

УДК 75.03

DOI: 10.28995/2073-6401-2020-1-127-138

## П.П. Рубенс: «Автопортрет в окружении друзей из Мантуи». Проблемы интерпретации

Людмила Ю. Лиманская

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, lydmila55@mail.ru*

*Аннотация.* В статье анализируется фрагмент из «Автопортрета Рубенса в окружении друзей из Мантуи» (1606) из Музея Вальрафа-Рихарца, Кёльн, на котором художник изобразил себя, брата Филиппа, Ю. Липсия и ученого-филолога, единомышленника Липсия Каспара Шоппе. Вопрос о том, кто еще входит в группу портретируемых, вызывает в науке дискуссии. В статье анализируется точка зрения, согласно которой на портрете напротив Рубенса изображен портрет Галилея, а смысл изображенного на портрете сообщества заключается в репрезентации дискуссии, которую вели современники Рубенса вокруг новой картины мира Галилея.

*Ключевые слова:* Рубенс, Галилей, картина мира, звездный вестник, телескоп

*Для цитирования:* Лиманская Л.Ю. П.П. Рубенс: «Автопортрет в окружении друзей из Мантуи». Проблемы интерпретации // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2020. № 1. С. 127–138. DOI: 10.28995/2073-6401-2020-1-127-138

## P.P. Rubens. “Self-portrait surrounded by friends from Mantua”. Interpretation issues

Lyudmila Yu. Limanskaya

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
lydmila55@mail.ru*

*Abstract.* The article analyzes a fragment from “Self-portrait of Rubens surrounded by friends from Mantua” (1606), Wallraf-Richartz Museum, Cologne, in which the artist portrayed himself, brother Philip, J. Lipsius, and the scholar philologist, Lipsius’ like-minded Caspar Shoppe. The question of

---

© Лиманская Л.Ю., 2020

who else is presented in the group portrayed yet causes debate. The article considers the view that the portrait of Galileo is depicted in the portrait opposite Rubens, and the meaning of the community depicted in the portrait is to represent the discussion that Rubens contemporaries led around the new model of the world proposed by Galileo.

*Keywords:* Rubens, Galileo, model of the world, Sidereus Nuncius, telescope

*For citation:* Limanskaya, L.Yu. (2020), “P.P. Rubens. ‘Self-portrait surrounded by friends from Mantua’. Interpretation issues”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Social Studies. Art Studies” Series*, no. 1, pp. 127–138, DOI: 10.28995/2073-6401-2020-1-127-138



*Рис. 1.* П.П. Рубенс. «Автопортрет в окружении друзей из Мантуи», 1606, *Музей Вальрафа Рихартца, Кёльн*

«Автопортрет в окружении друзей из Мантуи» (1606) П.П. Рубенса из музея Вальрафа Рихартца, Кельн, где художник изобразил себя, брата Филиппа Рубенса, его учителя Ю. Липсия и ученого-филолога, единомышленника Липсия Каспара Шоппе [Ниемер 1983, р. 175–196], вызывает дискуссии. В литературе последних лет поднимается вопрос о том, кто еще входит в группу портретируемых (рис. 1). Можно предположить, что на портрете изображены представители *Respublica literaria* – «Республики ученых», или «Республики наук», появившейся в эпоху Возрождения и к XVII в. обретшей характер интернациональной переписки: «Республика ученых» повлекла создание первых академий естественных наук, таких как Академия деи Линчеи в Риме, членом которой в 1611 г. стал Галилео Галилей. Академия деи Линчеи представляла собой коллективную лабораторию по обмену и обсуждению новых знаний о природе, социально-политических воззрений.

Важную роль в среде «Республики ученых» играл стоицизм. Очевидно, что «Автопортрет в окружении друзей из Мантуи» отсылает зрителя к варианту образного воплощения представителей среды «Республики ученых», собравшихся при дворе герцога Винченцо II Гонзага, а также к нравственным идеалам стоицизма, которые развивал в своем учении представленный на портрете Ю. Липсий и которые были близки и Рубенсу [Morford 1991], и Галилею [Ниемер 1983, р. 175].

Интересным представляется рассмотреть точку зрения на «Автопортрет в окружении друзей из Мантуи» как на изображенное сообщество «Республики ученых», обсуждающих новую картину мира Галилея, а образ, расположенный напротив Рубенса, – как портрет Галилея [Ниемер 1983, р. 175]. Известно, что зимой 1603–1604 гг. Галилей пребывал в Мантуе, и, очевидно, встреча Рубенса и Галилея произошла при дворе герцога Гонзага. Важную роль среди членов «Республики ученых» играла их социальная позиция: начиная с раннего гуманизма многие были увлечены стоицизмом. Можно предположить, что идея «Автопортрета с друзьями из Мантуи» представляет воображаемый диспут о новой системе мира, выдвинутой Коперником и Галилеем, обсуждение которой охватило сообщество «Республики ученых» и витало в среде неостоек при Мантуанском дворе герцога Винченцо II Гонзага [Reeves 1997, р. 24]. Продолжая традиции времен раннего Возрождения, когда в гуманистических кругах Италии были распространены ученые сообщества, основанные на стоических идеалах Сенеки, герцог Гонзага отводил важную роль личному общению с просвещенной элитой своего времени, о чем свидетельствует включенный в групповой автопортрет образ Ю. Липсия.

Многие художники, находясь под влиянием научных дискуссий «Республики ученых», были увлечены естественно-научными наблюдениями, обсуждавшимися в среде ученых. Интерес к астрономическим открытиям Галилея нашел отражение в произведениях Лодовико Чиголи, Питера Пауля Рубенса, Адама Эльсхаймера и других [Reeves 1997, р. 57–90]. Поскольку астрономические гипотезы Галилея, так же как нравственные идеалы неостоицизма, шли вразрез с католической доктриной, отношения между наукой и искусством развивались в контексте теологических и политических дискуссий времени.

Из письма К. Фабри де Пейреска Галилею известно, что Рубенс был большим поклонником талантов ученого [Miller 2000, р. 63]. Пейреск вел обширную переписку со многими эрудитами своего времени, обменивался письмами с Рубенсом, обсуждал вопросы теории и истории искусства, обменивался своими астрономическими

наблюдениями, был приверженцем стоических идеалов [Miller 2000, p. 63].

Обладая широким кругом исследовательских интересов, Пейреск вел переписку с Галилеем, в частности относительно изучения Луны, спутников Юпитера, наблюдений туманности Ориона. Рубенс, вовлеченный в философские дискуссии о новой системе мира, свои взгляды характеризовал как дружественные разногласия, и, предположительно, в «Автопортрете с друзьями из Мантуи» художник, обращаясь к аудитории, словно приглашает принять его сторону, в то время как Галилей протягивает руку, чтобы удержать его, но молчит. Справа – Липсий и группа учеников, противников коперниканства, а слева – ученики Липсия, сторонники Галилея [Huetner 1983, p. 175]. Суммируя вышесказанное, можно предположить, что кельнский «Автопортрет с друзьями из Мантуи» указывает на разнообразные взгляды научного сообщества относительно Новой системы мира Галилея, утверждавшей гелиоцентрическую подвижную модель Вселенной, которая носила антиаристотелевский, антисхоластический характер.

Первый биограф Галилея, его ученик Винченцо Вивиани, писал, что Галилей с большим удовольствием рисовал и говорил, что, если бы в молодости у него был выбор, он мог бы стать живописцем, отдавая предпочтение венецианской традиции. Галилей сам иллюстрировал свои наблюдения за Луной в телескопе и создал зарисовки лунной поверхности для «Звездного вестника». Примечательно, что Галилей проводил параллель между наукой и искусством и полагал, что и художник, и ученый подражают природе, отмечал важную роль Леонардо да Винчи, сумевшего в своем творчестве объединить эти области знания. Известно, что и Рубенс изучал творчество Леонардо, занимался копированием его работ, в частности фрески «Битва при Ангиари». Полагая, что в основе научного и художественного зрения лежат законы природы, Галилей писал:

Когда я наблюдаю за чудесными изобретениями в искусстве и в науке, мне кажется, что я не могу изобрести нечто новое... Когда я созерцаю великолепную статую, я говорю себе, когда ты научишься создавать в мраморе нечто подобное, открывать прекрасные формы, утаенные в камне? Или смешивать краски и накладывать их на холст или на стену так, как это делали Микеланжело, Рафаэль, Тициан?

Отдавая предпочтение красоте природных творений, он полагал, что естество женщины превосходит по красоте любую мраморную статую. Он так пояснял свою мысль:

Тогда что же это такое по сравнению с человеком, созданным природой, состоящим из множества внешних и внутренних членов, из множества мышц, сухожилий, нервных костей, которые служат стольким и столь разнообразным движениям? И что мы скажем о чувствах духовных, имеющих власть над разнообразными движениями? И что мы скажем о понимании чувств духовной силы? Может, создание статуи дает нам ключ к пониманию этого? Может, правильнее сказать, что создание статуи уступает в красоте законам формирования не только живого человека, но и даже червя? [Galileo 1661, p. 129]

Сходные мысли высказывал Рубенс относительно законов понимания живой природы и античной пластики. В трактате «О подражании статуям» он рекомендовал учитывать подвижность мышц, кожи, полупрозрачность теней, присущих живой природе, и не стремиться к прямому копированию скульптурных образцов:

Ведь даже лучшим статуям присущи многие свойства, на которые следует обратить внимание и избегать их... Особенно это касается различий в тенях, так как мышцы, кожа, хрящи некоей полупрозрачностью поверхности своей смягчают черноту теней, которые у статуй еще усиливаются благодаря плотности камня и становятся чрезвычайно резкими. Добавьте к этому, что мышцы при каждом движении изменяются и благодаря эластичности кожи то расслабляются, то сжимаются [Рубенс 1977].

В технике рисунков с античных оригиналов Рубенс стремился оживить образы античных героев. В эскизах к «Смерти Сенеки» 1611–1612 гг. и бюста Сенеки для портрета 1611 г. художник стремится придать облику статус жизнеподобия. Подвижность штриха в рисунке головы Сенеки направлена на преодоление пластической статики камня: и в рисунке, и в живописном изображении Сенеки акцентированы вьющиеся пряди волос, собравшиеся на теле складки кожи, припухлость вен. Рисунок бюста Сенеки, использованный затем в групповом автопортрете «Четыре философа» 1611 г., словно встраивает образ античного философа в сообщество его последователей (рис. 2).

Примечателен факт сотрудничества Галилея с художником Л. Чиголи во время наблюдений за Луной [Panofsky 1956, p. 3–15]. Чиголи ассистировал Галилею при изучении поверхности светила. Результатом совместной работы Чиголи и Галилея стало изображение неровной лунной поверхности во фреске «Успение Богоматери» (рис. 3) в куполе Санта Мария Маджоре в Риме. Чиголи изобразил деву Марию на поверхности Луны, покрытой кратерами,



*Рис. 2. П.П. Рубенс.  
«Четыре философа», 1611,  
Галерея Питти, Флоренция*



*Рис. 3. Л. Чиголи.  
«Успение Богоматери», 1599,  
церковь Санта-Мария-Маджоре,  
Рим<sup>1</sup>*



*Рис. 4. Ян Брейгель Старший,  
П.П. Рубенс. «Аллегория зрения»,  
1617, Музей Прадо, Мадрид*

<sup>1</sup> Можно встретить название «Непорочное зачатие» (Immacolata Concezione). Чиголи изображает Успение Пресвятой Богородицы, общую тему в итальянском искусстве барокко, где Мария изображена сопровождаемой на небеса сонмом ангелов. Часто в сцене «Успение Пресвятой Богородицы» изображали Богородицу, стоящую на зеркальной чистой поверхности Луны, так как Луна, как и Мария, считались непорочными небесными телами. Однако в ноябре 1609 г. Галилей с помощью телескопа обнаружил, что лунная поверхность покрыта пятнами, которые Галилей интерпретировал как кратеры. Это вызвало интерес у Л. Чиголи и привело к богословским дискуссиям относительно правомерности изображения Богородицы на поверхности Луны с пятнами, так как не соответствовало представлениям о Луне как непорочном небесном теле – традиционном иконографическом символе Богородицы.

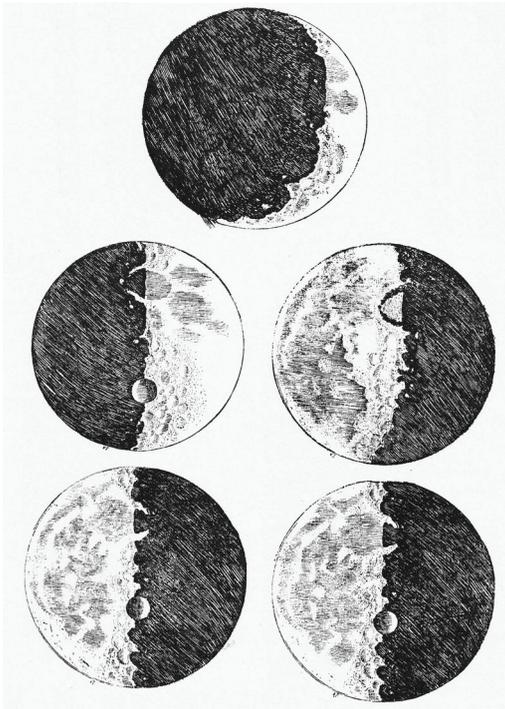
подобно тому, как поверхность была зарисована Галилеем во время наблюдений в телескоп, за что он подвергся нападкам со стороны церкви. Неровная поверхность Луны не соответствовала религиозным представлениям о Луне, связываемым с образом Девы Марии. Так астрономические открытия Галилея внесли коррективы в трактовку традиционной религиозной иконографии. Например, открытие топографии Луны и причин, лежащих в основе ее неравномерной освещенности, привело к переосмыслению образов, связанных с догматом непорочного зачатия, так как белый, гладкий сверкающий Лунный диск являлся символом непорочности Девы Марии. Открытая Галилеем и изображенная Чиголи в «Успении Богородицы» неровная поверхность светила не согласовывалась с традиционными религиозными представлениями. Проследивая интерес Рубенса к астрономическим открытиям Галилея и его современников, интересно обратить внимание на написанную совместно с Яном Брейгелем Старшим в 1617 г. «Аллегорию зрения» (Прадо, Мадрид) (рис. 4), где изображена мастерская художника, а в центре – фигура Аллегории зрения, рядом с которой – телескоп и произведения Рубенса. По мастерской расставлены измерительные приборы – армиллярная сфера, астролябия, глобус, наугольник. Тем самым художники указывают на важную роль оптических, измерительных приборов в художественном созерцании.

Сравнивая фреску Чиголи «Успение Богоматери» в куполе Санта Мария Маджоре (1612) и алтарную композицию «Дева в образе Жены Апокалипсиса», написанную П.П. Рубенсом в 1623–1625 гг. для собора Фрайзинга (рис. 5), можно найти сходство в изображении Луны. Особенностью трактовки Луны и у Чиголи, и у Рубенса является то, что поверхность светила сходна с зарисовкой, сделанной Галилеем во время его наблюдений в телескоп (рис. 6). К. Ренгер, сопоставляя отрывок из «Звездного вестника» 1610 г. и форму лунного кратера под ногой Девы в образе Жены Апокалипсиса в композиции Рубенса, заметил сходство между формой пятна на Лунной поверхности, картой Богемии и фрагментом из текста «Звездного вестника» (рис. 6) Галилея [Renger 1990], который писал:

Я это заметил даже с некоторым удивлением. Середина Луны занята как бы некоторой впадиной, значительно большей, чем все остальные, и совершенно круглой по форме; ее я заметил вблизи обеих четвертей и, насколько возможно, изобразил во вторых частях приводимых рисунков. Она при затемнении и освещении представляет такой вид, как если бы на Земле область вроде Богемии была окружена со всех сторон величайшими горами, расположенными по окружности совершенного круга [Галилей 1964, т. 1, с. 27].



*Рис. 5. П.П. Рубенс. «Дева в образе Жены Апокалипсиса», фрагмент, 1623–1625, церковь Богоматери, Фрайзинг*



*Рис. 6. Галилео Галилей. Рисунки Лунной поверхности. Звездный вестник, 1610*

Алтарный образ был заказан Рубенсу Максимилианом Баварским, главой императорских войск католической лиги, одержавшим победу над протестантами при битве на Белой горе под Прагой 8 ноября 1620 г. Иконография сюжета «Дева в образе Жены Апокалипсиса» связывалась с образом христианской церкви в период гонений и в алтарном панно Рубенса указывает на победу католической лиги. Астрономические увлечения Рубенса прослеживаются и в таких поздних работах, как «Пейзаж в лунном свете» (1635–1640), «Сатурн, поедающий свое дитя» (1637–1640). Впервые наблюдая Сатурн через телескоп в 1609–1610 гг., Галилей заметил, что Сатурн выглядит не как единое небесное тело, а как три тела, почти касающихся друг друга, и высказал предположение, что это два крупных «компаньона» (спутника) Сатурна. Астрономические спутники планеты Сатурн, в соответствии с описанием Галилея, представлены в картине «Сатурн, поедающий свое дитя» (1637–1638).

В позднем «Пейзаже в лунном свете» (1635–1640, музей Курто, Лондон) звездное небо освещено сиянием Луны. Подобно тому, как Млечный путь в телескопе Галилея превратился из тумана в мириады новых звезд, так и образ ночного неба в пейзаже Рубенса оказался отражением реальных наблюдений за бесчисленными россыпямидвигающихся звезд, словно проясняющих зрителю новый взгляд на небеса. Рубенс неоднократно обращается к изображению Луны и лунного света в своих как ранних, так и поздних произведениях. При рассмотрении «Пейзажа в лунном свете» вспоминаются строки из «Звездного вестника», где Галилей писал: «...все лицо Луны, обращенное к Земле, освещается ярчайшим пламенем противостоящего Солнца, и земная поверхность сияет больше всего, залитая лунным блеском» [Галилей 1964, т. 1, с. 34]. Рубенс в пейзаже подчеркивает отражение лунного и звездного света в воде, что отсылает к мысли Галилея, который полагал, что Луна и Земля сияют отраженным светом.

Во время пребывания в Риме Рубенс был дружен с Адамом Эльсхаймером (1578–1610), жившим в Риме с 1600 г. и, очевидно, наблюдавшим звездное небо в телескоп. Трактовка лунного света и подвижного звездного неба у Рубенса в «Пейзаже в лунном свете» 1612 г. близка к образу неба в композиции Эльсхаймера «Бегство в Египет» (1609, Пинакотека, Мюнхен). В композициях Рубенса и Эльсхаймера изображение ночного неба освещено россыпью мерцающих подвижных звезд и полосой Млечного пути, напоминающих записи и зарисовки Галилея. В пейзажах изображена полная Луна, которая отражена на поверхности воды, и темные деревья. В «Бегстве в Египет» поставлен акцент на контрасте ночного света

и света факела в руке Иосифа, который переключается со светом костра пастухов [Костыря 2005].

Интерес к природе лунного света прослеживается в картине Рубенса «Святой Христофор, переходящий через реку с младенцем Христом» (1612, Пинакотека, Мюнхен), где изображены три вида света: лунный – естественный; свет, исходящий от Христа – божественный; и свет фонаря – искусственный. По легенде, римлянин, будущий святой Христофор, был человеком огромного роста. Как-то он встретил святого отшельника и спросил его, каким образом он может служить Христу. Отшельник отвел его к реке и сказал, что большой его рост и сила смогут оказать помощь во время переправы. Христофор стал перевозить через реку на своей спине путников. Однажды его попросил перенести через реку маленький мальчик. Посреди реки он стал настолько тяжел, что Христофор испугался, как бы они оба не утонули. Мальчик сказал ему, что он – Христос и несет с собой все тяготы мира. Затем Иисус крестил великана в реке, и тот получил свое новое имя – Христофор, «несущий Христа».

Это произведение Рубенс написал под впечатлением широко обсуждаемой в ученых кругах проблемы «вторичного света». Примечательно, что картина Рубенса близка по замыслу аналогичной работе А. Эльсхаймера «Святой Христофор» (1598–1599, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). В композиции Эльсхаймер использует три источника света: естественный – свет Луны, мистическое свечение нимба над головой младенца Христа, символизирующего его слова «Я – свет миру» (Ин. 8:12), и искусственный свет, исходящий от факела отшельника. Эльсхаймер использовал три вида света для того, чтобы подчеркнуть религиозно-мистический аспект замысла.

Рубенс в своей трактовке сюжета главный акцент ставит на наблюдении за физико-анатомическим изменением двигающейся в освещенном пространстве фигуры святого Христофора. Рубенса привлекает естественное расположение света от источников – Луны и фонаря отшельника. Луч фонаря падает на группу, двигающуюся навстречу зрителю, – Христофора и младенца, а фигура отшельника освещена вторичным светом Луны (у Эльсхаймера святой Христофор отражает свет, исходящий от младенца). Хотя нет прямых документальных свидетельств того, что Рубенс был полностью согласен с эстетическими и научными взглядами Галилея [Wootton 2010], его произведения ставят живописные проблемы, сходные с новой картиной мира.

## Литература

---

- Галилей 1964 – *Галилей Г.* Звездный вестник // Галилей Г. Избранные произведения: В 2 т. М.: Наука, 1964. Т. 1.
- Костыря 2005 – *Костыря М.А.* Творчество Адама Эльсхаймера и западноевропейский ночной пейзаж XVII в. // Вестник СПбГУ. Сер. 2. 2005. Вып. 1. С. 155–161.
- Рубенс 1977 – *Рубенс П.П.* О подражании статуям // Рубенс П.П. Письма, документы, суждения современников. М.: Искусство, 1977. 480 с.
- Galileo 1967 – *Galileo G.* Dialogue Concerning the Two Chief World System. Berkeley: University of California Press, 1967.
- Huemer 1983 – *Huemer F.* Rubens and Galileo 1604: Nature, Art, and Poetry // *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1983. Vol. 44. P. 175–196.
- Miller 2000 – *Miller P.* Peiresc's Europe Learning and Virtue in the Seventeenth Century. New Haven: Yale University Press, 2000. 246 p.
- Morford 1991 – *Morford M.* Stoics and Neostocs: Rubens and The Circle of Lipsius. Princeton: Princeton University Press, 1991. 246 p.
- Panofsky 1956 – *Panofsky E.* Galileo as a Critic of Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought // *Isis*. 1956. Vol. 47, no 1. P. 3–15.
- Reeves E. 1997 – *Reeves E.* Painting the Heavens. Princeton: Princeton University Press, 1997. 310 p.
- Renger 1991 – *Renger K.* Peter Paul Rubens // *Altare für Bayern*. München: Alte Pinakothek, 1991. P. 46–48.
- Wootton 2010 – *Wootton D.* Galileo: Watcher of the Skies. New Haven: Yale University Press, 2010. 509 p.

## References

---

- Galileo, G. (1967), *Dialogue Concerning the Two Chief World System*, University of California Press, Berkeley, USA.
- Galilei, G. (1964), “Sidereal Messenger”, in Galilei, G., *Izbrannyye proizvedeniya v 2 t.* [Selected Works in 2 vols.], Nauka, Moscow, Russia, vol. 1.
- Kostyria, M.A. (2005), “Works of Adam Elsheimer and the Western European night landscape of the 17<sup>th</sup> century”, *Bulletin of St. Petersburg State University. Ser. 2*, vol. 1, pp. 155-161.
- Huemer, F. (1983), Rubens and Galileo 1604: Nature, Art, and Poetry, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, vol. 44, pp. 175-196.
- Miller, P. (2000), *Peiresc's Europe Learning and Virtue in the Seventeenth Century*, Yale University Press, New Haven, USA.
- Morford, M. (1991), *Stoics and Neostocs: Rubens and the Circle of Lipsius*, Princeton University Press, Princeton, USA.
- Panofsky, E. (1956), “Galileo as a Critic of Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought”, *Isis*, vol. 47 (1), pp. 3-15.

- Reeves, E. (1997), *Painting the Heavens*, Princeton University Press, Princeton, USA.
- Renger, K. (1991), "Peter Paul Rubens", *Altare für Bayern*, Alte Pinakothek, Munich, Germany, pp. 46-48.
- Rubens, P.P. (1977), "Statues imitation", in Rubens, P.P., *Rubens: pis'ma, dokumenty, suzhdeniya sovremennikov* [Rubens: Letters, Documents, Testimonies], Iskuststvo, Moscow, Russia.
- Wootton, D. (2010), *Galileo: Watcher of the Skies*, Yale University Press, New Haven, USA.

### *Информация об авторе*

Людмила Ю. Лиманская, доктор искусствоведения, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; lydmila55@mail.ru

### *Information about the author*

*Lyudmila Yu. Limanskaya*, Dr. of Sci. (Art Studies), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; lydmila55@mail.ru