и причинах, подвигших его заняться дипломатией, оставил нам такое свидетельство: «После того как его жена заболела, а лекари не сумели предотвратить ее скоротечную кончину, он, стремясь развеять тоску, совершил путешествие в Голландию, где встретился со многими замечательными художниками, о которых был наслышан и чьи работы неоднократно видел». [255](#)

Английский посланник в Гааге лорд Карлтон все-таки заподозрил неладное. «Они [Жербье и Рубенс] вместе переезжают из города в город, якобы осматривая картины. Под этим предлогом можно провести здесь несколько дней, но если ему вздумается задержаться, его обязательно попросят убраться восвояси или просто вежливо выдворят из страны. А как еще прикажете расценивать их махинации в стане противника, если не как признак обмана и хитрости? Вот почему на этих двух господ здесь смотрят как на тех, кого принято называть эмиссарами и кто под разными предложениями является в эти края, чтобы шпионить за государственными мужами, а в народе сеять смуту и плести небылицы о том, что испанский король и инфанта с годами набрались опыта, прониклись милосердием, умерили свои аппетиты и готовы в обмен на разумные уступки оставить здешние края в покое». [256](#)

Итак, Карлтон учуял, что при посредничестве Англии между Испанией и Голландией намечается сближение. Но в его осуществление он верил не больше, чем в жажду прекрасного, заставившую Рубенса пуститься в путь. Тем более что — слухи распространяются быстро — Филипп IV горячо рекомендовал своему кузену-императору сохранять твердость в отношении протестантского населения Дании и Пфальца. Как же после этого верить в благие намерения католиков? Впрочем, Карлтон считал, что Испания стоит на пороге краха, а потому недолго ей осталось третировать Генеральные штаты Голландии. Главный же интерес

проницательного Карлтона сводился к вопросу — что же это за болезнь, которая задержала дона Диего Мессиа в Париже?

Жербье и Рубенс очутились в незавидном положении. Никто не хотел им верить, а вдобавок они начали подозревать друг друга. Англичанин упрекал фламандца в отсутствии письменных гарантий, подтверждающих серьезность намерений короля Испании. И вот, когда ситуация совсем зашла в тупик, грянула новость: подписан франко-испанский альянс.

Это был действительно эффектный трюк. Пока двое художников бились над сближением Испании и Англии, Оливарес, оказывается, вел переговоры с французами. 20 марта 1627 года они с посланником Рошпоном заключили договор о вторжении — не больше и не меньше! — французских и испанских войск на территорию Англии с целью восстановления там католической веры. Ришелье не скрывал своего довольства, а потому испанцы поспешили скрыть от него, что вели двойную игру. Вот откуда фальшивые даты на документах, уполномочивающих Изабеллу вести переговоры с Лондоном. Дон Диего Мессиа по-прежнему сидел в Париже, вот только вместо лечения занимался уточнением сроков франко-испанского нападения на Англию. 9 сентября он прибыл в Брюссель, где посвятил в подробности предстоящего дела инфанту, рекомендовав ей держать язык за зубами.

Но шила в мешке не утаишь. Уже 15 сентября Жербье доносил Карлу I, что испанский король согласился оказать французскому королю помощь в виде 60 кораблей. Далее он добавлял, что инфанта в отчаянии и обещает сделать все от нее зависящее, чтобы оттянуть поставку кораблей на возможно более долгий срок. Рубенс узнал о происходящем от самой инфанты. Новость убила его. Он попытался было избежать провала переговоров, сообщив Жербье дополнительную информацию, хотя это шло во вред испанским интересам: «Приезд сеньора дона Диего Мессиа открыл нам глаза на то, что договор между королями Франции и Испании касается защиты их владений». [257](#) 18 сентября он отправил Бекингеу подтверждение, что инфанта и маркиз по-прежнему стоят за мир и что лично он продолжит действовать в этом направлении, хотя о последнем его никто и не просил. [258](#)

Следовало ли ему утаить эти сведения от Жербье, который принадлежал теперь к другому лагерю? Хунта обвинила его в излишней словоохотливости: «Что касается дела Рубенса и Англии, то он [Оливарес] согласен с маркизом Монтескларесом, который считает, что можно было, не особенно греша против истины, высказаться с меньшей откровенностью». [259](#) Сообщив Жербье о франко-испанских

договоренностях, Рубенс дал англичанам возможность подготовить достойный отпор врагам. Быть может, он спешил засвидетельствовать перед Карлом I и Бекингом собственную искренность, чтобы спасти жалкие плоды своих усилий по подготовке переговоров и не лишиться статуса дипломатического агента?

На Высшем совете, созванном инфантой, фламандские мужи не стеснялись в выражениях. Общее недовольство своих соотечественников действиями короля Испании вслух изложил Рубенс, лишний раз подтвердив, что по-прежнему пользуется доверием инфанты и Спинолы: «Ему [Мессиа] наглядно показали все вероломство французов, король которых всюду помогает Штатам и собирается помогать датчанам. Французы насмеяются над нашей наивностью, а сами рассчитывают с помощью Испании принудить Англию заключить с ними договор, что и случится». [260](#)

По всей вероятности, Оливарес мысленно все еще жил в эпоху испанских браков и регентства Марии Медичи. Он не хотел признавать очевидного: истинные интересы Франции действительно толкали ее к альянсу с Англией, а вовсе не с Испанией. Он не понимал, что Ришелье, действуя в качестве премьер-министра, возрождал стратегию Генриха IV и вслед за ним прилагал все усилия, чтобы разорвать габсбургское кольцо. Принципы «финансовой дипломатии», которую он с успехом применял, изложены в его «Политическом завещании»: «Если в течение десяти лет все силы врагов вашего государства натываются на сопротивление ваших союзников, а вы чаще прибегаете к кошельку, чем к оружию, то это свидетельство крайней осторожности. Если силы ваших союзников на исходе и приходится вступить в открытую войну, то это свидетельство мужества и мудрости, вместе взятых». [261](#) Кардинал всегда долго тянул, прежде чем решиться на военные действия, негласно финансировал любые конфликты, которые вели к ослаблению противника. Так, подписывая соглашение с Испанией, он одновременно выплачивал субсидии членам Протестантской лиги — Соединенным Провинциям, Швеции и Дании. Неизвестно, ведал ли об этом Оливарес, но в любом случае он не желал ломать голову над подобными соображениями. Протест фламандцев произвел впечатление на Мессиа, но отказаться от экспедиции Мадрид уже не мог, тем более, что возглавить ее согласился Спинола, хотя и не веривший в ее необходимость, но считавший, что любой другой на его месте попросту провалит дело.

Впрочем, дальше разговоров оно пока не шло. В Дюнкерке французы ни шатко ни валко готовили корабли к нападению на Англию. Рубенс

назвал франко-испанское соглашение «громом без молнии».²⁶² Возможно, он хотел таким образом немного успокоить Жербье, которого призывал не бросать начатого: «Между собой мы могли прояснить затруднения, о которых уже говорили. С тех пор, как произошел разрыв, я по мере сил постоянно занимаюсь этим соглашением и по-прежнему держу в руках документы, касающиеся обеих сторон».²⁶³ Но Карл I решил отступить. 4 октября он сообщил об этом Жербье, воспользовавшись услугами министра иностранных дел: «С тех пор как в своих последних письмах вы доказали, что из-за нехватки министров противной стороны нам больше нечего ждать от этого соглашения, Его Величество полагает, что ему полезно и приличествует прекратить всякие шаги в направлении этого соглашения».²⁶⁴ Однако к концу года, серьезно обжегшись на разорительных мероприятиях помощи французским протестантам, англичане вновь повернулись лицом к Испании.

В декабре 1627 года Рубенс сообщил об этом Спиноле, а уже в январе 1628 тот вместе с Диего Мессиа отправился в Мадрид. Инфанта дала ему задание «вживую» переговорить с королем Испании — может быть, таким образом удастся заставить его прислушаться к интересам Нидерландов. Некоторое время спустя инфанта даже направила Филиппу IV ультиматум с требованием либо возместить ей военные расходы, либо замириться с Соединенными Провинциями. Мирные предложения, изложенные Спинолой, произвели на Филиппа IV самое удручающее впечатление, и он не придумал ничего лучше, как продержат гёнуэзца возле себя как можно дольше, чтобы в конце концов сплавить его в Милан, назначив губернатором. Там Спинола и скончался в 1630 году. Для Рубенса это означало, что его карьера дипломата застопорилась.

Итак, маркиза, доверием и поддержкой которого он пользовался, услали подальше. Испания не проявляла никаких признаков интереса к Англии. В сентябре закончилась отправка последних произведений искусства, проданных Бекингеми, и Рубенс лишился последнего благовидного предлога для сношений с Лондоном. Впрочем, его активная политическая деятельность отнюдь не прервалась. Сложившаяся репутация советника и доверенного лица инфанты, к тому же живущего в Антверпене, то есть на вполне нейтральной территории, позволяла ему собирать под своей крышей любых интересовавшихся искусством представителей высшего света, в числе которых нередко оказывались эмиссары всех мастей, не желавшие придавать своим визитам официального характера и предпочитавшие дом художника брюссельскому дворцу.

Так, в конце 1627 года он принимал у себя дипломатического представителя короля Дании в Гааге Иосиаса Восбергена. Чужая приближение большого пожара, датчане, которых он неминуемо коснулся бы вместе со всеми, сделали очередную попытку продлить сроки перемирия и положить конец вражде европейских католиков и протестантов. За этим они и обратились к Рубенсу. Соединенные Провинции чувствовали свою силу, лишь располагая поддержкой Дании, Швеции и Англии. Теперь, чтобы спасти мир в Нидерландах, Рубенсу следовало завязать отношения с Протестантской лигой, которая одна была способна оказать влияние на штатгальтера Голландии и принудить к уступкам короля Испании.

Рубенс ухватился за датские предложения, потому что видел в них повод вернуться на арену общественной деятельности. Он не скрывал своих устремлений от инфанты: «Ему [Восбергену] довольно того, что он снесся со мной, и, намереваясь совершить поездку в Англию, он ожидает, пока я получу от Вашего Высочества разрешение поддерживать эту связь устно и письменно, для чего мне любезно оставлен особый шифр». [265](#) Рубенс охотно принял на себя роль единственного посредника в отношениях с протестантами, — действительно, датский представитель по пути в Англию не счел нужным завернуть в Брюссель, — но продолжать вести переговоры он, разумеется, не мог, не получив официальной аккредитации.

Осторожная, как всегда, инфанта порекомендовала Рубенсу пока просто передать полученные сведения в Мадрид, маркизу Лос Бальбасесу, который перешлет их ожидавшему точной информации Спиноле. Художник так и поступил. К предложениям датского посланца он присовокупил собственные соображения о том, как следует поступить королю Испании. Игра стоила свеч, потому что на сей раз речь шла не больше и не меньше как об общих интересах протестантов не только Соединенных Провинций, но и Германии, которым угрожал император, и их датско-шведских союзников. Грех было упустить такую редкую возможность воздействовать сразу на всех союзников Соединенных Провинций и продиктовать им свои условия: «Генеральные штаты следует подвести к мысли, что они должны пойти на уступки королю Испании». [266](#) Поскольку Фердинанд II Габсбург приходился испанскому королю кузеном, последний мог извлечь из своей роли посредника выгоду для себя. Ему лишь следовало ограничить свои претензии к Соединенным Провинциям требованием символического признания своего титула владыки и не настаивать на реальном подчинении своей власти, которая давно уже улетучилась. Вполне очевидно, что вопрос

властных полномочий испанского короля занимал Рубенса меньше всего. Его скорее заботило собственное положение, а потому он вновь обратился к Спиноле с просьбой об аккредитации.

Поскольку датский гонец представлял собой лицо неофициальное, Спинола, осторожничая, велел Рубенсу пока ограничиться сбором и передачей информации. Король Англии, напротив, повел себя более решительно. Желание покончить наконец с проблемой Пфальца и надежда на помощь испанцев против французов, крайне недовольных его поддержкой протестантов Ла-Рошели, вкупе с пониманием того, что неофициальный характер инициатив неизбежно ведет к затягиванию решения назревших проблем, вынудили его наделить датского эмиссара полномочиями, необходимыми для ведения мирных переговоров с Испанией. Рубенс оказался в изоляции, но рук не опускал. В марте 1628 года он сообщал Бекингеу, что «Его Величество весьма расположено к заключению мира с воюющими»,²⁶⁷ одновременно отправляя Спиноле письмо за письмом, в каждом из которых корил испанцев за упрямое стремление к соглашению с французами, с не меньшим упрямством требуя полномочий для себя.²⁶⁸

В конце концов его настойчивость принесла свои плоды. Филипп IV соизволил обратить внимание на английские мирные предложения, переданные ему Спинолой и инфантой. Разумеется, король Испании не собирался отдавать на откуп Нидерландам ведение переговоров столь крупного масштаба, а потому принял решение перенести всю деятельность по их подготовке из Брюсселя в Мадрид. 1 мая 1628 года Изабелла получила от него письмо с требованием переслать ему всю дипломатическую почту по этому вопросу, накопленную Рубенсом: «Может оказаться, что в этих материалах содержатся слова и положения, на которые Рубенс не обратил внимания, и в то же время не исключено, что он исправил в них или добавил что-либо от себя, поэтому весьма желательно видеть основу, на которой строятся эти переговоры».²⁶⁹

Новое оскорбление в адрес Рубенса! Теперь его подозревали в том, что он не понял или извратил добытые сведения! Но он держался молодцом. Понимая, что у него в руках скопилось самое полное досье по проблеме сближения с Англией, которой он практически в одиночку занимался последние три года, уверенный, что кроме него никто не в состоянии разобраться в этой кипе документов, помимо всего прочего перенасыщенных сведениями, не имеющими никакого отношения к дипломатии, он ухватился за открывшуюся возможность получить наконец официальное признание со стороны испанского суверена. Если Филиппу IV

так хочется заполучить его дипломатическую переписку, он отвезет ее лично и лично изложит смысл ее содержания!

Рубенс поделился своим планом с инфантой, которая, просчитав последствия предстоящего шага, проявила полное понимание. (Все-таки в Брюсселе Рубенс пользовался достаточным весом и даже принимал у себя графа Карлайла — выдворенного из Голландии английского посланника). Приняв сторону художника, Изабелла поспешила заверить Филиппа IV, что никакой утайки сведений Рубенс не допускал. 4 июля хунта направила инфанте ответное послание следующего содержания: «Пусть Ваше Высочество велит Рубенсу прибыть ко двору и привезти указанные письма и бумаги. Далее, в зависимости от необходимости переговоры можно продолжить либо отложить, в том же случае, если будет сочтено целесообразным вести их и далее, приезд Рубенса окажется более полезным, нежели вредным». [270](#) Рубенс поспешил сообщить своему другу Пейреску, что едет в Испанию писать портрет короля, но этот наивный предлог никого не обманул. Французский дипломат, находившийся в Брюсселе, вскоре сообщал папскому нунцию Гвиди ди Баньо: «Рубенс выехал в Испанию, по его словам, с целью писать короля, но, как мне стало известно из надежного источника, он послан Ее Высочеством по делу переговоров с Англией о торговле». [271](#)

Обязательный во всем, 28 августа Рубенс побывал у нотариуса, составил опись своего состояния и оформил завещание в пользу обоих сыновей. Он был богатым человеком.

«Перед смертью Изабеллы Брант, — сообщает Росес, — Рубенс владел движимым и недвижимым имуществом в виде большого дома в Баскюле, еще одного смежного дома, выходящего на улицу Аньо (сегодня улица Ублоньер), и дома по улице Жюиф; фермы с 32 арпанами земли в Свиндрехте, купленном им 15 июня 1619 года у Николаса Рококса; ежегодной ренты в размере 3717 флоринов, выплачиваемой Брабантом, Антверпеном, Ипром и Нинове, а также множеством более мелких владений. Уже после смерти супруги он получил 84 тысячи флоринов, вырученных от продажи герцогу Бекингеми произведений искусства, а также три дома в Баскюле, по соседству с его собственным, 4 дома на улице Аньо, смежных с его владением, ферму в Экерене, приносящую 400 флоринов в год, и 3173 флорина государственной ренты от Брабанта, Брюссельского канала и собственности мессира Яна Дойенбрюгге из Дураса. В этот предварительный реестр не вошли картины, писанные лично им и другими мастерами, произведения искусства и прочие ценные

предметы, например, коллекция резных камней, которую намеревались оценить позже, а также драгоценности покойной на сумму в 2700 флоринов».[272](#)

На следующий день он уже отправился в дорогу. Путь его лежал в Испанию.

Общественный деятель

Эта испанская поездка стала первой официальной миссией Рубенса. Инфанта снабдила его необходимыми полномочиями, а ехал он по вызову мадридской хунты. Он уже давно перестал быть тем впечатлительным молодым человеком, впервые попавшим на Пиренейский полуостров, который вез чужие подарки и обижался на ревниво оттиравшего его дипломата. С той поры минуло четверть века. Ему исполнился 51 год. Теперь это был зрелый мужчина в самом расцвете сил, величайший художник своего времени. С собой он вез важные документы, составлявшие основу соглашения, способного изменить расстановку сил в Европе. И он собирался не просто вручить их испанскому королю, но добиться от монарха исполнения того дела, которому посвятил столько сил, и дожидаться подписания соглашения с Англией.

Если это пресловутое соглашение и не сыграло сколько-нибудь заметной роли для хода Тридцатилетней войны, то для раскрытия личности Рубенса его значение поистине огромно. Работа над ним позволила ему проявить такие качества характера, как упорство и настойчивость, проницательность и жажда престижа, политический ум и философское отношение к жизни. Впоследствии, когда он резко прервет свою дипломатическую карьеру, нам станет ясно, что посольская деятельность интересовала его лишь постольку, поскольку отвечала его внутренним помыслам, оттеняла художественное творчество и казалась осуществлением юношеской мечты. Но все это имело для него значение лишь до тех пор, пока все его существо не захватила большая любовь, за которую ему пришлось бороться. В борьбе прошла вообще вся его жизнь, менялись лишь ее цели. В юности он стремился превзойти всех в живописи, в зрелом возрасте — в дипломатии, в последние годы жизни — в любви. Любой поворот в судьбе он умел обратить себе на пользу. Одиноким гением, он играл с этим миром, обратив его в подмостки собственных

совершенств, дергал за веревочки фигуры и заставлял их поступать по его усмотрению, не покидая дома на Ваппере. К его честолюбию примешивался отчетливый дух стоицизма, благодаря которому он достойно держал удары судьбы и любое свое начинание обращал в успех. Художника он создал в себе сам; дипломатом стал без посторонней помощи. Но если генезис его искусства остается для нас полной загадкой, то за его успехами на общественном поприще мы легко можем проследить по его письмам, адресованным братьям Дюпюи — Пьеру и Жаку, — которые жили в Париже и служили ему своего рода «антеннами».

Эта переписка продолжалась многие годы и стала еще одним доказательством умения художника вести дела. Ежедневно общаясь с людьми, близкими к французскому королю, он ухитрился ни словом не обмолвиться о переговорах, которые вел с враждебной им стороной, одновременно сообщая достаточно интересных новостей, чтобы рассчитывать на взаимную любезность. Так, на протяжении всего 1627 года, когда он писал Пьеру Дюпюи раз в неделю, каждое письмо либо начиналось фразой о том, что ничего интересного не случилось, либо содержало упоминание об этом в дальнейшем тексте: «Новостей никаких нет», «Во Фландрии не происходит ничего значительного»,²⁷³ «Буду краток, потому что важных событий нет»,²⁷⁴ — и все это писалось в те самые дни, когда работа с Жербье по подготовке англо-испанского соглашения шла полным ходом! Разумеется, Пьер Дюпюи тоже не был простаком и умело дозировал информацию, сообщаемую доверенному лицу инфанты и деловому партнеру англичанина Жербье. Так, о франко-испанском соглашении он не проронил ни звука. Так или иначе, но этот обмен мнениями между умными и уважающими друг друга людьми, постепенно становившийся все более доверительным, дал Рубенсу возможность высказать свое непредвзятое суждение о сильных мира сего, с которыми его столкнула судьба, и свой взгляд на международную обстановку. Из этих же писем мы узнаем о некоторых «технических» подробностях его работы в качестве дипломата.

Держаться в курсе событий, происходящих в Европе, ему помогала целая сеть информаторов. С англичанином Жербье, итальянцем Скальей, датчанином Восбергенем, голландцем Яном он установил личные контакты. В своем антверпенском доме он поселил посланника Лотарингии и его английского коллегу Карлайла и оказывал им гостеприимство, пока их не приняли при эрцгерцогском дворе. Он получал новости из Рима и Германии, знал о финансовом положении султана и китайского императора.²⁷⁵ Дом на канале Ваппер представлял собой нечто вроде

приемной Брюссельского дворца и одновременно почтамта «до востребования». Чтобы успешно решать эти задачи, художник обзавелся целым арсеналом подручных средств, достойным настоящего тайного агента. Все свои письма и донесения он шифровал, причем с разными корреспондентами пользовался разным шифром. Для связи с Восбергеном, как он докладывал эрцгерцогине Изабелле, существовал свой тайный язык, для связи с Яном Брантом — свой; для Жербье — еще один. Последний исследователям удалось прочитать, и они установили, что знак 2х означал Скалья, n0 — Брюссель, 104 — инфанта, 105 — Спинола, 70 — Филипп IV, 00 — Карлтон, 89 — Соединенные Провинции, 87 — Бекингем, 34V41 67 37 57 59 — Голландия, 61 77 21 57 27 25 — Антверпен.²⁷⁶ Имелись у него и свои «почтовые ящики»: посланник Вик в Париже, после отъезда передавший эстафету своему секретарю Леклерку, и несколько антикваров, например, Фрарен, Го, Антуан Сури, которые вместе с предметами искусства передавали адресатам пакеты с донесениями. Несмотря на официальное разрешение получать письма из Голландии, он предпочитал пользоваться адресом своего друга (впоследствии ставшего ему зятем) Арнольда Лундена.²⁷⁷ Автор «Снятия со Креста» и «Преображения» тратил свой гений на выдумку таких вот трюков... Своих корреспондентов он просил подтверждать получение каждого письма, и сам всегда поступал так же. Случалось, его письма содержали компрометирующие сведения, и тогда в конце появлялась приписка с требованием сжечь письмо после прочтения, как в случае, когда он пытался через Жербье достать у Карлтона паспорт для проезда в Голландию.²⁷⁸ Он никогда не открывал своим «контактам», куда собирался ехать и уж, конечно, не сообщал зачем. Так, перед поездкой в Испанию он уверял окружающих, что получил от короля заказ на портрет.

С годами он блестяще освоил не только эти «шпионские штучки», но и, что гораздо важнее, методы ведения переговоров: «В государственных делах, если хочешь добиться своей цели, всегда следует прибегать к способу компенсации одного... другим».²⁷⁹ У него выработалась и своя политическая философия: «С опытом ко мне пришло понимание того, что достигнутый результат всегда соответствует вашим догадкам и предположениям, если последние основываются, с одной стороны, на вашем точном знании текущих дел, а с другой, на умении с осторожностью заглядывать в будущее».²⁸⁰ Что ж, друзей, которые обеспечат точное знание текущих дел, у него хватало, что же касается осторожности в построении догадок, здесь все зависело только от него самого...

Уже не один год его жизненный маршрут пролегал в непосредственной

близости от сильных мира сего. Придворные обычаи давно, с юности, не пугали его новизной. Он умел поступать по-своему, когда служил у Винченцо Гонзага, не поддавался искушению спокойной жизни в Брюсселе. Он свято верил, что судьбами людей вершит милость великих, которая, в свою очередь, зависит от хитросплетения интриг, что денно и нощно рождаются в столкновении соперничающих, зачастую прямо враждебных интересов. Не потому ли его так беспокоило затянувшееся пребывание Спинолы в Мадриде, по поводу которого он высказал ряд выстраданных мыслей, касающихся вопросов иерархии вообще? Он искренне веселился, узнав, какой торжественный прием устроили Спиноле в Ла-Рошели французы, его вчерашние враги из осажденной Бреды. И вот теперь генералиссимуса с почестями встречали в Мадриде. «Зная по личному опыту этот двор, я опасаясь, что эта благосклонность окажется не долговечней его присутствия и обернется завистью и ревностью, едва там узрят его спину»,²⁸¹ — писал он Пьеру Дюпюи, — ибо дружба царей, как уверяет Гораций, *sunt men ignes suppositi cineri doloso*».²⁸²

Ему и раньше случалось высказывать раздражение «молокососами, которые нами управляют». Не питал он иллюзий и относительно тех народов, с представителями которых вел переговоры. Специальных замечаний о национальном характере французов у него нет, но принцип их политической стратегии он уловил и изложил с полной ясностью — Франция, по его мнению, в первую очередь стремилась навредить Габсбургам. Точно так же вела себя и Голландия: «в поисках альянсов голландцы руководствуются одним — ненавистью к Испании — и меняют друзей в зависимости от того, какой оборот принимают дела в этой стране».²⁸³ Бекингам и Карл I ценили в нем исключительно интересного собеседника, что не мешало ему заклеить «заносчивость» и «дикость» англичан, которые «дружат с богами и враждуют со всем миром».²⁸⁴ С насмешкой он вспоминал, какими сокрушительными последствиями обернулись авантюры Бекингема на острове Ре и в Ла-Рошели и высказывал надежду, что они, быть может, научат того видеть «разницу между военным ремеслом и ловкостью царедворца».²⁸⁵ Помпезный прием, устроенный в Лондоне герцогу, самым жалким образом бежавшему с французских берегов, вызывал у него язвительную иронию.²⁸⁶ С не меньшей откровенностью высказывался он и об испанцах, осуждая их высокомерие, леность, безволие, непостоянство — качества, ввергшие Нидерланды в нищету и убожество. Суровой критики не избежали ни король, ни его министры, «вечно пребывающие в глубокой летаргии».²⁸⁷ «Каждый, кому довелось иметь дело с испанцами, знает, что стоит показать

им спину, как все свои обещания они мгновенно забывают». [288](#)

Внук лавочника и сам неплохой делец, он строил свои суждения без нарочитой сложности, тем не менее жизнь часто подтверждала его прогнозы. Государству не хватает денег, потому что ими распоряжаются монархи, ничего не смыслящие в делах и легко попадающие в ростовщическую кабалу к банкирам. Почему в государственных финансах должны действовать другие принципы, нежели те, которыми руководствуется обычный антверпенский купец? «Торговец или, если угодно, отец семейства, дела которого несколько расстроились, редко сумеет подняться, а скорее окончательно разорится под грузом долгов, ведь чем ниже падает его кредит, тем выше растет и без того огромный процент заимодавца». [289](#) Он осуждал экономическую политику Филиппа IV, сгубившую Антверпен. «Огромное тело города чахнет на глазах и от истощения начинает пожирать само себя. С каждым днем тает число жителей; несчастное наше население лишено средств поддерживать жизнь с помощью ремесел или торговли. Остается лишь надеяться, что беды, в которых виновата наша собственная неосторожность, закончатся, если только не сбудется зловещий завет тиранов: пусть лучше друзья вымрут, лишь бы врагам стало хуже». [290](#) Чуть позже, в августе, он развил эту мысль дальше: «Город постепенно приходит в упадок и живет пока лишь за счет старых запасов. От торговли, которая могла бы его поддержать, не осталось и следа. Испанцы воображают, что, запретив торговлю, они ослабили врага. Какая ошибка! Все тяготы легли на плечи подданных короля [...] Кардинал Ла Куэва непреклонен; он будет до последнего защищать свою вздорную идею, лишь бы остальные не догадались, что он просчитался». [291](#)

Досталось от него и итальянцам. Жертвой его предвзятого мнения едва не стал даже Спинола: «Я поначалу не доверял ему, поскольку он итальянец, да еще родом из Генуи». [292](#) Но преданность маркиза интересам Фландрии и его искренность вскоре заставили художника изменить свое мнение. «Решительный, здравомыслящий и достойный всяческого уважения», [293](#) Спинола в конце концов занял свое место в ограниченном кругу лиц и явлений, пользовавшихся безоговорочным одобрением Рубенса. Кроме него в этот круг вошли Фландрия, фламандцы и инфанта.

Вот почему населявшие Европу народы и их владыки не трогали его душу. Вот откуда та трезвость взгляда, с которой он присматривался к политическим событиям своего времени, подвергая безжалостному анализу их последствия и с горечью сознавая, что его проницательность никому не

нужна. «Интересы целого мира сегодня переплелись самым тесным образом, но государствами управляют люди неопытные и не умеющие прислушиваться к чужим советам; они не только не исполняют собственных замыслов, но и пропускают мимо ушей мнения других».²⁹⁴

От его пытливого ума не ускользнули несколько фундаментальных обобщений, которые он вывел из окружающей действительности. Голландцы, считал он, требуют лишь юридически закрепить то, чего на практике они уже добились. Король Испании уже давно выпустил из рук руль управления Соединенными Провинциями, как в политике, так и в экономике, и лишь ослепление мешает ему убедиться, что вернуть свою власть он уже не в силах. «Разве это справедливо, что ради спасения одного титула вся Европа должна жить в состоянии вечной войны?»²⁹⁵ вопрошал Рубенс. Так же ясно он сознавал, что судьба датских, шведских и английских союзников Голландии будет решаться в Германии, откуда «следует ждать бури».²⁹⁶ Наконец, он понимал, что если испанофобия французов и голландцев совпадет по времени с ослаблением Испании, то в результате могут явиться на свет самые невероятные союзы, а чем это закончится, не знает никто.

Вот откуда пророческая нота в оценках, даваемых им событиям, повлекшим за собой изменения в дипломатическом раскладе сил. По поводу франко-испанского соглашения он писал: «Думаю, что этот альянс послужит сглаживанию разногласий между Францией и Англией, но завоеванию этого королевства нисколько не поможет, равно как и покорению голландцев, ибо последние все еще непобедимы на море. Я не думаю, что намерения Франции простираются столь далеко. Полагаю, что в настоящее время Франция, внешне соглашаясь с волей союзника, на самом деле стремится использовать чужое горение в собственных интересах. Король Испании, в свою очередь, готов выказать себя истинным другом, способным прийти на помощь в трудную минуту, и ревностным католиком, даже если это идет вразрез с государственными интересами его страны. Я почти уверен, что англичане не ожидали подобного удара, но они заслужили его своей самонадеянностью, осмелившись объявить войну сразу двум могущественнейшим европейским монархам».²⁹⁷

В связи с поддержкой англичанами протестантов Ла-Рошели он отмечал: «Весьма вероятно, что ваши люди [французы] поспешат избавиться от англичан без нашей помощи не только ради спасения своей репутации, но и с целью избежать обязательств, выполнить которые они будут не в состоянии. Я думаю, что Франция еще помнит, какую цену ей пришлось уплатить испанцам за помощь, оказанную во времена Лиги, и

quanti steterint Gallis isti soteris (сколько дорого обошлась французам помощь освободителей). Думаю также, что своим безрассудством англичане оказали бы французскому королю великую услугу, предоставив последнему оправдание для штурма Ла-Рошели и благовидный предлог для ее покорения. По моему мнению, этот город, зажатый сушей и загнанный в кольцо, сдастся на милость Его Величества сразу же, как только уйдут англичане, и я не верю, что герцогу де Роану удастся добиться чего бы то ни было, ибо *nam vanae sine virbus irae* (бессильный гнев тщетен)» (Тацит, История, 4.75).[298](#)

В точности так все и произошло. 29 октября 1628 года Ла-Рошель безоговорочно сдалась. Герцог де Роан, преследуемый врагами, отступал до Севенн, пока после заключения Алесского мира (1629 год) протестантам не было даровано всеобщее прощение. После этого он направился в Венецию, где его встречали с великими почестями.

В Мантуе решалась судьба наследства Гонзага. Согласно воле последнего герцога и законам родства, герцогство переходило к французскому герцогу Неверскому: «Я вполне разделяю ваше мнение относительно того, что смерть мантуанского герцога повлечет за собой некоторые перемены, ибо я не верю, что алчность герцога Савойского удовлетворится женитьбой сына герцога Неверского на его внучке, поскольку лично ему этот брак не принесет никакой выгоды. Со своей стороны, испанцы вряд ли отнесутся благосклонно к тому, что одним из заальпийских государств, расположенных внутри владений Милана, завладеет кто-то из французов либо их союзников. Возможно, конечно, что споров вокруг мантуанского наследства не возникнет, но я сильно в этом сомневаюсь, имея в виду Монферрато и особенно Казаль, где находится главная крепость этого государства и стоит испанский гарнизон».[299](#) И в самом деле, начиная с 1629 года между испанцами и французами началась вражда вокруг итальянских территорий.

Герцог де Гиз и дон Фабрико де Толедо (генерал-лейтенант океанического флота) объединили усилия против общего врага — Англии. «Не могу поверить, — писал Рубенс, — что французский король бросит голландцев; не доверяя испанцам, он, вероятнее всего, будет продолжать оказывать тем поддержку. Если только я не ошибаюсь, Франция и Англия легко найдут общий язык, как только падет Ла-Рошель, а их взаимная дружба и согласие вновь обретут былую прочность, а может быть, и превзойдут ее».[300](#) Что ж, франко-английское соглашение в итоге не привело к ощутимым результатам, хотя Ришелье задействовал все возможные силы для его заключения, вставляя тем самым палки в колеса

самому Рубенсу, добивавшемуся заключения совсем другого альянса.

Разумеется, обмениваясь письмами с Дюпюи и откровенно делясь с ним новостями о посетивших его послах, о морских и приграничных стычках бельгийцев с голландцами, о строительстве Марианнского канала (первоначально именовавшегося каналом Эухении), связавшего Рейн с Маасом, Рубенс ни словом не обмолвился своему корреспонденту о собственных контактах с англичанами. Напротив, он всячески подчеркивал вероятность заключения франко-английского альянса, направленного против Испании, и жаловался Дюпюи на англичан, — точно так же, как он негодовал на французов в письмах к Оливаресу.

И, поскольку все-таки то была переписка эрудита и королевского библиотекаря, ее участники не могли не позволить себе некоторых чисто теоретических отступлений. Рубенс по памяти описывал произведения древнеримской живописи, которые наблюдал в садах Вителлия,^{[301](#)} рассуждал об античных образцах супружеской любви, самым ярким примером которой считал союз Орфея и Эвридики, горевал по поводу распыления коллекций мантуанского герцога, когда-то находившихся на его попечении,^{[302](#)} наконец, делился личными воспоминаниями о прежних своих покровителях, семействе Гонзага: «Своим расточительством и мотовством герцог Винченцо с сыновьями пустили на ветер имущество своих подданных, которых всегда облагали самыми тяжкими повинностями».^{[303](#)}

О живописи если и говорилось, то мимоходом. Рубенс еще не расстался с идеей написать серию картин для галереи Генриха IV. С этой целью он с завидным постоянством слал послание за посланием аббату де Сент-Амбруазу, который исполнял при Марии Медичи роль советника по вопросам искусства. С каждой подвернувшейся оказией художник передавал французам очередной поклон. 27 января 1628 года он сообщил, что приступил к работе над эскизами.^{[304](#)} Правда, дальше дело так и не пошло: и то сказать, «зимой краски сохнут чрезвычайно медленно».^{[305](#)} Реже стал и обмен письмами с Пейреском. Гуманист окончательно перебрался в Прованс, а потому больше не мог служить информатором о столичных новостях. Тем не менее Рубенс продолжал держать его в курсе своих научных изысканий, которыми занимался в минуты досуга, а также пообещал другу выслать автопортрет.

Итак, 29 августа 1628 года он тронулся в путь. В Испанию с важным поручением ехал весьма искушенный в политике человек, скорее дипломат, чем художник (хоть и прихвативший с собой на всякий случай несколько картин). Путешествие к полуострову совершалось форсированным маршем и в полном секрете. Он не остановился в Париже, не заглянул к своему другу Пейреску, хотя проезжал югом Франции. Единственный раз он на два дня задержался в пути, чтобы взглянуть на осаду Ла-Рошели. 15 сентября он уже въезжал в Мадрид.

В тесном мирке дипломатов его приезд произвел бурю. Слухи об активной политической деятельности художника докатились до испанской столицы, в том числе до папского нунция Джованни Баттисты Памфили, который поспешил доложить начальству: «Говорят, этот большой друг Бекингема привез предложение о соглашении между двумя коронами». [306](#)

Рубенс передал привезенные документы, а также показал Филиппу IV свои полотна, не вызвавшие у последнего особенного восторга. 28 сентября состоялось заседание государственного совета, на котором предстояло обсудить, следует ли давать дальнейший ход переговорам с Жербье. Ожидали прибытия английского представителя сэра Ричарда Коттингтона.

Но он так и не приехал. В Англии начались серьезные внутренние волнения. 23 августа в Портсмуте некий пуританин напал на Бекингема с кинжалом. В Мадриде эту новость узнали лишь в октябре, спустя два месяца после происшествия. Сохранилось письмо, датированное 5 октября 1628 года и приписываемое Рубенсу, в котором художник, обращаясь к лорду Карлайлу, сокрушается по поводу «внезапного бедствия, вызванного кончиной господина герцога Бекингема, резко прервавшего ход нашего дела в тот самый момент, когда все складывалось самым наилучшим образом и вело к скорейшему достижению нашей цели [...]». Я нахожусь почти на грани отчаяния в связи с утратой столь достойного сеньора, приходившегося мне личным другом, и скорблю об уроне нашему общему благу, которому он с искренностью служил». [307](#)

Неизвестно, что именно — смерть герцога или привычная для испанцев «летаргия», — послужило тому причиной, но дело опять затянулось. Решение, как всегда, отложили в долгий ящик. Придворная жизнь мало привлекала Рубенса. Королевской страсти к театру он не разделял. Если не считать вдовства, [308](#) с премьер-министром Оливаресом его не объединяло ровным счетом ничего. Действительно, этот человек «жил, как монах-отшельник, державший у себя в комнате гроб, куда он укладывался спать, требуя, чтобы над ним пели “*De profundis*”». [309](#)

Неудивительно, что в письме к Пейреску от 2 декабря 1628 года Рубенс писал: «Здесь, как, впрочем, и везде, я занимаюсь живописью».³¹⁰

На сей раз камуфляж полностью совпал с реальностью. Никто не верил Рубенсу, когда тот заявлял, что едет в Испанию писать короля. Между тем именно этому занятию ему пришлось посвятить добрую часть проведенных в Мадриде восьми месяцев. По приказу Филиппа IV во дворце Рубенсу оборудовали мастерскую. Король навещал его ежедневно. Вероятно, возможность побеседовать с художником привлекала его даже больше, чем искусство последнего, но тем не менее монарх заказал мастеру целый ряд портретов — своих и членов семьи. И Рубенс писал короля, брата короля кардинала-инфанта Фердинанда, будущего правителя Нидерландов (в красном халате), королеву, урожденную Елизавету Бурбонскую, инфанту Марию-Терезию, неудачливую невесту принца Уэльского, теперь собиравшуюся вступить в брак с императором Фердинандом II, снова короля — на коне и в доспехах. За последнюю работу он удостоился стихотворной похвалы поэта Зарата. Своему придворному художнику Диего Веласкесу Филипп IV наказал показать Рубенсу все королевские галереи. Взорам фламандца открылось бесценное собрание полотен Тициана, созданных при жизни императора Карла V. Снова обратившись в прилежного ученика времен своей итальянской юности, он с усердием принялся копировать великого венецианца. Он не устал настаивать на пользе копирования старых мастеров,³¹¹ которое не только помогало держать в форме руку, но и способствовало обогащению собственных коллекций. В его посмертном собрании впоследствии окажется 32 копии Тициана, выполненных в Мадриде. Этим он по преимуществу и заполнял свои дни в испанской столице, не считая разговоров и прогулок верхом с Веласкесом — единственным из местных живописцев, кого он считал достойным своего общества. Они вместе посетили Эскориал, и, согласно легенде, Рубенс дал будущему создателю «Лас Менинас»^{*} несколько советов, в том числе горячо рекомендовал ему отправиться в Италию, чтобы там отшлифовать науку живописи, которой его обучил тесть Пачеко. О последнем следует сказать особо. Не слишком талантливый художник, Пачеко служил Инквизиции и стал первым испанцем, посмеявшимся соперничать с итальянцами в области теоретической эстетики. В «Искусстве живописи», изданном в 1649 году, хотя написанном много раньше, он оставил нам следующее свидетельство «из первых рук» о пребывании Рубенса в Мадриде: «Он приехал в Испанию в августе 1628 года. Его Величеству, нашему католическому королю Филиппу IV, он привез восемь картин разного размера, написанных на разные темы и

вывешенных затем в Новом салоне рядом с другими выдающимися творениями живописи. За девять проведенных в Мадриде месяцев он, не бросая важных дел, ради которых прибыл, много писал (ибо его умение и скорость письма весьма высоки). Прежде всего он написал поясные портреты короля, инфанта и инфанты, намереваясь забрать их с собой во Фландрию, затем выполнил пять портретов Его Величества, в том числе один конный портрет в окружении других персонажей. Все работы восхитительны. Он написал портрет инфанты Дескальзас, а затем сделал с него несколько копий; написал пять или шесть портретов частных лиц. Он выполнил копии всех работ Тициана, которыми владеет король, то есть с обоих купаний, “Похищения Европы”, “Венеры и Адониса”, “Венеры и Купидона”, “Адама и Евы”, а также других; сделал копии портретов Ландграва, герцогов Саксонского, Альбы, Кабоса, одного венецианского герцога и со многих других картин, не принадлежавших королю; сделал копии со своих портретов Филиппа IV в полный рост и в военных доспехах; подправил кое-что в своем раннем “Поклонении пастухов”, хранящемся во дворце; для дона Диего Мессиа (одного из его горячих поклонников) написал “Святое зачатие” в два человеческих роста, а для Хаима де Карденаса — Святого Иоанна-евангелиста в натуральную величину.

Кажется невероятным, как можно за столь короткое время, занятое и иными заботами, написать так много. С другими художниками он почти не встречался, за исключением моего зятя, с которым и до этого поддерживал переписку, а теперь тесно сдружился. Он удостоил его картины высокой похвалы и оценил его скромность. Вместе они посетили Эскориал. [...]

Когда переговоры подошли к концу и настала пора прощаться с Его Величеством, граф-герцог вручил ему от имени короля кольцо стоимостью в две тысячи дукатов. 29 апреля 1629 года он сел в почтовую карету и направился напрямик в Брюссель для встречи с инфантой». [312](#)

Судя по всему, Рубенс, в точности как и в первый раз, в 1605 году, поразил Мадрид своей работоспособностью. Между тем, если верить нунцию Джанбаттисте Памфили, он регулярно встречался с Оливаресом: «Все уверены, что фламандский художник явился сюда с некоей миссией, связанной с переговорами, поскольку известно, что он ведет частые беседы за закрытыми дверями с графом-герцогом, а характер этих бесед не имеет ничего общего с теми, кои приличествовали бы его профессии». [313](#) Увы, письма Рубенса к эрцгерцогине и к ее секретарю Педро де Сан Хуану утеряны, и из всего, что связано с переговорами, нам известен только конечный результат, а именно принятое через восемь месяцев раздумий

решение графа-герцога отправить художника в Англию.

В самом деле, задержка с переговорами испанцев не смущала. Напротив, с инициативой их возобновления выступили англичане, наконец пришедшие в себя после смерти Бекингема. Ла-Рошель пала, и теперь они опасались преследований со стороны французов, а потому искали сильных союзников. В Мадрид отправился Эндимион Портер, а в Лондоне принялись ожидать ответного гонца из Испании. Выбор Оливареса и Филиппа IV пал на Рубенса. То ли они прониклись наконец доверием к художнику, то ли он лучше других вписался в их излюбленную стратегию затяжек и проволочек. Король с премьер-министром не могли не оценить выгод, связанных с этим выбором, ведь художник был своего рода вольным стрелком, таким солдатом легкой кавалерии. Его и отправили в Лондон отнюдь не посланником, но разведчиком. Его задача заключалась в том, чтобы по примеру английского посланца, прожившего в Мадриде зиму, расчистить площадку. Мысль о том, чтобы снабдить его сколько-нибудь серьезными полномочиями, даже не приходила им в голову, что не помешало им доверить Рубенсу нелегкую миссию, заключающуюся в сглаживании противоречий между обеими странами, так чтобы настоящему посланнику по приезде в Лондон оставалось лишь подписать готовое соглашение. Для решения этой задачи художнику предстояло разрушить замыслы Ришелье, пытавшегося войти в сделку с англичанами; договориться с главой французских гугенотов Субизом, скрывающимся в Англии, и, пообещав деньги, убедить его вернуться во Францию и продолжить раздувание протестантской смуты; определить, на каких основаниях возможно примирение курфюрста с императором, поскольку именно это стало главной причиной, толкнувшей Лондон к переговорам; наконец, приложить все усилия к заключению перемирия между Испанией и Соединенными Провинциями. В целом, если бы Рубенсу удалось решить все эти задачи, он уничтожил бы в зародыше Тридцатилетнюю войну.³¹⁴

За услуги, оказанные испанскому двору, а также стремясь подчеркнуть важность возложенной на художника функции королевского эмиссара, 27 апреля 1629 года Филипп IV назначил его секретарем Высшего совета Нидерландов. Эта официальная должность навсегда осталась для Рубенса пустым звуком, поскольку никаких обязанностей от него не потребовала. Он вообще, как мы уже не раз имели возможность убедиться, предпочитал действовать в своего рода подполье, сохраняя независимость. Он охотно принимал титулы и звания, но отвергал всякую службу. Состоя в гильдии святого Луки, объединявшей антверпенских художников, он не принимал

ни малейшего участия в ее деятельности; являясь придворным художником эрцгерцогов, никогда не жил в Брюсселе; занимая пост секретаря Высшего совета Фландрии, ни разу не посетил ни одного из его заседаний, а впоследствии передал должность своему старшему сыну. В день отъезда из Мадрида он и в самом деле, как о том не без зависти поведал Пачеко, получил усыпанное бриллиантами кольцо.

Он покинул Мадрид 28 апреля. Двинувшись по дорогам Западной Франции, 11 мая он прибыл в Париж, а двумя днями позже уже был в Брюсселе, где инфанта снабдила его средствами, необходимыми для путешествия в Англию. Она же слегка изменила порядок выполнения его миссии, освободив его от необходимости вступать в переговоры с Соединенными Провинциями, поскольку один из ее эмиссаров, Ян Кесселер, уже находился у штатгальтера с аналогичным заданием. Денег, предназначенных для передачи маршалу Субизу, он также не получил. Художник ненадолго завернул в Антверпен, едва успев обнять детей и прихватить с собой шурина Хендрика Бранта. Вспомним, что в Италию он брал с собой Деодата дель Монте, в Голландию — Иоахима Сандрарта. Судя по всему, уезжая надолго из родных мест, он не мог обойтись без спутника из родственников или близких друзей. 3 июня Рубенс и Хендрик Брант сели в Дюнкерке на военный корабль «Адвенчур», предоставленный им английским королем Карлом I для пущей безопасности — открытое море кишело голландскими судами. 4 июня корабль бросил якорь в Дувре. Пятого, на Троицу, они уже были в Лондоне, где их ждал Жербье. Время торопило. 20 апреля 1629 года, утомившись испанской медлительностью, Англия заключила мир с Францией.

Лондон

Рубенс вплотную приблизился к осуществлению своей цели. Уполномоченный Испанией и католическими Нидерландами, он получил доступ к высшим чинам английской монархии. Пусть его полномочия не простирались на сферу принятия решений, кто мешал ему слегка превзойти власть? И пусть руководили им соображения главным образом личного характера, упорство и ловкость, с какими он шел к достижению цели, достойны восхищения. Ибо в 1630 году живописец Рубенс представлял сторонников мира между Мадридом и Лондоном в

единственном числе.

Препятствий — самых разнообразных — хватало с избытком. Первое заключалось в самой международной обстановке, осложненной путаницей в территориальных, конфессиональных и родственных вопросах. В Германии и Фландрии все еще велись военные действия, и от исхода каждой конкретной стычки зависело, куда качнется общее равновесие. Дипломаты, к числу которых относился и Рубенс, видели свою задачу в его восстановлении с учетом нового соотношения сил. Так, 12 мая 1629 года король Дании Кристиан IV, дядя Карла I, отказался защищать интересы своей племянницы Елизаветы, супруги курфюрста, подписав договор с императором.

Деятельность Рубенса в Лондоне теперь не ограничивалась сбором информации, ее оценкой, взвешиванием обстоятельств и общим анализом ситуации, чему он охотно предавался в своем антверпенском уединении. Отныне приходилось вмешиваться в ход событий, встречаться с дипломатами, одержимыми идеей войны, и отбивать удар за ударом. Разумеется, окружали его не только враги. Скалья, агент савойского герцога Карла-Эммануила, относился к нему, своему политическому противнику, с огромным уважением, о чем свидетельствует его письмо к одному из английских собратьев: «Что касается личности Рубенса, то вам давно и хорошо известно, сколь велика его привязанность к делу, успеху которого он уже немало способствовал и готов способствовать впредь в качестве глубоко осведомленного человека, пользующегося у своих правителей должным уважением и полным доверием».³¹⁵ Еще одного друга Рубенс нашел в лице представителя Савойи Бароцци, к которому ежеутренне ходил слушать мессу. Зато один из английских наблюдателей отзывался о нем в письме к родственнице в следующих насмешливых выражениях: «Если случайно услышите, что прибыл посол эрцгерцогини, знайте: это всего лишь Рубенс, знаменитый художник, и явился он сюда в своем основном качестве. Церемониймейстером при нем назначен живописец герцога Бекингема Жербье, которому и поручено его развлекать».³¹⁶ Посланник Соединенных Провинций Иоахими поспешил напомнить остальным, что никакими официальными полномочиями художник не располагает (что частично соответствовало действительности). Венецианец Альвизо Контарини писал о нем, как о человеке «тщеславном и алчном, который стремится лишь к тому, чтобы всегда быть в центре внимания и при этом заработать дорогой подарок».³¹⁷ Вскоре прибыл и посланец Ришелье Шатонеф, в задачу которого входило конкретизировать условия договора 1629 года. Именно этот человек стал главным противником Рубенса, тем

более опасным, что сам он располагал полной свободой действий, следовательно, все решения мог принимать на месте, тогда как Рубенсу приходилось отчитываться за каждый шаг перед Оливаресом: «Перед отъездом из Мадрида я получил от Вашей светлости приказ докладывать обо всем происходящем независимо от важности события». [318](#) Поэтому к числу таких препятствий, как злобная неприязнь дипломатов или нестабильность международного положения, в сущности, служивших лишь дополнительным стимулом, следует добавить и медлительность почты — обстоятельство куда более прозаическое, но тем не менее чреватое весьма серьезными последствиями. Письмо, отправленное с курьером, шло до Мадрида 11 дней, а поскольку решения Оливареса зависели от мнений императора и герцога Баварского (двух заинтересованных сторон в деле Пфальца), да и сам испанец питал склонность к проволочкам, то в итоге Рубенс неделями ожидал очередных указаний, проявляя вполне понятное нетерпение, а иногда решаясь и на самостоятельные шаги.

Наконец, следовало принимать во внимание и напряженность, царившую в английской внутривластной жизни, которую властному и порывистому монарху удавалось контролировать когда с большим, когда с меньшим успехом.

При дворе предполагаемое соглашение с испанцами не вызвало всеобщего одобрения. Главный казначей Коттингтон искренне радовался тому, что «в Лондон приехал именно Рубенс. Мадрид не мог бы сделать лучшего выбора, поскольку он не только доказал отменную сноровку и ловкость в ведении дел, но сумел также завоевать всеобщие симпатии, в особенности симпатии короля». [319](#) Напротив, Генриетта Французская, любимая и высокочтимая супруга Карла I, с гораздо меньшей благосклонностью воспринимала альянс, в результате которого могли пострадать интересы ее брата Людовика XIII. Примерно такую же позицию заняло и английское общественное мнение, хотя и руководствуясь совсем другими соображениями. В самом деле, склонный к расточительству самодержец, Карл I больше заботился о богатстве собственных коллекций, чем о пополнении королевской казны. Он не нашел достаточных средств для финансирования экспедиции Бекингема в Ла-Рошель, но в то же время приобрел первую половину собрания герцога Мантуи. В 1628 году он завладел и второй половиной, лишь бы она не досталась Ришелье и Марии Медичи, хотя его финансовое положение пошатнулось еще сильнее. Чтобы выкрутиться, он, как 21 сентября 1629 года Рубенс докладывал Оливаресу, заложил в Голландии кое-что из драгоценностей, получив в обмен несколько пушек, [320](#) и ввел ряд новых налогов. В народе зрело

недовольство. Жизнь на широкую ногу, которую вел король, еще и женатый на католичке, подталкивала многих из его подданных к поддержке пуритан — наиболее суровых из протестантов, не только не приемлющих никакого союза с католиками, но и мечтавших о единении с голландцами, даже если ради него пришлось бы пойти против собственного короля.

Карл I не обращал ни малейшего внимания на эти опасные тенденции. Парламент он распустил и правил единолично. Так продолжалось долгих 20 лет, вплоть до 1649 года, который закончился победой пуритан и казнью короля. В области внешней политики Карла более всего занимало, как вернуть шурина и сестре Елизавете власть над Пфальцем, о чем он во всеуслышание и объявил в самый день своей коронации в 1625 году: «Милостью Божией я буду продолжать войну, даже рискуя короной. Я восторжествую над испанцами и восстановлю утраченный порядок. Мой шурин вернется на свое место, и я желаю лишь одного: чтобы каждый суверен поступал так же, как я».³²¹ Вот почему после смерти Бекингема он поспешил окружить себя людьми, которых считал своими личными друзьями, преданными одной с ним цели и принявшими католическую веру — Ричарда Уэстона, лорда-казначея, вместе с Елизаветой пережившего падение Пфальца и бегство в Голландию, и дипломата Фрэнсиса Коттингтона. С ними обоими Рубенс и встречался в Лондоне чаще всего.

Еще в 1625 году Карл, успевший познакомиться с творчеством Рубенса при испанском дворе, когда разворачивалась вся невероятная история его сватовства к инфанте Марии-Терезии, настойчиво просил художника подарить ему автопортрет. Теперь он радовался приезду фламандца «не только по причине миссии Рубенса, но и потому, что ему хотелось лично познакомиться со столь достойным человеком».³²² Уже на второй день Рубенс получил приглашение в Гринвич, где располагалась королевская резиденция. Король, казалось, не желал замечать подначального положения Рубенса и относился к нему как к полномочному представителю другой державы, делаясь с ним своими личными соображениями и ожидая в ответ конкретных решений. Доверие короля, облакавшего его властью, которой художник не располагал, стало еще одним, дополнительным препятствием на пути к исполнению его миссии.

Рубенс провел в Лондоне десять месяцев. Несмотря на разнообразные козни противников, жизнь здесь протекала куда веселее, чем в Мадриде. Время от времени он позволял себе проявить характер: стоило Карлу заартачиться в вопросе с Пфальцем, художник заговаривал о том, что ему пора домой, беспокоился, как там без него мастерская, и вообще выказывал столь явную озабоченность своими домашними делами, что казалось, будто они волнуют его гораздо сильнее, нежели заключение англо-испанского мира.

Между тем в Лондоне было на что посмотреть и было с кем встретиться. Здесь жили пизанский художник Джентилески с дочерью Артемизией, голландец Герард Хонтхорст, поэт Бен Джонсон. Для них и многих других Рубенс представлял гораздо больше интереса как художник и гуманист, чем как дипломат, и его охотно знакомили с людьми, для которых он когда-то работал и которые разделяли его художественные пристрастия. Он мог не торопясь осмотреть коллекции графа Арундела, владевшего дворцом на Темзе, чей портрет писал раньше. В это собрание входили 37 статуй, 128 бюстов, жертвенники и саркофаги, драгоценности и резные мраморные плиты, украшенные надписями, — огромное богатство, найденное во время раскопок в Паросе и вывезенное графом в Англию. Сегодня все эти сокровища хранятся в Оксфорде. Рубенс встречался с антикваром Коттоном и познакомился с ученым Корнелисом Дреббелом, чьи изобретения вдохновили его на продолжение собственных научных изысканий. У герцогини Бекингемской он вновь увидел картины и скульптуры из своего бывшего собрания, ставшие теперь собственностью семьи герцога. Он посетил Кембридж, где ему присвоили степень магистра искусств. Он даже едва не утонул в Темзе, неподалеку от Лондонского моста, когда вместе со своим другом Бароцци и неким капелланом плыл в лодке в Гринвич, к королю. Лодочникам удалось вытащить его на берег, а вот бедному служителю культа не повезло — он утонул. 9 августа 1629 года он отправил Пейреску письмо, проникнутое относительно радостным настроением: «Поистине, я не нахожу на этом острове ничего похожего на грубость манер, которую можно было ожидать в местах, столь удаленных от итальянских красот. Должен признать: в том, что касается хорошей живописи руки мастеров первого порядка, то мне еще ни разу не приходилось видеть, чтобы в одном месте оказалось собрано столь великое их число, как в королевском дворце и в галерее герцога Бекингема. Граф Арундел владеет бесчисленным множеством античных статуй и греко-латинских надписей, которые вам наверняка хорошо известны, ибо фигурировали в каталоге Джона Селдена, сопровождаемые комментариями

того же автора, своею глубиной достойными эрудиции столь выдающегося таланта. [...] Здесь же находится кавалер Коттон, большой знаток старины, тонко разбирающийся в науках и различных сферах познания, а также секретарь Босуэлл. Но вы должны знать этих джентльменов и, вероятно, ведете с ними переписку, как, впрочем, со всеми видными людьми, населяющими сей мир». [323](#) Вопреки тому впечатлению, которое Рубенс производил до сих пор, в Лондоне он довольно легко приспособился к светской жизни. Больше всего его поражал образ жизни английской аристократии, особенно пышность устраиваемых приемов, почетным гостем которых ему, к своей нескрываемой радости, довелось побывать. Его приглашал к себе фаворит короля граф Карлайл, перед ним распахнул двери своей резиденции Коттингтон, «живущий на королевскую ногу и окруживший себя немыслимой роскошью». [324](#) Время, свободное от бесед с королем, знакомства с искусством или светских визитов, он посвящал составлению бесконечных отчетов для Оливареса. Иногда, идя навстречу пожеланиям Жербье, знатных дворян и придворных, он брался за кисть. Не забывал и о себе. Серия «Триумф Цезаря» Мантеньи, хранящаяся в королевском собрании, заставила его вернуться в годы мантуанской юности и сделать копии с этих картин. Так, совмещая приятное с полезным, он проводил время в ожидании приезда испанского посланника.

Переговоры

В самом начале его лондонской миссии дело казалось безнадежным. Карл не желал идти на уступки ни в вопросе Пфальца, ни по поводу договора с французами. Самое большее, что удалось из него выбить по первому пункту, заключалось в его согласии удовлетвориться выводом испанского гарнизона с территории, принадлежавшей его германскому зятю. Но подобное решение, хоть и касающееся войска одного Филиппа IV, требовало одобрения императора и герцога Баварского. Одним словом, начиналось все столь неудачно, что в первом же письме к Оливаресу Рубенс не скрывал отчаяния: «Я также написал Ее Светлейшеству инфанте, умоляя позволить мне вернуться домой. Затянувшаяся осада Хертогенбоса, вынуждающая обе стороны к полной неопределенности, не говоря уже о грустном состоянии дел здесь, не позволяет мне надеяться на сколько-нибудь заметный успех». [325](#) Как мы знаем, Изабелла не снабдила его

средствами для передачи герцогу Субизу, который собирался на эти деньги поддерживать мятеж французских гугенотов, и теперь герцог донимал художника жалобами, вынуждая того обращаться за помощью к Оливаресу. (Перемирие, заключенное Ришелье с гугенотами и отказ Субиза от дальнейшей борьбы вскоре освободили Рубенса от этой части задания.³²⁶) Создавалось впечатление, что англичане, не исключая и Карла I, ощущали некую зависимость от французов, которые все обещали вот-вот прислать в Лондон своего представителя. С другой стороны, на них наседали голландцы, требовавшие исполнения условий союзнического договора 1625 года, а именно финансовой поддержки, пропорциональной их участию в войне против Нидерландов. Выигрывая время, Карл I направил к ним эмиссара. Тогда же выступил посланец Пьемонта, заявивший, что урегулированием отношений между Испанией и Англией надлежит заниматься его властителю и никому иному. При таком раскладе Рубенс автоматически выбывал из игры. Наконец, до Лондона добрался французский посланник, наделенный всеми необходимыми полномочиями для заключения оборонительно-наступательного альянса с Англией и щедрый на обещания Карлу I отвоевать дорогой его сердцу Пфальц. «Его [посланника] прием прошел столь вяло, а церемония оказалась такой жалкой, что почти все кареты, посланные ему навстречу, оказались пустыми, хотя их всего-то насчитывалось не больше 20»,³²⁷ — пытался утешиться Рубенс, но все же не смог сдержать горечи: «Если б у меня в кармане лежало разрешение предложить те же самые уступки, я мог бы расстроить мир между Англией и Францией за 24 часа, невзирая ни на французского посланника, ни на все остальные группировки. Король Англии собственной персоной заявил мне, что ответственность за этот мирный договор с французами лежит на нас, потому что мы не решились дать ему шанс и заключить соглашение, которое не оскорбляло бы ни его веру, ни его совесть, ни его честь».³²⁸

Ришелье, верный своей тактике чаще трясти мощной, чем потрясать оружием, с легкостью переманил на свою сторону английскую знать. Для этого всего-то и понадобилось, что оплатить тот роскошный образ жизни, который последняя успела полюбить. «И государственные, и личные интересы здесь просто покупаются и продаются. Мне известно из надежного источника, что кардинал Ришелье ведет себя более чем щедро, а опыта в привлечении сторонников таким способом ему не занимать. Обо всем этом Ваше Превосходительство узнает из прилагаемого к сему доклада»,³²⁹ — рапортовал Рубенс Оливаресу, возможно, не без надежды, что тот догадается, в свою очередь, воспользоваться столь хитроумным

дипломатическим приемом.

Но испанец не желал вникать ни в тонкие намеки, ни в срочный характер проблемы. Тогда Рубенс попытался своими силами воспрепятствовать проискам французов. Карла I требовалось во что бы то ни стало втянуть как можно глубже в переговоры с Испанией, и Рубенс пошел на следующую хитрость. Сетуя на слабую память, он попросил короля Англии изложить в письменной форме те уступки, на которые он соглашался во время устных бесед. Рискую испортить отношения с Высшим советом, Карл I тем не менее принял это условие.

В действительности английский король продолжал вести двойную игру, что, впрочем, прекрасно вписывалось в атмосферу всеобщей подозрительности, свойственной той эпохе. Все кругом наперебой раздавали друг другу обещания, которые никому и в голову не приходило воспринимать всерьез. Карл I не верил посулам Ришелье. Неужели тот пошел на примирение с гугенотами, своим внутренним врагом, только ради того, чтобы помочь Карлу? «Король расхохотался, рассказывая о хитростях и плутнях Ришелье, слишком хорошо ему знакомых, и уверял, что альянс с Испанией против Франции представляется ему гораздо предпочтительнее противоположного по целям альянса».³³⁰ Герцог Савойский также предлагал объединить усилия с французами против Испании. Но в какой мере он собирался выполнять свои обещания? И какими средствами располагал король Англии, чтобы принудить его держать слово, если английские войска находятся в такой дали от войска Карла-Эммануила? Карл I выдал Рубенсу требуемую бумагу и тем самым вроде бы взял на себя определенные обязательства. Но это ничуть не помешало ему продолжать вести переговоры с французами, которые по-прежнему «захватывали английские суда, чиня убытки и позоря целую нацию [англичан], которая с болью узнавала об этих потерях».³³¹ В это же время Ришелье при помощи своего агента Ферстона старательно сеял смуту в рядах английских испанофилов, надеясь сорвать англо-испанское сближение, «поскольку возвращение Пфальца, обещанное испанским королем, зависит не только от него, а от всей империи, в том числе от герцога Баварского».³³²

Благодаря личным связям, установившимся у Рубенса с Карлом I, уже 1 июля 1629 года ему удалось добиться назначения в Мадрид английского посланника. Им стал Фрэнсис Коттингтон, происпански настроенный католик, который, кстати говоря, и убедил Рубенса не покидать Лондон раньше времени, когда фламандец, разочарованный крайне неудачным началом миссии, едва не отступился от задуманного.

Теперь, после объявления точной даты отъезда Коттингтона, он мог

считать свою миссию завершённой. Уверенный, что Испания выполнит свои обязательства, 22 сентября он испросил разрешение вернуться во Фландрию. Но ему пришлось задержаться на долгих шесть месяцев. Ещё целых полгода положение оставалось неясным, давление со стороны французов нарастало, и все эти полгода Рубенс в одиночку тащил в нужном направлении всю махину англо-испанского соглашения, не давая ей сбиться с курса и зачастую действуя наперекор самим испанцам.

«Самый непосвященный из секретарей»,³³³ он кружным путем, через представителя Савойи, узнал, что в Лондоне его якобы собираются заменить доном Франсиско Сапато. Наконец, 17 августа пришло письмо от Оливареса, и Рубенс смог сообщить королю Англии имя настоящего испанского посланника — дон Карлос Колома. Правда, о точной дате его приезда не говорилось ни слова, поскольку дела на фламандском фронте вынуждали будущего посланника задержаться. Англичане явно начинали терять терпение. Их бы вполне устроило восстановление отношений с Испанией на условиях соглашения 1604 года, ограничивающееся обменом посланниками. Учитывая, что французы предлагали им гораздо более выгодные условия, это предложение выдвигалось как окончательное. Ришелье уже строил планы вступить в союз с Англией, оставив за собой право ведения военных действий в Германии. С помощью английского флота, объединенного с голландским, он надеялся захватить принадлежавшие Испании острова в Ост-и Вест-Индии.

Рубенс видел свою главную задачу в том, чтобы не допустить прекращения англо-испанского сотрудничества, потому что это означало бы крушение надежды на установление мира между Соединенными Провинциями и Нидерландами. Легко вообразить, в какой тревоге провел он день 24 августа 1629 года. Рубенс, очевидно, не покидал письменного стола, потому что написал Оливаресу сразу пять пространных писем, убеждая того ускорить ход событий и предлагая готовый вариант решения: «Все сейчас в руках Вашего Превосходительства; так, обещание оставить несколько гарнизонов в Пфальце явится важным шагом вперед; ибо всякому благоразумному человеку ясно, что заключение этого мира повлечет за собой все остальное».³³⁴ Художник так верил в это, что, опережая события, поделился своим планом с Карлом I.

Ко 2 сентября Испания все еще не предприняла никаких конкретных шагов, если не считать того, что Оливарес сурово осудил Рубенса за проявленную инициативу. Французы ликовали. Надежды испанофильской партии Лондона таяли с каждым днем. Фрэнсис Коттингтон уже «считал, что его поездка в Испанию лишь ускорит разрыв, потому что он не может

выдвигать иных предложений кроме тех, что уже содержатся в документе» (имелась в виду та самая бумага, которую Рубенс выманил у Карла I, попросив письменно изложить предложения, устно сформулированные в июле). Карл I в одиночку противостоял Высшему совету, всецело одобрявшему проект французов завладеть с помощью Голландии испанскими колониями. Ришелье специально подчеркивал, что его предложения остаются в силе на протяжении всего того времени, что продлится посольство Коттингтона в Испании, и 16 сентября, устав бороться, король пригласил французов в Виндзорский замок для подписания договора. Рубенс утешался тем, что для сервировки пожалели золотой посуды. Следующий за ратификацией день принес ему еще одну радостную весть: стало известно, что возле острова Святого Христофора, близ Вирджинии, французы подвергли досмотру «семь богато груженных английских кораблей».[335](#)

А вот Фландрия потерпела сразу два серьезных военных поражения: под Везелем и Хертогенбосом. Тревожные новости, приходившие с этих двух фронтов, только подзадоривали французов. Стремясь закрепить свое преимущество, они настойчиво внушали англичанам, что самое время добить испанцев, раз уж они не смогли справиться с маленьким голландским государством. Посланник в Лондоне Шатонеф вел свою собственную кампанию, повсюду рассказывая, что, по имеющимся у него секретным сведениям, Испания несколько не заинтересована в мире с Англией и вовсе не намерена присылать Колому в Лондон. Ловко играя на анти-католических чувствах пуритан, он во всеуслышание называл Фрэнсиса Коттингтона изменником, продавшимся испанцам. Именно он пустил клеветнический слух, будто Коттингтон в угоду Мадриду нарочно затягивает свое возвращение в Лондон. Двор пребывал в тревогах и сомнениях. Теперь уже и сам король начал задумываться об истинных намерениях испанцев и подозревать Филиппа IV в двуличии. Надежды на то, что его требования по Пфальцу будут удовлетворены, исчезали с каждым днем, а тут еще некстати ему припомнилась собственная авантюра со сватовством к Марии-Терезии, и он испугался, что испанцы захотят сделать из него посмешище. Рубенс все настойчивее наседали на Оливареса, передавал ему, что король взволнован и требует, «чтобы Коттингтон поторопился! Пусть выезжает немедленно!»[336](#) Он подчеркивал, что пользуется особенным расположением короля, который приглашает его, испанского посланца, на свои переговоры с французами. Все напрасно. Оливарес оставался глух к таким удивительным знакам внимания и по-прежнему тянул время. Рубенс не сдавался.

Со всех сторон окруженный интригами и кознями, он и сам не брезговал подобными методами. Так, в сентябре 1629 года ему посчастливилось перехватить секретное послание, адресованное савойскому герцогу, в котором английский капитан просил у герцога разрешения на трех вооруженных военных кораблях отправиться из порта Виллафранка в Тунис, Алжир и Беджайю — бить мавров. «Однако, учитывая выгодное положение этого порта [Виллафранка] для проникновения в Лионский залив и перекрытия прохода из Барселоны в Геную, я счел разумным посвятить в этот план сэра Фрэнсиса Коттингтона, который не знал о его существовании. Я полагаю эту проблему чрезвычайно важной, потому что четыре корабля легко могут превратиться в двадцать и принести немало неприятностей королю Испании. Он пообещал мне, что доложит обо всем королю и сделает все, что в его силах, чтобы этому помешать».[337](#)

В ноябре заговорили о скором приезде испанского посланника, говорили даже, что его багаж уже доставлен в Дюнкерк. Дон Карлос Колома прибыл в Лондон 11 января 1630 года. Король оказал ему пышный прием в Банкетинг-холле. Знатные дамы королевства явились на встречу в таком количестве, что, как сообщал Дорчестер Коттингтону, тесно зажатые в толпе, они «драли друг друга за волосы».[338](#)

Развязка

Свою миссию Рубенс выполнил. Можно было возвращаться домой. Оставалось только передать Коломе бумаги и ввести его в курс дела. Эта процедура заняла еще два месяца. Наконец, 6 марта 1630 года он покинул Лондон.

Накануне отъезда он вместе с Жербье нанес визит голландскому посланнику Альберту Иоахими и вручил ему просьбу об освобождении дюнкеркских моряков, томящихся в Роттердаме. Иоахими, прекрасно осведомленный о внутренних убеждениях художника, понял истинную цель его прихода: фламандец не мог уехать, не обсудив с ним причин конфликта, столкнувшего между собой их страны. Действительно, занимаясь политикой, Рубенс постиг, сколь зыбко любое соглашение, а потому не питал особенных иллюзий относительно конкретных результатов англо-испанского договора для установления мира в Нидерландах. Он знал,

что Карла I заботила только проблема Пфальца, что Филипп IV так и не избавился от убеждения, что голландцев можно и должно покорить силой оружия. Поэтому, несмотря на официальное предписание оставить в стороне нидерландский вопрос, он по собственной инициативе решил напрямую переговорить с голландским посланником, «уверяя Иоахими, как докладывает Дедли Карлтон, что Соединенные Провинции могли бы заключить договор, если бы хотели этого, установив тем самым мир и покой в Семнадцати провинциях, измученных долгой войной». [339](#)

Все эти четыре года, разрываясь между Мадридом и Лондоном, художник думал об одном: как положить конец войне во Фландрии. Может быть, недавний успех в обхождении с английским и испанским монархами слегка вскружил ему голову? Поддался ли он своим «внутренним порывам, увлекся ли сознанием собственной значительности» или «угодил в ловушку внешнего блеска, став рабом церемониала, он — такой порядочный и любезный, такой обходительный, привлекательный, всегда прекрасно одетый и немножко тщеславный?» [340](#) Он все еще верил, что Гаага и Брюссель вполне могли бы найти общий язык и восстановить мир между Северными и Южными Нидерландами: «Иоахими отвечал ему, что добиться этого можно одним-единственным способом: изгнать прочь испанцев». [341](#)

Самым ощутимым результатом всей английской эпопеи Рубенса можно считать его личное продвижение вверх по социальной лестнице, отмеченное новым титулом и великолепными дарами. 3 марта Карл I посвятил его в рыцари, обогатив герб художника «геральдической фигурой, заимствованной у английского королевского герба: то была четверть щита с изображением золотого льва на красном фоне, которую Рубенс поместил в верхней левой части своего герба». Кроме того, он получил усыпанную драгоценными камнями шпагу, украшенную бриллиантами ленту для шляпы и бриллиантовое же кольцо, которое государь ради такого случая снял с собственного августейшего пальца. «Невозможно осыпать большими милостями вельможу, каким бы выдающимся он ни был», [342](#) — комментировал награду венецианский посланник Джованни Соранцо.

Рубенсу выдали паспорт со специальной пометкой, предписывающей голландским судам, ежели таковые встретятся в открытом море, не чинить художнику никаких препятствий, и Рубенс, счастливый, что скоро будет дома, выехал в Дувр. Однако ему снова пришлось задержаться в Англии, на сей раз по причине собственного добросердечия и религиозности. Узнав о его предстоящем отплытии, к нему обратились с просьбой несколько молодых католиков, мечтавших попасть во Фландрию: девушки стремились

в монастырь, а юноши горели желанием поступить в иезуитский коллеж в Дуэ. Покинуть родину они не могли без особого на то разрешения, и Рубенс целых 18 дней посвятил улаживанию этого вопроса через испанского посланника и английского министра. Нам, правда, неизвестно, увенчались ли его хлопоты успехом. Так или иначе, 23 марта, в компании с юными богомольцами или без них, он отплыл из Дувра. 6 апреля Балтазар Моретус смог записать: «Наконец-то вернулся из Англии господин Рубенс». [343](#)

Эрцгерцогиня Изабелла возместила ему издержки лондонского вояжа, проследила, чтобы испанский двор оплатил ему написанные и оставленные там картины, пожаловала ему серебряный с подставкой кувшин для воды и наградила его новым титулом секретаря закрытого королевского совета. Слишком хорошо зная своего художника, она, разумеется, не требовала от него исполнения обязанностей, налагаемых этой должностью. Он, в свою очередь, высказал пожелание и на родине носить пожалованный ему рыцарский титул, а потому Совет Фландрии сочинил и отправил королю следующее ходатайство:

«Сир!

Пауль Рубенс, секретарь закрытого совета Нидерландов, свидетельствует, что он с верностью и удовольствием исполнил дело, о котором известно Вашему Величеству и его министрам. Желая придать более блеска и важности своей службе, которую он готов продолжить, буде представится случай, он умоляет Ваше Величество почтить его рыцарским титулом.

Ее Светлейшество инфанта с настойчивостью поддерживает эту просьбу перед Вашим Величеством, высоко ценя службу ходатая. Вашему Величеству он хорошо известен, как известны и его заслуги, а также выдающиеся успехи, достигнутые им в своем ремесле. По этой причине и с учетом услуг, оказанных им в делах особой важности, а также постольку, поскольку он уже значится секретарем Вашего Величества, пожалование ему этой милости не повлечет за собой последствий в виде прошений других художников. Император Карл V наградил Тициана званием рыцаря ордена св. Иакова. Потому совету представляется, что Ваше Величество могли бы пожаловать ходатаю рыцарским титулом, о котором он просит.

Мадрид, 16 июля 1631 года». [344](#)

Филипп IV не оставил без внимания ходатайство своего совета, и 20 августа 1631 года Рубенс получил рыцарскую грамоту.

15 ноября 1630 года Англия и Испания подписали мирное соглашение. В основном оно касалось прекращения военных действий между обеими

странами и восстановления дипломатических отношений, иными словами, стороны просто вернулись к условиям 1604 года. О Пфальце не упоминалось ни словом. (Отдельным документом Испания все-таки обязалась восстановить в правах Нижний Пфальц, оккупированный ее войском, и ходатайствовать перед императором о возвращении курфюрста Фридриха в его владения.) О перемирии между Соединенными Провинциями и Нидерландами также не говорилось ровным счетом ничего. Так что, одержав трудную дипломатическую победу, Рубенс не оказал сколько-нибудь заметного влияния на ход мировой истории. Даже последняя, крайняя его попытка прямого контакта с Соединенными Провинциями провалилась. Радикальное решение, за которое они выступали, не могло устроить Рубенса — осторожного человека, склонного к торгу и компромиссу, одним словом, достойного сына Яна Рубенса.

Конец посольства

17 декабря 1630 года Филипп IV — в Мадриде, а Карл I — в Лондоне поклялись блюсти условия договора. Вскоре события снова потребовали присутствия Коломы на фламандском фронте, и Испании понадобился новый представитель в Лондоне. Собрался закрытый совет, на котором предстояло обсудить различные предложения. Как и предполагал венецианский посланник Джованни Соранцо, писавший: «Вполне вероятно, что этот художник еще вернется сюда в ранге обычного посланника»,³⁴⁵ — в списке кандидатов фигурировала и фамилия Рубенса. Но что толку иметь титул рыцаря, полученный от короля Англии, и со дня на день ожидать такого же от короля Испании, если живешь в эпоху, когда довольно одной реплики графа Онате, чтобы напомнить всем и каждому: никакие заслуги не в состоянии искупить «низкое» звание живописца! «Поскольку этот человек живет за счет труда рук своих, то ему, с его стороны, представляется, что Его Величеству было бы весьма затруднительно назначить его своим министром».³⁴⁶ Ни творческий гений, ни реальные заслуги не стоили в глазах испанцев преимуществ, даваемых рождением. И назначение в Лондон досталось секретарю короля и посланнику Испании в Нидерландах дону Хуану де Неколальде.

Впрочем, высокие достоинства художника все-таки получили некоторое признание и даже оказались востребованы королем Испании

ввиду дальнейших событий, произошедших в Европе, хотя разворачивались они совсем не так, как мечталось Рубенсу. При французском дворе Мария Медичи окончательно впала в немилость, и Филипп IV решил, что наверняка сумеет извлечь из этого кое-какие выгоды для себя. Он предложил художнику отправиться в Лондон вместе с новым посланником, помочь тому войти в курс дела и одновременно подготовить почву для некоторого пересмотра альянса с Англией, который наряду со статьями, касающимися прекращения военных действий между двумя державами, включал бы теперь и пункт о совместных действиях против Франции. «Рубенс принят при английском дворе, а благодаря своей осмотрительности прекрасно справляется с любым делом. Опала королевы-матери открывает новые возможности в отношениях с этим двором, в особенности с королевой, которую следует попытаться расположить в пользу матери, намекнув, что со временем и ей найдется утешение. Да будет Вашей Светлости угодно приказать Рубенсу немедленно выехать в Лондон, благо предлогов к тому предостаточно. На месте он сумеет разобраться, что нужно предпринять. В случаях, подобных этому, велика нужда в посланниках, доказавших, к нашему удовлетворению, что они умеют действовать с умом. Мы, Король»,³⁴⁷ — писал Филипп IV Изабелле 6 апреля 1631 года.

Рубенс тяжело переживал разочарование, охватившее его после того, как ему было отказано в должности лондонского посланника. Не то чтобы его так уж манила жизнь за Ла-Маншем, но, зная его честолюбие и равнодушие к славе, логично предположить, что отрицательное решение хунты он воспринял крайне болезненно. Вполне вероятно, что его политический пыл после этого заметно поугас. С другой стороны, настойчивость, с какой он не уставал повторять Оливаресу, что, проведя на чужбине долгие полтора года, мечтает вернуться на родину, свидетельствует об искренности его признания, сделанного Гевартиусу: «Сильнее всего на свете мне хотелось бы вернуться домой и больше никуда уезжать».³⁴⁸ Ему исполнилось 54 года. И если в Испании он писал довольно много, то в Англии, напротив, почти не притрагивался к кистям. Ученики за четыре года отсутствия мастера разбежались. Наконец, он снова женился — на молоденькой Елене Фоурмен. Значит, надо было заново устраивать дом, наводить порядок в мастерской. Единственным путешествием, которое доставило бы ему радость, стала бы поездка в Италию, тем более что по пути можно было бы завернуть на юг Франции и повидаться со своим другом Пейреском... И Изабелла, хорошо понимая чувства своего художника и советника, дала Филиппу IV такой ответ: «Я бы

уже и раньше отправила туда Рубенса, не сделала же этого лишь потому, что не нашла в нем готовности принять на себя подобную миссию, разве ее исполнение заняло бы от силы несколько дней».[349](#)

Рубенс, впрочем, не намеревался окончательно порывать с миром дипломатии. Его дом по-прежнему оставался открыт для эмиссаров, съезжавшихся из разных уголков мира. Так, когда англичанину Карлтону понадобился паспорт, он обратился за помощью именно к Рубенсу. Художник продолжал пользоваться своим шифром, о чем свидетельствует его письмо к аббату Скалье от 16 ноября 1631 года: 100 обозначало Жербье, 221 — Шантелупа.[350](#) В отчете государственного совета от 23 мая 1631 года говорится также о докладах, которые он продолжал слать Оливаресу, оповещая последнего о воинственных замыслах голландцев. В государственные дела он после этого вмешивался еще дважды: когда Мария Медичи предприняла попытку восстания против своего сына Людовика XIII и когда, по просьбе Изабеллы, совпавшей с его собственными чаяниями, он в последний раз рискнул договориться о мире с Соединенными Провинциями.

Фламандское изгнание Марии Медичи

Во Франции кардинал решил окончательно удалить от двора королевую мать. После «дня одураченных», ознаменовавшего крушение происпанской партии при дворе, он порекомендовал Людовику XIII выслать ее в Компьень. Спасаясь от кардинала и своего сына-короля, Мария Медичи 20 июля 1631 года укрылась в Хагенау, прежде безуспешно попытавшись овладеть Ахеном. Брюссельский двор к этому времени понемногу превратился в нечто вроде приюта для противников кардинала Ришелье, которых эрцгерцогиня со своими министрами охотно принимала — при условии, что это не влекло за собой разрыва отношений с Францией. К свергнутой королеве-матери инфанта Изабелла отнеслась с явной теплотой. Верная своей дружбе (и одновременно озабоченная тем, чтобы не спровоцировать приграничных стычек с французами), она постаралась завлечь Марию Медичи как можно дальше в глубь своих владений, советуя при этом обратиться за поддержкой к лотарингцам. Рубенса с донесением о последних событиях срочно отправили в Дюнкерк, к маркизу Айтоне,

новому посланнику Филиппа IV. По мнению маркиза, присутствие Марии Медичи во Фландрии могло послужить «прекрасным поводом отомстить французам за все нанесенные ранее обиды».351 Впрочем, слишком занятый войной с Голландией, улаживание французских дел он переложил на Рубенса. И когда 29 июля 1631 года Мария Медичи прибыла по приглашению Изабеллы в Моне, ее сопровождал художник. В ожидании инфанты, которая присоединилась к ним 11 августа, а два дня спустя вместе с королевой-матерью отбыла в Брюссель, Рубенс прикидывал, что можно сделать, чтобы использовать резкий поворот во французской политике во благо своей стране.

Он сильно изменился. Как показал его решительный визит к Иоахими, не исключено, что недавние успехи на дипломатическом поприще действительно слегка вскружили ему голову. Признательность английского и испанского королей, доверие Изабеллы вселили в него смелость и даже, пожалуй, дерзость. К его расчетам примешивалась изрядная доля застарелой неприязни к Ришелье, который не только заморозил заказ на галерею Генриха IV, не только всячески препятствовал его посольской миссии в Лондоне, но и сорвал сближение с Гаагой. Рубенс хорошо знал о воинственном настрое Гастона Орлеанского, укрывшегося во Франш-Конте (им владела Испания, которую герцог надеялся вовлечь в драку на своей стороне). Пока же он собирал войско, во главе которого намеревался двинуться на Париж и отобрать трон у своего брата Людовика XIII. Если с умом использовать распри, разъедающие Францию изнутри, рассуждал художник, то будет нетрудно нанести ей последний, сокрушительный удар, который непременно отразится и на зависящих от нее Соединенных Провинциях. Испания, разумеется, поддержит герцога Орлеанского и королеву-мать против Людовика XIII и Ришелье, поскольку это в ее интересах. 1 августа 1631 года он написал пространное письмо Оливаресу,352 в котором подробно изложил свой план. Этот документ по праву можно назвать самым интересным в дипломатической переписке Рубенса, потому что в нем наиболее ярко проявились и его виртуозная придворная ловкость, и его талант аналитика, и, наконец, эффективность работы его обширной агентурной сети.

Прежде всего он изложил факты. Мать короля Франции, она же мать королевы Испании и королевы Англии, находится во власти испанского короля. Ее поддерживает второй ее сын, Гастон Орлеанский, прямой наследник Людовика XIII, не имеющего своих детей. Поэтому поддержать королеву-мать и герцога Орлеанского значит встать на сторону будущего французского короля и, воспользовавшись стечением обстоятельств,

заклучить с Францией истинный мир. Здесь Рубенс позволил себе мстительно намекнуть на абсолютно бесперспективное соглашение, заключенное с Ришелье в 1627 году, единственным следствием которого стало то, что оно превратилось в серьезную помеху для мирного договора с Англией, подписанного в основном благодаря его, Рубенса, усилиям. Он смело обращался к примерам из прошлого, если требовалось подчеркнуть свои заслуги, и не менее решительно переходил к заклинанию призраков былого: поддержка французских мятежников не обернулась бы таким поражением, не вздумай Филипп II оказать содействие Лиге. У Марии Медичи и Гастона и в самом деле имелось во Франции немало сторонников. Рубенс, проявляя исключительную осведомленность, перечислял всех французских герцогов, которые держали сторону мятежников. Сюда же он относил могущественного герцога Фридландского (Валленштейна) и нескольких немецких князей, подчеркивая тем самым причастность к делу самого императора (кстати сказать, одного из Габсбургов). Отметил он также, что его друг Жербье, посланник Карла I в Брюсселе, отозвался об этом плане весьма благосклонно. Не забыл он и успокоить религиозные чувства испанцев, крайне щепетильных в вопросах веры, оговорив, что Мария Медичи не станет обращаться за помощью к гугенотам. Он ловко использовал всем известную манию величия, обуревавшую Оливареса (было время, когда граф-герцог строил планы вторжения в Англию); польстил ему лично, превознося его «природное благородство, толкающее его на великие дела». Заодно похвалил и Филиппа IV — «величайшего монарха мира», который никогда не упускает возможности поддержать своим авторитетом ни одно праведное дело. Наконец, он предостерег испанского премьер-министра против двуличия Ришелье, «который всегда стремился уничтожить Испанию», и припугнул теми выгодами, которые могут извлечь из создавшегося положения Соединенные Провинции, если догадаются примкнуть к королеве-матери и Гастону. Что касается последних, то со столь многочисленными и доблестными соратниками их победа предрешена. В заключение он добавил, что Марии Медичи и ее сыну придется выделить 300 тысяч экю — испанцы рассчитывали обойтись вдесятеро меньшей суммой, — справедливо заметив, что великие дела требуют крупных затрат. Речь Рубенса в защиту французских мятежников блистала яркой убедительностью. Она не произвела ровно никакого эффекта.

Получив «аналитическую записку» Рубенса, Оливарес 16 августа устроил в Мадриде заседание закрытого совета. Свою собственную точку зрения на шестистраничный документ, полученный из Антверпена, он

высказал с полной определенностью: «сплошные нелепости и итальянская трескотня».³⁵³ Положение Испании и в экономическом, и в военном отношениях оставляло желать много лучшего. И даже до Оливареса начинало доходить, что ему просто-напросто нечего противопоставить беспощадной решимости Ришелье, который все это время ловко манипулировал им, испанским министром: обещал ему союз, в частности, против Англии, а сам продолжал захватывать испанские и португальские галеоны, открыто выступил против него в споре за наследство герцога Мантуи, строил препоны его сближению с Англией. Положение, в котором оказался в Париже испанский представитель маркиз Мирабель, также не оставляло никаких сомнений в том, что франко-испанские отношения ухудшаются с каждым часом, а Ришелье как никогда преисполнен решимости довести свою борьбу против Габсбургов до победного конца. Мирабель безвылазно сидел в своей резиденции, словно в тюрьме. Людовик XIII открыто демонстрировал ему свою холодность, Ришелье не только не пускал его к себе на порог, но и запретил ему видеться с королевой Анной Австрийской, урожденной испанской инфантой. Да еще обыватели взяли за привычку устраивать вокруг его жилища потасовки, грозя посланнику физическими увечьями. Что ему оставалось делать, кроме того, чтобы плести потихоньку заговор на стороне Гастона Орлеанского? Но в 1631 году все аргументы Рубенса не имели значения: Испания не располагала ни желанием, ни возможностями предпринять хоть что-нибудь против Франции.

Правда, год спустя, в декабре 1632 года, когда в битве при Лютцене был убит один из самых ярых сторонников протестантизма и, следовательно, заклятый враг Габсбургов шведский король Густав-Адольф, Оливарес вспомнил было про выводы Рубенса: «Настал момент покончить со всем, уладить дела империи, приступить к избранию короля римлян, заключить мир с Голландией, установить мир в Италии, добиться возвращения Лотарингии и посеять раздор во Франции».³⁵⁴ Но, верный своему обыкновению, он снова ограничился полумерами, получая соответствующие результаты. Он поддержал Марию Медичи, но его помощи хватило лишь на то, чтобы собрать небольшое войско в Трире, которое только раззадорило французов. Противостояние Испании и Франции, долгие годы выражавшееся в непрекращающихся стычках на суше и на море, разгорелось к 1635 году в настоящий пожар, обернувшийся для иберийского королевства величайшим бедствием.

Ну а пока Рубенс — первый поджигатель гражданской войны во Франции — регулярно, как того и требовалось, снабжал Мадрид

подробными сведениями о каждом шаге Марии Медичи. Все боялись Ришелье, и никто ничего не предпринимал. Королева-мать довольно скоро поняла, что во Фландрии ей ждать нечего. В начале осени 1631 года она поселилась в Антверпене, в аббатстве святого Михаила, и частенько навещалась в гости к художнику. В поисках средств для снаряжения войска она пыталась заложить свои драгоценности, и Рубенс даже купил у нее парочку побрякушек. Во Франции мятежники терпели поражение за поражением. В январе 1632 года в Брюсселе объявился и сам Гастон Орлеанский. Один из его сторонников, герцог Буйонский, собирался отбить Седан и просил у испанцев помощи. Рубенс передал эту просьбу Изабелле, отправив одно за другим два письма, но ни на одно из них не получил ответа. Из Брюсселя Гастон направился на юго-запад Франции с целью выступить оттуда с войском, но уже к сентябрю 1632 года отказался от своих первоначальных планов и в Безье подписал с Людовиком XIII акт о примирении. Мария Медичи уехала в Брюссель, где прожила до 1638 года, поочередно пытаясь склонить к содействию Голландию, Германию и Англию, но и с этими державами ей повезло не больше, чем с Нидерландами. Забытая всеми, она окончила свои дни в Кельне, где 3 июля 1642 года скончалась в том самом доме в Штернегаазе, где когда-то жили Рубенсы. Что касается художника, то еще в апреле 1632 года он получил от Изабеллы разрешение бросить все французские дела. Его ожидало другое задание, по мнению инфанты, гораздо более важное.

Последняя миссия, последняя обида

В Голландии принц Оранский по-прежнему мечтал о независимости. Как и предупреждал Рубенса Иоахими во время их весьма откровенного разговора в Лондоне, единственный выход из создавшегося тупика он видел в том, чтобы изгнать испанцев из всех семнадцати провинций. До открытых военных действий в 1631 году дело еще не дошло, но подготовка к ним шла полным ходом, и это не могло не тревожить фламандцев во главе с инфантой. Трезво оценивая бессилие и упрямство Филиппа IV, она решилась на попытку заключения со штатгальтером сепаратного мира. Посредником для ведения переговоров она выбрала Рубенса. В декабре 1631 года он по поручению инфанты отправился в Гаагу. Бельгийская знать давно точила на художника зуб за то исключительное доверие, которым

дарила его инфанта, а потому Изабелла постаралась окружить новое задание Рубенса глубокой тайной. Но, несмотря на ее старания, уже 19 декабря Жербье докладывал Карлу I: «Сэр Питер Рубенс с сопровождением отбыл в прошедшее воскресенье, 14 числа сего месяца в Берген-оп-Зом, уполномоченный нанести решающий удар Марсу и вернуть к жизни это государство и империю».355 Знал об этом поручении и Моретус, возлагавший на своего друга детства большие надежды: «Рубенс уже не раз от имени инфанты обращался к принцу Оранскому и голландцам с предложениями о мире, и это ему почти удалось. Тот, кто сумел замириться с англичанами, сумеет договориться и с голландцами, тем более что принц Оранский его прекрасно знает и очень любит».356

Несомненно, славный печатник пребывал в ослеплении от недавних дипломатических успехов художника и своих собственных дружеских чувств к нему. Принц Оранский, который не мог не видеть, что Изабелла оказалась в полной изоляции, намеревался использовать ее озабоченность и собственное преимущество по полной программе. Его поддерживала Франция и все протестанты Европы, а на что могла рассчитывать Испания? Разве на императора... Что же касается теплых чувств, которые он якобы питал к Рубенсу... Не будем забывать, что Питер Пауэл приходился родным сыном человеку, нанесшему смертельное оскорбление его семье. И, наконец, в глазах голландцев, так же, впрочем, как и французов, и бельгийцев, и испанцев, Рубенс был и оставался всего лишь художником. Из девяти дней, проведенных им в Голландии, в Гааге он пробыл не больше суток, которых хватило разве на то, чтобы вызвать в свой адрес новый шквал язвительных насмешек со стороны своего давнишнего врага, французского посланника Божи, записавшего: «Здесь промелькнул живописец Рубенс, прибывший якобы в большом секрете, что не помешало преисполниться возмущением и недоумением большому числу людей, не понимающих, почему он вмешивается не в свое дело. Он задержался лишь с вечера до утра и был удостоен всего получасовой беседы».357 Некоторое время спустя Гроций сообщал Пьеру Дюпюи: «Нашему доброму другу господину Рубенсу, как вам наверняка вскоре станет известно, не удалось добиться ничего. Едва успев приехать, он был выслан принцем Оранским».358 В действительности Фредерик Хендрик всего лишь дал посланцу инфанты понять, что решение вопроса о мире принадлежит компетенции Генеральных штатов.

Положение в 17 провинциях ухудшалось с каждым днем. 10 июня 1632 года войско Фредерика Хендрика Нассауского осадило Маастрихт. Инфанта решила пойти ва-банк и, согласившись с предложением Фредерика

Хендрика, начать переговоры с голландскими Генеральными штатами. С этой целью 26 августа она направила Рубенса в Льеж, где проходило заседание протестантской ассамблеи. Он вернулся назад уже через три дня, к сожалению, не солоно хлебавши: голландцы наотрез отказались вести переговоры с Испанией. У фламандской знати имя Рубенса давно вызывало изжогу, и отнюдь не только из-за особой благосклонности, которую оказывала ему инфанта. Главная причина заключалась в зависти к его успехам на поприще государственной деятельности, поскольку при эрцгерцогах, да и до них, все ответственные задания традиционно поручались испанцам. В это же время на сторону Соединенных Провинций переметнулся граф Хендрик де Берг, бывший сподвижник Спинолы. Прочие представители аристократии затеяли против инфанты заговор, щедро подпитываемый Ришелье, который в данном случае умно сыграл не столько на патриотизме, сколько на чувстве кастовой исключительности заговорщиков. Жербье гостеприимно предоставил им для собраний свою резиденцию и сулил поддержку со стороны Карла I. Довольно скоро ему стало очевидно, что эта затея лишена всякой перспективы, и тогда, стремясь хотя бы не остаться внакладе, он «сдал» заговорщиков инфанте в обмен на кругленькую сумму. Руководивший предприятием герцог Арсхот бросился инфанте в ноги и сознался во всем. Изабелле не оставалось ничего иного, кроме того, чтобы, в свою очередь, созвать Генеральные штаты, поручив им вести переговоры с Соединенными Провинциями. Визит десяти специально избранных депутатов в Гаагу наметили на декабрь 1632 года, причем Филипп IV отказался облечь их необходимыми полномочиями. Рубенсу поручили роль сопровождающего, который должен был также от имени короля и инфанты следить, чтобы не пострадали интересы Испании. 22 января 1633 года он получил паспорт, выданный в Соединенных Провинциях, а попутно — глубочайшую обиду, которая и положила конец его политической деятельности.

Бельгийскую делегацию возглавил Арсхот. Вмешательство художника в дела своей миссии он воспринимал как личное оскорбление. На заседании фламандских Генеральных штатов, состоявшемся 24 января 1633 года, несколько депутатов — епископ Ипра, епископ Намюра, один аристократ и один представитель Брабанта — обратились к инфанте с просьбой разъяснить, какое место в их делегации отводится Рубенсу. Инфанта отвечала, что Рубенс получил свой паспорт от принца Оранского с тем, чтобы «иметь возможность находиться в Гааге в момент, когда депутатам Ассамблеи могут понадобиться бумаги, касающиеся ведения переговоров о перемирии, а вовсе не с тем, чтобы вмешиваться в ход

переговоров, остающихся в компетенции означенных депутатов». [359](#) Слух о враждебной неприязни Арсхота достиг ушей Рубенса, и потому, когда 28 января 1633 года герцог в компании с девятью остальными членами фламандской делегации по пути в Гаагу остановился в Антверпене, художник не стал с ними встречаться, а вместо этого на следующий же день отправил вельможе письмо, составленное в самых любезных выражениях и служащее художнику своего рода оправдательным документом:

«Монсеньор!

Меня весьма опечалило известие о том недовольстве, с каким Ваше Превосходительство восприняло мою просьбу о получении паспорта, поскольку я действую из самых добрых побуждений и, уверяю вас, всегда отдаю себе отчет в своих поступках. Бог свидетель, я никогда не имел иных намерений, кроме как всеми силами служить Вашему Превосходительству в качестве посредника в этом деле, столь важном для короля и отечества, что я бы счел недостойным жизни любого, кто посмеет в угоду личным интересам чинить ему хотя бы малейшее препятствие. Я не вижу причин, которые могли бы помешать мне отправиться в Гаагу и передать в руки Вашего Превосходительства имеющиеся у меня бумаги, и не преследую иных целей, кроме оказания вам этой покорнейшей услуги. Мое самое горячее желание в этом мире, — пользуясь открывшейся возможностью, доказать вам мое самое искреннее и сердечное расположение. Примите, и проч.».

И вот что он получил от Арсхота в ответ:

«Из вашей записки я понял, что вас огорчает недовольство, которое я испытываю в связи с вашей просьбой о паспорте, что вы действуете из лучших побуждений и спешите уверить меня, что отдаете себе отчет в своих поступках. Я мог бы и не удостаивать вас чести ответом на ваше послание, поскольку вы позволили себе пренебречь своим долгом и не явились засвидетельствовать мне свое почтение, а вместо того пытаетесь войти со мной в доверительные отношения и пишете мне записки, что более приличествует обращению между лицами равного положения. Я же находился в таверне с одиннадцати часов до половины первого часа, а затем вернулся туда же еще и вечером, около пяти с половиною часов, так что вам вполне достало бы времени переговорить со мной. Тем не менее я сообщаю вам, что Ассамблея, собравшаяся в Брюсселе, нашла весьма странным, что несмотря на ходатайство перед инфантой и согласие маркиза Айтоны просить вас передать нам имеющиеся у вас, по вашим же словам, бумаги, что и было нам обещано, вы вместо всего этого просите паспорт для себя. Меня мало занимают ваши побуждения и то соображение, отдаете

ли вы себе отчет в ваших поступках или нет. Все, что я могу вам сообщить, это то, что мне будет чрезвычайно приятно узнать, что с сего дня вы усвоите, как следует обращаться к людям моего звания людям вашего. Тогда вы можете быть уверены, что я остаюсь, и проч.»[360](#)

Письмо Арсхота получило широкую огласку. В Гааге герцог во всеуслышание заявлял всем и каждому: «Мы не нуждаемся в художниках».[361](#) Все это могло обернуться для Рубенса самым настоящим позором. Английский посланник Босуэлл совершенно справедливо оценил происходящее: «Если они так неистовствуют, что он вмешивается в их дела, то вероятнее всего потому, что слишком хорошо понимают: он разбирается в них лучше, чем все они, вместе взятые».[362](#)

Фактически на всем протяжении своей дипломатической карьеры Рубенс, стремясь положить конец войне, из года в год разоряющей его родину, приложил несравнимо больше усилий, чем любой из его соотечественников. Представители бельгийской знати больше думали о своих привилегиях, чем о пользе, которую могли принести на государственной службе. Они не предпринимали ничего, чтобы установить мир с Соединенными Провинциями, не пытались даже войти с ними в сговор, чтобы таким образом освободить свою страну от испанского владычества. Как справедливо заметил Босуэлл, Рубенс сделал для блага Нидерландов гораздо больше, чем все они, проявив при этом несравненно больше выдержки и умения. Служению этой идее он отдавался целиком, невзирая ни на что. Будучи простолюдином по рождению, он бесстрашно противостоял могущественным сановникам, и еще должен был при этом — что за неблагодарная доля! — без конца убеждать тех, чьи интересы защищал, что незнатное происхождение и жизнь, проведенная в трудах, вовсе не помеха ни политической прозорливости, ни умению говорить с сильными мира сего. Мы знаем, что на этой стезе ему не удалось добиться всего, к чему он стремился. Но задумаемся: а мог ли он в одиночку перевернуть весь общественный порядок, который и в наши-то дни не слишком далеко ушел вперед. Отношения дружбы и доверия, которые установились у него с инфантой, разумеется, во многом определили происпанскую направленность некоторых его поступков, но в то же время разве не общее стремление к независимости от испанского монарха стало основой удивительного взаимопонимания между эрцгерцогиней и художником? Вот почему он в отличие от голландцев никогда не задумывался о возможности радикального разрешения конфликта, разъедающего изнутри бывшие бургундские владения Карла V. Его бы

вполне устроила юридическая автономия Южных Нидерландов, при которой за королем Испании сохранился бы чисто символический титул монарха, столь дорогой его сердцу. Зато фактически он перестал бы диктовать свою волю Брюсселю и больше не рассматривал бы Фландрию как гигантский хлебный амбар и источник солдат для испанской армии! Увы, он недооценил властолюбия и тупого упорства Филиппа IV, и в этом-то и заключалась главная его ошибка. Больше всего на свете ему хотелось прекратить войну, которая исковеркала его детство и разорила его родной город. Уже на закате жизни, уже добившись всеобщего признания, он продолжал с такой силой ненавидеть войну, что посвятил выражению этого чувства целую картину, сопроводив ее — уникальный в его творчестве, насчитывающем не одну сотню работ, случай! — особым пояснением, дающим подробное толкование аллегорического смысла полотна.

«Центральное место занимает фигура Марса, выходящего из храма Януса, по римскому обычаю, закрытого в мирное время. В одной руке он держит щит, а другой потрясает мечом, суля народам неисчислимые бедствия. Его возлюбленная, Венера, окруженная купидонами и амурами, обнимает его и пытается ласками удержать возле себя, но он не смотрит на нее. С другой стороны Марса тянет за собой фурия Алектто, сжимающая в руке факел. По бокам от нее видны два чудовища — Чума и Голод, неразлучные спутники войны. На земле лежит сбитая с ног женщина, прижимающая к себе разбитую лютню — символ гармонии, несовместимый с Раздором и Войной; еще одна женщина держит на руках ребенка, олицетворяя Плодородие, Материнство и Милосердие, попираемые и гонимые все той же Войной. Виден и упавший архитектор, не выпускающий из рук своих инструментов, — так сила оружия повергает и разрушает все, что строится в мирное время для пользы и красоты городов. Если мне не изменяет память, то возле самых ног Марса вы должны еще увидеть книгу и рисунки, что означает: бог войны втаптывает в грязь литературу и изящные искусства. Еще там должна быть фасция, из которой вынуты стрелы и дротики, что символизирует Согласие, и, наконец, кадуцей Меркурия и оливковая ветвь — тоже символы мира. Все это валяется прямо на земле, выброшенное за ненадобностью. Женщина в траурных черных одеждах, без всяких драгоценностей и украшений, прикрытая изодраным покрывалом — это несчастная Европа, ввергнутая в отчаяние годами грабежей, опустошений и нищеты, несущих всем неисчислимые страдания. Ее символ — земной шар, поддерживаемый ангелом или гением и укрепленный на кресте, который означает, что все изображаемое относится к христианскому миру».[363](#)

Для Рубенса война означает конец любви, искусства, литературы, музыки, красоты и гармонии, — одним словом, всего того, без чего прошло его собственное детство, в котором он находил слабое утешение, перерисовывая гравюры Тобиаса Штиммера из семейной Библии. Война — это крах всего, чего он добился к зрелым годам, всего, что укрылось за стенами «ренессансного» дома на канале Ваппер. Вот почему он безоговорочное предпочтение отдавал мирным способам решения конфликтов, с ходу отменяя любое применение военной силы, которая грозила уничтожением его миру, которая вновь обрекла бы его на нужду и лишения юных лет.

В конечном итоге та крупная игра, которой он посвятил почти десять лет своей жизни, открыла нам сложность и двойственность его натуры. Какими бы мотивами ни руководствовался честлюбивый потомок Яна Рубенса, поступал он всегда как достойный сын Марии Пейпелинкс, ведя одинокую и упорную, но — мирную! — борьбу за мир на своей земле. Мария когда-то не побоялась пойти против семейства принца Оранского. Рубенс не испугался ни Оливареса, ни Ришелье, ни австрийских и испанских Габсбургов, ни их врагов, ни их союзников. Правда, освободить Фландрию из жадных лап тех и других оказалось все же труднее, чем вырвать изменившего супружескому долгу юриста из когтей обесчещенной вельможной семьи. К тому же Рубенс не располагал оружием, которым с успехом пользовалась Мария для спасения своего супруга, — угрозой публичной огласки.

Эпилог

Мы не знаем, первые ли неудачи или подступающая старость тому виной, но только Рубенс окончательно порвал с политической деятельностью и вернулся к живописи и семье. Вот какое объяснение приводил он сам в письме к Пейреску: «Я принял решение силой разорвать позолоченный узел честлюбия, связывающий мою свободу. Я понимаю, что отставка подобного рода должна происходить в момент взлета, а не в миг падения, что отказаться от услуг Фортуны следует, пока она тебе благоволит, а вовсе не тогда, когда она повернется к тебе спиной. Я воспользовался своим кратким и секретным путешествием, чтобы броситься к ногам Ее Высочества и умолить, чтобы в качестве

единственной награды за все мои труды мне было даровано освобождение от всяких миссий и дано позволение служить Ее Высочеству, не покидая своего дома. Выпросить эту милость мне оказалось труднее, чем любую из оказанных мне ранее. На самом деле за мной еще осталось несколько тайных поручений и государственных дел, но ими я смогу заняться, не слишком утруждая себя. С тех самых пор я больше не принимал никакого участия в делах Франции и должен сказать, что ни разу не пожалел о своем решении». [364](#) Итак, Рубенс честно признался в своем честолубии, которое в очередной раз заставило его слегка исказить истину в выгодном для себя свете. Нам ведь известно, что он решил отказаться от государственной деятельности именно в момент, когда фортуна уже начала поворачиваться к нему спиной. Что с того, что Изабелла наделила его всеми необходимыми полномочиями для ведения переговоров с Генеральными штатами Голландии, если ни Фредерик Хендрик, ни голландские депутаты, ни тем более его же соотечественники не пожелали оказать ему подобной чести.

Маркиз Спинола умер в 1630 году, по пути к Милану, где его ожидала практически ссылка. Рубенс искренне оплакал его: «В его лице я потерял одного из самых лучших друзей и покровителей, которых когда-либо имел в этом мире, и свидетельством тому — целая центурия его писем». [365](#) Изабелла-Клара-Эухения, испанская инфанта и правительница Нидерландов, страдала каменной болезнью. Дочь Филиппа II, измученная тяжким бременем управления Фландрией, которое после смерти мужа легло на нее одну, получавшая от своего племянника Филиппа IV больше шпилек, чем помощи, скончалась 1 декабря 1633 года. Страна находилась на грани краха. Изабелла изъела из ломбардов хранившиеся в них денежные средства, оставив в качестве залога — далеко не достаточного — собственные великолепные драгоценности. 4 ноября 1634 года в Брюссель торжественно въехал ее преемник, кардинал-инфант Фердинанд.

Рубенс разом лишился обоих своих покровителей. Так что падение его все-таки свершилось раньше, чем он успел уйти в тень. Весной 1635 года он еще выполнил несколько секретных поручений в Голландии, в частности, в связи со сговором шведского и французского королей, намеревавшихся совместными усилиями напасть на испанские Нидерланды и создать на их территории государство, независимое от Мадрида. Их поддержала и Голландия, однако испанцы под командованием энергичного кардинала-инфанта оказали яростное сопротивление. Не ожидавшие такого поворота событий голландцы отступились и запросили мира. Фердинанд не возражал против того, чтобы на переговоры отправился Рубенс, и в июле он должен был выехать в Амстердам, прикрываясь предлогом осмотра

недавно привезенных туда итальянских картин. Но сидевшие в Брюсселе иностранные послы подняли такой крик, что новый возврат художника к государственной деятельности завершился, даже не начавшись. Осенью того же года он намеревался побывать в Англии под благовидным предлогом перевозки картин, прославляющих Якова I Стюарта и заказанных Карлом I, который собирался украсить ими пиршественный зал Уайтхолла. На сей раз в дело вмешался французский посланник в Гааге, нарочно задержавший оформление паспорта, необходимого для транзитного проезда. И Рубенс отступился: «Мне пришлось помимо своей воли провести несколько дней в Брюсселе по личным делам. Не думайте, будто речь шла о назначении, насчет которого вы питали некоторые подозрения (я говорю совершенно откровенно, и вы можете целиком мне доверять). Признаюсь, что в принципе я и в самом деле получил предложение об участии в этом деле, но, поскольку оно не показалось мне настолько интересным, да и с паспортом возникли осложнения, в том числе и по моей сознательной вине; поскольку, к тому же, лиц, желающих во что бы то ни стало получить это назначение, имелось в избытке, то я удовольствовался домашним покоем и, милостью Божией, остался дома». [366](#) В октябре 1635 года он все-таки съездил в Дюнкерк, но лишь для того, чтобы найти порученца для переправки картин по назначению. С дипломатией было покончено.

Еще раз Рубенс продемонстрировал свою несокрушимую привязанность к Жербье. Ему в руки попали черновые записи, относившиеся к делу герцога Арсхота, которые раскрывали неблагоприятную роль Жербье в попытке заговора 1632 года. Поставленный перед фактом, Жербье упорно отрицал все. Рубенс ему поверил и даже защищал его от нападков недоброжелателей. Впрочем, насколько нам известно, на этом связь Рубенса с Жербье прекратилась. Зато переписка с Пейреском вновь сделалась регулярной. Что ж, художник ведь больше не плел интриг против родины гуманиста... Оживилась и его творческая активность. Рубенс возобновил сотрудничество с печатником Моретусом, для которого и раньше рисовал иллюстрации; вернулся к идее создания галереи Генриха IV, заказанной ему еще в 1630 году; для некоего антверпенского купца написал серию «История Ахилла» — восемь полотен, на основе которых предполагалось выткать гобелены. Его осаждали знатные горожане, как духовного звания, так и миряне, требовавшие от него картин для украшения алтарей.

Живопись и гравюра, гуманитарные науки, хозяйство и семья — мир Рубенса возвращался в свое исходное состояние. На его небосклоне сияла

теперь новая звезда — Елена Фоурмен, на которой он женился 6 декабря 1630 года. В 1635 году он последний раз попытался проявить себя на дипломатическом поприще. Ему еще оставалось прожить пять лет, и эти последние годы он без остатка посвятил Елене и искусству.

VI ПОСЛЕДНЕЕ ЛЕТО РУБЕНСА (1635—1640)

Время жить

«Яростно рыл он кадмий, люто месил сладковато-прохладный кобальт, тянул расплывшийся крапlak по желтому и зеленому небу. Еще час, ох, меньше — и конец, наступит ночь, а завтра начнется уже август, горячий, горячечный месяц, вливающий столько страха смерти, столько робости в свои обжигающе жаркие чаши. Коса была наточена, дни шли на убыль, смерть смеялась, притаившись в побуревшей листве. Звени во весь голос и греми, кадмий! Громко хвастай, буйный крапlak! Звонко смейся, лимонно-желтая! Сюда, густо-синяя гора дали! Ко мне, к моему сердцу, пыльнозеленые, вялые деревья! Как вы устали, как опустили покорные, кроткие ветки! Я пью вас, прелестные созданья! Я изображаю перед вами прочность и бессмертие, это я-то, такой бранный, такой скептический, такой грустный, страдающий больше, чем все вы, от страха смерти. Июль сгорел, скоро сгорит август, внезапнодохнет на нас холодом из желтой листвы росистого утра великий призрак. Внезапно начнет мести над лесом ноябрь. Внезапно засмеется великий призрак, внезапно застынет у нас сердце, внезапно отвалится у нас от костей милая розовая плоть, завоюет шакал в пустыне, хрипло запоеет свою мерзкую песню стервятник. [...]

С ненавистью метнул он борозду парижской лазури под зеленый цыганский фургон. С горечью кинул крошку хромовой желтой на придорожные тумбы. С глубоким отчаянием положил киноварь в оставленный пробел, убрал требовательную белизну, кровотока сражался за долговечность, взывал светло-зеленой и неаполитанской желтой к неутомимому богу. Со стоном бросил больше синей на вялую пыльную зелень, с мольбой зажег более проникновенные огни на вечернем небе. Маленькая палитра, полная чистых, несмешанных красок светящейся яркости, — она была его утешением, его башней, его арсеналом, его молитвенником, его пушкой, из которой он стрелял в злобную смерть. Пурпур был отрицанием смерти, киноварь была насмешкой над тленьем. Хороший был у него арсенал, блестяще держался его маленький храбрый

отряд, сияя, громыхали быстрые выстрелы его пушек. Ведь ничего не поможет, ведь всякая стрельба напрасна, а все-таки стрелять хорошо, это счастье и утешение, это еще жизнь, еще торжество». [367](#)

Так описывает Герман Гессе последнее лето в жизни художника Клингзора. Лето — это время года, когда перезревшие плоды, впитавшие слишком много солнца, скопившие слишком много сладости, начинают гнить; когда хлеба поднимаются навстречу серпу, а зной испепеляет пышно разросшиеся цветы; это время предсмертного экстаза природы, бессильной перед собственным изобилием, от которого нет иного спасения, кроме зимы, которая все начинает с нового листа. Как туман прячет под своим покрывалом пламенеющее небо, так наступающее оцепенение схватывает бьющее через край буйство лета, которое неистовствует напоследок, словно чуя близкую смерть. Золото, киноварь, кобальт, ультрамарин, желтый кадмий и зелень леса, пашни, лугов, реки и горизонта откровенны в своей мимолетности и знают, что скоро их накроет неумолимая патина осени. Угаснет яркий блеск, чтобы возродиться на будущий год и во все грядущие годы, покоряясь законам неумирающей природы. Не то — человек. Человеку неведома иная вечность, кроме вечности смерти. И потому человеческое лето, пора расцвета всех его талантов, заранее проникнуто отчаянием; серп наточен, верно, но урожай всегда один, и другого не будет. Человек переживает свое последнее лето с жаром обреченного, как прожили его Клингзор и Рубенс. «Се Человек», словно говорит нам последний автопортрет художника, в котором сплелись воедино исполненные противоречий чувства целой жизни и печальное понимание того, что в реальной действительности нет места волшебству. Жизнь прожита и теперь отдана на суд потомков.

Последние годы Рубенса озарены именно этим высоким светом творческого горения, согреты огнем любви к Елене Фоурмен. В нем неожиданно проявился совсем другой человек и другой художник. Быть может, истинный Рубенс?

Он женился на Елене 6 декабря 1630 года, едва вернувшись из Англии. Его обуревало такое нетерпение, что он обратился к эрцгерцогине за специальным разрешением отпраздновать свадьбу, не дожидаясь окончания Филиппова поста, что вообще-то не поощрялось католической религией. С присущей ему наивной откровенностью, порой доходящей до бесстыдства, правда, с четырехлетним опозданием, он объяснил причины этого поступка одному из своих корреспондентов, — вспомним, что после смерти Изабеллы Брант он также приоткрыл душу Пьеру Дюпюи, тому самому королевскому библиотекарю, который держал его в курсе французских

новостей и из письма к которому мы узнали, какой тяжелой утратой стала для него кончина первой жены.[368](#) На сей раз он делился откровениями с аббатом Пейреском:

«Не решаясь и далее жить аскетом, я принял решение еще раз жениться, поскольку, хоть мы и должны ставить воздержанность превыше всего, нам позволено давать законное удовлетворение своим чувствам, вознося Господу хвалу за удовольствие, которое нам даровано. Вот и я взял в жены молодую женщину, дочь достойных, но не знатных родителей, хотя все кругом советовали мне найти избранницу из числа придворных дам. Я же более всего страшился обнаружить в своей подруге избыток гордыни, этого бича дворянства. И потому выбрал ту, которая не станет краснеть, когда я возьму в руки кисть. Говоря откровенно, я слишком люблю свою свободу, чтобы променять ее на ласки старой жены».[369](#)

Оскорбление, нанесенное Арсхотом, афронт с английским посольством, недоверчивое отношение Филиппа IV к политической активности художника, — все эти уколы, полученные на пути к праву носить шпагу, не прошли для него бесследно. И он извлек из них правильный урок. «Мы с фортуной хорошо узнали друг друга».[370](#) «Я временно удалился от дел, и никогда еще ни одно решение не вызывало во мне меньших сожалений».[371](#) Помимо прочего, примерно с 1629 года, как он признавался в этом сам, он начинал чувствовать подступающий возраст: «Что толку растрачивать попусту постепенно угасающие силы, если у меня остается не так много времени, чтобы насладиться плодами своих трудов, *nisi ut, cum hoc resciero doctior moriar* (а добыюсь я этим только того, что умру более просвещенным)».[372](#) Кончилось время, когда ради карьеры он шел на жертвы, особенно ощутимые в том, что касалось семейной жизни и искусства. Почести перестали привлекать его, и даже религиозный трепет в нем ослабел, о чем яснее ясного говорит та почти святотатственная торопливость, с какой он женился.

Ему исполнилось 53 года, ей было 16. Брак с Еленой знаменовал многое. Отступал со своих позиций стоик, неизменно одетый в черное господин поворачивался лицом к пламенеющей алой палитре художника, честолубец делал выбор в пользу радости бытия, сдержанный в проявлении чувств мужчина с головой бросался в омут любви. Рубенс совершенно переменялся. Выразительность, колоритность, чувственность изображаемых им персонажей и раньше заставляли нас подозревать в нем совсем не того, за кого он старательно выдавал себя всем строем своего размеренного существования. Он словно бы сам стыдился того, что рождала его кисть, целомудренно избегал общества женщин, маскируя

свою истинную суть влюбленного в жизнь артиста. Целых полвека удавалось ему обманывать окружающих и самого себя.

Из множества автопортретов он на одном-единственном изобразил себя с палитрой в руках, да и то спрятал ее поглубже в тень. На всех же остальных мы неизменно видим его закутанным в черный плащ, в шляпе и со шпагой, более похожего на вельможу и царедворца, чем на художника. На картинах современников, которые искренне восхищались им и писали его за работой, с палитрой и кистями, он, тем не менее, предстает все в том же торжественном черном одеянии, украшенном широким кружевным воротником, как будто подчеркивающим, что заляпанная красками блуза не для него. Он долго скрывал в себе творца, великого эклектика и, как позже скажет Делакруа, «великого имитатора». [373](#) Да и писать чаще всего приходилось по заказу, а то и под жестким контролем Церкви, а самую ткань своих полотен отдавать на откуп помощникам, лишь пройдясь по ним рукой мастера и создавая впечатление, что живопись для него — не удовольствие, а оптимальный способ использования своего таланта для зарабатывания денег. Он казался вполне удовлетворенным полученными результатами, хотя готовые картины и близко не могли сравниться с его собственными великолепными эскизами. Втянувшись в строительную дипломатическую карьеру, он и вовсе на четыре года почти совсем оставил оригинальное творчество, довольствуясь копированием других мастеров. Он словно пытался убедить себя, что отыскал в политике иной смысл жизни, другой «философский камень». И хотя по-прежнему громко твердил о своей исключительной любви к искусству, несоответствие между этими заявлениями и реальной действительностью бросалось в глаза. «Отказавшись от всякого рода занятий, выходящих за рамки моего любимого ремесла, я обрел душевный покой», [374](#) писал он Пейреску, но, регулярно «изменяя» предмету своей страсти, допуская вмешательство в свои с ним отношения «третьего лишнего» — будь то заказчики, ученики или денежные интересы, — он словно признавался, что позволяет себе эту любовь исподтишка, надежно схоронившись за черным придворным камзолом.

Вторая загадка связана с женщинами. Он, автор самых чувственных в истории живописи созданий, «несравненный чародей поэзии женской красоты и поэзии детства», [375](#) жил анахоретом. В письме к Пейреску он ясно излагал свою позицию: отнюдь не противник удовольствий, он все же предпочитал отдаваться им с Божьего благословения. Следует ли из этого вывод, что все время своего вдовства он прожил в воздержании, так же, как, возможно, когда-то жил в Риме?

Что ж, за Питером Пауэлом Рубенсом, певцом роскошного женского тела, щедро открытого взорам в своей наготы, за ним, певцом торжествующей плоти, и в самом деле не тянется след ни одной скабрёзной истории. Он не только оставался верным мужем добродетельной Изабеллы Брант, а затем ее неутешным вдовцом, он дошел в своем глубинном целомудрии до того, что изгнал из мастерской обнаженную женскую натуру. Если очень постараться, можно с превеликим трудом отыскать в жизни Рубенса лишь слабый намек на поступки, слегка оживляющие этот слишком праведный образ. Так, орден ора토리анцев отказался принять у него работу, выполненную для алтаря церкви Кьеза Нуова не только из-за того, что вывешенная в отведенном для нее месте картина «бликовала», но и из-за того, что в чертах святой Домициллы слишком явственно проглядывал облик молодой и хорошенькой девушки. Художнику, как мы помним, пришлось писать новое полотно. Ходил даже анекдот, что Рубенс, не без влияния Караваджо, большого почитателя народных характеров и уличных девиц, писал свою Домициллу... со знаменитой римской куртизанки. Когда же он предложил отвергнутую церковниками картину Винченцо Гонзага, в дело вмешалась бдительная герцогиня и отговорила мужа от ее покупки, углядев в чертах Домициллы «подчеркнуто насмешливое равнодушие, свойственное представительницам древнейшей профессии». [376](#) (Кампо Вейерман передает ту же историю в приложении к образу святой Екатерины из триптиха «Святая Троица».) Позже, весной 1622 года, впервые попав в Париж, он по неизвестной причине зачастил на улицу Вербуа, под балкон, на котором проводили время за шитьем барышни Капайо. Он помнил о них и в Антверпене и не скрывал, что мечтает вновь увидеться с ними — под тем предлогом, что их черноволосые головки как нельзя лучше подходят ему для изображения наряд в картинах галереи Медичи, но... На картинах нет ни одной брюнетки...

Еще загадочней выглядит история его взаимоотношений с Сусанной Фоурмен, старшей сестрой Елены, особенно интересная тем, что оставила после себя вполне зримые следы. Из-под так называемой «соломенной» шляпки, которые на самом деле изготавливались из волосков бобрового меха, на художника с легкой улыбкой глядят огромные глаза, непропорционально большие для этого тонкого лица с высоким лбом и нежным подбородком. [377](#) Это, если можно так выразиться, наиболее «интеллектуальная» из женских моделей Рубенса. Почему он, презиравший жанр портрета, оставил семь (!) изображений молодой женщины, больше, чем портретов Изабеллы Брант? И самолюбование Сусанны Фоурмен здесь

совсем ни при чем: четыре из семи полотен он оставил себе, и после смерти художника их обнаружили в его личной коллекции. Вот, собственно, и все намеки на фривольные увлечения, которые удастся выудить из писем художника и его произведений. И это за 50 лет жизни! Скажем прямо, жалкий улов.

И вдруг... То ли тут поработал локтем пресловутый бес, то ли Рубенс сам внезапно осознал, что, сколько ни упорствуй он в трудах, терпении и предприимчивости, выше по социальной лестнице ему уже не подняться, но только он решил наконец пожить в свое удовольствие, положив конец настолько «рентабельно» устроенному существованию, что после его смерти наследникам понадобилось пять лет, чтобы разобраться со всем, что он им оставил.³⁷⁸ Страсть, которую внушила ему эта едва достигшая 17 лет девушка, казалось, стерла заветы стоиков-мудрецов, выбитые в камне триумфальных арок, окружавших его сад. Или он слишком буквально усвоил урок Ювенала, надеясь в повторном браке обрести тот здоровый дух, что возможен лишь в здоровом теле? Быть может, уступая чувству любви к Елене, он полагал, что лишь покорно исполняет волю Провидения?

Так или иначе, но и за второй своей супругой Рубенсу не пришлось далеко ходить. В первый раз он выбрал себе невесту из ближайшей родни жены своего брата Филиппа, сюда же обратил взор в поисках новой жены.

Когда умерла Изабелла, пришлось составить опись имущества Рубенсов. Бумаги, необходимые для оформления наследства в пользу Альберта и Николаса, поступили в опекунский совет 29 ноября 1630 года. Согласно этим документам, помимо нескольких домов в Антверпене, Рубенс владел небольшим средневековым замком, купленным им 29 мая 1627 года у потомков некоего аристократа-эшевена и расположенным на северном польдере города, в Экерене, в красивой лесистой местности, где антверпенская знать любила проводить летнее время, спасаясь от жары. Уезжая за границу по дипломатическим делам, художник оставлял сыновей на попечение родственников покойной жены и предоставлял в полное их распоряжение свою усадьбу. Бранты вели в замке привычную для своего сословия жизнь разбогатевших на торговле и обойном деле буржуа, гордившихся тем, что кое-кому из родни удалось пробиться в чиновники городского управления, и охотно принимали у себя друзей и близких. Клара Брант, сестра Изабеллы, была замужем за Даниелем Фоурменом, у которого было десять братьев и сестер, в том числе любимая модель Рубенса Сусанна и самая младшая из детей Елена. С 11-летней Елены Рубенс писал юную Деву Марию в своем «Воспитании Богородицы».³⁷⁹ Любопытно,

что святой Анне он придал черты своей собственной матери, Марии Пейпелинкс. Просто сыновняя почтительность или предчувствие грядущей судьбы? Весной 1630 года, вернувшись из Англии, художник, естественно, отправился навестить детей. В замке его встречали Альберт, Николас, семейство Брантов и их родственники Фоурмены, в том числе и Елена, приходившаяся Альберту ровесницей.

Ухаживать за женщинами он не умел. Поразительно, до чего «неуклюжим» становился тонкий дипломат, наделенный в должной мере и хитростью, и осторожностью, чей «бархатный» голос и красноречие без устали нахваливали современники, стоило ему захотеть использовать все эти замечательные качества «в личных целях». Откровения, сделанные Пейреску и Дюпюи по поводу вдовства и повторной женитьбы ясно говорят нам об этом. Также и в отношениях с женщинами. Почему-то обходительность в этом случае изменяла ему. Нельзя сказать, чтобы он совсем не любил женщин — женщин, «способных опровергнуть VI сатиру Ювенала»,³⁸⁰ женщин, «лишенных недостатков, свойственных этому полу». В сущности, женским идеалом оставалась для него домовитая фламандка, «созданная для семейного счастья».³⁸¹ Но и к таким женщинам он не смел подойти просто так. С первой женой он познакомился благодаря брату, как будто побаивался ухаживать за девушками вне пределов семейного круга. А уж каким тьюфом повел он себя в Париже! Он писал портрет Марии Медичи, позировавшей ему в окружении своих фрейлин, и королева-мать задала художнику вопрос, какую из присутствующих дам он находит самой хорошенькой. Куда же девалась его светская любезность? Он и не подумал подольститься к королеве-матери, сделав в ее адрес подходящий к случаю комплимент, он даже не догадался похвалить знаменитую белизну рук Анны Австрийской. С убийственной прямоотой наш фламандец взял и бухнул: ему, дескать, более других нравится герцогиня Гемене.

Вот и вторую свою жену он в простодушной спешке нашел в числе родственников первой. Пятидесятилетнему господину, жалованному дворянину и дважды кавалеру хватило одного беглого взгляда на шестнадцатилетнюю красавицу, чтобы тут же сделать ей предложение.

Канонам красоты свойственно меняться, и в наши дни бело-розовая Елена, возможно, ни на кого не произвела бы ошеломляющего впечатления. Но в начале XVII века у ее прелестей находилось немало поклонников, притом не самого скромного звания. Первым, разумеется, следует упомянуть ее собственного мужа, но кроме него и другие мужчины,

например, гуманист Ян-Гаспар Гевартиус и даже сам брат испанского короля, кардинал-инфанта Фердинанд, правитель Нидерландов, восхищались ее совершенством.

По случаю бракосочетания Рубенса и Елены Гевартиус разразился пространным комплиментом, в котором дань важности события успешно дополнялась искренним восторгом перед редкостными достоинствами новобрачной: «Когда Зевксис захотел написать портрет Елены Греческой, белолицей красавицы с сияющим взором, он выбрал в городе Кротоне пять юных дев, дабы от каждой из них взять то, что было в ней наиболее прекрасно. Одна подарила ему несравненную белизну своего лба, другая — обрамляющие лик золотые кудри, остальные — румяные щеки, точеную шею, звездное сияние взора, розовые губы, бархатные плечи, округлую белоснежную грудь, молочную белизну рук... И художник сплавил воедино все совершенства, которые природа распределила между пятью девушками. Но Рубенс, о котором все говорят, что его мастерство живописца спорит с его же даром красноречия, превзошел самого Зевксиса и завладел Еленой Фламандской, красотой превзошедшей свою греческую тезку. Хоть кожа ее белее снега, она явилась на свет отнюдь не прихотью лебедя, обманувшего Леду. И чело ее не отмечено знаком, который, по преданию, портил лик дочери Тиндарея. В этой чистой душе объединились все совершенства, украшавшие дев Эллады и Лация. Такой вышла из вод пенорожденная златокудрая Венера. Такой увидел Пелей свою Фетиду в те времена, когда Фессалия служила приютом великим богам. Но еще прекрасней ее дивных форм ее веселый нрав, ее незапятнанная чистота, ее простодушие и скромность».[382](#)

И кардинал-инфанта Фердинанд, по-солдатски чуждый пышной риторики, столь же восторженно, хоть и не так многословно, расписывал достоинства молодой госпожи Рубенс своему брату, испанскому королю Филиппу IV: «Венера, занимающая центр картины, обликом весьма напоминает его жену, бесспорно, самую красивую из всех виденных здесь мною женщин».

Обладая такими физическими и духовными совершенствами, а может быть, как раз в силу отсутствия малейшей претензии на духовную жизнь, Елена сыграла для художника роль катализатора дотоле сдерживаемой страсти. Политическая ситуация окончательно ухудшилась: Антверпен тихо погибал, продолжала бушевать война, и Рубенс решил жить настоящим, отдавшись творчеству и любви.

С дипломатией он покончил окончательно и бесповоротно. Ему и в голову не приходило попытаться завязать с Фердинандом Габсбургским

такие же доверительные отношения, какие связывали его с эрцгерцогиней Изабеллой. Впрочем, Фердинанд ничуть не нуждался ни в конфидентах, ни в советчиках. В государственных делах он явно разбирался получше своей покойной тетки. Королю Испании он приходился родным братом, и когда встал вопрос о назначении правителя Нидерландов, выбор в обход одного из старших братьев пал на одаренного полководца Фердинанда. Смелый и энергичный, он обладал отменным стратегическим чутьем и потому в управлении Фландрией пользовался куда большей свободой действий и властью, нежели Изабелла. Безусловно, бельгийцы предпочли бы менее резкую смену власти. Возможно, они надеялись, что новый испанский ставленник вначале немного ознакомится с внутренней жизнью страны, а уж затем примется ею управлять. Но смерть эрцгерцогини застала ее преемника в тот момент, когда он помогал своему двоюродному брату императору бороться против немецких протестантов. Получилось, что в Брюссель он явился, не имея ни малейшего представления о реальном состоянии дел в десяти провинциях, зато увенчанный славой победы над шведами, одержанной в 1634 году при Нордлингене. И бельгийцам, которых после того, как их покинул Спинола, преследовала одна военная неудача за другой, волей-неволей пришлось довериться этому молодому триумфатору.

Настроенный решительно происпански, Фердинанд, в отличие от четы эрцгерцогов, явился во Фландрию вовсе не для того, чтобы зажить здесь своим отдельным королевством, а для того, чтобы усилить позиции своей семьи. Потому он не спешил пускать корни в местную почву и меньше всего интересовался мнением самих фламандцев, даже самых выдающихся. Скорее всего он полностью разделял предубеждение Филиппа IV против художников, увлекающихся дипломатией. Не следует, конечно, забывать и того, что Рубенс серьезно подорвал свой авторитет при испанском дворе, направив Оливаресу полное «лирики» послание о том, как с наибольшей выгодой использовать разногласия между Марией Медичи и ее сыном Людовиком XIII для урегулирования франко-испанского конфликта. Эта неудачная инициатива послужила уроком как для одной, так и для другой стороны. И каждый сделал свои выводы. Если эрцгерцог, засыпая Рубенса почестями и наградами, довольно редко обращался к его таланту художника и за все годы заказали ему от силы десятков работ, то Фердинанд первым из Габсбургов с полнейшим равнодушием отнесся к заслугам фламандца на политическом поприще, зато оценил в нем мастера кисти. 15 апреля 1636 года он подтвердил придворное звание Рубенса, и отныне вместо обширной дипломатической почты, составлявшей главное

содержание его переписки с эрцгерцогами, Брюссель от имени испанского короля слал художнику все новые заказы на картины. Исполнению этих заказов он посвятил свои последние силы и создал свои величайшие шедевры. К военным и политическим стычкам, раздиравшим страну, он теперь демонстрировал полное безразличие.

Международное положение и в самом деле серьезно осложнилось. 8 февраля 1635 года Франция заключила с Соединенными Провинциями наступательно-оборонительный альянс. Ришелье с голландским штатгальтером Фредериком Хендриком призвали бельгийские провинции к восстанию против Испании, обещая им независимость в случае присоединения к альянсу и угрожая разделом между двумя главными союзниками в случае отказа. Следуя логике вещей, 19 мая того же года министр Людовика XIII объявил Испании войну. Во Фландрию хлынули французские солдаты.

Сорокатысячное объединенное франко-голландское войско подошло к Брюсселю. Но захватчики оказались плохими вояками, не сумевшими организовать ни одной быстрой атаки, и кардиналу-инфанту удалось не только отбросить их, но и одержать ряд побед, и даже завладеть герцогством Клевским. Французская армия отступила на зимние квартиры в Голландию, где ее ряды принялись стремительно таять из-за свирепствовавшего тифа. Здесь в дело вмешался гентский епископ Антонис Триест, решивший воспользоваться случаем, чтобы положить конец войне. Именно он предложил направить Рубенса на переговоры с принцем Оранским, тем более что коллеги-художники давно приглашали фламандца в Амстердам полюбоваться прибывшей недавно новой коллекцией итальянских картин. Но начались проволочки с паспортом, и в конце концов Рубенс с явным облегчением отказался от этой миссии, как отказался он и лично везти в Лондон свои произведения для Банкетинг-холла, а просто переправил их через Дюнкерк. (Карл I наградил его за эту работу золотой цепью весом в 82 с половиной унции, а вот расплачиваться за картины предпочел частями.) В письме к Пейреску от 16 августа Рубенс делился с ним свежими новостями и тем впечатлением, которое они на него произвели: «Государственные дела приняли здесь новый оборот; от оборонительной войны мы к величайшей своей пользе перешли к войне наступательной. Так, если несколько недель тому назад в самом сердце Брабанта находилось 60 тысяч вражеских солдат, то сейчас страна в руках такого же количества наших сторонников. Взятие Шенкеншанса дало нам ключи к Бетувии и Велувии, посеяло страх и ужас в стане врага, а Артуа и Геннегау надежно защитило от нападения. Невероятно, но две

могущественные армии, ведомые известнейшими полководцами, не только не смогли одержать сколько-нибудь существенных побед, но и пришли к прямо противоположному результату. Можно подумать, что сама судьба смешала их планы, лишила решительности, заставила медлить и совершать одну стратегическую ошибку за другой, чтобы, утратив стройность, осторожность и мудрость, они упустили редкую возможность добиться решающих успехов. В конце концов им пришлось отступать в полнейшем беспорядке, неся большие потери и все уменьшаясь в численности по причине дезертирства, а также оттого, что крестьяне нападали на отбившиеся отряды и громили их. Многие солдаты подхватили дизентерию и чуму (тиф). Таковы новости, приходящие из самой Голландии. Я же прошу вас верить, что в моих словах нет и следа пристрастий, а сообщаю я вам одну лишь правду. Надеюсь, что Его Святейшество совместно с королем Англии, милостью Господа нашего Бога, вмешаются, чтобы загасить искру (хоть поначалу она и выглядит безобидной), которая способна вызвать большой пожар во всей Европе и превратить ее в пустыню. Впрочем, оставим государственные дела тем, кого они прямо касаются, сами же утешимся, предавшись размышлениям о собственном ничтожестве». [383](#)

Ришелье сделал верные выводы из неудач своей армии и с 1636 года отказался от дальнейших военных операций, вернувшись к излюбленной стратегии предпочтений, которая предписывает чаще трясти кошельком, чем потрясать оружием. Сумма его ежегодных «пожертвований» голландцам достигла полутора миллионов ливров.

Вскоре положение снова резко переменилось. «Французское оружие, заржавевшее от слишком долгого мира», [384](#) снова воссияло во всем своем блеске. Генералам кардинала все чаще стала улыбаться победа. Испанцев же, напротив, постигли серьезные неудачи в заморских владениях, окончательно расшатавшие и без того подорванную экономику государства. Голландцы отвоевывали у Испании одну колонию за другой, лишая Филиппа IV последнего источника богатства. Содержать даже собственную армию становилось все труднее, не говоря уже о военной поддержке фламандцев. Но несмотря на это, Филипп IV так и не избавился от слепого упорства, свойственного всем иберийским монархам, рассматривать бургундские территории как свою собственность. Стремление голландцев к независимости он продолжал воспринимать в штыки и не именoval последних иначе как «бунтовщиками». В 1637 году Голландия снова взяла Бреду. На следующий год голландцы подошли к стенам Антверпена, но захватить город не смогли по вине... амстердамских купцов. Дело в том,

что торговля в Амстердаме достигла небывалого расцвета не в последнюю очередь благодаря тому бедственному положению, в котором находился Антверпен после блокады, с попустительства испанцев, устья Шельды. Стоило выгнать из Антверпена испанцев, как город немедленно вернул бы себе былую роль главного северного порта. И голландские купцы не пожалели средств на поддержку фламандской армии, сражавшейся против франко-голландского освободительного движения. Они наладили снабжение Антверпена съестными припасами и оружием, и попытка штатгальтера взять второй по величине бельгийский город бесславно провалилась. Перед священным делом торговли Фредерику Хендрику пришлось отступить.

Испания вступила в полосу сплошных военных неудач, которая в конце концов привела к тому, чего так боялся король — юридическому признанию отделения и независимости Соединенных Провинций. Впрочем, ни Рубенс, ни кардинал-инфанта до этого дня не дожили. В 1639 году голландский адмирал Мартин Тромп подверг сокрушительному разгрому испанский флот, который шел к Бельгии с военным подкреплением. Французы захватили Аррас. Денег катастрофически не хватало. Кардинал-инфанта обратился с просьбой о помощи к своему двоюродному брату императору, но тот не спешил откликнуться на призыв. Его одолевали в это время другие заботы, в частности, организация политической диверсии против Ришелье, вылившаяся в мятеж французских аристократов, разумеется, вовремя разоблаченный кардиналом. Фердинанд умер 9 ноября 1641 года, в возрасте 33 лет, за семь лет до окончательного крушения бургундской вотчины Карла V. Своего придворного художника он пережил всего на несколько месяцев.

Рубенс вместе со всеми своими соотечественниками страдал от нестабильности политической и экономической обстановки во Фландрии. Но, как свидетельствует его письмо к Пейреску,[385](#) теперь он смотрел на происходящее не глазами политика, а глазами зажиточного буржуа и отца семейства. На северной окраине Антверпена, в Каувенстене, прорвало дамбу. В польдер хлынула вода. Маленький замок в Экерене из-за сырости стал непригоден для жилья. К тому же он оказался теперь в прифронтовой полосе и постоянно подвергался грабежам со стороны солдатни. Рубенс решил избавиться от этого владения, купив взамен усадьбу побольше, расположенную в более спокойном и защищенном от войны и стихий месте, желательно поближе к Брюсселю. 12 мая 1635 года состоялось подписание нотариального акта о приобретении Рубенсом поместья Стен в Элевейте. Вот как оно описано в этом документе: «Помещицья усадьба с

большим каменным домом и еще двумя постройками в виде замка, с парком, фруктовым садом, плодовыми деревьями, подъемным мостом; имеется холм, на вершине которого сооружена квадратной формы башня; имеется пруд и ферма с крестьянскими домами, амбарами, хлевами и прочими службами; все вместе занимает 4 бония 50 вержей; вокруг лес». [386](#) Как в прошлом он поступил с домом на канале Ваппер, так и теперь Рубенс и здесь все переделал по-своему. Снес башню и подъемный мост, в главном здании, выстроенном в стиле ренессанс из красного кирпича с белыми карнизами, ликвидировал бойницы, напоминавшие о том, что усадьба служила когда-то крепостью. Покупка обошлась ему в 93 тысячи флоринов, на реконструкцию он выложил еще семь тысяч. За несколько последующих лет он так удачно расширил свои владения, что теперь они раскинулись на площади, впятеро превысившей первоначальную. Приобретение «Хет-Стена» позволило ему получить титул сеньора — последний, которого еще не хватало в списке его высоких званий. Титул этот занял позже первую строку на его надгробии.

От государственной службы он освободился, но продолжал нести определенные обязанности в качестве придворного художника, члена гильдии святого Луки и знатного горожанина. Так, ему выпала честь украшения города в связи с торжественным прибытием нового правителя Нидерландов. Церемонию назначили на начало 1635 года, но затем отложили до 17 апреля, потому что кардинал-инфанта все еще воевал с французами и потому что Шельда, по которой он намеревался прибыть, еще оставалась скованной льдами. В распоряжение Рубенса предоставили всех городских ремесленников — каменщиков, штукатуров, маляров, камнетесов. Работа над эскизами заняла у художника почти год. Вот когда емугодились архитектурные наброски и заметки, сделанные в молодые годы в Италии, когда он объездил верхом едва ли не весь полуостров, когда подолгу бродил по Риму, гулял по развалинам древнего Форума... Память цепко хранила увиденное, да еще помогали отчеты, регулярно присылаемые ему из Ломбардии и Рима специально направленными туда помощниками, которые по его заданию копировали произведения античного искусства.

Эскизы, одухотворенные силой его воображения, обернулись пятью триумфальными арками, пятью театрами, многочисленными портиками, один из которых, прославлявший 12 германских императоров, состоял из 12 перекрытий. Украшением служили статуи, фриз, фрески, картины. Над ними работали Йорданс, Корнелис де Вос, Эразм Квеллин III, Люкас Файдербе. Рубенсу приходилось следить и за тем, как шло воплощение в

жизнь его эскизов, и за установлением памятников, и за размещением картин и скульптур. Строительные площадки раскинулись по всему городу, и мастер объезжал их верхом. Когда у него разыгралась подагра, пришлось пересаживаться в особое кресло на колесиках. За поддержание репутации приходилось платить дорогую цену: он уставал до физического изнеможения и жаловался Пейреску, что «работы навалилось столько, что некогда ни писать, ни даже жить».[387](#)

Когда кардинал-инфантибл прибыл наконец в город, ему понадобился целый день, чтобы пройти до конца весь путь триумфа, заканчивающийся в соборе, где его ожидали облаченные в парадные одеяния бургомистр и городская знать, а под сводами церкви гремел орган, исполнявший «*Te Deum*».[388](#) Рубенс в это время лежал дома, прикованный к постели окончательно разбушевавшейся подагрой. Фердинанд лично нанес ему визит в доме на Ваппер. Когда же спустилась ночь, вспыхнули ярким пламенем 300 заготовленных бочек со смолой, и в их огнях антверпенцы праздновали прибытие нового губернатора до самого утра.

Вступление нового правителя во фламандский город никогда не считалось пустой формальностью. Торжественность этой церемонии означала, что горожане во главе с бургомистром признают власть представителя испанского короля, а тот, в свою очередь, словно бы отвечает на их приглашение. Жители крупных нидерландских городов очень дорожили этим обычаем, потому что он символизировал для них остатки независимости. Как правило, во время этих церемоний они, пользуясь случаем, вручали сюзерену просьбы или сообщения. Следуя этой традиции и с подачи своего друга — бургомистра Рококса — Рубенс постарался выступить в защиту Антверпена при помощи излюбленного им жанра аллегии. На мосту святого Иоанна, возле самого порта, он распорядился установить портик, украшенный фреской. Фреска изображала перекрытую, заваленную камнями Шельду, по берегам которой расположились спящие матросы. Под картиной красовалась выполненная рукой Гевартиуса надпись, призывающая к возрождению города. Идея аллегии была ясна каждому: с закрытием устья Шельды портовая жизнь в городе замерла, а вместе с ней умерли и торговля, и банковское дело, служившие Антверпену главным источником богатства. Призыв Рубенса оказался услышанным лишь полтора века спустя! Но все-таки этим своим поступком художник совершил акт гражданского мужества, пусть не безрассудного, но все же мужества, — не побоялся в полный голос заявить, что Антверпен истекает кровью. Впрочем, это не мешало ему продолжать получать пенсион от цитадели, а также пользоваться освобождением от уплаты пошлыны в

городскую казну (с 8 августа 1630 года) и в гильдию святого Луки (с момента назначения придворным художником, то есть сразу по возвращении из Италии). За свои труды великий организатор Фердинандовой помпы получил 5600 флоринов, при том, что вложил в это дело 80 тысяч! Муниципалитет пытался вернуть хотя бы часть этих денег, разобрав монументы и пустив их в продажу с молотка. Но эта затея провалилась. Из-за рубенсовского размаха на организацию торжеств и так ушло вдвое больше средств, чем планировалось, а у горожан не водилось лишних денег, чтобы покупать произведения искусства. В конце концов кое-что из декоративного убранства города перевезли в королевский дворец в Брюсселе, и Рубенс в феврале 1637 года ездил на несколько дней в столицу, чтобы проследить за размещением картин.

Что же касается кардинала-инфанта, ради которого было приложено столько творческих усилий и потрачено так много средств, то он так никогда и не проникся симпатией к фламандским обычаям. Вот что писал он своему брату: «Вчера здесь прошло большое праздничное гулянье под названием кермеса. На улицы вышли толпы народа, сопровождавшие триумфальные колесницы. На мой взгляд, здесь это выглядит красивее, чем в Брюсселе. После торжественного шествия все направились выпивать и закусывать, так что к концу все напились пьяными, а без этого здесь и праздник не праздник. И то сказать, люди и вправду живут здесь, как скоты».[389](#)

Уплатив, таким образом, дань славе и исполнив свой гражданский долг, Рубенс в дальнейшем ничем не проявил особенного патриотизма, если не считать его собственный образ жизни. Его существование вернулось в привычную колею, и в нем снова заняли свое место ученая переписка и предметы искусства. Он восстановил прервавшуюся было связь с Пейреском, возобновил старую дружбу с Рококсом и Гевартиусом. Опять начал сотрудничать с печатней Плантена. Отношения с Францией прервались окончательно, но заказы продолжали поступать из Кельна, Праги, Тосканы, даже от штатгальтера Голландии. В его каталоге пяти последних лет значится 60 работ, не считая сотни полотен, заказанных Филиппом IV, фронтисписов для книг, выполненных по просьбе Моретуса, а также рисунков, эскизов и этюдов. Музей в ротонде, совершенно опустевший после того, как все его содержимое хозяин продал Бекингеми, снова наполнился произведениями, приобретенными им во время странствий по миру с миссиями короля Испании. Рубенс объяснял это так: «В своих поездках я никогда не упускал возможности осмотра и изучения

древностей, для чего посещал как государственные, так и частные собрания. Никогда я не отказывался купить по случаю ту или иную диковину.

Кроме того, уступая герцогу Бекингеми свою коллекцию, я сохранил для себя самые редкостные геммы и самые красивые медали. Поэтому я по-прежнему владею прекрасным собранием красивых и занятных вещей».³⁹⁰ Итак, одно из главных помещений в доме на Ваппере снова служило согласно своему предназначению. До последнего дня Рубенс продолжать пополнять личный музей. 17 апреля 1640 года он написал благодарственное письмо брюссельскому скульптору Франсуа Дюкенуа, постоянно живущему в Риме и приславшему ему из Италии несколько моделей и слепок путти.³⁹¹ Наконец, он с ничуть не остывшим пылом, доходящим порой до сутяжничества, продолжал отстаивать свои авторские права.

В письме к Пейреску от 8 декабря 1635 года, даже не в самом письме, а в постскриптуме к нему, он словно невзначай «вспоминал» о том, что как раз сейчас во Франции проходит интересующий его процесс и просил друга в очередной раз не отказать ему в любезности заняться этим делом. В 1632 году ему удалось добиться продления срока действия первого постановления, по которому он пользовался исключительным правом на распространение своих гравюр. Тем не менее нашелся один французский гражданин, немец по национальности, который выпускал и продавал гравюры, выполненные по образцам антверпенского мастера, а выручку клал себе в карман. Суд первой инстанции осудил его действия, но он подал апелляцию в парламент. Рубенс чувствовал, что бессилен: «Я ничего не смыслю в крючкотворстве и так наивен, что полагал, будто в этой стране постановление парламента является окончательным решением, не подразумевающим никаких апелляций и дальнейших разбирательств, вроде приговора королевского совета».³⁹² Спор разгорелся вокруг гравюры, изображающей Распятие, и упирался в вопрос, появилась ли на свет «подделка» до продления постановления об охране авторских прав Рубенса или после него. Дата, указанная на изделии немца, по мнению Рубенса, не поддавалась прочтению: то ли 1631 год, то ли 1632. Он все-таки больше склонялся к первому варианту и, отталкиваясь от него, строил свою аргументацию: «В 1631 году я находился в Англии; но в мое отсутствие эта гравюра никак не могла быть выполнена, потому что я имею привычку собственной рукой вносить в готовые работы многочисленные поправки».³⁹³ Художник пришел к выводу, что «подделыватель» нарочно изменил дату на гравюре, что, собственно говоря, не соответствовало действительности. «Распятие», ставшее предметом спора, не только было

изготовлено Понтиусом в 1632 году, но и сам Рубенс в 1631 году уже полтора года как вернулся из Англии и находился в Антверпене. Он, разумеется, это отрицал. По его мнению, исход судебного разбирательства должен был зависеть не от мелочных придирок, а от соображений высшей справедливости: «Вполне очевидно, что разрыв между двумя державами подходит к высшей точке. Это приводит меня в крайнее замешательство, потому что по природе я человек мирный и заклятый враг всяких ссор, процессов и тяжб, как государственных, так и частных. Более того, я совсем не уверен, будет ли защита моих прав, дарованная мне Его Величеством, соблюдаться в условиях войны. Если так и случится, значит, все наши усилия и все расходы, связанные с тем, чтобы добиться от парламента нужного нам решения, пропадут втуне».³⁹⁴ В 1636 году он проиграл процесс.

Приверженец порядка в делах, Рубенс, едва у него зародились первые же замыслы относительно женитьбы на Елене, поспешил должным образом оформить наследство Изабеллы в пользу Альберта и Николаса. В 1631 году он, как того требовал обычай, составил свое первое завещание с учетом повторной женитьбы. Но несмотря на все эти внешние признаки строгой размеренности существования, внутренне он совершенно переменялся. Учеников он теперь не брал, в помощники приглашал только состоявшихся художников, которые уже успели достаточно громко заявить о себе не только в Антверпене, но и во всех Нидерландах. С ним работали Якоб Йорданес, Корнелис де Вос, сыновья ван Валена — Ян и Гаспар, Теодор ван Тюдцен, Ян ван Эйк, Я. П. Гауви, Я. Коссирс, И.-Б. Боррекенс, Т. Виллебортс, Эразм Квеллин III, на которого начиная с 1637 года Рубенс возложил все обязанности по обеспечению изобразительным материалом плантеновской печати, и скульптор Люкас Файдербе, ваявший исключительно по рубенсовским моделям и кроме того остававшийся за хозяина в доме на Ваппер в отсутствие четы Рубенс. Помощники выручали мастера, который иначе ни за что не справился бы со всеми заказами. Но положение их теперь изменилось, и весьма существенно: отныне каждый из них подписывал выполненную работу своим именем. Мастерская ничем теперь не напоминала безупречно отлаженное предприятие, руководимое властным и авторитетным хозяином. Впрочем, Рубенс все меньше времени проводил в Антверпене, предпочитая подолгу задерживаться в Экере или в Элевейте. В его отношении к жизни появилась немислимая раньше легкость. Он перестал биться головой об стенку судьбы, перестал гоняться за славой и богатством. «Лучше забыть, чем пытаться вернуть

прошлое»,³⁹⁵ — советовал он Гевартиусу, утешая того в связи со смертью жены. Сам он, конечно, не собирался вычеркивать прошлое из памяти, но весь уклад его жизни и творчества стал другим, рамки его широко раздвинулись. Он охотно писал теперь людей и природу, то есть те традиционные для фламандской живописи сюжеты, от которых раньше небрежно отмахивался. Конечно, его техника, сложившаяся под сильным влиянием итальянской школы, не слишком годилась для работы над некрупными полотнами, да никто их ему и не заказывал. Но теперь он, похоже, начал писать не столько для удовлетворения желаний заказчиков, сколько для собственного удовольствия. После смерти художника в его частной коллекции обнаружили несколько картин, написанных не на заказ, а для себя: «Прометей», «Пьяный Геракл», «Ифигения», четыре портрета Сусанны Фоурмен и, наконец, совершенно особенный портрет Елены, который называется «Шубка». Неужели фламандский дух все-таки возобладавал над итальянской наукой? Неужели перед нами тот же самый человек, который не признавал в живописи иных авторитетов, кроме Тициана, Микеланджело и Веронезе, который выстроил себе дом, похожий на гемузское палаццо, наперекор архитектурным вкусам и жизненным принципам родной культуры подчинив и внешний его облик, и внутреннее убранство канонам классической гармонии?

«Хорошо покушаешь, славно помолишься», утверждает старинная фламандская поговорка. Что ж, лучше поздно, чем никогда. Завзятый оформитель алтарей XVII века, кажется, наконец проникся этой нехитрой народной мудростью. До сих пор его жизнь текла строго и размеренно: утром месса, в сумерки, когда света уже не хватает, чтобы писать, но еще достаточно, чтобы прокатиться верхом, прогулка, укрепляющая тело и полезная для здоровья, по возвращении — не слишком обильный ужин, как правило, без скоромных блюд и почти без вина. И что же? Разве диета и режим спасли его от подагры и артрита? Может быть, ему просто надоело сражаться с самим собой, видя тщетность всех усилий? Во всяком случае, зажил он теперь по-другому. С какой озабоченностью писал он Люкасу Файдербе, когда в имении иссякли запасы вина! «Мы крайне удивлены, что ничего не слышать про вино в бутылках из Аи! То, что мы привезли с собой, выпито до капли!»³⁹⁶ Он, в прошлом так благоразумно окружавший себя гуманистами, представителями антверпенской романистской элиты, теперь находил огромное удовольствие в общении с родственниками новой жены, превыше всего уважающими коммерцию, любителями поздних посиделок за хорошо накрытым столом.

Иная жизнь, иная живопись. Рубенс по-своему отзывался на смену

социального положения. Прежде он отдавал предпочтение античным героям и мифическим богам. Теперь он заново открыл для себя спокойный реализм жанровой сцены. Моделями его в избытке снабжала родня жены — все эти бесчисленные Фоурмены и иже с ними. Так родился «Модный разговор», иначе называемый «Садом любви»: первый опыт в жанре игривой любовной сценки, не омраченной ничем, кроме нежелания молодой женщины, изображенной на переднем плане, терпеть ухаживания пожилого воздыхателя. Эта незатейливая буколика наглядно иллюстрирует самый дух сельских развлечений, которым так любили предаваться обеспеченные и в меру тщеславные жители Антверпена, чью компанию придворный живописец отныне явно предпочитал высшему свету. Посиделки эти бывали обычно столь продолжительны, что последнюю закуску, без затей именуемую «полуночной», подавали, когда в небе уже светила луна. Чтобы узнать, что происходило потом, придется обратиться к точному свидетельству бытописателя той поры: «Все усаживались в увитой зеленью беседке, либо бродили по берегу, чтобы нагулять аппетит, либо устраивались в коляске и ехали на модное гулянье, именуемое “паломничеством Венеры”. По вечерам пели, танцевали до глубокой ночи, а потом предавались любви в таких видах, что об этом нельзя рассказывать».³⁹⁷ Рубенс на этих пирушках играл роль гостеприимного хозяина и тамады. Вино он пил, но вот танцевал ли? Неизвестно. Во всяком случае, он перестал сдерживать некоторые из своих склонностей, подспудно угадываемые в нем и раньше и позволяющие за суровой личиной администратора увидеть живого и общительного человека, любителя тяжеловатых шуток, чей гуманизм обретал порой не лишнюю доли скабрёзности форму.

Едва вернувшись из Италии, он, как мы помним, почти сразу попал на свадьбу брата, где ему в качестве шафера предлагалось развлекать дам, и нельзя утверждать, что он делал это без удовольствия. Позже, очутившись по делам своей первой дипломатической миссии в Мадриде, он смертельно скучал при дворе Филиппа IV, где тон во многом задавал Оливарес — довольно странный персонаж, в почтительном трепете перед смертью доходивший до того, что спать укладывался в гроб, по бокам которого возжигали свечи. Рубенс не жаловал испанцев, среди которых находил «бесспорное множество образованных людей, к сожалению, почти всегда пребывающих в угрюмом настроении, свойственном самым мрачным богословам».³⁹⁸ Гораздо больше понравилось ему в Лондоне, где английские аристократы наперебой приглашали его в гости и устраивали в его честь пышные празднества. Ему, конечно, немало часов приходилось

проводить за письменным столом, сочиняя пространные дипломатические послания, да и деловые встречи отнимали время, но тем не менее он успевал описать остававшимся в Антверпене друзьям всевозможные развлечения и увеселения, в которых принимал участие. Строгий господин в неизменном черном плаще не гнушался с простоватой ухмылкой пройти на счет своего спутника, брата Изабеллы Хендрика Бранта: «Шурин мой, вынужденно лишивший приятелей своего общества, на глазах теряет терпение, но еще больше его тревожит, что сам он на столь долгий срок лишился общества антверпенских барышень. Покуда он проводит время здесь, их могут у него увести».³⁹⁹ Свое пристрастие к игривым намекам Рубенс еще раз выказал в связи с женитьбой Люкаса Файдербе, направив скульптору поздравительное письмо, начинавшееся церемонным «Милостивый государь!» и содержащее горячий совет бросить возню со статуэткой ребенка из слоновой кости и всецело посвятить себя «гораздо более важному делу — делать детей».⁴⁰⁰ Порой толчком к достаточно откровенным высказываниям служили образы, почерпнутые из древнегреческой и древнеримской литературы: вспомним хотя бы обмен мнениями с Пейреском об «итифаллических геммах». Он также считал своим долгом поделиться с провансальским аббатом подробностями о распутной жизни некоей византийской императрицы и отправил другу «приложение к историческим анекдотам Прокопия, представляющее собой множественные лакуны, из скромности и очевидной стыдливости выпущенные в издании Аллемануса и посвященные дебошам, устраиваемым Феодорой. Полный текст был найден среди рукописей Ватикана, из которых и сделаны выдержки».⁴⁰¹ Как видим, обсуждая бесчинства Феодоры или рассуждая о «прелестной вульве», Рубенс отнюдь не страдал излишней щепетильностью в выражениях.

Все эти занятные истории заставляют нас совершенно по-новому взглянуть на то упорство, с каким Рубенс избегал слишком близкого приобщения к жизни двора. Сам он всегда отговаривался тем, что ему не интересны светские развлечения: «Нет ничего ужаснее, чем обретаться при дворе», писал он Пейреску 16 марта 1636 года. Узнав о нем немного больше, мы все же предположим, что мрачность его натуры здесь совершенно ни при чем. Просто чопорной знати, вившейся вокруг эрцгерцогов, он предпочитал честных антверпенских буржуа, умевших наслаждаться радостями бытия. Наверное, эта же самая любовь к грубоватой, но искренней простоте заставила его отказаться от выбора спутницы жизни среди стареющих аристократок и взять в жены юную купеческую дочь. Немного наивный в отношениях с прекрасным полом, он,

вероятно, поначалу и не предполагал, какими осложнениями чреват подобный союз. Следы болезненных открытий, совершенных им на этом пути, хранит его творчество.

За 18 лет супружества с Изабеллой он становился отцом трижды. Елена за десять лет родила ему пятерых детей: Клару Иоганну (1632-1689), Франциска (1633-1678), второй сын которого Александр Иосиф, умерший в 1752 году, был последним прямым отпрыском художника по мужской линии, Изабеллу Елену (1635-1652), Питера Пауэла (1637-1684), ставшего священником, Констанцию Альбертину (1641-1657), увидевшую свет после смерти отца и ставшую монахиней. Имена детей служат еще одним доказательством обретенной Рубенсом социальной независимости: в отличие от Альберта и Николаса, крещенных в честь эрцгерцога Австрийского и генуэзского банкира соответственно, дети от второго брака были названы без оглядки на высокопоставленных восприемников. Двое младших связали свою судьбу с религией — довольно любопытный выбор для отпрысков союза, сложившегося на основе страсти и расчета. Со стороны чета Рубенсов вовсе не производила впечатления довольной друг другом пары. И виновата в этом была не одна только разница в возрасте — не меньшая, чем разделяла библейских Давида и Вирсавию. Великий человек, без памяти влюбленный в тело жены, и молодая женщина, согласная терпеть эту любовь и извлекавшая из нее немалую выгоду... Разумеется, чувства, которые они питали друг к другу, не отличались взаимностью.

Рубенс любил Елену до самозабвения. Он не пытался скрывать свою страсть, как не скрывал и причины этой страсти. Он с наслаждением писал Елену обнаженной. Но выражение ее лица, запечатленное на разных картинах, ясно говорит о том, что в костюме великосветской дамы она нравилась себе гораздо больше, чем в природном наряде богини.

В качестве свадебных подарков дочь обойщика и любителя изящных искусств Даниеля Фоурмена получила пять золотых цепей, в том числе две украшенные бриллиантами и одну — черно-белой эмалью, три нитки жемчуга, бриллиантовое кольцо, бриллиантовые серьги, золотой якорь, усыпанный бриллиантами, еще один крупный бриллиант, привезенный из Англии (возможно, тот самый, что Рубенс получил от Карла I), золотые и эмалевые пуговицы, кошелек, полный золотых монет — одним словом, подарки, достойные невесты придворного живописца и кавалера Питера Пауэла Рубенса, без пяти минут сеньора де Стена. Кроме драгоценностей он преподнес ей целый ворох платьев из парчи, шелка, бархата, атласа и газа, меха и экипажи с лошадьми. Все это великолепие мы воочию увидим

на ее многочисленных портретах.

Для передачи фактуры драгоценных тканей Рубенс обратился к точеной технике первых фламандских художников, той самой, к которой прибегал в своих юношеских работах, стремясь, вслед за Веронезе, уловить текучесть атласа и жесткость парчи. До сих пор он предоставлял ученикам и помощникам выписывать одежду и украшения, себе оставляя только лица, только выражения лиц, которыми порой ограничивалось его прямое вмешательство в процесс рождения картины. Делакруа даже пришел к выводу, что «Рубенс вначале пишет лица, и лишь затем — фон; чтобы добиться их выразительности, ему необходим белый фон; этим достигается прозрачность тонов и даже полутонов, и кажется, что под кожей персонажей струится живая кровь».⁴⁰² Но вот, работая над портретами Елены, Рубенс словно преображается. Теперь он с равным тщанием пишет и тело, и душу, и внешние атрибуты. Модель и ее костюм, прежде служивший скорее стиливой характеристикой, отражавшей не столько внутреннюю сущность персонажа, сколько его социальное положение, отныне выступают как единое целое. В портрете Вероники Спинолы Дориа,⁴⁰³ написанном в 1606-1607 годах, художник пошел по стопам ван Эйка, превратив полотно в подробнейший отчет о тонком, как паутинка, кружеве воротника, о тяжелых складках платья, о затканном драгоценными камнями и оттого похожем на доспехи лифе. В этом портрете личность молодой женщины надежно спрятана за внешностью аристократки. Рисуя Елену, он отказался от слепого следования реальности, как природной, так и социальной. Здесь женщина и ее наряды — или их отсутствие — образуют некий симбиоз, позволяющий художнику поймать и запечатлеть сиюминутное настроение своей модели: нетерпение от затянувшегося сеанса, нежность молодой матери, гордость, а то и чванливое высокомерие благородной дамы, наконец, восхищение самого мастера.

На портрете Елены в подвенечном наряде⁴⁰⁴ мы видим ее в темном бархатном плаще, из-под которого выглядывает белая расшитая золотом юбка. Броши, кольцо, перстни, серьги, браслеты — кажется, она украсила себя всем, что только могло предложить женщине ювелирное искусство. Рукава с прорезями, посаженные на жесткий органди белого цвета, широкий кружевной воротник... Сияющим облаком опустилась она на кресло, спинка которого едва видна за всем этим блистающим великолепием. В отличие от Вероники Спинолы Дориа, сидящей так, словно под ней не кресло, а трон, Елена сидит, едва касаясь сиденья, позволив лишь одной руке слегка задержаться на подлокотнике, готовая в любую минуту сорваться и убежать, а взгляд ее бежит пристального взора

художника. Она улыбается ему, но улыбается как будто через силу. Здесь перед нами пока еще Елена «при параде»,⁴⁰⁵ хоть и щедро декольтированная грудь, слегка прикрытая газом, рвется наружу из усыпанного драгоценными камнями лифа. В глазах — пустота. Гораздо выразительнее линии плеч и затылка. Она явно чувствует собственную значительность, убежденная в несокрушимой силе бриллиантов в ушах, жемчуга на шее и маленькой, косо надетой шляпки с перьями. Держится она еще немного зажато, но внутренне уже созрела к покорению мира. На другом полотне⁴⁰⁶ она предстает перед нами исполненной нежности молодой матерью, свежей и «пушистой», как хлопковая ткань ее корсажа и юбки, в которых кисть Рубенса предвосхитила ласкающую взор мягкую палитру раннего Гойи. Она обнимает старшего сына Франциска, на колени к ней просится Клара Иоганна, а из левого угла картины тянет к матери ручонки малютка Изабелла Елена. У Елены полное, бледное лицо, пухлый и немного угрюмый рот, большие, слегка навывкате, глаза, которые по-прежнему ничего не выражают. Впрочем, стоит художнику избрать для нее другой антураж, например, показать ее в наряде великосветской дамы, застывшей на пороге дома в ожидании кареты, она как будто немного оттаивает и в выражении ее лица даже начинает сквозить некоторое подобие того дружелюбия, которое связывало Рубенса с Изабеллой Брант. В черном шелковом платье, в плаще, при шляпе и драгоценностях, да еще и в сопровождении пажа, роль которого досталась одному из старших сыновей художника, Елена нравится себе куда больше. Она уже не торопится убежать, не отводит в сторону глаз, а выступает гордо, как и подобает полновластной хозяйке большого дома, привыкшей распоряжаться двумя служанками, кухаркой, лакеем, двумя кучерами и... величайшим живописцем своего времени. Губ она по-прежнему не разжимает, но угрюмое лицо ее в этот миг светлеет. Она даже исподтишка бросает в сторону художника заговорщический взгляд.⁴⁰⁷

Как ни любила Елена свои парадные портреты, Рубенс все-таки видел в ней прежде всего символ античной красоты. Доказательством тому служит огромное множество полотен на мифологические сюжеты, в которых Елене отводится роль главной героини. Мы знаем, что Рубенс всегда был «с древними на дружеской ноге»,⁴⁰⁸ с другой стороны, именно античная культура открывала перед ним широчайший простор для изображения обнаженной натуры. И Елена стала томной Венерой, сидящей на облаке, белотелой нимфой из «Сада любви», всеми тремя грациями одновременно, наконец, той самой смертной, которую Парис предпочел Минерве. Не кровожадная Юдифь, не предательница Далила, о нет!

Невинная добродетель, невольная соблазнительница, то она убегает от сатиры в «Празднестве Венеры», то уворачивается от ухаживаний стареющего волокиты в «Модном разговоре». Красота Елены наполняла Рубенса такой гордостью, что он не побоялся послушаться самого Филиппа IV, по заказу которого работал над «Судом Париса». Перед отправкой полотна в Испанию кардиналу-инфанту пришлось давать объяснения в сопроводительном письме: «Эта картина, бесспорно, лучшее из всего написанного Рубенсом. В ней есть всего один недостаток — слишком откровенная нагота богинь, но убедить художника внести поправки оказалось невозможно; он уверяет, что это необходимо и подчеркивает красоту письма».[409](#)

На другой картине он подкараулил ее выходящей из купальни в едва наброшенной на плечи шубке. Этот образ явно перекликается с титциановской Венерой в меховой накидке.[410](#) Любование автора своей моделью, тело которой он знает «наизусть», носит здесь такой откровенный характер, что ни одному, даже самому восторженному, почитателю Рубенса не угнаться за художником в этом обожании. Вот что пишет по этому поводу Эмиль Мишель: «Очевидно, она приняла позу, подсказанную ей мужем: правая рука слегка прижата к груди, приподнимая ее, тогда как прелестной левой ручкой она придерживает возле живота полу пушистой шубки. Портрет настолько правдив, что даже не блещущие особой грацией формы воспроизведены с тщательной точностью. Исчезла льстивая гладкость кожи — в верхней части корпуса явственно видны следы корсета, а на ногах, на уровне коленей, — четкие полосы, оставленные подвязками. Перед нами не идеальный образ, а выразительная фигура женщины, покоряющая своей молодостью и жизненной силой».[411](#)

Елена на портрете выглядит довольно равнодушной. Ее взгляд блуждает где-то в стороне, словно стыдясь неприличной страсти, вынудившей ее выставить напоказ свою наготу. Отсутствующий вид служит ей своего рода защитой, а ее огромные голубые глаза как будто хотят сказать: «Ты художник и хозяин, ну что ж, я подчиняюсь». Она знает, что наверстает свое в другом. Она ведь не кто-нибудь, а супруга секретаря закрытого совета Его Величества, кавалера Рубенса, получившего дворянский титул сразу от английского и испанского королей, да при этом еще и художника. Если он хочет писать своих героинь с нее, что ж, это его право, и если его богини выглядят слишком «откровенно обнаженными», виноват в этом только он, но уж никак не она.

«Шубка» хранилась в личном собрании художника. Питер Пауэл и в завещании отказал картину Елене, словно не желая посвящать посторонних

в подробности своей личной жизни. В дальнейшем, когда творческое наследие художника понемногу разошлось по свету, Елена упорно скупала все картины, на которых представлена обнаженной. Летом 1645 года, выждав приличествующий вдове срок, она вышла замуж за знатного господина по имени Ян Баптист ван Брукховен, занимавшего в Антверпене должность эшевена, служившего советником при брюссельском дворе, барона и дипломата. И все же, неужели Елена стала той единственной женщиной, которая вдохновила Рубенса на создание целой галереи маловыразительных красавиц с чересчур пышными формами? Некоторые исследователи считают, что это именно так, и при этом подчеркивают, что в судьбе художника важную роль сыграли три женщины — Мария, Изабелла и Елена, то есть мать и обе жены, «запечатлевшиеся в его памяти со своей почти болезненной полнотой».⁴¹²

По мнению Эмиля Мишеля, причисляющего себя к лагерю тех, кто видит в Рубенсе лишь малопочтенного певца «пышнотелых красоток», антверпенский мастер просто-напросто воспроизводил на своих полотнах обнаженную натуру в соответствии с фламандским каноном красоты: «Это антверпенские лодочницы — крепкого сложения бой-бабы, легкие на подъем и способные переправиться в лодке через Шельду даже в непогоду».⁴¹³ Макс Росес заходит еще дальше: «Задумчивая красота, которой наделяли святых итальянские и фламандские примитивисты, мало привлекала его; академичная красота Рафаэлевых мадонн оставляла его холодным. Он видел в женщине прежде всего розовощекую и свежую подругу крепкого самца, плодовитую мать и упитанную кормилицу здоровых детей».⁴¹⁴ Впрочем, этот апологет Рубенса гораздо ближе к истине в следующем своем высказывании: «Его героини — Марии, Венеры, женщины-фавны и святые — это воплощение цвета и света. Такова и Елена Фоурмен».⁴¹⁵

Но разве можно сказать о его нимфах, что они «крепкого сложения»? Эти фигуры с руками, начисто лишенными мускулатуры? И как они похожи — сабинянки и Елена, Насира и Феба (дочери Левкиппа)! Неизменно белокурые, узкоплечие, с небольшой, высоко поднятой грудью, длинными, хотя тяжеловатыми ногами и такими хрупкими запястьями и лодыжками, что зритель, глядя на них, невольно вздрагивает от страха, как бы эта рыхлая и обильная плоть не рухнула наземь, не в силах хранить равновесие. Пышная комплекция дочерей Левкиппа, кажется, должна служить им лучшей защитой от похитителей: попробуй-ка ухватиться за эту текучую мягкую талию, попробуй удержать в руках эту гладкую шелковистую ногу! Глубинный смысл рубенсовской живописи,

выражавший его личную драму, как раз и заключается в том, что действительность была для него не более чем предлогом для сотворения аллегии. Дух барокко, глубоко чуждый фламандской традиции, превращает у него обнаженную натуру в ускользающий символ.

Художник Контрреформации и одновременно автор таких мирских по духу, попирающих самые основы традиции, едва ли не кощунственных работ (вспомним хотя бы ногу Христа, покоящуюся на плече Марии-Магдалины в антверпенском «Снятии со креста»), наиболее полно он раскрылся именно как певец живой плоти. Но если в религиозных сюжетах он следовал канонам фламандского реализма, «определившего христианству место посреди кermесы с ее гастрономическим сладострастием»,⁴¹⁶ то, обратившись к восславлению женского тела, он избрал обратное направление. Символом веры для его одухотворенной кисти стали целомудрие, нежность и трепетность жизни. Под влиянием любви к Елене и в ответ на требования Филиппа IV свершилось преобразование Рубенса из художника религиозного в певца не чувственности, а телесной красоты. В данном случае его художественное и жизненное кредо счастливо совпало с ожиданиями его покровителя. Проповедуемые Контрреформацией суровая набожность и преувеличенная стыдливость, не позволявшие ему отдаться вынесенному из Италии прославлению обнаженной натуры, отступили перед волей Филиппа IV, известного жуира, любителя театра, музыки, развлечений, живописи и женщин. В этой ипостаси своего творчества Рубенсу удалось достичь высшей ступени обобщения и вырваться за пределы обеих сформировавших его школ.

Певец женской красоты

Филипп IV совершенно изменил свое мнение о Рубенсе. В 1628 году, когда художник приезжал в Испанию, король довольно невнимательно отнесся к произведениям, привезенным в дар посланцем эрцгерцогини. Монарх ограничился тогда тем, что заказал ему несколько парадных портретов. И после этого на протяжении долгих лет не ценил в Рубенсе ни дипломата, ни художника. Однако, резко отстранив фламандца от дипломатической карьеры, он тем самым как бы силой заставил того вновь вернуться к своим кистям. И тут-то король наконец прозрел. В 1636 году у

него хранилось уже 25 полотен антверпенского мастера. Вскоре он приступил к осуществлению своего давнего плана, задуманного лет десять назад. В трех лье от Мадрида, в местечке под названием Буэн Ретиро, у него имелся небольшой охотничий павильон, предназначенный также и для любовных утех, — Торре де ла Парада. Еще в первый приезд Рубенса в Мадрид король велел художнику записать размеры помещения, надеясь в будущем украсить его картинами. В 1637 году он решил приступить к осуществлению своего замысла. Заказ на три первые серии полотен испанский король передал Рубенсу через своего брата, кардинала-инфанта. Исполнению этой работы Рубенсу предстояло посвятить все оставшиеся ему годы жизни. В 12 залах второго этажа предполагалось разместить около сотни холстов, еще восемь должны были украсить первый этаж. Как бы быстро ни работал Рубенс, в одиночку он, разумеется, не мог справиться с таким огромным заказом и обратился к помощникам, распределив «нагрузку» в соответствии с заведенными правилами — Снейдерсу, как всегда, достались животные, ван Тюдцену — пейзаж. Себе Рубенс, тоже как всегда, оставил людей.

Сюжеты для картин выбирал сам Филипп IV, обратившийся в качестве первоисточника к «Метаморфозам» Овидия. Из всех 15 книг он отобрал те эпизоды, в которых наиболее полно раскрывался поэтический дар «певца Любви» и которые наилучшим образом подходили бы к легкомысленной атмосфере этого приюта охотничьих забав и супружеских измен. Доверить эту работу своему придворному живописцу Веласкесу он не захотел, не находя в том необходимого олимпийского размаха и жизненной силы. Рубенсу же этот неожиданно свалившийся заказ дал возможность объединить на последнем этапе творчества воспоминания о мантуанской юности с мастерством зрелых лет. В самом деле, в своем Торре де ла Парада Филипп IV жаждал увидеть то же, чем для Федерико Гонзага был Палаццо дель Те. И тот и другой властелин мечтали об укромном уголке, в котором могли предаваться предосудительным, но изысканным наслаждениям. Даже в выборе декора они сошлись, оба остановившись на одном и том же сочинении древнегреческого автора. Герцог Гонзага доверил исполнение своего замысла Джулио Романо, и перед Рубенсом, таким образом, встала интересная задача померяться силами с одним из двух (вторым был Мантенья) мантуанских художников, к творчеству которых он относился с уважением. Впрочем, если он и вдохновлялся искусством Романо, это вовсе не значит, что он во всем соглашался с итальянцем.

То же самое относится и к Мантенье. В 1600-х годах молодого

фламандца оставляли равнодушным холодные геометрические композиции автора «Камеры дельи Спозии». Он, правда, скопировал тогда некоторые из его работ и даже приобрел для себя несколько рисунков Мантеньи, но, только очутившись в Лондоне, сумел по достоинству оценить творчество последнего и проникнуться к нему глубоким уважением. В собрании английского короля он увидел серию картин под общим названием «Триумф Цезаря» — последнюю из цикла «Метаморфозы», созданного по мотивам все того же Овидия, и сделал копии восьми полотен. Возможно, он рассматривал тогда эти произведения как основу для создания собственной галереи Генриха IV, от которой мысленно все еще не мог отказаться. Впрочем, пожалуй, его интерес к полотнам Мантеньи носил не столько художественный, сколько чисто познавательный характер. Он копировал Мантенью, но совсем не так, как всю жизнь копировал Тициана, у которого не стыдился учиться мастерству. Здесь же перед ним оказались картины, воскрешающие одно из любимых им произведений античной литературы, к тому же живо напомнившие ему о сильнейшем эстетическом впечатлении, пережитом в Италии, когда он впервые увидел фрески Джулио Романо, вдохновленные тем же литературным источником. Излюбленная тема, рисунок, колорит — наверное, все это вместе взятое достаточно глубоко запало фламандцу в душу, достаточно точно совпало с его собственным представлением о настоящей живописи, если через столько лет он все еще помнил об этом в Лондоне. Теперь, когда к юношеским восторгам добавилась зрелость мастера, он вплотную подошел к сокровенной сути своего искусства.

То же ощущение движения, которое пронизывает фрески Палаццо дель Те, присутствует в первых же работах Рубенса на мифологические сюжеты — «Геро и Леандр», «Гилас, уносимый нимфами», «Триумф Сципиона». Память о творениях Романо оказалась столь живучей, а наброски, сделанные 30 лет назад, такими выразительными, что Рубенс не отказался процитировать итальянского мастера в некоторых из картин Торре де ла Парада — «Рождении Венеры»⁴¹⁷ или «Падении Титанов»,⁴¹⁸ порученных для исполнения Йордансу. Его же отголоски слышны в таких работах, как «Купидон и Психея», «Падение Фаетона», «Смерть Прокриды», переделанная Рубенсом в «Смерть Эвридики», «Смерть Мелеагра» и «Смерть Адониса». Впрочем, в отличие от итальянца он предпочитал менее «анатомический» подход в трактовке любви. Если Джулио Романо в общем-то без особых затей запечатлел бурные проявления любви и их последующие «трансформации», то барочное целомудрие Рубенса потребовало от художника поиска выразительных

аллегорических форм. Одновременно в «Празднестве Венеры», «Суде Париса» и «Трех грациях» утвердилось новое для него, оригинальное концепция в изображении обнаженной натуры.

Отто Вениус, приверженец холодного реализма, учил его писать обнаженную натуру в бледно-розовой гамме, соблюдая принцип четкого оконтуривания рук и ног. Именно в этой манере написаны «Адам и Ева», ныне хранящиеся в Доме Рубенса, в Антверпене. В дальнейшем под влиянием итальянских мастеров его палитра обогатилась коричневатыми тонами, в частности, тичиановской охрой, однако эта тенденция, не получившая у него широкого развития, применялась Рубенсом лишь изредка — в фигурах nereid или богинь, выполняющих на картине декоративную функцию. Вернувшись на родину, он заново открыл для себя фламандскую природу, а главное — фламандский свет.

«Обратите внимание на то, как меняется внешний облик предметов в зависимости от того, находитесь ли вы в сухой местности, например, в Провансе или в окрестностях Флоренции, либо на влажной равнине, такой, как в Нидерландах. В сухих странах над всем царит линия, именно линия притягивает к себе взор: горы прочерчивают небо, выступая на его фоне многоярусным силуэтом великого и благородного архитектурного стиля; каждая грань каждого предмета отчетливо видна в прозрачном воздухе. Здесь же плоский, лишенный выразительности, горизонт; контуры вещей расплывчаты, неясны, затушеваны невидимой влагой, постоянно рассеянной в воздухе; здесь царит пятно. [...] Предмет выплывает навстречу взору, а не выскакивает резко из своих границ, словно высеченный резак; его рельеф поражает множественностью степеней постепенно меняющейся освещенности, обилием плавных переходов цветовой окраски, что в глазах наблюдателя придает ему удивительную объемность. Вам придется прожить в этой стране несколько дней, чтобы почувствовать это преобладание пятна над линией. [...] Я множество раз застывал в неподвижности на набережной Шельды и подолгу смотрел на огромное пространство этой тусклой, слегка колеблемой рябью воды. [...] Река бежит, и на плоском ее животе косой свет то и дело зажигает неяркие отблески. По всей окружности горизонта безостановочно поднимаются облака; и светло-свинцовый их цвет, и самая их кажущаяся неподвижность будят в памяти образы призраков. Это призраки влажного края, без устали сменяющие друг друга химеры, несущие вечный дождь. В той стороне, где садится солнце, они постепенно окрашиваются в пурпур, и всю их выпуклую громаду прочерчивает золотистая ажурная решетка, навевающая мысль об остром дамасском клинке, о парчовой мантии, о расшитых

шелковых одеяниях, в которые так любили наряжать своих великомучеников и скорбящих мадонн Рубенс и Йорданс. Солнце, висящее низко-низко, походит на гигантский затухающий костер, от которого тянется легкая дымка. [...] Довольно всего нескольких дней, чтобы набраться необходимого опыта, и тогда сама природа научит вас понимать важность оттенков, их контрастов и гармоничных сочетаний, одним словом, научит ценить чистоту тона». [419](#) Народ, населяющий эту равнинную, бедную солнцем страну, отличается от иных народов совершенно особенным, «фламандским» цветом светлых лиц: «Чистой свежестью и нежным атласным блеском своей кожи они обязаны ее прозрачности, благодаря которой так заметна пульсирующая под нею кровь; этой-то благородной кровью и пишется по молочной белизны фону вся пурпурная фламандская гамма, перебивающая синеву вен». [420](#) Здесь, вдали от янтарных силуэтов полуострова, художнику постепенно открылась тайна рельефа, благодаря которой его персонажи кажутся такими объемными. Итак, наука Вениуса, итальянское влияние, новое открытие Фландрии — все связанные с этим переживания словно сконцентрировались в одной точке, чтобы подвести Рубенса к последнему, решающему «превращению», ознаменованному женитьбой на Елене и получением заказа от испанского короля.

Любовь вошла в его жизнь, и сейчас же оказалось, что ему предстоит окунуться в работу над серией картин, прославляющих любовь и красоту. Он смотрел теперь на обнаженную натуру новыми глазами, обогащенный не только возвратом к своей любимой мифологии, но и личным опытом страстного любовника. Перламутровые переливы женской плоти, чуть окрашенные розовым или янтарным светом, перекликающиеся с золотистым блеском волос, словно освещают картину изнутри, раздвигают ее рамки, наполняют ее нежностью и трепетом, живым и теплым на ощупь. Эту палевую, нематериальную красоту хочется потрогать рукой, прижаться к ней губами, тогда как для художника все эти волшебные тела, со всеми их округлостями и изгибами, складками и рельефом, были не более чем предлогом для сотворения цвета. Тончайшая работа кисти преследовала одну цель — поймать «чистоту тона» и наградить ею изменчивый силуэт.

Рубенсовские ню никогда не остаются застывшими фигурами, развратно предлагающими себя на обозрение любопытному взору. Очень точно подметил это Шарль Бодлер, назвавший их «живой подушкой, на которой нельзя предаваться любви». [421](#) Верный духу эклектики, великий фламандец в изображении мужских ню пользовался героической пластикой, свойственной моделям Микеланджело: мускулы играют под

кожей, тела в движении, в свершении мощного физического усилия — вытягивают ли они на берег лодку или с трудом удерживают тело распятого Христа. Даже в исполненной мистики коленопреклоненной фигуре Франциска Ассизского мы видим, что ноги святого едва касаются земли, тогда как руки окруживших его монахов держат его с силой, казалось бы, совершенно излишней в этой сцене последнего причастия. Точно так же женские фигуры всегда в движении. Он нередко заимствовал образы у Тициана — таковы озябшая Венера, Венера в меховой накидке, она же в «Празднестве Венеры». На самом деле он пользовался лишь готовыми декоративными формами и, может быть, иногда композицией. Но Рубенс решительно ушел от четких контуров силуэта и литой плотности тел, делающих их похожими на бронзовую скульптуру. Никогда женщины на его полотнах не стоят обеими ногами на земле. Никогда не лежат, вытянувшись всем телом. Они как будто вечно кружатся в хороводе, заставляя помнить о трех грациях, то удаляясь, то приближаясь, то собираясь группой, то снова расходясь, они оборачиваются, бросая взгляд на своего преследователя, изгибаются всем телом, одним словом, ведут себя точь-в-точь как те непоседливые волны, из которых они появились на свет, или, как Елена Фоурмен, норовят вот-вот сорваться с места и убежать. На крупномасштабном венском полотне (Филипп IV хранил эту картину в Торре де ла Парада в своей личной спальне) только тесно переплетенные тельца помещенных на передний план ангелочков в какой-то мере символизируют плотскую любовь. Но нимфы, но путти, но сама богиня больше похожи на бесплотную дымку цвета слоновой кости. Из движения каждого персонажа складывается общая динамика картины, а их тела, растворяясь в целом, сливаются в мощный вибрирующий унисон «Празднества Венеры».

Из этой дрожи, едва различимой в каждом отдельном теле, и рождается сияющее целомудрие рубенсовских ню, неуловимых, существующих лишь под ласкающей кистью художника, чей взгляд слишком искушен, чтобы загонять себя в тесные рамки плотских желаний, и чья магия оплетет, опутает самого торопливого зрителя невообразимой подробностью деталей. Кого-то обилие выпуклостей наведет на мысль о запущенном целлюлите, зато тот, кто умеет видеть, поймет, что перед ним живая кожа, не имеющая ничего общего с мертвым глянцем фарфора.

Уносимая смуглым сатиром нимфа воздевает глаза и протягивает руки к небесам; молодую женщину из «Сада любви» подталкивает в объятия ухажера не кто иной, как ангелочек. Уставший, постаревший Рубенс, очнувшийся душой для простых земных радостей, воспетых отцом Пуатье, все больше времени проводил в своих загородных владениях — то с Еленой, то без нее, то приезжая вслед за ней. «Отказавшись от всех иных занятий кроме моей любимой работы, я обрел душевный покой»,⁴²² писал он Пейреску 18 декабря 1634 года. В Элевейте у него не было столь удобно оборудованной мастерской, как в Антверпене, но он писал здесь с небывалым даже для себя подъемом. С тех пор как деревенская местность перешла для него из разряда дорожной картины в разряд привычной среды обитания, он понял, что у него появилась совершенно новая модель — природа.

Разумеется, написать дерево с листвой Рубенс умел всегда. Его не пугали скалы и горы, река и небо, но при этом все-таки право писать животных он предоставлял Снейдерсу, а в картинах на сюжет Рождества Христова ни разу не показал ни быка, ни осла. До сих пор природа служила ему декорацией к основному содержанию картины — таков райский сад для Адама и Евы, такова жимолостная беседка для Питера Пауэла и Изабеллы. Никогда еще ему не приходило в голову трактовать природу как самостоятельный сюжет, и в этом он расходился с фламандской традицией, которую продолжали развивать его современники Бриль, Брейгель, Момпер, последователи еще более старых мастеров, великих пейзажистов Патинира и Мета де Блеса. В своем всегдашнем стремлении подчеркнуть превосходство Рубенса над предшественниками буквально во всем, Макс Росес подверг разгромной критике пейзажистов-фламандцев, которые, по его мнению, «думали, что смягчают, шлифуют, приукрашивают природу, а на самом деле превращали скалы, леса и реки в какие-то безделушки для этажерки. На удаленное озеро или гору они смотрели так, словно это была игрушка, лежащая перед ними на столе».⁴²³ Противопоставляя им пейзажное мастерство Рубенса, он полагал, что лишь оно одно оказалось способным верно запечатлеть окружающую действительность, подчеркнув тем самым величие своей модели. На самом же деле видение природы у Рубенса, как, впрочем, и у Мета де Блеса, и у Патинира, отличается совершеннейшей фантастичностью.

Напоенная влагой земля, летом начинающая насыщать воздух мельчайшей водяной пылью, рассеивающей свет; плоские равнины, чью монотонность лишь изредка нарушит стог сена; бескрайние поля,

изрезанные изгибами ручья, заросшего по берегам ясенем и топодем — вот она, Фландрия, край низменностей, спокойная страна, словно оцепеневшая в туманной дымке солнца, словно замершая в бесцветьи зимы... Да разве найдешь здесь хотя бы след того бурного темперамента, которым наградила свои пейзажи Рубенс, щедро украсивший их грозowymi тучами, радугами, поваленными деревьями, обрывистыми скалами?

Верхом он вдоль и поперек изъездил окрестности Антверпена и Брюсселя, позже, когда обзавелся загородными именьями, постоянно сновал между Мехельном и Вилворде, пересаживаясь, если слишком уж донимала подагра, в коляску. («Сад любви» он дописывал в Экерене, над «Охотой Мелеагра и Аталанты» и над «Андромедой» работал в Стене). Но значит ли это, что он писал свои картины с натуры? Конечно, он наверняка прихватывал с собой в дорогу альбом для набросков, возможно, брал также кисти и краски. Не так ли в молодые годы он проскакал дорогами Франции, направляясь в Италию, а затем объездил ее всю, от Пьемонта до Венеции? Вполне вероятно, что иногда он осаживал коня, пораженный открывшимся видом, или замирал, наблюдая какую-нибудь сцену из крестьянской жизни, или с любопытством приглядывался к незнакомому ему орудью земледельца, необычной формы повозке. Он виртуозно владел мастерством делать наброски на весу, и именно этим занимался, бродя закоулками римского Форума. Из Эскориала, куда Рубенс ездил вместе с Веласкесом, он, как мы помним, тоже привез эскиз с видом крепости Филиппа II. Вместе с тем, даже в ту пору, когда природа обрела для него ценность самостоятельного сюжета (он написал около сотни пейзажей), совершенно немыслимо представить себе Рубенса в соломенной шляпе на голове, в крестьянских штанах и деревянных башмаках, напоминающего персонаж с картины Брейгеля, словно специально сошедший с полотна, чтобы «поработать на пленэре».

В его трактовке природы нет ничего от ботанической скрупулезности ван Эйка. Он никогда не ставил себе целью воспроизвести ту или иную местность, запечатлеть конкретные приметы конкретной обстановки. Законченность персонажей, изумительная композиционная стройность его полотен, пронизывающий их золотистый свет, не имеющий ничего общего с тускловатыми переживаниями фламандской природы, доказывают, что Рубенс создавал свои пейзажи в помещении. Лишь отталкиваясь от натуральных зарисовок, он давал полную волю своему воображению, доверяя прежде всего своему чувству перспективы. На основе критического разбора, которому он подверг гравюру, присланную ему Пейреском,⁴²⁴ мы, пользуясь методом доказательства от обратного, можем судить о том, как он

сам понимал, что такое пейзаж: «Я с удовольствием рассмотрел гравюру с изображением античного пейзажа, которая представляется мне чистейшим художественным вымыслом, ибо ничего похожего нельзя встретить *in rerum natura* (в природе вещей). Таких нависающих один над другим сводов не встретишь ни в природе, ни в искусственных постройках, и в том виде, в каком они изображены, они просто не могут существовать. А разбросанные на вершине обрывистого утеса маленькие храмы! Для сооружений такого типа там просто нет места, к тому же напрочь отсутствуют тропы для прохода жрецов и молящихся. Водоем круглой формы абсолютно бесполезен, потому что влага, попадающая в него с неба, не может в нем задерживаться, а сейчас же изливается в общий бассейн через многочисленные отверстия, и при этом воды из него почему-то выбрасывается гораздо больше, чем могло скопиться. В целом подобное сооружение могло бы, на мой взгляд, именоваться приютом нимф ввиду наличия множества соединенных воедино фонтанов (*multorum fontium undique sca-turientium*). Небольшой храм с тремя женскими изваяниями вполне мог быть посвящен местным нимфам; те же, что расположены на вершине холма, скорее всего, должны прославлять луговых либо горных божеств. Квадратная постройка, возможно, является гробницей какого-нибудь героя, поскольку над входом виднеется развешенное оружие (*nam habet arma suspensa prae foribus*), карниз украшен лиственным узором, а колонны — гирляндами и факелами. По углам можно заметить стоящие корзины, в которые посетители складывали фрукты и иные дары, приносимые в жертву мертвым и героям, наверное, чтобы те не так скучали (*quibus inferias et justa solvebant defunctis et tanquam oblatiis fruituris Heroibus parentabant*). Для той же надобности, очевидно, предназначены и несколько пасущихся коз, поскольку при них нет пастуха. В целом, над картиной потрудился недурный художник, нарушивший, однако, сразу несколько законов оптики. Так, линии построек не сходятся в одной точке горизонта, иными словами, вся перспектива оказывается ложной. Подобную ошибку можно довольно часто встретить на реверсе некоторых медалей, в остальном изготовленных совершенно правильно, в частности, нередко изображения гипподромов в искаженной перспективе. Этим же недостатком отличаются и многие барельефы, даже выполненные хорошими мастерами, но все-таки в скульптуре подобная небрежность кажется более извинительной, нежели в живописи. Из всего сказанного я делаю вывод, что, несмотря на разработанные Евклидом и прочими точные оптические законы, наука эта, судя по всему, была распространена в те времена далеко не так широко, как сейчас».

Он не упустил ни одной детали. Каждый предмет, изображенный на картине, должен, по его мнению, нести смысловую нагрузку, служить определенной цели, выполнять конкретную функцию, не нарушая при этом ни законов природы (вспомним, к примеру, водоем, который не может изливать больше воды, чем в него попадает), ни законов живописи. Но жесткие эти требования отнюдь не отменяют творческого подхода к преобразованию пространства. Скорее даже наоборот, они способствуют усилению выразительности мира, созданного воображением, но корнями уходящего в реальную действительность. Владея этими принципами, вооруженный знанием законов перспективы, оптики и логической взаимосвязи образов, Рубенс не копировал природу и не изобретал свою собственную. Он компилировал.

И потому в его пейзажах утренний свет сразу всех зорь, грозные тучи сразу всех бурь, какие только возможны в Италии, Фландрии и других краях, где ему довелось бывать. Здесь собрана вся листва всех деревьев, произрастающих во всех лесах виденных им стран. Огромное небо, которое всегда занимает у него большую, иногда половинную, часть полотна, заполнено то ляпис-лазурью, то темной синевой, то, как в «Большом Страшном суде», бледно-голубой дымкой, пронизанной золотом лучей, которую Тернер в будущем положит в основу своего искусства. Он соединяет вместе реальность, религию и миф — так, сцена «Возвращения блудного сына»[425](#) происходит у него на гумне, а «Охота Мелеандра и Аталанты» переносится в лес близ Экерена. Отсюда особое внимание к любого рода «атмосферной магии» — радуге, грозам, туманам, лунному свету, одним словом, ко всему, что отличает его как художника от предшественников, терпеливых документалистов реальной природы, которые если и позволяли себе отклонения, то лишь в сторону простого символизма. Таков, например, Ян Брейгель, у которого дуб служит конкретной цели — показать ничтожность человека в сравнении с Божьим творением; таковы Патинир и Мет де Блес, прибегавшие к фантастическим образам, когда им хотелось выразить чувства восхищения или ужаса, хотя при этом они писали лишь то, что видели собственными глазами. Пейзаж у Рубенса — это путешествие, это вид, что открывается взору мчащегося странника, и, следуя законам перспективы, сейчас же уносится вдаль. Так пляшущие на ярмарке крестьяне постепенно удаляются, пока не сольются с едва различимой точкой деревушки, теряющейся у самой линии зеленовато-розового горизонта, в свою очередь, сливающегося с необъятным небом.[426](#)

С такой же внезапностью врывается сверхъестественное и в его

марины. В «Чудесном улове Христа»⁴²⁷ рыбакам помогают тритоны. Морское пространство населено у него nereидами и сиренами. Морской пейзаж у Рубенса, как правило, выдержан в темных тонах; позже такие же романтические валы мы увидим у Беклина. Разумеется, в них нет ровным счетом ничего от сероватого тока Шельды, ничего от пенистых гребешков, на которые охотно пустил бы свои корабли Рейсдайл. Более уместным выглядел бы здесь плот «Медузы», гораздо точнее «промышленных» кораблей совпадающий по образу с рубенсовским пониманием природы, в которой он видел не столько трагическое начало, сколько непокорную силу, и чей вечно меняющийся лик он стремился запечатлеть. Вот что говорил об этом Тэн: «В его аранжировке эти эффекты усиливаются [...], словно помимо природы обыкновенной он владел еще ключом к иной природе, в сотни тысяч раз превосходящей первую богатством, словно его волшебной руке мастера дано было до бесконечности черпать из этого источника, и при этом ни разу вольный полет его фантазии не уперся в тупик бессмыслицы; напротив, мощное ее течение, самая ее изобильность приводят к тому, что даже самые сложные его произведения представляются пышным расцветом великого разума. Словно индийское божество, которому нечем занять свой досуг, он, забавляясь, творит новые миры, и на всех его полотнах, начиная со смятого пурпура плащей и кончая снежной белизной тел или палевым шелком волос, не найти ни единого тона, который не явился бы сюда сам по себе, просто потому, что ему здесь нравится».⁴²⁸

Конечно, создание миров — удел всякого художника, однако стоит согласиться с Тэном в том, что к Рубенсу это определение приложимо в наибольшей степени. Чего он только ни писал! Сюжеты религиозные, мифологические, исторические, батальные сцены и пейзажи... Его картины населяют животные, люди, солдаты, цари, крестьяне, герои, богини — в одеждах и без. Писал он также статуи и церкви. При этом он никогда не стремился к тому, что Поль Валери называл «дословным воспроизведением явлений», отличавшим, по его мнению, письменное наследие Леонардо да Винчи, которое в живописи более пристало бы фламандским примитивистам. Также никогда, если только этого не требовал сам мифологический сюжет, как в случае с «Головой Медузы»,⁴²⁹ он не иронизировал над происходящим, не передразнивал, вслед за Хиеронимусом Босхом, действительность, не «напускал туману», изобретая фантастически нелепые создания и сочетая несочетаемое. Он не впадал, подобно Патиниру или Мету де Блесу, в восторженный экстаз при виде леса или скалы, чтобы затем превратить их своею волей в гигантский

самоцвет или сумрачный райский сад. Он не всматривался, как Леонардо, в этот мир через окуляр микроскопа, надеясь найти корень, причину и конечную цель всего сущего. Он не искал следов первого человека в напластованиях скал. Не бредил грядущим уничтожением Вселенной. Он просто принимал как данность то, что Бодлер назвал «неуловимостью природы». Вот это вечное движение и лежит в основе всей его живописи, как лежит оно в основе существования каждого из его персонажей, которые даже «в отдыхе готовы к действию». [430](#) И потому его картины наполнены вещами знакомыми и в то же время неведомыми, потому изображаемая им — в стиле барокко — природа оказывается «в сотни тысяч раз богаче» реально существующей. Он умел видеть ее в становлении, умел читать ее метаморфозы.

Удивительно, но он с такой тонкой проницательностью уловил приметы умопомешательства, что три века спустя первые психиатры Шарко и Рише нашли в его картинах кладезь иллюстративного материала к впервые описанным ими психическим расстройствам. «Один из его одержимых, — сообщают они, — демонстрирует столь достоверные и убедительные признаки припадка, что нам, описавшим их в своих недавних работах и постоянно наблюдающим над их типичными проявлениями на примере больных из клиники “Сальпетрьер”, ни за что не удалось бы дать более наглядную картину». [431](#)

Мастер метаморфозы и метаморфозы мастера

Причиной ли тому монотонность фламандского пейзажа или совершенно особенный свет, озарявший его страну, но только у Рубенса сформировалось свое, оригинальное, видение мира. Привычные вещи обретают у него неожиданный характер — в разгар бури сияет радуга, мистическая любовь испытывает искушение плотью, Дух Святой, вселенская душа находят воплощение в женском теле. Мы уже пришли к выводу, что он был личностью двойственной, выразителем идей эклектики и синтеза, соединившим в себе итальянское и фламандское начала, барокко с Ренессансом, служение искусству с дипломатией. Унаследовав от отца жизнелюбие, от матери он взял нескгибаемое упорство, стал художником и дельцом в одном лице, любил уединение и покой, но в то же время не оставался равнодушным к внешним почестям. Эти противоречивые черты

слились в нем воедино, подобно тому, как воля соединяет два архитектурных ордера, придавая обоим динамику. То же вечное движение определило всю его жизнь и наполнило глубоким смыслом его художественные композиции. Работая над картиной или исполняя важное поручение, он как будто на миг останавливал время, сознавая, что оно все равно неостановимо, что события шли и будут идти своим чередом независимо от гения его кисти, от его усилий и воли. Он не стремился переделывать мир. В отличие от Микеланджело в творчестве Рубенса нет абсолютно ничего «прометеевского». В глазах его героев мы не найдем и следа того яростного гнева, которым пылают взоры рабов у Микеланджело. Эти сияющие лица, эти энергичные черты, эти приоткрытые губы, с которых готово сорваться слово или крик, эти мускулистые мужские фигуры говорят совсем о другом — о том, что они готовы к любым переменам. Рубенс не только никогда не мыслил себя Создателем, он никогда не позволял себе сомнений в мудрости Создателя, никогда не задумывался о бунте против Него. Ему и в голову не приходило сопоставлять свое творчество с Его Творением, как не рвался он подчеркнуть свое превосходство артиста над простым умением ремесленника. Нет, он не бросал недописанными свои работы, как это случалось с Леонардо или Буонарроти. Он владел тем искусством «уместной небрежности»,⁴³² которое открывает доступ к иному знанию. Открытый миру, он с благодарностью брал все, что мир мог ему дать. И потом воссоздавал его на своих полотнах, рисуя мужчин и женщин, смертных и богов, реки и моря, леса и облака, животных и цветы, ткани и корабли, одним словом, все, чем живет мир людей, и что у него самого вызывало, по выражению Аргана, «шутливую панику».⁴³³ Возможно, сказалось влияние античной литературы с ее «культом метаморфозы» — приведем для примера хотя бы наиболее известные 15 книг Овидия или «Золотого осла» Апулея; возможно, как религиозный художник, он хорошо знал «Золотую легенду»,^{*} этот христианский аналог истории «чудесных превращений», в которых человеческое и Божественное тесно переплетены, в которых ни одна вещь не является самой собой, да и существует лишь постольку, поскольку постоянно переходит в иное качество... Так или иначе, но он, бесспорно, владел даром замечать в каждом явлении зерно его же противоположности, и потому его можно смело назвать носителем квинтэссенции всей неопределенной, смутной эстетики XVII века. Или, что одно и то же, художником преображения: «Это не вариация истины в угоду теме, но создание таких условий, при которых в теме проявляется истина вариации. Именно так в барокко

понимается смысл перспективы». [434](#)

Он и сам все время менялся. Менялась его внешность, менялось социальное положение, и все эти перемены находили отражение в его самосознании. Озирая своим взыскательным взглядом природу — растительную и человеческую — он не щадил и себя самого. Между «Жимолостной беседкой», [435](#) в которой он запечатлел себя преисполненным самых честлюбивых замыслов, и последним автопортретом, где он наконец-то предстает перед нами самим собой, уместилась долгая жизнь. К жанру автопортрета он обращался не потому, что находил в себе наиболее доступную и наименее дорогостоящую модель. Как и многих в истории живописи художников, его скорее привлекала другая ипостась автопортрета — желание оставить потомкам если и не памятник себе, то хотя бы свидетельство своего существования. Мало кому из живописцев удалось избежать при этом искуса самовосхваления. Поджидал этот подводный камень и Рубенса. Однако, не достигнув, быть может, той степени самоотрешенности, которая позволила Рембрандту превратить 60 своих картин (и 20 гравюр) в безжалостный рассказ о собственном увядании, Рубенс в своем жизнеописании достаточно правдиво изложил свою историю, обойдясь без косметических прикрас, характерных для его переписки.

Первый автопортрет он написал в Италии. На этом групповом портрете запечатлена встреча друзей в замке Реджа, на мантуанской квартире художника, окнами выходившей на спокойное озеро Минчо. Картина выполнена в сдержанной, тщательной, старательной манере, сам молодой художник на ней легко узнаваем. Он занимает передний план полотна и смотрит на зрителя, обернувшись на три четверти. Круглое, едва ли не кукольное лицо, чью откровенную моложавость подчеркивают короткая челка и завивка коротких усов. Жизнь явно представляется ему прекрасной, компания — замечательной. Если бы не с трудом различимая в руках палитра, он, одетый в плащ из тяжелой зеленой ткани, с пышным кружевным воротником, скорее походил бы не на художника, а на заглянувшего на огонек обывателя, всем своим видом демонстрирующего, что кому-кому, а уж ему-то прекрасно известны наказания Кареля ван Мандера, первого фламандского историка живописи, начертавшего на титульном листе своей книги следующую премудрость: «Порок всегда будет наказан. Не верьте пословице, утверждающей, что лучший художник — неряшливый художник. Недостоин звания художника тот, кто ведет несправедливый образ жизни. Художники никогда не должны ссориться и драться. Невелико искусство промотать свое добро. Избегайте в молодые

годы волочиться за женщинами. Остерегайтесь женщин легкого поведения, которые развращают многих художников. Прежде чем ехать в Рим, хорошенько подумайте, ибо в Риме слишком легко растратить деньги и слишком трудно их заработать. Не забывайте благодарить Господа за его дары».⁴³⁶ Что же Рубенс? Он-таки поехал в Рим и даже заработал там денег, однако вел в этом городе вполне разумную жизнь приличного молодого человека, каким мы, собственно, и видим его на этом полотне, которое сегодня хранится в Кельнском музее.⁴³⁷ Затем, вернувшись на родину, он совершил следующий благоразумный поступок — женился на девушке своего сословия. Счастье переполняет его, его глаза под светлыми дугами едва намеченных бровей полуприкрыты. Из слегка приоткрытого рта, кажется, готов вырваться вздох облегчения, если только его обладатель не собирается послать сидящей у его ног Изабелле воздушный поцелуй. Над молодоженами ласково раскинула свои ветви жимолость, опьяняя их своим благоуханием. Вот она, весна цветения, весна сердца, весна жизни! Но, даже разнежившись, Рубенс не теряет головы. Слишком много надежд поставлено на карту, слишком много он ждет от себя, и символизирует эти ожидания крепко сжатая в руке пресловутая шпага... Не только художник, но и гуманист, он с почтением относился к своим учителям, властителям своих дум — худощавому Юсту Липсию с горящим взором, восседающему в одеянии с меховым воротником, и Сенеке, присутствующему в комнате в виде бюста. Основное пространство картины автор группового портрета отдал стоякам — великим и менее известным, например, своему брату Филиппу и их общему другу Яну Вовериусу. Сам он держится чуть поодаль, хотя нам прекрасно виден его широкий, увы, заметно начавший лысеть лоб, который мы в последний раз имеем возможность лицезреть без защитного прикрытия в виде шляпы. Полная, мясистая, чуть отвисшая нижняя губа выступает из-под пышных усов. Произведение это явно не относится к числу его лучших работ. Представленная здесь компания более всего напоминает сборище мумий, и сдержанное, затушеванное выражение лица художника не способно, да и не стремится внести живую струю в эту тягучую, бесцветную атмосферу. Во всяком случае, раскрываться как личность на этом портрете он не спешит. Впрочем, он и не рвется здесь в центр внимания.⁴³⁸

Позже Рубенс написал еще два автопортрета, один по просьбе английского короля, второй для своего друга Пейреска. Создание первого относится к 1622-1623 годам, и художнику здесь 45 лет. Некоторые искусствоведы серьезно сомневаются в достоверности изображения, в частности, в том, что касается роскошной растительности, украшающей

лицо модели. В самом ли деле Рубенс мог похвастать такой густой бородой и столь залихватски закрученными усами? Ван Дейк, изготовивший на основе этого портрета гравюру, щедрой рукой добавил пышности еще и прическе патрона, так что невольно возникает вопрос: зачем же тогда Рубенс с таким упорством прятал шевелюру под шляпой? Впрочем, что шевелюра? Шевелюра пустяк, но как переменился художник! Верно, его слава успела прогреметь по всем Нидерландам и далеко за их пределами. Близится к завершению работа над галереей Марии Медичи, заказанная ему лично французской королевой-матерью. Он делает первые шаги на дипломатическом поприще. У него теперь имеется свой дворец, своя мастерская, он отец двоих сыновей, наконец, он женат на женщине, которая понимает его и восхищается им. Конечно, жизнь заметно усложнилась, особенно, если сравнивать ее с годами, проведенными в Италии, и первыми месяцами после возвращения в Антверпен. Правда, тогда приходилось все начинать с нуля — карьеру, семейную жизнь, строительство дома, даже творчество. Тем не менее на мантуанском портрете и позже, в роли молодожена, он выглядит таким беззаботным! Какая огромная разница между тем юношей и похудевшим человеком с пристальным взглядом, в которого он превратился за минувшие 20 лет![439](#) Щеки утратили былую пухлость, глаза запали. У него тонкий длинный нос с глубоко вырезанными ноздрями, выдающий в нем человека любознательного и предприимчивого. Губы, по-прежнему полные и сочно-красные, теперь плотно сжаты, чтобы не сказать поджаты. Но больше всего изменился плавный изгиб бровей, теперь приподнятых откровенным «домиком». Если раньше в нем ясно читалась некая рассеянность, а взор его слегка блуждал окрест, словно высматривая, что хорошего несет ему ближайшее будущее, то теперь все стало иначе. С мечтаниями покончено. Знающий себе цену, чуть высокомерный и немного подозрительный Рубенс теперь смотрит на мир взглядом внимательного наблюдателя. Он уже научился давать беспристрастные оценки — фактам, людям, международному положению. Он знает, чего стоят его картины.

Автопортрет 1628 года[440](#) написан еще пять лет спустя. Изабеллы Брант уже нет в живых. Он пережил горе, испытал не одно унижение, но добился своего и теперь посланцем испанского короля едет в Англию. Ему пятьдесят. Под глазами пролегли первые морщинки, они же успели прочертить его гладкое, розовое лицо. Подбородок низко опущен, а взгляд сосредоточен, точно погружен в себя, в свой внутренний мир. На губах застыла полуулыбка. Он принимает жизнь такой, какая она есть, усвоив, что далеко не всегда человеку под силу переломить ход вещей в свою

пользу. Он уже немного утратил былую величественность. Лоб, на который падает основное освещение картины, как будто стал еще больше, само же лицо словно сузилось, и глаза стали меньше. Перед нами человек, решивший воспринимать действительность со стороны, если изменить ее нельзя. Жизненный опыт явно пошел ему на пользу. Он обрел мудрость и спокойствие, перестал рассчитывать на подарки судьбы и сосредоточил силы на том, чтобы вовремя извлечь из событий нужный урок. Благодаря этому новому знанию с лица исчезла напряженность, а линия бровей вновь смягчилась, словно вернувшись к юношеской плавности.

Прошло еще два года. В 1630 году, осыпанный почестями и наградами, он женится на Елене Фоурмен. Когда они выходят вдвоем прогуляться по саду у себя на Ваппер, Рубенса, шагающего рядом с женой, почти не видно за пышными одеяниями Елены — платьем с широкими прорезными рукавами, накидкой, передником... Чтобы за шаровидными рукавами платья жены, поднимающимися от талии к плечам, можно было разглядеть что-то еще кроме его неизменной черной шляпы, хотя бы сделавшийся еще выше лоб, ему приходится выгибать шею.[441](#)

Последний автопортрет он писал уже подточенный болезнью, воспользовавшись одной из передышек между приступами. Весь его облик, словно шрамами, которые он не считал нужным скрывать, отмечен следами страдания.

Между тем он всегда производил впечатление здорового человека, который чувствует себя хорошо не потому, что часто видится с врачом, а потому что следует разумному режиму и соблюдает диету. Болеть, и даже серьезно, ему, конечно, случалось, как, например, это было в Риме, когда его приковал к постели плеврит, от которого ему помог избавиться друг художника Эльсхеймера доктор Иоганн Фабер. Потом на протяжении долгих 20 лет он ни разу не обращался за услугами к медицине. В 1626 году, вскоре после того, как чума унесла Изабеллу, у него случилось несколько приступов лихорадки. «Чувствую себя совершенно измотанным духом и телом, — писал он Жаку Дюпюи, — вы ведь знаете, что, хоть меня и отпустила лихорадка, продолжают с краткими интервалами донимать лекари со своими клистирами, кровопусканиями и прочими целительными средствами, которые иной раз кажутся страшнее самой болезни».[442](#) Подагра, впервые заявившая о себе в Испании, больше с ним не расставалась. 27 января 1627 года он жаловался в письме к Дюпюи, 29 декабря 1628 года писал Гевартиусу: «В последние дни меня измучили подагра и лихорадка». Эта хворь дала ему еще одну возможность — к счастью, последнюю — проявить свою излишнюю доверчивость к

личностям весьма сомнительного толка. В Мадриде за ним ухаживал Фабрицио Вальгарнера, уроженец Палермо, впоследствии неоднократно обвиненный в воровстве. Болезнь, очевидно, протекала мучительно, если судить по той настойчивости, с какой Рубенс рвался отблагодарить человека, облегчившего его страдания. Даже три года спустя после отъезда из Мадрида, где он наверняка заплатил лекарю, он все еще не оставил мысли одарить того «собственноручно выполненным» «Поклонением волхвов».443 Подумать только, он, заставлявший первого лорда Англии Арундела буквально умолять себя написать портрет, так расшаркивался перед каким-то лекаришкой с сомнительной репутацией! «Милостивый государь мой! Я крайне удивлен, что не получил от вас ответа касательно сюжета и предполагаемых размеров полотна, которое я полагаю себя обязанным написать для вас собственной рукой. У меня имеется одно “Поклонение волхвов” семи или восьми футов в высоту, почти квадратной формы, которое еще не вполне закончено. Оно могло бы служить украшением для алтаря какой-нибудь личной часовни либо камина большого зала. Поэтому мне было бы весьма желательно получить ваше подтверждение того, что вас устраивает этот сюжет, и я прошу вас с полной откровенностью дать мне об этом знать. Готов служить вашей воле согласуясь с принятыми на себя обязательствами. Ваш покорнейший слуга...

Пишу к вам на случай, не зная точно, искать ли вас в Неаполе, Палермо или где-либо еще, но все же надеюсь, что письмо мое разыщет адресата, ибо господа столь высокого положения, как ваше, известны повсюду».444

Искусство палермского целителя оказалось недолговечным. Окончательно избавиться от подагры не удалось. Сказывалась и усталость, накопленная в долгих путешествиях, совершаемых либо верхом, либо в почтовой карете, не отличавшейся большими удобствами. Он не скрывал того, что утомлен, когда писал Пьеру Дюпюи: «Видеть такое множество разных стран и посетить такое количество королевских дворцов за столь короткое время более пристало бы и принесло бы больше пользы в мои молодые годы, а не в теперешнем моем возрасте, когда тело утратило крепость, позволяющую с легкостью переносить тяготы путешествия в почтовой карете».445 За работами над подготовкой Антверпена к торжественной встрече Фердинанда ему уже пришлось надзирать из передвижного кресла. В 1635 году подагра уложила его в постель на целый месяц. В апреле 1638 года она поразила его правую руку, лишив возможности писать. В феврале 1639-го он чувствовал себя настолько

плохо, что на ассамблею Генеральных штатов отправил вместо себя сына Альберта. Подагра грызла и мучила его, но он все-таки успел зачать дочь, рождения которой уже не увидел. Написал он и еще несколько картин на религиозные сюжеты — «Восхождение на Голгофу», «Мучения святого Ливина», «Избиение младенцев». Чтобы поторопить художника с завершением серии работ для Торре де ла Парада, в Антверпен прибыл кардинал-инфант. Первая партия из 56 готовых картин ушла в Мадрид еще в апреле 1638 года, а уже в июне Филипп IV потребовал продолжения. К февралю 1639 года королевский заказ был готов: в него вошло 18 полотен, созданных за полгода. Рука Рубенса почти не прикасалась к ним, хотя все эскизы он написал сам. Сегодня часть их хранится в Брюсселе, часть в музее Прадо. Какой скорбный контраст являют эти пронизанные светом творения, исполненные в светло-коралловой гамме по фону цвета старой слоновой кости, с изуродованными болезнью, лишившимися былой силы руками художника! Невольно приходит на память образ парализованного Ренуара, создававшего своих последних обольстительных ню... Вплотную приблизившись к смертному порогу, Рубенс продолжал писать любовь и страсть, подвиги легендарных героев, неиссякаемую жизненную силу богов... В октябре 1639 года пришел новый заказ от Филиппа IV, желавшего получить еще 18 картин. Рубенс принялся за работу.

«*Ессе Ното*» — се человек! — так можно было бы назвать его последний автопортрет.⁴⁴⁶ Одутловатое лицо, в красных прожилках нос, глубоко запавшие, припухшие, красные глаза под отяжелевшими веками без ресниц, изборожденные глубокими морщинами щеки. Сильно поредевшая борода, тощие усы. Взгляд, лишенный всяких иллюзий. Плиссированный батистовый воротник, в котором утопает шея, поднимается до самых ушей. Он вовсе не втягивает голову в плечи, он просто сжался. Но он еще держит марку. Грудь под черным камзолом царедворца гордо выставлена вперед. Сколько таится жизненной мудрости, сколько боли и страданий, сколько необузданной гордыни в этой груди? Губы бесстрастны — ни следа улыбки, печали, недовольства. Их уголки ни приподняты, ни опущены. Рот прочерчен прямой и ровной линией. Это рот человека, изгнавшего из души волнение и выбравшего невозмутимость. Шпага все еще при нем, он положил на ее эфес обнаженную левую руку, изуродованную артритом. Зато правая рука в перчатке. В этом противопоставлении невольно читается авторская самоирония, нас, сегодняшних, заставляющая вспомнить о знаменитом портрете Дориана Грея, художника, передавшего собственному изображению все страсти

души. Рубенс на этом автопортрете явно больше ничего не ждет от жизни. Почести, слава, любовь — он испытал все. Сын изгнанника, он добился куда большего, чем смел мечтать. Богатство его столь значительно, что после его смерти одна только публичная распродажа коллекций художника займет почти три месяца. Действительно, с учетом домов, столового серебра и камней его состояние оценивалось в 400 тысяч флоринов, что соответствует двум с половиной миллионам бельгийских франков по курсу 1900 года. В его частном собрании хранилось 319 полотен, включая 94 оригинальных произведения хозяина, а также 9 картин Тициана, 5 Тинторетто, один Рафаэль, 4 Веронезе, один Дюрер, 3 Гольбейна, 4 Эльсхеймера, 12 работ Брейгеля (Питера Старшего), 10 работ Ван Дейка и 17 Адриана Браувера.

Согласно обычаю, сразу после женитьбы Рубенс позаботился о том, чтобы юридически обеспечить будущие права Елены. В 1631 году супруги составили первое завещание. В 1639 году, после того как участились и ужесточились приступы подагры, Рубенс добавил к завещанию еще одну статью, в соответствии с которой каждому из его детей гарантировалась равная доля в наследстве. 5 апреля 1640 года кардинал-инфанта Фердинанд писал брату, что художник вынужденно прервал работу из-за паралича обеих рук. Еще через 12 дней, словно услышав веление свыше, он сам писал скульптору Дюкенуа: «Если бы не возраст и не подагра, не дающая мне сдвинуться с места, я непременно приехал бы, чтобы своими глазами восхититься совершенством вашего творения. Тем не менее, я не теряю надежды еще увидеть вас среди нас и верю, что наша дорогая Фландрия еще озарится светом вашего искусства. Пусть же это пожелание исполнится прежде, чем навсегда закроются мои глаза».[447](#)

27 мая 1640 года он вызвал к себе нотариуса Гюйю и составил с его помощью второе завещание. Книжки он отказал Альберту; коллекцию агатов, камней и медалей поделил между ним и Николасом. Кое-кому из друзей отписал несколько картин. Распорядился о пожертвованиях в пользу неимущих. Рисунки, как мы уже знаем, он завещал тому из детей, кто выберет стезю художника. Именно поэтому они и не подлежали продаже до того дня, пока младший из детей не достиг совершеннолетия и не избрал себе жизненный путь.

Но никто из детей не пожелал унаследовать мастерскую на Ваппере. Замены Рубенсу не нашлось ни в числе его учеников, ни среди других антверпенских и вообще нидерландских художников. Ван Дейк умер слишком рано, Йорданс все-таки оставался не больше чем эпигоном, художником одной и той же медно-красной палитры, которой он обогатил

фламандское искусство. Но Рубенс, следует ли его считать фламандским художником? Историки и искусствоведы на его родине приложили немало усилий, чтобы «привязать» его к этой стране, даже назвали человеком, который «вернул Фландрию самой себе».448 В его творчестве черпали вдохновение художники самых разных стран, конечно, по-своему преломляя его. Сам же он говорил: «Моя родина — целый мир».449 В сущности, это же его качество подчеркивал и Делакруа, когда заявлял: «Величие Рубенса в том, что он стал маяком, давшим свет множеству блестящих школ».450 Первыми же непосредственными его последователями следует считать итальянцев Пьетро де Кортоне и Бернини, которые, может быть, и не отдавая себе в этом отчета, заимствовали у Рубенса его «пафос буйства».451 В следующем веке французы, провозгласившие идеалы рационализма, попытались было ниспровергнуть Рубенса, обвинив его в излишнем пристрастии к аллегории. «Художникам редко удается аллегория, потому что в композициях этого жанра невозможно ясно раскрыть сюжет и донести свои мысли даже до самого умного зрителя. Фигур здесь слишком мало, а их значение не всегда легко отгадать. Если же произведение трудно прочитать, от него просто отворачиваются, называя настоящей галиматейей»,452 уверял в своих «Критических размышлениях» 1719 года аббат Дюбо. Век Просвещения отказал басне в праве на жизнь, а художникам рекомендовал вместо героев писать обывателей. Позже, когда «пуссеновский» классицизм, пытавшийся отыскать гармонию чувств и считавший своим долгом найти определение Прекрасного прежде, чем браться за кисть, начал сдавать свои позиции, Рубенс превратился для художников в символ свободного искусства, воспевающего чувство, неподвластное разуму. Ватто наряжал своих персонажей в костюмы эпохи Людовика XIII, заимствуя их с полотен антверпенского мастера, которыми восхищался в Люксембургском дворце. Его галантные сцены явно перекликаются с воздушным «Садом любви», правда, их окрашивает незнакомая фламандцу «чахоточная» горечь.

Еще позже эстафету Рубенса подхватили Джон Констебл и Джошуа Рейнолдс, два певца буколической английской романтики. Первого особенно привлекла выразительность запечатленных Рубенсом явлений природы и игра света, которой он овладел и сам, придав ей живость и движение. Второй, портретист аристократии, и вовсе именовал Рубенса «спустившимся на землю богом» и в собственном творчестве старался, следуя заповедям барокко, передать личность персонажа, что, конечно, противоречило классической манере, не приемлющей субъективизм. В

отличие от многих художников и музыкантов, переживших пору полного забвения, своего рода «чистилище» перед входом в рай вечной славы (вспомним хотя бы Иоганна Себастьяна Баха, которому пришлось «ждать» два века, пока Мендельсон заново не открыл его музыку, исполнив в 1829 году в Лейпциге «Страсти по Матфею»), Рубенс после смерти никогда не исчезал из памяти потомков. Его превозносили или ругали, но его знали все. В XIX веке он стал «маяком» и «Гомером от живописи», которого Делакура упоминает в своем «Дневнике» 169 раз! Ориенталист Фромантен посвятил ему книгу, положив начало пространнейшей в истории искусств библиографии, насчитывающей тысячи имен. «Что за разнузданная живопись!» — возмущались братья Гонкуры перед мюнхенским «Страшным судом». «Не более чем живопись», оценил рубенсовский пейзаж Панофски, одновременно восхищаясь искусством ван Эйка и его скрупулезностью в воссоздании видимого мира.⁴⁵³ Пикассо его откровенно ненавидел, что, впрочем, не мешало ему вести на эту тему беседы с торговцем Канвейлером: «Талант, конечно, но талант бесполезный, ибо употреблен во зло. Рубенс — не повесть, а журналистика, исторический фильм...»⁴⁵⁴ Напротив, Андре Мальро, выводивший линию романтизма от Микеланджело, тянул ее к Рубенсу и даже продолжал дальше, вплоть до Рембрандта: «Пуссен, творец внешне рационального мира, продолжал традицию Рафаэля. Но разве не к Тициану, Рубенсу и Микеланджело восходит Рембрандт, когда создает тот неведомый и чарующий мир, который романтики противопоставляют обыденности? Этот мир включает в себя и намного превосходит все достижения величайших мастеров. Он открывается в огромном множестве произведений. Искусство здесь становится самостоятельным миром, потому что человек, утративший святость и убедившийся в тщетности своего могущества, видит в нем и только в нем свое смутно ощущаемое величие Прометея; самую свою природу, уходящей в бесконечность, искусство в лице человека бросает вызов человеческому предназначению и открывает перед ним бессмертие».⁴⁵⁵

Больше, чем своей стране, Рубенс принадлежит всемирной истории. Что касается границ политических и художественных, то начиная с ранней юности они не казались ему барьером. Италия, Франция, Испания, с одной стороны, античная история и культура, с другой, манили его новизной и щедро делились с ним своим опытом. Не мысля себе жизни без искусства, он не мог жить и одним искусством. Его занимало все — гуманизм, античная литература, архитектура, естественные науки, общественная деятельность. Он вырвался за рамки своего времени, подобно тому, как

пространство в его композициях рвется за пределы рамы, ограничивающей картину. При этом в своей человеческой ипостаси он, конечно, оставался фламандцем — любил порядок во всем, в женщине превыше всего ценил послушную жену и хорошую мать, верил в мудрость точных наук, отдавал должное дружескому застолью и веселой шутке и всем сердцем был привязан к родному Антверпену, алхимики которого, говорят, издавна овладели секретом киновари, чей алый пламень озаряет почти каждое его полотно. Неслучайно в его личном собрании наиболее широко оказался представлен Питер Брейгель Адский. Данью уважения собрату стала рубенсовская «Кермеса», которую сегодня можно видеть в Лувре, созданная автором за один день. Эта картина — одна из редких его уступок художественной и бытовой традиции родной земли, впрочем, тут же и нарушенная. Если у Брейгеля Старшего танцующие парочки, опасно клонясь к земле, тяготеют к центру полотна, то у Рубенса они больше напоминают шары перекасти-поля, гонимые ветром вдаль, к самой линии бесцветного горизонта, в котором растворяется пространство картины. Все его искусство насыщено таким множеством «чужих» деталей, что его невозможно свести к выражению духа одной-единственной нации. Возможно, самое большое, что дала ему Фландрия, это тот особенный свет, который, как растворитель для краски, стал основой всего его искусства — искусства метаморфозы. Населяя свои картины мужчинами и женщинами, создавая пейзажи и портреты, он меньше всего стремился к воссозданию точной копии жизни и быта десяти провинций, хотя именно здесь прошли лучшие годы его жизни, хотя именно этой земле и этим людям он верой и правдой служил как общественный деятель. Нет, он не выразитель фламандского духа. Он — герой фламандского народа.

27 мая 1640 года, успев продиктовать последнее завещание, он впал в забытие. Медики Лазар Марки и Антонио Спиноза попытались отворить больному вену. Слух о том, что Рубенс при смерти, быстро разнесся по городу. Для последнего причащения к умирающему вызвали кюре прихода святого Иакова, и тот явился к дому в сопровождении четырехтысячной толпы горожан. На вопрос близких о посмертной часовне Рубенс отвечал, что «если его вдова, совершеннолетний сын и опекуны младших детей сочтут, что он достоин такого памятника, то пусть соорудят часовню, но никаких распоряжений с его стороны не будет; если же они примут такое решение, то пусть повесят в ней картину с изображением Пресвятой Девы с Младенцем Иисусом на руках в окружении сонма святых и установят мраморную статую Пресвятой Девы».⁴⁵⁶ 31 мая Жербе писал из Брюсселя: «Господин Питер Рубенс смертельно болен. Лучшие городские

лекари пробуют на нем свои таланты». [457](#) На самом деле Рубенс умер еще накануне: сердце больного не выдержало, и в полдень он отошел, держа в своих руках руки Альберта и Елены.

Похороны состоялись через два дня. «Перед гробом шли священники [церкви святого Иакова] и кафедральный капитул; за ними следовали представители нищенствующих орденов в живописном рубище. Слева и справа от них шестьдесят сирот несли каждый по зажженному факелу. За телом покойного шли родственники великого человека, члены магистратуры, академии живописи, знатные горожане, купцы и богатые буржуа. На всем пути следования кортежа с обеих сторон от него бесконечной толпой стояли жители города». [458](#) Траурная процессия поднялась вдоль канала Ваппер, затем свернула направо, пересекла площадь Мэйр, где Рубенс жил в детстве, затем двинулась по узенькой улочке, упиравшейся в квадратную ребристую башню под черной крышей церкви святого Иакова. Из портала церкви, распахнутого навстречу знойному дню последнего лета, веяло прохладой. «Внутри церкви хоры от самых сводов до полу были обтянуты черным бархатом, таким же бархатом убрали алтарь. В центре огороженного пространства стоял кенотаф. Все время, пока шла месса, играли музыканты собора Нотр-Дам, и звуки музыки сопровождали пение погребальных псалмов и чтение “*Deus irae*”. Затем гроб опустили в фамильный склеп Фоурменов». [459](#) В тот же день тризну по покойному справили в четырех местах: у него дома, в городской ратуше, в Обществе романистов и в гильдии святого Луки. В течение шести недель в церквях города заупокой его души служили ежедневную мессу. 150 служб отстояла братия собора Нотр-Дам, 100 — августинцы, доминиканцы, капуцины, францисканцы и босоногие кармелиты, 50 — беггарды и монахи-францисканцы. 15 раз служили мессу в императорской часовне, 25 раз в Элевейте, 10 в Мехельне.

Картины для Торре де ла Парада так и остались незаконченными. Дописывать их пришлось Эразму Квеллину III.

«Найдется ли в этой великой жизни, столь ясной и чистой, столь блестящей и богатой приключениями, но в то же время столь открытой, столь праведной в самых неожиданных своих поворотах, столь величественной и простой, столь бурной и лишенной мелочности, столь счастливой и плодотворной, — найдется ли в этой жизни хоть малейшее пятно, о котором стоило бы сожалеть?» [460](#)

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. ПИСЬМО, НАПИСАННОЕ НА ЛАТЫНИ ФИЛИППОМ РУБЕНСОМ СВОЕМУ БРАТУ ПИТЕРУ ПАУЭЛУ ПО СЛУЧАЮ ЕГО ВОЗВРАЩЕНИЯ ИЗ ИСПАНИИ

Питеру Пауэлу, плывущему на корабле

Не так дрожала от ужаса мать фессалийца Ахилла, когда ее сын, разоблаченный хитроумным Улиссом, вступил в жестокую схватку, защищая Менелая, и поспешно двинулся к укрепленным стенам Илиона; меньше трепетала славная своим целомудрием греческая жена Пенелопа, помня об опасностях, что подстерегали ее супруга в беснующихся волнах у мыса Малей, возле скалистых берегов Кифера, в бурном Ионийском море; и тот, что дал свое имя Эгейскому морю, меньше пекся о судьбе дорогого его сердцу Тесея, покинувшего отеческий берег Пирея, дабы принести искупительную жертву душе Андрогее, — чем тревожусь сегодня я, ибо сердце мое гложет страх за тебя, о брат мой, любимый мною более дневного света, за тебя, уносимого в сей миг в легкой скорлупке в просторы Тосканского моря и, увы! обреченного на милость непостоянной стихии! Ревут могучие ветры, неистовствуют волны, послушные пагубной воле злокозненных звезд. О! Да ниспошлет небо вечную муку тому, кто первым вздумал соорудить челн и посмел своим парусом спорить с необъятностью Океана! Ибо с той поры мы сделались игрушкой ветра и волн и пред нами разверзлась пучина внезапной гибели.

Вождь локриан Аякс, тот, что вместе с непобедимым сыном Теламона не раз давал достойный отпор Гектору и фригийским фалангам, доблестный Аякс сгинул в бездне вод и стал добычею береговых птиц. А ты, царь Итаки, разве спасли тебя в Ионическом море твоя хитрость и твой изворотливый ум, превосходившие мудрость любого из смертных? Увы! Все твои уловки, вся твоя проницательность не принесли тебе никакой пользы. Так же и ты, брат мой! Не помогут тебе ни глубочайшие познания в литературе, ни резвость деятельного и живого ума, ни сноровка твоей мудрой руки, умеющей творить восхитительные пейзажи и портреты, достойные кисти Апеллеса.

О вы, боги и богини, населяющие сияющий храм небес, земли и

морей! О вы, боги, царствующие над Тирренским морем! Ниспошлите же ему, ибо вам это под силу, свою спасительную поддержку, защитите его корабль от коварства звезд, волнующих водную гладь и будящих ярость валов. Пусть жестокий язычник, осквернивший свои руки, пусть святотатец трепещет гнева могучего Эола; пусть первый дрожит, глядя в черную бездну Океана, пусть второй, бледнея от страха, озирает громады волн, что рушатся на него с небес. Пусть лишь тебя не коснется ни убийственная сила стихий, послушная мановению Астрея, ни буйная злоба бури, насылаемой Орионом; пусть не придется тебе, скованному смертным ужасом, искать, трепеща, спасительных Тиндарид, и понимать, что усилия твои тщетны. Пусть же попутный ветер, сладостный зефир, несет тебя по радостной глади едва колеблемых волн, пусть славный твой челн пристанет к берегу, и ты вознесешь благодарственную молитву морским богам. Но когда же быстротечные часы сложатся в дни, когда же сияющий делосский бог примчится к нам на своем белокрылом коне? Когда же смогу я броситься навстречу брату, когда наши руки сплетутся наконец в братских объятьях? О, это исполнится, когда свирепые воды Тахе принесут под мой кров богатый дар восточных морей.

Но пока, увы! ничто не мило мне, несчастному. Все хвори мира разом терзают меня и будут терзать, доколе не увижу я вновь драгоценного моего брата. Самые мои занятия, источник духовных наслаждений, еще недавно столь дорогие моему сердцу, — даже они опротивели мне. Верь мне: даже сияние солнечного диска померкло в моих глазах; и бледная двурога сестра его сделалась тусклой; и не светят мне звезды, усыпавшие ночной небосклон; и даже вкус сладчайшего меда сделался для меня горше самой ядовитой желчи!

2. ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ П. П. РУБЕНСА «ПАЛАЦЦО ГЕНУИ»

На наших глазах повсеместно понемногу устаревает и исчезает архитектурный стиль, именуемый варварским, или готическим; на наших глазах люди, наделенные тонким вкусом (*bellissimi ingegni*), начинают понемногу, к чести и украшению своей родины, вводить архитектуру, отличающуюся истинной симметрией, почитающую установленные древними — греками и римлянами — каноны. Великолепный пример тому мы видим в церквах, которые досточтимое Братство Иисуса воздвигло

недавно в городах Брюсселе и Антверпене.

Улучшение стиля храмов, бесспорно, правомерно и послужит вящему возвеличению Божественной службы. Вместе с тем непозволительно забывать и о постройках частного характера, ибо именно они в совокупности своей и определяют облик городов.

К тому же удобство внутреннего расположения помещений в здании почти всегда прямо связано с красотой и регулярностью его внешних форм.

Надеюсь, я совершаю доброе дело на благо всех провинций, публикуя рисунки нескольких дворцов великолепного города Генуи; рисунки эти я выполнил во время своего путешествия по Италии. Поскольку республика эта населена благородным сословием, то дома там отличаются удобством и красотой, хотя они более приспособлены для того, чтобы служить кровом семьям, порою весьма многочисленным, простых дворян, нежели для того, чтобы принять под свои своды какой-либо двор владетельного князя, как, например, флорентийский палаццо Питти, римский палаццо Фарнезе, канцелярия в Капрароле и множество других, имеющих не только в Италии, но также и во Франции, например, знаменитый дворец, выстроенный для королевы-матери в парижском предместье Сен-Жермен. Все эти дворцы своей величиной, своим расположением, а также своею стоимостью превосходят возможности обыкновенного дворянина. Моя же цель заключается в том, чтобы послужить общему благу, и мне хотелось принести пользу скорее многим, чем избранным.

Теперь следует пояснить, как я понимаю различие между этими двумя видами зданий. Королевским дворцом я называю такое сооружение, которое образует большое внутреннее пространство и вокруг которого имеются другие постройки. Площадь такого дворца должна быть достаточной, чтобы здесь мог разместиться королевский двор. С другой стороны, дворцом или особняком частного характера я называю здание кубической формы, независимо от его размеров или роскоши убранства. В середине здания размещается салон, либо оно разделяется на ряд смежных помещений, которые получают освещение не со стороны центральной части здания, а с боковой его стороны. Таковы в большинстве своем палаццо Генуи. Правда, в числе дворцов, план которых я привожу, встречается несколько таких, в которых имеется небольшой внутренний дворик. Особенно это касается палаццо, расположенных за чертой города. Однако эти внутренние дворики совсем не похожи на те, что я описал выше.

В этом скромном труде я намерен остановиться на нескольких палаццо города Генуи и представить план, фасад и боковой вид каждого с указанием

их точных размеров. Эта работа, проделанная мною в Генуе, потребовала немалых трудов и некоторых расходов, поскольку для выполнения определенной ее части мне посчастливилось воспользоваться услугами другого человека. Цифры с указанием точных размеров проставлены почти на каждом фрагменте планов, и если кое-где они отсутствуют, это означает, что раздобыть их не представилось возможным. Если кое-где указанные размеры не отличаются абсолютной точностью, то мы просим проявить снисхождение к рисовальщику и гравёру, вынужденным работать в мелком масштабе, и рекомендуем пользоваться этими данными с известной осторожностью. Ещё одно предупреждение касается того, что точки горизонта расположены здесь не в привычном порядке, в направлении с востока на запад, а наоборот, но в этом недостатке виновата только техника гравюры. Впрочем, это несущественно. Имен владельцев этих зданий я также не указываю, ибо, как и все в этом мире, *Permutat dominos, et transit in altera jura*.

Действительно, некоторые из этих дворцов уже не принадлежат более первым владельцам. Впрочем, я готов подтвердить, что с самого начала не отмечал на своих рисунках принадлежности здания тому или иному хозяину, за исключением двух случаев, которые, как мне кажется, относятся к числу наиболее известных. Речь идет о Страда Нуова. Помимо прочего, я полагаюсь на гравюры. Если же кому-либо покажется, что их слишком мало, — что ж, тем выше их ценность, ведь это первый опыт подобной публикации.

Всякое начало трудно. Возможно, моя попытка подтолкнет других сделать больше и лучше.

3. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ПЛАН РАБОТ ПО ГАЛЕРЕЕ МЕДИЧИ

О том, что перед нами лишь предварительный набросок плана, говорит тот факт, что здесь указано всего 19 полотен, тогда как в действительности в галерею вошло 24 картины.

Картина первая. Располагается над центральной частью камина

Королева будет представлена в виде победительницы, с легким железным шлемом на голове и со скипетром в руках. Ногами она опирается на гербы, шлемы, латы, груды оружия, барабаны; над ее головой — два амура с крыльями, как у бабочек (символ бессмертия), которые держат над

головой королевы лавровый венок, что означает: слава королевы бессмертна. В небе два провозвестника держат листы со списком добродетелей королевы и перечнем ее славных государственных дел. Под ногами надпись *НИС EST ILLA*, означающая, что перед нами — величайшая государыня земли, образец редчайшей добродетели, подобной которой не было и не будет вовеки веков.

2. Боковое полотно над камином

По правую руку.

Великий герцог Франциск, отец Ее Величества, в парадном костюме Великого герцога Тосканского.

3. Второе боковое полотно над камином

По левую руку.

Портрет Великой герцогини Иоанны, эрцгерцогини Австрийской, урожденной королевы-матери (зачеркнуто) Венгерской и Богемской, матери Ее Величества.

4. Картина, открывающая историю Королевы

Три парки прядут нить счастливых предсказаний, весть о которых достигает Флоренции и всей Тосканы. Эта весть — рождение принцессы Марии.

5. Рождение Королевы

Изображена богиня Лусина, которая с факелом в руках спускается с небес, чтобы показать всей Флоренции новорожденную деву, озаренную светом — знак того, что это дитя станет величайшей государыней мира. Деву крепко держит на руках Флоренция, изображенная в виде кормилицы. Под ней — Часы в виде ангела с крыльями, как у бабочки, в знак радости разбрасывающего цветы. Рядом с Часами — Гений, у которого в руках Рог изобилия, из которого высыплются скипетр, корона и рука правосудия, символ того, что новорожденная станет величайшей королевой мира. На самом верху изображен Стрелец — знак, под которым она родилась. В самом низу — Река Арно, представленная в виде мужской фигуры, окруженной толпой детей, — символ плодородия этих земель.

6. Воспитание Королевы

Королеву обучают Минерва и три грации. С небес спускается Меркурий со своим кадуцеем в руках — он научит Королеву красноречию. Возле Королевы сидит Орфей со своей лирой, рядом с ним — скульптурный бюст, палитра, кисти и краски. Это означает, что королева любит музыку, живопись и скульптуру.

7. Король мечтает о браке с принцессой Марией

Юпитер и Юнона вняли мольбам Франции и решили избрать жену для

короля Генриха Великого. Они посылают Гименея с Купидоном отнести королю портрет королевы, который он с обожанием созерцает. Стоящий рядом Купидон своим пальчиком указывает ему на прекрасные черты, запечатленные на портрете. Внизу картины изображены два амура. Один из них уносит прочь шлем с головы короля, другой — его щит. Это означает, что женитьба короля ознаменуется продолжительным миром во Франции.

8. Помолвка королевы

Королева в белых одеждах, Великий герцог Фердинанд и Великая герцогиня Христина принимают из рук Великого Герцога кольцо, посланное королем; Великий герцог от имени короля сочетается браком с королевой; таинство брака в церкви Санта Мария делла Фьоре совершает папский легат. Здесь же присутствует богиня Юнона. В небесах сияет радуга.

9. Прибытие королевы в Марсель

В сопровождении Великой герцогини и своей сестры герцогини Леоноры на прекрасном позолоченном корабле королева прибывает в марсельский порт. Королеву встречают Франция и Марсель (в виде античной фигуры, символизирующей провинцию). Подталкивают корабль Нептун и Нереиды. Рядом с ними опекающая ее Фортуна и славный великими делами Протей. В небесах парят Зефир и Слава с трубой в руках. Она спешит возвестить королю счастливую весть о прибытии королевы.

10. Прибытие королевы в Лион

Король Генрих Великий в виде Юпитера и королева в виде Юноны обнимаются. Между ними стоит Гименей, пять маленьких амуров держат в руках факелы. Над их головами сияет радуга и звезда Гесперус. Под ними изображена великолепная карета, в которой сидит женщина, символизирующая город Лион. В руках у нее герб города. Тянут карету два льва. Так Лион встречает короля и королеву.

11. Рождение дофина

Королева сидит, утомленная рождением ребенка, но счастливая. Она смотрит на дофина, которого держит на руках Гений спасения. Рядом стоит Фемида, которая берет ребенка под свое покровительство. За спиной королевы, с одного бока — мать богов Кибела, с другого — Плодородие с рогом изобилия в руках. Внутри рога видны пять маленьких детей, представляющие королевскую семью. Гений держит постельное покрывало, а в небе видно восходящее Солнце, которое нагоняет звезду Люцифера.

12. Король готовится к войне с Германией

Король в доспехах вручает королеве дофина, своих детей и Францию.

Он передает ей всю власть, чтобы в его отсутствие она правила королевством. Рядом с королевой стоят Осмотрительность и Щедрость. За спиной короля видны вооруженные воины, готовые последовать за своим владыкой.

13. Коронация королевы

Церковь Сен-Дени с украшенным серебром и драгоценностями алтарем, готовым к мессе. Рядом с алтарем — небольшая комнатка, обитая лиловым бархатом с вышитыми на нем золотыми лилиями; в ней сидит король, наблюдающий за церемонией. С другой стороны — низкий помост, на котором стоят посланники; в вышине — хоры, на которых стоят музыканты. Они будут играть и петь во все продолжение мессы. Вокруг церкви — другие помосты для дам и благородных сеньоров, пришедших смотреть на торжество. Перед главным алтарем — невысокий, в три фута, помост, до полу покрытый бархатной накидкой с вышитыми на ней золотыми лилиями. В его центре лежит небольшой бархатный коврик с таким же вышитым рисунком, на который королева становится на колени, бывая в церкви. На королеве горностаевая накидка, украшенная крупными бриллиантами и королевская мантия лилового бархата с золотыми лилиями, также отороченная горностаем. В волосах королевы огромные бриллианты и жемчуга, которым нет цены. Как только королева прибывает в церковь и становится на колени пред главным алтарем, кардинал де Жуайез в священном облачении начинает церемонию. Ему помогают кардиналы Гонди и Сурди, архиепископы и епископы. Саму церемонию освящения представлять не нужно, следует только показать, как кардинал де Жуайез водружает корону на голову королевы; по бокам от королевы стоят — по правую руку Господин дофин и Госпожа ее сестра, по левую — герцог Орлеанский и королева Маргарита. За спиной королевы три принцессы королевской крови поддерживают шлейф Ее Величества. Это Госпожа принцесса, мать Госпожи принцессы де Конти, госпожа де Монпансье. Господин де Вандом держит скипетр, господин кавалер де Вандом — державу, принц де Конти держит в руках корону. На скамьях, покрытых золотыми покрывалами, сидят королева Маргарита, вдовствующая госпожа де Гиз, мадемуазель де Вандом, госпожа де Вандом, мадемуазель дю Мен и принцессы королевской крови, одетые в златотканые платья и накидки из горностаев, украшенные драгоценными камнями, и в герцогские мантии пурпурного бархата, подбитые горностаем.

Другие принцессы, не королевской крови, а также герцогини одеты в платья, вытканые серебром, и герцогские мантии пурпурного бархата с золотом.

Другие принцессы и герцогини одеты в черные бархатные платья и горностаевые накидки без драгоценностей и более короткие пурпурные бархатные мантии. Прически, как у остальных. В небесах изображены Слава и Честь, водружающие корону на голову королевы.

14. Король возносится к небесам. Регентство королевы

Боги, собравшиеся на небесный совет, решили, что Генрих Великий более достоин занять свое место среди богов, нежели среди смертных. Они посылают Юпитера и Сатурна на землю, дабы они вознесли Генриха к небесам; две богини Победы оплакивают королевство и весь мир, который постигла столь тяжкая утрата в лице величайшего из королей и отважнейшего из воинов. Одна из богинь Победы потрясает военным трофеем во славу короля; с другой стороны изображена облаченная в траурные одежды опечаленная королева, поддерживаемая с двух сторон Минервой и Осмотрительностью; бог Провидения вручает ей бразды правления. Перед королевой — коленопреклоненная Франция, протягивающая ей земной шар, усеянный лилиями, — знак ее правления, Францию окружают народы, умоляющие королеву взять в свои руки управление государством.

15. Боги держат совет, как устроить союз Франции с Испанией

Юпитер и Юнона возжелали установить в Европе мир, соединив в союз Францию и Испанию. Юнона, богиня брака, соединяет золотым обручем две пары белых голубков; двух голубков держит Купидон. Они опускаются на разделенный на две части земной шар, каждую из которых украшают гербы Франции и Испании. С помощью Мира и Согласия Аполлон с Минервой изгоняют Раздор, Ужас и Страх, которые хотели бы помешать союзу. На помощь Ужасу спешит Марс, но его удерживает Венера.

16. Взятие Жюйе

Город Жюйе, весь окруженный пушками, застроенный оборонительными сооружениями. На переднем плане картины — изображение прекрасного белого коня, который встал на дыбы и рвется вперед; на нем золотая сбруя, на голове — султан. На коне восседает королева в царственно великолепных одеяниях; на голове у нее шлем, ее волосы развеваются по ветру; в руке она держит жезл. Победа держит над ее головой корону, а Слава громко трубит в свою трубу. Рядом с конем стоит Щедрость, одной рукой опираясь на льва, а в другой держа драгоценные кольца, которые она собирается раздавать. Внизу полотна изображена конная армия, которую ведет маршал де Шастр, во исполнение обещания короля отдающий Жюйе в руки протестантов.

17. Обмен супругами между Францией и Испанией

Франция представлена в виде прекрасной женщины, одетой в голубое платье с лилиями. Она тянет за руку королеву и вручает ее Мавру, олицетворяющему Испанию. В небесах танцуют амуры, которых ведет за собой счастливый Золотой век с рогом изобилия в руках. Из него сыплются цветы и плоды. Над амурами льется золотой дождь. В небе сияет радуга.

18. Совершеннолетие короля.

Королева вручает бразды правления королю.

В порт заходит корабль, ведомый Силой, Осмотрительностью и Правосудием. На корабле — Франция. Король принимает из рук королевь-матери бразды правления. Умеренность опускает на лицо покрывало. В небесах трубят Слава, возвещающая о добрых делах королевы.

19. Отъезд королевы в Блуа

Королева бежит, изгоняемая Клеветой. Над головой королевы изображена Ложь с надутыми щеками, извергающая пламя. За королевой с тывканьем бежит собачка. Ведет королеву Невинность. Принцессы оплакивают ее отъезд. Королеву ожидает карета.

4. ПИСЬМО КАНЦЛЕРУ БРАБАНТА ПЕТЕРУ ПЕКИУСУ от 30 сентября 1623 года

*Первый дипломатический документ, составленный П. П. Рубенсом
Ваша светлость!*

Нашего Католика я нашел в большой печали в связи с болезнью отца, которая, ежели верить лекарям, неизлечима; его самого ежедневно треплет почти беспрестанная лихорадка; так что либо та либо другая из причин, если не обе сразу, возможно, задержат его более необходимого. Правда, он в этом случае предлагает вызвать в Лило своего дядюшку, дабы ех ргорinquo отчитаться перед ним о результатах переговоров, но я по мере своих сил постараюсь воспрепятствовать осуществлению этого плана хотя бы на несколько дней. Когда я вручил ему ответ, лихорадка его усилилась едва ли вдвое, хотя перед тем я не пожалел времени, чтобы его подготовить. Он отдает должное блестящему искусству, осторожности и изяществу слога этого документа, которые и в самом деле кажутся непревзойденными. Наконец Католик вспомнил о своих обязанностях и показал мне статью, которая мне совершенно не понравилась. В этой статье

говорится, что он не должен ни принимать от нас, ни делать нам никаких предложений, которые могли бы быть истолкованы двояко либо напоминали бы предыдущее предложение, а должен лишь либо подтвердить согласие на перемирие, либо не говорить ничего. Я отвечал ему на это, что подобные угрозы хороши, чтобы пугать маленьких детей, я же не считаю его настолько простодушным, чтобы поверить в его искренность, и что, поскольку это тайное соглашение не затрагивает интересов ни одной из сторон, каждая из них может между делом поступать так, как ей нравится. На это он возразил мне теми же словами, какие я уже высказывал Вашему Светлейшеству, а именно, что мы воспользовались письменными распоряжениями принца ему же в ущерб и переправили их во Францию, дабы посеять недоверие к нему со стороны короля и выставить его в сомнительном свете в штатах. Я сказал ему, что, если бы принц пожелал разъяснить эти обстоятельства Ее Светлейшему Высочеству, то эти разъяснения были бы восприняты с большим неудовольствием, что развеяло бы последние сомнения в злом умысле; что все эти воображаемые козни и уловки способны лишь погубить переговоры. Он, однако, продолжал настаивать, говоря, что это истинная правда и что принц мог бы предъявить даже копии этих документов, полученных им из Франции, и что он уже показывал их некоторым господам. В конце концов он согласился своей рукой переписать наш ответ, чтобы при первой возможности ознакомить с ним принца; он собирался сделать это немедленно, если бы я не убедил его выждать, пока не улягутся страсти и пока сам он не оправится от своей лихорадки. Я передал ему наш ответ, пообещал, что вскоре снова нанесу ему визит и настоял, чтобы для его и моего спокойствия копия была сделана в моем присутствии. На это он согласился, таким образом, мы выиграем немного времени.

Сердечно полагаюсь на милость Вашего Светлейшества и целую ваши руки.

Вашей Светлейшей Милости
покорнейший слуга.

(Подпись Рубенса).

Антверпен, 30 сентября 1623 г.

Я позволяю здесь себе большую, чем принято, откровенность, поскольку вполне доверяю курьеру, который пообещал мне передать сие послание непосредственно в руки Вашей Светлейшей Милости. Точно так же я поступлю, когда вскоре буду иметь возможность переслать оригинал ответа.

Помимо прочего, Католик сказал мне, что секретаря принца, через

которого осуществляются переговоры, зовут Юниус; что человек это совершенно продажный и готов брать обеими руками, но что дядюшка его не слишком расположен привлекать его на свою сторону, потому что он считает дурным действовать подобным способом. Тем не менее мне показалось, что Вашей Светлейшей Милости следует об этом знать.

Мне также представляется весьма опасным, если в будущем Католик решит лично появиться в Брюсселе, поскольку это может вызвать подозрительность со стороны кардинала Ла Куэвы. Гораздо лучше поэтому, если только переговоры на сей раз не сорвутся, чтобы он по возвращении оставался в Антверпене, я же позабочусь о том, чтобы переслать его ответ, или доставлю его лично. Только не следует допускать, чтобы предложение это исходило от меня, потому что это может насторожить его и настроить против меня. Он может подумать, что я хочу отстранить его от участия в этом деле и взять его полностью на себя. Вот почему было бы весьма желательно, если Ваша Светлейшая Милость сочтет это разумным, предъявить ему некоторое распоряжение или указание Вашей Светлейшей Милости на этот счет.

Здесь только и разговоров, что о возвращении принца Уэльского в Англию; но, поскольку новость эта пришла из Зеландии, ей не придают слишком большой веры.

5. ПИСЬМО К ИНФАНТЕ от 15 марта 1625 г.

Второй дипломатический документ, составленный П. П. Рубенсом
Светлейшая Госпожа!

С тех пор, как с последней почтой я отписал Монфору, я получил еще одно чрезвычайно любопытное сообщение, касающееся приезда ко двору господина герцога Нейбургского, который имеет поручение и полномочия, данные ему королем, на переговоры о заключении перемирия с голландцами. Это показалось мне весьма странным, хотя мне прекрасно известны высокие качества, способности и искусное мастерство господина герцога; известно нам также и то, что это решение Его Величества основано на весьма слабых основаниях, главным образом внушенных секретарем де Би, который полагает таким образом решить дело через фаворита короля по имени Туара, выйдя на него с помощью некоего Фукье. Поскольку еще до отъезда из Брюсселя я кое-что слышал об этом предмете,

то приложил некоторые усилия и подробнее разузнал о том, что из себя представляют эти люди. Понимая, что никакого секрета тут нет и рассчитывая на осторожность господина Мелевельта, я рассказал ему обо всем, надеясь выслушать его мнение по данному предмету: Ваше Высочество сможет ознакомиться с суждением этого господина из его собственного письма, которое я прилагаю здесь же, хотя оно и не столь категорично, как мое, потому что он не располагает такими сведениями, какими располагаю я, имея дело со многими посредниками, в частности, с Католиком. И хотя мне прекрасно известна осведомленность Вашего Высочества обо всем, что происходит, и хотя я понимаю, что у Вашего Высочества имеются причины, нам вовсе неведомые, с одобрением отнестись к поведению де Би, я все же надеюсь, что Ваше Высочество не сочтет злонамеренной настойчивость, с какой я желаю высказать и свое мнение, не скрывая, как обычно, ничего. Я делаю это тем более решительно, что, по мнению господина Мелевельта, данный предмет имеет чрезвычайную важность. Именно поэтому он счел необходимым отправить свое послание Вашему Высочеству, дабы мы знали, как следует отнестись к приезду господина герцога, который ожидается в ближайшее время.

Нам представляется, что это дело следует рассматривать и в связи с его содержанием, и в связи с персоной его вдохновителя, вышеназванного Фукье. Что он делает при дворе, никому не известно, но это человек самой дурной репутации, привыкший брать деньги в обмен на самые необоснованные обещания, к ущербу третьих лиц. Именно он в прошлом году привез де Би в Париж и постарался вбить ему в голову, что для успеха перемирия необходимо склонить на свою сторону, не останавливаясь даже перед прямым подкупом, фаворита короля, господина по имени Туара, у которого, как он заявлял, он сам в большом фаворе. Именно это и предложила партия де Би господину герцогу Нейбургскому, который в силу своей доброты и доверчивости (свойство всякого благонамеренного человека) поверил ему во всем и поставил о том в известность короля и его министров. Если я не ошибаюсь, была оговорена и сумма сделки, от которой основному получателю досталось бы совсем немного, ибо, даже если б удалось это осуществить, большая часть денег осела бы в карманах посредников. Мы никак не можем с этим согласиться, учитывая, какие настроения царят при этом дворе. Мы глубоко убеждены, что это было бы самое постыдное для Его Величества и самое противное нашим целям решение, потому что, во-первых, герцог, прибывший из Испании, неминуемо вызовет к себе подозрения; ему никто не поверит, даже если допустить, что он действует исходя из интересов своих штатов, терпящих

бедствия из-за войны; у всех сложится мнение, что Испания через герцога и (что еще хуже) через французов делает попытку примирения с мятежниками. Это последнее соображение способно повредить Его Величеству, потому что именно Его Величеству придется сделать первый шаг, на наш взгляд, бесполезный и напрасный, ведь французы считают делом государственной важности не дать затухнуть войне во Фландрии, вынуждая короля Испанского нести постоянные расходы и пребывать в вечном беспокойстве, как они это уже не раз доказывали, поддерживая голландцев и деньгами, и живой силой с начала царствования Генриха IV до наших дней. Ваше Высочество соблаговолит припомнить, что, согласно сведениям, полученным от Католика, принц Оранский неоднократно подчеркивал, что, ежели о переговорах станет известно королям Франции и Англии, они будут немедленно остановлены; он также жаловался (заблуждаясь, я полагаю), что все его послания якобы пересылались нами во Францию, с тем чтобы навредить союзу штатов и испортить их отношения с этой державой. Поэтому, если предложение будет исходить от герцога Нейбургского, это откроет все наши секреты и станет предупредительным сигналом для наших врагов — французов, которые не преминут им воспользоваться, чтобы с уверенной силой воспрепятствовать нашим планам, окончательно отвратить от нас принца Оранского и положить конец любым переговорам, хотя, как известно Вашему Высочеству, они в настоящий момент продвинулись как никогда. Я не вижу, каким образом французам удалось бы устранить то единственное препятствие, которое мешает осуществлению этого предприятия, учитывая упорство, с каким они поддерживают противную сторону, как если бы провал дела затрагивал их личные интересы. Мне представляется нелепой их уверенность в том, что мы снимем осаду с Бреды, что принц оставит нам этот плацдарм по их требованию, как бы этого ни хотелось французам, или что они могут быстрее и лучше нас сыскать подходящий способ прекращения военных действий. В остальном же, как известно Вашему Высочеству, у нас нет никакой нужды ни в их содействии, ни во вмешательстве господина герцога, ни в подкупе французов, потому что мы можем получить все, что нам нужно, и без этих расходов.

Что касается Туара, то спешу заверить Ваше Высочество, что я считаю истинным безумием возлагать на него подобные надежды, потому что он не располагает властью решать эти вопросы и вообще не вмешивается в государственные дела. Он пользуется репутацией человека благородного, мудрого и скромного, а его власть распространяется лишь на командование фортом Сен-Луи, что близ Ла-Рошели. Ко двору он прибыл по настоянию

Субиза с тем, чтобы договориться о снабжении этой крепости, и, судя по всему, уже через несколько дней должен уехать назад. Следует также знать, что все управление этим королевством находится сейчас в руках королевь-матери и кардинала Ришелье, которые будут чинить всяческие препоны Туара и воспротивятся любому начинанию, если оно будет исходить от него. Что же касается особой милости, которой якобы дарит его король, то эта милость не идет ни в какое сравнение с вниманием Его Величества к новому фавориту, человеку по имени Баррада. Предпочтение, которое оказывает ему король, поражает весь двор и вызывает ревность даже у кардинала, готового на любые козни, лишь бы заставить последнего чувствовать себя его должником.

Принимая во внимание все эти соображения, молю Ваше Высочество, прежде не раз дарившее меня честью совместного обсуждения этого предмета, соблаговолить выслушать мое откровенное мнение. Я считаю герцога Нейбургского человеком несомненно подходящим для ведения этих переговоров, но только не при этом дворе, где самая мысль о перемирии внушает всем ненависть; впрочем, к великому моему неудовольствию, я с самых разных сторон получаю подтверждение, что в таком случае надежд на успешный исход переговоров нет никаких. Также, хорошо зная, как привык действовать принц, я всерьез опасаюсь, что весть о переговорах вскоре станет всеобщим достоянием, а к каким последствиям это может привести, Вашему Высочеству известно и без меня. Поэтому мне и господину Мельвельту представляется необходимым просить Ваше Высочество задержать де Би, который не скрывает своего желания выехать навстречу герцогу в почтовой карете хотя бы до самого Орлеана и помогать ему в ведении переговоров. Было бы весьма желательно, если бы Ваше Высочество соблаговолили также загодя предупредить господина герцога, чтобы он не делал никаких предложений до встречи с Вашим Высочеством; следовательно, было бы весьма желательно пригласить его прибыть прямо в Брюссель, ни в коем случае не останавливаясь при том дворе. Тогда у Вашего Высочества будет довольно времени на обдумывание этого дела, а после встречи с герцогом, когда станет известно, чего он добивается, вы вместе могли бы принять наиболее благоприятное решение.

Вместе с тем умоляю Ваше Высочество как можно раньше дать мне знать, как мне следует вести себя с герцогом; также и господин Мельвельт, к услугам которого герцог наверняка пожелает прибегнуть при дворе, желал бы знать, угодно ли Вашему Высочеству, чтобы он помогал герцогу или, напротив, всячески ему препятствовал. Я же, со своей стороны, при всей незначительности отводимой мне роли, мог бы, учитывая то

расположение, которое всегда проявлял ко мне господин герцог, попытаться отвлечь его от осуществления его возможных замыслов, если, разумеется, на то будет воля Вашего Светлейшего Высочества, которой я низжайше поклоняюсь. Смею надеяться, что Ваше Высочество простит мне мою дерзость и молю верить, что мною движет одно лишь пламенное желание сослужить службу королю и Вашему Высочеству, а также благоденствию моей родины.

На этом заканчиваю и с благоговением припадаю к стопам Вашего Светлейшего Высочества.

Питер Пауэл Рубенс.

Поскольку до маркиза де Мирабель, католического посланника при этом дворе и человека крайней осторожности и скрытности, дошли некоторые слухи о причастности господина герцога к этому делу, показавшиеся ему весьма тревожными, я предполагаю, что он станет пытаться ему помешать; вот почему необходимо, чтобы Ваше Высочество, не теряя времени, сообщили мне свою волю, дабы не допустить никаких помех к осуществлению начинаний Вашего Высочества, которому наверняка известны многие тайны, недоступные нам и превосходящие наше, во всяком случае мое, понимание. Мне же довольно одного лишь слова, сказанного Вашим Высочеством, чтобы ему немедленно повиноваться.

Одновременно с улаживанием разногласий, существующих между Испанией и Францией, на наш взгляд, было бы весьма желательно, чтобы папский легат, чей приезд ко двору ожидается в ближайшее время, в качестве лица нейтрального сделал бы первый шаг. Если в дальнейшем пойдет речь о перемирии, способном положить конец войне во Фландрии, несущей неисчислимые бедствия и нарушающей согласие между двумя державами, было бы предпочтительно, чтобы подобное предложение исходило от третьего лица, то есть такого, которого нельзя заподозрить ни в корысти, ни в скрытых побуждениях. Таким человеком и мог бы стать легат. Принц в отличие от него имеет слишком явный интерес в Испании и прибывает непосредственно от мадридского двора, в то время как дело это не такого рода, чтобы его можно было решить проездом; во всяком случае, если уж господину герцогу придется им заниматься, было бы приличней и благоразумней приступить к нему после приезда легата и после того, как последний выскажет свои предложения в связи с улаживанием дел в Италии и в Вальтеллине. От обсуждения этого вопроса легче перейти к переговорам о перемирии, принимая во внимание поддержку, оказываемую

королем Французским голландцам и прочие подобные обстоятельства. Заранее прошу у Вашего Высочества извинения за то, что позволяю себе столь дерзновенно и свободно толковать о делах такой чрезвычайной важности.

Если бы мне стала известна воля Вашего Высочества, я мог бы отписать по этому поводу сеньору дону Диего и сеньору графу Оливаресу, а также сеньору маркизу Спиноле, но теперь я не смею отправлять подобных писем. Если Ваше Высочество сочтет, что я прав, я мог бы надеяться, что Его Превосходительству это станет известно. Единственное, о чем я молю Ваше Высочество, это о сохранении полнейшей тайны, потому и прошу предать это письмо огню. Будучи преданнейшим и покорнейшим слугой сеньора герцога Нейбургского и не питая ни малейшего злого умысла по отношению к сеньору де Би (Бог свидетель!), напротив, считая себя его другом, я бы ни в коем случае не хотел разжечь в нем вражду к себе. Но стремление к общественному благу и желание услужить Вашему Высочеству говорят во мне громче любых иных побуждений. Отдаюсь на волю осмотрительности и мудрости Вашего Высочества.

5. ПЕРЕГОВОРЫ С АНГЛИЕЙ

Донесение о беседе, имевшей место между г-ном Рубенсом и Жербье относительно. соглашения, переговоры о котором ведутся начиная с 1625 года

В апреле 1625 года Его светлость герцог Бекингем находился в Париже, где господин Рубенс писал его портрет. Тогда же г-н Рубенс поведал о том, что Ее Светлейшество инфанта Изабелла и г-н маркиз Спинола выказали горячее недовольство тем приемом, какой оказали в Испании недавно вернувшемуся оттуда монсеньору принцу, которого соизволили принять лишь на третий день его пребывания (вместе с любовницей) в Мадриде. Светлейшая инфанта убеждена, что благородство поведения принца и его уважение к австрийскому дому заслуживают большего внимания к делу, которым он занимается. Г-н Рубенс предвидит, что в связи с этим между испанской короной и короной Великобритании могут вспыхнуть серьезные разногласия, но что каждый благонамеренный человек обязан приложить все свои усилия к тому, чтобы добрые отношения между этими двумя странами не пострадали. Войны, уверяет

он, являются наказанием Божиим, и их следует избегать. В доказательство своих слов он упомянул об усердии, с каким монсеньор герцог стремился умиротворить своего повелителя-короля, сердцу которого была нанесена жестокая обида. На это Жербье отвечал, что, по всей видимости, Его Величество король Великобритании услышал призыв Господа о единении Лилии и Розы, ради которого следует забыть о бесполезных недоразумениях, омрачивших его предыдущее посещение Мадрида, исключая, разумеется, то обстоятельство, что задеты оказались интересы дражайшей сестры короля, королевы Богемии, чьи раны нуждаются в лечении, и потому монсеньору герцогу надлежит употребить на достижение этой цели всю свою власть.

Г-н Рубенс признал, что действия монсеньора герцога отличает редкое усердие во благо делу христианства, что сам он после отъезда из Франции и разрыва отношений между Испанией и Англией неоднократно писал упомянутому Жербье о том, что он весьма сожалеет о сложившемся положении вещей и всей душой желал бы лицезреть возвращение золотого века, а потому просит Жербье передать сэру герцогу Бекингеми, что равное сожаление испытывает и Светлейшая инфанта, мечтающая о восстановлении доброго согласия между этими государствами и никогда ни словом ни делом не способствовавшая его нарушению. Что же до стремления Его Величества короля Великобритании восстановить в правах Пфальц, то решение этого вопроса остается за императором и королем Испанским, наделенными для того необходимой властью, однако добрые отношения между Англией и Светлейшей инфантой следует сохранить и упрочить, поскольку никаких особенных разногласий между ними не было и нет.

Сэр Рубенс особенно настаивает на этом пункте, подчеркивая, что взаимное примирение будет не только похвально, но и легко достижимо, буде Его Величество король Великобритании проявит свою благосклонность, а монсеньор герцог соизволит споспешествовать в его пресуществлении. Упомянутый Рубенс уверяет, что Испания согласится на это на разумных условиях, и просит Жербье поставить о том в известность герцога Бекингема, который в свою очередь дал понять Жербье, что никогда не позволит себе уклониться от исполнения христианского долга и приложит к тому все свои усилия, что предложения Испании будут встречены с благосклонностью при условии, что не пострадают интересы короля Богемии. По словам сэра Рубенса, это сообщение было отослано в Испанию, откуда теперь следует ожидать добрых вестей. Несколько недель спустя сэр Рубенс писал, что он получил из Испании приказ продолжать

поддерживать связь с Жербье и что в ближайшее время от Светлейшей инфанты будут получены более подробные инструкции.

После того как английский флот покинул Калис (читай: Кадис), сэр Рубенс написал, что ввиду изменившегося положения следует ожидать и некоторых перемен в испанских решениях, из чего вытекает, что в действительные намерения Испании не входило серьезное изменение нынешнего положения вещей, что особенно ясно в сравнении с тем, как повела себя Дания. На Испанию произвело весьма неблагоприятное впечатление вооружение английского флота, хотя оно направлено не против Испании, а против Франции. Благо еще, что вскоре воспоследовало взятие Гроля. Тем не менее маркиз Спинола продолжает удерживать свои силы на побережье Фландрии, опасаясь нападков со стороны английской армии. Сэр Рубенс выразил желание узнать, намерена ли Англия продолжать переговоры с Испанией через Светлейшую инфанту и маркиза Спинолу. Согласно полученным указаниям, Жербье вручил лично в руки сэру Рубенсу свой ответ, с которым указанный Рубенс должен направиться в Антверпен, где намеревается также обсудить подробности предстоящей продажи монсеньору герцогу коллекции скульптур, медалей и картин.

ПИСЬМО ФИЛИППА IV К ИНФАНТЕ ИЗАБЕЛЛЕ

(Этим письмом от 27 апреля 1629 г. король Испании Филипп IV подтверждает свое решение направить Рубенса с миссией в Англию)

Светлейшая Госпожа!

Как известно Вашему Высочеству, мне представляется благоразумным продолжить начатые с Англией переговоры о мире. Как следствие, я принял решение отправить в эту страну Питера Пауэла Рубенса с инструкциями, разработанными по моему приказу графом-герцогом, каковые инструкции он должен показать Вашему Высочеству. Поскольку ему предстоит действовать согласно Вашему приказу, единственной вещью, которую я Вам рекомендую, остается (в случае, если не представится возможности уладить дела с Голландией именно таким образом, как это видится сегодня) указать Рубенсу, что ему следует воспользоваться благоприятным стечением обстоятельств и дать понять главному казначею лорду Ричарду Уэстону, что мирные переговоры могут потребовать гораздо больше времени, чем полагают в Англии, а потому будет разумным прежде договориться о простом прекращении военных действий; что, со своей стороны, я не стану противиться соглашению с Карлом I и голландцами, как не стану и вынуждать императора оказывать давление на короля Дании. Если удастся достичь соглашения о прекращении военных действий, Ваше

Высочество сможет приступить к осуществлению этого плана, оговорив с Англией вопрос о присылке подходящего лица, что и предписывается в инструкциях, полученных Рубенсом. Учитывая изложенные здесь предположения, я возлагаю на Ваше Высочество право согласия на подписание указанного соглашения о прекращении военных действий; о голландцах не говорится ничего, потому что Ваше Высочество и так располагает полномочиями вести с ними переговоры. В случае прекращения военных действий вопрос с голландцами следует решать в духе моих предписаний, полученных Вашим Высочеством с начала переговоров, которыми занят Кесселер. Вместе с тем, если подписание перемирия с Голландией может быть возложено на упомянутого Кесселера, то Рубенсу следует ограничиться лишь обсуждением подобного соглашения с Англией и шагов, которые необходимо будет предпринять императору для заключения аналогичной договоренности с королем Датским, не вмешивая сюда голландцев.

Потому инструкция, выданная Рубенсу, предписывает ему связаться с г-ном Субизом и обсудить предложения последнего о его действиях во Франции. В случае успешного выполнения Рубенсом данной инструкции Вашему Высочеству следует снабдить его необходимой суммой денег, каковая будет в полной мере и незамедлительно вам возмещена.

Да хранит Господь Ваше Высочество.

Добрый племянник Вашего Высочества,

Мы, Король.

Из Мадрида, 27 апреля 1629 г.

ЗАПИСКА, НАПРАВЛЕННАЯ РУБЕНСУ ГЛАВНЫМ КАЗНАЧЕЕМ АНГЛИИ РИЧАРДОМ УЭСТОНОМ

(Встревоженный происками французского посланника Шатонефа, Рубенс добился того, чтобы устные предложения, высказанные королем Англии Карлом I, были переданы ему в письменном виде)

Лондон, 13 июля 1629 г.

Получив от короля Испании, через его секретаря в закрытом совете Нидерландов г-на Рубенса, предложение о прекращении военных действий, подписание которого, в соответствии с волей Его Величества упомянутого короля Испании, возлагается на Светлейшую инфанту донну Изабеллу, и учитывая, что в настоящее время мой повелитель король не имеет по ряду причин возможности принять это предложение; учитывая также иные предложения, выдвинутые упомянутым г-ном Рубенсом в рамках полученных им инструкций и также направленные на достижение мира

между двумя державами, мы сочли неблагоприятным оставить без ответа эти предложения, которые могут принести благо и пользу делу согласия между двумя державами и сослужить добрую службу всему христианскому миру.

Таким образом, действуя в соответствии с ясно изложенными предписаниями, упомянутый Рубенс подтвердил твердое намерение своего повелителя-короля стремиться к достижению полного мира и длительной дружбы с королем Великобритании, в свою очередь исполненным той же доброй воли и приверженности к заключению указанного соглашения, которое должно стать нерушимым на долгие времена. Учитывая, что разногласия между нашими двумя державами не имеют широкого характера, а главная трудность заключается в обязательствах перед дружескими и родственными державами, интересы которых мой повелитель король вынужден соблюдать не только повинаясь голосу природы и крови, но и ввиду уважения ранее заключенных договоренностей, чему порукой его вера, честь и совесть, ни один договор с королем Испании не может быть заключен в ущерб либо в обход этих интересов; учитывая, что король-католик не имеет права распоряжаться тем, что ему не принадлежит и не подчиняется его власти, однако готов обещать употребить свое влияние на императора и герцога Баварского в вопросе Пфальца к удовлетворению стремлений лиц, родственных Его Величеству, мой повелитель король не счел разумным уклониться от отправки своего посланника в Испанию, предлагая королю-католику поступить, в свою очередь, так же. Для успешного развития всего предприятия представляется совершенно необходимым, чтобы король Испании добился от императора и герцога Баварского согласия на присылку их собственных представителей в Испанию, располагающих необходимыми полномочиями для решения спорного вопроса, с тем чтобы в Мадриде могли встретиться все заинтересованные стороны. Однако ввиду того, что указанные переговоры, несмотря на решимость их участников, потребуют длительной подготовки, соответствующей величию стоящей перед ними задачи, мой повелитель король настоящим письмом выражает свою королевскую волю, которая заключается в том, что мирное соглашение не может быть достигнуто до тех пор, пока король Испании не гарантирует с уверенностью, что удерживаемый его гарнизонами плацдарм в Пфальце не будет освобожден. Движимый одним лишь стремлением послужить общественному благу и ускорить добрые последствия мирного соглашения, выгодного обеим державам, король заявляет, что главным условием к заключению прочного мира между двумя державами остается

готовность короля Испании употребить свою власть к достойному вразумлению императора и герцога Баварского на предмет решения вопроса о Пфальце.

Все это упомянутый г-н Рубенс может сообщить своему повелителю-королю. В ожидании взаимного обмена посланниками, дабы рассеять малейшие тревоги короля Испании относительно мирного договора между Великобританией и Францией, мой повелитель король, со своей стороны, обещает, и порукой тому его королевское слово, что в течение времени, необходимого для переговоров, никаких договоренностей с Францией, способных причинить ущерб Испании, заключено не будет.

Уэстон.

ПИСЬМО РУБЕНСА ГРАФУ-ГЕРЦОГУ ОЛИВАРЕСУ

(Граф-герцог Оливарес упрекает Рубенса в превышении полномочий. Художник защищается)

Ваше превосходительство!

Я получил послание Вашего Превосходительства от 2 июля и, ознакомившись с содержащимися в нем указаниями, спешу доложить, что никаких нарушений приказа с моей стороны не последовало, ибо я с сугубой точностью исполнил инструкции, данные мне Вашим Превосходительством при моем отъезде из Мадрида. Бог тому свидетель, а вместе с Богом и благородные сеньоры, в частности, главный казначей и г-н Коттингтон, что я никогда не выступал перед королем ни с одним предложением, исключая предложение о прекращении военных действий. Однако, как я уже имел честь сообщить Вашему Превосходительству, король специально вызвал меня в Гринвич, где изложил мне условия, о которых я докладывал в своих отчетах от 30 июня и от 2 июля. Я ответил ему, что эти вопросы должны решаться с посланником, на что он возразил мне, что из бумаг, врученных мною Уэстону, он вывел, что я полномочен обсуждать подробности соглашения, информируя о них заинтересованных лиц, и что это позволит выиграть время, необходимое для обмена посланниками. Я ни словом не обмолвился королю, насколько благосклонно будут его предложения приняты в Испании, а лишь поклялся донести их до сведения Вашего Превосходительства, оговорив в качестве неперемennого условия, что за время, пока будут длиться переговоры с Испанией, он воздержится от любых договоренностей с Францией, направленных против Испании. Действуя таким образом, я всего лишь исполнял предписание Светлейшей инфанты, переданное мне в Дюнкерке специально посланным курьером. Я не мог поступить иначе, учитывая

напор, с каким ведет себя здесь французский посланник, вдохновляемый кардиналом Ришелье (подробнее Ваше Превосходительство узнает об этом из прилагаемого ниже документа). Я позволил себе настоять, чтобы отправление в Испанию лица, располагающего всеми полномочиями, свершилось как можно раньше, однако случилось так, что с моим приездом вопрос о назначении подходящего сановника оказался забыт, несмотря на то, что г-н Коттингтон отписал Вашему Превосходительству и сообщил о своем немедленном отъезде. Этому имеется единственное объяснение: здесь слишком опасаются, как бы переговоры не сорвались из-за мирного соглашения с Францией. С помощью г-на Бароцци мне удалось — и г-н Бароцци один знает, каких трудов и какого терпения мне это стоило в самый приезд французского посланника — добиться назначения посланника и точной даты его отбытия, о чем я уведомил Ваше Превосходительство в письме от 2 июля. Король Английский, как я уже неоднократно доносил Вашему Превосходительству, продолжал с настойчивостью требовать от меня ответа на свои предложения, желая получить его до отъезда Коттингтона, и тогда мне пришлось ускорить ход дела под тем предлогом, что мне необходимо письменное заверение, которое я мог бы вручить Вашему Превосходительству. Таким образом я выиграл время, необходимое для ответа, и добился того, что дату отъезда посланника более не переносили. Ваше Превосходительство убедится в этом из писем главного казначея и Коттингтона, третьего дня говорившего мне, что он отправляется морем и предпочитает высадиться не в Ла-Корунье, а в Лиссабоне, имея на то свои причины, о которых он мне также поведал. Он полагает, что путь примерно одинаков как от одного, так и от другого порта, а он уже нанял судно и договорился об условиях. Я тем не менее думаю, что его обязанности, коим несть числа, все-таки задержат его на несколько дней, поскольку во всех делах политического и финансового характера он если и не официально, то фактически играет при дворе первую роль. Поэтому я уверен, что его отъезд может затянуться только из-за его нескончаемых дел, от которых, как утверждает Уэстон, ему не так-то легко отделаться. Так или иначе, но в ближайшие дни все будет решено, и от меня здесь более ничего не зависит. Вместе с тем королю Английскому не может не показаться странным, если в этот промежуток времени ему не сообщат имени лица, которое должно явиться в Англию. Я не думаю, что зря потратил здесь свое время, как не думаю, что злоупотребил данными мне полномочиями. Напротив, я убежден, что послужил нашему Государю королю с усердием и осмотрительностью, которых требовала от меня порученная мне миссия. Призываю Ваше Превосходительство припомнить

два пункта из данных мне инструкций, в соответствии с которыми я должен был уверить короля Английского в том, что Его Католическое Величество исполнено той же воли достичь согласия и что «по прибытии в Испанию лица, полномочного вести переговоры, Его Католическое Величество в свою очередь направит такое же лицо в Англию». Полагаю, я в точности исполнил оба эти пункта.

Что касается «интересов лиц, родственных и дружественных королю Английскому, то Его Католическое Величество, император и герцог Баварский сделают все, что в их силах». Об этом я говорил с королем Английским в самых общих чертах, о чем подробно докладывал Вашему Превосходительству, как и было мне поручено, не забывая отмечать малейшие детали, на которых останавливался король. Если он взял на себя — устно и письменно — некоторые обязательства, то за нами остается полная свобода действий, и я не вижу, какого рода недоразумение могло бы возникнуть в этой связи. Надеюсь, что отъезд лорда Коттингтона состоится в намеченный срок, и помня, что в той же инструкции Ваше Превосходительство поручило мне «всеми силами противодействовать возможному соглашению между Англией и Францией», я полагаю, что полностью исполнил свой долг.

О деле, связанном с г-ном Субизом, я ничего не стану говорить, поскольку это дело потеряло всякое значение после того, как король Французский заключил перемирие с гугенотами.

Помимо прочего я, как и было мне поручено, сообщал Вашему Превосходительству обо всем, что мне самому удалось узнать, и не припоминаю ни одной вести, которая оказалась бы ложной или не имела бы существенного значения.

Исполнив таким образом приказания, данные мне Государем нашим королем и Вашим Превосходительством, я милостивейше прошу позволить мне вернуться домой. Разумеется, я не смею ставить свои интересы выше интересов службы Его Величеству, однако, видя, что делать мне более нечего, я полагаю свое дальнейшее пребывание здесь бесполезным. Я рассчитываю остаться здесь на то небольшое время, которое король Английский сочтет необходимым, чтобы я мог отчитаться перед Вашим Превосходительством о переговорах Его Величества с французским посланником; Его Величество уже говорил мне о предложениях последнего лично, а в дальнейшем обещал держать меня в их курсе через Коттингтона. Милостиво прошу Ваше Превосходительство сообщить мне как можно раньше свое решение относительно моего возвращения во Фландрию. В ожидании ответа покорнейше отдаюсь на волю Вашего

Превосходительства и почтительнейше склоняюсь к стопам Вашего Превосходительства, коего остаюсь верный и покорный слуга,

Питер Пауэл Рубенс.

Лондон, 22 июля 1629 г.

Агент из Савойи сообщил мне, что дон Франческо Цапата прибывает в Англию в качестве посланника. Прошу Ваше Превосходительство подтвердить мне истинность этой вести, дабы я мог передать ее по назначению.

Я ознакомил сэра Коттингтона с письмом Вашего Превосходительства, которое он прочитал в моем присутствии, выразив удивление тем, что его слишком рано ожидают в Испании. Он не мог припомнить, чтобы писал что-либо по этому поводу, тем более что остаются опасения, как бы мирные переговоры с Францией не помешали стремлению Испании продолжать вести подобные переговоры с Англией. Об этом, по его словам, ему говорил сам король. Нет никаких сомнений в том, что до моего приезда он вовсе не был уверен, что поедет в Испанию; мало того, с принятием этого решения здесь настолько не торопились, что, если бы не усилия, предпринятые мною и Бароцци, возможно, с назначением посланника, Коттингтона или кого-либо другого, тянули бы до сих пор. Однако, учитывая, что теперь дело улажено, и Ваше Превосходительство или г-н аббат Скалья имеют возможность сообщить указанным господам сведения, переданные мною в моих предыдущих письмах, я надеюсь, что Ваше Превосходительство сочтет благоразумным и позволит мне для большей надежности сохранить при себе полученные мною письма, содержащие слишком важные данные. Прошу Ваше Превосходительство сразу по получении настоящего послания сообщить мне, что мне следует с ними делать. Письмо разумнее всего переслать мне под специальным грифом.

Я бы желал сохранить также письма, написанные аббатом Скальей королю и многим другим господам, включая послание от 3 июля, однако, поскольку г-н Бароцци уже видел их, я не вижу возможности оставлять их при себе.

Бесспорно лишь, что эти письма, не способные причинить каких-либо неприятностей, в равной мере не могут и благоприятствовать делу ведения переговоров, которое в настоящий момент пребывает в наилучшем состоянии.

РЫЦАРСКАЯ ГРАМОТА, ВРУЧЕННАЯ РУБЕНСУ КАРЛОМ I

(По завершении переговоров, в равной мере удовлетворивших короля Англии и художника)

Карл, милостью Божией король Великобритании, Франции и Ирландии, защитник веры, и проч., приветствует всех, читающих эту грамоту, — королей, принцев, герцогов, маркизов, графов, баронов, грандов, сеньоров и благородных дворян. Не имея иных побуждений, нежели способствовать достойному вознаграждению добродетели, и сознавая высоту нашего, милостью Божией, положения, желая уверить добрых людей, что после Господа Бога имеется некто, способный отметить людские заслуги, мы остановили свой выбор на одном из них, именно Питере Пауэле Рубенсе, уроженце города Антверпена, секретаре светлейшего Филиппа, короля Испанского, члене закрытого совета Фландрии, дворянине, служащем при дворе светлейшей инфанты Изабеллы-Клары-Эухении, каковым Рубенсом мы чрезвычайно дорожим не только за его верность и услуги, оказанные нам и нашим подданным, но и за доверие, заслуженное им пред лицом своего повелителя-короля, представившего его к нашему двору, за мудрость и глубокие познания, свидетельствующие о благородстве его духа и прославляющие его род, за честность и ум, проявленные в деле заключения мира между Нами и его повелителем-королем. Помня о его высоких достоинствах и питая к нему привязанность, Мы жалуем благородного Питера Пауэла Рубенса званием рыцаря Золотой шпоры и даруем ему шпагу. Желая, чтобы его потомкам остался зримый знак нашего расположения, Мы, по зрелом размышлении, пользуемся всей полнотой нашей королевской власти, дабы добавить к гербу указанного Питера Пауэла Рубенса фрагмент, заимствованный из нашего королевского герба, как то: угол красного щита с золотым львом, вид которого представлен для большей наглядности на полях сей грамоты. Настоящим подтверждается, что упомянутый Питер Пауэл Рубенс и все его законные потомки по мужской линии имеют право носить и вовеки употреблять указанный фрагмент на своем гербе, в надежде, что все указанные отличия и каждая из них в отдельности будут с благосклонностью восприняты светлейшим королем Испанским и светлейшей эрцгерцогиней Австрийской. В удостоверение чего составлена настоящая грамота. Писано в Вестминстерском дворце, пятнадцатого дня декабря месяца, в год тысяча шестьсот тридцатый от Рождества Христова, нашего же царствования шестой.

Карл I.

Слегка «возгордившийся» Рубенс дает Оливаресу советы, как следует вести себя с Францией в связи с бегством Марии Медичи и подготовкой восстания герцогом Орлеанским.

Ваше Высокопревосходительство!

Пусть Ваше Превосходительство не удивляет, что я все еще нахожусь здесь. Причиной тому неудовлетворение достигнутыми на настоящий момент результатами моей миссии, которых надеялись достичь как светлейшая инфанта, так и я сам. К тому же открылись некоторые новые обстоятельства, которые возможно употребить на службу Его Величеству, так что я осмелился даже обратиться прямо к аббату Скалье с вопросом, не следует ли мне отказаться от поездки в Англию, куда только что направился г-н Неколальде, хотя вестей о прибытии к этому двору г-на аббата мы еще не получили. Спешу уверить Ваше Превосходительство, что я по-прежнему готов превыше всего ставить покорное исполнение воли Вашего Превосходительства, и если задерживаюсь здесь, то единственно с целью как можно лучше выполнить приказ светлейшей инфанты и сеньора маркиза Айтоны.

Наиболее важные новости явились из Франции — королева-мать прибыла сюда, чтобы броситься в объятия Ее Высочества. Ее принудили к этому шагу происки кардинала Ришелье, напрочь забывшего, что всем обязан ей, что она буквально вытащила его из грязи и дала ему то высокое положение, какое он теперь занимает, и направившего против нее всю мощь своей неблагодарности. Если бы еще речь шла лишь об интересах конкретного частного лица, у меня, быть может, еще оставались бы сомнения относительно того, что следует предпринять, но, сознавая, что государственная деятельность великих мира сего неразрывна с добрым именем последних, я полагаю, что сложилась ситуация, лучше которой нам нечего и желать: мать и теща стольких королей с доверчивостью отдается во власть Его Католического Величества, делаясь заложницей собственного сына, по всей видимости бежавшего из королевства, прямым наследником которого он является сразу после брата.

Нет никаких сомнений, что перед нами зримый пример того, каким злом может обернуться фаворит, движимый более личным тщеславием, нежели соображениями общественного блага или верностью своему королю; пример того, как добрый, но введенный в заблуждение властитель может дойти до измены обязательствам перед собственной матерью, обязательствам, диктуемым природой и кровью. И, напротив, подобно тому, как любая вещь проявляется ярче на фоне своей противоположности, весь

мир видит в особе Вашего Превосходительства пример того, какой поддержкой и опорой может стать для монархии, к примеру нашей, разумный, достойный и осмотрительный сановник, не стремящийся к иной славе, кроме истинной славы и величия своего повелителя-короля. Этот пример воссияет еще ярче, ежели Ваше Превосходительство пожелает воспользоваться случаем, который посылает нам сам Господь Бог.

Если мне будет благосклонно позволено высказать свое мнение, то я осмелюсь предположить, что, чем дальше Ваше Превосходительство отдалится от любых сделок и сношений с кардиналом Ришелье, тем вернее ему удастся избежать гнусной зависти, которая терзает последнего в отношении всех приближенных к царственным особам лиц, тем более укрепитя и без того хорошо известная в мире репутация Вашего Превосходительства, достигшего блестящих успехов в управлении государственными делами.

Я мог бы отнестись с недоверием к сведениям, сообщаемым врагами кардинала, если бы из опыта английских переговоров не вынес убеждения, что своим вероломством он превосходит кого бы то ни было. Хуже этого в государственных делах, как мне представляется, нет ничего, потому что любые отношения между людьми должны строиться прежде всего на основе доверия. Именно это и стало главной причиной бегства королевы-матери, и способов примирения ни у нее, ни у Месье, похоже, не осталось. Сама королева-мать лично говорила мне, что, пока по земле ступает кардинал, она ни за что не помирится со своим сыном-королем, потому что глубоко убеждена, что, поверив ему, она безвозвратно погибнет.

Никогда, и о том ведомо Вашему Превосходительству, я не призывал к войне, напротив, всегда в меру своих сил стремился способствовать установлению мира, и если бы мне казалось, что королева-мать и Месье намереваются вызвать раскол между двумя державами, я ни за что не стал бы вмешиваться в это дело. Они, однако, в один голос уверяют меня, что вовсе не преследуют подобной цели, а потому я не испытываю ни малейших сомнений, тем более что мотив их поступков совершенно ясен: если бы они открыто воспользовались силой испанского оружия в своей борьбе против кардинала, прикрывающегося мантией и покровительством короля Французского, они мгновенно утратили бы всякую привлекательность в глазах французов, что неминуемо означало бы полный крах всех их замыслов; мало того, наследование французской короны стало бы для Месье почти невозможным, тем более что он менее всего стремится к этому, пока жив его брат, а всего лишь пытается найти защиту от кардинала, а к оружию вынужден прибегнуть исключительно под

давлением обстоятельств, ибо никакое мирное соглашение не может гарантировать ему самому и его матери сохранение жизни.

Судя по всему, сторонников у них набирается немало, каковые представлены тремя партиями. Известно, что здоровье короля французского не слишком прочно, а потому многие поглядывают в направлении восходящего солнца, и каждый желает заручиться благосклонностью Месье. Я мог бы сделать Вашему Превосходительству подробнейший отчет об этом, так как маркиз Айтона прежде дал мне поручение детально разузнать все об этом деле. Правда, довольствоваться приходится устными заявлениями, ибо нельзя ожидать письменных свидетельств, когда речь идет о тайных планах. Планы же эти весьма обширны, во всяком случае, относительно Месье, не говоря уже о том, что королева за тридцать лет успела облагодетельствовать бесчисленное число аристократов и дворян, составляющих самую соль Французского королевства. Главным же доводом в их пользу остается растущая день ото дня ненависть к кардиналу, который, бросая в тюрьмы одних, принуждая к высылке других, лишая имущества третьих, успел настроить против себя слишком многих. Дело, таким образом, за малым: Месье следует поднять свой флаг и открыть кампанию. Тогда его сторонники смогут сбросить маску и собраться воедино, ведь, пока партия не сформирована, ни один из них не рискует выступать открыто.

Они уверяют меня, что наладили связи с правителями укрепленных городов, в частности с герцогом Буйонским, который готов принять людей Месье в Седане и оказать ему поддержку против короля Франции. Губернатор Пуату граф Ларошфуко, по словам его родного брата, маркиза Эстиссака, находящегося здесь, ручается за всю свою провинцию. Они также говорят, что губернатор Кале, чей отважный брат, командор Валансей, в течение некоторого времени находится в Брюсселе, сам предлагает помощь Месье; тот же прием, по их словам, ожидает его в Реймсе и остальных городах Пикардии. Они также сговорились с герцогами Гизом и Эпероном и некоторыми другими могущественными сеньорами, не говоря уже о том, что привлекли на свою сторону многих полковых командиров и капитанов королевской гвардии, которые дали обещание в решающую минуту перебраться к восставшим. К Месье уже примкнула часть дворянства, например, г-н де Линьер, граф Фейяд, маркиз Ферте, г-н де Кодрей-Монпансье, г-н дю Руа, брат герцога Буйонского, г-н де ла Ферте. Нет нужды упоминать герцога Эльбефа или Бельгарда, маркиза Буасси, его сына и еще многих других, которые уже собирают войска, как это всегда происходит во Франции во времена гражданской

войны. Герцог Буйонский обещает поставить 4 тысячи пешего войска и 1500 конного, некий иноземный принц готов выставить такое же число пехоты и 500 всадников, г-н Вотвиль, швейцарец, дает 4 тысячи, еще один пожелавший остаться неизвестным господин — 3 тысячи пешего войска и 500 конного; помимо этого, огромное число представителей французского дворянства заявляют, что готовы выступить в поход на стороне Месье. Однако все эти планы рассеются, как дым, если Месье не удастся найти денег на содержание войска. Как сказал мне маркиз Вьевиль, человек, особо приближенный к королеве, если мы упустим момент и позволим остыть закипающей французской ярости, то кардинал предпримет свои шаги, и все замыслы рухнут, ведь душой этого дела являются его скрытность и быстрота. Если же все провалится, то друзья Месье и королевы вместо благодарности за свою отвагу понесут жестокое наказание, и им придется своей кровью, жизнью и имуществом платить за чужие ошибки. Что же касается самого Месье, то, если он в самом начале своего пути не получит от нас необходимой поддержки, он навсегда утратит перед лицом своего народа всякий кредит доверия.

Сумма, о которой он просит теперь, представляется слишком незначительной, чтобы с ее помощью можно было совершить дело такой важности. Я, со своей стороны, потратил немало времени, чтобы обрисовать королеве трудности нашего нынешнего положения, связанные с военной кампанией, из-за которой мы не можем, не рискуя, уменьшить содержание собственной армии, чтобы получить дополнительные средства для иных целей. Вместе с тем дело Месье не терпит отлагательства, а представившийся случай, какие бывают раз в сто лет, слишком хорош, чтобы им не воспользоваться во благо интересов Его Католического Величества. Нет никаких сомнений, что католическая Лига герцога Гиза и его брата, на поддержку которой король Филипп II потратил такое количество миллионов, по своей выгоде не может даже сравниться с нынешней оказией.

Конечно, Месье допустил серьезную ошибку, не потребовав от герцога Вериа уплаты 100 тысяч экю в установленный срок. После всевозможных проволочек эти деньги были вручены маркизу Мирабелю, который должен передать их маркизу Айтоне. Тот, в свою очередь, мог бы их выплатить, если бы миллион, предназначенный для Германии и Франции, существовал в виде наличности. Однако поскольку они представляют собой лишь ценные бумаги, а негодяи не желают платить авансом, то получается, что Месье остался совсем без средств, а королева-мать стала жертвой обмана: она сама говорила мне, что маркиз Мирабель через третьих лиц

обещал снабдить ее требуемой суммой еще в Компьене.

Ваше Превосходительство — единственный, не считая Господа Бога, кто может спасти положение. Всем известна природная щедрость Вашего Превосходительства и вытекающая из нее склонность к предприятиям крупного размаха, а также мудрость и осторожность. Ни у кого, кроме Вашего Превосходительства, нет таких средств, которых достало бы для осуществления этого плана. Помощь необходимо оказать немедленно, чтобы войско смогло приступить к подготовке к кампании до того, как начнет сказываться нехватка фуража и продовольствия.

Это дело не такого рода, которое можно делать наполовину, поскольку, если помощи окажется недостаточно для того, чтобы Месье добился своей цели, для него это обернется двойным поражением. От нашего решения зависит, станет ли он навек нашим должником или проиграет все, а вместе с его поражением сгинут и наши возможные выгоды. Кроме того, не дождавшись поддержки от нас, он будет вынужден броситься в объятия голландцев: принц Оранский уже предлагал ему укрыться в принадлежащем ему княжестве. Благоразумие Вашего Превосходительства слишком хорошо известно, чтобы я смел подсказывать, каким ущербом и каким позором это обернется для Его Католического Величества.

Королева-мать и Месье полны решимости отказаться от какой бы то ни было помощи со стороны гугенотов и отвергают любое их участие в своем деле. В их намерения не входит разорение королевства Французского, а лишь стремление избавиться от кардинала, который, как доподлинно известно, никогда не щадил ни сил, ни изворотливости, чтобы унижить, оскорбить и навредить испанской монархии. Последней не остается ничего иного, как купить, хотя бы и ценой миллиардов, гибель своего злейшего врага. Но никогда нам не удастся купить ее столь дешево, как воспользовавшись услугами самих французов. Пусть в дальнейшем они забудут о том, что прибегли к нашей помощи, зато мы можем надеяться, что немалое их число сложит головы в этой внутренней распре, и гордая эта нация ослабеет сама по себе. Даже независимо от того, кто победит, а кто проиграет в этой схватке, у нас станет одним врагом меньше.

Не следует бояться каких-либо действий со стороны голландцев в нынешнем году: наша армия могущественна, и если мы передадим несколько полков Месье, как это делалось во все времена, например в годы перемирия, то наши военные кампании нисколько не пострадают, и никакой опасности для нас не возникнет. В любом случае, помощь такого рода, даже включая передачу Месье некоторого количества войска, будет неизмеримо меньше, чем та, которую оказывает голландцам король

Французский, не боящийся барабанного боя в самом центре Парижа и не только отдающий армиям приказы, но и подписывающий их своей рукой; армии же эти, содержащиеся за его счет, ведут в бой французские маршалы, герцоги и пэры. На мой взгляд, терпеть такое, не пытаясь ответить тем же, было бы с нашей стороны непростительным проявлением слабости, тем более что само провидение шлет нам в руки возможность оказать честную поддержку теще и шурина Его Величества. Вот почему я не могу сдержаться, чтобы не поздравить Ваше Превосходительство с удачей, которая падает к нам прямо с неба, благоприятствуя блеску и величию правления Вашего Превосходительства, и надеюсь, что редкая эта возможность будет воспринята с благосклонностью и использована к вечной славе нашего Государя, что она обессмертит имя Вашего Превосходительства, дорогое всем, кому дорога наша монархия, и покроет его доблестью.

Сумма, необходимая для того, чтобы посадить Месье на коня, равняется тремстам тысячам золотых экю, считая по 12 реалов в экю, включая двести тысяч маркиза Мирабеля. Эта сумма меньше двухмесячного продовольственного запаса Нидерландов, но ее вполне хватит для завершения экспедиции. Если предприятию будет сопутствовать успех, то его дальнейшее снабжение пойдет за счет внутренних французских резервов; и даже если Месье не сумеет соединиться с теми, кого мы полагаем его сторонниками, мы, рискнув этой небольшой суммой, выполним свою долю обещаний. Более того, даже если нам и дальше придется материально поддерживать это предприятие, я убежден, что нельзя найти лучшего применения королевским средствам, чем обеспечение нашей безопасности путем разжигания гражданской войны в этом королевстве: в любом случае все это время король Французский не сможет помогать нашим врагам в Германии и Фландрии.

Маркиз Вьевиль говорил мне, что герцог Фридландский предложил свою службу королеве. По его мнению, герцог явится лично и приведет с собой других немецких князей, если, конечно, Его Католическое Величество позволит объявить рекрутский набор на своей территории в пользу Месье. Этот факт также кажется мне заслуживающим внимания.

Г-н Жербье от лица своего повелителя-короля также обещает Месье поддержку, так что, судя по всему, г-н аббат Скалья прибудет в Лондон в самое благоприятное время. Он, правда, не успел рассказать обо всем своему большому другу маркизу де Санта Крузу, но, кажется, они провели вместе целый час, и (насколько мне известен характер одного и другого) полагаю, он сумеет его убедить. Если Ваше Превосходительство примет,

как я надеюсь и как того требует честь, близко к сердцу рассматриваемое дело, тогда нужно будет срочно принять все необходимые меры и предоставить свободу действий светлейшей инфанте и маркизу Айтоне в ожидании счастливого случая, который может наступить с минуты на минуту, пока маркиз де Санта Крус обеспечит нам защиту от голландцев, хотя, на мой взгляд, с этой стороны нам ничто не грозит. Принц Фредерик Хендрик в глубине души весьма благосклонно относится к планам Месье, потому что не может простить кардиналу предательства дома Оранских. В случае успеха этого предприятия вопреки проискам кардинала, повсеместно разжигающего смуту, станет наконец возможным установление всеобщего прочного мира — не только во Франции, Англии и Нидерландах, но и во всем христианском мире. Все мои надежды связаны с Вашим Превосходительством, которого Господь Бог за набожность и редкую преданность Господнему промыслу и нашему повелителю-королю избрал к его вящей славе главным орудием в пресуществлении столь доброго дела.

Не могу не напомнить Вашему Превосходительству, что маркиз Вьевиль, пребывающий в настоящее время в изгнании и лишившийся большей части своего имущества, готов пожертвовать на общее благо 50 пистолей. Во время нашей беседы, устроенной королевой и маркизом Айтоней и с участием государственного секретаря Месье г-на Монсиго, он сказал мне, что, располагай он теперь своим прежним богатством, он один помог бы Месье требуемой суммой. Мне думается, что эти слова, свидетельствующие о щедрости этого человека, не могут не подтолкнуть величайшего в мире монарха сделать еще более широкий жест, тем более что речь идет о спасении его шурина и тещи. Не может же король уступить в великодушии простому дворянину! Молю Ваше Превосходительство не допустить, чтобы благородная испанская нация, которую и так слишком часто незаслуженно упрекают, покрылась позором, не сумев использовать счастливого случая и утопив дело в пустых разговорах. К счастью, это не соответствует истине, ибо в число добродетелей Вашего Превосходительства входит быстрота в принятии решений.

Не думаю, чтобы маркизу Мирабелю (движимому, скорее всего, завистью), удалось уговорить Ваше Превосходительство оказать серьезную поддержку Месье. По правде говоря, владельцы сеньоры не слишком торопятся посвящать его в свои тайные замыслы, несмотря на рвение, с каким он старается в них проникнуть. Причиной тому недоверие не к нему лично, а к его секретарям, допускающим несдержанность в разговоре. Правда, я никого из них не знаю, а потому не хочу заниматься пустыми

обвинениями, а лишь передаю то, что стороной узнал сам. Маркиз Мирабель и в самом деле распорядился выплатить Месье 50 тысяч экю, но сумма эта слишком ничтожна, чтобы рассчитывать подобной ценой достичь поставленной цели. По моему мнению, помощь следует оказывать в соответствии с надобностью либо не оказывать ее вовсе, ибо в противном случае рискуешь потерять и деньги, и друга. В сложившихся обстоятельствах я полагаюсь на щедрость Вашего Превосходительства и ожидаю от него решительных действий, хотя мне стоит большого труда внушить надежду этим сеньорам, которые в отличие от меня никогда не имели возможности близко соприкоснуться с доблестной натурой Вашего Превосходительства.

Нижайше вверяюсь милости Вашего Превосходительства и с открытым сердцем припадаю к его стопам.

Питер Пауэл Рубенс.

Из Монса, 1 августа 1631.

P.S. Выражая благодарность Ее Высочеству за полученные прекрасные дары, доставившие огромное удовольствие Ее Величеству, королева сказала мне, что лучшим для нее подарком стала бы срочная помощь, оказанная ее сыну, которая занимает ее гораздо больше, нежели почтение и внимание к ее собственной особе. Также она сказала мне, что намеревается отправить в Испанию особого гонца с поручением броситься к ногам Его Величества, даже понимая, что полученный ответ явится слишком поздно, потому что войска короля Французского уже наступают на Месье, все еще не готового к осуществлению своих замыслов.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ ПИТЕРА ПАУЭЛА РУБЕНСА

1577, 28 июня — В Зигене (Германия), в изгнании, родился Питер Пауэл Рубенс, пятый ребенок в семье антверпенского эшевена Яна Рубенса и его жены Марии Пейпелинкс.

1590 — Рубенс поступает учеником в мастерскую антверпенского художника Тобиаса Верхахта.

1598 — Закончив обучение у Тобиаса Верхахта, Адама ван Ноорта и Отто Вениуса, Рубенс получает звание мастера антверпенской гильдии святого Луки. Нидерландами правит чета «эрцгерцогов» — дочь испанского короля Филиппа II Изабелла-Клара-Эухения и Альберт Австрийский. Испанский престол занимает Филипп III.

1600, с 9 мая по 1608, 28 октября — Рубенс живет в Италии. Прибыв в Венецию, он получает место придворного живописца при герцоге Мантуи Винченцо Гонзага. Подолгу живет в Риме и Генуе. Копирует мастеров Возрождения

Март 1603 — июнь 1604 — Рубенс находится в Испании, куда его отправляет Винченцо Гонзага для вручения подарков королю Испании Филиппу III.

1608, около 11 декабря — Рубенс возвращается в Антверпен.

1609, 9 апреля — Подписано 12-летнее перемирие между протестантскими Соединенными Провинциями, расположенными на севере испанских Нидерландов, и католическими Южными провинциями.

23 сентября — Рубенс получает назначение придворного живописца при дворе эрцгерцогов Альберта и Изабеллы.

3 октября — Женидьба на Изабелле Брант (родилась в 1591 г.).

1610-1614 — Рубенс создает алтарные произведения для Антверпенского собора «Воздвижение креста» и «Снятие со креста».

1611, 21 марта родилась Клара Серена Рубенс, которая умерла в октябре 1623 г.

1612-1620 — Формируется зрелый стиль Рубенса.

1614, 5 июня — Родился Альберт Рубенс.

1618, 23 марта — Родился Николас Рубенс.

1621 — После смерти отца испанский престол занимает Филипп IV.

9 апреля — Истекает срок 12-летнего перемирия.

13 июля — Умирает эрцгерцог Альберт.

1622, 11 января — 26 февраля — Первая поездка Рубенса в Париж для обсуждения предстоящей работы над галереей Марии Медичи.

1623 — Первые дипломатические контакты Рубенса, в частности, с англичанином Балтазаром Жербье.

24 мая — 29 июня — Вторая поездка в Париж для работы над галереей Марии Медичи.

1624, 29 января — Рубенс ходатайствует о получении дворянства и получает титул.

1625, 4 февраля — 6 июня — Третья поездка в Париж, в ходе которой Рубенс лично следит за размещением картин в галерее Марии Медичи, знакомится с герцогом Бекингемом и присутствует на заочном бракосочетании Генриетты Французской и короля Англии Карла I.

23 апреля — Умирает штатгальтер Голландии Мориц Нассауский, которому наследует брат Фредерик Хендрик.

10 июля — Инфанта Изабелла посещает жилище Рубенса, останавливаясь в Антверпене проездом из Бреды.

Август — 24 февраля 1626 — Рубенс живет в Лаэкене, на постоянном дворе «Золотой лев», спасая себя и домочадцев от свирепствующей в Антверпене чумы. В сентябре и октябре 1625 г. он едет в Дюнкерк, где, вероятно, получает приказ инфанты Изабеллы совершить поездку к немецким границам.

19 ноября — Рубенс принимает у себя в Антверпене герцога Бекингемского, заинтересованного приобретением его коллекции древностей.

14 декабря — Голландия и Англия подписывают соглашение.

1626, 20 марта — Франция и Испания заключают договор, направленный против Англии.

20 июня — Умирает от чумы первая жена Рубенса Изабелла Брант.

Начало декабря — Рубенс едет в Кале, где занимается отправкой коллекции произведений искусства, только что проданной им Бекингему.

1627, начало января — Рубенс ожидает в Париже встречи с Жербье.

Июль — Дипломатические переговоры с Жербье и их совместное путешествие в Голландию. 21 июля они прибывают в Делфт, 25 июля — в Амстердам, 27 июля — в Утрехт.

Начало сентября — В Брюссель прибывает дон Диего Мессиа, который привозит новость о заключении договора между Испанией и Францией.

1628, 3 января — Генералиссимус испанской армии Амброджио

Спинола вместе с доном Диего Мессиа приезжает в Мадрид для обсуждения положения Южных провинций.

23 августа — В Портсмуте гибнет от руки убийцы герцог Бекингем.

С 29 августа по 29 апреля 1629 — Рубенс живет в Мадриде, отстаивая перед испанским королем Филиппом IV свой проект мирного договора между Испанией и Англией. Здесь он знакомится с Веласкесом и вместе с ним посещает Эскориал.

1629, с 5 июня по 6 апреля 1630 — Рубенс проводит в Лондоне, где по поручению Филиппа IV занимается подготовкой мирного договора между Испанией и Англией. Несмотря на подписание соглашения между Англией и Францией, имевшее место 16 сентября 1629 г., Испания и Англия заключают мирный договор, о котором официально объявлено 15 ноября 1630 г.

1630-1640 — Последний («стеновский») период творчества Рубенса. Формируется его новый стиль («Елена Фоурмен с дочерьми», «Вирсавия»).

1630, 7 июня — Рубенс назначен на должность секретаря закрытого совета короля Испании.

6 декабря — Рубенс вторым браком женится на Елене Фоурмен.

1631, 16 июля — Рубенс направляет королю Испанскому ходатайство о присуждении ему рыцарского звания; 20 августа получает рыцарскую грамоту (Карл I пожаловал ему такой же титул 3 марта 1630 г.).

Июль 1631 — 9 апреля 1632 — Рубенс исполняет роль представителя инфанты Изабеллы при Марии Медичи, замышляющей мятеж против своего сына, короля Франции Людовика XIII. Не добившись успеха, он просит освободить его от этой миссии.

Декабрь 1631 — С дипломатической миссией Рубенс отправляется в Гаагу к принцу Оранскому-Нассаускому.

1632, 18 января — Родилась Клара Иоганна Рубенс, первый ребенок Елены и Питера Пауэла (умерла в 1689 г.).

Август — Рубенс едет в Льеж для участия в мирных переговорах с представителями Генеральных штатов Голландии.

13 декабря — Рубенс обращается к Фредерику Хендрику Оранскому-Нассаускому с просьбой о паспорте для проезда в Голландию.

1633, 24 января — Генеральные штаты выступают с протестом против вмешательства в мирные переговоры между Северными и Южными провинциями испанских Нидерландов.

12 июля — Родился Франс Рубенс (умер в 1678 г.).

1 декабря — В Брюсселе умирает инфанта Изабелла.

1634, 4 ноября — В Бельгию торжественно вступает кардинал-инфант

Фердинанд, брат Филиппа IV Испанского, сменивший инфанту Изабеллу.

1635, 17 апреля — Кардинал-инфанта с помпой въезжает в Антверпен, где наносит визит больному художнику.

3 мая — Родилась Изабелла Елена Рубенс (умерла в 1652 г.).

12 мая — Рубенс покупает имение Стен, расположенное в Элевейте. С этих пор его именуют сеньором де Стеном.

Июль — По совету епископа Гентского Рубенс планирует дипломатический вояж в Голландию, которого так и не совершит.

1636, 15 апреля — Рубенс получает звание придворного живописца при дворе кардинала-инфанта Фердинанда.

1637, 1 марта — Родился Питер Пауэл Рубенс, второй сын Елены и художника (умер в 1684 г.).

1640, 30 мая — В Антверпене умирает Питер Пауэл Рубенс.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ на русском языке

- Рубенс П.П. Письма, документы, суждения современников. М., 1977.
Петер Пауль Рубенс. Альбом. М., 1978.
Рубенс и фламандское барокко. Каталог выставки. Л., 1978.
Петер Пауль Рубенс. Государственный Эрмитаж. Вып. 1, 2. М., 1979.
Авермат Р. Петер Пауль Рубенс. М., 1977.
Гершензон Н.М. Рубенс. М.; Л., 1938.
Гершензон-Чегодаева Н.М. Фламандские живописцы. М., 1949.
Кузнецов Ю.И. Рисунки Рубенса. М., 1974.
Лазарев В.Н. Рубенс // Старые европейские мастера. М., 1974.
Невежина В.М. Рубенс. Л., 1938.
Ненарокова И. Рубенс // С веком наравне. М., 1990.
Ротенбург Е.И. Рубенс // Западноевропейская живопись 17 века. М., 1989.
Фромантен Э. Рубенс в Антверпене. М., 1988.
Фромантен Э. Старые мастера. М., 1966.
Шапиро Ю.Г. Рубенс // Пятьдесят кратких биографий мастеров западноевропейского искусства XIV-XIX веков. Л., 1974.
Якимович А. Человек и природа в образах Рубенса // Искусство. 1977. № 5.

ИЛЮСТРАЦИИ



Рубенс. Гравюра с портрета работы Ван Дейка



Портрет герцога Лермы. 1603. Холст, масло. Мадрид, Прадо.



Портрет Филиппа Рубенса. Ок. 1611. Дерево, масло. Детройт, Институт искусств.



Портрет А. Спинолы. Дерево, масло. Брауншвейг, Музей герцога Антона-Ульриха.



Маркиза Бриджида Спинола-Дория. 1606-1607. Холст, масло.
Вашингтон, Национальная галерея.



Портрет Альберта и Николаса Рубенсов. 1628. Холст, масло. Вадуц, собрание князя Лихтенштейна.



Портрет Изабеллы Брант. Ок. 1620. Дерево, масло. Кливленд, Музей искусств.



Портрет Марии Медичи. Ок. 1622. Черный, красный и белый мел. Париж, Лувр, Кабинет рисунков.



Рубенс и Елена Фоурмен в саду (Прогулка). Ок. 1631. Дерево, масло.
Мюнхен, Старая пинакотека.



Елена Фоурмен в свадебном наряде. Ок. 1630-1631. Дерево, масло.
Мюнхен, Старая пинакотека.



Автопортрет. 1625-1628. Дерево, масло. Антверпен, Дом Рубенса.



Автопортрет. 1622-1623. Дерево, масло. Виндзорский замок, Королевское собрание.



Пастушеская сцена. Холст, масло. Санкт-Петербург, Эрмитаж.



Венера и Адонис. Дерево, масло. Санкт-Петербург, Эрмитаж.



Автопортрет. Ок. 1635-1640. Черный и белый мел. Виндзорский замок, Королевское собрание.



Фламандский художник XVII в. Портрет Рубенса с сыном Альбертом.
Санкт-Петербург, Эрмитаж.



Автопортрет с Изабеллой Брант. Жимолостная беседка. 1609-1610
Холст, натянутый на дерево, масло. Мюнхен, Старая пинакотека.



Похищение дочерей Левкиппа. 1615-1616. Мюнхен, Старая пинакотека



Портрет Сусанны Фоурмен (Соломенная шляпка). Ок. 1625. Дерево, масло. Лондон, Национальная галерея.



Союз Земли и Воды (Шельда и Антверпен). Холст, масло. Санкт-Петербург, Эрмитаж.



Уход Агари из дома Авраама. Дерево, масло. Санкт-Петербург, Эрмитаж.



Пейзаж с радугой. Холст, масло. Переведена с дерева А. Сидоровым в 1869 г. Санкт-Петербург, Эрмитаж.



Портрет камеристки инфанты Изабеллы (Портрет дочери Рубенса Клары Серены?). Дерево, масло. Санкт-Петербург, Эрмитаж.



Персей освобождает Андромеду. Холст, масло. Переведена с дерева в 1864 г. Н. Сидоровым. Санкт-Петербург, Эрмитаж.



Прибытие Марии Медичи в Марсель. Из цикла «Жизнь Марии Медичи». 1622-1625. Париж, Лувр.



Вирсавия у фонтана. 1635. Дерево, масло. Дрезденская картинная галерея.



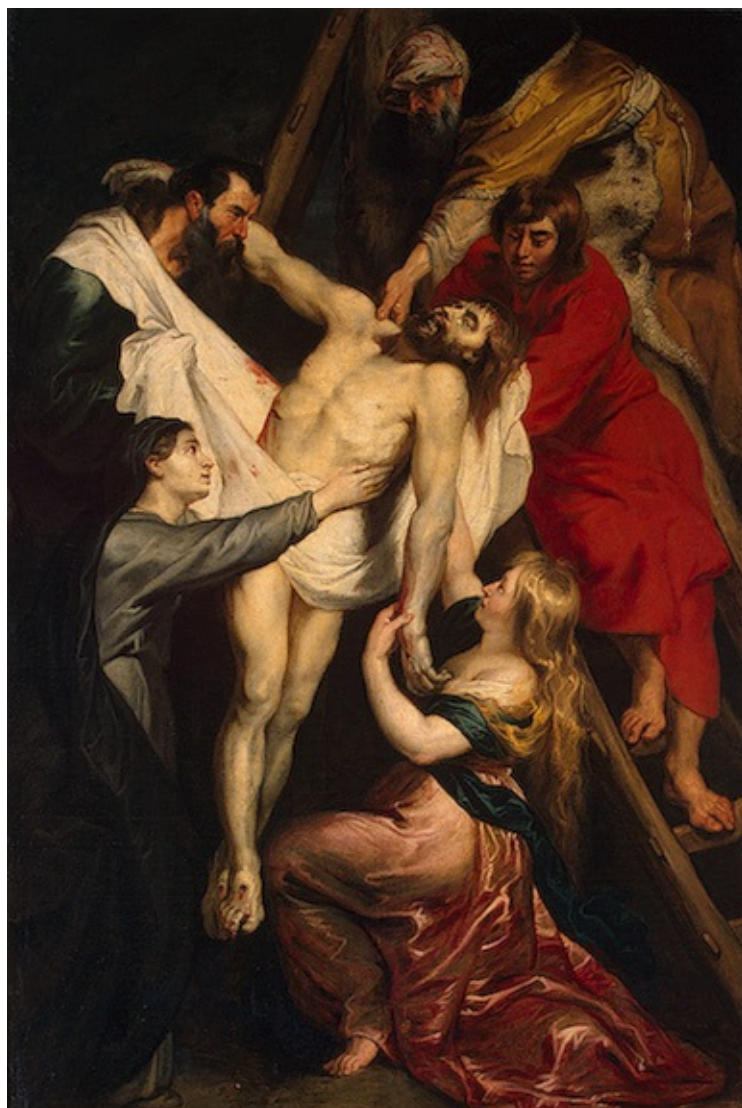
Голова францисканского монаха. 1615-1617. Холст, масло. Санкт-Петербург, Эрмитаж.



Портрет молодого человека (Джорджа Гейджа ?). Дерево, масло.
Санкт-Петербург, Эрмитаж.



Христос в терновом венце ("Се человек"). Дерево, масло. Санкт-Петербург, Эрмитаж.



Снятие со Креста. Холст, масло. Санкт-Петербург, Эрмитаж.



Елена Фоурмен с детьми. Ок 1636. Дерево, масло. Париж, Лувр.

notes

***1**

Его основной труд доступен и русскоязычному читателю: Э. Фромантен. Старые мастера. М., 1966.

***2**

Русский читатель может частично познакомиться с ними в книге Р. Авермата «Петер-Пауль Рубенс». М., 1977.

***3**

По имени замка Стен, приобретенного художником в 1635 году.

***4**

При нем в Нидерландах было уничтожено 50 000 «еретиков»; это в два с половиной раза больше, чем дали знаменитые репрессии герцога Альбы при Филиппе II.

***5**

Нет, мы не живописцы! (*итал.*) — Здесь и далее знаком * отмечены примечания переводчика.

***6**

Эшевен — должностное лицо с административными и судебными функциями, избиравшееся горожанами или назначаемое сеньором.

***7**

Согласно традиции святой Лаврентий был сожжен на жаровне, имевшей форму решетки.

***8**

Vita — жизнь (*лат.*).

***9**

A posteriori — из последующего (лат.). Здесь: впоследствии.

***10**

Academia nobilissimae artis — Академия благороднейших искусств
(лат.).

***11**

Il mio pittore fiammingo — мой фламандский живописец (*итал.*).

***12**

Esse Homo — се человек (лат.).

***13**

Монашеский орден иезуитов был основан в 1534 году Игнатием Лойолой.

***14**

Пинакли — декоративные башенки на контрфорсах или на других архитектурных частях здания.

Ювенал. Сатира X./Перевод Д. Недовича и Ф. Петровского // Римская сатира. М.: Гослитиздат, 1957.

***16**

Bottege — лавка (итал.).

***17**

La mia pulchra pictura — моя прекрасная живопись (итал.).

***18**

Каролус — монета, выпущенная при Карле VIII в XV веке.

***19**

Волюта — архитектурный мотив в форме спиралевидного завитка с «глазком» в центре.

Путти — изображения мальчиков (обычно крылатых), излюбленный декоративный мотив в искусстве итальянского Возрождения, навеянный античными прообразами.

***21**

Люнет — арочный проем в своде или стене, ограниченный снизу горизонталью. В сквозных люнетах помещаются окна, глухие люнеты украшают росписью и скульптурой.

Предисловие П. П. Рубенса к этой книге см. в «Приложении».

***23**

Месье — титул старшего из братьев французского короля.

Пьер Корнель. Лжец. Перевод М. Кудинова // Театр. Том II. М.: 1984.

***25**

Ceteri partibus — при прочих равных (лат.).

***26**

Pulchra pictura — прекрасная живопись (*итал.*).

***27**

Подобна чистому огню, запорошенному слоем пепла {лат.}).

«Лас Менинас» («Фрейлины») — знаменитое полотно Диего Веласкеса, написанное в 1656 году. Мадрид. Музей Прадо.

***29**

Свод житий святых, расположенных в соответствии с праздниками церковного календаря.

Мюнхен. Старая Пинакотека. — Здесь и далее цифрами отмечены авторские примечания.

«Рубенс с мантуанскими друзьями» («Четыре философа»). Флоренция.
Палаццо Питти.

Кристоф Плантен. Письмо к папе Григорию XIII. Каталог музея Плантена-Моретуса. Антверпен, 1976. С. 7.

Henri Hauser. La Preponderance espagnole, 1559-1600.

Jean Cassou. La vie de Philippe II, 1929.

Max Rooses. Rubens, sa vie et ses oeuvres, p. 6.

Alfred Michiels. Histoire de l'école d'Anvers, p. 65.

Max Rooses. Указ. соч.

Alfred Michiels. Указ. соч. С. 698.

Max Rooses. Указ. соч.

Emile Michel. Rubens, sa vie, ses oeuvres, son temps, p. 27.

Там же. С. 26.

Roger de Piles. Dissertation.

Alfred Michiels. Указ. соч. С. 30.

Eugene Fromentin. Les Maitres d'autrefois, p. 586.

Michael Jaffe. Rubens and Italy, p. 1.

Max Rooses. Указ. соч. С. 45.

Там же.

Emile Michel. Указ. соч.

Histoire de toutes les ecoles. L'école flamande, p. 9.

Jakob Burckhardt. La Civilisation de la Renaissance en Italie, tome II. P. 86.

Histoire de la musique, Pleiade, tome I, p. 1078.

Felibien. Entretiens I et II. Paris, 1987, pp. 210-220.

Erwin Panofsky. Early Netherlandish Painting, p. 2.

Paul Manz. Histoire de l'école flamande, p. 2.

Е. Panofsky. Указ. соч. С. 123.

Paul Claudel. L'oeil ecoute, p. 32.

Е. Panofsky. Указ. соч. С. 2.

Там же. С. 142.

Max Rooses. Указ. соч. С. 37.

Е. Fromentin. Указ. соч. С. 578.

Ernst Gombrich. The Story of Art.

Paul Manz. Указ. соч. С. 5.

Е. Panofsky. Указ. соч.

C. Argan. L' Europe des capitales.

Е. Gombrich. Указ. соч.

Париж. Лувр.

Мадрид. Прадо.

Max Rooses. Указ. соч. С. 49.

Себастьяно Серлио (1475-1564), автор архитектурного трактата, адресованного не столько профессионалам, сколько любителям, получившего поэтому огромную популярность в Европе времен Возрождения и переведенного на многие языки. Ему, придворному живописцу и архитектору Франциска I, приписывают замысел создания замка Анси-ле-Фран.

Путеводитель по музею Палаццо дель Те.

Переписка. Том I. С. 392.

Письма. С. 269.

Там же. С. 267.

Ludovico Muratori. Rubens a Mantova.

Там же.

J. Burckhardt. Указ. соч. Том I. С. 85.

Francisco Pacheco. L'Art de la peinture, p. 121.

Сальваторе Роза. Письмо к Антонио Руффо от 1 апреля 1666 года. Цит. по: Francis Haskell. Patrons and painters. Arts and society in baroque Italy, p. 22.

Переписка. 9 июня 1607 г. Поль Колен. Том I. С. 38-39.

Emile Male. L'Art religieux apres le concile de Trente, p. 2.

Jules et Edmond de Goncourt. Madame Gervaisais, in Victor Tapie: Baroque et Classicisme, pp. 9, 10.

Claudio Argan. L'Europe des capitales.

Е. Michel. Указ. соч. С. 61.

In M.Jaffe. Указ. соч. С. 12.

Julius Held. Rubens drawings, p. 43.

Michael Jaffe. Указ. соч. С. 80.

Пейреск, заядлый собиратель античных камней, в письме к Гийомену от 14 января 1633 года рекомендовал тому за помощью в росписи вазы обратиться к некоему Флешу, «потому что он пользуется наиболее эффективным методом господина Рубенса». Цит. по: Джанкарло Скицерото. Рубенс в Мантуе, 1978. С. 169.

J. Held. Указ. соч. С. 44.

In M.Jaffe. Указ. соч. Цит. по: Pierre Croza, 1741.

«Рубенс, его учителя и его ученики». Каталог выставки 1978 г. в Кабинете рисунков Лувра. Париж.

Там же. С. 116.

В кн.: Max Rooses. Указ. соч. С. 58.

8 июня 1601 г. Переписка. Том I.

Felibien. Цит. по: Е. Michel. Указ. соч. С. 58.

Переписка. Том I. С. 27.

Там же. С. 25. 18 марта 1603 г.

Там же. С. 32. 24 мая 1603 г., из Вальядолида.

Там же. С. 33.

Е. Michel. Указ. соч. С. 64.

Письма. С. 34.

Там же. С. 35.

Е. Michel. Указ. соч. С. 86.

М. Jaffe. Указ. соч. С. 69.

Письма. С. 42.

23 февраля 1608 г., из Рима. Письма. С. 44.

Там же. С. 46.

Там же.

Francoise Armangaud. Titres (Entretiens avec...), p. 126.

Там же. С. 177.

Там же. С. 186.

Le seicento dans les musees francais; Paris, Grand Palais, 1988.

Ugo Bazotti. Rubens e Mantova. Mantoue, 1978. P. 39.

Michael Jaffe. Указ. соч. С. 100.

Ноябрь 1603 г., из Вальядолида. Письма. С. 38.

Там же. С. 52.

10 апреля 1609 г. Ср. С. 82.

H. Pirenne. Histoire de la Belgique, tome 3, p. 73.

Письмо Филиппа Рубенса к Питеру Пауэлу в связи с возвращением последнего из Испании. (См. Приложение).

Roger de Piles. Dissertation sur les plus fameux peintres, Paris, MDCLXXXI. P. 12.

Переписка. Том II. Письмо от 5 ноября 1609 г., отправленное Филиппом Рубенсом посланнику Нидерландов во Франции Пьеру Пекиусу.

10 апреля 1609 г. Иоганну Фаберу. Письма. С. 52.

Там же.

Переписка. Том II. С. 22.

Roger de Piles. Dissertation..., p. 27.

Juste Lipse. Traite de la Constance, p. 217.

Цит. по: Н. Pirenne. Указ. соч. С. 179.

Там же. С. 179.

Цит. по: Noel Sainsbury. Papers relating to Rubens, p. 11.

Цит. по: Max Rooses. Указ. соч. С. 113.

Emile Verhaeren.

Галерея Марии Медичи. Лувр. «Купание Дианы» Якоба Йорданса.

Roger de Piles. Указ. соч. С. 13.

Там же. С. 30.

Цит. по: Alfred Michiels. Указ. соч. С. 231.

Там же. С. 451.

Там же. С. 454.

Там же. С. 131.

Переписка. Том II. С. 36.

Благодаря особой привилегии, полученной от эрцгерцогов, Рубенсу не нужно было записывать своих учеников в члены гильдии святого Луки. Поэтому имена самых первых из них нам неизвестны.

Иоахим Сандрарт (1606-1688), ученик и доверенное лицо Рубенса. Автор трехтомного «Академического трактата о Музее архитектуры и изящных искусств» (1675), первая часть которого посвящена архитектуре, вторая — биографиям некоторых художников, материал для которой он почерпнул в том числе у Вазари и Мандера, третья — изобразительному искусству Германии, откуда он был родом.

A. Michiels. Указ. соч. С. 247.

Е. Fromentin. Указ. соч. С. 644-645.

A. Michiels. Указ. соч. С. 199.

A. Michiels. Указ. соч. С. 200.

Е. Michel. Указ. соч. С. 132.

A. Michiels. Указ. соч. С. 136.

Очевидно, именно по этой причине Х. Химанс, представляя книгу в бельгийской Академии, подчеркивал ее «несомненный интерес для истории искусства».

Waldemar de Seidlitz. Repertorium für Kunstwissenschaft. Bericht eines Zeitgenossen über den Besuch bei Rubens. Repertorium Xer Band, p. 111.

Письмо лорда Денверза Карлтону от 27 мая 1621 г. Переписка. Том II.
С. 277.

A. Michiels. Указ. соч. С. 200.

Ср.: глава II.

Письма. С. 72.

Переписка. Том II. С. 91.

Письмо к Карлтону от 28 апреля 1618 г. Переписка. П. Колен. Том I. С. 60.

Письмо Вильяму Трамбелу от 26 января 1621 г. Письма. С. 76.

Roger de Piles. Dissertation... Цит. по: Е. Michel. Указ. соч. С. 218.

Cahiers de l'Académie Anquetin, p. 71.

Письмо Балтазара Моретуса покупателю из Толедо от 9 апреля 1615 г.
Цит. по: Е. Michel. Указ. соч. С. 175.

J. D. Regnier. Matieres colorantes et precedes de peinture employes par P.
—P. Rubens. Decouvertes faites par... Gand, 1847.

Е. Fromentin. Указ. соч. С. 601-602.

R. Goldwater et M. Treves. Artists on art, p. 144. «Огромная переписка Рубенса почти целиком посвящена обсуждению деловых вопросов. Письмо, касающееся смерти молодого художника Адама Эльсхеймера, с которым Рубенс познакомился в Риме и от которого многому научился, пожалуй, единственное содержит выражение хоть какого-то личного интереса».

Письма С. 47.

От 19 марта 1614 г. Письма. С. 56-57.

Процитирован псалом 128-5. Письмо от 12 мая 1618 г. к Дедли Карлтону. Переписка. Том II. С. 62.

E. Panofsky. La vie et Part d'Albrecht Durer, p. 81.

Письмо к Петеру ван Веену от 19 июня 1622 г. Письма. С. 88.

Письмо к Петеру ван Веену от 23 января 1619 г. Письма. С. 69.

Joachim-Jacques Sandrart. Цит. по: Е. Michel. Указ. соч. С. 272.

Max Rooses. Указ. соч. С. 335.

Е. Michel. Указ. соч. С. 272.

Письмо от 4 января 1619 г. Письма. С. 68.

Е. Michel. Указ. соч. С. 278.

Max Rooses. Указ. соч. С. 328.

Письмо к Дедли Карлтону от 28 апреля 1618 г. Письма. С. 60.

Письмо Доминика Бодиуса к Рубенсу от 4 октября 1611 г. с соболезнованиями в связи с кончиной брата. Переписка. Том I. С. 45.

Felibien. Entretien..., p. 147.

Письмо к Уильяму Трембелу, агенту Якова I Стюарта во Фландрии, от 13 сентября 1621 г. Письма. С. 77.

Антверпен. Собор Нотр-Дам.

Филадельфия. Музей искусства.

Антверпен. Собор Нотр-Дам.

Малин. Собор Нотр-Дам.

Брюссель. Королевский музей изящных искусств.

Антверпен. Церковь святого Павла.

Письмо от 2 февраля 1608 г. Письма. С. 43.

Мюнхен. Старая пинакотека.

Брюссель. Королевский музей изящных искусств.

Антверпен. Королевский музей изящных искусств.

Там же.

Там же.

Приписываемая Питеру Пауэлу Рубенсу «Теория человеческой фигуры...». С. 6.

Успение Богородицы. Брюссель. Королевский музей изящных искусств. Вена. Художественно-исторический музей.

Письмо от 24 июля 1620 г. Письма. С. 75.

Вадуц. Лихтенштейн.

Антверпен. Королевский музей изящных искусств.

Кассель. Картинная галерея.

Elie Faure. Histoire de Part. L'Art moderne, tome I, Paris, 1988. P. 45.

A. Michiels. Указ. соч. С. 188-190.

Е. Faure. Указ. соч. С. 45.

Eugene Delacroix. Цит. по: Е. Michel. Указ. соч. С. 145.

Victor Tapie. Указ. соч. С. 145.

Таинство Обрезания Господня особенно почитается орденом иезуитов, поскольку именно в этот день Сын Божий получил имя Христа.

Е. Мале. Указ. соч. С. 4.

Брюссель. Королевский музей изящных искусств.

Антверпен. Королевский музей изящных искусств.

Е. Fromentin. Указ. соч. С. 611.

A. Michiels. Указ. соч. С. 113.

Eugenio d'Ors. Du baroque, p. 29.

C. Argan. L'Europe des capitales, p. 95.

Вадуц. Лихтенштейн.

Письмо к Пейреску от августа 1630 г. Письма. С. 367.

Vie de P.—P. Rubens par son neveu Philippe. Цит. по: A. Michiels. Указ. соч. С. 134.

Письмо Филиппа Рубенса к Питеру Пауэлу от 5 июля 1602 г.
Переписка. Том I. С. 62.

Антверпен. Королевский музей изящных искусств.

L. Guichardin. Chronique d'Anvers et des Pays-Bas. Paris, 1613. P. 144.

Антверпен. Королевский музей изящных искусств.

Для плантеновской типографии Рубенс выполнил фронтисписы и иллюстрации к 20 трудам по теологии и истории Церкви; к 13 трудам по истории; к 9 трудам по археологии и филологии; к 5 поэтическим изданиям и одному учебному пособию. См.: Джулиус Хелвд. Рисунки Рубенса. С. 37.

Leonard de Vinci. Carnets, tome II, Paris, 1987. P. 512.

Переписка. Том II. С. 425.

Там же. С. 424.

Там же. С. 427.

Eugene Baie. L'Epopée flamande, p. 293.

Claudio Monteverdi. Correspondence a paraitre. Paris.

Письмо к Пейреску от 10 августа 1623 г. Письма. С. 93.

Письмо от 9 августа 1629 г. Письма. С. 321-323.

«На самом деле изобретение Дребелла было, по всей вероятности, всего лишь инструментом для регистрации атмосферных колебаний, то есть того вечного движения, которое постоянно присутствует в окружающей нас среде». Переписка. Том III. Шарль Руэленс. С. 35.

Переписка. Том III. Шарль Руэленс. С. 36.

Переписка. Том III. С. 414.

Там же. С. 414.

Цит. по: Макс Rooses. Указ. соч. С. 500.

Переписка. Том II. С. 135.

Переписка. Том III. С. 219.

Там же.

Переписка. Том III. С. 193.

Там же. С. 199.

Там же.

Там же. С. 110.

Там же. С. 28.

Felibien. Entretien... p. 14.

Переписка. Том III. С. 323.

Там же. С. 474.

Michel Carmona. La France de Richelieu. Paris, 1985. P. 77.

Там же. С. 35.

Письмо от 23 сентября 1622 г. Переписка. Том III. С. 48.

Письмо от 17 марта 1622 г. Переписка. Том II. С. 353.

Письмо от 4 августа 1622 г. Переписка. Том III. С. 13.

Письмо от 11 ноября 1622 г. Там же. С. 71.

Там же. С. 332.

Там же. С. 140.

Письмо от 4 мая 1623 г. Там же. С. 165.

Е. Michel. Указ. соч. С. 330.

Переписка. Том III. С. 181.

Цит. по: Е. Michel. Указ. соч. С. 326.

Там же.

Письма.

См. Приложение.

Charles Baudelaire. Pour Delacroix. Paris, 1986. P. 199.

Е. Michel. Указ. соч. С. 330.

Письмо от 29 января 1624 г. Цит. по: Louis-Prosper Gachard. Histoire...,
pp. 7-8.

Michel Deveze. L'Espagne de Philippe IV, tome I, p. 35.

Там же. С. 49.

Там же. С. 50.

Там же. С. 52.

Письмо к Пейреску от 10 августа 1623 г. Письма. С. 93.

Письмо к Пекиусу от 3 сентября 1623 г. Цит. по: Л.-П. Гашар. Указ. соч. С. 21, 22, 23.

Письмо Божи к государственному секретарю Оккеру от 30 августа 1624 г. Цит. по: Гашар. Указ. соч. С. 26.

Письмо Божи от 13 сентября 1624 г. Цит. по: Э. Мишель. Указ. соч. С. 334.

Письмо к эрцгерцогине Изабелле от 15 марта. Цит. по: Л.-П. Гашар.
Указ. соч. С. 29.

Письмо к Яну Бранту от 20 июля 1625 г. Письма. С. 113-114.

Там же. С. 386.

Там же. С. 388.

Цит. по: Gabriel Hanoteaux. Sur les chemins de l'Histoire, p. 271.

Цит. по: Е. Michel. Указ. соч. С. 376.

Письмо к Валавэ от 2 апреля 1626 г. Переписка. Том III. С. 435.

Там же. С. 320.

Письмо к Пьеру Дюпюи от 15 июля 1626 г. Переписка. Поль Колен.
Том I. С. 100-101.

Письмо Оливареса к Рубенсу от 8 августа 1626 г. Переписка. Том III. С. 454.

Цит. по: А. Michiels. Указ. соч. С. 154.

Michel Devezе. Указ. соч. Том I. С. 83.

Письмо к Пьеру Дюпюи от 5 ноября 1626 г. Переписка. Том IV. С. 10.

Письма. С. 183.

Письмо Филиппа IV к инфанте Изабелле от 5 июня 1627 г. Переписка.
Том IV. С. 84.

Переписка. Том IV. С. 85.

Письмо от 1 июня 1627 г. Там же. С. 75.

Е. Michel. Указ. соч. С. 27. Якоб Сандрарт. Немецкая Академия. Переписка. Том IV. С. 88-89.

Письмо Дедли Карлтона к лорду Конвею от 25 июля 1627 г. Переписка.
Том IV. С. 100.

Переписка. Том IV. С. 124.

L.-P. Gachard. Указ. соч. С. 68-69. См. также Приложение.

Отчет о заседании хунты, посвященном международным вопросам, от 7 октября 1627 г. Там же. С. 156.

Там же. С. 127.

Cardinal de Richelieu. Testament politique, p. 134. Цит. по: М. Carmona. Указ. соч. С. 148.

Переписка. Том IV. С. 137.

Письма. С. 182.

Там же. С. 141.

Письмо от 26 января 1628 г. Переписка. Том IV. С. 166.

Письма. С. 236.

Письмо от 18 марта 1628 г. Письма. С. 246-247.

Письма. С. 252.

Переписка. Том IV. С. 214.

Там же. С. 231.

Письма. С. 236.

Max Rooses. Указ. соч. С. 451.

Письма. С. 209.

Там же. С. 211.

Там же. С. 176.

Письмо к Балтазару Жербье от 19 мая 1627 г. Письма. С. 181-182.

Письма. С. 198.

Письма. С. 182.

Письмо к Оливаресу от 21 сентября 1629 г. Письма. С. 343.

Письмо к Пьеру Дюпюи от 29 июня 1628 г. Там же. С. 271.

Письмо к Пьеру Дюпюи от 13 апреля 1628 г. Там же. С. 256.

Там же. С. 238. Письмо к Пьеру Дюпюи от 17 февраля 1628 г. Гораций.
Carmen Saeculare. 2.1.8.

Письмо от 11 мая 1628 г. Письма. С. 261.

Там же. С. 191.

Там же. С. 209.

Там же. О триумфальном приеме Бекингема после экспедиции на остров Ре и в Ла-Рошель.

Письмо к Пьеру Дюпюи от 20 июля 1628 г. Переписка. Том IV. С. 448.

Письмо к Пьеру Дюпюи от 6 июля 1628 г. Письма. С. 272.

Письмо к Пьеру Дюпюи от 22 апреля 1627 г. Переписка. Том IV. С. 250.

Письмо от 28 мая 1627 г. Письма. С. 266.

Переписка. Том V. Письмо от 8 августа 1630 г.

Письмо от 27 января 1628 г. Письма. С. 234.

Там же. С. 234.

Письмо от 20 июля 1628 г. Переписка. Том IV. С. 448.

Письмо к Спиноле от 11 февраля 1628 г. Письма. С. 236.

Письмо от 30 сентября 1627 г. Письма. С. 207.

Письмо от 23 сентября 1627 г. Там же. С. 205.

Письмо от 28 октября 1627 г. Там же. С. 211.

Письмо от 6 января 1628 г. Письма. С. 228.

Письмо от 13 января 1628 г. Там же. С. 230.

Письма. С. 263.

Письма. С. 269.

Письмо от 20 апреля 1628 г. Письма. С. 258.

Там же. С. 234.

Там же. С. 231. Там же, письмо от 20 января 1628 г.

Цит. по: Max Rooses. Указ. соч. С. 455.

«Burlington Magazine». Сентябрь 1977 г.

Ср. главу IV.

Max Rooses. Указ. соч. С. 188.

Цит. по: Max Rooses. Указ. соч. С. 465. Письмо от 2 декабря 1628 г.

В частности, о пользе этюдов скульптурных композиций.

Р. Рачесо. Указ. соч. С. 121 — 122.

L.-P. Gachard. Указ. соч. С. 95.

Письмо Филиппа IV к Изабелле. Цит. по: Л.-П. Гашар. Указ. соч. С. 114.

Письмо от 28 мая 1629 г. Переписка. Том V. С. 39.

Policy and paint, some incidents in the lives of Sir Dudley Carleton and Peter-Paul Rubens. Сочинение неизвестного автора. Лондон. С. 173.

Цит. по: Е. Michel. Указ. соч. С. 416.

Письмо к Оливаресу от 6 июля 1629 г. Письма. С. 309.

L.-P. Gachard. Указ. соч. С. 157.

Письмо к Оливаресу от 21 сентября 1627 г. Письма. С. 349.

P. Gregg. Указ. соч. С. 152.

Там же. С. 209.

Письма. С. 322.

Письмо к Оливаресу от 24 августа 1629 г. Письма. С. 324.

Письмо от 30 июня 1629 г. Письма. С. 301.

Письма. С. 319.

Письмо к Оливаресу от 6 июля 1629 г. С. 309.

Письмо к Оливаресу от 30 июня 1629 г. С. 306.

Письмо к Оливаресу от 22 июля 1629 г. С. 314.

Там же. С. 316.

Письмо к Оливаресу от 2 сентября 1629 г. С. 336.

Письмо к Оливаресу от 22 июля 1629 г. С. 315.

Gabriel Hanoteaux. Sur les chemins de l'Histoire, p. 173.

Письмо к Оливаресу от 24 августа 1629 г. Письма. С. 330.

Там же. С. 341.

Там же. С. 347.

Письмо к Оливаресу от 21 сентября 1629 г. Письма. С. 349.

Переписка. Том V. С. 27.

Письма. С. 357.

G. Hanoteaux. Указ. соч. С. 187.

Письма. С. 357.

L.-P. Gachard. Указ. соч. С. 187.

Письмо Балтазара Моретуса от 6 апреля 1630 г. Цит. по: Max Rooses.
Указ. соч. С. 497.

L.-P. Gachard. Указ. соч. С. 200.

L.-P. Gachard. Указ. соч. С. 197.

L.-P. Gachard. Указ. соч. С. 196. Отчет государственного совета от 21 декабря 1630 г.

Там же. С. 198.

Письмо от 23 ноября 1629 г. Письма. С. 350.

Письмо от 8 июня 1631 г. L.-P. Gachard. Указ. соч. С. 199.

Письма. С. 381.

Письмо маркиза Айтоны к Оливаресу от 30 июля 1631 г. Цит. по: Max Rooses. Указ. соч. С. 512.

Монс, письмо от 1 августа 1631 г. Цит. по: L.-P. Gachard. Указ. соч. С. 213-223. См. Приложение.

Отчет о заседании государственного совета от 19 августа 1631 г. Цит.
по: L.-P. Gachard. Указ. соч. С. 226.

Michel Deveze. L'Espagne de Philippe IV, tome I, p. 146.

Письма. С. 360.

Там же.

Max Rooses. Указ. соч. С. 457.

Письма. С. 360.

L.-P. Gachard. Указ. соч. С. 247.

Max Rooses. Указ. соч. С. 518.

L.-P. Gachard. Указ. соч. С. 17.

Max Rooses. Указ. соч. С. 519.

Письмо Рубенса к Юсту Сутгермансу от 12 марта 1638 г. Цит. по: Max Rooses. Указ. соч. С. 585. «Ужасы войны». Флоренция. Палаццо Питти.

Письмо от 18 декабря 1634 г. Письма. С. 392.

Письмо к Пьеру Дюпюи от 9 октября 1630 г. Переписка. Том V. С. 340.

Письмо к Пейреску от 16 марта 1636 г. Цит. по: L.-P. Gachard. Указ. соч. С. 261.

Hermann Hesse. Le Dernier Ete de Klingsor. Paris, 1973, p. 198.

См. главу IV.

Письмо от 18 декабря 1634 г. Цит. по: Max Rooses. Указ. соч. С. 501.

Письма. С. 392. Цитата взята из «Историй» Тацита. 2.47.

Письмо Рубенса к Жербье. Цит. по: L.-P. Gachard. Указ. соч. С. 283.

Письмо к Пьеру Дюпюи от 8 июля 1629 г. Письма. С. 320.

Eugene Delacroix. Journal, p. 737.

Письмо к Пейреску от 18 декабря 1634 г. Письма. С. 392.

Eugene Baie. Le Siecle des gueux, tome VI. P. 363.

Giancarlo Schizzerotto. Rubens a Mantova, p. 142.

377

Париж. Лувр.

A. Michiels. Указ. соч. С. 186.

Антверпен. Королевский музей изящных искусств.

Письмо к И. Фаберу от 10 апреля 1609 г. Письма. С. 52.

Eugene Baie. L'Epopée flamande, p. 44.

Цит. по: Max Rooses. Указ. соч. С. 500.

Письмо от 16 августа 1635 г. Письма. С. 400-401.

Memoires de Richelieu. Цит. по: М. Deveze. Указ. соч. Том I. С. 224.

См. С. 423.

Max Rooses. Указ. соч. С. 571.

Там же. С. 559.

Там же. С. 500-501.

Там же. С. 556.

Письмо к Пейреску от 18 декабря 1634 г. Письма. С. 394.

Там же. С. 413.

Письмо от 31 мая 1635 г. Письма. С. 397.

Там же. С. 398.

Там же.

Там же. С. 337.

Письмо от 17 августа 1638 г. Там же. С. 410.

Pere Poitiers. Цит. по: Max Rooses. Указ. соч. С. 592.

Письмо к Пейреску от 9 августа 1629 г. Письма. С. 322.

Письмо к Гевартиусу от 23 ноября 1629 г. Письма. С. 350.

Письмо от 9 мая 1640 г. Письма. С. 415.

Письмо от 9 августа 1629 г. Переписка. Том V. С. 155.

Eugene Delacroix. Journal. P. 316.

Карлсруэ. Художественный музей Кунстхалле.

Мюнхен. Старая пинакотека.

Там же.

Париж. Лувр. «Портрет Елены Фоурмен с детьми».

407

Париж. Лувр.

G. von Ravensburg. Rubens und die Antike..., p. 35. Процитировано
высказывание Финкельманна.

Письмо Фердинанда к Филиппу IV от 27 февраля 1639 г. Цит. по: Max Rooses. Указ. соч. С. 599.

Вена. Художественно-исторический музей.

Е. Michel. Указ. соч. С. 468.

A. Michiels. Указ. соч. С. 124.

Е. Michel. Указ. соч. С. 345.

Max Rooses. Указ. соч. С. 501.

Там же.

Eugene Baie. Epopee flamande, p. 221.

417

Мантуя. Палаццо дель Те. Зал медалей.

418

Палаццо дель Те. Зал Титанов.

Hippolyte Taine. Philosophic de Part. Tome I. P. 271.

Eugene Baie. Le Siecle des gueux. Tome VI. P. 36.

Ch. Baudelaire. Pour Delacroix. Les Phares, p. 48.

Письма. С. 392.

Max Rooses. Указ. соч. С. 573.

Письмо от 16 марта 1636 г. Письма. С. 403.

Антверпен. Королевский музей изящных искусств.

Париж. Лувр. «Кермеса».

427

Малин.

Н. Тaine. Указ. соч. Том II. С. 57.

Вена. Художественно-исторический музей.

Н. Тaine. Указ. соч. Том II. С. 55.

Eugene Baie. L'Epopée flamande. P. 336.

Е. Delacroix. Указ. соч. С. 246.

С. Argan. Указ. соч. С. 172.

Gilles Deleuze. *Le Pli*, Paris, 1988. P. 27.

Вена. Художественно-исторический музей.

Цит. по: Н. Таіне. Указ. соч. С. 51.

Фальраф-Рихардс музей.

Флоренция. Палаццо Питти. «Юст Липсий с учениками».

439

Виндзорский дворец. Королевская коллекция.

Антверпен. Дом-музей Рубенса.

Мюнхен. Старая пинакотека. «Рубенс, Елена Фоурмен и Николас Рубенс».

Цит. по: Frans Baudoin, Rubens, Anvers-Paris, 1977. Р. 274.

443

Санкт-Петербург. Музей Эрмитаж.

Письмо к Фабрицию Вальгарнере от 20 июня 1631 г. Переписка. Том IV. С. 382.

Р. Baudoin. Указ. соч. С. 276.

Вена. Художественно-исторический музей.

Письма. С. 414.

Paul Manz.

Письма. С. 320.

Eugene Delacroix. «Revue des Deux-Mondes». 15 июля 1857 г. Цит. по: Louis Hautecoeur. Litterature et Peinture en France du XVII au XX siecle, p. 185.

Р. Haskell. Указ. соч. С. 21.

Цит. по: Л. Наутесоеуг. Указ. соч. С. 21.

E. Panofsky. Early Netherlandish Painting, p. 271.

P. Assouline. L'Homme de Part, p. 335.

A. Malraux. L'Intemporel, Paris, 1976. P. 11.

Р. Baudoin. Указ. соч. С. 281.

Там же. С. 280.

A. Michiels. Указ. соч. С. 181.

Там же. С. 183.

Е. Fromentin. Указ. соч. С. 638.