

*Кормановская Д.Д.\**

## Герой труда: политическая трансформация образа Геракулеса в нидерландской гравюре XVI века

**Аннотация:** В настоящей статье представлен анализ гравюры «Геркулес на распутье» Яна Вирикса, выполненной по рисунку Криспина ван ден Брока в Антверпене второй половины XVI века. Гравюра основана на классическом сюжете из «Воспоминаний о Сократе» Ксенофонта, где молодой Геракл совершает выбор жизненного пути между Добродетелью и Удовольствием. Однако у нидерландского мастера сюжет претерпевает трансформацию – место Добродетели занимает Труд, сама же Добродетель внезапно оказывается в объятиях Фортуны. Автор статьи предпринимает попытку объяснения этого смещения значений через обращение к обстоятельствам общественно-политической и духовной жизни Нидерландов рассматриваемого периода.

**Ключевые слова:** Антверпен, гравюра, этика труда, раннее Новое Время, Геркулес, рецепция Античности, иконография, аллегория

УДК 94(492)"15":7

**Abstract:** The article deals with an analysis of the print «Hercules at the crossroads» by Johannes Wierix engraved after Crispijn van den Broeck and published in Antwerp at the second half of the XVIth century. The subject matter of the engraving originates in the classical story from Xenophon's Memorabilia which depicts the choice of the young Hercules between the life-paths of Virtue and Pleasure. The Dutch Master, however, introduces a modification to the story – Labour replaces Virtue, whilst the latter all of a sudden finds comfort in the embrace of Fortune. The author of the article locates a possible explanation of this unexpected shift of meaning in the circumstances of the socio-political and spiritual life of Netherlands of the period.

**Key words:** Antwerp, engraving, work ethic, early modern period, Hercules, reception of Antiquity, iconography, allegory

Художники и гуманисты эпохи Возрождения заново открыли героическую фигуру Геракулеса, воскресив идейное ядро древней мифологемы не только в качестве учёного реверанса в сторону почтенного античного наследия, но и в виде реальной политической и духовной силы, способной

---

\* *Кормановская Дарья Дмитриевна* – магистрант кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: kormanowskaya@gmail.com)

восстанавливать в мире божественный космический порядок<sup>1</sup>. Геракл, наряду с другими легендарными и библейскими героями, а также благородными мужами древности, служил символом, скрепляющим феноменальный мир земных страданий с образом добродетельной жизни, как для отдельной личности, выстраивающей собственную героическую вертикаль, так и для свободных городов, граждане которых были объединены стремлением противостоять «коррупции»<sup>2</sup>. Важно подчеркнуть, что политический потенциал, присущий славным героям прошлого, имел заметное влияние на культуру Ренессанса в силу целенаправленных попыток воспроизведения интеллектуалами аристотелевского понимания политики как искусства добродетели, необходимого для культивирования общего блага внутри союза свободных людей. Эта форма мышления и этоса составляла сердцевину республиканской традиции, которая нашла теоретическое оформление в диалогах Цицерона на основе опыта греческой философии и римской истории. Осень итальянского Средневековья возвращает к жизни не языческого полубога – она культивирует Геркулеса философов и граждан республики<sup>3</sup>.

Политическое значение добродетели в истории античного героя наиболее ясно и зримо артикулировано в рассказе Продика из «Воспоминаний о Сократе» Ксенофонта<sup>4</sup>: философ, выступая перед жителями полиса, приводит в пример молодого Геракла, совершающего выбор жизненного пути между Добродетелью и Удовольствием, персонифицированными в виде двух девушек. Важно, что рассказ Продика соседствует с рассуждением Сократа о том, что политик должен быть способным отказаться от мирских наслаждений и быть готовым к самым серьёзным лишениям: путь добродетели труден, но необходим для политического участия. Таким образом, каждый молодой афинянин должен был ассоциировать себя с молодым Гераклом на распутье и сделать выбор либо в пользу приятной, но бесславной жизни, либо предпочесть служение полису и судьбу олимпийского героя, вознесённого на Олимп.

Рассказ Продика, процитированный Цицероном<sup>5</sup> и Петраркой<sup>6</sup>, с необходимостью должен был занять видное место в интеллектуальной жизни итальянских и северных гуманистов. В то же время, олицетворение понятий *Virtus* и *Voluptas* (Добродетели и Удовольствия), вступающих в прямое взаимодействие и диалог с фигурой Геракла, идеально подходило для изобразительного воплощения – как в качестве повествовательного мотива, так и в виде аллегии. Изображения, иллюстрирующие

<sup>1</sup> О примерах в искусстве и их связи с политической реальностью эпохи Возрождения см.: Donato M. Hercules and David in the Early Decoration of the Palazzo Vecchio: Manuscript Evidence // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 54, 1991. P. 83–98.

<sup>2</sup> От лат. *concupere* «растлевать». В классической республиканской мысли понятие коррупции традиционно отсылает к практике следования личному интересу, в то время как противостоящая ей гражданская добродетель обращает человека к благу общему. Об этом см.: Buchan B. Changing Contours of Corruption in Western Political Thought, c. 1200–1700 // Corruption: Expanding the Focus. Ed. by M. Barcham. ANU Press, 2012. P. 73–96.

<sup>3</sup> О республиканском характере ренессансного Геркулеса см.: Ettlinger, L.D. Hercules Florentinus // Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Vol. 16. N. 2, 1972. P. 119–42.

<sup>4</sup> Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. М., 1993. С. 37–46.

<sup>5</sup> Цицерон. О старости. О дружбе. Об обязанностях. М., 1974. С. 88.

<sup>6</sup> Петрарка Ф. Сочинения философские и полемические. М., 1998. С. 86.

выбор Геркулеса, впервые появляются в Италии середины XV века, а затем и в Германии, Франции, Англии и Нидерландах на протяжении всего раннего Нового Времени. Несмотря на то, что образцов живописи и графики не было достаточно много для того, чтобы создать устоявшийся иконографический тип<sup>7</sup>, и в каждом отдельном случае смысл визуального послания мог меняться, неизменным оставался содержательный мотив первоисточника: во всех случаях Геркулес выбирал между Добродетелью и Удовольствием<sup>8</sup>.

Однако в XVI веке, на заре новой эпохи, идеи классического гуманизма, столкнувшись с немислимой прежде политической реальностью, не могли не претерпеть серьёзных трансформаций. На фоне жесточайших религиозных конфликтов и затяжных войн с Империей, начала процесса переплавки королевских доменов и свободных городов в государства Нового Времени главной чертой эпохи становится зыбкость мировоззренческих оснований, прежде казавшихся онтологически фундаментальными: человек обнаруживал себя в странном неустойчивом положении между старыми идеалами трёх сословий и первыми проявлениями новой культуры, буржуазной и придворной. Образ республиканского Геркулеса, скрепляющего *civitas*, не мог быть исключением. Красноречивым примером поиска опоры в неустойчивом мире нарастающих кризисов является гравюра «Геркулес на Распутье» Яна Вирикса, выполненная по рисунку Кристина ван ден Брока, отмеченная появлением принципиально новых смыслов (рис.1-2).



Рис.1. Кристина ван ден Брок. Геркулес на распутье. 1576 г. Фонд Кустодия, Париж



Рис.2. Ян Вирикс по рисунку Кристина ван ден Брока. Геркулес на распутье. 1576 - 1599 гг. Рейксмузеум

<sup>7</sup> Единственной книгой, целиком посвящённой иконографии Геркулеса на распутье, всё ещё остаётся исследование Эрвина Пановского 1930 года, в котором тщательно собрана и подробно описана значительная часть дошедших до нас изображений: Panofsky E. Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neuen Kunst. Berlin, 1930.

<sup>8</sup> В редких случаях функция фигуры Добродетели передавалась образу Паллады, а на месте Удовольствия могла быть Венера, однако римские богини семантически соответствовали изначальной смысловой схеме.

Гравюра издана в Антверпене и датируется 1576-1599 годами, что хронологически совпадает с наиболее политически нестабильным отрезком нидерландской истории. Геркулес стоит на перекрёстке, отстраняя правой рукой полуобнажённую женскую фигуру, а другой обращаясь к немолодой женщине с покрытой головой. Слева изображена узкая, каменистая тропа трудной жизни, подняться по которой нескольким юношам помогают четыре философские добродетели, легко узнаваемые по их атрибутам: *Fortitudo*, *Temperantia*, *Prudentia* и *Justitia* (Сила, Умеренность, Благоразумие, Справедливость). На горном плато зрителя встречают ещё три женские фигуры – вероятно, аллегория трёх христианских добродетелей Веры, Надежды и Любви, соответствующих верхнему, «небесному» регистру композиции. Дорога венчается храмом и обелиском, составляющими смысловую пару понятия вечной славы. Справа от Геркулеса тянется широкая прямая дорога, ведущая вниз к группе молодых людей, отдыхающих у фонтана и наслаждающихся земными благами. Путь завершается адской печью, окружённой демонами и окутанной дымом. Ван ден Брок отчётливо и в рамках ясно считываемой композиционной схемы, организованной по зеркальному принципу, создаёт формальную структуру выбора и его последствий<sup>9</sup>.

Рисунок и гравюра являются типологически близкими как к более ранним итальянским изображениям, так и к упомянутым письменным источникам, однако здесь появляются два существенных изменения. Во-первых, изящной и привлекательной фигуре Удовольствия противостоит не *Virtus*, а *Labor* (Труд) – соответствующая подпись присутствует как на рисунке, так и на гравюре. Во-вторых, персонификация Добродетели не уходит бесследно – она перенесена на верхний уровень композиции над головой Геркулеса и составляет одну смысловую пару с Фортуной. Отступления от иконографии в силу строгости композиционного построения кажутся не случайной ошибкой, а сознательным замыслом художника.

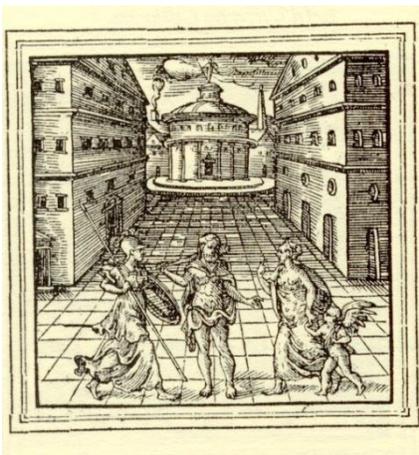


Рис.3. Адриан Юниус. Эмблемата. Бывшая мастерская Кристофора Плантена. Эмблема XLIV. 1565



Рис.4. Лаврентий Гихтан. Микрокосмос: Паруус мундус. Эмблема 49. 1579

<sup>9</sup> Эту же зеркальную структуру сохраняет и сопроводительный текст гравюры: «Den rechten weegh ter duechden ley ten compt in rusten deur arbeuyt. Den slinken wech die is seer soet maer brenckt ons in den helschen gloat» (Правый путь ведёт к добродетели и приводит к покою через труд. Левый путь очень сладок, но приводит нас в адское пекло). За помощь с переводом благодарю профессора университета Радбауд Эверта ван дер Звейрде.

В качестве концептуальных источников Криспину ван ден Броку должны были быть доступны ксилографии конца XV века, украшающие издания «Корабля дураков» Себастьяна Бранта, а также книги эмблем. В Антверпене были изданы по меньшей мере два эмблематических сборника, содержащих сюжет с выбором Геркулеса: «Эмблемата» Адриана Юниуса и «Микрокосмос» Лаврентия Гихтана, причём оба были изданы Христфором Плантенем, с которым сотрудничал и сам ван ден Брок (рис.3-4)<sup>10</sup>. Эмблематические аналоги путей Добродетели и Удовольствия в виде лаврового венка с пальмовой веткой и меча с метлой, расположенные в нижних краях гравюры, взяты из трактата «Цветущий луг» Жоффруа Тори, который содержит иллюстрацию литеры Y, украшенной идентичными атрибутами<sup>11</sup>. Несмотря на то, что сама литера не присутствует на гравюре, её очертания заданы композицией: Геркулес, стоящий вертикально, представляет собой юношу, жизнь которого ещё не запятнана ни страданиями, ни пороками, а две дороги, расходящиеся от него по сторонам, соответствуют «развилке» буквы.

Точность в деталях и общий план композиции гравюры наиболее близки к иллюстрациям «Корабля дураков» и выполнены в рамках северной маньеристической традиции, что неслучайно: становление ван ден Брока как художника проходило в мастерской Франса Флориса, одного из самых ярких мастеров нидерландского романизма. Обнажённые тела, увиденные не с натуры, а скорее почерпнутые из живописи и печатной графики, а также карабкающиеся вверх люди, напоминающие о «Страшном Суде» Микеланджело, соседствуют с демонами, сошедшими с картин Босха. Возможно, на идею сюжета, предполагающего выбор между трудолюбивым усердием и земными наслаждениями, повлияла картина Флориса «Аллегория награды за добродетель и наказания за порок», где занятия свободными искусствами противопоставлены плотскому удовольствию (рис.5). Кроме того, облако и солнечный шар, на фоне которых выступает центральная фигура, повторены в композиции фламандского рисовальщика.



Рис.5. Франс Флорис. Аллегория награды за добродетель и наказания за порок. Ок. 1560-1570 гг. Старая Пинакотекa



Рис.6. Криспин ван ден Брок. Выбор между Духом и Плотью. 1576 г. Частная коллекция

<sup>10</sup> В «Микрокосмосе» эмблемы под номером 17, 21 и 23 выполнены по рисункам ван ден Брока, хранящимся в коллекции Рейксмузеума, что позволяет допустить в отношении композиции эмблемы с Геркулесом, спящим под деревом, возможное авторство нашего антверпенского мастера.

<sup>11</sup> Литера Y символизировала распутье морального выбора ещё в Античности: букву «ипсилон» называли пифагорейской. В трактате Тори разворот, посвящённый этой литере, отсылает к выбору Геркулеса. Подробнее о связи знака, трактата и иконографии Геркулеса на распутье см.: Panofsky E. Op. cit. S. 44, 64-68.

Другой типологически близкий рисунок ван ден Брока, посвящённый моральному выбору, с которым встречается молодой человек, начинающий жизненный путь, содержит аллегорические образы духа и плоти (рис.6). Вероятно, оба рисунка можно интерпретировать не только как нарратив, переданный аллегорически, но и в качестве воплощения интеллектуальных понятий, вступающих в противостояние в душе отдельной личности. Активной борьбе внутри мира предшествует психомехания как меланхолическое погружение юноши в глубину своей души<sup>12</sup>. О том, что гравюра могла быть задумана именно как изображение, способствующее перемене ума, свидетельствует образ Геракла: он лишён привычных атрибутов в виде львиной шкуры или палицы, и изображён стоящим спиной к зрителю, чтобы всякий мог отождествить себя с героем, стать субъектом, делающим самостоятельный выбор.

Несмотря на интроспекцию выбора образ Геркулеса, вероятнее всего, сохраняет политическую силу в связи с историческими событиями, охватившими Нидерланды во второй половине XVI века. Ван ден Брок и семья Вириков большую часть жизни работали в Антверпене – городе, за двадцать лет пережившем иконоборческое нападение, жесточайшую резню в истории Нидерландов, известную как «испанская ярость», осаду герцогом Пармским и окончательное падение города в 1585 году. Опустошённый и разграбленный как протестантами, так и Габсбургской монархией, потерявший почти половину населения город живо откликался на события благодаря активности художников и издателей: гильдия святого Луки и печатные станки продолжали работать<sup>13</sup>. Одним из наиболее политически активных книготорговцев и издателей этого непростого времени был Виллем ван Хехт Старший, с которым сотрудничали Криспин ван ден Брок и Ян Вирикс.

Инициативный кальвинист и сторонник Вильгельма Оранского, ван Хехт определял собственную издательскую политику не только коммерческой выгодой, но и личным идейным участием в борьбе Антверпена за свободу: в 1576-1579 годах он мгновенно реагирует на политическую обстановку и выпускает большое количество антииспанских гравюр. Судя по всему, ван Хехт, будучи образованным поэтом и активным членом палаты риторики, был ответственен за идейное содержание издаваемой печатной продукции, а также за составление сопроводительных текстов<sup>14</sup>. Вероятно, рисовальщики и гравёры, работавшие на ван Хехта, должны были быть согласны с концептуальным содержанием листов, брошюр и книг. Например, в 1577 году Криспин ван ден Брук создаёт композицию для гравюры «Терпение в невзгодах» (рис.7), посвящённой плодам испанской ярости: аллегория

<sup>12</sup> Итальянские гуманисты, в частности, осмыслили выбор Геркулеса как процесс психомехании, то есть напряжённого внутреннего выбора между дорогами активной политической жизни, созерцательной или полной удовольствий (*contemplativa, activa и voluptuaria*). Подробно об этом см.: Wind E. *Pagan mysteries in the Renaissance*. Yale University Press, 1958. P. 78-88.

<sup>13</sup> О развитии живописи и печатной графики этого периода в Нидерландах, в особенности, в Антверпене, см.: Freedberg D. *Art after Iconoclasm: Painting in the Netherlands between 1566 and 1585* // *Art after Iconoclasm. Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*. Ed. By K. Jonckheere, R. Suykerbucky. Turnhout, 2012. P. 21-44.

<sup>14</sup> Bleyerveld Y. *Van de tiran verlost: Het boekje Tyrannorum praemia. Den loon der tyrannen van Willem van Haecht (1578)* // *Netherlands Yearbook for History of Art*. Vol. 52, 2001. P. 129.

Терпения (*Patientia*), окружённая доспехами и оружием, а также крестом, Библией и Агнцем, соседствует с персонификацией Бедности (*Paupertas*) в виде нищего калеки, и обе фигуры расположены на фоне ужасов войны. Место действия опознаётся безошибочно благодаря изображению антверпенской ратуши, охваченной пламенем. Для будущих рассуждений важно отметить, что фигура Терпения обращает взгляд, исполненный страдания и надежды, на тетраграмматон, характерный для кальвинистской визуальной культуры<sup>15</sup>. Гравюра несёт ясно считываемое моральное и политическое послание, призывая современников к благочестивому терпению, позволяющему пережить вызванные войной ужасы, среди которых на передний план выдвигается не смерть, не рабство, не гнев, а Бедность – характерный ценностный выбор для процветавшего торгового города. Стихи ван Хехта, сопровождающие гравюру, также призывают читателя к усердию (*Diligentia*).



Рис. 7. Ян Колларт Ст. по рисунку Кристина ван ден Брока. Терпение в невзгодах. 1577 г. Рейксмузеум

Помимо этого, ван ден Брок и Вирикс участвуют в создании политической брошюры «*Tyrannorum praemia. Den loon der tyrannen*», составленной и опубликованной ван Хехтом в 1578 году. Классический республиканский добродетельный поступок – убийство тирана – составляет центральный мотив издания и призван побуждать людей к сопротивлению испанскому врагу. Текст политического манифеста, написанный Виллем ван Хехтом, сообщает потенциальному покупателю о том, что деспотия не осталась в прошлом и новые тираны продолжают вести кровавые войны. Речь идёт, конечно, о Филиппе II и герцоге Фарнезе, олицетворяющих следующий этап имперской угрозы<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Clifton, J. Adriaen Huybrechts, the Wierix Brothers, and Confessional Politics in the Netherlands // *Netherlands Yearbook for History of Art*. Vol. 52, 2001. P. 108.

<sup>16</sup> Bleyerveld Y. Op. cit. P. 139.

На десяти гравюрах брошюры изображены тираноборцы Ветхого Завета и классической древности: ростовые изображения пяти героев и героинь составлены попарно и объединены пейзажем, они повернуты друг к другу и таким образом образуют композиционное целое. Каждый тираноубийца стоит в позе триумфа и держит в руках отсечённую голову врага, типологически уподобляясь главным библейским героям в республиканской традиции – Давиду и Юдифи. Интересно, что для выпуска небольшой серии гравюр ван Хехт пригласил к работе пять художников, каждый из которых создал рисунки для двух печатных листов. Учитывая композиционное единство и идентичность поз на всех изображениях, можно предположить, что такое рабочее решение не было продиктовано прагматическими соображениями, но являлось отражением сплочённой работы нескольких единомышленников, руководствовавшихся сознательным желанием участия в общем деле сопротивления.

Важно, что ван ден Брок, работая для «*Tuganpogum graemia*», подготовил рисунок Геракла (рис.8), что косвенно подтверждает гипотезу о политическом значении фигуры Геркулеса на распутье. На нём герой представлен как первый среди тираноубийц, так как, в отличие от остальных, он держит три головы поверженных врагов: царя Диомеда, исполина Гериона, великана и похитителя скота Какуса. Присутствие последнего подчёркивает ту сторону деспотии, которая приносит бедность и разорение имущества, добытого честным трудом<sup>17</sup>. Кроме того, из всей серии один Геркулес побеждает не только конкретных тиранов, но и тиранию как таковую, изображённую в виде Лернейской гидры. Герой, почитаемый эллинами и римлянами, изначально был важен политически, так как восстанавливал космический порядок, избавляя землю не только от физических порождений хаоса, но и от моральных – царей, свергнутых Гераклом после завершения основной серии подвигов. Примечательно, что Вильгельма Оранского идентифицировали с Давидом, а в трагедии Даниэля Хейнсия «*Aurillacus, sive libertas saucia*» освободитель Нидерландов сравнивает себя с Геркулесом, одолевшим испанскую гидру<sup>18</sup>. Возможно, драматург опирался на брошюру ван Хехта, однако это не имеет принципиального значения: в рамках гуманистической культуры и расцвета аллегории отождествление фигур Геракла и тираноборца становится общим топосом, который должен был восприниматься естественно.

---

<sup>17</sup> В XVI веке аргумент против тирании, основанный на зависимости материального благополучия от свободного или несвободного политического устройства, можно обнаружить у Этьена де ла Боэси: «Вы сеете для того, чтобы он уничтожал ваши посева, вы обставляете и наполняете свои дома для его грабежей, вы растите своих дочерей для удовлетворения его похоти, вы воспитываете ваших сыновей с тем, чтобы он — и это лучшее из того, что он может им сделать — мог вербовать их для своих войн, чтобы он мог вести их на бойню, чтобы он делал их слугами своей алчности и исполнителями своих мщений. Вы надываетесь в труде, чтобы он мог нежиться в своих удовольствиях и утопать в своих грязных и мерзких наслаждениях». Цит. по: Ла Боэси. Э. Рассуждение о добровольном рабстве. М., 1952. С. 14.

<sup>18</sup> Bleyerveld Y. Op. cit. P. 143.



Рис.8. Иероним Вирикс по рисунку Кристина ван ден Брока. Геркулес. 1578 г. Рейксмузеум



Рис.9. Ян Вирикс по рисунку Кристина ван ден Брока. Вильгельм Оранский спасает Нидерланды от испанского морского чудовища. Ок. 1577 г. Рейксмузеум

Та же семантическая связь между героем-освободителем и гидрой империи Габсбургов представлена на другой гравюре по рисунку ван ден Брока (рис.9): политическая аллегория изображает Вильгельма Оранского, защищающего Нидерланды, в образе Персея, спасающего Андромеду, прикованную к дереву. Её жизни угрожает морское чудовище, олицетворяющее испанскую тиранию, в то время как аллегории нидерландских провинций в виде молодых женщин с гербами в руках ожидают спасения на другом берегу. Можно с уверенностью сказать, что как художник и гражданин Кристина ван ден Брок был заинтересован в изображении пороков тирании и героических добродетелей<sup>19</sup>. Важно отметить, что в брошюре ван Хехта тираноборцы изображены как триумфаторы: победа над врагом показана на гравюрах как уже свершившаяся. А в случае с изображениями и памфлетами, отсылающими к героизму Вильгельма Оранского, спасение приходит извне. Кажется, что политическая пропаганда в ситуации испанского вторжения не столько стремится наделить зрителя волей к сопротивлению, сколько отсылает к человеческой способности терпения и ожидания: все тираны рано или поздно заканчивали плохо, а герой-тираноборец оказывался рядом в нужный момент. В политическом пространстве более нет места для гражданского подвига, гражданина здесь вытеснит суверен. Нам ясно, о чём должен думать бюргер, но какие действия он должен предпринимать в условиях кризиса?

Если учесть, что «Геркулес на распутье» и гравюры, призывающие надеяться на скорый конец тирании, созданы примерно в одно время и рассчитаны на одну и ту же публику, что можно сказать о значении политического выбора Геркулеса в пользу Труда? Подобная перемена мест слагаемых

<sup>19</sup> Активная заинтересованность ван ден Брока подтверждается его рисунками для двух серий гравюр на близкую тему: «История Давида» (1570-1600), «Семь главных добродетелей и их человеческие образы» (1576). В первом случае изображена жизнь самого знаменитого тираноборца – Давида, во второй серии представлены образы тиранов, погубивших города из-за нехватки той или добродетели.

в уравнении добродетели сигнализирует о принципиальном изменении представления о том, какой должна быть индивидуальная жизненная стратегия и что такое участие в политике. В середине XVI века впервые в истории европейского искусства тема превознесения труда получает большое распространение: складывается впечатление, что серии гравюр возникают одна за другой как будто из пустоты. Человека, прежде осуждённого на непрестанную работу, отныне провозгласили существом, *рождённым для труда*. Можно пойти по лёгкому пути и определить повышенный интерес к усердию как черту, присущую нидерландскому образу жизни: так, например, в 1567 году в Антверпене была издана книга Лодовико Гвиччардини «Описание Нидерландов», в которой флорентийский купец восхищается жителями «нижних земель» как трудолюбивым и скромным народом, успешным, прежде всего, в торговле и ремёслах<sup>20</sup>.

Книга Гвиччардини была напечатана Христофором Плантеном – одним из наиболее крупных и успешных издателей во всей Европе, причём в Антверпене на него работали и братья Вириксы, и Криспин ван ден Брок. Примечательно, что титульная страница «Описания Нидерландов» содержит аллегорическую виньетку, на которой присутствует и Геракл: на архитектурной раме фигуры Славы и Геракла расположены над Церерой и Нептуном соответственно, причём под изображением богини плодородия изображена сценка пахоты, а под повелителем моря – несколько торговых судов (рис.10). На соседнем развороте размещён девиз «*Labora et constantia*». Посыл, предвещающий знакомство читателя с Нидерландами, ясен: трудом и постоянством народ этих земель достигает процветания и славы. Однако всё это не объясняет причин возникновения потребности в столь отчётливо выраженной артикуляции ценностного выбора.

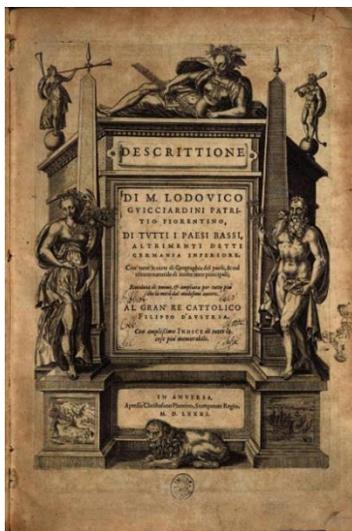


Рис.10. Лодовико Гвиччардини. Описание Лодовико Гвиччардини всех Нидерландов, иначе известных как Нижняя Германия... 1581

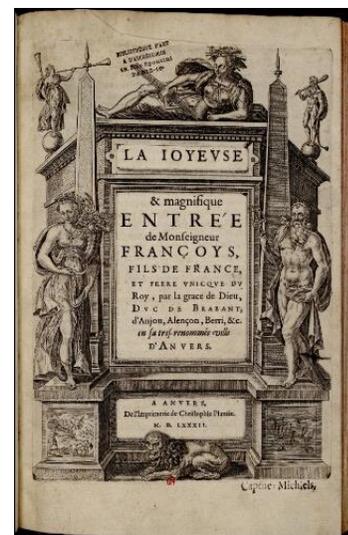


Рис.11. Радостный и великолепный въезд монсеньора Франсуа... в Антверпен. Из типографии Кристофа Плантена. 1582

<sup>20</sup> Guicciardini L. Beschrijvinghe van alle de Nederlanden. Haarlem, 1979. P. 28.

Кроме того, почему подобное визуальное и текстовое сообщение требует фигуры Геракла, а не, допустим, Меркурия или мореплавателя Одиссея? Известно, что занятие ремеслом в виде прядения было унижительным эпизодом в мифологеме героя – безумием и злой волей богов, а не высоким призванием. Любопытно, что та же титульная гравюра была использована в книге, изданной в честь торжественного въезда герцога Анжуйского в Антверпен (рис.11). Её заказал городской магистрат, поэтому книга была призвана донести до нового «временного правительства» идею сопротивления гордого и богатого города испанской, а значит и всякой тирании<sup>21</sup>. На страницах издания народ Антверпена предстал как политическая сила, способная храбро защищать и трудолюбиво восстанавливать свой город. В этом контексте подвиги Геркулеса должны были мыслиться как тяжёлый труд, а усердие горожан, в свою очередь, освещалось героическим ореолом.

Выбор Геркулеса в пользу Труда, а не Добродетели по замыслу ван ден Брока мог быть опосредован композиционным и смысловым содержанием уже упомянутой работы Франса Флориса, на которой удовольствиям праздной жизни противопоставлен труд, ремесленный и интеллектуальный. Группа, которую молодая женщина венчает лавровым венком, наделена атрибутами свободных искусств: глобусом, циркулем, писчей дощечкой. Кроме того, старательным молодым людям сопутствует надпись из трёх слов: *Diligentia / Modus / Reglum* (Усердие / Мера / Правило). Вероятно, эта смысловая и композиционная схема впервые была предложена итальянским художником Джироламо да Сермонета: в коллекции Эрмитажа находится аллегорическая картина, на которой молодая девушка наказывает юношу, пребывающего в праздной неге, и протягивает чернильницу другому, занятому рисунком (рис.12). В иконографический атлас нидерландских художников эта сцена попала через гравюру антверпенского художника Корнелиса Боса, путешествовавшего по Италии в середине века (рис.13). Если в итальянском варианте главная героиня безымянна, а пейзаж настраивает на лирический и философский тон, то в нидерландском прочтении и в формате гравюры образ получает отчётливое дидактическое звучание. Так, центральная фигура обозначена гравёром как *Solertia* (изобретательность или находчивость), а на заднем плане трудолюбивому юноше как бы покровительствуют работающие крестьяне, в то время как позади праздного можно увидеть вора и висельницу. Мастерство и смекалка, необходимые для труда в условиях города, полезные как в ремёслах, так и в предпринимательстве, по мысли художника, сопутствуют только тем, кто занят делом.

<sup>21</sup> Подробно о книге см.: Peters E.J. Printing Ritual: The Performance of Community in Christopher Plantin's *La Joyeuse & Magnifique Entrée de Monseigneur Francoys ... d'Anjou* // *Renaissance Quarterly*. Vol. 61. 2008. P. 370-413.



Рис.12. Джироламо да Сермонета. Аллегория. 1521-1580 гг. Эрмитаж



Рис.13. Корнелис Бос по картине Джироламо да Сермонетта. Изобретательность вознаграждает трудолюбие и наказывает лень. Ок. 1540-1544 гг. Рейксмузеум

Уникальное соединение решений Франса Флориса и Корнелиса Боса – фигур на переднем плане и пейзажного фона – можно увидеть на гравюре Иеронима Вирикса по рисунку Мартина ван Клеве (рис. 14). Структурно схема этой композиции наиболее близка замыслу ван ден Брока: два пути, представленные в виде аллегорий, имеют смысловое продолжение в виде последствий, а именно – процветающего города и наказания преступников. Аллегория Усердия (*Diligentia*), стоящая в центре, определяет социальное благополучие горожан: тот, кто не трудится, ответственен за разбой и хаос. Показательна сопроводительная надпись: «Лавровый венок принадлежит тем, кто бдителен и трудолюбив, а бездельников ждут мучения, розги и нищета»<sup>22</sup>. Космический порядок, первостепенный для жителей древних полисов, заменяется здесь требованием правильного поведения, которое способствует порядку социальному<sup>23</sup>.

Помимо этого, идею с заменой фигуры Добродетели на олицетворение Труда ван ден Броку мог подсказать вариант Геркулеса на распутье из «Корабля дураков», опубликованного в Антверпене в 1548 году. Брандт всячески высмеивает лень на своих страницах, и несмотря на то, что по тексту к Гераклу приходят классические *Voluptas* и *Virtus*, последняя изображена в виде пожилой женщины с веретеном в руках. Литера «ипсилон» из книги Тори содержит такое же указание на труд – физический и интеллектуальный – в виде книги и веретена, над которыми привязаны пальмовые ветви и лавровый венок. Таким образом, семантическое поле понятия труда в эпоху Реформации уже сопряжено

<sup>22</sup> Цит. по: Veldman I.M. Images of Labor and Diligence in Sixteenth-Century Netherlandish Prints: The Work Ethic Rooted in Civic Morality or Protestantism // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. Vol. 21, 1992. P. 243.

<sup>23</sup> Сущностная разница заключается в том, что социальный порядок самодостаточен и потому функционирует как система символических референций, которые ссылаются друг на друга, в то время как порядок космический встраивает сообщество людей в порядок природы и надприродного мира. Во втором случае человеческое мышление учитывает внешний символический референт (можно вслед за Кантом назвать его «регулятивным принципом»). Здесь для нас важно, что в рамках социального порядка человек рассчитывает на себя и свой труд, так как больше не может с уверенностью опираться на сверхъестественное – оно ещё ожидает его как награда, но уже не сопровождает в земной жизни.

с предметами, отсылающими как к ремесленным, так и к свободным и творческим занятиям. Происходит вытеснение добродетели трудом.

Однако процесс этот протекает постепенно, переходный характер эпохи виден и в том, как плавно размываются сословные границы: ещё не вполне ясно, куда вписать стремительно растущее городское население, отчасти совпадающее с кругом лиц, участвующих в создании и потреблении печатной продукции. Активные издатели, торговцы, ремесленники, а также учителя, врачи и юристы уже ставили под сомнение представление о легитимности сословной системы, однако ещё не разрушили её. На первых порах для жителей крупных городов вопрос состоял в том, какой образ жизни стоит вести тем, кто зарабатывает на жизнь собственным трудом.



Рис.14. Иероним Вирикс по рисунку Мартина ван Клеве. Награда усердия и наказание лени. Вторая половина XVI в. Королевская библиотека Бельгии



Рис.15. Адриан Колларт по рисунку Мартина де Воса. Призвание рабочего класса. Ок. 1585 г. Британский музей

Одной из попыток вписать класс бюргеров в социальную архитектуру трёх сословий можно назвать серию гравюр Адриана Колларта по рисункам Мартина де Воса – довольно крупных представителей южнонидерландской школы рисунка. Серия изображала представителей трёх сословий в распространённой иконографии триумфальных колесниц, причём главной особенностью гравюры, посвящённой народу, является попытка объединить образы крестьянства, бюргерства и ремесленников (рис. 15). Так, горожанин возвышается на простой деревянной повозке рядом с аллегорией Послушания с крестом в руках, а значит примерный бюргер, прежде всего, послушен воле вышестоящих: от Бога до земных правительств. В качестве извозчика выступает Терпение с наковальней в руках. Чем содержательно наполнена жизнь бюргера? Повозка запряжена быком, символизирующим труд, и худым осликом, означающим упорство, каждый из которых нагружен рабочими инструментами. Важный нюанс: среди последних присутствуют кисть и палитра, а значит рисовальщик и гравёр как члены гильдии святого Луки причисляют себя к кругу горожан, жизнь которых наполнена терпеливым, усердным, постоянным трудом вне зависимости от специфики профессии. Картину этого секулярного варианта праведности завершает пейзаж, в котором крестьяне заняты обработкой земли. Образ далёк от идиллии: он не воодушевляет, но недвусмысленно предписывает должное поведение.

На внимание к мотиву труда накладывает отпечаток полемика XVI века, развернувшаяся вокруг статуса художника. С одной стороны, производство художественной продукции в нидерландских гильдиях соседствует с более низким и техническим трудом, и в этом отношении художник остаётся по необходимости трудолюбивым ремесленником наравне с сапожником или стеклодувом. С другой, он всё чаще мыслит свою работу в ряду *Ars Liberalis* и чувствует себя частью сложного интеллектуального процесса, связанного с изданием книг, а значит и с «производством» идей. Немаловажную роль здесь могло играть то, что вместе со вступлением в гильдию художник получал гражданство, а значит и равные права с другими горожанами. Ценность труда, таким образом, поддерживается началом оформления идеи политического равенства всех со всеми: житель города мог способствовать процветанию или разложению, проявляя усердие или отлынивая от дел, являясь при этом частью любого профессионального цеха. На начальном этапе бурного развития коммерции ставка на земные блага всё ещё сопряжена с твёрдой уверенностью в превосходстве общего блага над частным богатством, за счёт чего политическое тело города остаётся живым. Но замена героической *Virtus* на более доступные и секулярные ценности не могла пройти бесследно.

Добродетель не исчезла насовсем, но её присутствие в идейном поле гравюры переместилось с земного плана на высокий небесный – она отделилась не пространственно, а онтологически. Уход *Virtus* из мира поддержан другими указаниями на потустороннюю перспективу: демоническими существами на дороге праздности и встречей с божественными добродетелями на пути труда. Эта перспектива указывает на религиозное значение последнего в культуре XVI века, и среди антверпенских серий гравюр можно найти немало примеров, когда эта связь изображается предельно отчётливо. Например, в серии Мартена ван Хемскерка «Награда за труд и усердие» 1572 года представлен крестьянин, путешествующий вместе со своей лопатой из одной гравюры в другую, и приближающийся к главной награде – встрече с Иисусом Христом. В начале своего пути крестьянин заключает союз с Усердием – их брак благословлён мужской персонификацией Страха Божьего при свидетельстве Надежды. В конце серии божественная Любовь (*Caritas*) связывает верёвкой благословляющего Христа, крест и коленопреклонённого крестьянина, подписанного как *Labor* (рис. 16). Труд, таким образом, привёл человека к вечной жизни благодаря милосердию Бога, однако примечательно, что человек идёт ко спасению не через Церковь и веру, а дорогой труда, усердия и бережливости. По рисунку ван Хемскерка была создана гравюра, на которой трудящимися были представлены даже высшие силы: на ней изображён чан, наполненный кровью из боковой раны Христа и сердцами людей. Сердца соединяются с Богом за счёт дополнительных усилий извне: олицетворение Веры (*Spes*) в образе трудящейся женщины с сильными, мускулистыми руками помогает душам очиститься с помощью своеобразной метлы с наконечником в виде креста (рис. 17). Если убрать с гравюры Иисуса Христа, символы евангелистов и сопутствующие латинские подписи, можно решить,

что вниманию зрителя представлена нелёгкая работа ведьмы, вынужденной сварить целый котёл сердец не в переносном смысле. Вера здесь трудолюбива, а труд религиозен.



Рис.16. Филипп Галле по рисунку Мартена ван Хемскерка. После смерти труд вознаграждается любовью Христа. 1572 г. Рейксмузеум



Рис.17. Дирк Волкертсзон Корнхерт по рисунку Мартена ван Хемскерка. Вера очищает сердца людей кровью Христа. 1557 - 1561 гг. Рейксмузеум

Религиозный моральный смысл «Геркулеса на распутье» ван ден Брока проявлен не только и не столько через присутствие христианских добродетелей и демонических существ. Существенно более значимой в этом отношении является центральная парная группа, парящая над Гераклом – Добродетель и Фортуна. Панофский, описывая гравюру, пишет, что аллегории участвуют в поединке и находятся в состоянии борьбы<sup>24</sup>, что вписывалось в римскую и гуманистическую традицию противопоставления *Virtus* и *Fortuna*. Последняя отвечала за изменчивый мир политической нестабильности – измерение, которому свободные люди противопоставляли силу гражданского совершенства, то есть добродетель. Это качество определяло смысл политики: союз людей стремился противостоять превратностям случая, возвращая в гражданах нравственное достоинство и мужество, которые формировали человека таким, каким он должен был быть по своей природе. В связи с этим оппозиция «*Fortuna – Virtus*» на протяжении веков была устойчивым риторическим тропом. Если бы всё было так, как описал Панофский, интерпретация гравюры ван ден Брока не вызывала бы затруднений: Добродетель бы покровительствовала дороге труда, а Фортуна была бы естественной метафизической наставницей жизненных удовольствий. Так, в поединке, каждая из них сражалась бы за душу юного героя, только вступающего на жизненный путь. Однако хоть сколько-нибудь честный и внимательный взгляд не найдёт патетики борьбы, которую художник маньеристического направления наверняка изобразил бы с большой виртуозностью. Напротив, женские фигуры изображены соединёнными в объятии, и связывают их узы согласия. Чтобы исключить всякие сомнения, достаточно сравнить эту группу

<sup>24</sup> Panofsky E. Op. cit. S. 120.

с гравюрой по рисунку ван ден Брока, где можно быть уверенным в содержании сюжета: похожее объятие мы встретим во «Встрече Марии и Елизаветы». О чём может говорить этот странный союз?

Ответ может содержаться в рассуждении одного из самых читаемых христианских авторов наряду с Августином – Боэция, впервые предложившего новое разрешение оппозиции «*Fortuna – Virtus*» в диалоге «Утешение философией». Интересно, что жизнь философа пришлась на переходную эпоху, типологически схожую с ранним Новым Временем: старый мир уходил в прошлое, а новый ещё не обрёл ясных очертаний. В периоды кризисов контролировать пространство, управляемое смутьянкой-удачей, было всё труднее: как сенатор Боэций являлся представителем республиканской традиции и в политической жизни продолжал опираться на *Virtus*, однако как христианин, оказавшийся в плену, он задаёт себе вопрос о том, как Бог может допустить победу Фортуны в судьбе добродетельного человека<sup>25</sup>. Он адресует этот вопрос милосердной Философии, утешающей Боэция тем, что «всё есть благая Фортуна, всё есть счастье»<sup>26</sup>: хотя человеческому разуму не дано постигнуть смысл и всю причинно-следственную цепочку неудач, случающихся с добродетельным человеком, земной произвол Фортуны может обернуться благом в «вечном теперь», которое созерцает абсолютно благой Бог. Концепция времени *nunc-stans* подразумевает перспективу, в которой снимается противоборство разумного и случайного, как в жизни отдельного человека, так и в секулярном историческом развитии политики<sup>27</sup>. Фортуна находит новое место в мировоззрении, сложившемся на пересечении римского политического этоса и христианского представления о божественном промысле – в этом новом качестве Фортуна предстаёт как помощница Провидения, а Добродетель становится спутницей свободной воли человека.

Боэций фиксирует состояние политики внутри Империи, где всё труднее проявить республиканскую добродетель – в схожей ситуации оказались свободные люди европейских городов XVI века. Боэций отвечает Фортуне, опираясь на философию и веру; новый век, пытаясь примириться с судьбой, полагается на трудолюбие, как Геркулес ван ден Брока. Как уже было сказано, для переходной эпохи характерно примирение *Virtus* и *Fortuna*, причём место последней в сочинениях итальянских гуманистов потребовало бы самостоятельного исследования. Для понимания общего европейского контекста достаточно указать на то, что в своих знаменитых «Пословицах» (1500) Эразм Роттердамский приводит цитату из письма Цицерона<sup>28</sup>, ставшую эмблематическим кредо эпохи, её надеждой: «*Duce virtute comite fortuna*» (Fam., X,3). Иными словами, когда человека ведёт добродетель, удача ему сопутствует. Этот отрывок присутствует на одной из медалей падуанского мастера Джулио делла Торре, правда уже в соединении с религиозным содержанием: «*Deo Duce Virtute Comite Fortuna Favente*».

<sup>25</sup> Боэций. «Утешение философией» и другие трактаты. М., 1990. С. 194-195.

<sup>26</sup> Ibid. С. 271.

<sup>27</sup> О соотношении вечности и секулярного времени земной истории в философии Боэция, см.: Покок. Д.Г.А. Момент Макиавелли. Политическая мысль Флоренции и атлантическая республиканская традиция. М., 2020. С. 79-83.

<sup>28</sup> Wittkower R. Chance, Time and Virtue // Journal of the Warburg Institute. Vol.1, 1938. P. 317.

Господь предводительствует, добродетель идёт рядом, а удача благосклонна — идея, визуально выраженная в виде двух женских фигур, находящихся в диалоге, над которыми парит облако с лицом Бога-Отца<sup>29</sup>. На медали Камелио, посвящённой Джулиано Медичи в 1513 году, передана точная цитата из Цицерона, которой соответствует изображение Добродетели, закутанной в пеплос, а также Фортуны с устойчивыми атрибутами – корабельным рулём и рогом изобилия в руках. Союз двух женских фигур обозначен жестом рукопожатия.

Нидерландские художники вряд ли могли быть знакомы с вышеприведёнными источниками, однако мотив мог быть подсказан атмосферой времени и духовной переменой Европы. Если своими силами повлиять на политический кризис невозможно, остаётся два пути привлечения Фортуны на свою сторону: можно надеяться на её счастливое расположение к смелым и трудолюбивым или можно представить её образным выражением судьбы, которая находится в ведении Бога. В случае с «Геркулесом на распутье» возможны обе интерпретации, однако есть основания склоняться ко второй. В Антверпене были сильны протестантские настроения, а одним из ключевых посылов реформаторского движения была идея о предопределении: Бог заранее избирал тех, кто будет спасён. Образ Геркулеса идеально подходил для аллегии избранного героя: какой бы выбор ни совершил юный Геракл, по природе своей он был божественным сыном, путь которого должен был закончиться на Олимпе рядом с отцом. Ван ден Брок нашёл уникальное художественное решение: лишив своего героя классических атрибутов, он указывает на его происхождение благодаря изображению орла, парящего над головой Геркулеса. Птица, являющаяся атрибутом Юпитера, несёт на своих крыльях Добродетель, которая в союзе с Фортуной может быть прочитана как новое, кальвинистское по духу выражение высшего Провидения-Предопределения. Кроме того, объятие *Virtus* и *Fortuna* заключено в облако, в котором на гравюрах зачастую могли располагаться самые значимые небесные жители, вплоть до Троицы. Орёл Юпитера, таким образом, может быть прочитан как секулярная и аллегорическая замена голубя Святого Духа.

В такой конфигурации судьба героя известна зрителю, но неясна самому юноше, и потому он находится не столько в ситуации выбора, сколько на пути нераскрытой эсхатологии. Что остаётся человеку в земной истории, где судьба предreshена, но неизвестна? Геркулес больше не может вступать в прямое общение с Добродетелью в силу политического хаоса и нарастающего отчуждения граждан от непосредственного участия в делах власти – схожим образом человек эпохи Реформации не может

<sup>29</sup> Ibidem. Виттковер пишет, что на аверсе изображён хирург Аурелио даль Аква. Медаль делла Торре с изображением этого человека находится в Музее Виктории и Альберта, причём на реверсе изображена Юстиция (в действительности Аурелио был юристом). Вероятно, Виттковер ошибся с атрибуцией, но мы ссылаемся именно на изображение, опубликованное в его статье: Pl. 50b. Там же Виттковер пишет, что сюжет был включён в «Эмблематику» Альчиати, благодаря чему мог стать широко известным среди художников. Однако эмблема «*Virtuti Fortuna Comes*» изображает единство кадуцея Меркурия и рог Амалфеи, что указывает на гораздо более сниженное понимание слов Цицерона в меркантилистском ключе: смелым в значении предприимчивости сопутствует материальное благополучие. Едва ли эту эмблему можно поставить в один смысловой ряд с медалями делла Торре и Камелио, как то предложил Виттковер.

быть уверен в возможности стяжания личной заслуги перед Богом. И герою, и человеку в этих стеснённых обстоятельствах предоставлена поистине земная свобода – свобода усердно трудиться или сгинуть в праздности.

Нам ничего не известно о конфессиональной принадлежности ван ден Брока, но во второй половине XVI века деноминация, к которой причисляет себя художник, сообщила бы нам не слишком много ценных сведений, особенно для интерпретации содержания печатной графики. Художники, гравёры и издатели могли выполнять заказы самого разного толка, ориентируясь на разных покупателей. Несколько продуктивных десятилетий печатного дела конца века приходится на ту пору, когда конфессиональные границы между католиками и протестантами ещё не были проведены с достаточной ясностью, как риторически, так и институционально. Вильгельм Оранский менял церковную принадлежность дважды, и едва ли исключительно по богословским причинам. Вместо того, чтобы проводить водораздел культуры по линиям «католическая и имперская» и «протестантская и республиканская», гораздо продуктивнее было бы разглядеть поливариативность смыслов, которыми живут художники, издатели и зрители по разные стороны баррикад. Текучесть и подвижность идей, ещё не успевших оформиться институционально в пылу религиозных войн, в полной мере отвечают ситуации политической нестабильности. Геркулес, над которым возвышается облако предопределения, мог быть моральным и религиозным ориентиром как для самых яростных кальвинистов, так и для католиков, хорошо знавших сочинения Августина и его учение о спасении немногих. Помимо этого, нельзя забывать, что обращение к классической античности и языку аллегорий становилось идеальной формой визуализации ценностей враждебных друг к другу лагерей. Гуманистический и библейский репертуар в равной степени начинали создавать единый гражданский язык человека Нового Времени. Человека, как мы помним, трудящегося.

Есть определённый соблазн списать разработку темы на влияние протестантской этики труда, однако этот лёгкий путь ведёт к ошибочной локализации проблемы: значительная часть художников и издателей, выпускавших гравюры и трактаты на тему труда, причисляли себя к католикам<sup>30</sup>. «В поте лица твоего будешь есть хлеб» (Быт.3:19), – говорит Библия. Прежде эти слова звучали как проклятие, теперь они становятся антропологической характеристикой человеческого существа, его естественным призванием. Уже упомянутую серию гравюр ван Хемскерка открывает показательный для эпохи лист, аллегорически передающий цитату из Книги Иова: «Homo natus ad laborem et avis ad volatum» (Человек рождён для труда, как птица для полёта, рис. 19). На гравюре изображён земной шар, полностью усыпанный инструментами труда, а над этим печальным образом парит птица. Справа от удручающей картины расположена персонификация Природы, которая вскармливает младенца для работы так же,

<sup>30</sup> Veldman I.M. Op. cit. P. 262.

как ранее она вскормила птицу для полёта. Аллегория хорошо иллюстрирует культурную ситуацию времени: труд здесь становится атрибутом и уделом не отдельного сословия или конкретных персонажей, а человечества как такового. Новый тип мышления открыл человека не как носителя определённой культуры, а как представителя *всего человечества*, населяющего земной шар. Действительно, что может быть общего между крестьянами, королями, священниками, художниками, аборигенами Нового Света, жителями Антверпена и Лондона? Общего не в значении единого и едва ли достижимого идеала, а общего фактически – какая характеристика формально подошла бы каждому? Человечество объединяет тривиальная необходимость предпринимать усилия для поддержания жизни, то есть трудиться.



Рис.18. Филипп Галле по рисунку Мартена ван Хемскерка.  
Человек рожден для труда. 1572 г. Метрополитен-музей

Классическая республиканская этика и христианское представление о святости задавали перспективу, в которой город может сохранить свободу благодаря нескольким героям и быть помилованным благодаря горстке праведников. Сципион Африканский выбирал добродетель, а святой Франциск – бедность. В Новом времени сфера трансцендентного решительно отдалается, оставляя в зоне человеческой досягаемости мир произвольной социальности, где содействовать общему благу и процветанию обязан каждый – в формирующемся мире бюргеров для признания за человеком достоинства достаточно сохранения наименьшего общего знаменателя. Печатная графика, рассчитанная на круг зажиточных и образованных мещан, была наиболее подходящим и универсальным медиумом для распространения нового человеческого идеала.

Кальвинистский, республиканский, гуманистический или попросту бюргерский характер нидерландской культуры является не безусловным фактом, а вопросом интерпретации. В качестве носителя смыслов гравюра подобна палимпсесту: в её создании может участвовать множество самых разных людей, через которых эпоха оставляет свой отпечаток. Реформированный «Геркулес на распутье» мог воспитывать потенциального зрителя как политика, горожанина, ремесленника,

христианина, стремящихся к тому или иному виду благополучия, благодаря единой этической системе координат. Отношения политического, религиозного и этического значений Геркулеса XVI века можно очертить подобно диаграмме Венна, где в центре пересекающихся кругов окажется герой на распутье как универсальное множество смыслов. Парадоксальным образом Геракл мира печатной графики раннего Нового времени предстаёт перед нами как полисемантический знак, утративший глубину не из-за бедности смыслов, а в силу перевода их многообразия в горизонтальное измерение индивидуальной жизни, разворачивающейся параллельно трансцендентному миру. Героическая добродетель в новых условиях буржуазного общества утрачивает силу: невозможность повлиять ни на земную историю, ни на личное спасение оставляет человеку доступ лишь к преобразованию материи. Тяжёлый труд избавляет горожанина от перспективы гражданской славы и святости.

### Библиография:

- Бозций. «Утешение философией» и другие трактаты. М., 1990.
- Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. М., 1993.
- Ла Бозси. Э. Рассуждение о добровольном рабстве. М., 1952.
- Петрарка Ф. Сочинения философские и полемические. М., 1998.
- Покок. Д.Г.А. Момент Макиавелли. Политическая мысль Флоренции и атлантическая республиканская традиция. М., 2020.
- Цицерон. О старости. О дружбе. Об обязанностях. М., 1974.
- Bleyerveld Y. Van de tiran verlost: Het boekje Tyrannorum praemia. Den loon der tyrannen van Willem van Naecht (1578) // Netherlands Yearbook for History of Art. Vol. 52, 2001.
- Buchan B. Changing Contours of Corruption in Western Political Thought, c. 1200–1700 // Corruption: Expanding the Focus. Ed. by M. Barcham. ANU Press, 2012.
- Clifton, J. Adriaen Huybrechts, the Wierix Brothers, and Confessional Politics in the Netherlands // Netherlands Yearbook for History of Art. Vol. 52, 2001.
- Donato M. Hercules and David in the Early Decoration of the Palazzo Vecchio: Manuscript Evidence // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 54, 1991.
- Ettlinger, L.D. Hercules Florentinus // Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Vol. 16. N. 2, 1972.
- Freedberg D. Art after Iconoclasm: Painting in the Netherlands between 1566 and 1585 // Art after Iconoclasm. Painting in the Netherlands between 1566 and 1585. Ed. By K. Jonckheere, R. Suykerbuky. Turnhout, 2012.
- Guicciardini L. Beschrijvinghe van alle de Nederlanden. Haarlem, 1979.
- Panofsky E. Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neuen Kunst. Berlin, 1930.
- Peters E.J. Printing Ritual: The Performance of Community in Christopher Plantin's La Joyeuse & Magnifique Entrée de Monseigneur Francoys ... d'Anjou // Renaissance Quarterly. Vol. 61. 2008.
- Veldman I.M. Images of Labor and Diligence in Sixteenth-Century Netherlandish Prints: The Work Ethic Rooted in Civic Morality or Protestantism // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. Vol. 21, 1992.
- Wind E. Pagan mysteries in the Renaissance. Yale University Press, 1958.
- Wittkower R. Chance, Time and Virtue // Journal of the Warburg Institute. Vol.1, 1938.

**Bibliography:**

- Bojecij. «Uteshenie filosofiej» i drugie traktaty. M., 1990.
- Ksenofont. Vospominanija o Sokrate. M., 1993.
- La Bojesi. Je. Rassuzhdenie o dobrovol'nom rabstve. M., 1952.
- Petrarka F. Sochinenija filosofskie i polemicheskie. M., 1998.
- Pokok. D.G.A. Moment Makiavelli. Politicheskaja mysl' Florencii i atlanticheskaja respublikanskaja tradicija. M., 2020.
- Ciceron. O starosti. O družbe. Ob objazannostjah. M., 1974.
- Bleyerveld Y. Van de tiran verlost: Het boekje Tyrannorum praemia. Den loon der tyrannen van Willem van Haecht (1578) // Netherlands Yearbook for History of Art. Vol. 52, 2001.
- Buchan B. Changing Contours of Corruption in Western Political Thought, c. 1200–1700 // Corruption: Expanding the Focus. Ed. by M. Barcham. ANU Press, 2012.
- Clifton, J. Adriaen Huybrechts, the Wierix Brothers, and Confessional Politics in the Netherlands // Netherlands Yearbook for History of Art. Vol. 52, 2001.
- Donato M. Hercules and David in the Early Decoration of the Palazzo Vecchio: Manuscript Evidence // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 54, 1991.
- Ettlinger, L.D. Hercules Florentinus // Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Vol. 16. N. 2, 1972.
- Freedberg D. Art after Iconoclasm: Painting in the Netherlands between 1566 and 1585 // Art after Iconoclasm. Painting in the Netherlands between 1566 and 1585. Ed. By K. Jonckheere, R. Suykerbuky. Turnhout, 2012.
- Guicciardini L. Beschrijvinghe van alle de Nederlanden. Haarlem, 1979.
- Panofsky E. Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neuen Kunst. Berlin, 1930.
- Peters E.J. Printing Ritual: The Performance of Community in Christopher Plantin's La Joyeuse & Magnifique Entrée de Monseigneur Francoys ... d'Anjou // Renaissance Quarterly. Vol. 61. 2008.
- Veldman I.M. Images of Labor and Diligence in Sixteenth-Century Netherlandish Prints: The Work Ethic Rooted in Civic Morality or Protestantism // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. Vol. 21, 1992.
- Wind E. Pagan mysteries in the Renaissance. Yale University Press, 1958.
- Wittkower R. Chance, Time and Virtue // Journal of the Warburg Institute. Vol.1, 1938.