

НАТУРФИЛОСОФИЯ ПАРАЦЕЛЬСА И ПЕЙЗАЖ «ДУНАЙСКОГО СТИЛЯ»

А.Н. Донин

Приводятся новые данные, подтверждающие гипотезу, выдвинутую О. Бенешем, о том, что искусство Дунайской школы (Альтдорфер, Губер и др.) выражает те же мировоззренческие основы, что и натурфилософия Парацельса. Картина Альтдорфера «Битва Александра Македонского с Дарием» рассматривается как художественный аналог алхимического процесса.

Среди картин, хранящихся в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе, есть портрет неизвестного мужчины кисти Рубенса. В свое время было отмечено его сходство с луврским «Портретом ученого» работы неизвестного мастера. Считается, что оба портрета восходят к утраченному оригиналу кисти Вольфа Губера – немецкого художника, принадлежавшего к Дунайской школе [1]. Что же касается портретируемого, то это, как предполагают, Парацельс – знаменитый врач и алхимик, живший в XVI веке [2].

Вольф Губер был придворным живописцем и архитектором в Пассау – епископском городе, имевшем тесные связи с Зальцбургом, где Парацельс провел последние годы своей жизни. Поэтому весьма вероятно, что ученый и художник могли знать друг друга. Не исключено, что Парацельс был знаком и с другими мастерами Дунайской школы. Косвенно об этом свидетельствует мировоззренческая общность дунайского искусства и натурфилософии Парацельса, что впервые отметил в 1939 году Отто Бенеш [3]; обращался он к этой проблеме и позднее [4].

Великий немецкий ученый, известный под именем Парацельса, – собственно Филипп Теофраст Бомбаст фон Хознхайм (1493–1541) – оставил значительное теоретическое наследие. Его содержание носит натурфилософский характер. Ренессансная натурфилософия развивала унаследованные от античности концепции, при этом ей был присущ интерес к магии, астрологии, алхимии, каббале и другим языческим элементам мышления. Это происходило на фоне доминирующего христианского миропонимания. Натурфилософы эпохи Возрождения воспринимали природу как динамично развивающийся мир, как наполненный божественной энергией живой и прекрасный организм. Этот взгляд разделяли не только ученые (кроме Парацельса, можно назвать, например, Агриппу Неттесгеймского и Себастьяна Франка), но и многие художники. Идеи Парацельса столь же выражали духовную атмосферу эпохи, как и пейзажи Кранаха, Альтдорфера и Вольфа Губера. Заметим, что, хотя миропонимание Парацельса и его язык необычайно далеки от науки нашего времени, они оказали большое влияние на ее формирование. Этот странствующий врач положил начало отделению химии и медицины от мистики. Недаром А.И. Герцен называл Парацельса «первым профессором химии от сотворения мира» [5].

Парацельс не создал такого теоретического труда, в котором были бы систематически изложены его философские взгляды, поэтому представление о них мы составляем, рассматривая другие его работы – посвященные медицине и магии, алхимии и атмосферным явлениям. В определенном смысле можно говорить о философии, космологии и антропологии Парацельса. Поскольку человек, по мнению ученого, является квинтэссенцией четырех стихий, то все

области знания группируются у Парацельса вокруг медицины. Можно сказать, что его натурфилософия есть не что иное, как философия в медико-алхимической интерпретации. Правда, миропонимание Средних веков и Ренессанса было синкретическим, различные области знания имели общий категориально-понятийный аппарат, и часто трудно понять, где антропология переходит в алхимию, а философия в магию.

Главным качеством природы в натурфилософии Парацельса – качеством, которое присуще всем вещам, является движение, изменение. Окружающее представлялось ему динамическим единством, в котором одни вещи постоянно порождают другие. Таким образом, природа как бы превратилась из средневековой *natura naturata*, то есть природы порожденной, в *natura naturans*, природу порождающую. Ренессансная натурфилософия базировалась на представлении, что все вещи возникают из некоего первовещества, *prima materia*, в конце же своего существования вещество должно стать *ultima materia* – высшей формой материи. Переход вещества из низшей формы в высшую может совершаться лишь под воздействием энергии (силы, как говорит Парацельс), исходящей из Бога и имманентной каждой отдельной вещи. Человек является квинтэссенцией стихий, но объединяет в себе не телесную субстанцию предметов, а заключенный в них дух [6]. В этом выражается связь макрокосма, большого мира, с микрокосмом – человеком. Они живут одной жизнью, и, чтобы понять человека, необходимо знать, как действует на него окружающий мир. Выяснению этого были подчинены различные науки. Так, астрология говорила о влиянии небесных тел на человека, на его душу, медицина открывала те метафизические субстанции в человеческом теле, которые служили для него источниками исцеления, алхимия давала знание о приметах природы, умение читать ее знаки и превращать одни вещества в другие.

Однако одной науки было мало. Спасение невозможно без любви, и в ней заключалась основа всей деятельности Парацельса. Нравственной антитезой любви является война. Она была ненавистна не только для Парацельса, но и для других мыслителей эпохи – Эразма Роттердамского, Себастьяна Франка. Гуманисты считали войну как таковую богопротивным делом, при этом Парацельс в особенности выступал против войны мировоззренческой [7]. Его любовь распространялась на все сущее: отсюда профессиональные занятия ученого: медицина – врачевание людей и алхимия – исцеление металлов: именно исцелением считалось превращение свинца или железа в золото.

Первую задачу человека Парацельс видел в самопознании. Но поскольку человек есть микрокосм, то эта задача расширяется до познания мира. Бог и природа для Парацельса идентичны: *Qui vivit in natura, vivit in deo*, то есть «Кто живет в природе, тот живет в Боге», – пишет он. Но у человека, продолжает ученый, есть и вторая задача – быть может, более важная: сформировать мир [8]. Совершенно очевидно, что обе задачи реализует в своем творчестве художник, творец, в ренессансном понимании подобный Богу, создавшему мир. Вот что пишет Парацельс в книге «Происхождение металлов»: «Итак, во-первых, надо знать, что элемент вода есть мать всех минералов, и ему нет ничего равного. Тогда даже древо земное – не есть дерево, а происходит от нее, и камень так же становится железом и происходит от воды. Вода становится тем, чем она не является, земля – тоже тем, чем она сама не является. Тогда и человек тоже должен стать тем, чем он сам не является. ...Другим становится металл, другим становится камень, другим колчедан. И в небе также иной снег, иной луч, иная

радуга. Так же и в земной области: иное дерево, иная трава, иной цветок, иная губка. Итак, художник должен видеть, мастер надо всем, в чем ему никто не может подражать: он один все во всем, он – *rerum prima materia*, он *rerum ultima materia*, он – это все» [9].

Натурфилософии было свойственно одушевление природы, чему в немалой мере способствовало распространение христианского пантеизма – несмотря на его непризнание официальной церковью, подозревавшей его сторонников в ереси. В современной науке для одушевления природы существуют разные понятия: гилозоизм, витализм, анимизм, панпсихизм. Не вдаваясь в тонкости различий между ними, остановимся на термине «анимизм» как имеющем наиболее общий характер. Именно анимизмом отличается образ природы в искусстве «дунайского стиля», и в этом его близость к натурфилософии. С другой стороны, важнейшим пунктом антропологии Парацельса была идея сущностной одинаковости человека и мира. Эта пантеистическая концепция была подготовлена еще в XV веке великим немецким философом Николаем Кузанским.

Еще одним источником природного анимизма была вера в стихийных духов. Она вела свое происхождение от античности, и в эпоху Средних веков уже имела народный, как бы фольклорный характер. Ее проявления отмечались даже в XX столетии [10]. По мнению Парацельса, мир населен сверхъестественными существами. Это гномы, пигмеи, инкубы и суккубы, лемуры, нимфы, саламандры, сирены и множество других. Их облик имеет большее или меньшее сходство с человеческой фигурой. Мироззрение Парацельса имело организмический характер. В его трудах часто встречается фольклорно-космологический образ мирового древа, но и обычным растениям ученый уделял большое внимание. В «Третьей книге по философии» он писал: «Это растение похоже на человека. У него своя кожа – это кора, корень – как его голова и волосы; у него своя фигура и свои чувства, свой ум и чувства в его стволе. У него есть листва, цветы и плоды как украшение, как у человека слух, лицо и язык. Омела – болезнь растения, его смерть и умирание» [11]. Своего рода параллелью к этим представлениям являются причудливые, похожие на человеческую фигуру деревья и скалы, часто встречающиеся в пейзажах Дунайской школы. С другой стороны, люди в картинах, рисунках и гравюрах дунайских художников нередко имеют сходство с природными формами.

В знаменитом рисунке «Альпийский пейзаж с ивами» (ок. 1511, Вена, Академия художеств) Альбрехт Альтдорфер изображает на переднем плане два необычных дерева. Одно из них – старое, с расщепленным внизу стволом, оно сильно изогнуто и наклонено направо, будто едва стоит на подкашивающихся ногах. Второе, более молодое дерево, словно бы поддерживает его, не давая упасть. Существуют разные трактовки этого мотива: одни видят в нем трагедию, другие бурлеск [12]. Но очевидно, что изображенные деревья – не совсем деревья: они представляют собой нечто иное, более значительное. Их образ в большой мере очеловечен или, может быть, демонизирован.

Два не менее известных рисунка Вольфа Губера посвящены близкой теме: «Ивы у мельницы» и «Ивы у ручья» (оба – 1514, Будапешт, Музей изобразительных искусств). Передний план здесь подобен сценической площадке, а деревья кажутся актерами: они образуют выразительные группы, словно сходятся и расходятся, что-то обсуждают, склоняясь друг к другу, а их ветви и сучья похожи на жестикулирующие руки. Но в этих деревьях чувствуется некая угроза, отчужденность от мира людей, их образы тоже демонизированы. Еще

выразительнее рисунок Вольфа Губера «Ива» (1529, Эрланген, Библиотека университета): величественное старое дерево с развевающимися, словно волосы вокруг головы, гибкими длинными ветвями, стоит на фоне широкого ландшафта с дальними горами и маленьким городком.

Сходство с формами дикой природы имеет и часто встречающийся в немецком искусстве XV–XVI веков так называемый дикий человек. Происхождение этого образа неоднозначно. В его основе лежит древняя, еще античная вера в существование фавнов, силенов и сатиров. Блаженный Августин полагал, что дикие люди – это дети Адама, но им не довелось узнать слова Божьего. Есть определенное сходство между дикими людьми и раннехристианскими отшельниками. Наконец, существовала и такая точка зрения: дикий человек – это естественное существо, живущее в мудром согласии с природой. Альбрехту Альтдорферу принадлежат два рисунка на эту тему: «Дикий человек в лесу» (1508, Лондон, Британский музей) и «Дикие люди в лесу» (ок. 1510, Вена, Альбертина). В обоих случаях бросается в глаза сходство графических приемов в передаче образа человека с изображением окружающей растительности – деревьев и кустов. Создается впечатление их внутреннего, имманентного им единства, сущностной одинаковости человека и природы. Но тем же единством с окружающим миром в искусстве Дунайской школы нередко наделены не дикие, а «цивилизованные» люди – персонажи античных легенд – например, Пирам и Тисба, и даже современники самих художников – Альтдорфера, Вольфа Губера, «малых мастеров» Дунайской школы. Неизвестно, верили эти художники в стихийных духов или нет, но, очевидно, они считали, что во всех вещах проявляется *prima materia* – в земле, в скалах, растениях, животных и в людях, даже если все они сильно отличаются друг от друга в *ultima materia*. Человек и мир, микрокосм и макрокосм принадлежат друг другу, происходят от одних и тех же элементов.

Помимо стихийных духов, как полагали натурфилософы XVI века, в мире существует множество таинственных сил, определяющих суть и форму природных явлений. По мнению Парацельса, особо важное место среди них занимает так называемый архей – верховное созидательное начало природы, которое содержится во всех вещах и придает им жизненную силу. Похоже, что представление об архее – или аналогичное – выражено во многих произведениях «дунайского стиля»: они «заряжены» необычайно высокой витальностью. Такой рисунок Вольфа Губера «Голгофа» (1502, Будапешт, Музей изобразительных искусств). Композиция рисунка исключительно оригинальна: вдали на склоне горы виден пустой крест для распятия и приставленная к нему лестница, дальше несколько колес на шестах – орудие колесования, вокруг кусты и невысокие деревья. Справа на переднем плане башнеобразные ворота со шпилем, слева вдали еще одна гора. Поверхность земли – множество вспучивающихся бугров и пригорков. Кажется, что они растут на глазах, шесты с колесами раскачиваются, напряженная динамика придана кустам и деревьям, и только ворота и крест стоят неколебимо. В небе рядом с перекладиной креста видно солнце, от которого исходят многочисленные лучи. Создается впечатление, что именно они приводят в движение всю природу.

Не менее выразителен рисунок Эрхарда Альтдорфера «Пейзаж с большой елью» (ок. 1530, Копенгаген, Художественный музей). Главным персонажем этого рисунка является огромное разлапистое дерево на переднем плане, занимающее большую часть листа. Трактовка его форм необычайно пластична.

Создается ощущение, что мощные ветви, исходящие от ствола в разные стороны, набухают и увеличиваются, растут, словно их распирает изнутри могучая жизненная сила.

Еще одна точка соприкосновения натурфилософии Парацельса с искусством Дунайской школы – интерес к цвету. Для ученого цвет предметов был фундаментальным свойством природы и имел магический смысл. Парацельс писал в «Книге образов»: «Если речь идет о небе, как черное облако указывает на дождь, радуга на большую страну дождя, большие потоки воды; утренняя заря, мокрый вечер, вечерний закат, жаркое или прекрасное утро – то есть, на небе нет ни одного цвета, который не имел бы своего магического значения. В небе являются все цвета, и ни один не является напрасным: так часто возникает другая погода и происходят изменения... И хотя ты уже знаешь четыре основных цвета, принадлежащих четырем элементам и свойственных им, как синий – земле, зеленый – воде, желтый – воздуху, красный – огню, все же кроме того имеется много случайных цветов и смешанных цветов, когда ты почти не можешь понять, какой это цвет. Тогда ты должен обратить большое внимание именно на то, какой цвет элемента является основным. По этому нужно судить» [13].

Живопись Дунайской школы отличается не только особой светоносностью и чистотой цвета, но и необычайным разнообразием взаимосвязанных нюансов. В картинах Альтдорфера, Мастера Истории, Мастера Чудес Мариацелля, Вольфа Губера и других художников «дунайского стиля» переданы различные состояния атмосферы, разное время: день и ночь, утро и вечер, чистое небо и грозные облака. Иногда встречается и радуга. Скорее всего, Парацельс хорошо знал живопись «дунайского стиля», и она могла послужить своего рода катализатором его интереса к цвету. Ученый был лично знаком с некоторыми из современных ему живописцев: «Чтобы дальше говорить о цветах, то я скажу, что настоящих совершенных цветов не более шести, а именно: черный, белый, желтый, красный, зеленый и синий. ...То есть что понимается под дополнительными цветами и смешанными цветами, как подтверждают мне все художники, из этих шести красок можно сделать больше тридцати, и ни одна из них не будет повторять другую» [14]. В составлении красок, да и в создании картин, в те времена было нечто от алхимического процесса: алхимия – это тоже своего рода искусство, существующее в спектрах цвета и запаха. В поисках эликсира жизни или философского камня алхимик всегда шел своим индивидуальным путем. Этим он был подобен художнику, создающему каждый раз уникальные, сложные произведения. Иногда картины дунайских мастеров оставляют впечатление, что одни цвета порождают в них другие – множество цветов и их оттенков. А вот что наблюдал алхимик в своей реторте: «Если чернота четко проявляется, то знай, что Женщина беременна. Но когда начинает показываться павлиний хвост, то есть когда на стекле появится множество разных цветов, то это показывает, что Меркурий философ действует на грубый Меркурий и простирает крылья свои, покуда не одолеет его» [15]. И Женщина, и Меркурий философ, и грубый Меркурий – алхимические обозначения разных веществ. Их последовательные превращения сопровождаются изменениями цвета, и Парацельс видит в этом сходство с цветовыми переходами в произведениях живописи. Из «Книги образов» Парацельса: «Тогда вы должны знать, что каждая черная материя должна отзываться в своем времени так, что другие три краски также появляются в нем одна за другой: итак, сначала после черного идет белое, после белого желтое, после желтого красное» [16]. В картине Альтдорфера «Воскресение

Христа» (ок. 1518, Вена, Художественно-исторический музей) черные еловые ветви на фоне неба как будто порождают вокруг себя желтое, золотистое и красное сияние восходящего солнца.

Такое чередование цветов не случайно. Оно характерно для сменяющих друг друга стадий процесса исцеления металлов. Считалось, что некогда материя приобрела греховный характер из-за грехопадения ангелов и человека. Тогда и возникли болезни – в том числе и болезни металлов. Но между Божественным и земным мирами существует разветвленная иерархия всемогущих духов. Они несколько овеществлены и огрублены, они не имеют бессмертной души и занимают более низкое место по отношению к человеку. Но именно благодаря этим духам можно достичь исцеления материи – через *prima materia*, которая является посредником, образующим форму. Это как бы душа, обладающая тонкой субстанцией – полудуховной, полуматериальной, и духи могут высвободить ее из оформленной предметности. Правда, их еще нужно склонить к содействию. Для этого применяются магические действия и средства. Таким средством считался «философский камень», и все алхимики были заняты его поисками.

Превращение металлов в золото было главной задачей алхимии. Не из корыстных побуждений, как часто думают, а из благороднейшего стремления излечить болезнь металла. Всего тогда было известно семь металлов: золото – аналог Солнца, серебро, считавшееся металлом Луны, медь, ассоциировавшаяся с Венерой, олово, бывшее металлом Юпитера, свинец – металл Сатурна и ртуть – Меркурий. Золото – Солнце – считалось воплощением мужского начала в мире, серебро – Луна – женского. Магическому превращению в золото подлежали медь, олово, железо и свинец: эти неблагоприятные металлы считались больными, так как были подвержены коррозии; здоровым было только одно золото. Алхимик начала XVII века Михаэль Майер пишет: «Солнце своими многими миллионами оборотов прядет золото в земле. Мало-помалу Солнце впечатывает свой образ на земле, и этот образ – золото. Солнце – образ Бога, небеса – солнечный образ в человеке, так же, как золото – солнечный образ в земле (также называемый «*Deus terrenus*»), и Бог узнается в золоте» [17]. Серебро тоже считалось благородным металлом, ближе всего находящимся к золоту, хотя и не равным ему. Альберт Великий (1193–1280) – теолог, философ и алхимик – писал: «Рождение металлов идет циклическим путем. Они переходят один в другой кругообразно. Соседние металлы имеют сходные свойства, поэтому серебро легко превращается в золото» [18]. Что же касается Меркурия – ртути, – то этот металл тоже участвовал в алхимическом процессе, но как бы играл роль посредника для других веществ. При этом вряд ли мы можем быть уверенными в том, что он воспринимался алхимиками именно как металл.

Превращение «больного», неблагоприятного металла в золото, то есть алхимический процесс, называлось опусом. Подобно тому, как учение Христа служило спасению человеческой души, так и алхимический *opus* имел своей целью спасение «*anima mundi*», мировой души, заключенной в «*prima materia*», то есть в хаотическом первовеществе. Исцеление должно было сделать материю совершенной, превратить ее в высшую ступень существования, в «*ultima materia*». В человеческом же теле было необходимо отыскать метафизические субстанции, которые являются источниками исцеления, но сами в силу своего совершенства не нуждаются в спасении.

Алхимический *opus* был превращением материи, переходом вещества из одного состояния в другое и состоял, как считалось, из четырех стадий. Первая из них

отличалась почернением вещества и поэтому называлась «nigredo», на второй стадии вещество светлело, и это называлось «albedo», отбеливание; думали, что так возникает серебро. Третья стадия характеризовалась пожелтением и называлась «citrinitas», однако впоследствии, в XV–XVI веках, ее как бы исключили из процесса, перестали замечать, сосредоточив всепоглощающее внимание на четвертой стадии – «rubedo», то есть на покраснении. Оно должно было свидетельствовать, что вещество излечилось, стало золотом. Поэтому работа алхимика понималась как сверхприродная, Божественная, и сам он в определенном смысле уподоблялся Спасителю. Но в то же время алхимик, как и всякий человек, христианин, тоже нуждался в спасении, и его задачей было только изготовление «философского камня», который способен спасти материю, а уже затем, вместе с этим, и его самого.

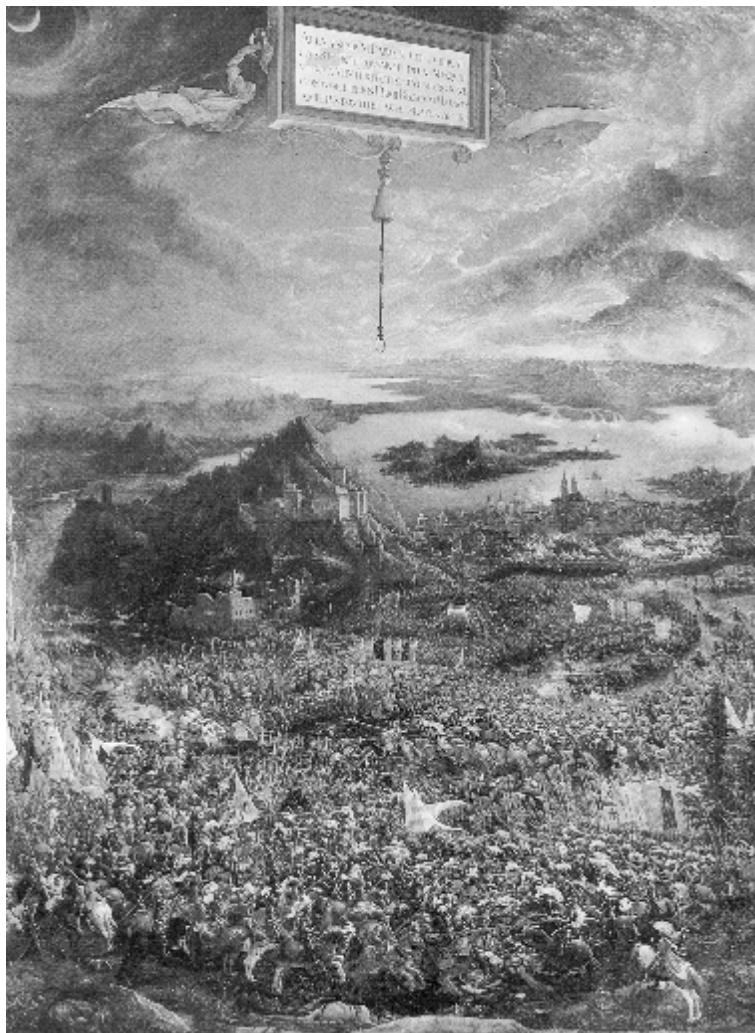
Художники Дунайской школы были добрыми христианами и тоже заботились о спасении своей души, служа этой цели своим искусством. Нередко в их произведениях можно видеть сходство с алхимическими процессами. Ярким примером является картина Альтдорфера «Иоанн Креститель и Иоанн Евангелист» (другое название «Два Иоанна», ок. 1513–1515, Регенсбург, городской музей). Именно она привлекла в свое время внимание Отто Бенеша и вызвала мысль о мировоззренческой близости Парацельса и искусства Дунайской школы. В самом деле, как материализовавшийся архей, словно вырастая из земли, сидит у подножия большого дерева Иоанн Креститель. Иоанн Евангелист, записывающий что-то в большой фолиант, смотрит больше на Предтечу, чем на видение Девы Марии в небе. Он походит не на апостола, а скорее на ученика, еще стоящего на пороге постижения тайн природы. Учитель словно посвящает его в законы мироздания, и это происходит среди дикой, но прекрасной растительности, благоухающей дурманящими ароматами. В нескольких местах красочный слой, нанесенный на еловую доску, как будто осыпался, и кажется, что мир картины возник сам по себе, а не создан кистью художника, и красновато-золотистое дерево доски является для него не просто основой, а первоматерией, *prima materia*.



А. Альтдорфер. Иоанн Креститель и Иоанн Евангелист.
Ок. 1513–1515. Регенсбург, городской музей

Сильнее всего убеждает в существовании связи между натурфилософией Парацельса и искусством «дунайского стиля» картина Альтдорфера «Битва Александра Македонского с Дарием при Иссе» (1529, Мюнхен, Старая Пинакотекa). Исс – это город в Персии на побережье Киликии, где в 333 году до н.э. войска Александра Македонского одержали победу над армией Дария III.

При относительно небольших размерах (158×120 см) картина производит грандиозное впечатление. Это так называемый космический пейзаж: поверхность земли словно бы изменила кривизну, выпрямилась, и в пределах изобразительного поля видны как близлежащие предметы, так и Средиземное море, и Африка почти до верховьев Нила. Мы смотрим на землю как бы с огромной высоты, глубина изображенного пространства невероятна. На переднем плане изображено столкновение армий. Массы войск образуют исполинский водоворот, его движение направлено справа налево. В центре композиции Александр на коне, во весь опор преследующий колесницу Дария; перед ней спасающиеся бегством персидские войска, огибающие гору и исчезающие вдали. Над этой огромной толпой в воздухе висит черная полупрозрачная мгла. Поразительно мастерство живописца, сумевшего впервые в истории искусства передать этот эффект. Мутная чернота поднимается кверху и окружает белеющий полумесяц Луны.



А. Альддорфер. Битва Александра Македонского с Дарием при Иссе.
1529. Мюнхен, Старая Пинакотека

Водовороту людских масс, покрывающих землю, в небе отвечает вихрь облаков, в просветах которого видны бледная Луна и пылающее Солнце. Скорее всего, подобное отображение вызвано тем, что для алхимиков существовало две «философии» – нижних и высших сфер. Первая, нижняя «философия» занималась стихиями земли и воды, а вторая, астрономия, – стихиями огня и воздуха. У Парацельса отношения между всеми вещами, как и между микрокосмом и макрокосмом, определяются соответствием, «*correspondentia*». Поэтому внутри – все, как и вовне, внизу – как наверху. Можно сказать, что «Битва Александра Македонского с Дарием» является художественной реализацией древней концепции, известной по одному из наиболее ранних алхимических текстов – «Изумрудной скрижали» Гермеса Трисмегиста. Это второй, третий и четвертый ее пункты:

2. То, что внизу, подобно тому, что вверху, а то, что вверху, подобно тому, что внизу. И все это только для того, чтобы свершить чудо одного-единственного.

3. Точно так же, как все сущие вещи возникли из мысли этого одного-единственного, так и все произошло от этого одного-единственного через усыновление.

4. Солнце – его отец, Луна – мать его. Ветер вынашивает его во чреве своем. Земля вскармливает его [19].

В картине Альддорфера Солнце окружено словно бы исполинским туннелем из облаков, которые напоминают своим цветом «павлиний хвост», возникающий на стекле реторты, где идет реакция. Здесь представлены цвета трех основных стадий алхимического процесса: «*nigredo*» – черная мгла над войсками Дария,

«albedo» – бледная Луна и «rubedo» – пылающее Солнце над горизонтом. Для усиления светимости Солнца и окружающих его облаков Альддорфер подкладывал под красочный слой золотую фольгу – прием, который использовали в XV–XVI веках многие живописцы. Персидские войска и сам Дарий представлены в левой части композиции – там, где мгла и белеющий лунный полумесяц, Солнце же справа, оно соответствует местоположению Александра.

Вряд ли все это случайно. Средневековое понимание истории, сохранившееся и в XVI столетии, опиралось на концепцию мировых империй, сменяющих друг друга. В рамках этой концепции сражению при Иссе придавалось исключительно важное значение, так как считалось, что с победой Александра вторая (персидская, варварская) мировая держава сменилась третьей – греческой, правителем которой сделался Александр и наследницей которой стал Древний Рим. Священная Римская империя германской нации виделась последним звеном в этой цепи, дальше должно было наступить предсказанное в Апокалипсисе царство антихриста [20].

Как врач и философ, Парацельс был вдохновляем теми же образами, идеями и представлениями, что и художники Дунайской школы. Они смотрели на природу, радуясь ей, и воспринимали окружающий мир как тайну. Он казался им чудесным произведением великого мастера, стоящего надо всем. Как и Парацельсу, мастерам «дунайского стиля» было присуще мажорное мироощущение, своего рода героический энтузиазм, о котором позднее писал Джордано Бруно. И сегодня, в век забвения души и потребительского отношения к природе, значение философии Парацельса и искусства Дунайской школы вновь возрастает. Благодаря им мы яснее видим в материи творческий и животворящий дух.

Л и т е р а т у р а и п р и м е ч а н и я

1. Дунайская школа – большая группа австрийских и немецких художников, работавших в конце XV – первой половине XVI века в городах и монастырях долины Дуная между Регенсбургом и Веной. Их искусство называют «дунайским стилем». Среди его основоположников наиболее яркая фигура – Лукас Кранах Старший (1472–1553). Ведущими мастерами Дунайской школы являются Альбрехт Альддорфер (ок. 1480–1538) и Вольф Губер (ок. 1480–1553).
2. Winzinger F. Wolf Huber. Das Gesamtwerk. Bd. I. – München, 1979. – S. 25.
3. Benesch O. Der Maler Albrecht Altdorfer. – Wien, 1939;
4. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. – М., 1973.
5. Герцен А.И. Письма об изучении природы // Соч. в 9 т. Т. 2. – М., 1955. – С. 236.
6. Pagel W. Das medizinische Weltbild des Paracelsus. Seine Zusammenhänge mit Neuplatonismus und Gnosis. – Wiesbaden, 1962. – S. 48.
7. Zur Friedensidee in der Reformationszeit. Texte von Erasmus, Paracelsus, Franck. – Berlin, 1968.
8. Oesterle F. Die Anthropologie des Paracelsus. – Berlin, 1937. – S. 61–64.
9. Stange A. Malerei der Donauschule. – München, 1971. – S. 36.
10. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Конец XIX – начало XX века. Летне-осенние праздники. – М., 1978. – С. 123–153.
11. Stange A. Ibid.
12. Wühr H. A. Altdorfer, W. Huber. Landschaften. – Berlin, 1938. – S. 12; Weinberger M. Wolfgang Huber. – Leipzig, 1930. – S. 37.

13. Benesch O. Op. cit. – S. 19.
14. Stange A. Op. cit. – S. 38.
15. Парацельс Т. Магический Архидокс. – М., 1997. – С. 65.
16. Benesch O. Op. cit. – S. 45.
17. Jung C.G. Psychology and Alchemy. – Princeton, 1968. – P. 344.
18. Рабинович В.Л. Образ мира в зеркале алхимии. – М., 1981. – С. 94.
19. Там же. – С. 127.
20. Eschenburg B. Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute. – München, 1987. – S. 56.

A new data is cited confirming the hypothesis offered by O. Benesch, that the art of the Danube School (Altdorfer, Huber and others) expresses the same world outlook fundamentals as the natural philosophy of Paracelsus. The picture «The Battle of Alexander» by Altdorfer is viewed as an artistic analogue of alchemical process.