

Серия Большая библиотека «СЛОВА» рассказывает об истории мировой культуры и искусства, эволюции стилей и творчестве отдельных художников, о самых современных проблемах гуманитарных наук. Особое место в серии занимают тома, посвященные русскому искусству и литературе.

Книга известного французского искусствоведа Жермена Базена посвящена двум интереснейшим стилям в истории искусства — барокко и рококо. Соборы и фонтаны Рима, пышные европейские дворцы с богатой лепниной и росписью, Версаль Людовика XIV — все это создано в эпоху барокко, так же как и полотна Рубенса, Пьетро да Кортона, Луки Джордано. Автор рассказывает об эволюции барокко и характерных чертах стиля рококо, в живописи наиболее полно воплощенных в произведениях Антуана Ватто.

Барокко и рококо

СЛОВО/SLOVO



Барокко и рококо

Жермен Базен



УДК 7.034

ББК 85

Б 17

Перевод: М. И. Майская
Редакторы Л. А. Пичхадзе,
Е. С. Сабашникова
Корректор С. В. Щербич
Дизайнер К. Е. Журавлев
Верстка: Н. Ю. Пекина

Все права на русское издание принадлежат издательству СЛОВО/SLOVO. Книга или любая ее часть не может быть переведена или издана в электронной или механической форме, в виде фотоконии, записи или каким-либо иным способом, а также использована в любой информационной системе без получения письменного разрешения издателя.

Серия: БОЛЬШАЯ БИБЛИОТЕКА «СЛОВА»
ISBN 5-85050-493-1

© 1964 Thames and Hudson Ltd, London
© 2001 СЛОВО/SLOVO, издание
на русском языке

Содержание

Введение.....	6
---------------	---

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ ИСКУССТВО XVII ВЕКА

Италия	11
Испания	48
Фландрия	63
Голландия	81
Германия	104
Польша и Россия.....	108
Франция	112
Англия	150

ЧАСТЬ ВТОРАЯ ИСКУССТВО XVIII ВЕКА

Италия	165
Франция	183
Испания и Португалия	209
Центральная Европа и государства Германии.....	224
Польша и Россия.....	243
Нидерланды	249
Скандинавия	252
Великобритания.....	255
Библиография.....	271
Список иллюстраций	275
Указатель	283

Введение

Вера в абсолютную ценность классической концепции искусства, предубеждение против любых отклонений от нее, укоренившееся сначала в эпоху Ренессанса и после возрожденное в конце XVIII века классицизмом, стали причиной того, что другие направления искусства признавались чем-то менее совершенным. Вот почему за некоторыми из великих стилей, созданных западной цивилизацией, закрепились названия, первоначально выражавшие презрительное к ним отношение: готика, барокко, рококо. Одно из значений слова «барокко», то самое, что получило особенно широкое распространение среди художников и теоретиков искусства, восходит к термину, которым ювелиры Пиренейского полуострова называли жемчуг неправильной формы, так что «барокко» подразумевает «несовершенный». Что касается другого слова — «рококо», — то оно появилось в мастерских французских мебельщиков второй половины XVIII века: так обозначали волнообразные формы и резные украшения мебели эпохи Людовика XV, напоминающие изгибы раковины.

Если слово «рококо» так и закрепилось за искусством XVIII века, то «барокко» приобрело со временем значительно более широкое истолкование. Современные теоретики искусства склонны отделять в искусстве барокко формальные проявления от его жизнеутверждающего пафоса, и тогда общая история художественных форм в искусстве может предстать как противопоставление барокко и классицизма. Немецкий теоретик Вёльфлин описал формальные характеристики каждого из этих двух направлений. Он считал, что классическое искусство обращено к натуре, — это искусство наблюдения, его цель заключается в том, чтобы за случайными внешними проявлениями найти глубинную правду, определяющую всемирный порядок вещей. Классические композиции отличаются простотой и ясностью; их части, составляющие целое, самодостаточны; они статичны и замкнуты в своих границах. Напротив, художник барокко стремится отобразить все многообразие явления, постичь поток в непрерывном обновлении; его композиции динамичны, открыты и тяготеют к тому, чтобы вырваться за пределы своих границ; элементы, из которых они складываются, связаны единым органическим действием и не могут быть отделены один от другого. Своего рода «поэтическое бегство», присущее

художнику барокко, заставляет его отдавать предпочтение «формам, которые растворяются в полете», а не пребывают в неподвижности, удерживаемые их собственной плотной массой. Склонность барокко к пафосу приводит мастеров этого направления к выбору драматических сюжетов, к изображению страданий и ярких эмоций, жизни и смерти в их самых драматических проявлениях, тогда как художники классицизма стремятся показать человека полностью владеющего собой.

Однако в задачу настоящей книги не входит обсуждение этих теорий; ее цель — познакомить читателя с западноевропейским искусством XVII и XVIII столетий. Искусство этого времени объединяют под общим названием «барокко», хотя оно включает и проявления классицизма, живущие бок о бок с барочными элементами. Понятие «стиль барокко» в наибольшей степени применимо к искусству XVII века, тогда как термин «рококо» относится к художественной культуре XVIII столетия.

Истоки барокко восходят к концу XVI века, и его первые ростки появились в Италии. Что касается стиля рококо, то он окончательно вытеснен классицизмом в Англии, Франции и Италии приблизительно около 1760 года. Однако в ряде стран, хотя и отдаленных от ведущих художественных центров, но подверженных влиянию западноевропейской культуры (в особенности в Латинской Америке), барокко оставалось действующим стилем вплоть до начала XIX века. Замечательный феномен искусства XVII и XVIII веков в Европе — независимое существование различных стилей. В тот период в соседних государствах, а порой и в пределах одной страны одновременно сосуществовали различные стилистические направления, поскольку их развитие шло довольно хаотично. Иногда архитектура двигалась к классицизму, тогда как прикладные искусства оставались под влиянием барокко. Однако основной тенденцией было стремление к объединению всех художественных стилей ради некоторой общей цели. Наиболее полно эта тенденция проявилась в Версале эпохи Людовика XIV, а затем в искусстве немецкого рококо, которое может считаться апофеозом барокко. Но именно в те же годы в Италии, Франции и Англии проявилось стремление выйти за пределы барокко и вновь обратиться к идее классического искусства. Возникшее направление получило название «классицизм», и источником вдохновения для него являлось искусство античности, представление о котором благодаря археологическим открытиям в городах Кампании и Сицилии, а затем в Греции и на Среднем Востоке приобрело в то время более конкретный и глубокий характер. Классицизм стал кульминацией идей классического искусства, вдохновлявшего многих художников даже в период наивысшего расцвета барокко; тех самых идей, которые легли в основу французской эстетики и определили художественные вкусы в Англии. Однако увлечение классицизмом ни в коей мере не мешало художникам Франции и Англии не задумываясь использовать элементы изобразительного

языка, оставшиеся откровенно барочными. Осознание того, что искусство барокко противоречит идеям классицизма, пришло позднее, а в XVII веке ведущие мастера барокко были убеждены, что занимают глубоко уважительную позицию по отношению к античности. Было бы ошибкой пытаться свести сложные переплетения стилей в этом периоде к противопоставлению классицизма и барокко; существуют произведения искусства, которые невозможно отнести ни к одному из направлений, — примером являются работы голландских мастеров, исповедующих реализм.

То, что принято называть эпохой барокко, является по сути одним из периодов в развитии западной культуры, отличавшимся богатейшим разнообразием выразительных возможностей. Это было время, когда народы Европы создавали художественные формы, наилучшим образом отвечавшие их собственным представлениям о мире, об искусстве. «Интернационализации» искусства не препятствовали различия в религиозных верованиях. Разнообразие еще более усиливалось из-за непрерывно развивающегося международного общения; никогда ранее западная цивилизация не знала столь активного взаимного обмена в интеллектуальной сфере. Это резко отличается от ситуации в следующем столетии, когда ведущие художники оставались в узких рамках искусства собственных стран (Делакруа остался французским, вернее, парижским художником, тогда как Рубенс, работавший в Италии, Франции, Испании и Англии, был европейским мастером).

Политические конфликты, обычно заканчивающиеся войнами (правда, в XVIII веке войны были не столь ужасными, как позднее), также не приводили к противоречиям между нациями в области культуры. Расцвет художественного обмена приходится на первые десятилетия XVII столетия. Тогда для Европы главным центром притяжения был Рим, подобно тому как в первой половине XX века им стала парижская школа. Художники Фландрии, Голландии и Германии устремлялись в Рим, чтобы изучать шедевры Ренессанса и новинки современных мастеров. К тому же несколько ранее такие поездки в Италию — важный этап художественного образования — нашли официальную поддержку. В конце правления Людовика XIV Франция в свою очередь начала приобретать важную роль в художественной культуре, хотя интерес к Италии и ее влияние не ослабевали. В XVIII веке из Италии и Франции в другие страны Европы ездили «специалисты», привозившие образцы самого современного искусства. Разумеется, это нельзя в полной мере назвать обменом, но таким образом во многих странах быстро и мощно усваивались новые идеи. Французские или итальянские корни немецкого или русского искусства становились почти неузнаваемыми благодаря трансформации, которой их подвергали местные мастера, и вскоре окончательно терялись, органично растворяясь в новой среде.

В те времена путешественники обращали мало внимания на неудобства дальних поездок, и даже сама медленность передвижения более способствовала основательному знакомству с чужими странами, нежели скорость транспорта в наши дни. К концу XVII века сложилось общепринятое мнение, что каждый просвещенный человек для завершения образования должен совершить путешествие по Европе, чтобы на месте увидеть мощь и красоту ее цивилизации и культуры. Аристократы и буржуа отправлялись в дорогу, посещали города, их принимали при дворах, а интеллектуалы после таких поездок вступали в активную переписку. Нередко они охотно поступали на придворную службу к своим или иностранным монархам. Екатерина II переписывалась с философами Дидро и Гриммом, у Фридриха II был Вольтер, а веком раньше Христина Шведская вела переписку с Декартом.

XVII и XVIII столетия стали свидетелями заката системы абсолютизма — государственного правления, основанного на безграничной власти монарха — помазанника Божьего, которое в католических странах часто сочеталось с властью Церкви. Страна, в которой альянс между божественной и монархической властью получил наиболее полное воплощение, была Австрия, где идея германской Священной Римской империи по-прежнему жила в умах людей, хотя уже и в чисто символической форме. А вот, например, во Франции монархия обрела значительно более светский характер. И в большинстве стран Европы идея божественного происхождения королевской власти не имела доминирующего значения; в Англии абсолютная монархия внезапно рухнула, и на ее месте возникла парламентская монархия; в северных провинциях Нидерландов, освободившихся от испанского владычества, установился демократический режим с элементами авторитаризма. Обычно власти, основанной на идее божественного права, религиозного и монархического, сопутствовали пышность и великолепие, отсутствие которых стало столь заметно в буржуазной Голландии. Однако настоящая потребность в искусстве имела более глубокие причины; ее порождали стремление вырваться за пределы реального бытия, поэтическое бегство в мир и фантазии — своего рода реакция на успехи в точных и гуманитарных науках, достигнутые в XVII и XVIII столетиях. Трудно назвать другую эпоху, столь наглядно опровергающую теорию Тэна, согласно которой характер искусства строго определяется средой; ведь именно мир барокко столь богат на противоречия и парадоксы. В них раскрываются многоликость и безграничность поразительно яркого стиля, не имеющие параллелей ни в одном другом периоде истории искусства.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ИСКУССТВО XVII ВЕКА

Италия

Система формальных признаков, характеризующих искусство барокко, сложилась в Италии. Она была разработана в художественных кругах Рима и Болоньи на рубеже XVI и XVII веков, в десятилетия, совпавшие с годами понтификатов Сикста V (1585–1590) и Павла V (1605–1621). Церковь, хотя и утратила влияние на значительной части территорий Европы в результате Реформации, чувствовала себя победительницей, поскольку ей удалось уберечь от ереси католическую догму, положения которой были ясно сформулированы Тридентским собором. Несмотря на потери, Церковь сохранила мощное ощущение своего единства, усиленное активной экспансией во все части света, в регионы, дотоле неизвестные Западу, где ее миссионеры вели духовные сражения, обращая в христианскую веру целые народы.

Отказавшись от мечты о светской гегемонии, столь притягательной для некоторых понтификов эпохи Ренессанса, новые папы направили все внимание на духовную империю, величие которой отныне должен был утверждать Рим, столица католического мира. Ощущая себя в известном смысле наследниками римских императоров, папы стремились возродить в Вечном городе грандиозный стиль Древнего Рима. Конкретному осуществлению этих замыслов помогало и то, что художники в поисках образцов для своих произведений обращались к искусству римской античности (в те времена искусство Греции было им почти неизвестно). Эти образцы, относящиеся к периоду эллинизма или чаще к более позднему времени, способствовали разработке того «ораторского» или риторического стиля, который прекрасно отвечал задаче апологетики или пропаганды, возложенной Тридентским собором на религиозное искусство. Отныне искусству предстояло утверждать величие католической Церкви, создавая впечатляющие памятники, и всеми доступными ему средствами прославлять истинную веру.

Преобразование Рима в папский город было начато папами в эпоху Ренессанса. Первым важным шагом на этом пути стала задуманная Юлием II перестройка собора Святого Петра в главную церковь католического мира. Затем, в период Контрреформации, отдельные папы, в особенности Сикст V, используя таланты архитекторов, в том числе

и Доменико Фонтаны, задумали проложить огромные лучи улиц, которые бы направляли взгляд верующих к церквям или к обелискам, извлеченным из руин древнеримских построек. Одновременно эти новые улицы должны были упорядочить движение толп во время паломничества. В годы правления пап Урбана VIII (1623–1644) и Александра VII (1655–1667) мастером, немало сделавшим для проектирования Вечного города, был Бернини, и именно в эти годы осуществились грандиозные планы Сикста V. Было построено множество дворцов, церквей, женских и мужских монастырей для новых религиозных орденов, вызванных к жизни Контрреформацией. Самым активным и влиятельным среди них был орден иезуитов — Общество Иисуса. Помимо монументальных сооружений, закладывались также новые площади и улицы. Но главной заботой пап оставался собор Святого Петра и окружающее его пространство. Что касается здания самой церкви, то центрический план, некогда столь дорогой Юлию II, Браманте и Микеланджело, был отвергнут. Хотя сама идея центрического здания, символизирующая универсальную природу Бога, Церковь не отвергалась, в этот период она рассматривалась как продолжение идей язычества. Ощущение связи с великой эпохой раннего христианства, когда Церковь торжествовала победу над язычеством, заставило по-новому оценить старый базиликальный план церковной архитектуры, который, кроме того, лучше отвечал практическим надобностям богослужения. В 1605 году архитектор Карло Мадерна пристроил к собору Святого Петра огромный центральный корабль вместе с боковыми нефами и внушительный вестибюль. Позднее над этой конструкцией активно поработал Бернини, придав ей величие, достойное раннехристианских базилик. Стены храма он покрыл полихромными украшениями из мрамора, лепнины, бронзы и золота, наделив пространство церкви огромными статуями, выполненными им самим и другими мастерами; разработал используемое в ритуалах церковных служб различное оборудование, масштаб которого отвечал монументальному характеру архитектуры (ил. 1). В глубине главного нефа на фоне сияющих золотом лучей Славы (1647–1653) поднимается престол Святого Петра (ил. 2), поддерживаемый четырьмя докторами церкви. Этой работе предшествовало создание огромного балдахина (1624–1633), установленного над могилой апостола. Формы балдахина восходят к типу раннехристианского кивория, но обретают при этом гигантские размеры (высота достигает сорока пяти футов) и, кроме того, отличаются использованием спиралевидных, так называемых соломоновых, колонн. Эта форма была подсказана Бернини несколькими сохранившимися мраморными колоннами IV века, ведущими происхождение от ранней базилики Константина. Сами эти колонны Бернини использовал для украшения поддерживающих

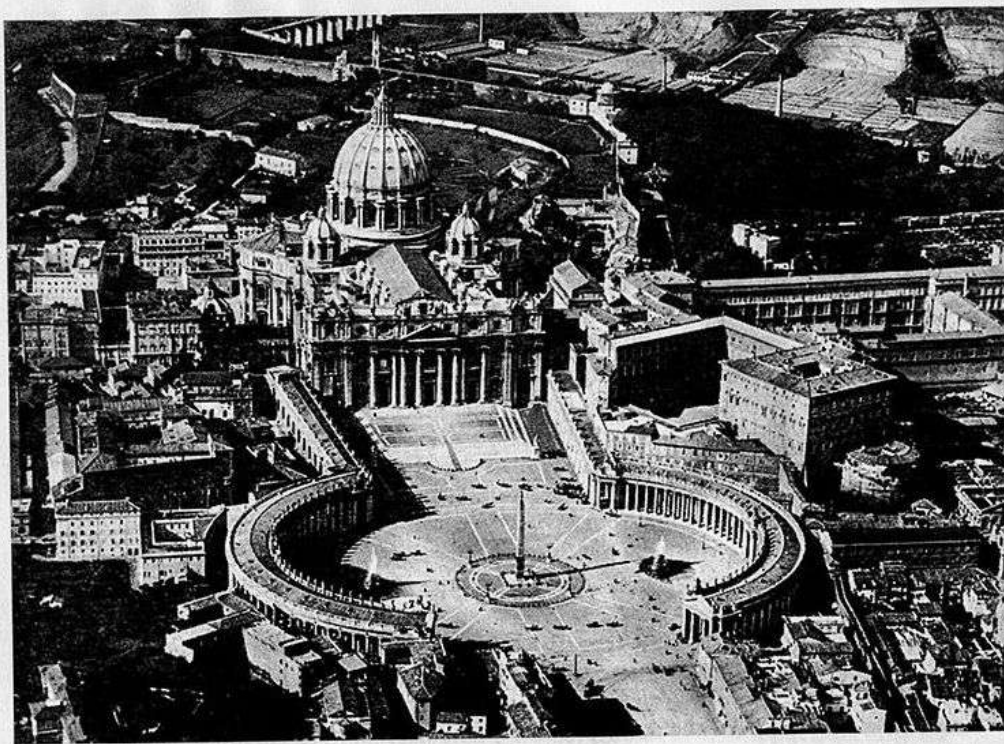
купол собора пилонов, расположенных в непосредственной близости от балдахина.

Другой элемент раннехристианской архитектуры, церковный двор или атриум, послужил источником вдохновения при создании огромной площади, построенной Бернини перед собором Святого Петра (1657–1666) и предназначенной для толп паломников, собравшихся здесь дабы получить благословение. Но и в этом случае Бернини внес новые черты, придав площади форму овала и окружив ее колоннадой, состоящей из четырех рядов дорических колонн (ил. 1).

Италия была для Европы путеводной звездой. В первой половине XVII века дворы правителей итальянских княжеств задавали тон в области культуры, и для стран Северной Европы, стремившихся забыть ужасы и жестокость религиозных войн, они являли пример утонченной цивилизованной жизни. Рим, овеянный славой античных шедевров, найденных при археологических раскопках, и великолепных творений Микеланджело и Рафаэля, притягивал художников из всех стран. В не меньшей степени их привлекало и то, что здесь они находили работу. Некоторые из этих художников — фламандцы Рубенс и ван Дейк, голландцы ван Бабюрен и Тербрюгген, немец Эльсхеймер или француз Симон Вуэ — оставались в Риме на протяжении длительного времени и по возвращении привозили в свои страны новые художественные идеи, помогавшие освободиться от пережитков маньеризма. Другие мастера, и среди них французы Пуссен, Клод Лоррен и Валантен де Булонь, обосновавшись в Италии, стали неотъемлемой частью римской школы; той самой, чья роль в исторической перспективе кажется нам сегодня сопоставимой с ролью парижской школы в начале XX столетия.

АРХИТЕКТУРА

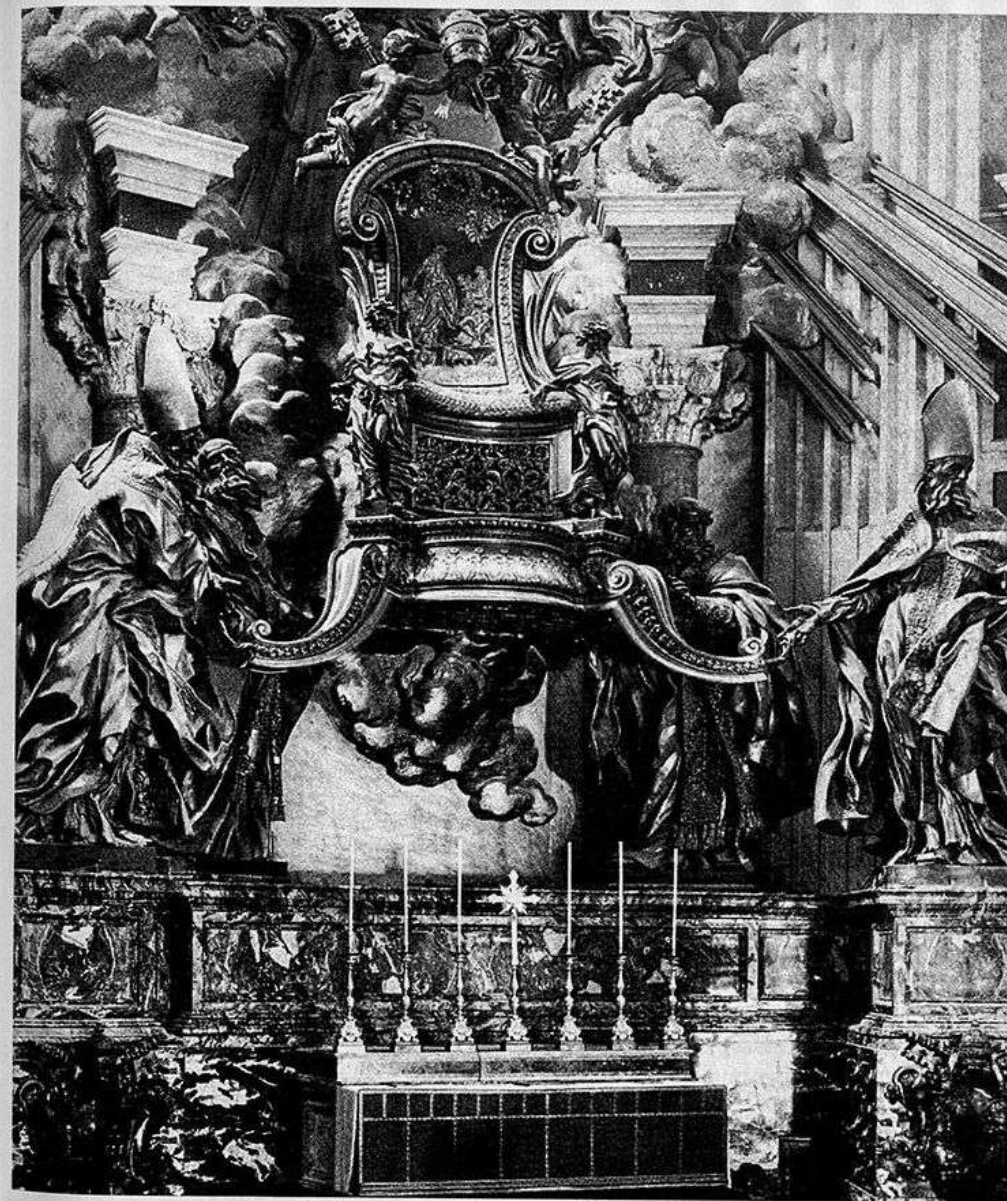
В XVII веке итальянские архитекторы столкнулись с проблемой выполнения большого количества заказов. Архитектурные заказы были связаны преимущественно со строительством церквей. Создавалось великое множество разнообразных планов и типов церковных зданий, однако самым распространенным стал план однефной церкви с боковыми капеллами и простой апсидой, увенчанной большим куполом над средокрестием. Это был тот самый план, который в предшествующем столетии выбирали заказчики из ордена иезуитов при строительстве церкви Иль Джезу в Риме (архитекторы Виньола и Джакомо делла Порта, 1568–1577); достоинства избранного типа здания они видели в том, что оно позволяло собрать верующих в общем пространстве единственного нефа, приближая их к кафедре и вовлекая более непосредственно в церемонию церковной службы (ил. 3). Над фасадом церкви, расчлененным двумя ярусами



1. Собор и площадь Святого Петра в Риме. Аэрофотосъемка. Когда Мадерна, приступив к работам в соборе, изменил по желанию папы Павла V центрический план Микеланджело и построил вытянутый в длину главный неф, собор Святого Петра вновь обрел архитектурный облик, заложенный в старой базилике Константина. Прилегающее к собору огромное пространство, превращенное Бернини в площадь, представляет собой барочную интерпретацию греческого или римского атриума. Все это показывает, с какой настойчивостью Церковь стремилась вернуться к ранним идеям.

колонн и прекрасно отвечающим компактному плану постройки, работали два архитектора. План Иль Джезу и рисунок ее фасада приобрели большую популярность в церковном зодчестве этого времени, став моделью не только для иезуитских культовых зданий. Хотя базиликальный план церковных построек с центральным и боковыми нефами не получил в XVII столетии большого распространения, он не был полностью предан забвению, и архитекторы с удовольствием придумывали все более сложные проекты, в основном для относительно небольших церквей: стремясь добиться неожиданных эффектов, они придавали своим замыслам форму овала, круга или греческого креста (ил. 4).

Рим унаследовал у Флоренции тип дворца в виде напоминавшего крепость четырехугольного здания с двором в центре. Самым прекрасным примером такой постройки в предшествующем столетии был дворец



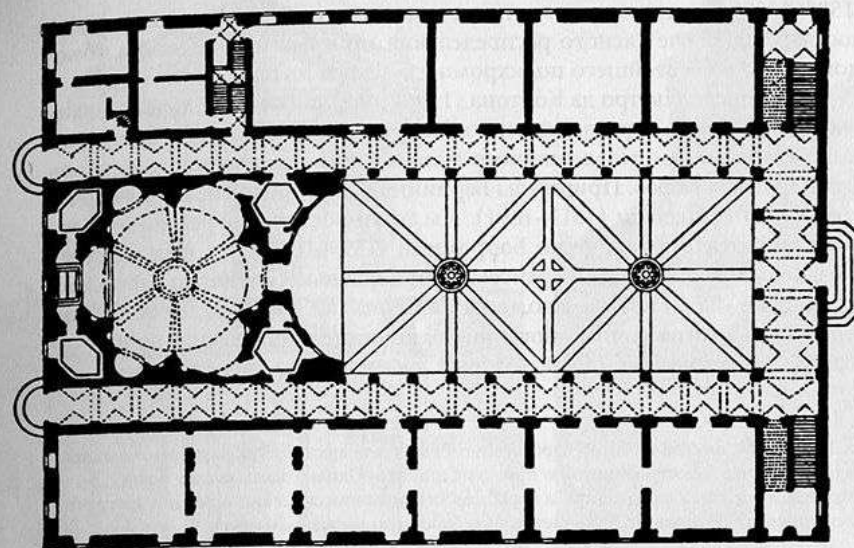
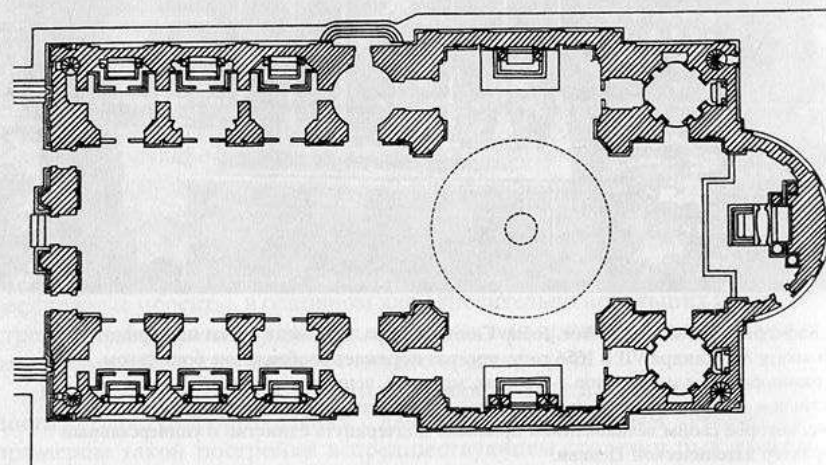
2. Кафедра Святого Петра. Рим, собор Святого Петра. Фрагмент. Начатый Бернини по заказу Александра VII в 1656 году, престол поражает воображение богатством и разнообразием материалов — бронзы, мрамора, лепных украшений. Скромная реликвия — деревянная скамья апостола — помещена в роскошное барочное обрамление, которое своим великолепием призвано подчеркнуть единство и универсальный характер католической Церкви.

Фарнезе, созданный Антонио да Сангалло Младшим. В дворцовой архитектуре этот тип здания оставался наиболее распространенным, однако теперь фасады дворцов покрывала барочная орнаментика. Исключение составляет сложно разработанный в форме буквы Н план палаццо Барберини в Риме (ил. 5), принадлежавший, без сомнения, Бернини.

Строительство загородных резиденций, продолжающих традицию вилл Древнего Рима, достигло расцвета уже в XVI столетии в целом ряде превосходных архитектурных ансамблей. Именно виллы явились едва ли не основными и лучшими созданиями маньеристского зодчества. Главное здание, или казино, в этих садово-парковых ансамблях было обращено к садам, спускающимся террасами, изобразительные или аллегорические мотивы которых символизировали связь знатного хозяина виллы с силами природы. В XVII веке такая архитектурная тема получила продолжение, при этом казино приобрело более монументальный характер, а искусственный мир нередко стремился подменить собой природные мотивы. Прекраснейшие из этих дворцов расположены неподалеку от Рима, во Фраскати, местности, хорошо известной уже древним римлянам, искавшим здесь убежища от суеты городской жизни.

Среди множества разнообразных типов построек, созданных в Италии в XVII веке, особой новизной и оригинальностью отличалась архитектура театров. В конце XVI столетия Палладио, построив в Виченце свой

3. Церковь Иль Джезу в Риме, строительство которой было начато в 1568 году по проекту Виньоли. Ее план объединяет в себе элементы двух архитектурных типов: центрического, с венчающим здание церкви величественным куполом, и базиликального, в котором, однако, оставлен лишь центральный неф, тогда как боковые заменены капеллами.



4. План церкви Сант-Иво делла Сapiенца в Риме. Франческо Борромини был одержим страстной любовью к бесконечному варьированию пространства и неожиданным сочетаниям изогнутых поверхностей; это позволяло ему добиваться величайшей экспрессии архитектурного образа даже в небольших по размеру зданиях.

знаменитый театр Олимпико для постановки пьес античных авторов, открыл путь к возрождению римского Одеона. Получив дальнейшее развитие, эта архитектурная форма была использована при постановке оперных спектаклей, которым требовались большие сценические площадки, приспособленные для вошедшей тогда в моду смены декораций непосредственно на глазах у зрителей; кроме того, театральные здания должны были обеспечить публике максимальные удобства благодаря устройству лож с полукружьями рядов для размещения зрителей.

В Риме эпохи Бернини наибольшее внимание уделялось конструкции сцены, способной вместить новую театральную машинерию; в Венеции впервые появились ложи.

Италия XVII века была настоящим отечеством для строителей, она открыла перед талантливыми архитекторами прекрасные возможности. Многие из них были родом из Ломбардии, страны озер, которая обеспечивала каменотесами всю Европу еще со времен Средневековья. Теперь их взоры привлекал Рим, охваченный строительной лихорадкой. Новый век в Вечном городе открыл своим творчеством Карло Мадерно (1556–1629), ломбардец, построивший корабль собора Святого Петра (ил. 11 и 6); на протяжении более полувека в Риме господствует стиль Бернини

(1598–1680), в котором стремление к грандиозности общего впечатления достигается за счет ясного распределения мощных пластических объемов и масс и богатейшего полихромного декора интерьеров.

Живописец Пьетро да Кортона (1596–1669) также обращался к архитектуре, особенно в поздний период творчества. Именно ему принадлежит авторство самого элегантного купола в Риме, венчающего церковь Сан Карло аль Корсо. Принципы Бернини нашли продолжение в творчестве Карло Райнальди (1611–1691). Им противостоял современник Бернини, архитектор Франческо Борромини (1599–1667), чье имя навсегда связано с чарующей своей архитектурой церковью Сан Карло алле Кватро Фонтане (ил. 7) и Сант-Иво делла Сапьенца (ил. 4). Он отвергает характерную для архитектурных творений Бернини сдержанную силу во имя создания драматического стиля, который достигается за счет архитектурной

5. Прообразом фасада палаццо Барберини в Риме стала архитектура внутреннего двора палаццо Фарнезе, построенного по проекту Сангалло. Однако здесь за счет более сложной и богатой орнаментики и игры перспективы классический принцип ярусного расположения ордеров приобретает новую барочную выразительность.



6. Карло Мадерна при строительстве римской церкви Санта Сусанна, используя в качестве прототипа фасад Иль Джезу, придал вместе с тем новому архитектурному решению большее декоративное богатство и выразительность. Одновременно здесь сохранены нормы классической ордерной системы.

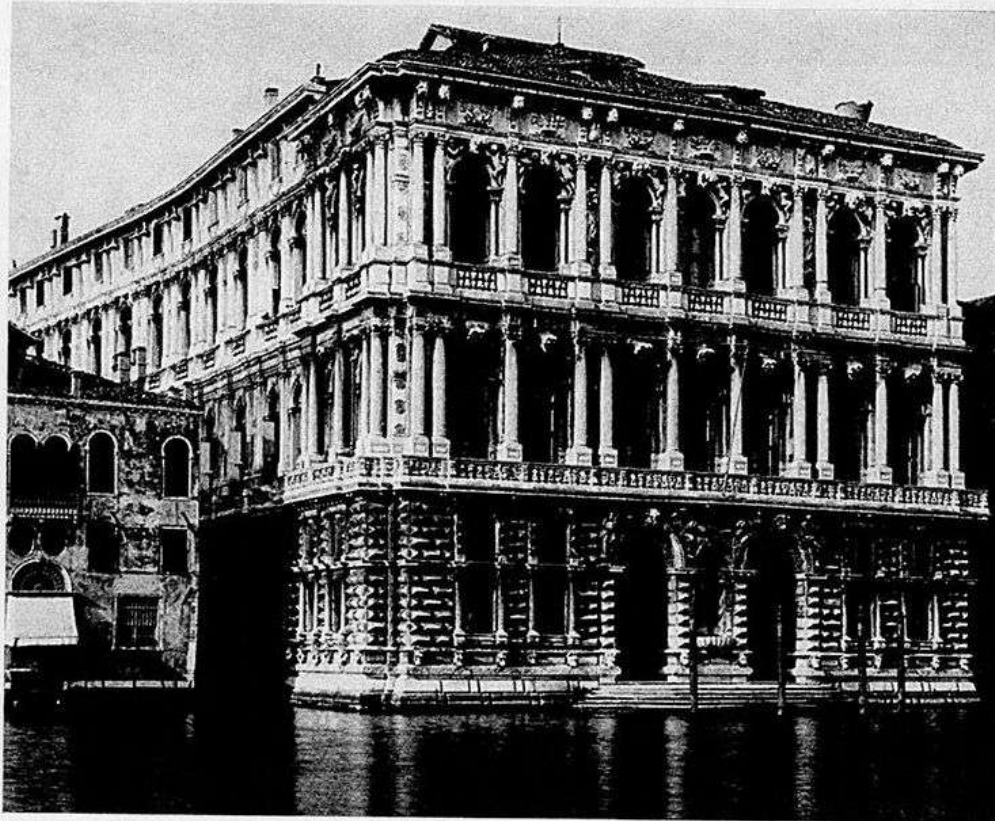
7. Напротив, Борромини при возведении церкви Сан Карло алле Кватро Фонтане, Рим, решительно порывает с традиционной формой фасада, заменяя классическую ордерную систему выразительной игрой выгнутых и вогнутых линий и поверхностей.

экспрессии движения; он вводит многообразие изогнутых и вогнутых поверхностей, прибегает к исключительно сложному распределению пространственных соотношений и не боится нарушить античную ордерную систему (которую Бернини использовал с глубоким уважением) во имя создания новых пропорций и новых декоративных мотивов. Более того, в интерьерах своих построек Борромини отказывается от использования полихромного декора в пользу белой лепнины, тем самым полагаясь на скульптуру, которая становится неотъемлемой частью архитектурного образа.

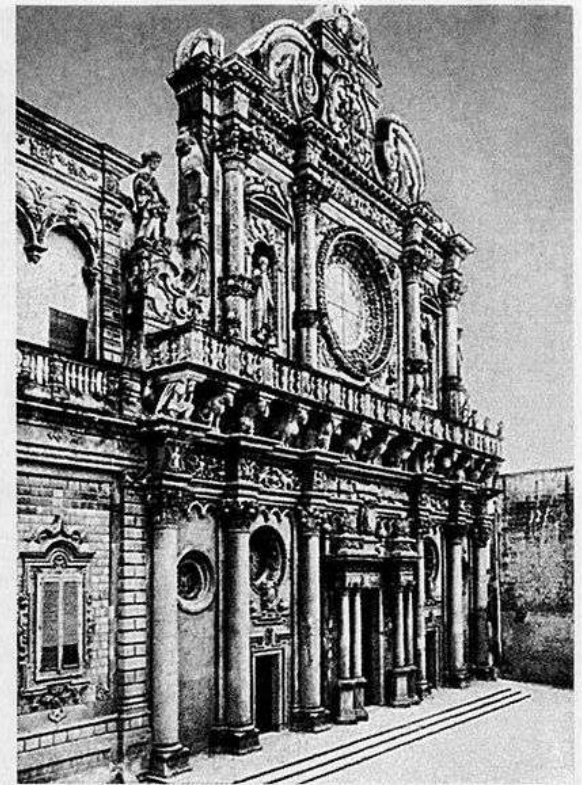
Вслед за Римом, создавшим величайшие образцы барочного зодчества, новый стиль в архитектуре распространился по всей Италии. Но если Бернини стремился подчеркнуть выразительную силу пластических масс и целостность художественного образа, другие архитекторы

добивались эффекта, прибегая к усилению орнаментального начала. В Венеции Бальдасаре Лонгена (1598–1682), построивший церковь Санта Мария делла Салюте и палаццо Пезаро (ил. 8), объединяет барочные элементы с так называемым декоративным стилем, сложившимся в городской архитектуре города на лагуне в предшествующее столетие. Во Флоренции с ее богатейшими памятниками Ренессанса и маньеризма в XVII столетии строили мало. Зато Неаполь буквально наполнился барочными церквями, дворцами и монастырями. В картезианском монастыре Сан Мартино Козимо Фандзаго (1591–1678), сохраняя отдельные ренессансные элементы в архитектуре внутреннего двора, в самой церкви решительно обращается к барокко. Чрезмерное изобилие декора отличало церкви Неаполя и Сицилии; порой украшавшие их мраморные орнаменты напоминали технику маркетри. Под воздействием влияний, идущих из

8. Величественный дворец Пезаро, построенный Бальдасаре Лонгеной, демонстрирует, что стиль римской дворцовой архитектуры с ярусами ордеров получает распространение и в Венеции; однако здесь, в соответствии с венецианской манерой, он обогащен декоративными мотивами каменного кружева.



9. Новый фасад церкви Санта Кроче в Лечче (архитектор Риккардо) был создан архитектором Дзимбало. Город Лечче в Апулии — самый ранний пример того, как целый город превращается в сценическую площадку огромного размера. Эта характерная для барокко черта позднее получит яркое воплощение в Сицилии при восстановлении городов, пострадавших в результате землетрясения 1693 года.



Испании, которая владела итальянским Югом, архитекторы Сицилии использовали монументальные формы, перегруженные лепниной и декоративной скульптурой. Особого великолепия этот помпезный стиль достиг на самой южной окраине Апеннинского полуострова, в городе Лечче, где Джузеппе Дзимбало построил несколько зданий, фасады которых буквально исчезали под тяжестью избыточных декоративных украшений (ил. 9). Дальнейшее развитие эта тенденция получила в Сицилии, в городах, заново отстроенных после землетрясения 1693 года.

Вообще говоря, если в самом Риме развитие архитектуры канонизирует стиль Бернини, то дух творческой изобретательности находит свою дорогу в регионах, далеких от центра, особенно в Турине. Когда Гварино Гварини (1624–1683), священник театинского ордена, приехал в 1666 году в Турин, он уже был известен как автор церквей в Мессине, Лисабоне, Праге и Париже. В Турине Гварини построил Королевскую капеллу и капеллу Санта Синдоне, церковь Сан Лоренцо и палаццо Кариньяно. Последователь взглядов Борромини и его идеи драматической архитектуры, Гварини отдавал предпочтение центрическим планам зданий, округлым



10. Используя пересекающиеся планы и продуманные пространственные модуляции, падре Гварино Гварини изобретательно сочиняет интерьер церкви как музыкальное произведение. Купол церкви Сан Лоренцо, построенной им в Турине, с переплетающимися арками свидетельствует о восхищении художника мусульманской архитектурой, с которой он познакомился в Сицилии.

формам; даже в тех случаях, когда ему приходилось использовать план с удлиненным нефом, он оживлял его овальными нишами. Увлеченный геометрией и математикой, он вводил сложные модули пересекающихся планов, «скачущие» изгибы, выгнутые и вогнутые поверхности, членил своды комбинациями переплетающихся ребер, напоминавших готические или мусульманские постройки (ил. 10). Для Гварини архитектура была экспрессивна по своей сути. В Санта Синдоне он добивается — с помощью почти мистической игры света — поразительного эмоционального эффекта, отвечающего назначению капеллы, в которой хранится плащаница Христа. Стиль падре Гварини, уже содержащий в полной мере все элементы рококо, оказал огромное влияние на архитектуру Центральной Европы следующего столетия.

11. Перспективу центрального нефа собора Святого Петра, построенного Мадерной и великолепно украшенного Бернини, завершает балдахин, а за ним в алтаре — престол святого апостола с исходящими от него золотыми лучами Небесной славы.





12. С тех пор как Саломон де Бросс описал свои впечатления о путешествии в Италию, осуществленном в XVIII веке, *Экстаз Святой Терезы* Бернини из римской церкви Санта Мария делла Виттория стали воспринимать как воплощение земного сладострастия. В действительности художник стремился показать, как при неожиданном появлении Святого Духа тело Святой внезапно утратило признаки жизни.

СКУЛЬПТУРА

В эпоху барокко на различные виды изобразительного искусства, особенно в Италии, большое влияние оказывали эстетические воззрения, в которых искусство рассматривалось как средство выражения страстей души. В XVII веке значительные успехи были достигнуты в психологии, и множество философов проявляло интерес к изучению природы душевных аффектов. Биологи впервые сформулировали принципы физиогномики, а отдельные живописцы и художественные критики обобщали свои размышления в трактатах о выражении движений души; наибольшую известность среди них снискал труд французского художника Шарля Лебрена *О методе изображения страстей*. Трактаты указывали художникам, какими техническими приемами они должны передавать различные страсти — любовь, страдание, гнев, нежность, радость, ярость, воинский пыл, иронию, страх, презрение, панику, восхищение, спокойствие, страстное желание, отчаяние, смелость и т.д. Все эти состояния следовало изображать в момент их наивысшего проявления — тенденция, достигшая апогея в

13. Созданный Бернини портрет кардинала Шипионе Боргезе (Рим, галерея Боргезе), первого покровителя художника, покоряет жизненной силой. Бернини внес глубокие изменения в трактовку портретного образа. Если в портретах эпохи Ренессанса, призванных сохранить образ позирующего для потомков, всегда присутствует определенная застылость, то характер персонажа Бернини раскрывается в активном действии.



пьесах Расина, искрящихся вспышками страсти. Конкретную форму движения души обретали в движениях тела и выражениях лиц, иначе говоря, через действие. Внешнее проявление святости становилось таким образом средством передачи сильного чувства. Святой барокко — свидетель веры, которую он демонстрирует словом, мученичеством, экстазом. Миссия апологетики или пропаганды, возложенная Церковью на религиозное искусство, обусловила поворот скульптуры, равно как и живописи, к риторике. Художники, наделяя изображаемые фигуры красноречивыми движениями и жестами, повторяли жестикуляцию актеров, которых они постоянно наблюдали в опере, где различные формы искусства — музыкальные, пластические и театральные — сливались воедино. В самом деле, в иерархии жанров опера, по-видимому, может считаться главным искусством того времени, откуда выросли все остальные виды, включая архитектуру; многие необычные замыслы, прежде чем воплотиться в камне, впервые прошли испытание на театральных подмостках.

Художники — в особенности скульпторы — стремились также подкрепить принципы этой риторики ссылками на примеры из эллинистического



14. Скульптурное изображение Святой Вероники, созданное Франческо Моки для собора Святого Петра в Риме, наглядно показывает, как искусство барокко стремится выразить через движение и жесты чувства и страстный порыв.

искусства, то есть на памятники, которые вновь увидели свет в результате раскопок и подвергались тщательному изучению и обмерам для раскрытия их секретов. Нельзя забывать, что в этот период почти все скульпторы, включая Бернини, занимались реставрацией античных статуй. В то время реставраторы видели свою задачу в полном воссоздании художественного произведения, что, как следствие, приводило к значительным модификациям и новому «прочтению» памятников. Почти магическое действие продолжала оказывать на художников скульптурная группа *Лаокоон*, созданная в I веке мастерами родосской школы и обнаруженная в 1506 году на одном из римских виноградников. В этом памятнике они видели самый лучший из всех когда-либо созданных примеров передачи горя и самую совершенную форму выразительности. Знаменитая группа служила прообразом для поз мучеников и лица умирающего Христа.

Поразительная легкость таланта Бернини позволила ему, активно занимаясь архитектурой и сочиняя пьесы, создать огромное количество произведений скульптуры. Соперничая с возможностями живописи, он пытался сообщить мрамору жизненный трепет. В своих работах ему удалось выразить целую гамму страстей — от воинской жестокости в статуе *Давид* (Рим, галерея Боргезе) до исступленного восторга в *Экстазе*

15. Эти качества полностью противоположны классическому спокойствию Святой Сусанны, скульптуры, исполненной Франсуа Дюкенуа для другой римской церкви — Санта Мария ди Лорето.



Святой Терезы (ил. 12) в римской церкви Санта Мария делла Виттория; а в мраморной группе *Аполлон и Дафна* он с поразительной силой показал чудо превращения прекрасной нимфы, испускающей дух в последнем крике, в лавровое дерево. Он вдохнул жизнь в скульптурные портреты, например *Кардинал Шипионе Боргезе* (ил. 13; Рим, галерея Боргезе), а в портрете Людовика XIV (Версаль) создал образ-символ, самый совершенный образ королевской власти. Обратившись к теме смерти в надгробных памятниках Урбана VIII и Александра VII в соборе Святого Петра, он раскрыл ее с новой драматической силой.

Самобытное искусство современника Бернини Франческо Моки (1580–1654) не столь масштабно (ил. 14). В его работах сохраняется определенное изящество, идущее от маньеризма (Конные статуи Алессандро и Ранунчо Фарнезе в Пьяченце). По сравнению с Бернини, темперамент его современника Алессандро Альгарди (1595–1654) отличается большей сдержанностью, а манера теснее связана с античными образцами. Фламандский скульптор Франсуа Дюкенуа (1594–1643) вносит в барочную суматоху классическое спокойствие и умеренность (ил. 15). К концу века стиль Бернини вырождается в сумму формальных приемов, которыми умело пользовались ловкие художники, не обладавшие дарованиями.

На рубеже XVI и XVII столетий в Риме появились два великих художественных произведения, которым без преувеличения суждено было определить различные пути развития европейской живописи в XVII веке. Это фрески на плафоне галереи Фарнезе в палаццо Фарнезе, исполненные Аннибале Караччи между 1597 и 1604 годами, и большие полотна с изображением сцен жизни и мученичества апостола Матфея, написанные Караваджо в 1597–1601 годах для капеллы Контарелли в церкви Сан Луиджи деи Франчези.

Некогда историки искусства, находясь в плену классических идей, противопоставляли Караваджо трем братьям Караччи, изображая его бунтарем и разрушителем искусства живописи, как в свое время утверждал Пуссен. Истина, однако, заключается в том, что Караваджо — такой же созидатель, что и Караччи, и мы не должны тенденциозно оценивать его творчество, исходя из его биографии, напоминающей жизнеописание преступника, преследуемого полицией. В наши дни, когда современная наука об искусстве «реабилитировала» Караваджо как художника, возникла другая тенденция: видеть в нем одного из тех отвергнутых обществом *peintres maudits* (проклятых мастеров), которых мы поспешно готовы объявить величайшими гениями. На самом деле все обстояло несколько иначе. Если одни современники Караваджо, наиболее «академически» настроенные, встречали в штыки многие его произведения из-за того, что они казались им слишком смелыми и резко порывающими с прошлым, то другие — художники и ценители искусства — восхищались им как великим новатором. Когда церкви отвергали его картины, многие меценаты спешили приобрести их для своих коллекций.

Караваджо был художником страстного и необузданного темперамента; отчаянная энергия, с которой он вновь и вновь переписывал *Призвание Святого Матфея* (ил. 16) и *Мученичество Святого Матфея*, стараясь ухватить драматическую сущность сюжетов, свидетельствует об импульсивном и эмпирическом методе работы. Но абсолютно ложным является утверждение, что он стремился порвать со всем созданным до него, старался разрушить художественные принципы Ренессанса. Напротив, встречающиеся в произведениях Караваджо «переклички» с памятниками античного искусства, работами Савольдо, Микеланджело и даже Рафаэля свидетельствуют об обратном. Творчество Караваджо не содержало в себе отрицания; его целью было вернуть здоровую осязаемую телесность бесплотным фигурам маньеристов. Он делал то же, что и Джотто, освобождавшийся от условностей византийской живописи, или Мазаччо, стремившийся порвать с готикой; в соответствии с извечной традицией итальянской и средиземноморской художественной культуры он хотел, чтобы человеческое тело стало единственной



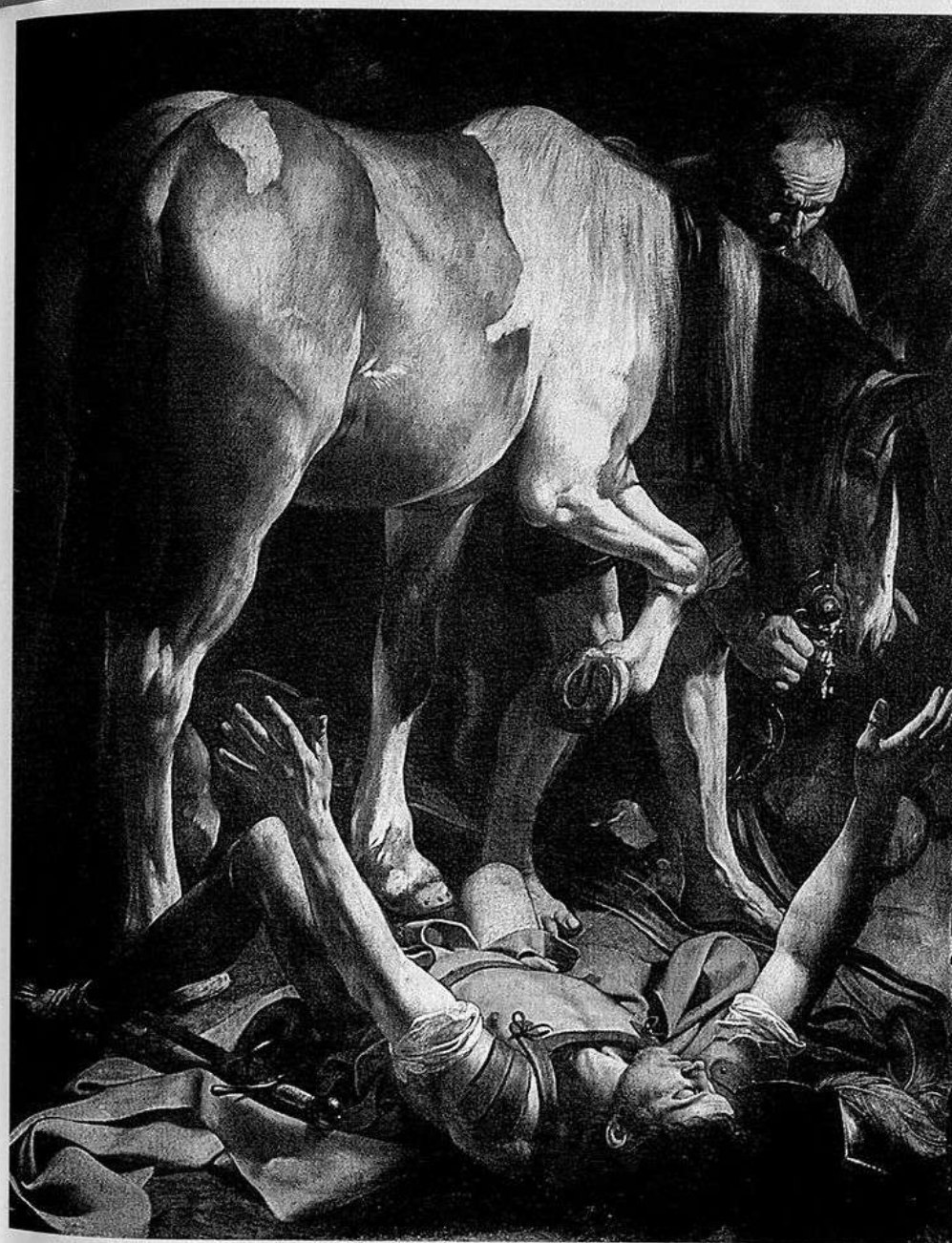
16. Композиция *Призвание Святого Матфея*, созданная Караваджо для капеллы Контарелли в церкви Сан Луиджи деи Франчези в Риме (фрагмент), была написана раньше другого полотна того же цикла *Мученичество Святого Матфея*. Здесь сцене из жизни городских низов художник сообщает монументальный характер, и это говорит о том, что он оставляет свою раннюю, «приземленную» манеру.

темой живописи. Во всей истории развития живописи в Италии никто другой не продвинулся дальше Караваджо в этом антропоморфизме; на своем пути он заходит так далеко, что убирает из композиции все, что не имеет отношения к человеческому присутствию. Живописцы эпохи Возрождения добивались пластической определенности тела человека, используя освещение, способствовавшее выявлению каждой детали. Они действовали с помощью света, и тень для них была не более чем средством подчеркнуть освещенные участки. Унаследовав этот принцип, маньеристы закончили тем, что превратили фигуры на картинах в бледные фантомы. Караваджо начал с тени; ударами света он выводит тела персонажей картин, атлетические и плебейские, из полумрака. Изобретенная им система резкого бокового освещения заставляла мышцы и объемные формы своей материальной осязаемостью подчеркивать глубину пространства, обретавшего реальность лишь



17. Композиция Меркурий, вручающий Парису золотое яблоко из Садов Гесперид Аннибале Караччи — одна из фресок галереи Фарнезе. Росписи этой галереи в римском дворце Фарнезе (1597–1605) стали источником всей декоративно-мифологической живописи XVII века.

благодаря присутствию в нем человека (ил. 18). Стремление вернуть полноту и мощь телесному началу, исчезнувшему в живописи маньеризма, зыбкой и ускользающей, побудило художника искать это начало там, где оно было изначально сильно, — в образах людей из народа; надо сказать, что и братья Караччи поступали таким же образом, однако были гораздо менее последовательны. Когда Караваджо обращался к сюжетам из Священной истории, роли в написанных им сценах исполняли бедняки-простолюдины. В известном смысле художник вернулся к духу Евангелия; и этот его демократизм, этот подтекст, подразумевающий, что бедность по духу ближе к правде, положил начало мощному направлению в религиозной живописи XVII века, возможно, самому глубокому и ценному из того, что было ею достигнуто. Людей в произведениях Караваджо связывают драматические отношения, охватывающие все аспекты жизни, горя и смерти. Его искусство оставляет пессимистическое



18. В двух композициях — *Обращение Савла* (на ил.) и *Распятие Святого Петра*, — написанных Караваджо для капеллы Чераци в римской церкви Санта Мария дель Пополо, художник предстает в полном расцвете своего таланта. Сцены предельно лаконичны, а у зрителя возникает глубокое чувство реальности происходящего.



19. При создании алтарного образа *Мадонна Барджеллини* (Болонья, Пинакотека), полного барочной динамики, Лудовико Караччи обратился к определенному типу произведений Тициана, обогатив его изображением небесной сферы с парящими в облаках фигурками ангелов, красиво заполняющих верхнюю часть картины. Ренессансный тип Святого Собеседования, где персонажи оставались бесстрастными, превращается здесь в живую беседу, в которой, подобно хорошим знакомым, участвуют люди и Святые в присутствии Мадонны с Младенцем.

ощущение неотвратимости рока, предопределенности человеческой судьбы, и неудивительно, что искусство Караваджо открыло путь к тому глубокому исследованию мира человеческих чувств, которое в XVII столетии притягивало многих художников.

Пока Караваджо бился над своими полотнами для капеллы Контарелли, Аннибале Караччи (1560–1609) с помощью брата Агостино (1557–1602) расписывал светлыми и звучными красками плафон галереи в палаццо Фарнезе, украшая его сценами на сюжеты из *Метаморфоз* Овидия, посвященными любовным историям богов и богинь Олимпа (ил. 17). Караваджо схватывал самую суть драмы человеческой судьбы; Караччи воссоздавали счастливые образы олимпийских грез, в которых находили такое удовольствие гуманистически образованные князья того времени с их несравненным образом жизни. Можно с уверенностью сказать, что галерея палаццо Фарнезе стала школой

для всей декоративной живописи, которая получила широкое распространение, украсив сначала стены дворцов Рима, а вскоре и всей Европы, и превратила княжеские жилища в сказочные миры, полные глубокого очарования.

Стиль галереи Фарнезе представлял собой результат заимствования из «лучших источников» Ренессанса — то есть из Микеланджело и Рафаэля, элементы искусства которых братья Караччи соединили в некоем синтезе по собственному, известному только им рецепту. По сути дела, как раз изучение произведений великих мастеров прошлого — античного или совсем недавнего — помогло Караччи победить маньеризм, вернуть композициям чувство порядка, а расположению фигур — непринужденность и правдоподобие. Однако этот эклектический метод они оживили изучением реальной природы, иногда обращаясь, подобно Караваджо, к моделям, взятым непосредственно из народной среды. Чтобы вывести живопись из глубокого упадка, в котором она пребывала, Аннибале, Агостино и их двоюродный брат Лудовико (1555–1619) основали в 1585 году в Болонье Академию вступивших на правильный путь (Академия дельи Инкамминати), преподавание в которой базировалось на изучении великих мастеров, анатомии и рисовании с живой модели. Самым талантливым из братьев Караччи был Аннибале. Обладая живым темпераментом и острым интересом к реальности, он иногда обращался к жанровым сюжетам, близким к тем, что писал Караваджо. Кроме того, он сформулировал принципы, которым суждено было стать неотъемлемыми правилами классицистского пейзажа. На фоне творчества двух других братьев искусство Лудовико отличали большая мягкость и склонность к

20. Фреска *Аврора*, исполненная Гвидо Рени в Казино палаццо Паллавичини в Риме, является плафонной росписью, хотя по своей напоминающей фриз композиции она кажется предназначенной для украшения стены. В данном случае художник словно восстает против характерных для барокко поисков пространственных решений, страстный интерес к которым в это время демонстрируют произведения Ланфранко, Джованни Баттисты Гаулли и Пьетро да Кортона.





21. В картине Доменикино *Охота Дианы* (Рим, Галерея Боргезе) спокойствие композиционного строя и сдержанность, с которой написаны обнаженные тела, обнаруживают строгость стиля, признак обращения художника к классицизму.

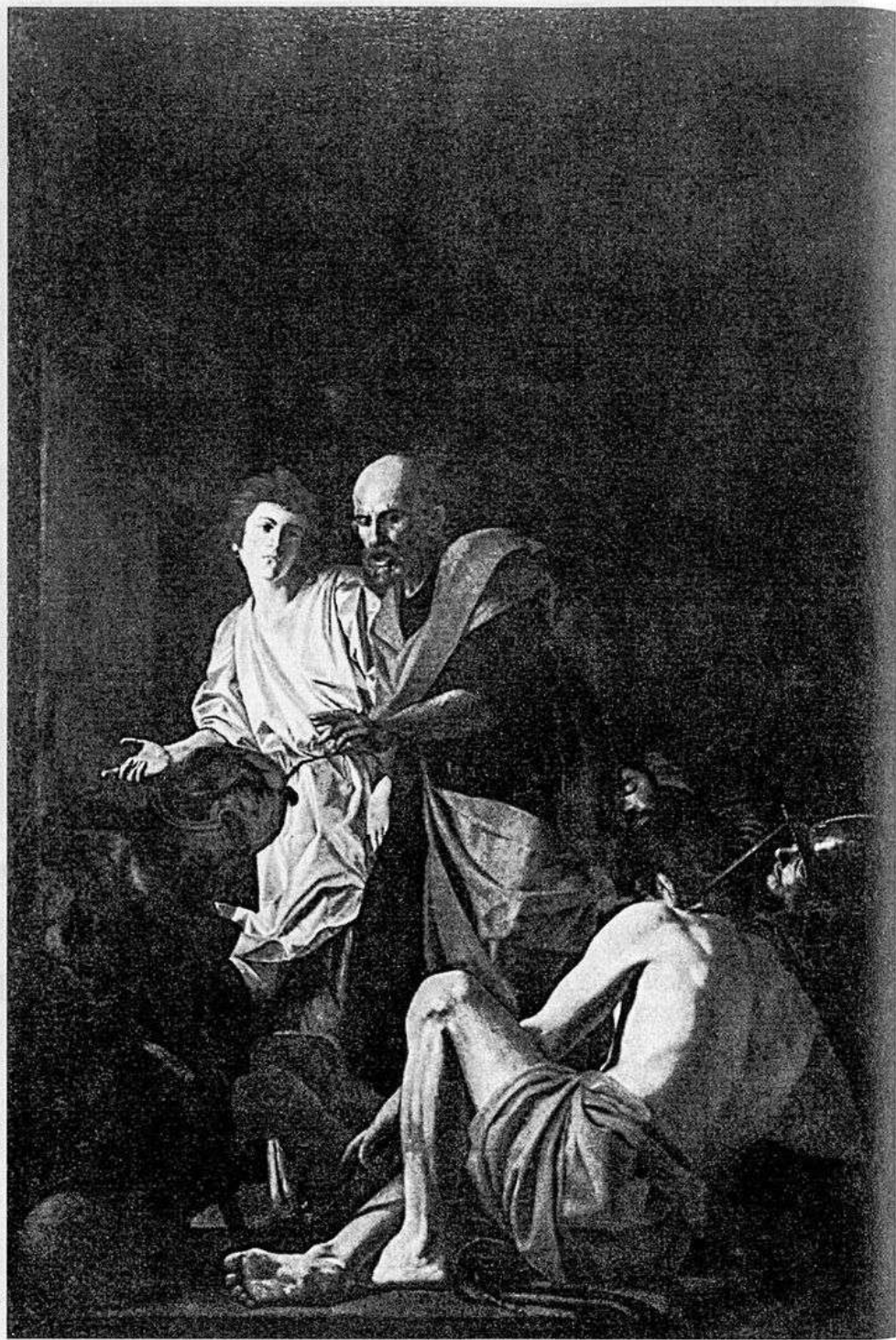
мистицизму (ил. 19). Наряду с росписями галереи палаццо Фарнезе, в которых Караччи создали совершенный образец мифологической декоративной живописи, другое их достижение связано с развитием нового типа алтарной композиции — художественного произведения, вызванного к жизни Рафаэлем и просуществовавшего вплоть до Энгра, где обе составляющие, небесная и земная, продолжали вести диалог с помощью неисчерпаемого арсенала религиозной риторики.

В первой половине XVII века Болонья и Рим были связаны самым тесным образом; ведущие художники, работавшие в Риме, приезжали туда из столицы Эмилии и постоянно курсировали между двумя городами. Самый типичный живописец болонской школы — Гвидо Рени (1575–1642); его искусство, отмеченное умеренными проявлениями стиля барокко, можно охарактеризовать как «барочный классицизм» (ил. 20). Другой мастер, Доменикино, обнаружил решительную склонность к классицизму, тем самым указав путь Пуссену (ил. 21). Впрочем, недавно было замечено, что далеко не вся римская живопись оказалась под влиянием барокко, а классицизм (всегда тяготевший к выдвиганию из своей среды

22. Картина Орацио Джентилески *Святые мученики Цецилия, Валериан и Тибурций с ангелом* (Милан, Пинакотека Брера) — прекрасный образец того, как присущее караваджизму эмоциональное начало приобретает особую утонченность. Спиралевидное движение, которое объединяет персонажей композиции и прекрасно передает их устремленность в небесные сферы, является сугубо барочным элементом, чуждым искусству самого Караваджо.



теоретиков) не был представлен лишь французскими мастерами, Пуссеном и Клодом Лорреном, которые предпочитали жить в Риме, чтобы ощущать тесную связь с античностью. Говоря о преобразующей роли, которую итальянские мастера этого периода возлагали на античность, нельзя забывать, что возврат к античности являлся для них естественным состоянием вне зависимости от того, был ли художник сторонником классицизма или барокко.



24. Пьетро Береттини, прозванный Пьетро да Кортоне, был величайшим художником римского барокко. Насыщенный светом колорит и радостная стихия жизни его фрески *Золотой век* в палатце Питти во Флоренции вызывают в памяти искусство Рубенса.

←

23. *Освобождение Святого Петра из темницы* (Неаполь, церковь Пио Монте дельла Мизерикордия) — произведение Джованни Баттисты Караччоло, прозванного Баттистелло, художника, который глубже других постиг величие и человечность искусства Караваджо. Именно этот неаполитанский живописец сумел с наибольшей полнотой передать всю глубину и строгость этого искусства, внося в него собственную ноту сдержанного чувства.



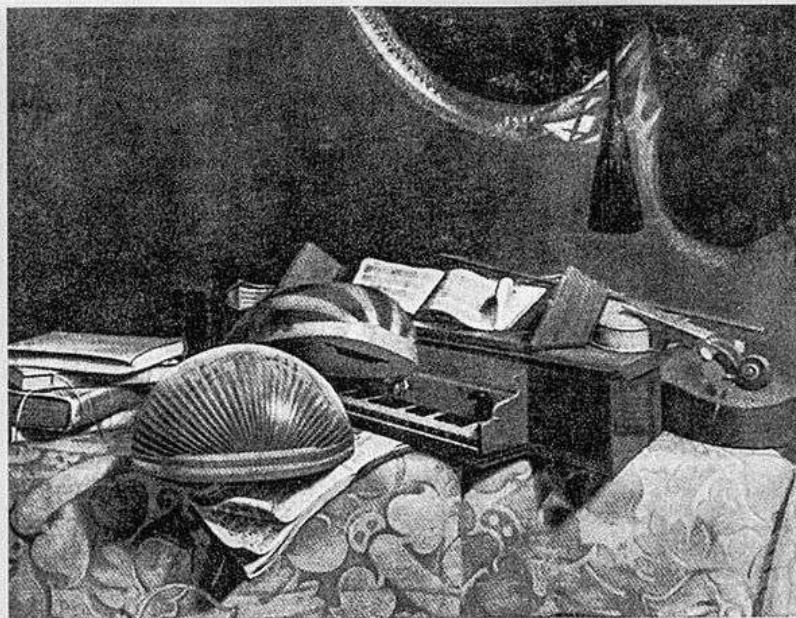
Рим в то время был полон «антиквариетов», и художники имели возможность изучать их коллекции. Прежде всего это музей антиков, принадлежавший Касьяно дель Поццо, где встречались такие разные мастера, как Пуссен и Пьетро да Кортона. К тому же классическому течению принадлежал и Альбано (1578–1660) с его изящными мифологическими композициями. Зато Гверчино (1591–1666), другой художник из Эмилии, в определенном смысле «дезертир» болонского академизма, попал под влияние Караваджо.

Искусство Караваджо в самом Риме сразу же породило множество подражателей, среди них были целые легионы художников, приехавших из различных уголков Италии (исключение составляли болонцы) и даже Северной Европы. В историю искусства они вошли как представители так называемого тенебризма (или темной манеры, от итальянского *tenebrosi*). Хотя оставленное Караваджо наследие было невелико (его творчество охватывает период продолжительностью всего лишь около двух десятилетий), оно открывало перед художниками множество возможностей, весьма разнообразных и порой противоречивых. К примеру, Бартоломео Манфреди (ок. 1580–1620), обратившись к сюжетам раннего Караваджо, создал направление жанровой живописи, посвященной изображению сцен в тавернах с фигурами в натуральную величину. В свою очередь двумя лучшими последователями этой манеры стали француз Валантен де Булонь, приехавший в Рим и оставшийся там до конца жизни, и голландец Тербрюгген, который по возвращении на родину основал в Утрехте целую школу голландских караваджистов. Под влиянием голландца Питера ван Лара, прозванного Бамбоччо, такие художники, как Микеланджело Черквоцци (1602–1660), использовали приемы Караваджо для создания сцен из уличной жизни с маленькими фигурами. Другие мастера — и среди них Орацио Джентилески (ок. 1565–ок. 1638; ил. 22), Карло Сарачени (ок. 1580–1620), Джованни Серодине (1600–1631) — продолжали развивать ту линию его творчества, которая была связана с судьбой человека. А неаполитанец Джованни Караччоло, прозванный Баттистелло (ок. 1570–1637; ил. 23), посвятивший себя живописи на религиозные темы, почти вплотную приблизился к пониманию монументального величия искусства Караваджо.

На протяжении всего XVII столетия Италию буквально затопил мощный поток монументальной декоративной живописи: поверхности стен, потолков и плафонов во дворцах и церквях Рима и других итальянских городов стремительно заполняли композиции на религиозные

←

25. А. Поццо. *Апофеоз Святого Игнатия Лойолы* (Рим, церковь Сант-Иньяцио). В соответствии с замыслом художника зритель должен рассматривать огромную фреску, находясь в определенном месте в центре нефа, отмеченном белым камнем. Именно отсюда достигается главный иллюзионистский эффект: зрительно уничтожая архитектурную поверхность плафона, роспись Поццо превращает его в огромное, открывающееся в небо пространство.



26. Эваристо Баскенис, художник из Бреши, в своем *Натюрморте* из палатцо Морони в Бергамо с таким мастерством располагает музыкальные инструменты, излюбленный мотив венецианских живописцев еще с эпохи Возрождения, что они дают жизнь целому самостоятельному направлению в жанре натюрморта.

27. Судя по композиции *Кухарка* (Генуя, палатцо Россо), реалистические устремления ее автора, живописца Бернардо Строцци, сложились под воздействием работ фламандских художников.



28. *Меланхолия* Доменико Фетти (Париж, Лувр) воспринимается как созданный в XVII столетии аналог известной гравюры Дюрера, появившейся веком раньше. В гравюре Дюрера речь идет о человеческом разуме, горестно признающем свою неспособность постичь все тайны реального мира. У Фетти женская фигура, погруженная в раздумье о смерти и спасении души, имеет более земной характер и христианскую символику.



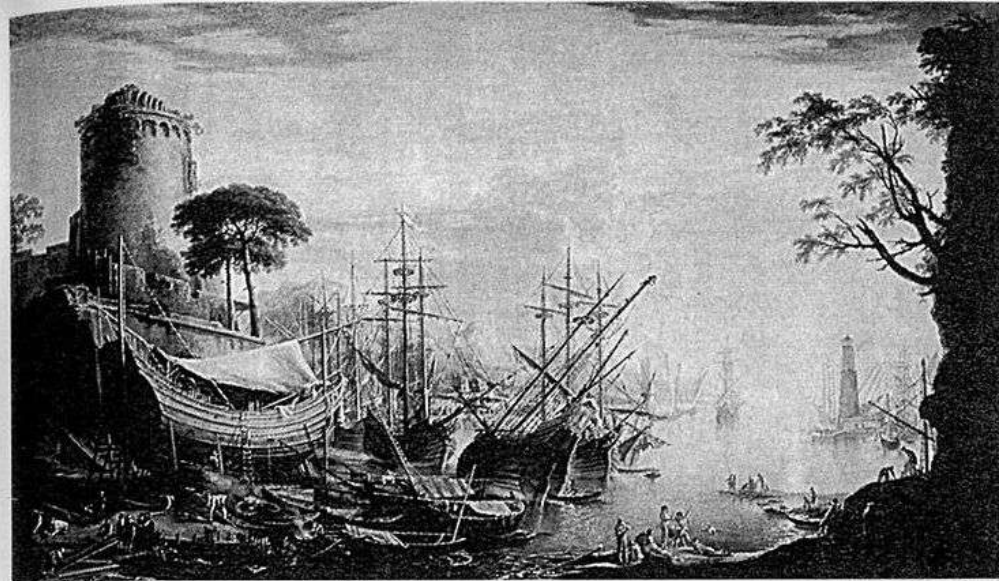
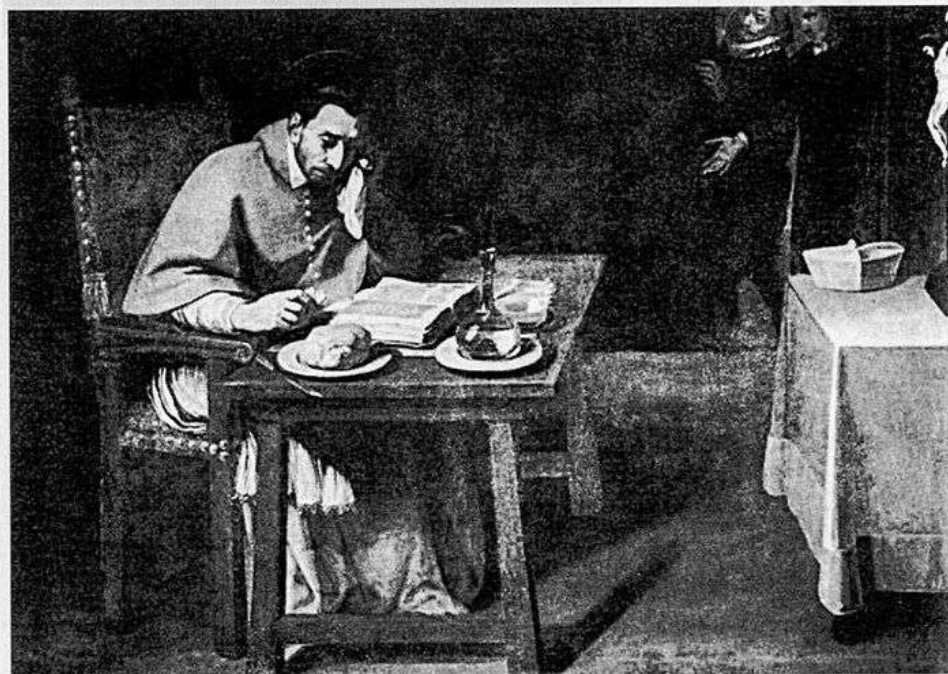
и светские темы, аллегории и исторические повествования. Величайшим живописцем в этой области был Пьетро да Кортоне (1596–1669). Можно с уверенностью сказать, что именно он в росписях плафона Большого зала палатцо Барберини (1633–1639) и в еще большей степени во фресковых декорациях палатцо Питти во Флоренции (1641–1646; ил. 24) с наибольшей полнотой воплотил *joie de vivre* искусства барокко. Отличающая искусство Пьетро да Кортоне мощь живописной стихии, обращение к светоносному, праздничному колориту венецианской живописи дают основание назвать этого мастера итальянским Рубенсом.

В XVII веке происходило формирование особого типа монументальной плафонной росписи, рождающей у зрителя ощущение, что над его головой открывается целый мир реющих в воздухе фигур, которые парят и стремительно поднимаются ввысь в воображаемом пространстве или в открытом небе. По своему духу изображение заполненного фигурами пространства наиболее полно отвечало принципам барокко.



29. Так называемый тенебризм (или темная манера) ломбардского художника Мораццоне значительно отличается от принципов искусства Караваджо, который прибегал к мощным контрастам света и тени, чтобы подчеркнуть разнообразие форм в своих произведениях. У Мораццоне люди кажутся фантомами, и художник словно борется с темнотой за обладание ими. В картине *Экстаз Святого Франциска* (Милан, Каstellо Сфорцеско) он уподобляет Святого страдающему Христу в полном соответствии с мистическими учениями того времени.

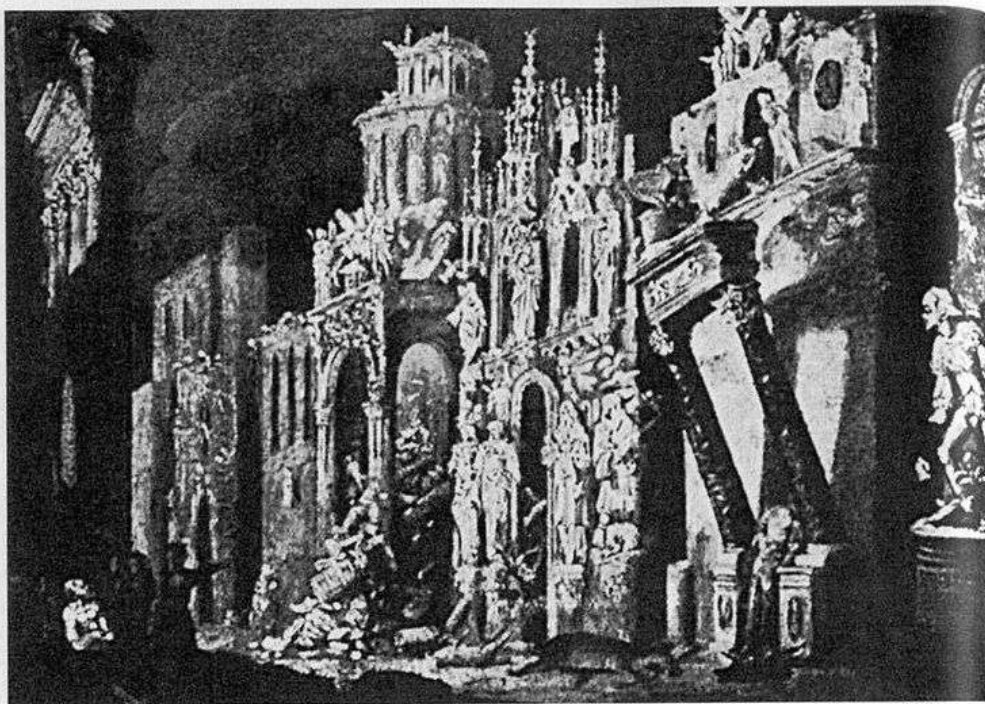
30. В XVII веке отдельные школы мистицизма следовали принципам строгого аскетизма, основанного на практике медитации. В композиции *Трапеза Святого Карла Борромео* (Милан, церковь Санта Мария делла Пассьоне) Даниэле Креспи изображает Святого Карла погруженным в чтение во время скудной трапезы, состоящей из хлеба и воды.



31. Сальватор Роза вносит драматическую ноту в восприятие природы. В своих произведениях, в том числе картине *Гавань* (Флоренция, палатца Питти), он создает некую «формулу» романтического пейзажа, которой суждено было оказать значительное влияние, особенно на Гаспара Дюге.

Композиции подобного типа чаще всего использовались при оформлении церковей, масштаб и пространственная протяженность которых более подходили для выявления перспективы, нежели меньшие по размеру дворцовые помещения. Основные этапы эволюции плафонной живописи нашли отражение в произведениях Доменикино, Ланфранко, Пьетро да Кортона и Джованни Баттисты Гаулли, а своего апогея она достигает в творчестве падре Андреа Поццо (1642–1709). Этот художник-монах, принадлежавший к ордену иезуитов, автор нескольких трактатов о перспективе, написав на плафоне церкви Сант-Иньяцио в Риме огромную фреску *Апофеоз Святого Игнатия Лойолы* (1691–1694), создал шедевр этого иллюзионистского стиля (ил. 25).

Художественные центры других областей Италии, постепенно отходя от тех задач, которым они следовали в прежние времена, продолжали сохранять значительную независимость по отношению к римскому искусству, хотя и были прекрасно осведомлены о том, что там происходит. Некоторые художники, в том числе флорентийцы Кристофано Аллори (1577–1621) и Карло Дольчи (1616–1686) или болонец Сассоферрато (1609–1685), словно не замечая стремительно меняющейся действительности, искали свой путь в своеобразном архаизаторстве, в стремлении вернуться к наивной чистоте итальянской живописи более раннего времени.



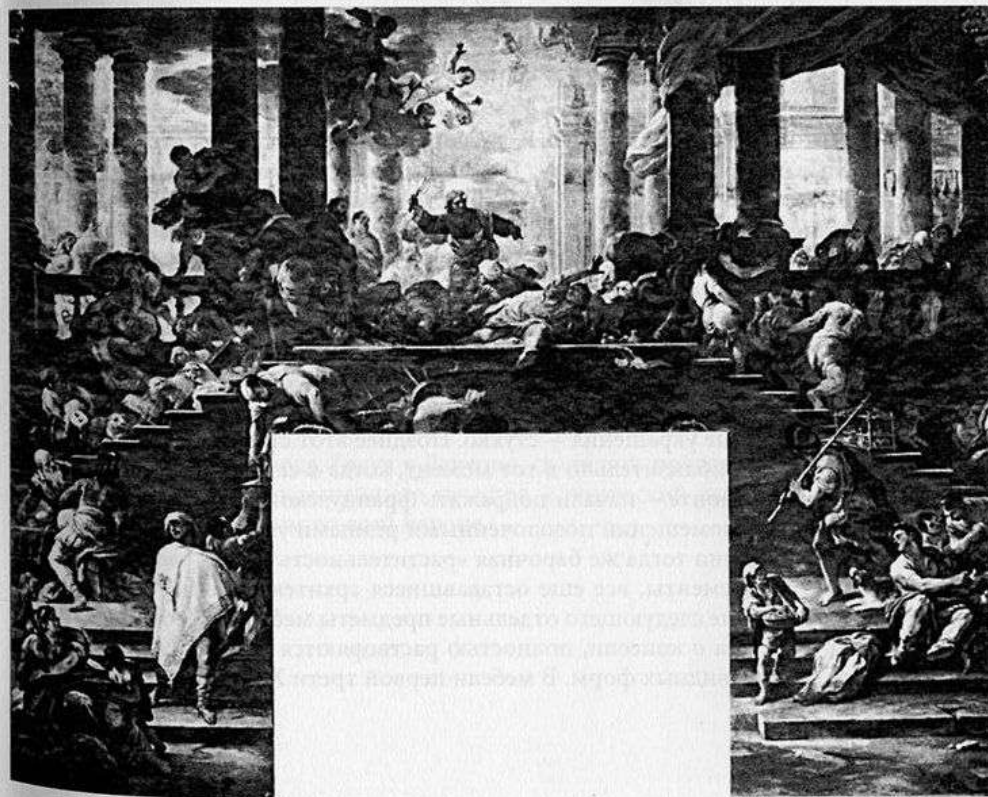
32. Недавно историком искусства удалось решить загадку таинственного Монсу Дезидерио, считавшегося автором созданных в Неаполе фантастических пейзажей, таких как картина *Разрушение Содомы* (Неаполь, коллекция Баньоли Санфеличе). В действительности под этим именем скрывались два живописца из Лотарингии, работавшие в одной мастерской: Дидье Барра и Франсуа де Номе.

В Бергамо Эваристо Баскенис (1607–1677) продолжал писать натюрморты с музыкальными инструментами (ил. 26), еще тесно связанные с принципами маньеризма. Венеция стала местом, где в XVII столетии пересекались дороги тех художников из разных уголков Италии и других стран, кто продолжал упоенно наслаждаться колоритом, отличительной чертой искусства этого города. Здесь между 1621 и 1644 годами встретились генуэзец Бернардо Строцци (1581–1644; ил. 27), римлянин Доменико Фетти (ок. 1589–1623; ил. 28), немец Иоганн Лисс (ум. 1629–1630). Однако лучшим колористом был живописец из Виченцы Франческо Маффеи (1600–1660), тогда как Себастьяно Маццони (1611–1678) вносил в свои произведения элемент карикатуры, сближающий его с романтическим направлением в искусстве XVII века, интерес к которому начали проявлять мастера других итальянских школ.

Движение романтизма, по-видимому, следует рассматривать как своеобразную реакцию на безудержную энергию барокко, свойственную

художникам Болоньи и Рима. Оно проявилось в предпочтении обыденных сюжетов, драматических или кровавых, а также в склонности к темноте. Этот провинциальный тенебризм, хотя и восходит в той или иной мере к открытиям Караваджо, существенно от них отличается: там, где Караваджо стремился выявить материальную осязаемость форм, тенебристы, напротив, достигают впечатления полного растворения фигур во тьме. Работавшие в Милане Франческо Каиро (1607–1665), Морацоне (1573–1626; ил. 29), Джованни Баттиста Креспи, прозванный Черано (1575/1576–1632) и Даниэле Креспи (ок. 1598–1639; ил. 30) полностью погружают свои композиции в густую тьму. В Генуе, где одно время работали ван Дейк и Рубенс, влияние фламандской живописи привело к некоторой путанице. Самым талантливым художником этой школы был Бернардо Строцци (ил. 27).

33. Неаполитанский живописец Лука Джордано, автор фрески *Изгнание торгующих из храма* (Неаполь, церковь деи Джероломини), получил прозвище «Фа престо» (делает быстро). Живописец-виртуоз, он с величайшим мастерством и легкостью подражал манере других художников и с поразительной быстротой заканчивал свои огромные многофигурные композиции, полные движения и беспокойства.



Самой живой и плодотворной школой была неаполитанская. Она выросла непосредственно из искусства Караваджо, жившего в Неаполе и создавшего там свои наиболее важные произведения, которые были восприняты с восхищением. Испанец Хосепе Рибера (1591–1652), поселившийся здесь в 1616 году, привнес в караваджизм жесткость, граничащую с жестокостью, которая была унаследована Маттиа Прети (1613–1699). Из этой школы вышел целый отряд художников, писавших композиции на исторические темы, натюрморты, битвы, пейзажи, а также жанровые сцены. Стремление унести в неведомые миры побуждало двух художников из Лотарингии, чьи произведения долго объединяли под именем Монсу Дешиерио, писать необычные композиции, изображая в них фантастическую архитектуру в странном апокалиптическом окружении (ил. 32). Бурную жизнь Сальватора Розы (1615–1673), бывшего поочередно революционером, разбойником, странствующим актером и сочинителем пьес, смягчил романтизм его искусства (ил. 31). Созданный им новый тип пейзажа с изображением дикой и пустынной природы позднее оказал влияние на работавшего в Риме Гаспара Дюге. В XVIII веке расцвет неаполитанской школы завершается тем, что можно было бы назвать «смесью» Луки Джордано (1632–1705), художника-эклектика, настоящего факира, работавшего с виртуозной легкостью (ил. 33).

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Почти на протяжении полувека декоративное искусство в Италии запаздывало в своем развитии. Почти до 1660 года столяры-краснодеревщики продолжали хранить верность монументальным формам Ренессанса как в общем рисунке создаваемых ими предметов мебели, так и в способе их украшения. Сами типы изготавливаемых предметов были весьма ограничены; как и в период расцвета маньеризма, в отделке шкафов и кабинетов использовалась золоченая бронзовая фурнитура, миниатюрные колонки и инкрустация дорогими породами мрамора.

Интерьеры римских дворцов облицовывали мрамором, а также применяли лепные украшения — стукко. Позднее этот стиль был перенесен в Версаль, приблизительно в тот момент, когда в самой Италии — особенно в Пьемонте — начали подражать французской манере убранства внутренних помещений позолоченными резными украшениями из дерева. Примерно тогда же барочная «растительность» стала распространяться на элементы, все еще остававшиеся архитектурными. К концу века и в начале следующего отдельные предметы мебели, в особенности если речь шла о консоли, полностью растворяются в великом водовороте спиралевидных форм. В мебели первой трети XVIII века барочная

34. Итальянскую барочную мебель трудно отделить от скульптуры. Самые необычные образцы мебели этого времени принадлежат венецианцу Андреа Брустолону. Подобно этому креслу из дворца Редзоники в Венеции, все они обильно украшены резными фигурами.



перегруженность утрачивает всякую меру. Мастерами, представлявшими этот стиль, были Фантонис из Бергамо (1659–1734) и венецианец Андреа Брустолон (1662–1732), в руках которых мебель превращалась просто в резную массу (ил. 34).

В нескольких итальянских городах, включая Рим и Флоренцию, были основаны шпалерные мануфактуры; образцом для производимых здесь работ служил стиль фламандских гобеленов. Не позднее чем в первой половине XVIII века мода на гобелены дошла также до Неаполя и Турина.

Два других города, Генуя и Венеция, славились производством шерстяных тканей прекраснейшего качества, а генуэзский набивной бархат пользовался спросом во всей Европе.

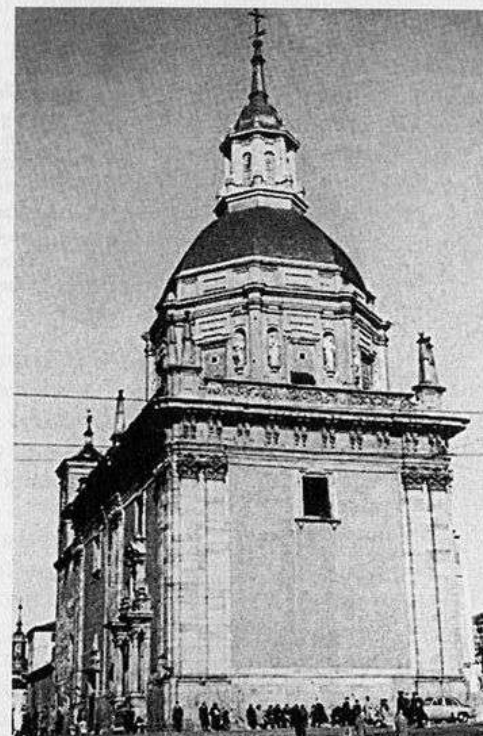
Испания

Период, охватывающий последние годы XVI и все XVII столетие, принято называть испанским Золотым веком. Обычно в него включают и творчество Эль Греко, хотя этот художник умер в 1614 году и принадлежал по преимуществу к маньеристскому направлению. Три последних представителя испанской ветви династии Габсбургов, Филипп III, Филипп IV и Карл II, правившие Испанией в XVII веке, тщетно пытались удержать господство над Европой, завоеванное их предшественником Филиппом II. Однако процесс политического упадка совпал с периодом блистательного расцвета испанской литературы и подъема национальной школы живописи. Хотя монархия в Испании, как и во Франции, носила абсолютистский характер, это не способствовало централизации художественной жизни страны; живые и самобытные провинциальные центры сохраняли полную независимость. Веласкес, любимый художник Филиппа IV, задавал тон придворному искусству в Мадриде, однако его влияние не получило широкого распространения.

АРХИТЕКТУРА

По сравнению с предыдущим столетием светская архитектура Испании уступает свои позиции; ведущая роль в XVII веке отводится церковному зодчеству. Когда в XVIII столетии Филипп V пожелал возродить придворную архитектуру, ему пришлось обратиться к французам и итальянцам. После суровости и аскетизма начала века, навязанных зодчеству Эррерой, испанская архитектура медленно вступает на путь барочного развития, стремясь сохранить при этом маньеристские формы. Важную роль в процессе становления новых принципов сыграли иезуиты. Около 1630 года фра Франсиско Баутиста (ум. 1679) начинает строительство собора Сан Исидро эль Реаль в Мадриде и церкви Святого Иоанна Крестителя в Толедо, используя стиль, который можно назвать полубарочным. Стиль, создаваемый испанскими архитекторами, был весьма оригинален и не имел precedентов в Европе:

35. П. де ла Торре. Капелла Сан Исидро, церковь Сан Андрес в Мадриде. Одно из самых ранних архитектурных сооружений в Испании, где заметен переход от классических форм к стилю барокко.



36. А. Кано. Главный фасад собора в Гранаде. Богатство декора и сильные контрасты архитектурных масс пришли на смену классическим формам.





37. М. Монтаньес. Святой Игнатий. Севилья, Университетская капелла. Этот художник классической ориентации изменил направление развития севильской школы скульптуры, еще полностью маньеристской в конце XVI века. Как и Сурбарану, ему удалось с особой убедительностью показать духовную сосредоточенность Святого, полностью погруженного в свой внутренний мир.

своей формой здания церквей напоминали замкнутый куб. Лишь около 1640 года, когда Педро де ла Торре возвел капеллу Сан Исидро при церкви Сан Андрес в Мадриде (ил. 35), а мастера Андалусии уже использовали барочную орнаментику в стукковой отделке церковных плафонов, испанская архитектура совершает решительный поворот от маньеризма к барокко. Между 1640 и 1670 годами мотивы барочного декора выплескиваются и на церковные фасады, повторяя в каменных очертаниях формы деревянных резных алтарей, главного украшения испанских церковных интерьеров. Надо сказать, что заалтарные образы — ретабло — с их роскошным деревянным обрамлением были в ту пору одной из ведущих форм искусства Испании. Особым совершенством отличались украшенные соломоновыми колоннами и гирляндами из листьев аканта барочные алтари в Компостеле и Андалусии, созданные около 1600 года. Первым шедевром испанского барокко в области архитектуры стал главный фасад собора в Гранаде

(ил. 36), возведенный по проекту живописца, скульптора и архитектора Алонсо Кано (1601–1667), который закончил эту работу в последний год своей жизни. Настоящего расцвета испанская барочная архитектура достигает между 1680 и 1700 годами, а в XVIII столетии она охватывает все области Испании, не оставляя места стилю рококо.

СКУЛЬПТУРА

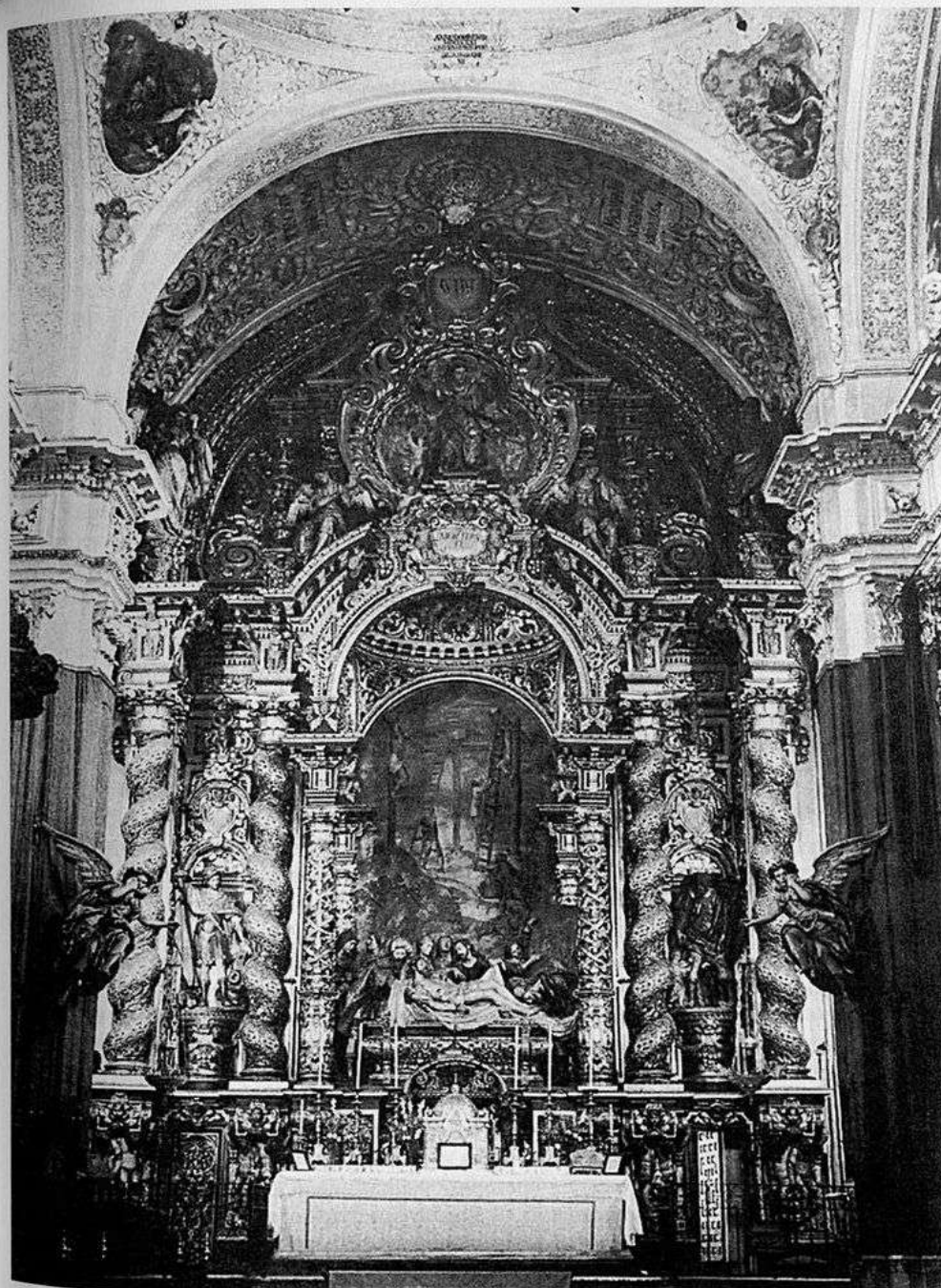
Испанская скульптура XVII века развивалась почти исключительно в границах религиозной тематики. (Такое положение вещей наблюдалось и в предшествующем столетии; тогда для создания скульптурного декора Эскориала Филипп II был вынужден пригласить Леоне и Помпео Леони из Милана, а для отливки конной статуи Филиппа IV пришлось обратиться к флорентийцу Пьетро Такка.)

Мастерские, специализировавшиеся на изготовлении полихромных деревянных скульптурных изображений, работали с невероятной активностью; многочисленным испанским церквям для украшения интерьеров требовалось огромное количество резных алтарей и образов Святых, и скульпторы полностью удовлетворяли этот спрос. Вырезанные из дерева фигуры ярко раскрашивали, достигая большой жизненной достоверности, правда, с несколько меньшей пышностью, нежели в предшествующем веке, когда важная роль отводилась обильной позолоте. Скульптурные мастерские концентрировались главным образом в Вальядолиде (Кастилия) и в Севилье (Андалусия), двух основных художественных центрах, обладавших собственными традициями. Для полихромной деревянной скульптуры, вышедшей из школы в Вальядолиде, характерна тесная преемственная связь с фантазиями маньеризма, с полным мистификаций искусством Алонсо Берругете и экспрессией Хуана де Хуни. Истоки творчества Грегорио Фернандеса (ок. 1576–1636), одного из ведущих мастеров этой школы, непосредственно восходят к искусству кастильского маньеризма XVI века; однако, наполняя маньеристские формы страстным барочным пафосом и широтой пространственных ритмов, этот мастер становится одним из выразителей художественных принципов барокко. Развивая идеи Берругете и Хуни, Фернандес все смелее придает скульптуре самостоятельный характер, отделяя ее от резной структуры ретабло; особенно это заметно в алтарных образах, созданных по его собственным проектам, в которых деревянная конструкция алтаря превращается в опору для скульптурных барельефов или многофигурных групп. Изображая страдания Богоматери и Христа, Грегорио Фернандес достигает предельной эмоциональной выразительности, свойственной искусству барокко (ил. 38): стремление к граничащему с натурализмом правдоподобию и яркое



38. Г. Фернандес. *Пьета*. Фрагмент. Вальядолид, Национальный музей религиозной скульптуры. В противовес севильской школе, скульптуру Кастилии отличали драматизм и экспрессия. Традиция патетического, полного экзальтации искусства, заложенная в Вальядолиде Алонсо Берругете и Хуаном де Хуни, была подхвачена Грегорио Фернандесом, который наполнил ее барочной силой и страстью.

39. Алтарь церкви Ла Каридад в Севилье показывает, что после Монтаньеса скульптура севильской школы тяготеет к декларативному реализму и чрезмерной пышности. Над расположенной в центре группой *Снятие с креста* (исполнена по эскизу Бернардо Симона де Переды 1670 года) возвышается сложное алтарное обрамление из позолоченного дерева. Эта работа Педро Ролдана, явившаяся первым в Испании примером использования формы балдахина, получила широкий отклик не только в Испании, но и в Португалии.





40. А. Кано. *Непорочное зачатие*. Гранада, сакристия собора. Если Педро де Мена привил в Гранаде вкус к религиозным образам, изображенным с иллюзионистской достоверностью, Алонсо Кано открывает новые возможности языка скульптуры, подчеркивая в юной Деве Марии изящную женственность; эта тема станет одной из любимых в Севилье на протяжении всего XVIII века.

красноречие жестов говорят о безусловной принадлежности скульптора к новому направлению.

Работавший в Севилье Хуан Мартинес Монтаньес (1568–1649) был, скорее, художником классической ориентации; в его скульптурах позы полны спокойствия, жесты сдержанны, пластические приемы подчинены раскрытию духовного строя и внутренней жизни образа (ил. 37). Даже изображая Распятие, этот художник стремится смягчить драматизм сюжета красотой пластических форм и ритмов. Его произведениям присуща живописность, чуждая Грегорио Фернандесу и свидетельствующая о том, что в это время художники Андалусии превосходили своих кастильских собратьев. Та же классическая ясность отличает и созданные по проектам Монтаньеса ретабло.

После Монтаньеса школа полихромной скульптуры Севильи довольно быстро приходит в упадок. В произведениях Педро Ролдана (1624 ?–1700) язык севильской скульптуры обогащают барочные ритмы (ил. 39). Педро де Мена (1628–1688) был не более чем ремесленником от искусства, занимавшимся изготовлением скульптур Святых, чей подчеркнутый натурализм еще более усиливается напыщенными одеяниями. Гораздо большую оригинальность обнаруживают немногочисленные скульптуры его учителя Алонсо Кано, предвосхитившие своей мягкой грацией стиль XVIII века (ил. 40).

ЖИВОПИСЬ

Ведущим центром испанской живописи в XVII столетии была Севилья. И хотя вопрос о том, попал ли тенебризм в Испанию вместе с картинами Караваджо или же являлся особенностью национального искусства, остается спорным, совершенно очевидно, что элементы «темной манеры» присутствуют уже в творчестве Франсиско Рибальты из Валенсии (1551–1628), учителя Хусепе Риберы (1591–1652). Сам Рибера жил главным образом в Неаполе (в ту пору находившемся под испанским протекторатом), где работал в окружении последователей Караваджо. Используя характерные приемы метода Караваджо, он выработал собственный стиль, который порой кажется преувеличенно экспрессивным. В поздний период творчества суровое и драматичное искусство Риберы обретает большее спокойствие и мягкость, а в его тематическом репертуаре появляются женские образы (ил. 41).

В испанской живописи XVII века четко выделяются две тенденции. Чисто живописную линию представляют Пачеко (1564–1654) и Франсиско Эррера Старший (1576–1656). Ей противостоит искусство Франсиско Сурбарана (1598–1664), в произведениях которого преобладает пластическое начало, связь со скульптурой, являвшейся благодаря Хуану Мартинесу Монтаньесу доминирующим видом искусства в Севилье. Фигуры в картинах Сурбарана подобны отдельно стоящим статуям, а их моделировка, сильная и определенная, напоминает работу резчика по дереву. В основе реализма Сурбарана лежит глубокое религиозное чувство, не лишенное мистицизма. Именно поэтому образы его Святых, наделенные художником индивидуальной выразительностью характера, вместе с тем кажутся словно освещенными изнутри высоким духовным горением (ил. 42). Вторая половина жизни Сурбарана приходится на период, когда суровый живописный стиль, берущий истоки в искусстве скульптуры, выходит из моды. Чтобы не потерять заказчиков, Сурбаран пытается приспособиться к новым требованиям, подражая — отметим, весьма неуклюже, — Бартоломе Эстебану Мурильо



41. Х. Рибера. *Святая Инеса*. Дрезден, Картинная галерея. Творчество Риберы отличается странная двойственность: доводя до крайности жестокость, присущую сюжетам живописи неаполитанской школы, он одновременно способен подняться до глубокого лиризма в изображении женского образа.



42. Ф. Сурбаран. *Поклонение пастухов*. Гренобль, Музей. Истоки монументального и аскетического стиля Сурбарана лежат не в изучении им живописи Караваджо; они связаны с традициями скульптурной школы Севильи. Обычай Сурбарана изображать Святых под видом бедняков из народа был распространен в европейском искусстве XVII века.



43. Б. Э. Мурильо. *Елиезер и Ревекка*. Мадрид, Прадо. В противовес Сурбарану, Мурильо, также работавший в Севилье, представляет совсем иное понимание искусства, строя его в основном на чисто живописных эффектах. В ранние годы, прежде чем обрести собственный стиль, мягкий и несколько слащавый, он пытался противостоять влиянию Сурбарана.

(1618–1682). В противовес экзальтированному мистицизму Сурбарана в картинах Мурильо преобладает мягкая благочестивая набожность, более привлекательная и понятная простым людям (ил. 43). Этот мастер был одним из немногих художников Испании, позволивших себе обратиться к лирической теме женственности, мягкой грации и нежности. Самым ярким представителем искусства барокко среди испанских живописцев был Хуан Вальдес Леал (1622–1690): подобно некоторым итальянским мастерам, он отдал дань живописи, выражающей его необузданный темперамент. Искусство еще одного живописца, Алонсо Кано, отличалось большей условностью.

Диего Родригес де Сильва Веласкес (1599–1660), в чьих жилах текла португальская кровь его отца, вырос в Севилье, куда он приехал в юном возрасте. Ученик Пачеко, он тем не менее начал работать в жесткой манере, имитирующей скульптуру, и создавал картины на религиозные и другие сюжеты, оживляя их реалистическими штрихами и сатирой. Определенное место среди них занимали натюрморты с изображением

кухонной утвари, так называемые бодегонес (по-испански — «трактир», «харчевня», «съестная лавка»; ил. 44). В стиле Веласкеса происходят решительные изменения, когда, приглашенный в Мадрид, он становится придворным живописцем Филиппа IV. Посвятив себя почти полностью портретному жанру, художник начинает работать в новой живописной манере, используя подвижный текучий мазок, изумительные нюансы цвета, которые придают формам неуловимость, растворяя их в атмосфере, наполненной серебристо-серой дымкой. Подобно своему современнику из Харлема Франсу Хальсу, Веласкес превращает само движение кисти в важное средство художественной выразительности. Едва касаясь холста, его кисть словно извлекает из красочной гаммы некий намек или воспоминание о давно забытом или уже не существующем образе. В созданных им портретах Филиппа IV, придворных сановников,

44. Д. Веласкес. *Старая женщина, жарящая яичницу*. Эдинбург, Национальная галерея. Из старых источников известно, что ранние работы Веласкеса созданы под впечатлением от картин Караваджо, которые он мог видеть в Испании: результатом стало соединение жанрового сюжета с контрастной светотенью.





45. Д. Веласкес. *Принц Бальтасар Карлос на своем пони*. Мадрид, Прадо. Веласкес прошел путь от жесткой «скульптурной» манеры к манере живописной. Портрет инфанта Бальтасара Карлоса — одно из самых очаровательных творений этого художника.



46. Х. Б. дель Мазо. *Семья художника*. Вена, Музей истории искусства. В произведениях учеников Веласкеса и в том числе его приемного сына Мазо утонченная живопись мастера приобретает элементы пафоса, предвосхищающие искусство Гойи.

принцев (ил. 45), инфант и шутов всегда присутствует глубокое чувство одиночества, столь свойственное душе любого испанца, для которого единственная реальность в мире — это Бог. В портретах шутов и нищих, запечатленных кистью мастера, — образы, служившие для Мурильо лишь живописным мотивом, — поражает настроение жестокой безнадежности и горького разочарования. Как ни один другой художник, Веласкес полностью владел всем арсеналом живописных средств, используя их с абсолютной свободой, но при этом с тонким расчетом и без стремления к внешнему блеску; он обладал особым непринужденным даром, позволявшим ему всегда добиваться правильной тональности и не прибегать к эффектам, являвшимся лишь демонстрацией виртуозности.

Однако следующее поколение художников Кастилии избрало именно этот путь; живопись Хуана Баутисты дель Мазо (ок. 1612–1667; ил. 46), приемного сына Веласкеса, иногда помогавшего отцу в работе, отличала

самодовлеющая, подчеркнутая виртуозность; то же самое можно сказать и о его подражателе Карреньо де Миранда (1614–1685), и о Клаудио Козьмо (1642–1693), в стиле которого присутствовала большая самостоятельность. Искусство еще одного живописца Испании, бенедиктинца Хуана Ризи (1600–1681), писавшего портреты и картины на религиозные сюжеты, более напоминает стиль итальянских мастеров.

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

Пережив блистательный расцвет в предшествующем столетии, в XVII веке декоративно-прикладное искусство Испании находилось в глубоком упадке. Оно словно набирало силы, чтобы дать новые мощные всходы в грядущем столетии.

Фландрия

Перемирие 1609 года привело к политическому отделению Северных Нидерландов от южных провинций страны. Последние, включавшие Фландрию, Брабант и Валлонский округ, остались под властью испанской короны, которую представлял губернатор, как правило, эрцгерцог. (Впоследствии южные провинции вошли в состав государства, названного Фландрией по имени крупнейшей области.) Двор испанских наместников в начале века располагался в Брюсселе. Первые правители Южных Нидерландов в XVII столетии, эрцгерцог Альберт Австрийский и его жена, эрцгерцогиня Изабелла, так же как их преемники, оказывали покровительство Рубенсу. Но тем не менее Брюссель не стал главным художественным центром страны, им был Антверпен. И хотя закрытие Шельды для Антверпена в 1648 году значительно подорвало экономическое процветание этого города, накопленные богатства позволяли Антверпену оставаться средоточием художественной жизни Фландрии еще во второй трети века. Здесь полновластно царил гений Рубенса, достигшего европейской славы, и его творчество обусловило выдающуюся роль Антверпена в истории барочного искусства.

ЖИВОПИСЬ

Самое яркое представление о фламандском искусстве XVII века дает живопись; если архитектура этого региона на протяжении почти полувека плелась в хвосте у Рима, центра нового художественного движения, то живопись Фландрии занимала самые передовые позиции. То, что Рубенс с невероятным мастерством демонстрировал уже в 1618 году в такой картине, как *Битва амазонок* (ил. 47), с ее широкими барочными ритмами и полной динамики композицией, в римской живописи появится значительно позднее, лишь между 1626 и 1631 годами, когда Пьетро да Кортона создаст полотно *Похищение сабинянок*.

Ремеслу живописца Рубенс (1577–1640) учился в Италии, где провел несколько лет (1600–1609). В то время художник был всего лишь старательным учеником, с почтением изучавшим искусство великих



47. П. П. Рубенс. *Битва амазонок*. Мюнхен, Старая пинакотeka. Исполненная молодым Рубенсом около 1618 года картина свидетельствует о мощи его рано сложившегося таланта. Композиция, словно закрученная вихревым потоком, типична для искусства барокко, а образ безудержно рвущейся в бой лошади прекрасно раскрывает страстный темперамент художника.

мастеров; но уже тогда он получает несколько важных заказов от церквей и становится придворным живописцем и советником по вопросам искусства у Винченцо II Гонзага, представителя семьи мантуанских герцогов. Именно Рубенс посоветовал правителю Мантуи приобрести картину Караваджо *Смерть Марии*, когда она была отвергнута заказчиками из римской церкви Сант-Анна деи Палафреньеры. К 1609 году, когда вошедший в большой порт на Шельде корабль доставил Рубенса на родину, он был уже полностью сложившимся художником, как о том свидетельствует его композиция *Благовещение из Фермо*, выполненная еще в Италии между 1606 и 1608 годами и затем повторенная в другой версии для церкви Святого Павла в Антверпене. Однако подлинной сенсацией стала для современников Рубенса его картина *Воздвижение креста*, написанная между 1610 и 1613 годами по заказу церкви Святого Вальбурга (сейчас находится в Антверпенском соборе), и этот

живописный подвиг мастер повторил вновь, создав в 1611–1614 годах монументальное *Снятие с креста* (находится в Антверпенском соборе).

До Рубенса фламандская живопись была камерным искусством, ее истоки можно найти в тщательно написанных картинах, рассчитанных на внимательный глаз любителей художеств. Когда фламандским мастерам приходилось выполнять заказы на большие композиции, они ограничивались тем, что просто увеличивали размеры своих станковых произведений; в результате маленькие фигуры как бы плавали в пустом и неустойчивом пространстве картин, типичных для художников-маньеристов. Рубенс привез на родину приобретенный в Италии вкус к композициям монументального масштаба, населенным столь же монументальными, в натуральную величину — или даже больше — фигурами, пропорциональными размеру полотна. С исключительным мастерством он воплотил одну из главных тем барочного искусства — тему взаимосвязи предмета и пространства. В картинах Рубенса пространство не имеет четких границ и планов, как у мастеров итальянского Сеицента, строивших композиции в соответствии с принципами, которые были сформулированы еще Ренессансом и от власти которых художникам Италии никогда не удавалось освободиться полностью. Пространство у Рубенса — это бесконечный поток жизни с его внезапными драматическими конфликтами, материализующимися в динамичных формах и красочных пятнах. Строго говоря, Рубенс не выстраивает композицию, его картины не результат обобщения, которому предшествует аналитическая разработка замысла; они возникают спонтанно в воображении художника, словно подчиняясь внезапному импульсу, как живой организм, части которого, охваченные неудержимым движением, сливаются воедино, вступая в активное действие. Его поразительная, полная трепета живописная манера служила не только для выражения чувственной красоты мира, она стала воплощением динамики бытия, неисчерпаемой жизненной силы и экспрессии. Словно подчиняясь стремительному вихрю, кисть Рубенса непрерывно скользит от формы к форме, и на наших глазах, как это особенно видно на эскизах художника, из этой сумятицы света и цвета рождается сама жизнь.

Рубенс обладал особым чувством света, которого не знали итальянские художники. Внимательно изучив прекрасную гармонию композиций Караваджо и оценив по достоинству пластическую осязаемость тел Караваджо, он вместе с тем остался равнодушен и к искусственному освещению болонцев, и к эффектам ночной мглы ломбардца. Для него свет не был простым «освещением»; это была некая материальная субстанция, очень подвижная и текучая, которая, пропитывая краски, становится неотъемлемой частью колорита. Тень для фламандского художника также



48. П. П. Рубенс. *Замок Стен*. Лондон, Национальная галерея. Искусство позднего Рубенса отличала созерцательность. Любимым местом художника становится загородный дом в окрестностях Антверпена, из окон которого перед его взором открывался безграничный покой фламандской равнины.

не означала отсутствия света, как у караваджистов; это особая форма вибрирующей, светящейся изнутри материи, более теплая, неуловимая, полная тайны. Исклительное чувство света Рубенс унаследовал от своих фламандских предшественников, и его истоки восходят к искусству Яна ван Эйка. Именно оттуда берет начало магия прозрачной живописи художника, и никому после него не удавалось с таким волшебным мастерством использовать эту технику (ил. 48). Свою живописную манеру, гибкую и подвижную, художник превращает в универсальное средство, способное воссоздать все многообразие окружающего мира в его жизненной полноте и правде, в его бесконечном обновлении, которое и есть сама жизнь: животные, деревья, растения, суровые горные вершины и бескрайние поля с высокими небесами, умудренные опытом старики, мускулистые герои, юная прелесть детей, но особенно красота женщин, олицетворяющая любовь, основу и великую движущую силу Вселенной.

В произведениях итальянских мастеров всегда отчетливо выражен первый план, заполняемый фигурами. К примеру, у Пьетро да Кортона, художника по духу наиболее близкого Рубенсу среди итальянцев, даже в самых его барочных полотнах, таких как *Похищение сабинянок* или *Битва Константина*, движение строится вдоль плоскости холста; при этом сливающиеся в мощном движении фигуры сохраняют — в полном

соответствии с художественными принципами итальянской школы — свою пластическую определенность, словно высеченные резцом скульптора. В отличие от итальянцев, Рубенс разворачивает композиции в глубину; объединяя и сталкивая пространственные планы, он создает единую пространственную среду. Итальянцы преуспели в решении этой проблемы лишь в плафонных росписях. Чтобы вырваться за пределы картины, им были нужны огромные размеры церковных нефов, и в этом смысле они полностью оставались в пределах традиции монументально-декоративной живописи. Но если Андреа Поццо понадобились все премудрости науки о перспективных сокращениях, чтобы создать впечатление огромной глубины безграничного пространства, то Рубенсу для этого было достаточно небольшой поверхности холста. Этой особенностью дарования он был также обязан художественным традициям своей родины: достаточно вспомнить Яна ван Эйка и его алтарный образ *Мадонна канцлера Ролена*, где занимающий небольшое пространство картины пейзажный фон вмещает в себя целый мир; или же Брейгеля, который даже превзошел ван Эйка, воплотив бесконечность мироздания в своем *Несении креста*.

Кажется, в мире не осталось ничего, неподвластного кисти Рубенса, овладевшего всем богатейшим арсеналом технических приемов живописи и вооруженного поразительным по силе виртуозным мастерством, которое он довел до совершенства за короткий срок после возвращения в Антверпен. Всего трех лет оказалось достаточно художнику для создания так называемой Галереи Медичи, монументального цикла *Сцены из жизни Марии Медичи* (1622–1625; ил. 49). В 1635 году всего лишь за несколько месяцев он разрабатывает сложную программу украшения Антверпена по случаю приезда в город инфанта Фердинанда, нового наместника испанского короля. Наконец, в серии станковых полотен, созданных в последнее десятилетие творчества, после того как художник женился на Елене Фоурмен, он без устали воспекает грезы любви, животворящие силы природы, космическую стихию жизни (ил. 50). Эти картины он писал для себя, не связанный заказом; они похожи на исповедь очарованного странника, который, пребывая наедине с самим собой, видит красоту мира с особой пронзительностью, усиливающейся предчувствием неизбежного и скорого расставания с этим миром.

Без всякого сомнения, Рубенс был универсальным гением, даже в большей степени, нежели Тициан, чьи художественные горизонты в определенной степени ограничивались ренессансным антропоморфизмом. В годы, когда многие художники, используя живопись как средство выражения собственной индивидуальности, с трудом приспосабливались к социальному окружению либо стремились вовсе порвать с ним, Рубенс был одним из немногих, кто с величайшей легкостью достигал гармонии



49. П. П. Рубенс. *Рождение Людовика XIII*. Париж, Лувр. За три года (1622–1625), при незначительном участии мастерской, Рубенс выполнил цикл монументальных полотен, включающий двадцать одну картину. Эта серия, заказанная Марией Медичи, королевой-регентшей Франции, прославляла важнейшие события ее жизни.

между запросами времени и своими художественными идеалами, ничем при этом не жертвуя. Объяснение тому следует искать в природе его личности.

Произведения Рубенса словно вырастают одно из другого — каждое вызывает к жизни следующее — и все они в совокупности создают картину безграничного мира. Рубенс писал этот мир; ван Дейк (1599–1641) писал картины. Последователь итальянской манеры, ван Дейк был великим знатоком того, как придать жизнь живописной поверхности холста. Отличавшийся особой восприимчивостью, он в свои ранние годы в Антверпене мог с таким мастерством копировать Рубенса, что и сейчас в целом ряде случаев историки искусства с трудом различают их произведения. В 1622–1627 годах художник путешествовал по Италии, где его привлекали искусство Тициана и одновременно — интернациональная атмосфера Генуи, города, в котором он открыл мастерскую, процветавшую и активно работавшую на протяжении нескольких лет (1623–1627). Наконец, обосновавшись при аристократическом дворе Карла V, которому

50. П. П. Рубенс. *Портрет Елены Фоурмен с детьми*. Париж, Лувр. В картине, изображающей молодую жену Рубенса и двух их детей, художнику удалось не только сохранить свежесть эскиза, но и передать всю нежность своего чувства. Когда пятидесятирехлетний Рубенс женился на Елене Фоурмен, ей было шестнадцать лет.



он служил в разные годы (1620, 1632–1634, 1635–1641), ван Дейк обрел среду, полностью отвечавшую его изысканным вкусам. Объединив в своем искусстве щедрую жизненную стихию красочной палитры Рубенса с возвышенным благородством Тициана, он оставил последующим поколениям самый идеальный портрет «джентльмена» (ил. 51), задолго до того, как француз Риго создал особый тип портрета с изображением *honnête homme* (честного человека) при дворе Людовика XIV.

Третий прославленный художник фламандской школы XVII века, Якоб Йорданс (1593–1678), заимствовав крестьянские типы у Брейгеля, переносит их в парадные полотна и картины на религиозные темы (ил. 52). Тяжеловесная неуклюжесть его образов, его «жирная», плотная живопись, контрастирующая с текучей плавностью кисти Рубенса, воспринимается как выражение почвенного начала.

Некоторые из художников Антверпена, писавшие крупнофигурные картины в новой «итальянской» манере, и среди них Герард Сегерс (1591–1651), Теодор ван Тьюльден (1606–1669), Каспар де Крайер (1584–1669) и



52. Я. Йорданс. *Четыре Евангелиста*. Париж, Лувр. После Караччи и Караваджо художники XVII столетия нередко изображали Евангелистов в образах грубоватых людей из народа. Созданная в 1620–1625 годы картина написана сильным и плотным мазком, совсем в иной, чем у Рубенса, манере.

←

51. А. ван Дейк. *Жан Груссе Ричардот с сыном*. Париж, Лувр. Ранняя, антверпенская манера ван Дейка, в которой исполнен этот портрет, сильно отличается от живописи художника позднего, лондонского периода. Освоив технические приемы Рубенса, ван Дейк мастерски имитировал его манеру, однако в этом портрете он пользуется иными средствами, чтобы передать особенности изображаемых представителей класса бюргеров.



53. Т. ван Лон. Благовещение. Антверпен, Монтегю. В Антверпене существовала целая школа художников, которые, словно не замечая существования Рубенса, черпали вдохновение в традициях более раннего искусства Фландрии (Вениус, ван Морт), а также в живописи мастеров Италии. Картины Теодора ван Лона напоминают работы караваджистов первого поколения.



54. Ф. Снайдерс. Лавка. Брюссель, Королевский музей изящных искусств. Жанр натюрморта, объединяющего изображение всевозможной снеди, был создан в конце XVI века художником из Антверпена Петером Артсеном. Франс Снайдерс придал ему декоративный размах в духе барокко.



55. Я. Фейт. Охотничьи трофеи. Цюрих, Галерея Альберта Ньюпорта. У Яна Фейта композиции с животными, живыми или мертвыми, менее декоративны, чем у Снайдерса. Зато этот художник умел с большой убедительностью передавать материальные свойства каждого творения природы.

Эразм Квеллин II (1607–1678), пережив увлечение Рубенсом, с которым они порой работали вместе, вскоре потянулись за ван Дейком, подражать ему было несравненно проще. Внимание других мастеров — Яна Янсенса (1590–1650), Абрахама Янсенса (1573/1574–1632) и Теодора ван Лона (ок. 1581–1667), — образовавших в Антверпене своего рода центр сопротивления, было обращено по преимуществу к Италии (ил. 53). Портретист Корнелис де Вос (1584–1651), автор суховатых, излишне детализированных картин, был скорее ремесленником, нежели настоящим живописцем.

Особое место в творчестве Рубенса занимали пейзажи с изображением охоты, они положили начало еще одному жанру фламандской живописи — так называемым охотничьим сценам, в которых фигуры людей и экзотических животных или изображения вполне традиционной для Европы дичи объединены в композиции, полные динамики. Среди мастеров этого жанра выделяются Франс Снайдерс (1579–1657) и Пауль де Вос (1596–1678); первый писал натюрморты с настоящим живописным размахом, второй — как простой ремесленник. Дичь и другие дары природы, вся эта изобильная снесь, почти целиком занимают пространство натюрмортов внушительных размеров, в которых Снайдерс подчеркивал декоративное великолепие (ил. 54), а Ян Фейт (1611–1661) давал почувствовать зрителям гладкость меха и оперенья или свежесть прекрасных плодов (ил. 55).

Всех перечисленных живописцев можно отнести к представителям так называемого большого стиля фламандской живописи. Однако среди художников Фландрии XVII века нашлись и последователи «малой манеры», писавшие картины небольшого формата. Особенно многочисленной



56. Д. Тенирс Младший. Кухня эрцгерцога Леопольда Вильяма. Гаага, Маурицхейс. Лучший во Фландрии мастер жанровой живописи, Тенирс писал небольшие картины с идеализированными сценками народной жизни. Его работы отличаются исключительной тонкостью исполнения и серебристо-серая тональность.

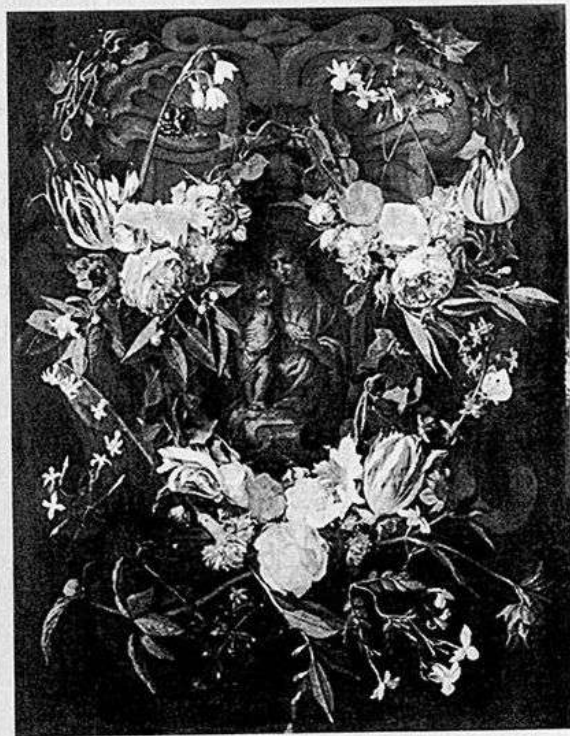
была группа мастеров, специализировавшихся в пейзажном жанре. Многие из них — Пауль Бриль (1554–1626), Керстен де Кунинк (ок. 1560–1632/1635) и Йос де Момпер (1564–1635) — продолжали работать в традициях XVI века. Маньеристом оставался Рулант Саверей (1576–1639), тогда как Жак д'Артуа (1613–1686) и Лодевейк де Ваддер (1605–1690) отличались более современным, но при этом весьма поверхностным восприятием природы. Пейзаж самым естественным образом становится частью бытового жанра, главным представителем которого считается Давид Тенирс Младший (1610–1690). Его картины с идеализированными сценками крестьянского быта окутаны прекрасным серебристо-серым светом (ил. 56). Живший в Голландии Адриан Браувер (1605/1606–1638) принес в бытовой жанр артистизм и экспрессию живописной манеры Франса Хальса. Открытостью и реалистичностью трогают произведения Яна Сиберехтса (1627–1700/1703; ил. 57).

Антверпен был важным центром еще одного жанра — живописи, посвященной изображению цветов. Целые отряды мастеров цветочных натюрмортов разъезжались оттуда по всей Европе. Амброзиус Босхарт Старший избрал полем деятельности Миддельбург и Утрехт; в Утрехте к нему присоединился Рулант Саверей, Жак де Гейр обосновался в Лейдене, а Абрахам Брейгель отправился в Неаполь. Самым

57. Я. Сиберехтс. Спящие крестьянские девушки. Мюнхен, Старая пинакотека. Сельские сцены во фламандской жанровой живописи, как правило, сохраняют некоторую идеализацию. По контрасту с ними глубокая правдивость Яна Сиберехтса в изображении пейзажей, крестьян и домашнего скота вызывает в памяти образы Курбе.



58. Д. Сегерс. Мадонна с Младенцем в гирлянде цветов. Дрезден, Картинная галерея. Изображения цветов — особая разновидность фламандской живописи, созданная Яном Брейгелем, Рулантом Савереем и Абрахамом Босхартсом. После Брейгеля Бархатного лучшим фламандским мастером этого жанра был священник-иезуит Даниэль Сегерс: его специальностью стало изображение цветочных гирлянд, служивших обрамлением для образов Мадонны.





59. Я. Брейгель Бархатный. *Аллегория Зрения*. Мадрид, Прадо. Ян Брейгель Бархатный — самый одаренный живописец фламандской школы после Рубенса. В его небольших по размеру картинах нашел отражение интерес к бесконечному многообразию окружающего мира — от цветов, фруктов и пейзажей до разных форм человеческой деятельности, будь то труд крестьянина на полях или страстная увлеченность коллекционера.

талантливым из этих художников был священник-иезуит Даниэль Сегерс (1590–1661), любивший окружать образы Мадонны цветочными гирляндами (ил. 58).

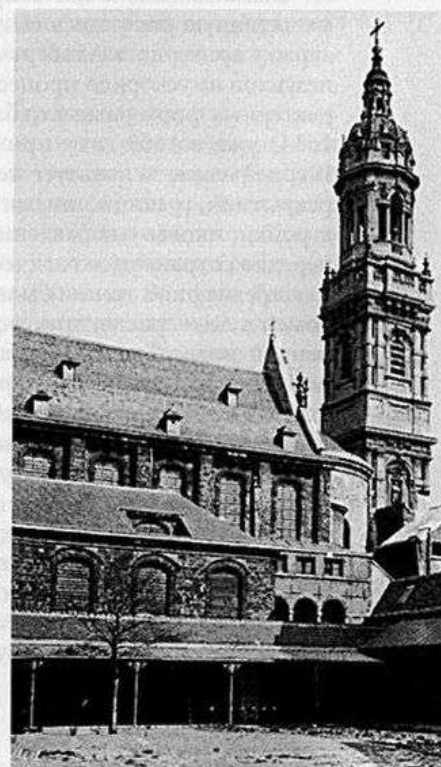
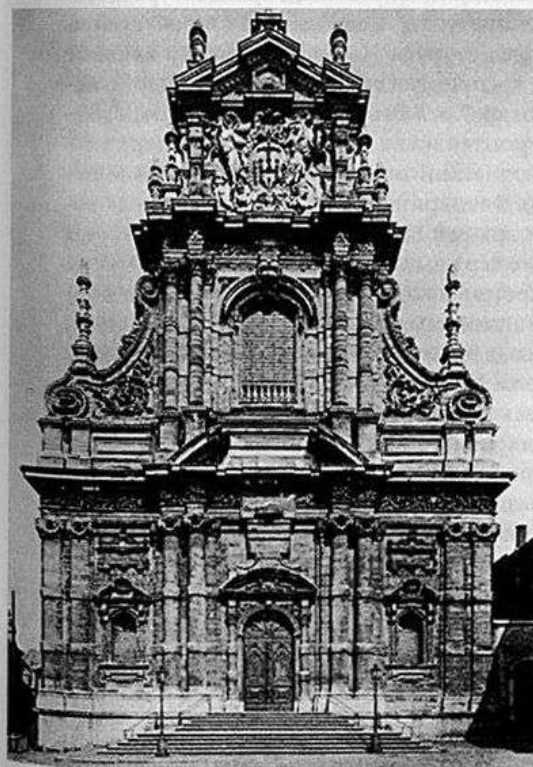
Традиции искусства предшествующего века оказались настолько живучими, что бок о бок со Снайдерсом и Фейтом, декораторами «большого стиля», продолжали работать мастера натюрмортов, такие как Осиас Берт (ок. 1580–1624), Клара Петерс (1594–1657) и Якоб ван Эс (1596?–1666), произведения которых напоминали «вырезы» из картин XVI века.

Лишь один из этих «малых» мастеров, Ян Брейгель (1568–1625), прозванный Брейгель Бархатный, обладал подлинным талантом. С одинаковым мастерством писавший пейзажи, цветочные натюрморты, жанровые и аллегорические сцены, он был единственным из фламандских живописцев, кто перенял у Рубенса его живописную манеру, воздушную и прозрачную, и жизненную силу его темперамента, «охладив» при этом ее интенсивность в соответствии с небольшими размерами собственных «земных парадизов» или аллегорий чувств (ил. 59).

АРХИТЕКТУРА И СКУЛЬПТУРА

Архитектура Фландрии с характерным для нее смешением стилей не отличалась большой оригинальностью. Поскольку столица была лишь местом обитания испанских наместников и двор не оказывал значительного влияния, светская архитектура пребывала в застое. Кроме того, представители правящего во Фландрии класса бюргеров вполне довольствовались скромными размерами своих домов, которые, скрываясь за узкими фасадами, сплошными рядами располагались вдоль улиц. Фасады делились на этажи и членились классическим ордером, что вполне отвечало готической конструкции здания, восходящей к архитектуре Средневековья. Главным украшением служил остроконечный фронтон с волютами.

60–61. Лёвен, церковь Святого Михаила. Антверпен, церковь Святого Карла Борromeо. Их сопоставление демонстрирует постепенное проникновение барочных форм в архитектуру Фландрии. Если церковь Святого Карла Борromeо, построенная в 1614–1621 годах, по-прежнему связана с маньеризмом, то фасад церкви в Лёвене свидетельствует о том, что во второй половине века фламандская архитектура открыто вступает на путь барокко.

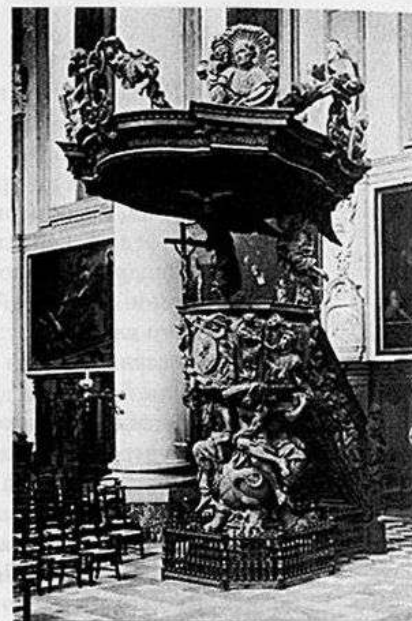




62. А. Квеллин П. *Бог-Отец*. Брюгге, собор. Характерные для искусства Квеллина сочная пластика форм, бурное движение, выразительность жестов и широкие ритмы вздымающихся складок одеяния делают скульптора настоящим соперником Рубенса.

Более важные события происходили в культовой архитектуре; весьма активную роль здесь сыграли иезуиты, получавшие широкую поддержку эрцгерцога Альберта и его супруги Изабеллы. Однако влияние иезуитов не ускорило процесса восприятия архитектурой Фландрии характерных форм римского барокко. Хотя Венцеслав Кобергер (ок. 1560–1634) уже в 1609 году при строительстве паломнической церкви в Шерпенхевеле использует центрический план здания с купольным перекрытием, традиционными для Фландрии остаются базиликальные постройки, иногда с добавлением крытой внутренней галереи, в которых нередко сохраняются готические черты, наследие архитектуры XV века. Как трехнефное здание была построена и церковь Святого Карла Борромео в Антверпене, прекраснейший памятник культовой архитектуры первой половины XVII века, созданный двумя иезуитами — Франсуа Аквиллоном (ум. 1617) и Петером Хейсенсом (1577–1637). Ее интерьер, отделка которого осуществлялась под началом расписавшего своды Рубенса, украшала пышная полихромная орнаментика в духе римских церквей (погибла в 1718 году в результате пожара). Однако фасад, с преобладающими вертикалями и разделенным на компартименты декором, равно как и колокольня сохраняли черты архитектуры маньеризма. В это время настоящую барочную архитектуру можно было увидеть лишь на картинах и во временных сооружениях в честь триумфального въезда инфанта Фердинанда (1635), которые были воздвигнуты в городе в соответствии с проектом Рубенса, опубликовавшего книгу о дворцах

63. А. Ф. Вербрюгген. Кафедра. Малин, собор Святых Петра и Павла. В XVIII веке в странах Германии, а в XVII — во Фландрии кафедра становится изобразительным символом веры, а патетический стиль скульптурного декора словно вторит красноречию проповедника. Не случайно, кафедры получили название «*chaire de vérité*» (кафедра истины), а во Франции, к примеру, искусство проповеди выделилось в особый литературный жанр.



Генуи. Говоря об архитектуре барокко, можно упомянуть также, что рядом со своим фламандским жилищем Рубенс построил дворец в итальянском стиле, позднее частично разрушенный, но затем восстановленный.

Процесс романизации или поворот к барокко приходится на вторую половину XVII века. Ярким примером архитектуры этого времени является построенная Гийомом Хесиусом иезуитская церковь Святого Михаила в Лёвене (1650–1666), план и фасад (ил. 60) которой восходят к церкви Иль Джезу в Риме и которую отличает красивый декор белого мрамора. В 1696 году в Брюсселе началась реконструкция Гран-плас, годом раньше разрушенной артиллерией маршала де Вильюра. Работы продолжались и в XVIII веке, однако площадь во многом сохранила свой традиционный облик. За исключением восточного крыла, все остальное пространство площади словно не желало подчиняться строгому единообразию планов, разработанных архитекторами Людовика XIV. Особое очарование этому городскому ансамблю придают свобода и разнообразие домов цеховых корпораций, группирующихся вокруг двух старых готических зданий.

Фландрия была подлинной школой, взрастившей множество резчиков по камню и дереву. Известны целые художественные династии специалистов в этой области, такие как Дюкенуа, Квеллины (ил. 62) и Вербрюггены. Многие из них уезжали работать в Англию, Германию, Голландию, Италию или Францию. Франсуа, или Франческо, Дюкенуа

органично влился в римскую школу; Жан Варен, ван Обестал, Бустер и Дежарден (ван ден Богарт), привлеченные двором Версаля, отправились во Францию. Однако и в самой Фландрии не ощущалось недостатка в заказах, исходивших по преимуществу от церквей. Требовались в основном надгробия, а для церковных надобностей — монументальные алтари, хоры, кафедры. Гораздо быстрее, чем новый язык римской архитектуры, во Фландрии был воспринят и получил широкое распространение стиль Бернини. В немалой степени этому способствовал Рубенс, учеником которого являлся скульптор Лукас Файдхербе (1617–1697), а другой скульптор, валлонек Жан Делкур (1631–1707) сам в течение десяти лет сотрудничал с Бернини.

Нередко главным декоративным элементом церковного интерьера становилась огромная проповедническая кафедра: украшенная статуями и рельефами, она служила в те времена своеобразной теологической энциклопедией. Такой тип декора появился приблизительно около 1660 года. Примером может служить одна из кафедр, созданных Х. Ф. Вербрюггеном для церкви Святых Петра и Павла в Малине (1699–1702); ее скульптурный декор отличается повышенной динамикой (ил. 63).

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

На протяжении всего XVII века изделия шпалерных мануфактур в Брюсселе продолжали свое триумфальное шествие по Европе. Новый стиль в шпалерном искусстве вырабатывался благодаря Рубенсу, щедро снабжавшему мануфактуры сериями картонов. Во второй половине века под влиянием гобеленов пышный стиль фламандских изделий приобретает большую легкость.

Антверпен был важным центром книгопечатания, и это обстоятельство благотворно сказалось на развитии искусства гравюры. Тщательно выполненные книжные иллюстрации и отдельные станковые листы способствовали распространению барочных идей и образов по всей Европе и за ее пределами. И здесь особая роль принадлежала Рубенсу.

Голландия

После перемирия 1609 года Северные Нидерланды обрели национальную независимость. Новое государство, получившее название Объединенные Провинции, отличалось от остальной Европы своей демократической конституцией и кальвинистским вероисповеданием. Для искусства это имело важные последствия. Кальвинизм запрещал украшение церквей, а демократическому духу претили проявления роскоши, выставляемой напоказ наиболее богатыми или могущественными гражданами. Таким образом, в Голландии отсутствовали почва для амбиций и стремление к демонстрации богатства, которые в большинстве других стран Европы служили импульсом для ширококомасштабных заказов на произведения искусства. Единственным важным памятником, сооруженным здесь в XVII веке, было здание ратуши в Амстердаме, построенное после заключения Вестфальского мира в честь новых либеральных институтов. Самые красивые жилые дома отличались скромными размерами, а загородные дворцы сохраняли в большей или меньшей степени средневековые формы. В этих условиях скульптура почти не развивалась, зато живопись была в чести у буржуазного общества, проявлявшего особое пристрастие к реализму.

Либеральные законы Голландии, воспетые Декартом, сделали эту страну островком надежды в раздираемой противоречиями и войнами Европе. Спасаясь от преследований, евреи, протестанты и политические изгнанники из разных европейских стран находили здесь прибежище и одновременно вносили немалый вклад в научное и интеллектуальное развитие Голландии. Все это не мешало разрастанию жарких теологических споров внутри кальвинизма, и голландские протестанты, как и их собратья католики, разделились в толковании божественного милосердия. Эта поглощенность вопросами человеческой судьбы нашла отражение и в творчестве Рембрандта.

Во второй половине XVII века Объединенные Провинции становятся сильным государством, несмотря на незначительность занимаемой ими территории и немногочисленное население. Этот маленький народ оказался способен противостоять самому могущественному государству того времени — Франции, точно так же как он смог победить самую могущественную державу XVI столетия — Испанию, отвоевав в борьбе с ней свою

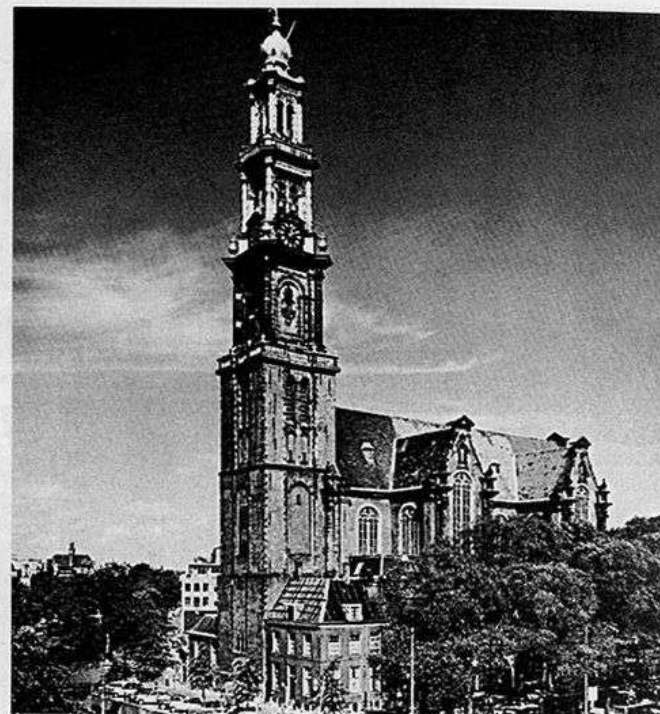
свободу и независимость. Однако величайший расцвет голландского искусства приходится на первую половину XVII века, когда Голландии еще только предстояло консолидировать силы и добиться экономического процветания, которое ей принесут торговля и владение обширными морскими колониями.

АРХИТЕКТУРА И СКУЛЬПТУРА

Памятники голландской архитектуры, хотя и не поражают своим размахом, вовсе не являются незначительными, как это иногда утверждается. По существу, Голландии принадлежит важная роль в создании основ классицизма, которые лишь позднее сформируются во Франции и Англии. Нет сомнения, что трезвая умеренность голландских архитекторов в области гражданского строительства, продиктованная демократическими устоями страны, и отказ от художественных образов в церквях способствовали утверждению принципов классицизма. Впервые классицизм заявляет о своих правах около 1630 года в архитектуре Голландии, претендовавшей на роль лидера в Объединенных Провинциях. Более ранние постройки, сооруженные в Амстердаме в первой четверти века Хендриком де Кейсером (1565–1621), судя по их пропорциям, оставались еще тесно связанными с маньеризмом, хотя в характере их декора уже заметны большая строгость и спокойствие (ил. 64). В годы, когда общую атмосферу интеллектуальной жизни Гааги определял Константин Гюйгенс, друг Декарта и секретарь штатгальтера, принца Фридриха Генриха Оранского, два архитектора, Якоб ван Кампен (1595–1657) и Питер Пост (1608–1669), совершили настоящую революцию — это определение не кажется слишком громким. Отказавшись от доминирующей роли вертикали, — наследия северной архитектурной традиции, сохранявшей живучесть еще в начале XVII века, — Якоб ван Кампен и Питер Пост перенесли акцент на горизонтальные членения: они выделили фасад здания несколькими мощными каменными пилястрами коринфского ордера, которые несли треугольный фронтон и карниз, увенчанный шатровым перекрытием (крышей). Дома строились из кирпича, камень использовался лишь для колонн и оформления внешних углов здания, как во дворце Маурицхейс в Гааге (1633–1644; ил. 65). Этот солидный и строгий архитектурный стиль распространился по всей стране, обретя несколько большую нарядность (гирлянды между двумя колоннами и украшения на фронтоне) лишь после 1670 года. Характерный пример архитектуры такого рода — здание ратуши в Амстердаме, построенное Якобом ван Кампеном, хотя в этом случае в оформлении фасада был применен двухъярусный ордер.

Голландские протестанты для отправления своих религиозных обрядов вполне обходились существовавшими католическими церквями,

64. Вестеркерк в Амстердаме, построенная по проекту Хендрика де Кейсера. С именем де Кейсера, значительно упростившего сложные маньеристские формы архитектуры, которые преобладали во второй половине XVI века в северных провинциях, связан важный подготовительный этап к утверждению голландского классицизма.



интерьеры которых они полностью освободили от украшавших их прежде элементов. Когда возникла потребность в строительстве новых церковных зданий, они долго колебались в выборе между базиликальным и центрическим планом (который в большей степени отвечал духу протестантской службы). Единственным оформлением интерьеров были орган и образующие амфитеатр деревянные скамьи. Снаружи церкви имели вполне классический вид. Дворцовая архитектура этого времени почти не сохранилась. Едва ли не единственное исключение составляет дворец Хейстен Бос в Гааге, напоминающий французский замок. Один из залов этого дворца — *salon d'honneur* — был украшен барочными картинами Снайдерса и других фламандских живописцев для Амалии де Солмс в память о ее почившем супруге, штатгальтере Фридрике Генрихе Оранском. Это барочное убранство — единственный пример в Голландии, и важно отметить, что мастера, приглашенные для его выполнения, были из Антверпена.

К концу века под воздействием получившего распространение придворного искусства Людовика XIV, главного врага Объединенных Провинций, голландская архитектура приобретает несколько большую импозантность. Строятся замки с большими парками во французском вкусе, однако ни один из них не сохранился до наших дней.



65. Маурицхейс, Гаага. Широкие каменные пилястры, поддерживающие архитрав, придают классический облик этому зданию, строительство которого было начато в 1633 году Якобом ван Кампеном.

Архитектурным принципам, разработанным Питером Постом и Якобом ван Кампеном, суждено было получить широкий отклик в Северной Европе. Они прижились в Рейнских землях, в Скандинавии и оказали определенное воздействие на архитектуру Англии, занятую поиском своего национального варианта классицизма.

Произведения скульптуры весьма редки в голландском искусстве, поскольку поводов для заказов практически не существовало. Более того, голландцы почти не проявляли интереса к работе ваятелей, отдавая предпочтение живописи. Одной из немногих областей, где скульпторы могли найти применение своим талантам, было изготовление надгробий и простых церковных кафедр из дерева, не имевших, в отличие от фламандских, аллегорического характера. Правда, на протяжении всего XVII века голландцам, как и их современникам из Италии и Франции, нравилось любоваться собственными портретными бюстами. Лучшим мастером в этой области был Ромбоут Верхюлст (1623–1696; ил. 66).

66. Р. Верхюлст. Мария ван Рейгерсберг. Амстердам, Рейксмузеум. Это один из редких примеров голландской скульптуры. В числе первых портретные бюсты в традиционном стиле стал делать Хендрик де Кейсер. Образ, созданный Верхюлстом, отличается большая живость и подчеркнутая динамика, характерная для итальянцев (Бернини) и французов (Кузеве).

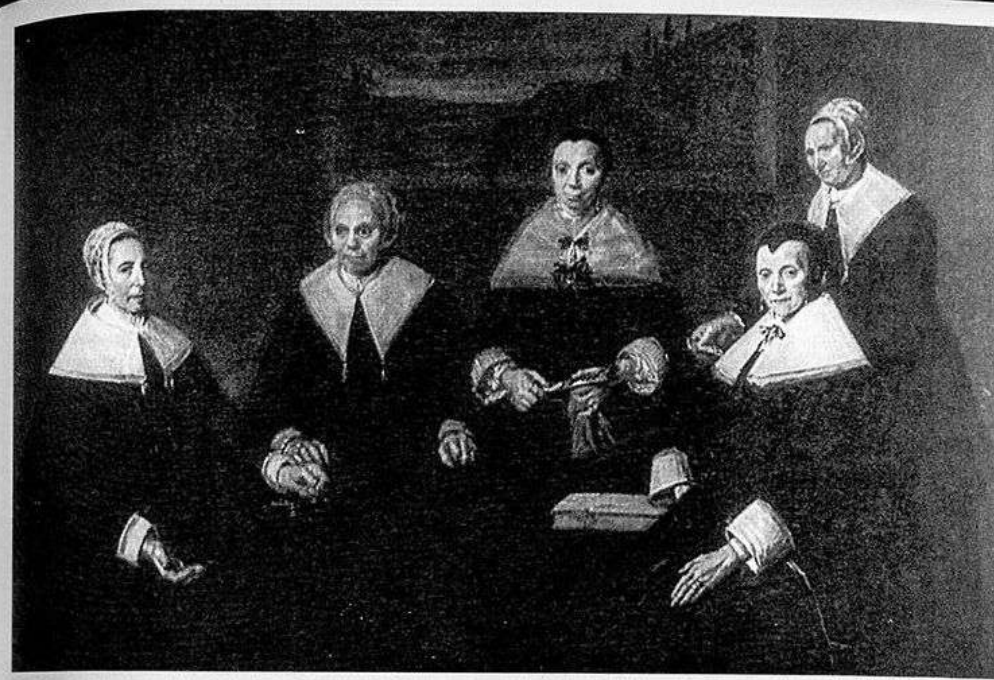


ЖИВОПИСЬ

Условия, в которых приходилось работать голландским художникам, несколько отличались от положения их собратьев в других странах: в Европе художники в значительно большей степени зависели от заказчиков, хотя, начиная приблизительно с 1630-х годов, здесь зарождается новое отношение к живописи, которая воспринимается отныне как выражение индивидуальных художественных поисков (например, как в случае с Пуссеном, Веласкесом и даже Рубенсом). Эта тенденция нашла благоприятную почву в Голландии, правда, материально осложняла жизнь голландского художника. За исключением портретистов, голландские живописцы были в основном ремесленниками, специализировавшимися на каком-то одном, узко определенном жанре картин, которые они сами хранили и продавали. Им приходилось дожидаться покупателя, и если их работы не имели успеха — как произошло с Вермером или Рембрандтом позднего периода, — они были обречены на нищенское существование. Таким образом, условия, привычные для людей, занимающихся творчеством в наши дни, в области искусства впервые зародились в Голландии. Здесь художник, оставаясь один на один с собой, был лишен поддержки общества, тогда как в других европейских странах он играл важную социальную роль при дворах правителей княжеств или в церковных кругах, испытывавших огромную потребность в произведениях искусства.

В Голландии, как и во Фландрии, можно выделить мастеров «большого» и «малого» стиля, иначе говоря, «больших» и «малых голландцев». Центром искусства «большого стиля» был Утрехт, а его представителями среди художников — Абрахам Блумарт (1564–1651) и те голландские живописцы, которые провели значительную часть жизни в Италии: Дирк ван Бабюрен (1590–1624), Хендрик Тербрюгген (1588–1629) и Герард Хонхорст (1590–1656). Эти художники, испытав сильное воздействие искусства Караваджо, по возвращении на родину привезли с собой не только караваджистские сюжеты с игрой в карты и другими «авантюрами», но, главное, характерные для Караваджо приемы моделировки фигур с помощью контрастного бокового освещения. Но если Утрехт претендовал на роль самостоятельного ответвления римского караваджизма, то центром, где произошло рождение национального голландского искусства стал Харлем, а его первым великим представителем Франс Хальс (1581/1585–1666), портретист и мастер жанровых сцен. У своих предшественников Хальс унаследовал традицию создания групповых портретов различных корпораций или религиозных братств; но то, что у мастеров XVI века было механическим соединением отдельных портретных образов в пространстве живописной композиции, Хальс превращает в изображение сообщества людей, связанных чувством товарищества, полных жизненной энергии и гражданской солидарности. Подобно Рубенсу, он насыщает эти композиции динамикой, передавая движение не только через позы и жесты персонажей, но усиливая его стремительным полетом своей кисти. Вместе с Рубенсом и Веласкесом Хальс принадлежал к той категории живописцев, для которых сам мазок, само прикосновение кисти к холсту становятся главным средством художественной выразительности. Это разрушало впечатление спокойной и гладкой живописной манеры, традиционной для нидерландцев. В прежние времена делом чести художника считалось умение скрыть процесс создания картины, сохранить секрет того, как удавалось добиться максимальной точности в воспроизведении образа реального мира; напротив, Хальс использовал виртуозное владение кистью, чтобы сообщить красочной поверхности холста всю пластическую энергию своей живописной манеры. От *Группового портрета офицеров стрелковой роты Святого Георгия* (1616 и 1627) до двух портретов *Регентов* и *Регентши харлемского приюта для престарелых* (1664; ил. 67) Хальс прошел в своем художественном развитии долгий путь, который очень напоминает путь Рембрандта, начавшего с открытых, искрящихся чувственной радостью полотен юношеского периода и создавшего в глубокой старости произведения, полные мучительных раздумий о предопределенности человеческой судьбы.

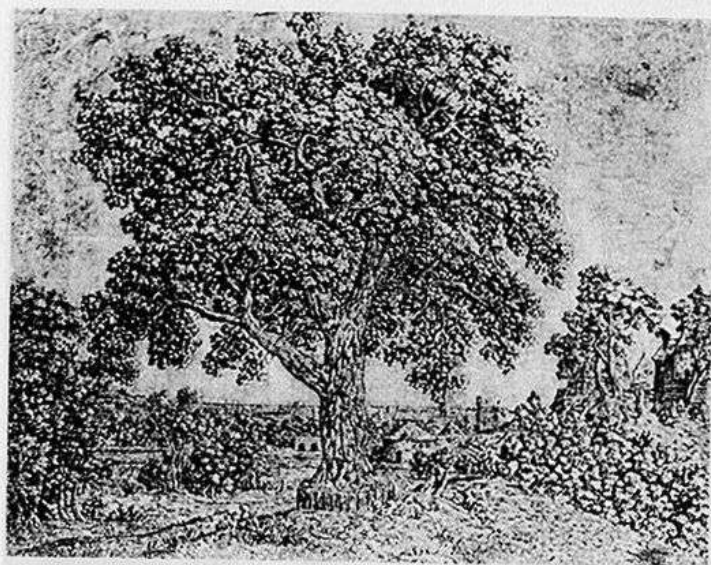
Рембрандт (1606–1669) более, чем любой другой художник, экспериментировал с техникой живописи, стремясь сделать ее послушной порывам, рождавшимся из глубин его души. Он начал заниматься живописью



67. Ф. Хальс. *Групповой портрет регентши харлемского приюта для престарелых*. Харлем, Музей Франса Хальса. Бесстрастной живописной манере условных портретов своих предшественников Хальс противопоставил открытую демонстрацию виртуозного владения кистью. В конце жизни, когда он выполнил групповые портреты регентов и регентши приюта для престарелых, где сам нашел прибежище, его искусство достигло особой глубины и психологической проникновенности.

около 1623 года. У художников из Утрехта Рембрандт научился приемам караваджизма, в особенности тому, как сразу же привлечь внимание к фигуре и подчеркнуть ее значение резким боковым освещением; но более глубокой одухотворенностью, отличавшей его светотень, молодой художник был обязан, по-видимому, своему учителю Питеру Ластману, запоздалому маньеристу. Еще один голландец, загадочный пейзажист Геркулес Сегерс (ок. 1590–до 1643) мог приоткрыть Рембрандту двери в мир поэтического воображения (ил. 68). Подобно Рубенсу, — но, возможно, с более личным отношением, не придерживаясь столь строго, как живописец из Антверпена, условий заказа, — Рембрандт делает живопись средством познания мира: мифологии, истории, религиозного чувства и всех других граней жизни, постоянно стремясь проникнуть в самую глубину духовной сути явления.

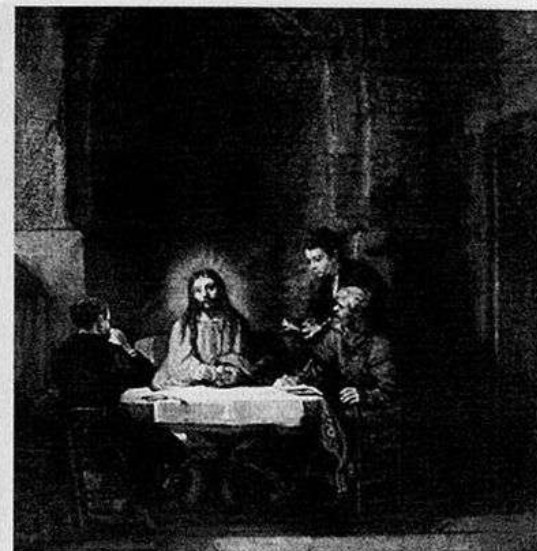
Творчество Рембрандта делится на два периода. В 1632 году, обосновавшись в Амстердаме, он быстро становится самым модным портретистом (*Урок анатомии доктора Тульпа*, 1632). К нему приходят



68. Г. Сергерс. *Большое дерево*. Офорт. Этот необычный художник, сторонившийся общества и полностью погруженный в свои творческие искания, особенно много экспериментировал в технике гравюры. Его романтическое восприятие природы могло вдохновлять Рембрандта, обладавшего несколькими гравюрами Сергерса.

успех, слава, материальное благополучие: он обретает счастье в браке, покупает прекрасный дом, увлекается коллекционированием, и казалось бы, его судьба должна была стать своего рода амстердамским вариантом жизни Рубенса в Антверпене. Однако вскоре после этого Рембрандт начал использовать заказанные ему работы для углубления своих творческих исканий (например, *Ночной дозор*, 1642; ил. 70), и это оттолкнуло от него заказчиков. Смерть любимой жены Саскии в 1642 году привела художника к полному одиночеству и утвердила его в призвании живописца духовной жизни человека. В результате он лишился заказчиков, разорился, впал в нищету. С 1650 года вплоть до смерти Рембрандта его жилище стало походить на лабораторию алхимика, где покинутый всеми художник колдовал над магическими чарами живописи, все глубже погружаясь в свои духовные поиски и философские раздумья. Работая над фигурой Христа, Рембрандт воспринимал текст Священного Писания как послание любви и всепрощения (*Христос в Эммаусе*, 1648; ил. 69), и это отличало его понимание религии от суровости кальвинизма, более верившего в правосудие, нежели в милосердие Бога. На религиозные взгляды художника сильное влияние оказали и мессианские учения тех еврейских общин, которые он посещал в Амстердаме. Может показаться парадоксальным, что в этот религиозный век самое глубокое выражение христианской веры пришло — в произведениях Рембрандта — из протестантской Голландии с ее отказом от использования образов Святых в культовых целях. И это происходило в эпоху, когда вся католическая Европа была буквально окружена бесконечной вереницей художественных произведений на евангельские и библейские

69. Рембрандт. *Христос в Эммаусе*. Париж, Лувр. В трактовке религиозных сюжетов Рембрандт отходит от всех существующих иконографических традиций и догматических положений католической Церкви: он ищет ответ на свои вопросы непосредственно в тексте Священного Писания, так, как это делают протестанты.



сюжеты. Тем не менее объяснение тому можно найти: освобождая художника от всех принятых иконографических традиций и от всех священнических директив, которые создавали преграду между духовными стремлениями художника и самой религией, кальвинизм оставлял его один на один с голой правдой Священного Писания, и этот путь оказался благотворным для души, жаждущей Бога, как в случае с Рембрандтом. Работы художника последних лет, в которых он все чаще использует в качестве модели свое собственное лицо, пылливо вглядываясь во все более заметные признаки физического угасания — предвестника смерти, — безусловно, являются самым глубоким и пронзительным художественным воплощением темы трагической судьбы человека во всей истории мировой живописи (ил. 71).

Живописная манера Рембрандта составляет разительный контраст приемам Хальса и Рубенса. Хальс, словно опьяненный радостной стихией импровизации, наносит на холст широкие размашистые мазки, «разлетающиеся» в разных направлениях; та же радость созидания чувствуется в быстрых как молния движениях кисти Рубенса, стремительно перемещающейся по всей поверхности картины. Напротив, у Рембрандта кисть словно замешивает красочное тесто, из которого медленно начинают проступать образы картины, таинственное чудо света и тени.

В Голландии, где расстояния между городами были невелики и обмен художественными идеями происходил столь естественно, довольно сложно выявить отличительные черты отдельных локальных школ. По этой причине проще классифицировать голландскую живопись с точки зрения жанров; к тому же это соответствует действительности,



70. Рембрандт. *Ночной дозор*. Амстердам, Рейксмузеум. Как показала недавняя расчистка, это полотно считалось изображением ночной сцены лишь по причине загрязненности лака, скрывшего первоначальные краски. На самом деле представленная здесь компания стрелков выходит из-под затененной арки, а ее предводители, капитан Франс Баннинг Кок и лейтенант Виллем ван Рейтенбюрг, освещены ярким светом.

поскольку большинство художников придерживалось определенной специализации.

Портретная живопись была единственным жанром, где создавались картины так называемого большого стиля или большого формата — полуфигурные и в полный рост портреты отдельных персонажей, парные или групповые. Художники-портретисты, вне зависимости от того, испытали ли они воздействие Франса Хальса или шли самостоятельным путем, придерживались спокойной, тщательной и безличной манеры, как раз такой, какая полностью отвечала вкусам их заказчиков. Среди самых преуспевающих из этих первоклассных ремесленников следует упомянуть Яна ван Равестейна (1572–1657), Бартоломеуса ван дер Хельста (1613–1670;

71. Рембрандт. *Автопортрет*. Ок. 1668. Кельн, Музей Вальраф-Рихард. Одержимый стремлением познать жизнь души, Рембрандт особенно часто пытался разгадать ее тайны в чертах своего собственного лица. Он и Ван Гог обращались к автопортретам именно с этой целью.



ил. 72) и Томаса де Кейсера (1597–1667). Однако самые тонкие портреты вышли из мастерских «малых голландцев», в частности Герарда Терборха (1617–1681); его портреты поражают глубоким чувством одиночества, в особенности те, что были написаны после 1649 года, когда художник познакомился с творчеством Веласкеса (ил. 73).

Вообще говоря, корни голландской живописи лежат в искусстве небольших станковых картин, которые начиная с XV века создавали фламандские живописцы. Голландские художники XVII века, перешагнув через целое столетие маньеризма, унаследовали некую грань нидерландского искусства, впервые открытую Яном ван Эйком и не получившую развития у его ближайших последователей, — восприятие живописи как



72. Б. ван дер Хельст. *Портрет вице-адмирала Яна де Лифде*. Амстердам, Рейксмузеум. Портреты Бартоломеуса ван дер Хельста всегда льстят позирующему, изображая его в расцвете молодости, или достигшим успехов зрелым человеком, или благообразным старцем, умудренным опытом прожитой жизни. На каждом из них портретируемый выглядит весьма довольным собой.

зеркала реальности. В картинах, исполненных с огромной тщательностью и великолепным мастерством, легкими прозрачными лессировками, сквозь которые порой просвечивает поверхность служившей основой деревянной доски, голландские живописцы стремились отобразить предельно точно все, что их окружало: занимательные подробности жизни своих сограждан, скрытый от посторонних глаз мир домашнего очага, привычные предметы, пейзажи и быт города и деревни. Одну из причин этой приверженности реализму можно видеть в особом складе мышления общества торговцев и купцов: для них единственное значение в жизни имели конкретные результаты их повседневного труда. В Голландии почти не было развито оперное искусство, и этот факт подтверждает, что мысли голландского бюргера не очень-то занимали фантазии и мечты о неведомых мирах, свойственные людям иных европейских стран. Другой причиной могла быть этика кальвинизма, рассматривавшая обладание земными благами как один из источников человеческого достоинства. Но если мы в наши дни можем справиться с предубеждением против изобразительного искусства, ограничивающего свободу ощущений, мы не можем не оценить ту глубокую человечность, которая отличала живописную школу, направлявшую все свои усилия на воплощение образа

73. Г. Терборх. *Портрет молодого человека*. Лондон, Национальная галерея. В портретах Терборха всегда есть отголосок тех горестных раздумий о неотвратимости рока, свойственных кальвинизму, которые представители голландского среднего класса пытались заглушить. Позднее, попав в Испанию, Терборх испытал влияние Веласкеса.



окружающего мира в его многообразии. И, наконец, может ли кто-нибудь, кто действительно любит живопись, устоять перед очарованием этих замечательных маленьких миров, созданных кистью художника, сохранявшего, несмотря на мелочную дотошность, не ослабевшую от постоянных повторений способность передавать чувство и без усталости продолжавшего писать с бесконечной любовью эти прекрасные переходы света? И какая глубокая искренность заключена в этом человеческом отношении к природе!

Существование огромного количества художников, посвятивших себя жанровой живописи, — явное свидетельство ее успеха у публики. Голландские мастера изображали забавные батальные сценки, сюжеты из семейной жизни, таверны и постоялые дворы. Они развлекали общество, которое, пережив героический период, стремилось обрести устойчивость в новом мире бюргерского благополучия. Семена жанровой живописи, посеянные Франсом Хальсом, дали всходы в творчестве его брата Дирка (1591–1656), писавшего небольшие мелкофигурные картины, и его ученика Хендрика Пота. Из Харлема они распространились по всей Голландии: в произведениях Питера Кодде (ок. 1599–1678), Виллема Корнелиса Дейстера (ок. 1599–1635) и Якоба Дюка (ок. 1600–1667; ил. 76).



74. Я. ван Рейсдаль. *Мельница близ Вейка*. Амстердам, Рейксмузеум. В голландском пейзаже важная роль принадлежит огромному куполу неба, царящему над плоской равниной, а облака постоянно отражаются в водах каналов или моря. В картинах Рейсдаля чувство бесконечности, в котором человек ощущает себя потерянным, достигает философского звучания.

Харлем был также одним из центров развития пейзажной живописи. Саломон ван Рейсдаль (1602–1670) развивал тему пейзажей Яна ван Гойена (1596–1656), в которых, кажется, нет ничего, кроме воды и неба. Его племянник Якоб ван Рейсдаль (1628/1629–1682) научился с поразительной силой передавать величие этих безлюдных, плоских пейзажей с их низкими горизонтами и огромным куполом неба, с их безграничными далями и тревожным настроением тоскливого одиночества (ил. 74). В разных городах Голландии творчество Рейсдаля породило множество последователей и подражателей. В Амстердаме у Мейндерта Хоббема (1638–1709) возвышенная поэтичность природы Якоба ван Рейсдаля приобретает более приземленную конкретность и реализм, тогда как Арт ван Нер (1603–1677) с его интересом к проблемам света обогащает голландский пейзаж мотивом лунной ночи. Другие живописцы стремились оживить величественное безмолвие пейзажей Рейсдаля и Хоббема занимательными житейскими сценками (Филипс Вауверман, 1619–1668; Ян Вейнантс, 1630/1632–1684), а Виллемы ван де Велде, Старший и Младший (1610–1693 и



75. Я. Вермер. *Дама перед клавесином*. Лондон, Национальная галерея. Многие детали в картинах Вермера часто имеют символическое значение: карта или пейзаж обозначают внешний мир, амур с письмом в руке содержит намек на отсутствующего в комнате молодого человека, воспоминания о котором пробуждает в девушке ее игра на клавесине или лютне.



76. Я. Дюк. *Раздел добычи*. Париж, Лувр. Во времена, когда работали Якоб Дюк и Питер Кодде, бедствия, причиненные религиозными войнами, ушли в далекое прошлое, и сценки, изображающие стычки солдат, стали занимательной темой, развлекавшей публику из среднего класса голландского общества.

1633–1707), Ян ван де Каппелле (1626–1679) и многие другие избирают в качестве специальности морские виды, или «марины». Среди пейзажистов Голландии нельзя не упомянуть и большой отряд мастеров, писавших городские виды (Геррит Берхейде, 1638–1698; Ян ван дер Хейден, 1637–1712; ил. 77), а также тех, кто рисовал церковные интерьеры (Питер Санредам, 1597–1665, ил. 78; Эммануэль де Витте, 1617–1692).

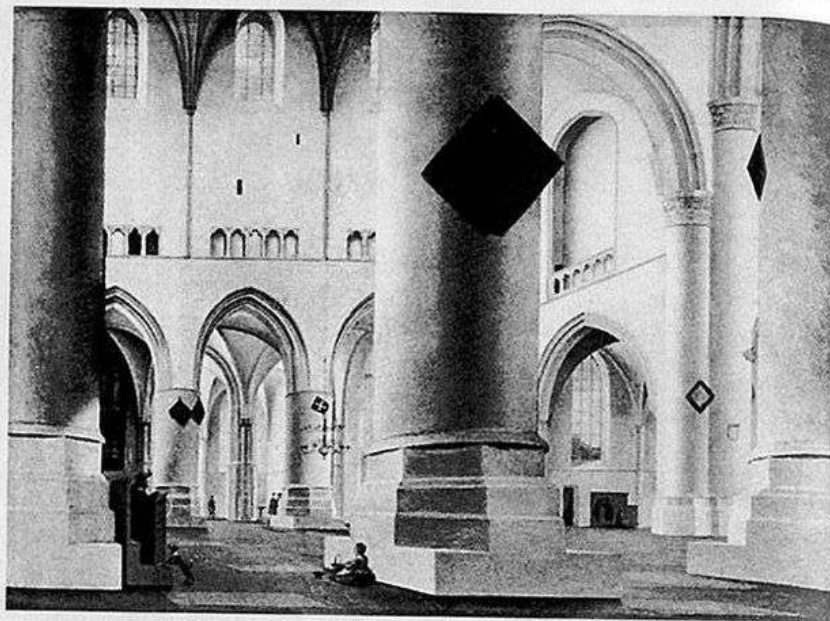
Особой наглядностью связь голландской живописи XVII века с фламандским реализмом XV столетия проявилась в жанре натюрморта и в сценах с изображением домашнего быта. Оба эти жанра действительно тесно связаны между собой. Любовное отношение к привычному для человека «миру малых величин», являющемуся главной темой натюрморта в живописи, впервые нашло художественное выражение в искусстве Нидерландов XV века у Яна ван Эйка и Мастера из Флемаля, будучи неотъемлемой частью их произведений на религиозные темы. В конце XVI столетия в Северных Нидерландах и Южной Германии натюрморт, традиционно присутствовавший в светских и религиозных композициях, приобретает более самостоятельный характер, что в итоге привело к появлению независимого жанра. Голландским натюрмортам первой



77. Я. ван дер Хейден. *Вестеркерк в Амстердаме*. Лондон, собрание Уоллес. В живописи Голландии нашли отражение все грани пейзажа этой страны. Среди художников, рисовавших городские виды, Ян ван дер Хейден лучше всех умел воссоздать атмосферу голландских городов.

половины XVII века присуща описательность; всевозможная снедь, домашняя утварь и другие изображенные на них предметы были тщательно «разложены» в пространстве картины или громоздились кучами, словно подготовленные для инвентаризации, как, например, в произведениях Флориса ван Схотена (ок. 1590–после 1665). На следующем этапе развития натюрморт превращается в глубоко рафинированное искусство, построенное на тончайших поисках композиции, цвета и света. Достигнутые успехи наглядно демонстрирует различие между нагромождением предметов у Давида де Хема (1570–1632) и их тонким согласием в картинах Яна де Хема (1608–1684). Виллем Клас Хеда (1594–1680/1682) и Питер Клас (1597/1598–1661) добиваются сложных утонченных композиций, строгую гармонию которых подчеркивает почти монохромная колористическая гамма (ил. 79); Абрахам ван Бейерен (1620/1621–1699) идет по пути создания внешних эффектов изобилия и богатства, тогда как Виллем Кальф (1619–1693) блестяще передает индивидуальный характер и чувственную красоту предметов.

Фламандских живописцев XV века также интересовал мотив замкнутого пространства, ограниченного стенами комнаты или жилого дома.



78. П. Санредам. *Интерьер Гроуте Керк в Харлеме*. Лондон, Национальная галерея. Большинство мастеров, посвятивших себя изображению церковных интерьеров, ограничивалось сухим и точным воспроизведением увиденного; только один из них, Питер Санредам, сумел передать какую-то пугающую незащищенность этих протестантских церквей, полностью лишенных моленных образов и украшений.

И если Мастер из Флемалы и Рогир ван дер Вейден лишь эмпирически прикоснулись к данной теме, то в творчестве братьев ван Эйков поиски в этой области носили вполне осознанный характер. В дальнейшем, когда Фландрия под влиянием итальянского искусства отклонилась от пути развития своих национальных традиций, эти поиски были прерваны, и лишь в XVII веке их подхватили живописцы Голландии. С этого момента несколько поколений художников посвятили себя изучению проблемы ограниченного пространства или интерьера, выявлению сложных взаимоотношений между украшавшими его предметами и протекавшей в нем жизнью человека. У первого поколения харлемских живописцев, обратившихся к бытовому жанру, тема интерьера не получила углубленного развития; их по-прежнему больше привлекали заполнявшие пространство дома шумные компании (Питер Кодде, Моленаар, Хендрик Пот); настоящими мастерами этого жанра становятся художники второго поколения: Герард Терборх (1617–1681), Герард Доу (1613–1675) и Габриэль Метсю (1629–1667). В их творчестве замкнутое пространство комнаты воспринимается как место уединения, как островок, где находит приют жизнь частного человека; здесь, отгороженные от внешнего

79. П. Клас. *Натюрморт*. Дрезден, Картинная галерея. В XVII веке во Франции и Голландии натюрморт, в котором усматривали философский смысл, был одним из любимых жанров. Предметы, сгруппированные художником, словно намекали на незримое присутствие человека, чьими безмолвными слугами они являлись, и говорили о недолговечности жизни.



80. Г. Метсю. *Больное дитя*. Амстердам, Рейксмузеум. Из всех так называемых мастеров бытового жанра Метсю был одним из самых тонких живописцев. Напротив, Герард Доу, имевший гораздо больший успех, тяготел, скорее, к педантичному воспроизведению подробностей, нежели к изображению людей и безжизненных предметов.





81. Я. Вермер. *Вид Делфта*. Гаага, Маурицхейс. Один из двух пейзажей Вермера; чарующая сила этой картины заключается в магии света, который воистину кажется душой мира.

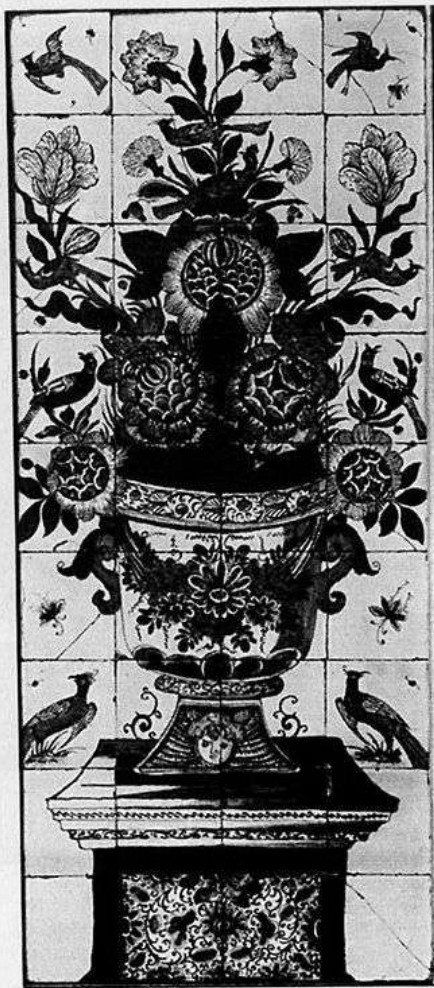
мира стенами комнаты, люди, принадлежащие к достаточно изысканному обществу, предаются музыке или беседуют; они изображены одевающимися или пребывающими наедине с собой, погруженными в молчаливое раздумье о горестях человеческой судьбы (ил. 80). Нужно очень хорошо знать эти картины, чтобы за их кажущейся безмятежностью обнаружить тончайшее мастерство композиции и освещения, с помощью которых эти искусные художники ухитряются так построить камерное пространство своих картин, чтобы внимание зрителя сконцентрировалось на изображении человека — того, кто одушевлял это пространство.

Своей вершины поиски мастеров бытового жанра достигают в творчестве Яна Вермера (1632–1675), работавшего почти в полной неизвестности в небольшом провинциальном городке Делфте, население которого,



82. П. ван Вьянен. Серебряное блюдо, 1613. Амстердам, Рейксмузеум. В первой половине XVII века Голландия славилась на всю Европу своими золотых и серебряных дел мастерами. Довольно странно, что в то время, когда голландская архитектура решительно повернулась в сторону классицизма, мастера прикладного искусства, сохраняя сложные маньеристские формы, одновременно проявляют интерес к барочной пышности.

однако, составляло весьма изысканное патрицианское общество. В становлении Вермера важную роль сыграли утрехтские караваджисты, познакомившие художника из Делфта с эффектами бокового освещения. Это может показаться странным, принимая во внимание различие тем, к которым они обращались; однако в колористическом отношении поздние произведения Тербрюггена прямо предвосхищают творчество Вермера (ил. 75). Главное, что отличает Вермера от многих его современников, являвшихся прекрасными ремесленниками, это глубокая человечность, поэтичность и высочайшее художественное качество его искусства, сближающие мастера с Рембрандтом. Он умер в сорок три года, непризнанный и, по-видимому, в бедности, оставив небольшое художественное наследие, чуть более сорока картин, каждая из которых



83. Голландское изразцовое панно с композицией по мотивам восточной флоры и фауны. Лондон, Музей Виктории и Альберта. Интерес к производимым в Голландии изделиям из фарфора, главным образом к различным форм вазам или орнаментальным изразцовым панно, привел к созданию в этой стране крупных фарфоровых мануфактур. Их продукция пользовалась большим спросом в Северной Европе, в Португалии и даже в Бразилии.

представляет собой плод глубокого раздумья. Отказавшись от иллюзионистских приемов своих современников, Вермер создает собственную живописную манеру, некое подобие пуантилизма, состоящую из светящихся красочных мазочков, которые в совокупности придавали интенсивность и кристальную чистоту небольшой поверхности картины. Для него, как и для Рембрандта, несмотря на глубокое различие используемых ими средств, свет становится главным инструментом для придания материальной формы таинственной жизни души. Магическую силу живописи Вермера тщетно пытался повторить Питер де Хох (1629–ок. 1684), однако вместо ощущения света ему удавалось изображать лишь эффекты освещения.

Так, благодаря эмоциональной силе Рембрандта и безмолвному целомудрию Вермера протестантская Голландия открыла Европе XVII века, измученной душевными драмами, самое глубокое художественное воплощение внутреннего мира человека.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Голландские дома не отличались разнообразием меблировки. Главное место в них занимал огромный шкаф, в котором голландские домохозяйки держали белье. В течение всего XVII века этот вид мебели сохранял монументальную простоту, восходящую к традициям Средневековья и Ренессанса.

Большую известность принесли Голландии два вида прикладного искусства малых форм: изделия из серебра и фарфора. Интерьеры скромных голландских домов с их классическими фасадами украшали роскошные предметы из серебра, вышедшие из мастерских Пауля ван Вьянена (1555–1614; ил. 82), Адама ван Вьянена (1565–1627) или Яна Лютмы (1585–1669). Выполненные в барочном стиле, истоки которого прямо восходят к искусству немецкого маньеризма, изделия голландских серебряных дел мастеров, по странному стечению обстоятельств, превосходили причудливостью своих форм все, что делалось в это время в остальной Европе. Правда, среди мастеров серебряных дел в Голландии того же времени встречались и такие, кто работал в более строгой манере, которая возобладает к концу века.

Европейскую известность голландскому прикладному искусству принес фарфор. Он стал называться делфтским, хотя фарфоровые изделия производились в разных городах страны. Поначалу голландские мастера подражали фарфору, привозимому из Китая, однако к концу XVII века делфтский фарфор приобрел собственный стиль, отличительным признаком которого стало преобладание синего цвета, хотя иногда прибегали и к полихромному декору. Помимо блюд и ваз, мастера делфтского фарфора делали панно из изразцов со сложными рисунками; они использовались для украшения домов (ил. 83) не только в Голландии, но и в других странах.

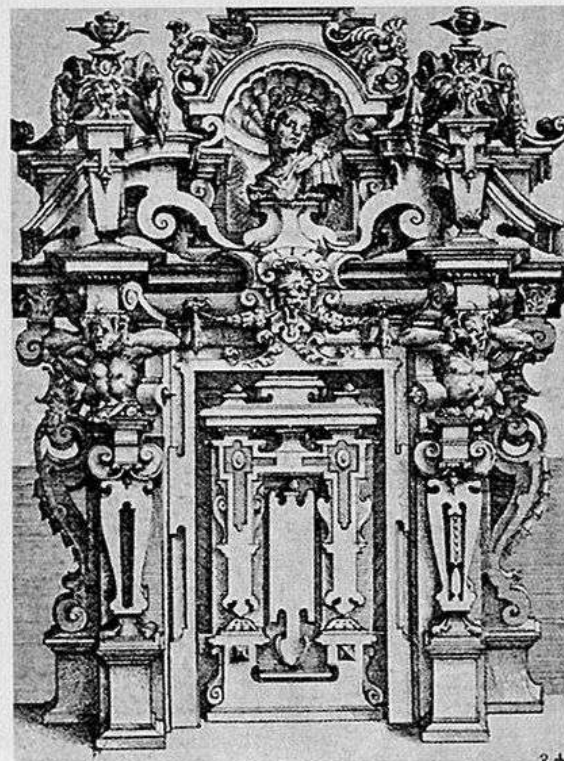
Германия

На рубеже XVI и XVII веков в Праге, бывшей в ту пору одним из важнейших центров международного маньеризма, немецкая культура переживает блистательный расцвет при дворе императора Рудольфа II. Казалось бы, дальнейший путь развития немецкого искусства предусматривал прямой переход от маньеризма к стилю рококо. Однако естественный ход событий был прерван трагическими событиями Тридцатилетней войны (1618–1648), опустошившей немецкие земли. Поэтому, когда в 1660–1670 годах художественная жизнь возродилась, обретя прежнюю интенсивность, Германия, едва выходящая из кризиса, была вынуждена начать все сначала. Эти обстоятельства привели к политическому возвышению Австрии, которая стала играть ведущую роль в развитии художественной культуры в многонациональной империи Габсбургов, правивших в атмосфере победившего абсолютизма.

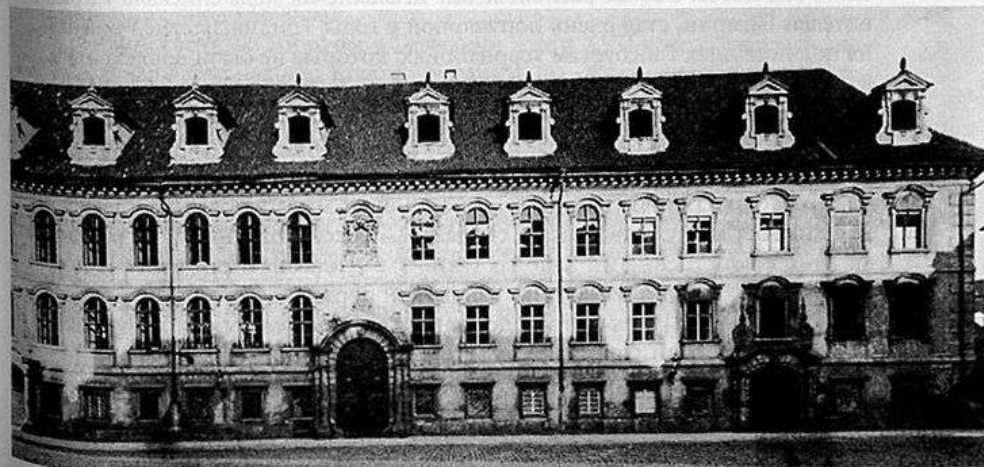
В первые годы XVII века, предшествовавшие Тридцатилетней войне, на художественной сцене продолжало господствовать искусство маньеризма. Архитектура хранила верность характерным для Фландрии приемам книжной орнаментации, в основе которых лежали чисто графические формы. Увлечение ими определило творчество такого художника, как Вендель Диттерлин из Страсбурга, превратившего классический ордер в сложную декоративную схему, отличавшуюся богатством поэтической фантазии (ил. 84). Подобный стиль в равной мере можно расценивать и как возрождение готического духа и как преддверие барокко. Не менее охотно к тщательно разработанным орнаментальным образцам прибегали и резчики по дереву при отделке интерьеров, а также мастера, занимавшиеся изготовлением церковных алтарей. Семейство Цюрн, к примеру, использовало безграничную изощренность орнаментальных схем в скульптуре.

Искусство орнамента получило широкое распространение и в Скандинавских странах, где одним из самых выразительных архитектурных примеров цветистого маньеризма стала капелла во дворце Фредериксборг (1602–1620) в Дании, служившая сокровищницей, в которой хранились монументальные произведения золотых дел мастеров.

84. Эскиз праздничного украшения портала работы немецкого художника Диттерлина входит в сюиту опубликованных им около 1600 года листов, представляющих собой фантазии на тему классических архитектурных ордеров. В первой половине XVII века эти рисунки служили источником вдохновения для работавших в немецких княжествах скульпторов и декораторов.



85. Дворец Валленштейна в Праге, построенный между 1623 и 1627 годами тремя архитекторами из Милана, стал одним из первых архитектурных сооружений барокко в Центральной Европе.





86. Театинская церковь в Мюнхене, строительство которой начали в 1663 году Агостино Барелли и Энрико Цуккалли, представляет собой прямое использование образцов римской архитектуры на территории Баварии. Центральная часть фасада церкви была возведена в XVIII столетии французским архитектором Кувилье.

Иезуиты, построившие в немецких землях целый ряд церквей и монастырей, познакомили архитектуру Германии с новым стилем итальянского зодчества. Особое расположение итальянская мода снискала у правителей Баварии, став очень популярной в годы Тридцатилетней войны на подчиненных Габсбургам территориях, которые не были вовлечены в военные действия. К примеру, в Праге между 1623 и 1627 годами миланские архитекторы построили для Валленштейна огромный дворец в итальянском стиле (ил. 85), впоследствии ставший моделью для дворцового зодчества Праги и Вены.

После окончания Тридцатилетней войны многочисленные немецкие княжества, нуждавшиеся в скорейшем восстановлении и не располагавшие собственными художественными силами, были вынуждены искать их в Италии. В Австрии и Баварии первый этап в развитии барокко (1660–1690) был непосредственно связан с итальянскими художниками. В Австрии работали семьи Карневале и Карлоне, в Баварии —



87. А. Эльсхеймер. *Бегство в Египет*. Мюнхен, Старая пинакотекa. Характерное для Эльсхеймера мастерство передачи эффектов ночного освещения оказало влияние на таких разных мастеров, как Клод Лоррен и Рембрандт.

Агостино Барелли и Энрико Цуккалли, построившие прекрасную Театинскую церковь в Мюнхене (1663–1667; ил. 86).

Национальное своеобразие немецкое барокко начинает обретать при Габсбургах около 1690 года.

Единственным городом в Германии, где в XVII веке сложилась значительная национальная школа живописи, был Франкфурт, важный торговый центр страны. Здесь расцвело творчество Георга Флегеля (1563–1638), посвятившего себя жанру натюрморта, и пейзажиста Адама Эльсхеймера (1578–1610), творческая жизнь которого прошла в основном в Италии. Интерес Эльсхеймера к изображению ночных сцен и его умение тонко воссоздавать нюансы лунного света (ил. 87) оказали воздействие не только на Рембрандта, но и на Клода Лоррена, работавшего в Италии.

Польша и Россия

Польша, будучи католической страной, к востоку от которой простирался славянский мир (пребывавший вплоть до реформ Петра I в изоляции от остальной Европы), естественно обращала свои взоры к Западу. Поэтому здесь уже в начале XVII столетия были прекрасно осведомлены о расцвете барочного религиозного искусства в Риме и следовали традициям нового стиля не только в Кракове, средневековом ренессансном художественном центре (ил. 88), но и в Варшаве, новой столице страны. Так же как Санкт-Петербург, но гораздо раньше, Варшава превратилась в своеобразную архитектурную лабораторию; здесь в полном соответствии с модой, получившей распространение в Риме и Центральной Европе, строится королевский дворец, роскошные дома знати, многочисленные церкви, которые украшаются стукковой лепниной и фресковыми росписями. Во второй половине столетия в искусстве Польши дает о себе знать и французское влияние.

Уже с самого начала века польские художники, прекрасно знакомые с искусством Фландрии, Италии и Голландии, успешно удовлетворяют возникающий в стране спрос на портретную и историческую живопись.

Таким образом, в XVII веке Польша становится одним из передовых рубежей барочного искусства, откуда западная культура могла проникать в Россию.

В конце XV и на протяжении XVI столетия двери России приоткрылись для Запада. Правда, в религиозном искусстве по-прежнему безраздельно господствовал византийский стиль, и хотя для строительства Кремля по велению царя были приглашены итальянские архитекторы, этот эпизод придворной инициативы остался единичным примером.

В XVII веке отдельные представления о западном искусстве начали проникать в Россию через Польшу и Украину, затронув даже культовое зодчество и иконопись. Православная Церковь всячески противилась малейшим изменениям; она пыталась сохранить в культовом зодчестве в качестве единственно возможного архитектурного типа традиционную форму пятиглавой церкви и запретить строительство пирамидальных храмов — нового, сложившегося на русской почве типа постройки, получившего развитие в целом ряде прекрасных церквей, построенных в предшествующем

88. Внутренний вид иезуитской церкви Святых Петра и Павла в Кракове. Построенная итальянским архитектором Джованни Тревано между 1605 и 1609 годами, эта церковь, принадлежавшая коллегии иезуитов, была одним из самых ранних в Польше архитектурных сооружений в римском стиле.



веке. Однако церковная анафема не возымела действия, и архитекторы продолжали развивать идею пирамидальных храмов не только в Ярославле и Ростове, но и в самой Москве. Западные влияния находили лазейку в декоре этих церквей. Сильно укрепленные монастыри-крепости кольцом окружали Москву, и некоторые из вспомогательных зданий, возводившихся на монастырских территориях, отныне строились в барочном стиле (как в Новодевичьем монастыре или в Сергиевом посаде). Элементы барокко органично привились на этой пирамидальной структуре. В конце XVII века сотни церквей, построенных в этом смешанном стиле, поднялись в окрестностях Москвы, например, церковь в Дубровицах (1690–1704; ил. 89). Вошедший в историю искусства как «нарышкинский», этот стиль получил название по имени бояр, живших на европейский лад, которые на свои средства построили ряд церквей, в том числе церковь в Филях (1693).

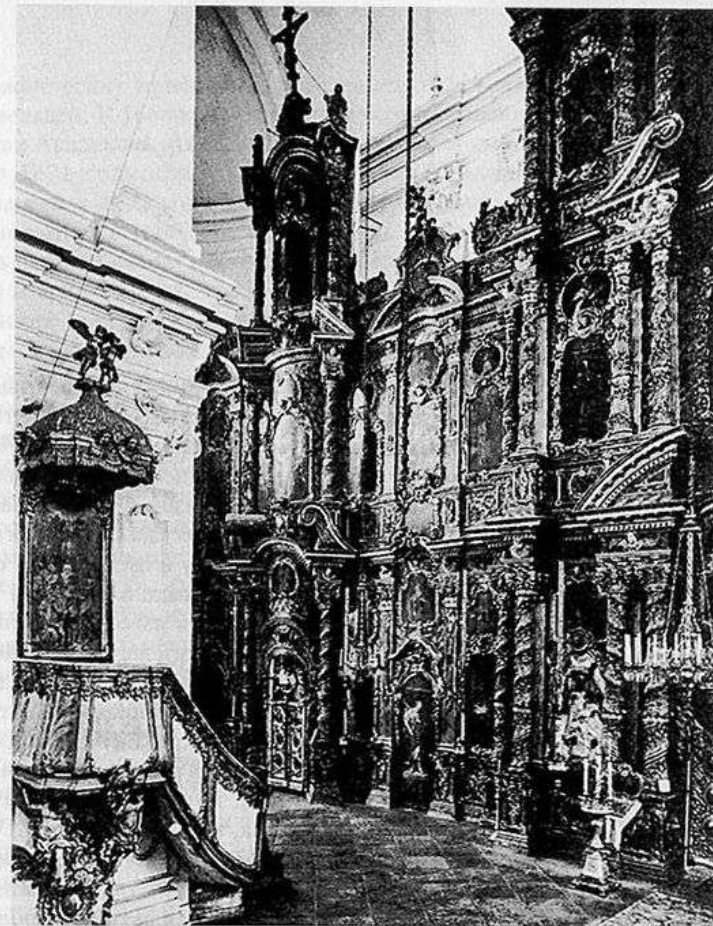


89. Церковь Покрова Богородицы в Дубровицах. Эта постройка характерна для первого этапа барокко в России.

К сожалению, мало что сохранилось от памятников светского зодчества, поскольку большинство дворцов были деревянными.

Несмотря на суровые декреты православной Церкви, запрещавшие любые изменения в иконописи и даже предписывавшие указом 1654 года уничтожение образов Святых, не соответствующих каноническим требованиям, западные влияния затронули и эту область искусства. В какой-то мере данному процессу способствовало то, что на протяжении почти полутора веков пример Константинополя уже не мог служить противовесом. Греческий стиль умирал, а так называемый фряжский, черпающий живительные импульсы в искусстве Германии и Голландии, все активнее проникал в русскую религиозную живопись, как показывают фрески в Ярославле и Ростове.

90. Иконостас собора в Полоцке, в декоре которого использованы витые колонны и другие барочные мотивы.



В иконостасах, потеснив иконы, важную роль начинают приобретать декоративные элементы. Это открыло путь для развития барочных мотивов, в частности для появления витых, соломонных колонн с их евангельской символикой, которая таким образом нашла выражение во всем христианском мире, католическом и православном, за исключением отвергавшего ее кальвинизма (ил. 90).

Франция

В XVII веке Франция была наиболее могущественным государством Европы, обладавшим самым большим населением и твердой королевской властью. На политической арене она заняла место Испании, которая играла ведущую роль в Европе в предшествующем столетии.

В XVI веке в художественной жизни Франции нашли благоприятную почву идеи и формы итальянского Ренессанса. Однако к концу столетия, когда религиозные войны истощили страну и свели на нет ее творческую активность, французское искусство пребывало в глубоком кризисе. И хотя при Генрихе IV в архитектуре наметилось известное оживление, французская школа живописи не могла встать на ноги вплоть до 1640 года. Лучшие французские мастера — Валантен де Булонь, Пуссен и Клод Лоррен — покинули страну. Органично влившись в римскую школу, они лишили Францию тех созидательных импульсов, которые, оставаясь они на родине, могли бы сыграть важную стимулирующую роль в развитии национального искусства.

Тем не менее уже в период правления Людовика XIII наблюдается подъем придворного искусства, а при Людовике XIV двор, который король перевел в Версаль, привлекая на службу лучшие таланты, стал средоточием важнейших явлений художественной жизни. Начатые в 1661 году строительство и отделка Версаля активно продолжались на протяжении почти тридцати последующих лет. К концу века величественный дворец с его садами и роскошным убранством поднялся как символ и высшее достижение искусства, рожденного по воле короля. На протяжении XVIII столетия взоры всех европейских монархов были обращены к Версальскому дворцу как образцу для подражания, а влияние французского искусства получило повсеместное распространение.

Подобные результаты стали возможны благодаря Кольберу, первому министру Людовика XIV, который занялся организацией художественной жизни страны, постоянно создавая различные учреждения, призванные развивать искусство и культуру или оказывать им помощь. Формирование вкусов и развитие наук во Франции должны были осуществлять академии. В 1661 году стараниями Кольбера новую роль обрела Академия живописи и скульптуры, официально учрежденная еще в 1648 году. На Малую академию, более известную как Академия надписей, основанную в 1663 году, была возложена миссия, связанная с решением

различных иконографических проблем, составлением надписей и девизов для монет и медалей. К 1666 году относится возникновение Академии наук, тогда как Академия архитектуры, получившая официальный статус лишь в 1671 году, становится настоящей школой для строителей. Вслед за ней в 1672 году открывается Академия музыки, поэзии и танца. Основанная в 1666 году Французская академия в Риме начинает принимать первых, самых достойных студентов по классу живописи, скульптуры и архитектуры, чтобы они могли учиться на лучших образцах античного искусства, почитаемого во Франции — даже в большей степени, чем в Италии, — как непревзойденное. Лекции в Академии живописи и скульптуры и сопровождавшие их дискуссии и споры привели к появлению своего рода официальной доктрины. Лежавшие в ее основе принципы *beau idéal* воспринимались сквозь призму чрезвычайно модной в ту пору во Франции теории выражений.

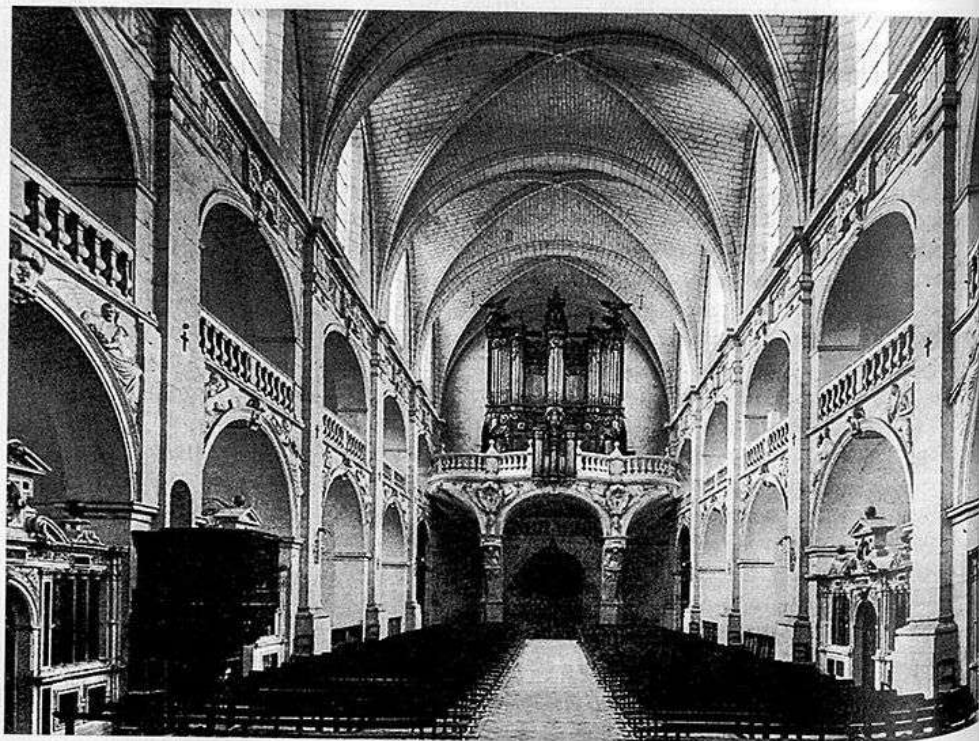
Кольбер делал все возможное для создания и подъема художественной промышленности Франции. Он оказывал помощь текстильным мануфактурам, действовавшим в различных городах, особенно в Лионе. Он заманивал мастеровых из Венеции, чтобы французские ремесленники смогли научиться у них технике производства зеркал, и одним из первых значительных результатов использования этого новшества стала украсившая Версальский дворец Зеркальная галерея (ил. 98). Он объединил разрозненные ковровые мастерские Парижа в особняке Гобеленов, превращенном в 1662 году в Королевскую мануфактуру; во главе ее стал Шарль Лебрен, назначенный 1 июля 1662 года «первым живописцем короля». При этом задачи фабрики не исчерпывались только производством ковров; Королевская мануфактура должна была способствовать развитию различных искусств и художественных ремесел и служить школой для обучения золотых и серебряных дел мастеров, литейщиков, граверов, ткачей, резчиков по камню, мебельщиков и красильщиков. Административный контроль над всеми видами художественных работ осуществлял сам Кольбер, суперинтендант королевских строений. Художественное руководство возглавил Лебрен, «первый живописец короля», который разрабатывал или контролировал все проекты.

Инициативы Кольбера в сфере искусства составляли часть его общей политики, направленной на то, чтобы обеспечить Франции независимость от других государств: обладая настоящей художественной индустрией и ремесленными мастерскими разного рода, страна могла сама производить то, что прежде ввозила из-за границы. Результаты превзошли все ожидания: развитие искусств во Франции получило мощный импульс, родился новый художественный стиль, который отныне можно было «экспорттировать» в Европу. К концу века Франция занимала ведущее место по производству мебели и ковров. Ее примеру последовали другие европейские государства; создавая академии и проводя политику государственного протекционизма в области искусств, они также стремились обеспечить подъем национальной художественной промышленности.

АРХИТЕКТУРА

Как уже упоминалось выше, строительство во Франции, значительно сократившееся в конце XVI века в период религиозных войн, вновь активизировалось при Генрихе IV. В культовом зодчестве иезуиты насаждали стиль Контрреформации, но, несмотря на это, Франция не отрешилась полностью от своих национальных традиций, и уже в эпоху правления Людовика XIII попытка полной «романизации» церковной архитектуры потерпела неудачу. Однако в отличие от Италии, преобладающую роль во Франции во времена Генриха IV играла светская архитектура. Король сконцентрировал усилия на строительстве дворцов и замков, а использование кирпича позволяло добиваться быстрых успехов. Кроме того, король уделял внимание планировке городской среды, и в результате Париж украсили две важные площади: Вогезов и Дофина. Декор на фасадах строившихся зданий — в тех случаях, когда он не

91. Хотя капелла иезуитского коллежа в Лафлеше была построена в начале XVII века архитектором Мартелланжем Старшим по модели римской церкви Иль Джезу — с одним нефом и боковыми капеллами, — ее интерьер сохраняет черты ренессансного стиля.



92. По сравнению с предыдущей иллюстрацией, университетская капелла Сорбонны в Париже, строительство которой было заказано в 1629 году кардиналом Ришелье архитектору Лемерсье, обнаруживает глубокое проникновение во французское зодчество итальянских влияний.



ограничивался простыми линиями каменных блоков, расчерчивающих поверхность кирпичных стен, — отличался тяжеловесной пышностью, а пропорции и архитектурный язык самих построек обнаруживали тесную связь с маньеристским стилем французской архитектуры позднего XVI века (Отель-де-Виль в Ларошели; иезуитский коллеж в Лафлеше; ил. 91). Дома с усложненной орнаментацией фасадов и пышно украшенными интерьерами, декорированными расписными и золочеными панелями, приобрели в 1625–1630 годы очень широкое распространение, и могло показаться, что этот маньеристский стиль со временем перерастет в барочный и архитектура Франции решительно пойдет по пути, проложенному Италией. Однако в 1635–1640 годы возобладала иная тенденция: во Франции начинают складываться основы классицизма, определившего направление ее дальнейшего развития вплоть до конца XVIII столетия.

Уже в творчестве Жака Лемерсье (1580/1585–1654), принявшего участие в дальнейшем строительстве Лувра и капеллы в Сорбонне (ил. 92), архитектурные формы освобождаются от сложности маньеризма, а использование ордера обретает строгую логику. Однако элементы настоящего

французского классицизма впервые появились у Франсуа Мансара (1598–1666) при строительстве Орлеанского крыла замка Блуа (1635). Каменный фасад этого здания членит трехъярусный ордер, пропорции которого гармонично сочетаются с островерхими крышами à la française и тонкими трубами дымоходов, характерным декоративным элементом, ставшим традиционным во Франции еще в эпоху Ренессанса. Этот тип здания Мансар усовершенствовал при строительстве дворца Мезон-Лаффит (1642–1650); здесь классические пристрастия архитектора с особой яркостью проявились в декоре интерьера, где вместо традиционных панелей, окаймленных золотом, главным украшением стены служит исключительно строгая система каменных членений. Само здание архитектор развертывает в пространстве по горизонтали; оно не имеет внутренних дворов и ориентировано на две главных точки зрения: со двора и из сада (ил. 93). В те же годы в Париже складывается новый тип дворянского жилища, получившего название «hôtel entre cour et jardin» (оно имеет в какой-то мере театральное происхождение, напоминая о построенном Мазарини в Тюильри здании Оперы, расположенной «между двором и садом»); широкие ворота ведут во внутренний двор — курдонёр, отделяющий главный фасад от улицы, тогда как другая сторона здания выходит в парк.

Еще до того как Людовик XIV принял бразды правления после смерти своего министра, кардинала Мазарини, и начал подчинять искусство задачам королевской власти, которых оно не знало в первой половине века, во Франции уже появился ансамбль, достойный короля. Это дворец Во-ле-Виконт (1656–1661), построенный с невиданной быстротой для Никола Фуке, амбициозного министра финансов, впавшего в немилость и с 1661 года пожизненно заключенного в крепость. Архитектором этого ансамбля, в котором несколько павильонов группируются вокруг большого овального зала, увенчанного величественным куполом, был Луи Лево (1612–1700; ил. 94); тогда как Шарль Лебрен украсил интерьеры живописью и стукковой лепниной. Перед дворцом мастер ландшафтной архитектуры Андре Ленотр (1613–1700) разбил парк; это была первая из его знаменитых обширных панорам, где царила широкая гладь воды и зелени, создаваемая бассейнами, лугами и подстриженными купами кустов и деревьев; они открывали перед взором обитателей замка казавшиеся бесконечными дали и величественные проспекты, объединяющие архитектуру и природу в единое целое.

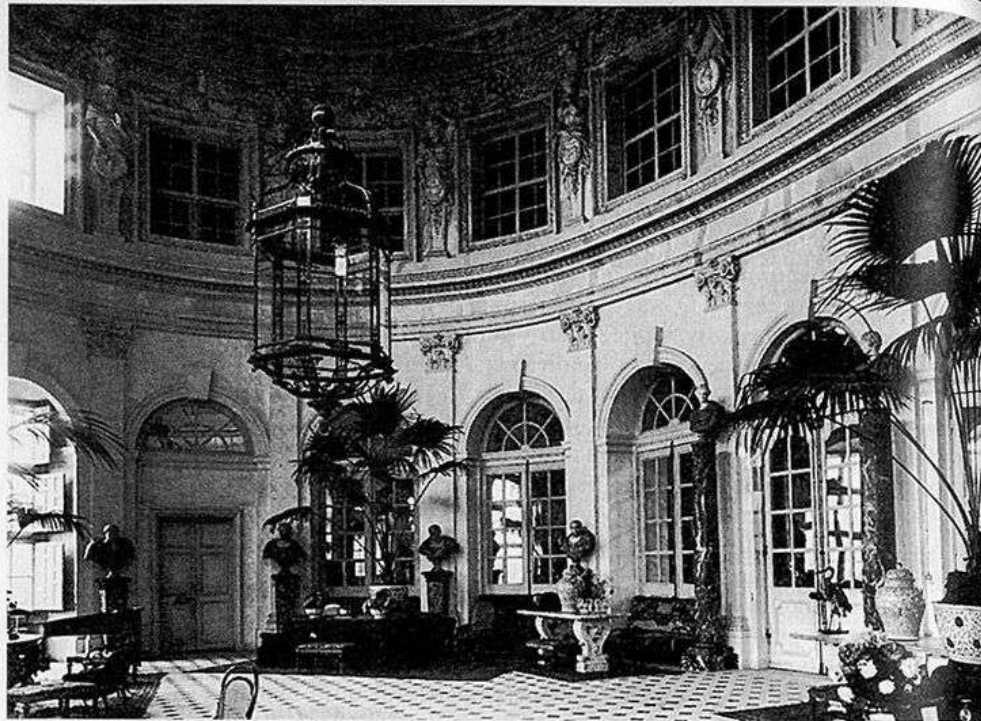
В те времена ведущей фигурой во французской архитектуре был Лево. Его повсеместно распространившийся стиль свидетельствовал о том, что архитектура Франции стояла на пороге выбора между классицизмом и барокко. Казалось, необходимость в грандиозных и великолепных постройках выразить мощь монархии, которая в лице Людовика XIV начала подчинять искусство своим целям, должна

была привести к новому рождению барокко. Кризис, переживаемый французской архитектурой, открыто проявился во время объявленного Людовиком XIV конкурса на проект восточного фасада Лувра. Не удовлетворенный предложениями своих архитекторов король расширил круг участников конкурса, допустив в него итальянских мастеров. В 1665 году, в надежде положить конец кризису, король пригласил во Францию Бернини, самого знаменитого архитектора, находившегося тогда в зените славы. Однако неожиданный выход из кризиса был найден благодаря другому королевскому решению. Поскольку эскизы Бернини также не снискали высочайшего одобрения (ил. 95), новая, учрежденная королем комиссия, куда вошли Лебрен, Лево и Клод Перро, наконец-то создала проект Колоннады Лувра, самый знаменитый классический образец монументальной французской архитектуры (ил. 96) во всей ее истории. Именно этому проекту суждено было стать программным, определив стиль французского зодчества вплоть до конца XVIII века: сгруппированные парами свободно стоящие коринфские колонны большого ордера опираются на простой мощный цоколь, образуя лоджию на итальянский манер.

Когда король принял решение о переезде двора и правительства в Версаль, он поручил строительство дворца, должного, по его замыслу, затмить своим великолепием все королевские резиденции Европы, той же команде мастеров, которая создавала Во-ле-Виконт: Лево, Лебрену и Ленотру. Архитектура дворца, строившегося с перерывами на протяжении

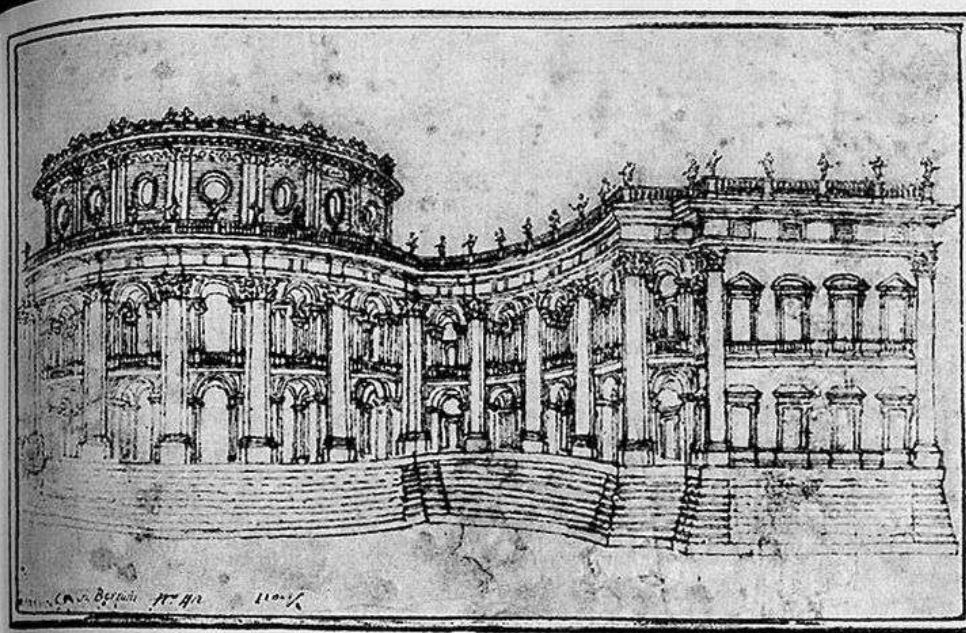
93. Дворец Мезон-Лаффит, построенный Франсуа Мансаром в «большом» стиле, с использованием в оформлении интерьеров ритмической игры строгих каменных членений, — один из самых ранних образцов французского классицизма.





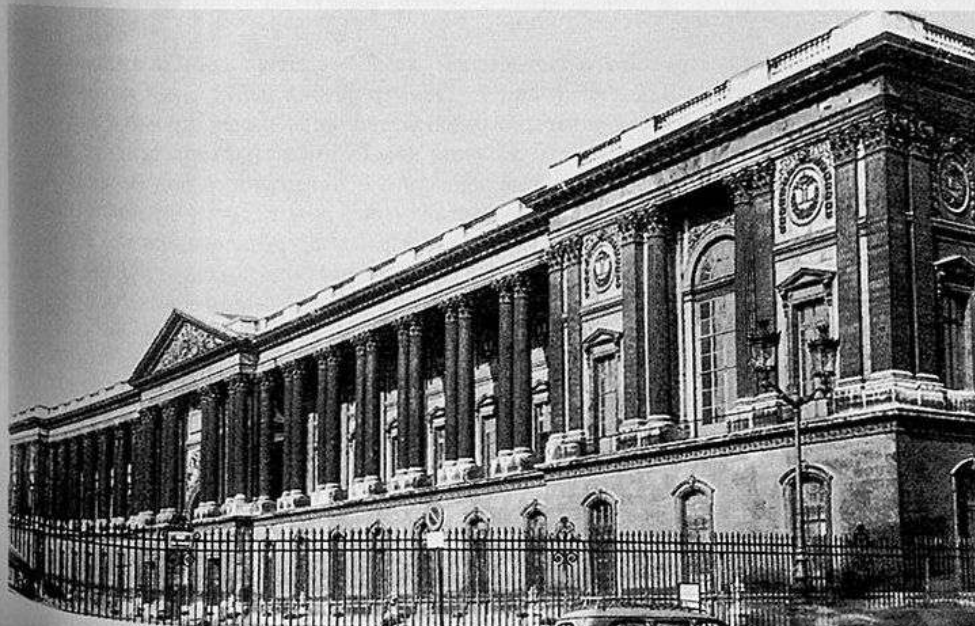
94. Оформление Овального зала во дворце Во-ле-Виконт было осуществлено по эскизам Шарля Лебрена, собственноручно расписавшего интерьер. В XVIII веке залы овальной формы получили широкое распространение в дворцовой архитектуре, особенно в Германии.

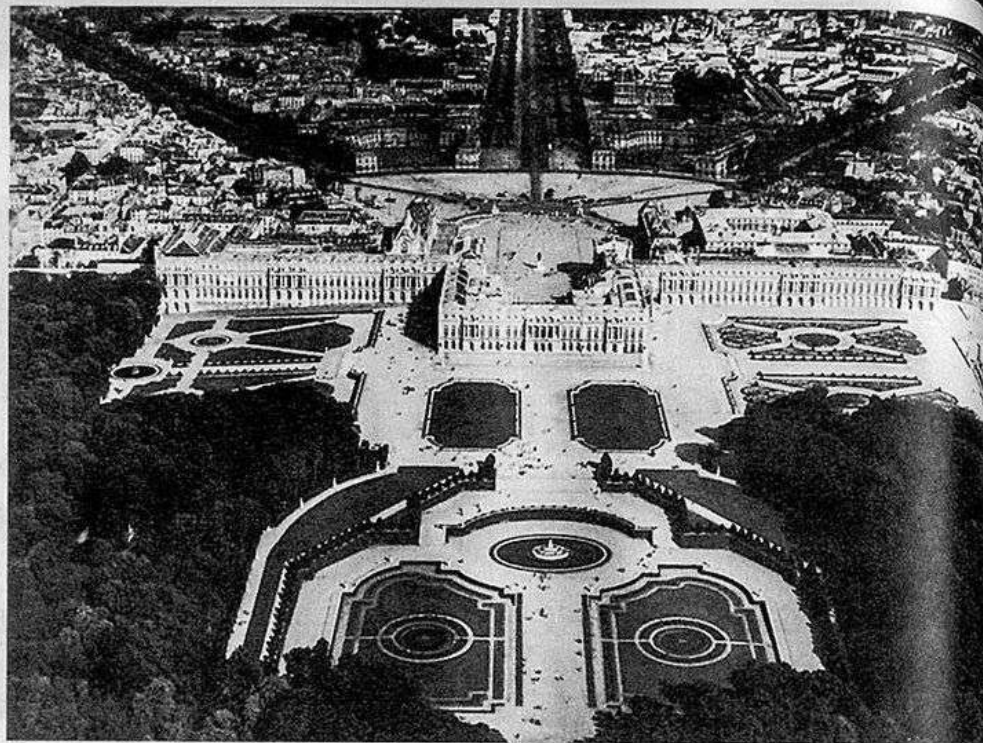
многих лет, расширявшегося и подвергавшегося изменениям, сама по себе не представляла что-либо необычное. К счастью, Жюль Ардуэн-Мансару (1646–1708) удалось улучшить неудачные пропорции Лево. С особой яркостью чистота классических форм его архитектурного языка проявилась в здании Большого Трианона (ил. 100) или в Мраморном Трианоне (1687), меньшем по размеру увеселительном дворце, построенном неподалеку от главного здания, а также в соборе Дома инвалидов (1679), где этот архитектор гармонично смягчил горизонтальные членения ордерной системы введением традиционных вертикальных акцентов. В оформлении интерьеров Версальского дворца — Больших покоев и Зеркальной галереи (ил. 98) — Жюль Ардуэн-Мансар и Лебрен, отказавшись от традиционных панелей с золочеными углами, неперенного элемента отделки помещений в эпоху Людовика XIII, обратились к роскошному убранству в итальянском стиле с использованием многоцветного мрамора, золоченой бронзы и живописи. Однако все это богатство материалов



95. Ранний проект Бернини восточного фасада Лувра. 1664. Лондон, собрание д-ра М. Д. Винни

96. Колоннада и восточный фасад Лувра. Сравнивая возвышенный классицизм коллонады с барочной идеей эскиза Бернини, не трудно понять, почему Людовик XIV отверг предложение итальянского мастера. Тем не менее в знак расположения к выдающемуся скульптору король заказал Бернини свой портрет.





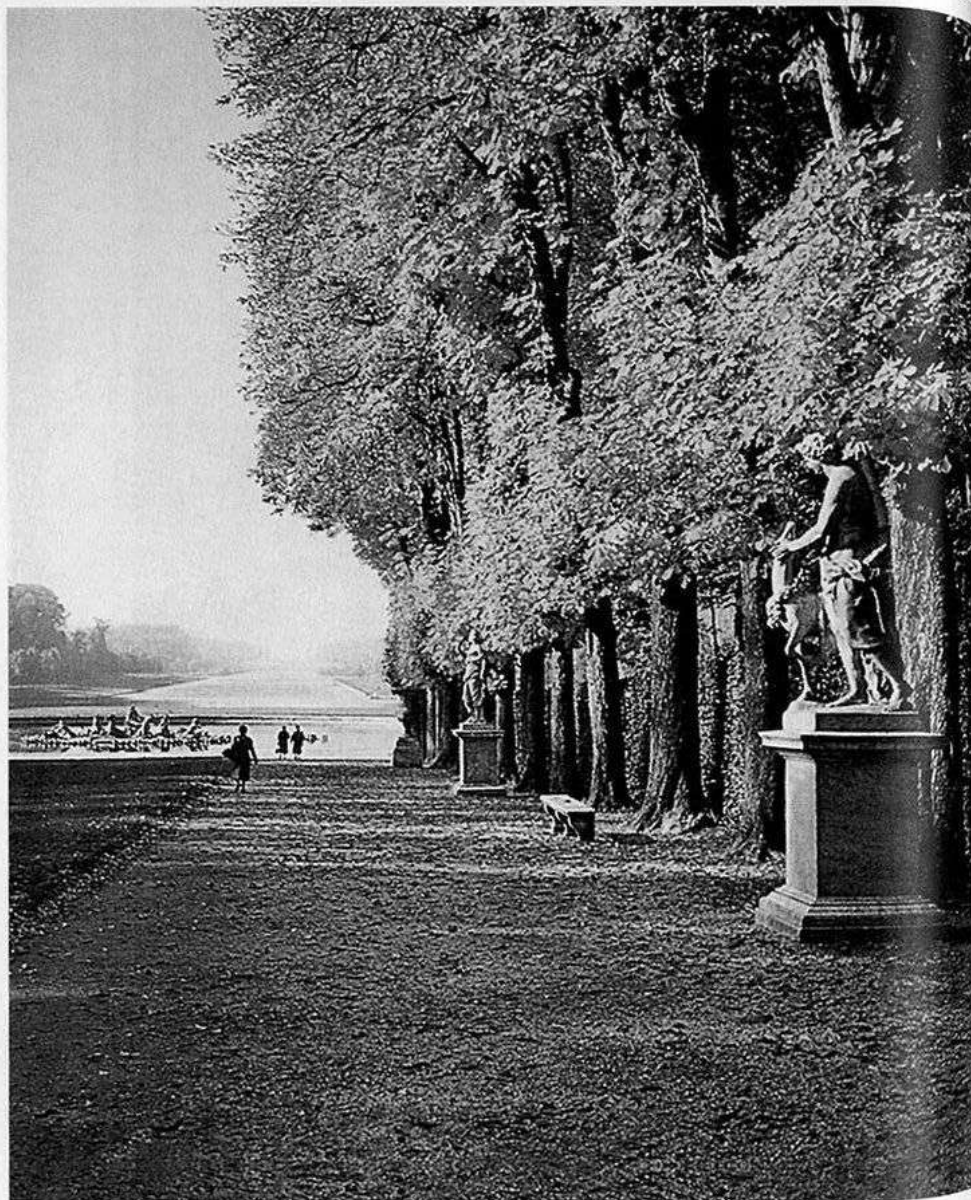
97. Вид на дворец и парк в Версале с высоты птичьего полета показывает, что королевский дворец с расходящимися от него тремя широкими проспектами является центром ансамбля, на который ориентирован город и планировка парка.

подчинялось строгой классицистской схеме, составляя единый ансамбль с архитектурой. За стенами дворца Ленотр разбил парк, через который проходит почти двухкилометровая аллея, уводящая взгляд прямо к горизонту. В ансамбле парка с его сложной композицией партеры зелени, деревья, фонтаны, обрамляющие зеркальную поверхность вод бассейны были объединены с разнообразными архитектурными сооружениями (ил. 99). Прогуливаясь по парку, кавалеры и дамы встречали на своем пути постройки из раковин (Бальный зал) и мрамора (Колоннада), группы античных и современных скульптур, словно переносивших в атмосферу мифа. И весь этот грандиозный ансамбль, созданный во славу Короля-Солнце, представлял собой великолепную декорацию, на фоне которой разворачивались бесконечные праздничные торжества, турниры, балы, фейерверки и другие придворные развлечения.

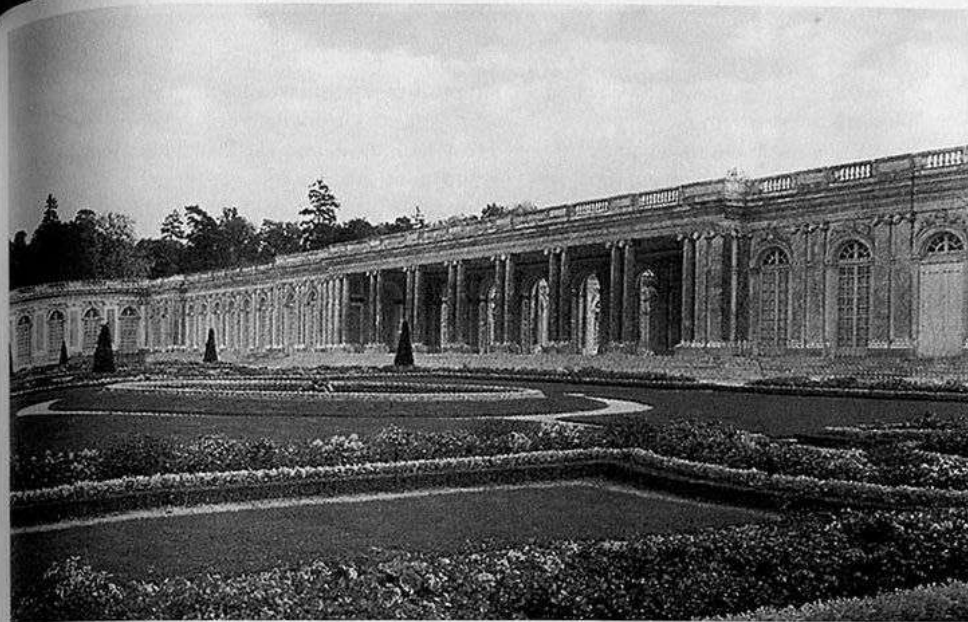
Теперь французский классицизм и в литературе и в изобразительном искусстве возводится в самый высокий ранг. Критики и поэты превозносили прекрасную простоту, контрастирующую с необузданной



98. Зеркальная галерея Версальского дворца была построена Ардуэн-Мансаром и украшена Лебреном. Новая идея использования зеркал для декора стены, обращенной в сторону окон, получила чрезвычайно широкий резонанс в XVIII веке в Германии.



99. Общий вид парка в Версале показывает, каким образом Ленотр добивается впечатления бесконечного пространства, позволяющего взгляду свободно скользить к горизонту, и как мастерски художник объединяет в рациональные композиции природные и искусственно созданные элементы: деревья, статуи, зелень травы и водную гладь.



100. В самом Версальском дворце, построенном в основном Лево, талант Ардуэн-Мансара не смог проявиться в полную силу. Зато Большой Трианон с его элегантными формами из светлого известняка и розового мрамора ярко демонстрирует всю чистоту и совершенство классицистского языка архитектора.

вседозволенностью римской архитектуры, «более варварской и менее приятной, чем сама готика».

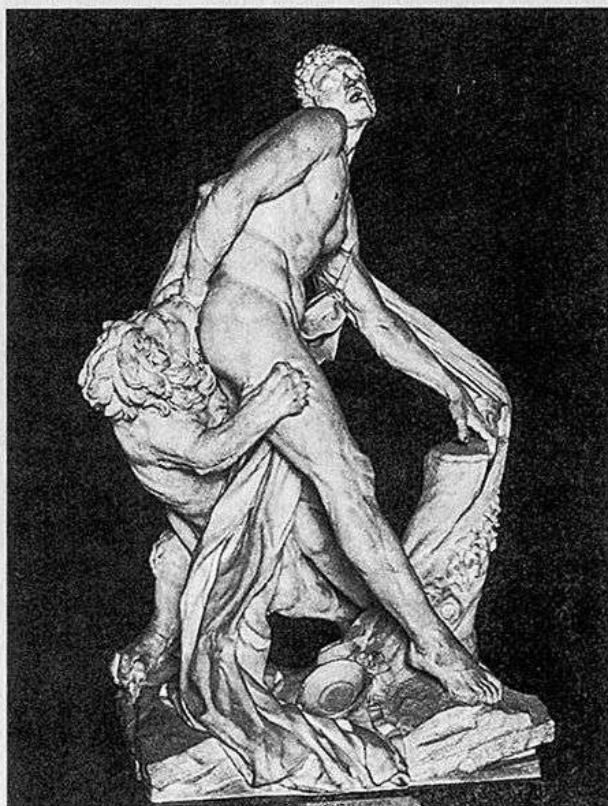
Во второй половине царствования Людовика XIV, с 1690 по 1715 год, в архитектуре и монументальном искусстве ведущая роль перешла к Жюлю Ардуэн-Мансару, чью деятельность продолжил его племянник Робер де Котт (1656–1735). В окрестностях Версаля поднимаются многочисленные дворцы и замки, в том числе Марли и Сен-Клу, принесшие Франции широкую известность в Европе. Новые великолепные здания строятся и в Париже, который многие дворяне не спешат покидать. Да и сам король, променявший столицу на Версаль, не оставлял ее своим вниманием. В этот период по желанию короля было построено несколько значительных архитектурных ансамблей, закончен квадратный двор Лувра, возведен Дом инвалидов, предназначенный для ветеранов королевских войн, разбиты две площади: Вандомская и Победы. Их строгую красоту подчеркивали фасады обрамлявших их зданий, подчиненные единой классической схеме. Возвышавшаяся в центре каждой площади статуя короля, конная или в рост, со временем сделала их прообразом королевской площади, получившей в XVIII веке широкое распространение в

Северной Европе. За садами Тюильри Ленотр проложил один из тех своих бесконечных, устремленных к горизонту проспектов, тип которого сложился именно в этот период; это были, конечно же, Елисейские поля, великий триумфальный путь, ведущий в Париж.

В годы, совпавшие с концом правления Короля-Солнце, французский классицизм тяготеет к более строгому изяществу, настоящее представление о котором может дать Королевская капелла Версальского дворца (1699–1710), построенная по проекту Ардуэн-Мансара его племянником Робером де Коттом.

СКУЛЬПТУРА

Во французском искусстве XVII века преобладание классической традиции особенно ярко проявилась в скульптуре. Сама эта традиция родилась в период правления Генриха II, во времена пышного цветения маньеризма, в творчестве Жана Гужона, создателя скульптурного декора Луврского дворца, и затем никогда не забывалась.



101. Скульптурная группа Пьера Пюже *Милон Кротонский* (Париж, Лувр) первоначально находилась в садах Версаля.

В основе сюжета — легенда о стареющем атлете, разорванном львом, которому Милон не смог оказать сопротивления, поскольку его рука застряла в щели дерева. Барочному стилю Пюже прекрасно отвечают драматизм и патетическая сила страдания, воплощенные в скульптуре.



102. Мраморная группа Франсуа Жирардона *Аполлон и нимфы*, выполненная в 1666 году и до настоящего времени украшающая сады Версаля, — одно из самых ярких выражений французского классицизма. В XVIII веке группа была запечатлена в полном романтики этюде Гюбера Робера. Первоначально должна была размещаться в Гроте раковин.

Нельзя сказать, что французские скульпторы стремились не замечать Италию; напротив, некоторые из них ездили туда учиться, другие оставались там подолгу, органично вливаясь в художественную среду тех или иных итальянских центров, как, например, Пьер де Франшевилль, который в течение многих лет работал во Флоренции, став продолжателем творчества Джованни да Болонья. Однако почти все они прошли мимо Бернини. Единственным французом эпохи Людовика XIV, испытавшим влияние великого итальянского мастера барокко, был Пьер Пюже (1622–1694; ил. 101). Его творчество можно назвать исключением, которое подтверждает правило, поскольку скульптор был родом из Прованса, провинции, где даже в архитектуре итальянские образцы предпочитали парижским. Кроме того, следует напомнить, что сам Пюже много работал в Генуе. При Людовике XIII и в начале правления Людовика XIV классическую тенденцию подпитывала особая



103. Ф. Жирардон. Уменьшенный вариант конной статуи Людовика XIV на площади Побед (впоследствии названной Вандомской). Париж, Лувр. Вместе с Мансаром Жирардон был автором замечательного ансамбля Вандомской площади, ставшего прототипом королевской площади во многих европейских странах. Законченная в 1699 году статуя Жирардона также служила источником вдохновения для целого ряда аналогичных памятников, в том числе конной статуи Великого курфюрста в Берлине работы Андреаса Шлютера.

разновидность реализма, присущего монументальным надгробиям с характерными для них элементами портретного искусства. Среди создателей подобных работ выделялись Жиль Герэн (1606–1678), Симон Гилэн (1581–1658) и Франсуа Ангийе (1604–1669), младший брат которого Мишель Ангийе (1612–1686) продолжал эту линию до конца жизни. А в произведениях еще одного скульптора, Жака Саразена (1588–1660), элементы классического стиля проявлялись с такой естественной легкостью, что его можно считать прямым предшественником Жирардона.

При Людовике XIV работы по украшению и отделке Версальского дворца и других королевских построек, многочисленные заказы на роскошные надгробия и убранство новых особняков в Париже открыли перед скульпторами широкое поле деятельности. Контроль над работами осуществлял Шарль Лебрен; в его воображении без устали рождались бесчисленные идеи и проекты, которыми он снабжал исполнителей;

104. А. Кузево. *Великий Конде*. Париж, Лувр. В соответствии с теорией выражений, разработанной Лебреном, Кузево показывает своего героя в движении, полным внутреннего огня и силы духа. Подобная трактовка характерна для искусства барокко; во Франции образцом подобных произведений стал выполненный Бернини бюст Людовика XIV.



его рисунки и эскизы оказывали значительную поддержку скромным представителям уважаемых профессий, вдохновляя их и помогая понять масштабность стоящих перед ними задач. Одним из выдающихся скульпторов Версаля был Франсуа Жирардон (1628–1715), создавший многочисленные садово-парковые статуи и скульптурные группы, в том числе *Аполлон и нимфы* (1666; ил. 102). Чистота форм его классического языка была такова, что заставляла вспомнить о Фидии, и это сходство не было случайным. К тому времени во Франции начали задумываться о том, что настоящей родиной классицизма был не Рим, а Греция; эти новые идеи настолько овладели умами, что в 1696 году директор Французской Академии в Риме предложил открыть школу в Афинах, чтобы дать возможность архитекторам там обучаться. В скульптурном изображении короля для Вандомской площади, законченном в 1699 году, Жирардон создал прототип королевской конной статуи, одежда и поза которой словно воскрешали в памяти типичные конные монументы римских императоров (ил. 103). По сравнению с Жирардоном, работавшим в основном по рисункам Лебрена, Антуан Кузево (1640–1720) отличался более богатым воображением. Характерные для его произведений естественность поз и спокойное выражение лиц (даже у фигур на надгробиях) свидетельствовали о принадлежности скульптора к классицизму. И только портреты Кузево, возможно, самые удачные в его творчестве, своей энергией напоминали Бернини. Кого бы

ни изображал скульптор — короля, генерала, банкира, министра или художника, облик которых нужно было «воспеть» для истории, — он всегда показывал своего героя в действии: легкий поворот головы, взметнувшиеся волосы, развевающиеся складки одежды призваны были подчеркнуть знатность и величие духа портретируемого (ил. 104). Создателем подобного типа *portrait glorieux* (портрета славы) был Бернини, и, безусловно, исполненный им бюст Людовика XIV, заказанный королем в 1665 году, оказал решающее влияние на произведения этого рода во Франции.

В период правления Людовика XIV пышный расцвет переживает бронзовая скульптура. Для украшения садов и парков Версаля требовалось большое количество статуй, отлитых из различных металлов, и в этой области особенно преуспела семья Келлер, чьи отливки отличались тонким мастерством и законченностью. В орнаментации парков широкое применение нашел и особый тип скульптуры из свинца, привлекавший быстротой изготовления.

ЖИВОПИСЬ

Отсчет истории французской школы живописи принято вести с 1627 года, времени возвращения в Париж Симона Вуэ, призванного на родину королем после четырнадцати лет, проведенных в Риме. Попытки возрождения художественной жизни Франции, предпринятые Генрихом IV, увенчались успехом лишь в архитектуре. Что касается живописи, то здесь картина долго оставалась безотрадной. Когда Мария Медичи пожелала заказать для Люксембургского дворца в Париже цикл картин, отражающих историю ее жизни, ей пришлось обратиться к Рубенсу (ил. 49).

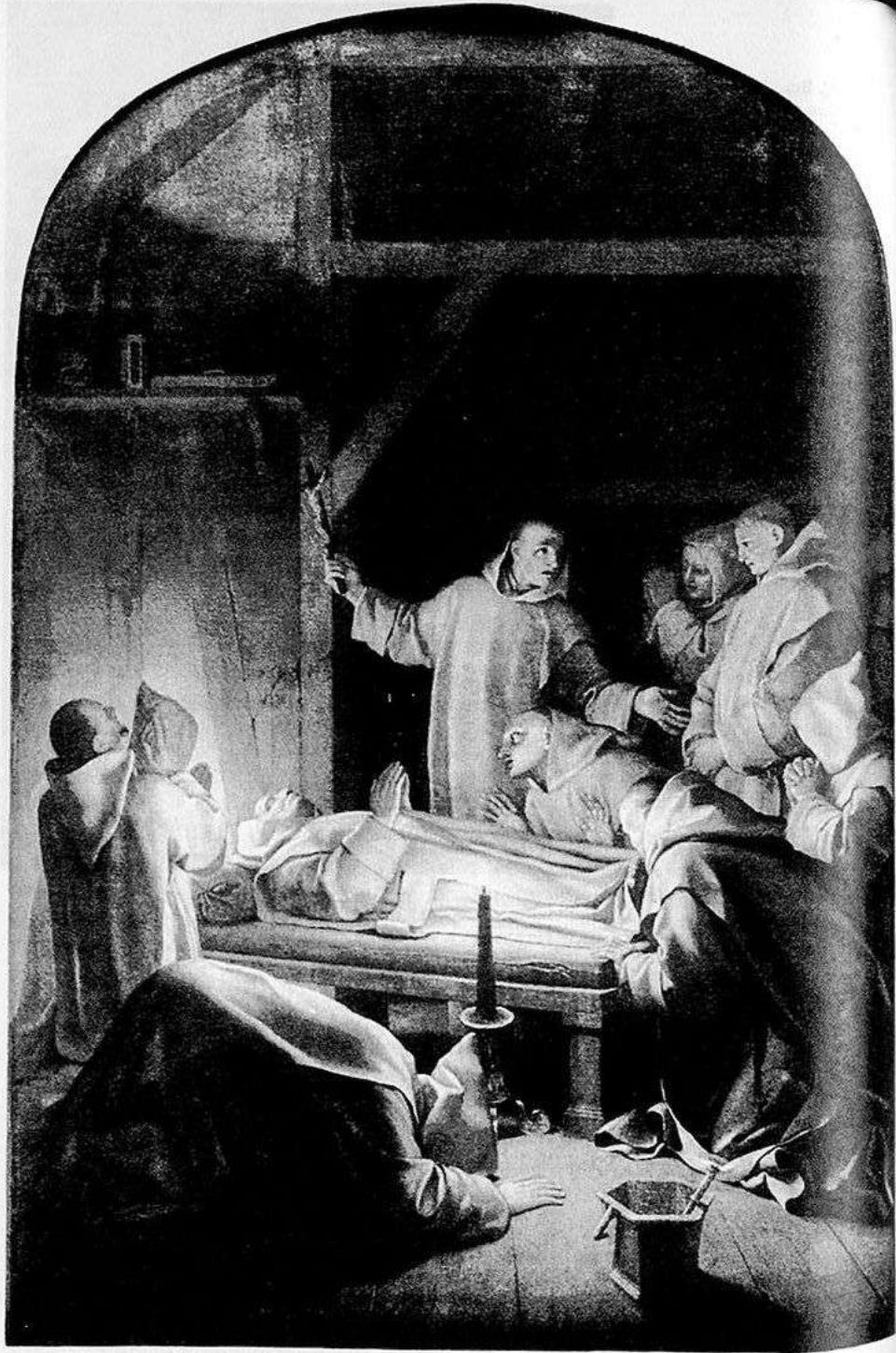
Симон Вуэ (1590–1649), последователь Караваджо в период пребывания в Риме, по возвращении в Париж решительно меняет стиль; обратившись к декоративной живописи, он начинает работать в светлой и радостной гамме, разрабатывая умеренный вариант барокко (ил. 105). Однако Вуэ не преуспел в создании французской школы придворного искусства. Осознав неудачу, кардинал Ришелье и суперинтендант королевских строений Сюбле де Нойе решают заполучить во Францию Пуссена, который приобрел к тому времени широкую известность в Риме. Суперинтендант вынашивал целую программу организации художественной жизни страны, сходную с той, что впоследствии будет осуществлена Кольбером. Пуссен, неохотно вернувшийся в Париж в 1640 году, был удручен поставленными перед ним задачами, столь далекими от его художественных поисков. И поскольку собственные творческие замыслы были единственным, что его занимало, в 1642 году художник покидает Францию, заставив Ришелье и Сюбле де Нойе вновь признать бесплодность своих усилий.

105. С. Вуэ. *Аллегория изобилия*. Париж, Лувр. Своим чувственным богатством и искрящейся радостью колорита живопись Симона Вуэ во многом напоминает Рубенса. После возвращения из Рима в 1624 году Вуэ становится придворным художником Людовика XIV и основоположником декоративного направления в живописи, которое получило дальнейшее развитие у Лебрена.



Никогда не бывавший в Италии Эташ Лесюэр (1617–1655) также писал в светлой и яркой тональности, а его изящный классицизм черпал вдохновение в произведениях Рафаэля и Корреджо. Однако серия картин со сценами из жизни Святого Бруно (ил. 106) далека от трактовки аналогичных сюжетов итальянскими мастерами. Напротив, она обнаруживает ту строгую простоту, которая отличала типичный для французского искусства подход к изображению религиозных тем.

В конце правления Людовика XIII и в первые годы царствования Людовика XIV новые тенденции появляются в портретной живописи Филиппа де Шампены (1602–1674). Произведения этого художника отличаются стремлением к простоте и естественности, а в запечатленных на его портретах образах присутствует граничащая с суровостью торжественная



серьезность, в которой порой усматривают влияние идей янсенизма (ил. 107). Французские живописцы этого времени часто подчеркивают в своих героях возвышенную одухотворенность; в этом отношении нет ничего более замечательного, чем картины трех братьев Ленен: Антуана (1588–1648), Луи (1593–1648) и Матье (1607?–1677). Сюжеты из жизни крестьян, которые для других живописцев служили лишь источником занимательных, сатирических или драматических мотивов, в их творчестве обретают особую значительность, спокойствие и сосредоточенность (ил. 108). Правда, следует отметить, что для большинства французских живописцев этого времени характерно уважительное отношение к образу человека вне зависимости от его социального положения: в их произведениях принц, буржуа или бедняк в равной мере демонстрирует естественность поведения и чувство человеческого достоинства (ил. 109).

Что касается барочного искусства, то его влияние во французской живописи затронуло только отдельные провинциальные центры. В Нанси, к примеру, оно питало вдохновение рисовальщика и офортста Жака Калло (1592–1635), учившегося во Флоренции. Там же, в Лотарингии, Жорж де Латур (1590?–1652), скорее всего, посетивший Италию, использовал приемы Караваджо, когда свет словно исходит с потолка, и характерный для итальянского мастера выбор простонародных типажей, призванных играть главные роли в композициях на религиозные темы. Даже среди произведений XVII века — эпохи, одержимой стремлением постичь тайны человеческой души, — картины Латура с изображением одной или двух фигур выделяются своим глубочайшим проникновением в духовную жизнь (ил. 110). Работавшего в Дижоне Жана Тасселя (1608?–1667) можно охарактеризовать как продолжателя маньеристских тенденций, тогда как Себастьян Бурдон (1616–1671), родом из Лангедока, был виртуозным имитатором чужих манер и тончайшим живописцем. В Тулузе Робер Турнье (1590–1667) по-прежнему использовал мрачный колорит караваджистов, а в Париже вернувшийся из Рима Клод Виньон (1593–1670) продолжал писать, как провинциальный мастер, используя контрастную светотень в то время, когда вся парижская школа решительно сделала выбор в пользу светлой и праздничной цветовой гаммы.

Тем не менее Парижу не суждено было стать центром, где французский национальный гений со всей глубиной раскрылся в живописи XVII века. Городом, где это произошло, стал Рим. Если Валантен де Булонь нашел свой путь, встав под знамена Караваджо (которого он понимал лучше, чем многие римляне), то Пуссен и Клод Лоррен, взяв все, чему они могли научиться у итальянского искусства (включая произведения

←

106. Э. Лесюэр. *Смерть Святого Бруно*. Париж, Лувр. Самая известная из 22 композиций, которые составляли цикл картин, украшавших внутренний двор картезианского монастыря в Париже. Отличающие трактовку сюжета классицистские черты — сдержанное благородство чувств и высота духа — оказали значительное влияние на развитие живописи во Франции и за ее пределами.



107. Ф. де Шампень. *Ex Voto*. Париж, Лувр. В память о чудесном исцелении, ниспосланном его дочери, монахине монастыря Пор-Рояль, Филипп де Шампень изобразил ее молящейся рядом с сестрой Агнес Арнольд, настоятельницей Пор-Рояль.

современников), отошли от художественного направления, господствовавшего в Риме в эпоху Бернини. Они нашли собственную дорогу, разрабатывая самые совершенные формы классицизма и продолжая поиски того идеала, к которому стремились мастера Ренессанса.

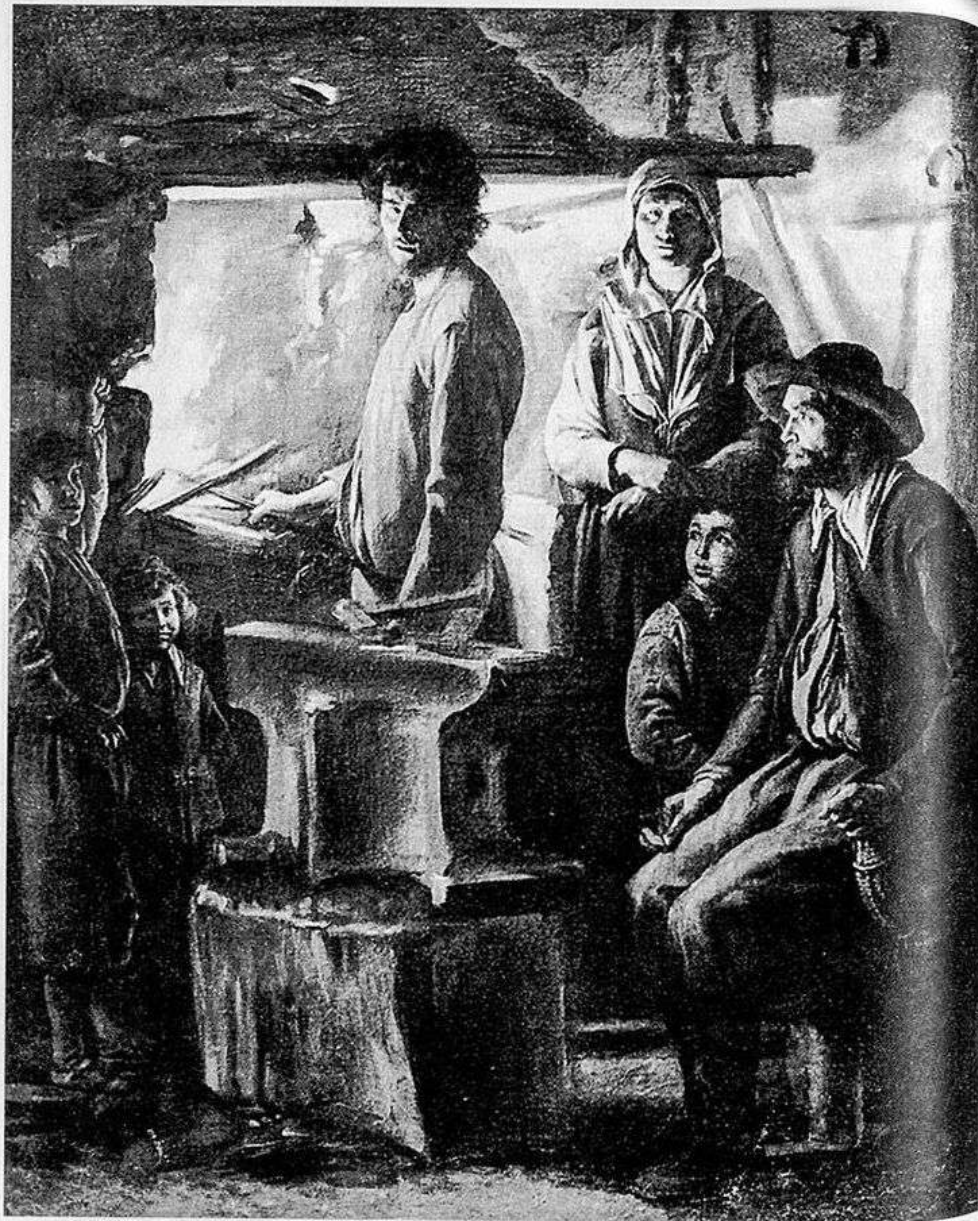
Никола Пуссен (1594–1665) умел извлекать пользу из всех источников, близких его художественным интересам. В Риме он постарался тщательно изучить композиции Доменикино, от его внимания не ускользнули пейзажи Аннибале Караччи; но особенно много дали ему произведения классического искусства всех эпох: Рафаэль и мастера Венеции, античная живопись (*Альдобрандинская свадьба*) и скульптура. Трудно назвать в художественной культуре XVII века явление, столь же далекое от Караваджо, как искусство Пуссена (ненавидевшего великого ломбардца). Даже художники из противостоящего Караваджо лагеря, такие как Гвидо Рени, заимствовали у него отдельные живописные приемы, в частности метод бокового освещения, который позволял резко усилить моделировку фигур и предметов. Но у Пуссена, как у мастеров Ренессанса,

свет распределяется равномерно, чтобы выявить общую форму; это был свет генезиса.

По существу, Пуссен стремился решить задачу, которую еще в XV веке сформулировал и поставил перед своими современниками Альберти: возродить искусство античности, вдохнув в него новую жизнь. И французский художник в этом преуспел, глубоко погрузившись в осмысление истории и мифологии, этих основ античного мира. Источником его вдохновения стали *Метаморфозы* Овидия и великие события римской истории. В ранний период творчества Пуссен строит композиции картин, как фризы, наподобие римских рельефов; при этом он растапливает свойственный мрамору холод прикосновениями своей энергичной кисти, своим сдержанным колоритом, самой красочной поверхностью, в

108. Братья Ленен. *Караул*. Париж, частное собрание. Картина, датированная 1643 годом и снабженная подписью Lenain (sic), приписывается Матье, младшему из трех братьев.



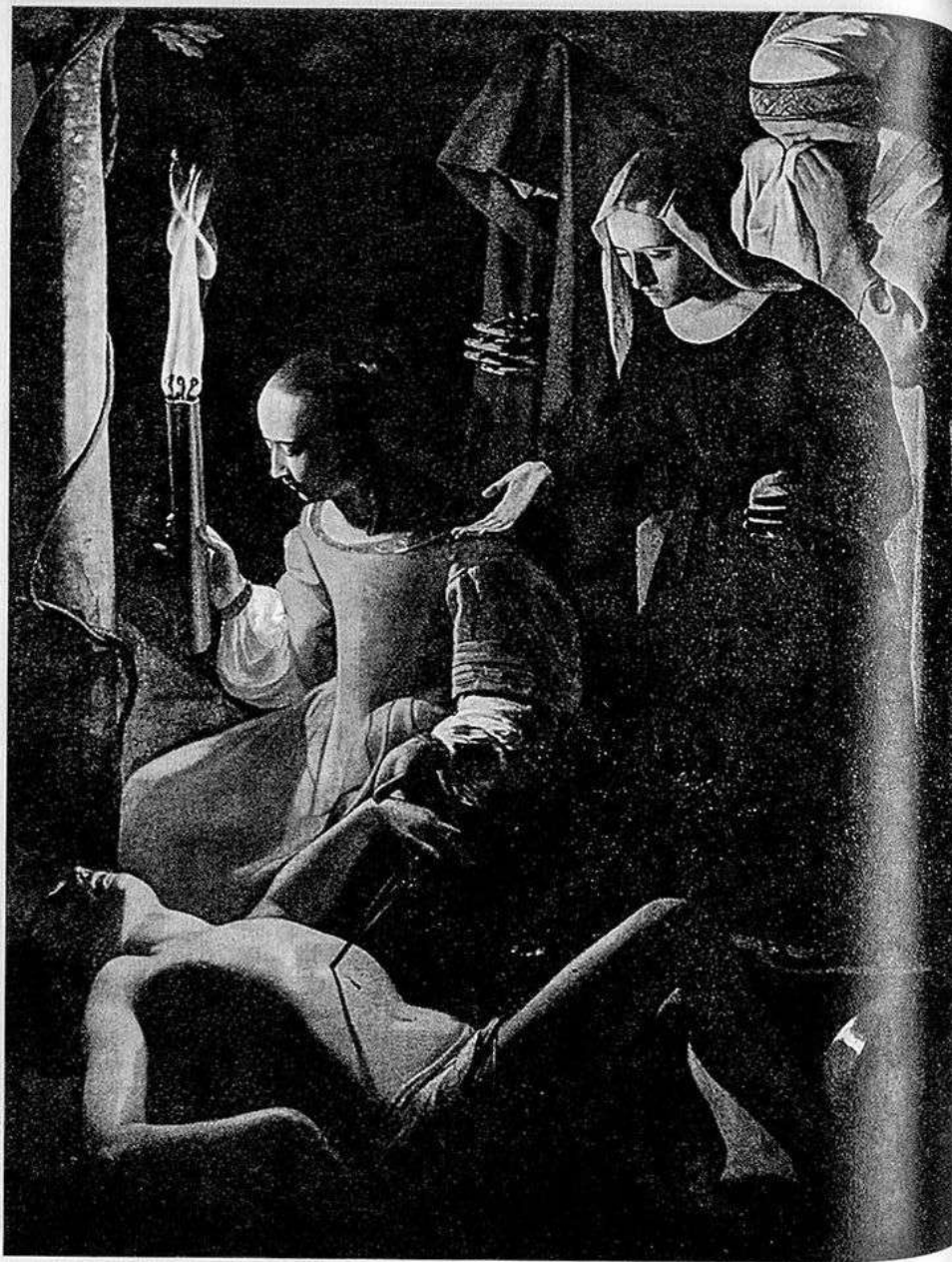


109. Братья Лене. Кузница. Париж, Лувр. Работая вместе в одной мастерской, братья Лене сознательно стремились, чтобы индивидуальный почерк каждого не нарушал единой живописной манеры, которой они придерживались. Тем не менее самым талантливым из братьев считается Луи Лене, именно ему приписываются наиболее совершенные, глубокие и мастерски написанные композиции.

которой густые, пастозные мазки краски органично сливаются с прозрачными лессировками. Это была та манера, к которой французские мастера чувствовали природную склонность, пытаясь придать живописной поверхности особую прозрачность; в такой манере, к примеру, работали братья Лене. Стремясь сообщить колориту тепло и жизненный трепет, Пуссен обычно использовал традиционный для римской живописи красноватый подмалевок, в то время как мастера французской школы (Симон Вуэ, Лесюэр, Филипп де Шампень) предпочитали белый грунт. К сожалению, со временем верхний красочный слой утончился и красный тон подмалевка стал активно просвечивать, искажая и затемняя первоначальный колорит картин Пуссена.

Когда в 1624 году двадцатидевятилетний Пуссен добрался до Рима, он еще не был сложившимся живописцем (как иногда считается). В его произведениях первого римского десятилетия господствует чувственная стихия, и это хорошо видно, к примеру, в его картинах на вакхические темы (ил. 111). Сам жанр *Вакханалий* был подсказан французскому мастеру Беллини и Тицианом, произведения которого для феррарского Камерино д'Оро в те годы можно было увидеть в Риме. Вакхическая тема открывала перед художниками возможность воплотить первозданную свободу чувств и безоблачную радость бытия Золотого века. В картинах *Парнас* (Прадо) и *Триумф Флоры* (Дрезден) Пуссен воссоздает тот же мир чувств, но при этом стремится к гармоничной целостности, которой он восхищался в искусстве Рафаэля. Наряду с античными мифами источником, питавшим живопись Пуссена раннего римского периода, была современная литература, в особенности ренессансная поэма Торквато Тассо *Освобожденный Иерусалим*, в то время чрезвычайно популярная. Пуссен имел обыкновение сам выбирать сюжеты для своих композиций; он принадлежал к тем мастерам XVII века, кто рассматривал живопись как средство выражения собственных взглядов, в данном случае — философских и эстетических. Не совсем ясно, как обстояло дело с его произведениями на религиозные темы; возможно, выбор использованных художником сюжетов, главным образом библейских (ил. 112), определялся условиями заказа. Нельзя не заметить, что в отдельных из них чувствуется некоторая отвлеченность, а воображению художника не хватает свободы и легкости. Тем не менее серия *Семь Таинств*, написанная для Кассьяно даль Поццо, принадлежит к шедеврам мастера; кажется, что сам праздничный и чистый колорит этих небольших картин воскрешает атмосферу жизни первых христиан. Религиозные чувства трактуются мастером как воплощение духовной чистоты, точно так же как языческая тема служит для него выражением первозданной стихийной радости бытия.

Примерно в 1648 году Пуссен открывает для себя красоту природы, и отныне важнейшей темой его творчества становится пейзаж. При этом



110. Ж. де Латур. *Святой Себастьян и Святая Ирина*. Берлин-Далем, Картинная галерея. Много лет назад автор этой книги показал, что композиция данной картины обнаруживает знакомство Латура с работой Корреджо *Снятие с креста*, Ватикан, Пинакотека; это подтверждает, что французский художник мог побывать в Италии.



111. Н. Пуссен. *Триумф Флоры*. Париж, Лувр. Композиция и колорит этой картины, созданной Пуссеном в его ранний или первый римский период, явно навеяны *Вакханалиями* Тициана. В качестве сюжета здесь избрана своего рода антология тем из *Метаморфоз* Овидия, ранее использованная Караччи во фресках галереи в палаццо Фарнезе.

художник как бы гуманизирует ландшафтное окружение, превращая его в декорацию, на фоне которой протекает жизнь персонажей античных мифов (*Орион*, Нью-Йорк, Музей Метрополитен; *Орфей*, Париж, Лувр; *Полифем*, Санкт-Петербург, Эрмитаж, ил. 113), философов (*Диоген*, Париж, Лувр) или героев Священной Истории (серия *Времена года*, Париж, Лувр).

Четко выстраивая композицию, подчиняя пейзажные планы законам гармонии, Пуссен с особой тщательностью и мастерством изображает отдельные детали, живописная трактовка которых нередко предвосхищает манеру Сезанна.

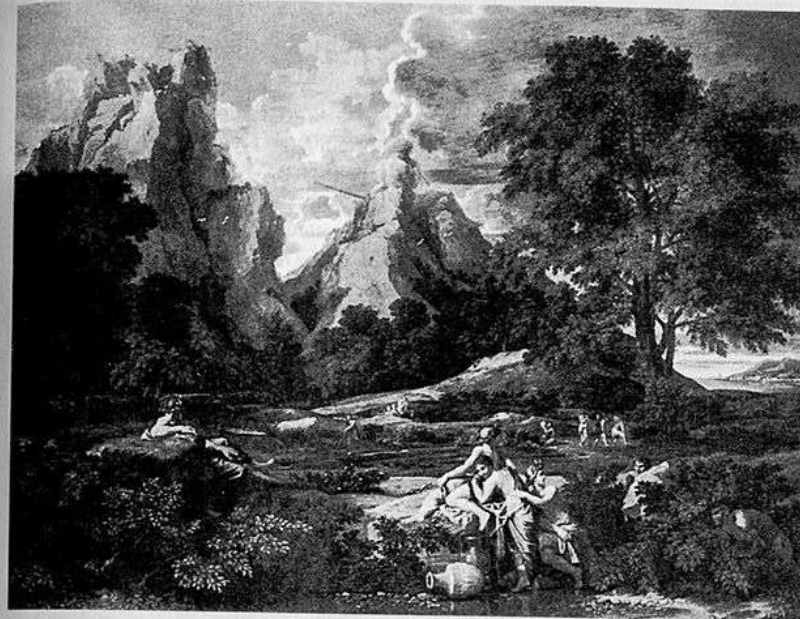
Живя в Риме, Пуссен приобрел широкую известность во Франции и в первые годы правления Людовика XIV считался величайшим французским живописцем. Если творчество Клода Лоррена снискало восхищение в кругах римской знати, то картины Пуссена продавались по высоким ценам в Париже, а сам художник поддерживал постоянную переписку с парижскими покровителями искусства. Множество картин



112. Н. Пуссен. *Нахождение Моисея*. Париж, Лувр. Написанная в 1638 году картина отмечает начало того этапа в творчестве Пуссена, который можно назвать периодом сурового стиля. Построенная на сопоставлении насыщенных пятен локального цвета и красивых теней, она является одним из самых совершенных образцов французского классицизма.

Пуссена приобрел Людовик XIV, а в Академии живописи и скульптуры, где особенно восхищались произведениями на библейские темы, творчество мастера стало предметом скрупулезных диссертаций и ученых дискуссий. Результатом всего этого было рождение некой официальной эстетической доктрины — пуссенизма, которая, пройдя в своем становлении различные этапы и не утратив значения даже в XIX столетии, в немалой степени способствовала развитию французской школы в направлении академизма. В течение долгого времени пуссенизм заслонял собой самого Пуссена, мешая большинству людей понять и ощутить чувственную красоту его произведений, в которых было принято видеть типичное выражение интеллектуализма.

Тем не менее нельзя не согласиться с утверждением, что искусство Пуссена, при всем высочайшем уровне живописного и художественного качества его картин, — результат сознательного и продуманного творческого процесса. Совсем иным было искусство Клода Лоррена (ок. 1600–1682). Пуссен — это интеллект и разум, Лоррен — интуиция и природное

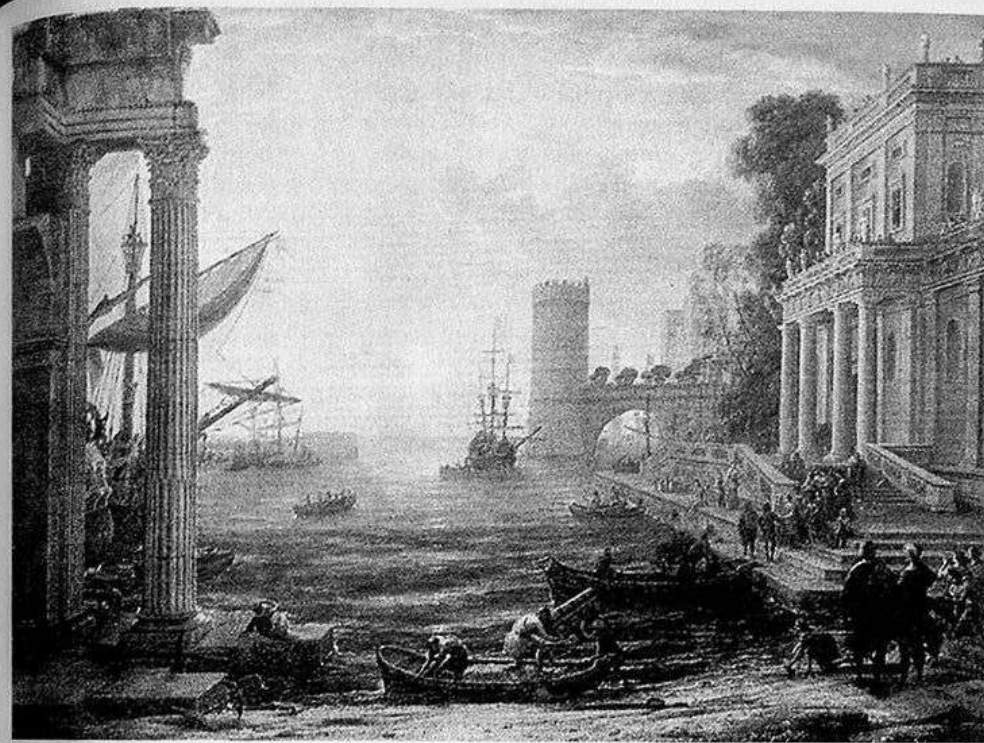


113. Н. Пуссен. *Пейзаж с Полифемом*. Санкт-Петербург, Эрмитаж. Созданная в 1648 году композиция относится к позднему периоду творчества мастера, когда его поэтическое и мифологизированное восприятие природы перешло во всеобъемлющее чувство красоты и гармонии мироздания.

114. К. Лоррен. *Верховья Тибра в окрестностях Рима*. Рисунок кистью. Лондон, Британский музей. Хотя художник часто работал на пленэре, единственными дошедшими до нас этюдами с натуры являются его рисунки, выполненные пером и кистью с использованием размывки; это крошечные гимны красоте итальянского света.



чутье. С самого начала для Лоррена, в еще большей степени, чем для Пуссена, природа стала важнейшим источником искусства, а сам живописец полностью посвятил себя жанру пейзажа. Судьбы двух этих мастеров и пути их формирования были разными. Клод Желле, прозванный Клод Лоррен, оставил Лотарингию и приехал в Рим в юном возрасте, где поначалу прозябал, выполняя различные скромные поручения. В 1625 году он вернулся в Лотарингию, а в 1627-м окончательно переселился в Рим. Важную роль в его художественном формировании сыграло не столько итальянское искусство, сколько пример отдельных северных мастеров, которые, работая в Риме, познакомили Вечный город с оригинальными образцами ландшафтной живописи, повлиявшими на сложение классической концепции пейзажа. Фламандец Пауль Бриль научил молодого французского живописца искусству композиции, а немец Эльсхеймер — чувству воздуха и света. О жизни Лоррена известно гораздо меньше, чем о жизни Пуссена, поскольку до нас не дошли его высказывания или письма, оказавшиеся столь важными для понимания личности создателя *Времен года*. Зато мы располагаем тем, что можно назвать исповедью художника из Лотарингии: множеством его рисунков с этюдами Римской Кампаньи, исполненных коричневыми чернилами, иногда пройденных белилами и тронутых сангиной (ил. 114). В пейзажах Лациума Лоррена привлекала прежде всего чарующая красота итальянского света; передавая его тончайшие градации, он воссоздавал ощущение бесконечного простора и глубины. Он был первым художником, действительно наблюдавшим солнце растворяющимся в золоте заката, лунный или ранний утренний свет и сумевшим с удивительной глубиной и лиризмом раскрыть поэзию различных состояний дня. Переполненный впечатлениями, он возвращался в мастерскую, чтобы придумывать свои произведения, оживляя их — по традиции художника-классициста — сценами из мифологии, античной истории или Священного Писания. Его методы построения композиции были иными, чем у Пуссена; многое в них шло от северной традиции. Главную роль в его картинах играли воздух и свет, трепетные, сияющие, обволакивающие все элементы, связывающие их в единое живописное целое. Возможно, самыми прекрасными работами Лоррена являются те, где художник изображал море, которое он мог наблюдать во время путешествия в Неаполь. Море для него было поэтическим средством «умножения» света, и он выстраивал на морском берегу кулисы из сказочных дворцов, часто избирая мотивом для картин сцены погрузки на суда или прибытия кораблей, заимствованные из исторических или религиозных сюжетов (ил. 115). Иногда его картины составляли пары или серии, которые необходимо смотреть рядом, в соответствии с первоначальным замыслом, чтобы оценить тончайшие ритмы, связывающие отдельные композиции. Благодаря созданному художником каталогу —



115. К. Лоррен. *Отплытие царицы Савской*. Лондон, Национальная галерея. Заимствуя мотив морского порта у фламандца Пауля Бриля, Лоррен придает натуралистической иллюстрации героическое звучание, превращая ее в поэтическую картину заходящего солнца, которое погружается в море, окрашивая последними лучами берега-кулисы воображаемой архитектурной декорации.

Liber veritatis (Лондон, Британский музей), — где он «перечисляет» в виде зарисовок проданные им картины с указанием имен владельцев, можно с большой точностью, шаг за шагом, проследить этапы его творчества.

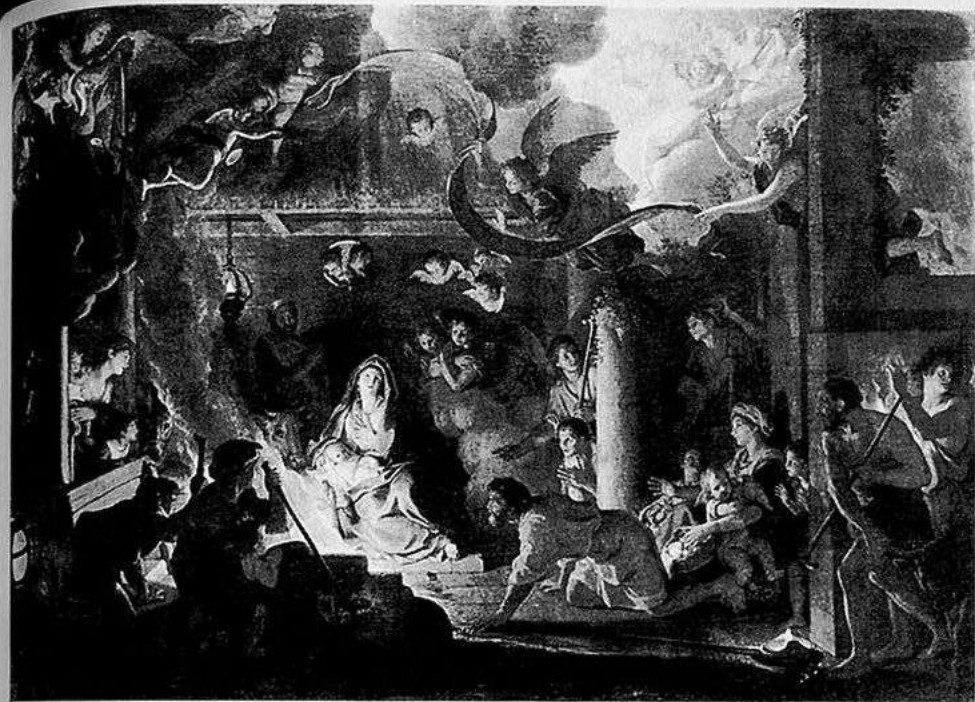
Если искусство Пуссена питали возвышенные мысли, то источником вдохновения Лоррена была волшебная поэзия сказок и фантазий. К сожалению, его произведения также потемнели из-за красноватого тона подмалевка, а поверхность, более хрупкая, чем в картинах Пуссена, еще больше пострадала от усердия реставраторов.

Творчество Лоррена не получило во Франции такого же признания, как искусство Пуссена, хотя мастер из Лотарингии оказал влияние на целый ряд французских пейзажистов, видевших его работы в Риме. Зато невиданный успех его произведения снискали в XVIII веке в Англии среди коллекционеров и знатоков (именно здесь сосредоточены

самые прекрасные картины и самая большая коллекция рисунков), а в XIX столетии повлияли на искусство Тёрнера.

В эпоху правления Людовика XIV важные изменения произошли во французской официальной живописи, главной сферой распространения которой были Версаль и Париж. Если еще совсем недавно многие художники, в том числе Филипп де Шампень и братья Ленен стремились к реалистической целостности образов, а в Риме Пуссен и Клод Лоррен создавали столь непохожие миры, полные возвышенной поэзии, то отныне живописцам Версаля, призванным придать блеск и величие власти короля, предстоял иной путь, близкий тому, по которому в начале XVII века развивалась римская живопись. Их задачей была декоративность, и благодаря Шарлю Лебрену французское искусство обрело грандиозные размах, научившись вдыхать жизнь в величественные, заполненные множеством фигур композиции, которых оно прежде не знало. Это с особой яркостью проявилось у Вуэ, ранее предпочитавшего писать только небольшие картины с ограниченным количеством действующих лиц. Но теперь, украшая плафоны в Отель-Ламбер в Париже, большого Овального салона во дворце Во-ле-Виконт или Зеркальной галереи Версальского дворца (серия огромных полотен на тему истории Александра Великого), Шарль Лебрен соперничал с итальянскими мастерами декоративной живописи. В период своего пребывания в Риме, с 1642 по 1646 год, Лебрен постигал тайны искусства композиции, которыми в совершенстве владели Караччи, с особым прилежанием изучая их фресковые росписи в галерее палаццо Фарнезе.

В Париже он сумел оценить и Галерею Медичи Рубенса, хотя затем в глазах ученых мужей, представлявших официальную доктрину, признанным идеалом которой был Рафаэль, живопись фламандского мастера была причислена к образцам плохого вкуса. В то же время теория выражений, разработанная Лебреном в его лекциях в Академии и проиллюстрированная его же рисунками, которая должна была бы превратить художника в настоящего барочного мастера, не помешала ему испытать воздействие искусства и взглядов Пуссена. Это влияние наиболее отчетливо проявилось в станковых композициях Лебрена на религиозные сюжеты. Их небольшие размеры позволяли художнику демонстрировать мастерство живописного метода и жизнерадостную праздничность светлого колорита, восходящего к традициям парижской школы (ил. 116). Наряду с созданными Лебреном портретами, отмеченными большой искренностью, — такими как *Портрет семьи Ябах* (прежде Берлин, погибла) или *Канцлер Сегюр* (Лувр), эти станковые композиции принадлежат к лучшим работам мастера. 6 сентября 1683 года умирает Кольбер; новый министр, Лувуа, ненавидевший все, что было связано с деятельностью предшественника, отказался от услуг Лебрена, возложив его многочисленные обязанности на Пьера



116. Ш. Лебрен. *Поклонение пастухов*. Париж, Лувр. Картина демонстрирует мастерство Лебрена в построении композиции, объединяющей небесную сферу с происходящими на земле событиями, и в воссоздании фантастических эффектов, рождаемых невидимым огнем.

Миньяра (1612–1695). Миньяр был простым ремесленником от искусства, не обладавшим большим воображением и талантом, как о том свидетельствует его картина в соборе Вал-де-Грас; однако его портреты детей и женщин, нарядные, изящные и достаточно условные, пользовались большим успехом.

Лебрен создал во Франции мощную школу декоративной живописи; под его началом сложились целые династии живописцев, передававших методы работы из поколения в поколение. Среди них можно упомянуть мастеров из семьи Куапель и Булонь. Из Фландрии по приглашению Лебрена приехал талантливый живописец ван дер Мейлен; в исполненной им хронике королевских военных походов этот художник продемонстрировал замечательный талант акварелиста и мастерство в изображении пейзажей. Услуги многочисленных живописцев средней руки также находили спрос при французском дворе, когда требовалось запечатлеть королевские забавы. В конце XVII века важную роль играл Гиацинт Риго (1659–1740). Хотя творчество этого мастера охватывает и значительный период



следующего столетия, характеры и парадный стиль его портретных образов составляют неотъемлемую часть эпохи Людовика XIV.

Под руководством Лебрена Риго разрабатывает в живописи, как Куа-зево в скульптуре, особый тип портрета знатного человека, принадлежащего к высшему обществу. Художник подчеркивает достоинства портретируемого горделивой торжественностью позы, выразительностью жеста, движением драпировок, словом, всем имеющимся в его художественном арсенале набором приемов. Главной задачей такого портрета было не раскрытие индивидуальности и характера героя, к которым стремился Филипп де Шампень, а демонстрация социального положения модели, ее официального престижа. Кого бы ни изображал художник — короля или министра, банкира или военного, — он всегда и прежде всего изображал придворного. Риго стал основоположником особого жанра придворного портрета, получившего широкое распространение в европейском искусстве следующего века. В 1701 году в портрете Людовика XIV Риго создал символ королевской власти в окружении всех ее атрибутов (ил. 117).

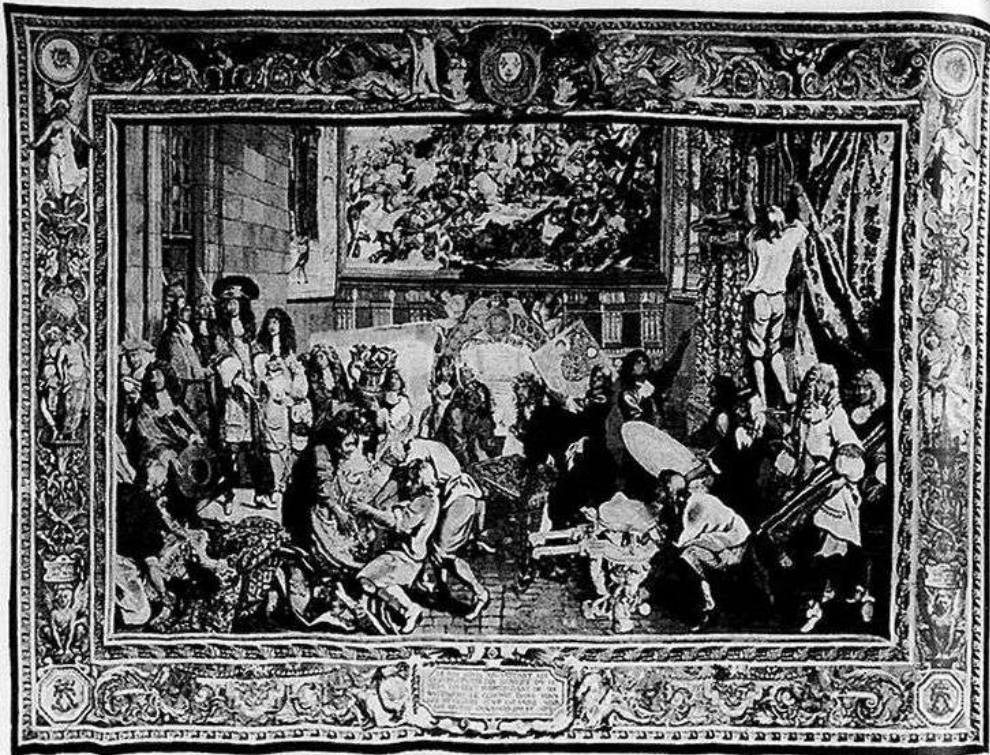
ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Во Франции эпохи Людовика XIII, как и во всей Европе, развитие художественных промыслов, в особенности изготовление мебели и ковров, шло по пути, проложенному искусством XVI века. Однако уже в начале нового столетия ткацкие мануфактуры получают первые живительные импульсы, благодаря которым производство ковров — предмет особой гордости французского искусства — достигло блистательного расцвета при Людовике XIV. Производством ковров занимались различные частные ткацкие мастерские Парижа, а эскизы для них создавали известные художники, в том числе Симон Вуэ; в его творчестве рисунки для ковров принадлежат едва ли не к лучшим произведениям.

Предпринятое Кольбером в 1662 году объединение разрозненных ковроткаческих производств под крышей мастерской Гобеленов и придание им статуса королевской мануфактуры во главе с Шарлем Лебреном стало мощным стимулом для развития этой художественной отрасли: вскоре заказы на французские гобелены начали поступать из всех уголков Европы. Большая часть изделий выполнялась по рисункам первого живописца короля, неутомимая фантазия которого была способна удовлетворить любые запросы. Тематика значительной части гобеленов способствовала возвеличиванию образа монарха (ил. 118) — например, серии *Сцены из*

←

117. Г. Риго. *Людовик XIV*. Париж, Лувр. Людовику XIV настолько нравился этот портрет, изображающий его со всеми королевскими регалиями, что он решил не расставаться с ним, хотя первоначально портрет предназначался для подарка испанскому королю Филиппу V. В соответствии с принципами придворного портрета Риго изображает определенный тип, хотя лицо старого короля написано очень правдиво.



118. Сцены из жизни Людовика XIV — самая известная серия гобеленов, картоны для которой были созданы Шарлем Лебреном. Эпизод, запечатленный в композиции *Визит короля на мануфактуру Гобеленов в 1667 году*, напоминает о том, какое значение для развития французского искусства имело покровительство монарха.

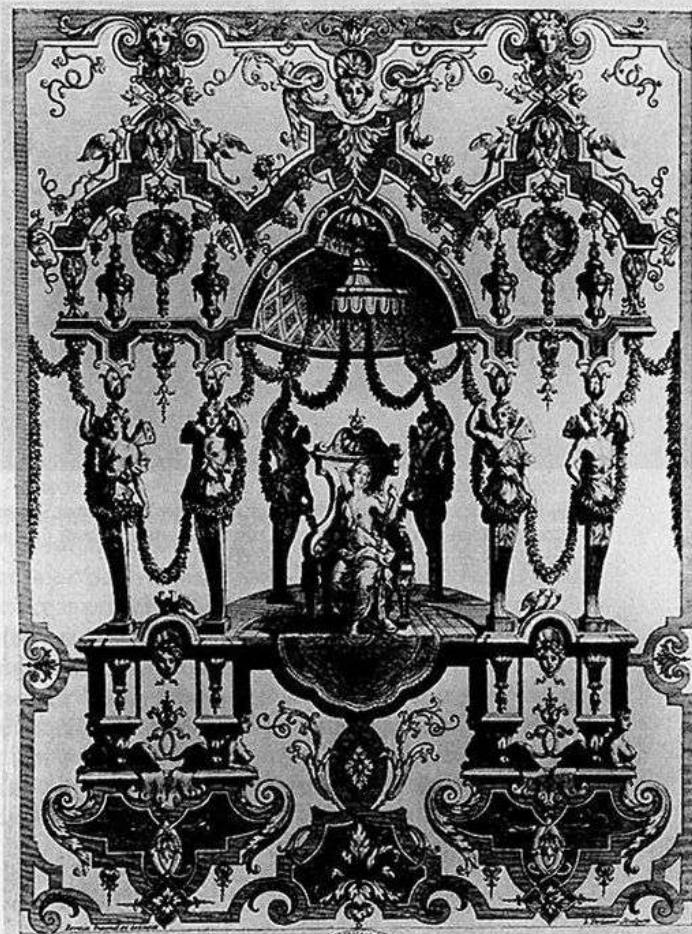
жизни Людовика XIV или *Королевские резиденции*, а также *История Александра* (где великий полководец античности отождествлялся с королем Франции). Но особую популярность в Европе завоевал экзотический сюжет *Индейцы*; картоны для этой серии, изготовленные в мануфактурах Гобеленов в 1687 году, повторяли композицию возвращенных из Бразилии картин голландских мастеров Франца Поста и ван ден Экхаута, которые были отправлены королю принцем Нассау. В конце века Жан Берен и Клод Одран I создают новый, чисто декоративный стиль ковров, менее иллюстративный и основанный на мотивах гротесков; этот тип, впервые разработанный итальянцами в эпоху Возрождения, получил новую жизнь во французском прикладном искусстве (ил. 119). Ткацкие мануфактуры в Савоннери также изготавливали ковры, богато украшенные узорами, наподобие плафонных росписей с делением на компартименты.

В изделиях из фарфора в конце XVII века постепенно исчезают китайские мотивы и орнамента итальянского Ренессанса, сохранившиеся

лишь в мануфактурах Невера. Керамические изделия, производимые в Руане, начинают покрывать изящными узорами (с преобладающими мотивами ламбрекена) в голубом или нескольких цветах (ил. 120). В фарфоровых мануфактурах Мустье в качестве образцов использовались орнаментальные гравюры Берена с гротесковыми мотивами.

Об искусстве золотых и серебряных дел мастеров этого времени позволяют судить лишь единичные изделия, так как основная масса работ этого рода бесследно исчезала в результате переплавки. Известно, что для Зеркальной галереи Версальского дворца по эскизам Лебрена был изготовлен роскошный гарнитур мебели из серебра, однако он просуществовал лишь несколько лет, пав «жертвой» военных притязаний короля, нуждавшегося в финансировании армии.

119. Жан Берен был одним из зачинателей нового стиля. Обратившись к гротесковым мотивам, он вдохнул новую жизнь в поэтику и декоративность мастеров Ренессанса.





120. Блюда, производимые фаянсовыми мануфактурами Руана, в украшении которых использовался мотив ламбрекена, продолжили в первой половине XVIII века традицию «высокого» стиля эпохи Людовика XIV.

Поддерживаемые Кольбером текстильные мануфактуры, в особенности фабрики Лиона, славились производством роскошных тканей — парчи и шелка, затканых великолепными узорами в итальянском духе. В изготовлении кружев и зеркал французские ремесленники ориентировались на Венецию.

Настоящей революцией можно назвать успехи, которых достигло во Франции производство мебели. Мастера-краснодеревщики работали в

121. Большую известность династии краснодеревщиков Буллей принес разработанный ими метод украшения мебели особого рода инкрустацией, для которой использовались бронза и пластины черепашьяго панциря. Этот экземпляр, изготовленный для Королевских покоев в Трианоне, дает представление о комодe — предмете мебели, имевшем огромную популярность в XVIII столетии.



тесном содружестве с художниками, разрабатывавшими рисунки для орнаментов. Новый стиль вытеснил мебель кубических форм, которая существовала в быту со времен Средневековья, почти не претерпев изменений, за исключением тех новшеств, которые Ренессанс внес в систему декора.

Теперь в моду вошли изогнутые, беспокойные формы в духе барокко. Деревянные изделия покрывала резьба и позолота, иногда использовались красивая фурнитура из бронзы.

Семья знаменитых краснодеревщиков Буллей, хотя и не являлась изобретателями техники маркетри, однако усовершенствовала ее, разработав особый, получивший их имя способ украшения мебели, в котором для инкрустации использовали серебро, бронзу, пластины черепашьяго панциря. И, наконец, самое главное новшество, появившееся в мебели этого времени, — требование удобства; отныне формы мебели отвечают стремлению человека к комфорту, а сами их типы обретают большее разнообразие в соответствии с различным назначением предметов. Одним из самых выдающихся созданий французских мебельщиков эпохи Людовика XIV стал сундук с ящиками, символически названный «комод» (от французского *commode* — удобный; ил. 121). Первые признаки все большего сближения с запросами времени и возникновение ярко выраженного стиля орнаментации, которая в следующем столетии принесет славу искусству французских краснодеревщиков, относятся к эпохе Людовика XIV; они рождены утонченной атмосферой и стилем жизни его двора.

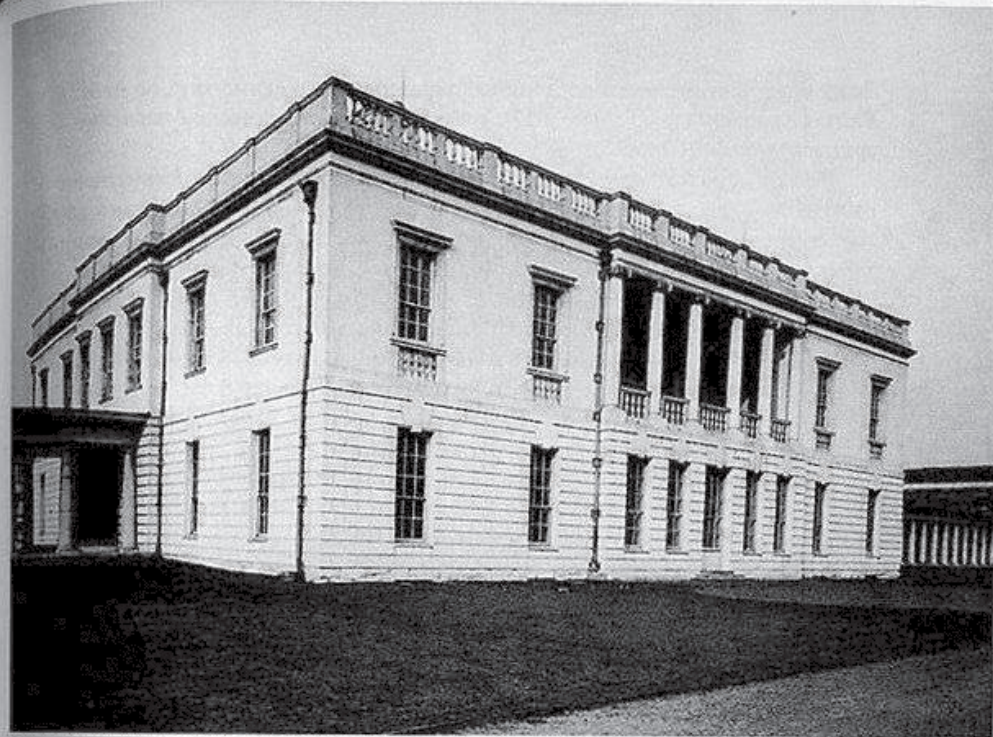
Англия

На протяжении почти всего XVII века Англию сотрясали политические бури. В художественной жизни страны в годы правления Карла I тон задавали иностранные мастера. Стремясь создать достойное королевского трона окружение и продемонстрировать богатства, Карл I приглашал ко двору художников ранга Рубенса и приобрел блистательную коллекцию картин, еще прекраснее той, что позднее украсит двор Людовика XIV. После поражения в Гражданской войне и смерти короля на плахе значительная часть этой коллекции была распродана, однако многое удалось сохранить, а после Реставрации — и приумножить. При Кромвеле художественная жизнь в Англии почти полностью замерла. Вновь оживилась она лишь в годы Реставрации, хотя и не достигла прежней интенсивности, поскольку Карл II — в отличие от своего предшественника — не принадлежал к покровителям искусств. Тем не менее поразивший Лондон большой пожар (1666) оказался могучим стимулом для художественного подъема, особенно в области архитектуры. В конце XVII века, когда на английский трон взошла Мария II Стюарт, правившая вместе со своим мужем Вильгельмом Оранским, штатгальтером Объединенных Провинций, важную роль в искусстве Англии стали играть художественные связи с Голландией.

АРХИТЕКТУРА

Если говорить о вкладе Англии в искусство барокко, то в этой области самые значительные достижения страны были связаны с архитектурой. И хотя в своем развитии английское зодчество решительно шло по пути классицизма, это не означает, как иногда считается, что архитекторы Англии проявили полное равнодушие к богатству и красоте чисто барочных форм.

Основы классицизма, к которому тяготела Англия, были заложены в творчестве Иниго Джонса (1573–1652). Правда, он начинал как театральный художник, делавший эскизы для масок, которые прочно вошли в моду при английском дворе, и эта сфера деятельности вполне могла



122. И. Джонс. Куин-хауз в Гринвиче, строительство которого было начато в 1615 году, — самый ранний пример использования в Англии палладианского стиля.

повлиять на интерес будущего архитектора к искусству барокко. По-видимому, в 1597–1603 годах Джонс впервые посетил Италию, но окончательно его художественные вкусы и призвание архитектора классицизма определились позднее, когда в 1613–1614 годах он совершил путешествие по Европе. На этот раз английский мастер побывал не только в Риме, но и в Венецианской области (Венето), где его восхищение вызвали произведения Палладио; и поныне в собрании Библиотеки Вустерского колледжа в Оксфорде хранится экземпляр трактата Палладио *Quattro Libri* (Четыре книги об архитектуре), привезенный Джонсом из Италии и снабженный его многочисленными заметками.

Куин-хауз в Гринвиче, строительство которого было начато Джонсом по возвращении в Англию (1615–1616), свидетельствует о прямом использовании принципов архитектуры Палладио (ил. 122). Джонс стал подлинным основоположником современной английской архитектурной школы; в 1615 году он был назначен смотрителем королевских строений, а в 1618-м — членом комиссии по строительству, в обязанности которой входили разработка и утверждение планов урбанистического развития

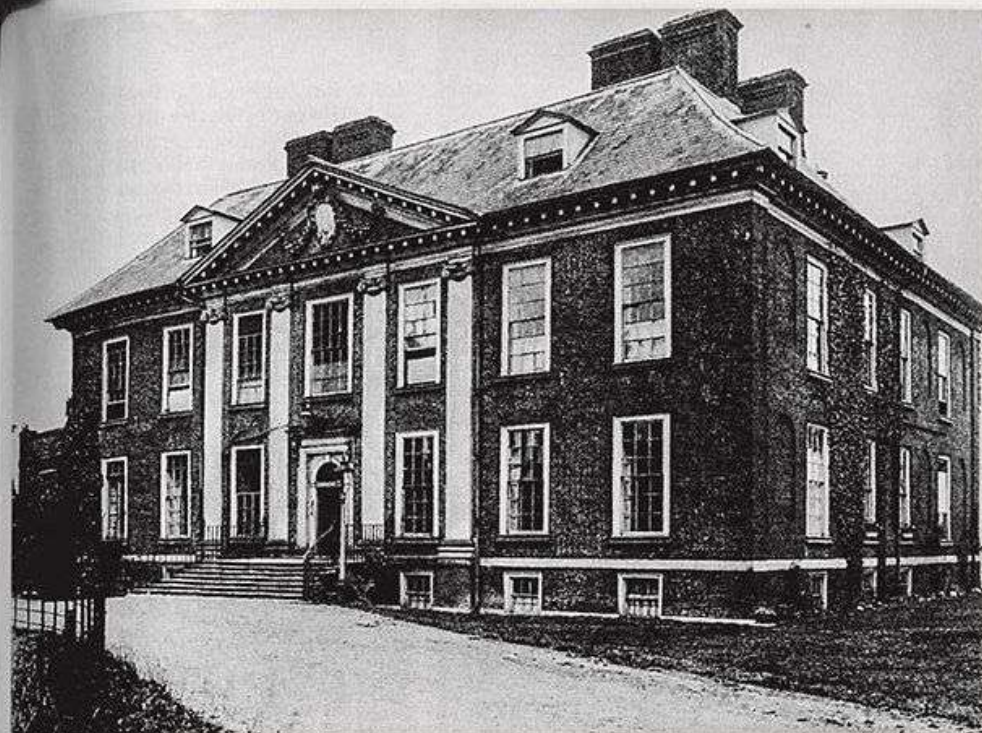
Лондона. Главное создание Джонса, парадный Банкетинг-хауз во дворце Уайтхолл в Лондоне (1619–1622), опирается на классическое наследие — архитектуру Виченцы.

Таким образом, эстетика палладианства, определившая развитие английского зодчества в XVIII столетии, была четко сформулирована уже Иниго Джонсом. Правда, сам он далеко не всегда следовал образцам архитектуры итальянского Ренессанса, как это показывает, например, зал в «два куба» в загородном поместье Уилтон-хауз (ок. 1649), тщательно разработанная орнаментация которого напоминает декор французских дворцов и жилых зданий. Около 1638 года Джонс создал план величественного дворца Уайтхолл, к сожалению, не осуществленный.

Присущий классицизму строгий рационализм характеризует творчество архитекторов следующего поколения, Джона Уэбба (1611–1672) и сэра Роджера Пратта (1620–1685), тогда как сэр Бальтазар Гербиер (1591?–1667) имел большую склонность к барочной пышности. Но параллельно этому официальному искусству в повседневной строительной практике английские архитекторы продолжали традиции предшествующего столетия, возводя жилые дома из кирпича с умеренным введением новых — классицистских — форм. Со второй половины века внешний вид кирпичных зданий претерпевает решительные изменения, они приобретают строгие очертания в духе голландской архитектуры, разработанной тридцатью годами ранее Якобом ван Кампеном и Питером Постом. Зачинателем нового направления в Англии был Хью Мэй (1622–1684), который вместе с лордом Бекингемом в годы Гражданской войны скрывался в Голландии. Стиль этих сдержанных кирпичных строений, оживленных лишь немногочисленными украшениями из камня — карнизами или полосами каменной кладки, определил характерный облик многих городов Англии. Жилые дома такого рода продолжали строить по всей стране вплоть до Викторианской эпохи, когда вновь вошло в моду каменное зодчество (ил. 123).

Большой пожар 1666 года в Лондоне, в результате которого в городе за несколько дней, со 2 по 5 сентября, оказались разрушенными 13 200 домов и 87 церквей, очень быстро превратил английскую столицу в огромную строительную площадку, сопоставимую по масштабу и грандиозности задач только с Версальским дворцом, который возводился в те же годы. Но если все художественные силы монархической Франции были сконцентрированы на создании королевской резиденции, в Англии, где власть короля приобрела парламентскую форму, начали восстанавливать город.

Новую и весьма представительную архитектурную школу возглавил Кристофер Рен (1632–1723). То обстоятельство, что свою профессиональную деятельность он начал как преподаватель астрономии, сыграло немаловажную роль: это означало, что воображение художника «дисциплинировали»



123. Х. Мэй. Элтам Лодж, Кент. Сравнение этого здания с дворцом Маурицхейс в Гааге ясно показывает важную роль голландской архитектуры в формировании английского классицизма.

точные науки. Решающее влияние на формирование Рена-архитектора, как и в случае с Иниго Джонсом, оказала его поездка в Европу; однако на сей раз это был Париж, где мастер побывал в 1665 году. Там он познакомился с Бернини и с огромным интересом наблюдал за строительством Версаля. Домой Рен вернулся увлеченный тем нарядным витиеватым стилем, который расходился с направлением, проложенным для английского зодчества Иниго Джонсом, и который — принимая во внимание географическую близость Лондона к северу и английское пуританство — с полным основанием можно назвать барочным.

Работы по восстановлению Лондона были прекрасно организованы. Для их осуществления создали специальную комиссию, куда вошли по три представителя от короля — сэр Кристофер Рен, сэр Роджер Пратт и Хью Мэй — и от городских властей. Комиссия приняла акт о новой застройке Лондона (1667), отдельные положения которого подкреплялись соответствующими постановлениями. Был составлен (но не осуществлен) общий план реконструкции города, в котором предполагалась



124. К. Рен. Церковь Сент Брайдз на Флит-стрит в Лондоне (фотография сделана до 1940 года). Интерьеры построенных Реном церковных зданий достаточно просторны, светлы и свободны, что позволяло всем прихожанам собираться вместе на службу в соответствии с правилами англиканской церкви.

прокладка широких улиц, лучами расходящихся от прямоугольных или круглых площадей, и возрождались идеи радиальных планов, столь дорогие эпохе Ренессанса. Заново были построены важнейшие общественные здания: Гуилд-холл (Гильдия), Королевская биржа, Таможня. Что касается жилых домов, то необходимость достижения быстрых результатов и соображения экономического характера заставили выбрать в качестве строительного материала кирпич; в результате в гражданском зодчестве возобладал строгий и практичный архитектурный стиль, в котором варьировалось несколько стандартных типов зданий.

Неповторимый облик Лондону, который город сохранил вплоть до разрушений Второй мировой войны, придали возведенные из камня здания приходских церквей; из 87, погибших во время пожара 1666 года, 52 были построены заново. Именно здесь особенно ярко проявились талант и роль Рена: все церкви были построены не только по его проектам, но и под его началом. Предназначенные для англиканской службы, они, как правило, представляли собой помещение для собраний, не слишком грандиозное, но достаточно просторное, чтобы вместить верующих. Отдавая предпочтение плану базилики, сэр Кристофер Рен вместе с тем строил и центрические здания (Сен Стивен Уолбрук, Сен Антолин), но внутреннему



125. Собор Святого Павла был задуман как соперник собора Святого Петра в Риме. По стилю кафедральный собор Лондона сильно отличается от более оригинальных архитектурных решений, которые Рен нашел для других церквей, построенных им в английской столице.



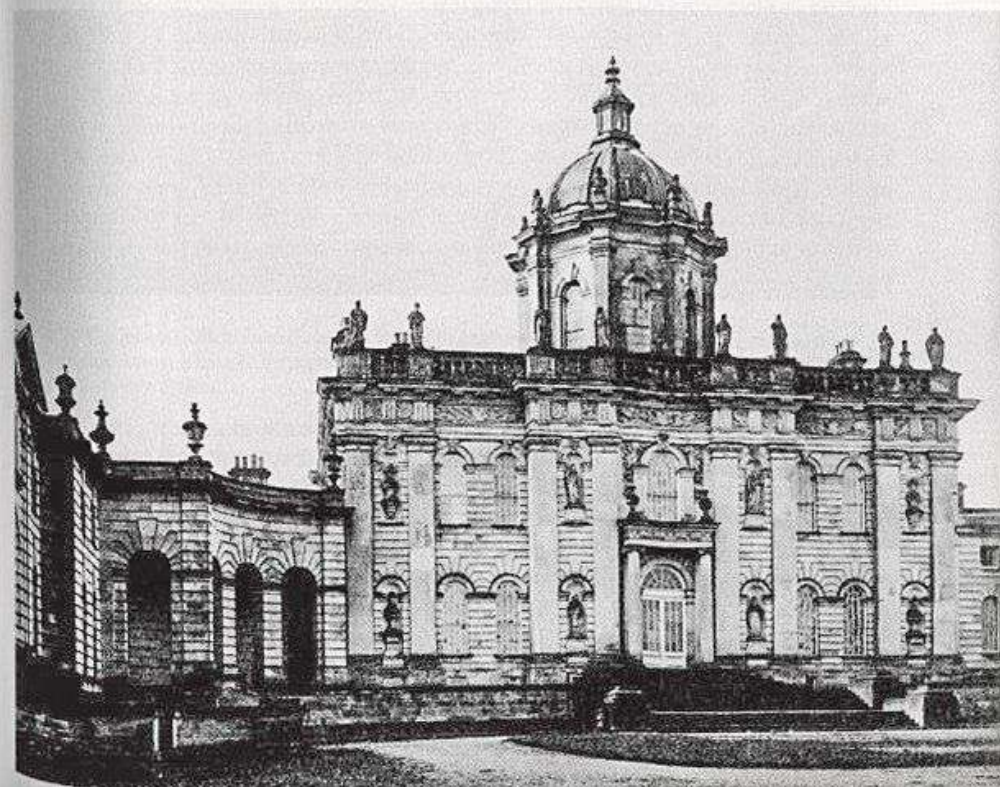
126. Восточный фасад, купол и колоннада Гринвичского госпиталя дают еще один пример влияния на Рена римских зданий. Пробразом этой постройки служила колоннада Бернини на площади перед собором Святого Петра.

пространству каждого из них широко расставленные коринфские колонны, поддерживающие свод, сообщали чувство широты и свободы (ил. 124). Отличавшие архитектурный язык Рена энергия пространственных решений и богатство пластических форм, которые выдавали увлечение мастера современным зодчеством Италии и Франции, были далеки от палладианства Инио Джонса. Все построенные Реном церкви украшают колокольни со стройными шпилями. Некоторые из них имели готические очертания, поскольку в архитектуре Англии готику никогда не предавали забвению, используя время от времени элементы этого стиля, главным образом для университетских зданий. Сам Рен построил в готическом стиле Том Тауэр в Кристчерч в Оксфорде (1681–1682).

Свойственные творчеству архитектора романтические черты с особой силой проявились в соборе Святого Павла (1675–1712), задуманном как величественное здание, главный храм протестантского мира. Первые проекты Рена, в которых он намеревался придать собору форму центрического здания, вдохновленную замыслами Браманте и Микеланджело в отношении собора Святого Петра в Риме, были отвергнуты комиссией, рассматривавшей представленные проекты. Архитектору предложили

спланировать собор в форме латинского креста. Тем не менее Рен нашел компромиссное решение, позволившее ему осуществить первоначальный замысел. Он возвел над базиликальным телом собора грандиозный купол, который опирается на барабан, окруженный колоннадой, напоминающей ту, что придумал Браманте для собора Святого Петра. Купол Рена объединил все элементы композиции здания и подчинил себе его массу (ил. 125). Использование в декоре коринфских колонн, подчеркивающих пышное величие храма, несомненно заимствовано у римских зодчих. Это подтверждает и колоннада Гринвичского госпиталя, созданная Реном после 1716 года (ил. 126) и повторяющая формы колоннады Бернини на площади перед собором Святого Петра. Чуть раньше в том же госпитале архитектор построил Большой зал (1698–1707) с роскошным внутренним убранством, тот самый, на плафоне которого позднее сэр Джеймс Торнхилл сделает свою иллюзионистскую роспись в манере *trompe-l'œil* (обманка), самый замечательный образец живописи этого

127. Использование мощного ордера на фасаде и богатство орнаментации делают замок Хауард, построенный сэром Джоном Ванбру, одним из самых барочных архитектурных творений в Англии.



рода в Англии. В дальнейшем характерное для Рена увлечение поздним барокко получит развитие в пышной отделке предназначенных для духовных лиц сидений в алтаре, созданных по рисункам архитектора резчиком Гринлингом Гиббонсом.

В нашем кратком обзоре английского искусства XVII века нам придется коснуться и первой четверти XVIII столетия. И не только потому, что позднее творчество Рена захватывает два первых десятилетия следующего века. Именно в этот момент позднебарочный стиль, получивший продолжение в творчестве двух архитекторов, Николаса Хоксмора (1661–1736), последователя Рена, и Джона Ванбру (1664–1726), столкнулся с сильным противодействием неопалладианства, представленного молодым поколением английских последователей Палладио. Поскольку Хоксмор и Ванбру нередко работали вместе, их архитектурный язык весьма схож. С именем этих мастеров связано осуществление проектов и строительство двух самых барочных в Англии знаменитых загородных особняков — замка Хауард в Йоркшире (ил. 127) и дворца Бленхейм, в котором Ванбру в подражание Версалию использовал план с несколькими дворами. В основе замысла двух этих построек лежало стремление создать поражающий своим великолепием архитектурный образ, призванный ошеломлять зрителя богатством пространственных эффектов и красотой форм. Но несмотря на все старания архитекторов, нельзя не почувствовать, что язык барокко остается чуждым английскому вкусу и темпераменту: постройкам недостает стремительного полета творческой фантазии, из которого рождается поэтическая образность барочного искусства в странах, органично воспринявших это направление. Подобная чужеродность барокко на английской почве объясняет закономерность появления новой волны палладианства и возврат архитектуры Англии, более 70 лет экспериментировавшей с барочными формами, в лоно ее национального пути развития.

СКУЛЬПТУРА И ЖИВОПИСЬ

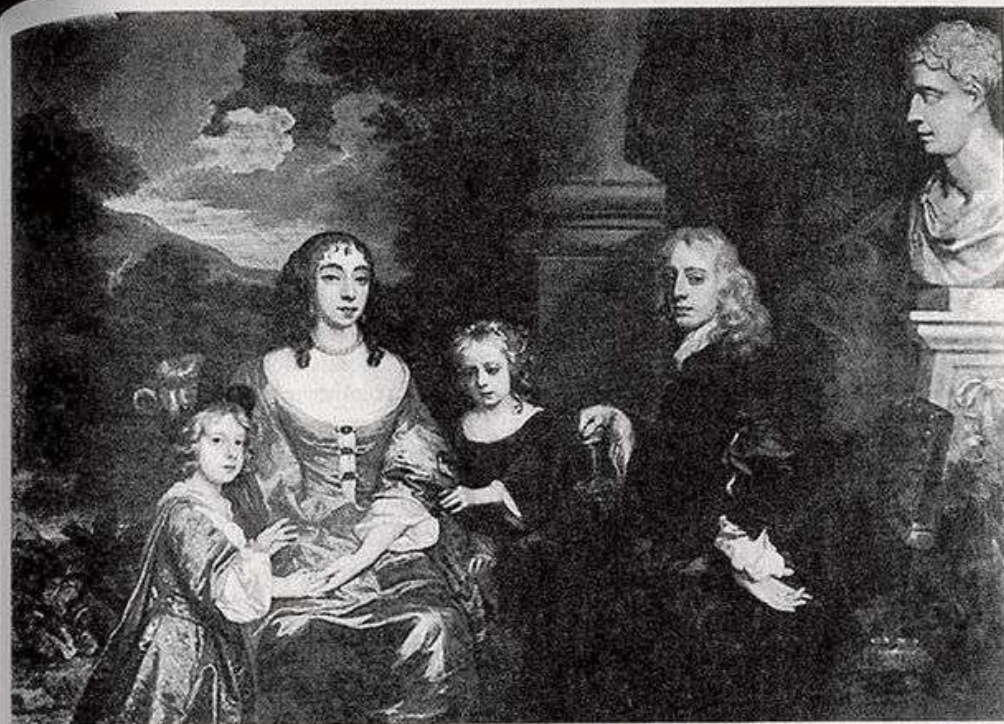
В XVII веке в Англии было так мало собственных живописцев и скульпторов, что заказчикам приходилось пользоваться услугами художников-иностранцев. В основном здесь работали голландские мастера, но можно было встретить и художников из Фландрии. Лучший скульптор-англичанин, Николас Стоун из Эксете́ра (1583–1647), был приемным сыном амстердамского художника Хендрика де Кейсера, стиль которого он и принес на свою родину.

Характерное для протестантов иконоборчество стало причиной почти полного отсутствия заказов произведений на религиозные темы.



128. У. Добсон. *Эндимион Портрет*. Лондон, Галерея Тейт. Грубоватая сила, подчеркнутая Добсоном в людях, которых он изображает, контрастирует с аристократизмом образов ван Дейка.

А поскольку английской культуре была чужда мифология, то и этот неисчерпаемый источник вдохновения искусства барокко в Англии отсутствовал. Единственный цикл монументальных полотен на мифологические сюжеты, предназначавшийся для росписи плафона в Банкетном зале Уайтхолла, был создан Рубенсом в 1629–1630 годах. Основным полем деятельности живописцев являлись портреты. Но даже и в этой области чаще всего обращались к иностранным мастерам: голландцу Даниэлю Мутенсу и фламандцу ван Дейку из Антверпена. Ван Дейк, впервые посетивший



130. П. Лели. *Семья Карла Дормера, лорда Карнарвона*. Собрание сэра Джона Кута. В картинах голландца Лели отсутствует аристократическая изысканность ван Дейка, в них виден лишь поверхностный характер двора Карла II.

Лондон в 1620 году, вернулся туда в 1632-м, а с 1635-го прочно обосновался в столице Англии. Он создал незабываемые образы Карла I, королевы, придворной знати (ил. 129), и его элегантный, рафинированный стиль оказал огромное влияние на английскую портретную живопись XVIII столетия. В своих поздних портретах ван Дейк выступает как настоящий английский живописец, настолько тонко он умел почувствовать и передать особое аристократическое изящество этого общества рыцарей, над которым вскоре нависнет угроза Гражданской войны. В портретах современника ван Дейка англичанина Уильяма Добсона (1611–1646) в большей степени присутствуют барочное беспокойство и движение (ил. 128).

Можно сказать, что настоящим основоположником английской школы портретной живописи, достигшей блистательного расцвета в следующем веке, был сэр Питер Лели (1618–1680). Голландец по происхождению,

←

129. А. ван Дейк. *Джеймс Стюарт, герцог Ричмонд*. Нью-Йорк, Музей Метрополитен. Когда ван Дейк начал получать заказы на портреты короля и его придворных, он обрел тему, отвечающую его собственным аристократическим вкусам.



131. В декоре этого серебряного кувшина работы французского гугенота в изгнании Давида Вийома использован орнаментальный мотив так называемого ламбрекена. Введенный в обиход в прикладном искусстве эпохи Людовика XIV, этот мотив приобретает здесь более барочный характер.

он родился в Германии, учился в Харлеме, в 1643 году обосновался в Лондоне, а в период Реставрации был официально назначен придворным живописцем. Большой поклонник ван Дейка, он превратил его стиль в особую, несколько упрощенную манеру, которая прекрасно отвечала образам его героев (ил. 130).

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

На протяжении почти всего XVII века прикладное искусство Англии хранило верность ренессансным формам. Лишь в начале XVIII столетия в английской мебели начинают появляться причудливые изгибы барочного стиля. Правда, уже во времена Рена в отдельных резных украшениях можно отметить новые декоративные мотивы, например стремительные

ритмы завитков аканта; особое распространение эти тенденции получили в произведениях Гринлинга Гиббонса (1648–1720), лучшего резчика по дереву английского барокко, работавшего вместе с Реном. Англичане первыми в Европе стали применять лак. Родиной этой техники обработки дерева были Япония и Китай, в Англии ею начали пользоваться незадолго до 1688 года, когда Джон Сталкер и Георг Паркер опубликовали *Трактат о лакированных изделиях и лакировании*.

В керамике долго сохранялись ренессансные формы и орнаменты; к концу века в эту область прикладного искусства проникает влияние китайского и японского фарфора.

В XVII веке в Англии возрождается искусство серебряных дел мастеров, которое достигнет высочайшего расцвета в следующем столетии. В стилистическом отношении декор изделий из серебра оставался маньеристским; лишь в начале XVIII века на смену традиционным рисункам приходит французский стиль Жана Лепотра и мотивы ламбрекена, завезенные в Англию гугенотами-эмигрантами, такими как Пьер Харах, Давид Вийом (ил. 131) и Пьер Патель.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ ИСКУССТВО XVIII ВЕКА

Италия

Несмотря на определенные политические сложности, в целом для Италии XVIII век был относительно спокойным временем. Страна по-прежнему оставалась раздробленной на отдельные государства, самыми значительными среди которых были Королевство Обеих Сицилий, Великое герцогство Тосканское, Венецианская Республика и Папское государство. Главными художественными центрами оставались Венеция, Рим и Неаполь. В Венецию приезжали, чтобы увидеть шедевры Ренессанса и произведения современного искусства, которые пользовались особой популярностью у путешественников из Центральной Европы, имевшей тесные отношения с Венецией еще со времен Средневековья, и Англии. В Риме открыли первые общественные музеи, после чего художественные коллекции оказались более доступными для публики, и Вечный город (этот его статус утвердился в предшествующем столетии) стал еще более привлекательным. К тому же после раскопок в Кампанье в Риме, важнейшем центре античных древностей, с особой интенсивностью начинает развиваться археология, научные основы которой в великом труде *История искусства древности* заложил Винкельман, в 1755 году обосновавшийся в Вечном городе.

Все это делало Рим идеальным местом для рождения неоклассицизма.

АРХИТЕКТУРА

При всей значительности архитектурных памятников, построенных в XVII столетии, размах итальянского зодчества не ослабевает и в XVIII веке. Рим педантично следует традициям Бернини, прочно утвердившимся в XVIII столетии благодаря архитектурным творениям Карло Фонтаны (1634–1714), работавшего вместе с Пьетро да Кортона и Райнальди, а также произведениям самого Бернини. Полным ходом продолжался процесс создания грандиозных городских декораций: они включали построенную Франческо де Санктисмо де Санктисмо лестницу, поднявшуюся от Испанской площади к церкви Санта Тринита деи Монти; сооруженный Никколо Сальви фонтан Треви (столь близкий по духу Бернини,



132. На вилле Альбани в Риме по-прежнему находится знаменитая коллекция античной скульптуры, хранителем которой в свое время был Винкельман. Кафе-хауз, построенный на вилле Карло Маркьони, отражает вкусы эпохи к античности и непосредственно связывает римскую архитектуру со стилем неоклассицизма.

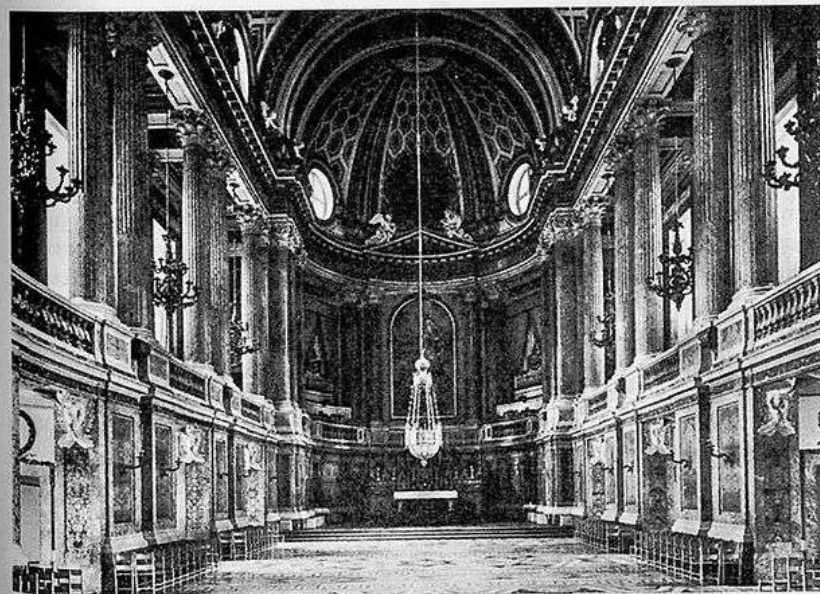
что знаменитый мастер в течение долгого времени считался автором этого проекта); наконец, новый фасад Сан Джованни ин Латерано, принадлежавший Алессандро Галилеи. В середине века римская архитектура ощутила прикосновение неоклассицизма: Кафе-хауз, построенный на вилле Альбани архитектором Карло Маркьони (ил. 132). Но в целом после смерти Бернини Рим утратил роль вдохновителя новых идей; главные центры творческой активности перемещаются на окраины, в Южную Италию и Пьемонт.

Развитие архитектуры в Венеции шло по пути, проложенному Бальдассаре Лонгеной. В церкви деи Джезуати, к примеру, архитектор Джорджо Массари (ок. 1686–1766) разрабатывает барочный вариант палладинского фасада.

В 1734 году корона Королевства Обеих Сицилий перешла к сыну испанского монарха Филиппа V, вступившего на трон под именем Карла VII. В Южной Италии этот правитель, страдавший манией величия (и в 1754 году унаследовавший испанскую корону), начал строительство грандиозных дворцовых комплексов в Каподимонте и Казерте, а в самом Неаполе — Альберго деи Повери (приюта для бедняков) и театра Сан Карло. Одновременно возводится множество новых дворцов и цер-

квей. Наиболее самобытным среди неаполитанских архитекторов был Фердинандо Санфеличе (1675–1750); в его дворцовых постройках центральное место принадлежало лестницам, которым воображение художника придавало причудливые формы и неожиданные очертания. Однако для воплощения своих амбициозных замыслов Карл VII нуждался в разных архитекторах, и он приглашал их отовсюду. Для строительства Альберго деи Повери из Рима в 1752 году приезжает Фердинандо Фуга; отсюда же прибыл и Луиджи Ванвितелли (1700–1773). Сын голландского живописца Гаспара ван Виттеля, специализировавшегося на изображении римских видов, Ванвителли был приглашен Карлом VII в 1751 году для разработки проекта дворца, который король намеревался построить в Казерте, неподалеку от Неаполя, в подражание Версалю: он мечтал о грандиозной королевской резиденции, олицетворяющей его политическое могущество. Проект Ванвителли, хотя и уступал по масштабу Версалю, включал не менее 120 дворцовых помещений, располагавшихся по периметру четырех закрытых внутренних дворов, а также театр и огромную дворцовую капеллу, точную копию версальской (ил. 133). Придерживаясь традиционных для итальянской архитектуры принципов построения пространства, Ванвителли вместе с тем внес одно оригинальное решение, благодаря которому посетитель сразу же оказывался в центре дворцового ансамбля с его обширным вестибюлем, ведущим к монументальной лестнице. За дворцом, также в подражание

133. Прообразом капеллы королевского дворца в Казерте служила капелла Версальского дворца. Однако архитектор Луиджи Ванвителли придает итальянскому варианту более роскошное убранство, облицовывая стены цветным мрамором.





134. Базилика Ла Суперга, построенная Филиппо Юварой возле Турина, — одно из первых в Италии архитектурных сооружений, где великолепие римских форм словно проходит обряд очищения в неоклассическом духе.

Версалью, открывается грандиозная перспектива парка, что было новшеством для Италии, где сады по-прежнему располагались террасами. Оставаясь барочной по духу и грандиозности масштаба, Казерта вместе с тем обнаруживает черты неоклассицизма: в экономном использовании изогнутых поверхностей и в применении — на внешних фасадах — расположенных ярусами огромных колонн совершенных пропорций; подобный принцип оформления фасада впоследствии станет типичным для архитектуры всей Европы.

Между тем в Сицилии — в городах Палермо, Катания, Сиракуза, Мессина — окончательно утверждается тяжеловесный барочный стиль, изобилующий чрезмерным и пышным декором. Некий порядок во все это архитектурное сумасбродство пытался внести в Катании Джованни Баттиста Ваккарини (1702–1768), обучавшийся ремеслу у Карло Фонтаны в Риме. В 1693 году в районе, расположенном к юго-востоку от Сиракузы, произошло землетрясение, в результате которого возникла потребность перестройки целого ряда городов, таких как Ното, Комизо, Граммикеле, Рагуза, Модика. Каждый из них архитекторы превратили в восхитительную сценическую декорацию в барочном духе, полностью использовав редкую возможность спроектировать целый город, с его площадями и лестницами, церквами и дворцами, как единое художественное произведение.

Своего пика орнаментальное безумие достигло на крайнем юге Италии, в городе Лечче, где Джузеппе Дзимбальдо и его ученик Джузеппе Чино, объединяя черты архитектуры готики и Ренессанса с элементами стиля барокко, построили своеобразный город-мечту, воплощение безудержного конформизма.

Пока Юг наслаждался искусством барокко, достигшим к тому времени полного расцвета, Север начал возводить преграды. Филиппо Ювара (1678–1736), другой ученик Карло Фонтаны, приглашенный в Турин в 1714 году Виктором Амедеем II Савойским, первым обнаружил склонность к стилю рококо, элементы которого уже присутствовали в архитектуре Гварино Гварини. Иногда — в отдельных своих постройках, таких как палаццо Мадама (1718–1721) или церковь Дель Кармине (1732–1735), — Ювара прямо возвращался к архитектурным принципам Бернини. В Ступиниджи, к примеру, он строит дворец, чей план в форме буквы X был обусловлен его назначением охотничьего замка. Фасад дворца классичен и ясен, но внутренние покои поражают сложной композицией и роскошью барочной отделки. В базилике Ла Суперга, построенной Юварой близ Турина (1717–1731), полнокровные формы Бернини, словно очищаясь, обретают неоклассическую элегантность и строгость (ил. 134). Ювара оставил обширное наследие не только в Турине, но и в других городах Италии. Репутация архитектора была столь высока, что его советы ценили повсюду, и приглашения следовали из Лисабона, Лондона и Парижа; в результате он умер за пределами Италии, в Мадриде, куда отправился строить королевский дворец.

Тем не менее в самом Турине, несмотря на старания Ювары, не были полностью преданы забвению художественные идеи Гварини. Они продолжали питать творчество Бернардо Виттоне (1704/1705–1770), которому нравилось использовать в своих архитектурных решениях скрещающиеся планы и своды со сплетением ребер, но при этом смягчать динамику Гварини соединением с изящными пропорциями Ювары.

СКУЛЬПТУРА И ЖИВОПИСЬ

В Риме шел полным ходом процесс пополнения церковных интерьеров статуями Святых и высеченными из камня и мрамора надгробиями, и скульптурные мастерские продолжали интенсивно работать. Порой скульпторам Рима даже случалось выполнять заказы «на экспорт» (статуи, заказанные в Риме для Мафра, дворца-монастыря возле Лисабона). Римская скульптура еще больше, чем архитектура, канонизировала стиль Бернини. Этим она отличалась от живописи, которая за небольшим исключением очень быстро повернулась лицом к неоклассицизму. К самым типичным продолжателям барочной линии развития скульптуры



135. Ф. Квейроло. *Разочарование*. Неаполь, капелла Сансеверо. Скульптурная группа, в которой Квейроло старательно демонстрирует свою виртуозность, символизирует возвращение христианина на праведный путь: Вера помогает грешнику освободиться от пут соблазнов и ошибок.

принадлежащими Камилло Рускони (1658–1728), француз Пьер Легро (1666–1719) и Микеланджело Слодц (1726–1764).

Весьма оригинальной была скульптура Неаполя и Сицилии. В Неаполе Антонио Коррадини (1668–1752), Франческо Квейроло (1704–1762) и Джузеппе Саммартино (1720?–1793?) с упоением предавались своеобразному безумству иллюзионизма. Пытаясь передать в мраморе свойственные живописи прозрачность и текучесть, они совершенствовали тот тип виртуозности, который вел к признанию собственного бессилия (ил. 135). Более творческий характер присущ произведениям, вышедшим из мастерской Джованни Серпотты (1656–1732), чьи стукковые украшения покрывают стены многочисленных ораториев в Палермо (ил. 136). Как раз в начале XVIII века этот мастер лепнины начал широко использовать асимметричное расположение элементов, так что общий ритм орнамента складывается на основе контрапунктных движений — эту систему мастера немецкого рококо положили в основу своих орнаментальных схем.

Очень сложную картину представляет в XVIII веке развитие итальянской живописи. В ней слились воедино прошлое, настоящее и будущее.

Именно с этой точки зрения, а не с позиции локальных школ, удобнее всего знакомиться с живописью Италии.

В Болонье, в большей степени, чем в других художественных центрах, многие живописцы продолжают работать в стиле искусства XVII века, утратившем свое живое содержание и превратившемся в набор отвлеченных формул. Против этого холодного академизма в самой Болонье выступал Джузеппе Мария Креспи (1664–1747); правда, опорой для протеста он нашел в художественных идеях того же Сеиченто, насыщая картины религиозными сюжетами и сцены сражений игрой светотени и остротой реалистического чувства (ил. 137). Работавший в Милане, Флоренции и Болонье Алессандро Маньяско, прозванный Лиссандрино (1667–1749), развивал романтические тенденции, давшие первые ростки в живописи XVIII века. Черты сарказма и гротеска, присущие произведениям этого художника, делают его последователем Калло, любовью к изображению ночных сцен он напоминает Мораццоне и Франческо Каиро, его романтизм восходит к Сальватору Розе, а магия колорита — к венецианским живописцам. Нео-

136. Дж. Серпотта. Ораторий Сан Лоренцо в Палермо. В Италии и Центральной Европе лепнина из стукко получила очень широкое распространение: эта техника обеспечивала быстроту выполнения любого сложного декора, позволяя добиваться величайшего разнообразия выразительных возможностей.





137. Дж. М. Креспи. *Соборование*. Дрезден, Картинная галерея. В серии картин *Семь таинств* (1708–1712) Креспи, вслед за Караваджо, словно приземляет религиозные обряды, изображая их как события повседневной жизни.

бычные композиции Маньяско, написанные нервным, быстрым, рваным мазком, полны глубокой меланхолии (ил. 138).

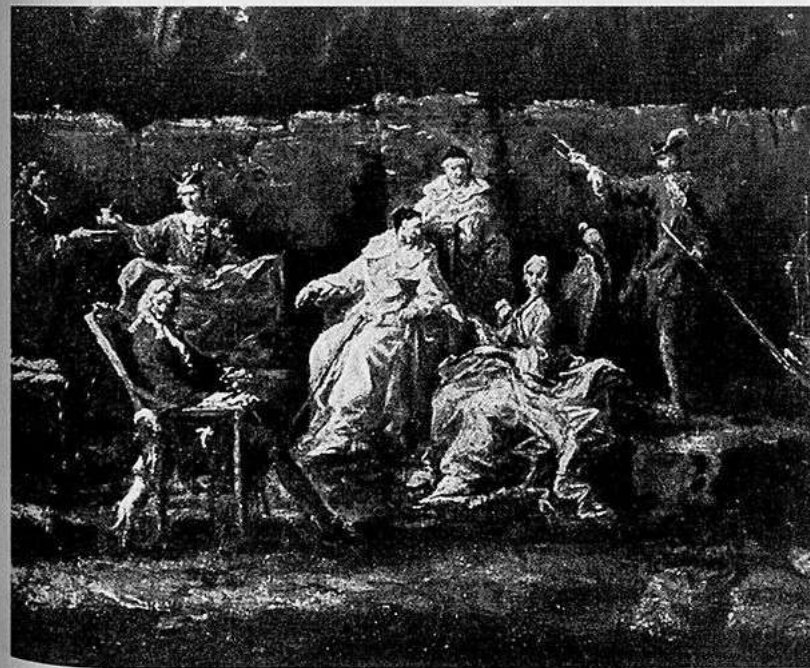
Неаполь в этот период становится важным центром декоративной живописи. И если в произведениях Франческо Солимены (1657–1747) с наполняющими их водоворотами фигур, кружащихся в клубах света и тени (ил. 139), все еще сильны традиции тенебризма, то Франческо де Мура (1696–1784), художник следующего поколения, отказывается от эффектов светотени во имя светлого и праздничного колорита, который превращает его в неаполитанского Тьеполо. Интерес к реалистическим наблюдениям, заявивший о себе уже в предшествующее столетие, привел неаполитанских живописцев к жанру натюрморта.

В Северной Италии, в Ломбардии, увлечение реализмом побудило отдельных художников обратиться к революционным для того времени

картинам на сюжеты из жизни крестьян и нищих, написанным с оттенком иронии и юмора. Таков, к примеру, Джакомо Черуги, работавший в середине века. В Неаполе представителем этого жанра был Гаспаре Траверси (1739–1769), занимавший публику изображением чудачеств мелких торговцев и их слуг. У венецианца Пьетро Лонги (1702–1785) в сценах из жизни различных слоев венецианского общества, лишенных какой-либо сатирической интонации, привлекает живописность самих ситуаций, избранных художником. Особый горьковатый привкус отличает реализм ломбардского портретиста из Бергамо Джузеппе Гисланди, прозванного Фра Гальгарио (1655–1743). Созданные им образы представителей аристократии, класса, покидающего историческую сцену, вызывают в памяти портреты членов испанской королевской семьи кисти Гойи (ил. 141).

В живописи Венеции впервые на итальянской почве органично утверждается стиль рококо. К проявлениям этого стиля в полной мере можно отнести пьянящие композиции Пьяццетты, изменчивую живописную манеру братьев Гварди и стремительные полеты в пространстве Тьеполо. Новый путь, на который в XVIII веке вступила живопись Венеции, был

138. А. Маньяско. *Прием в саду д'Альбаро*. Генуя, палаццо Бьянко. Даже в этом крошечном фрагменте большой композиции можно почувствовать, как у Маньяско сама красочная поверхность, нервные, беспокойные мазки создают романтическую атмосферу.





140. А. Каналетто. Венеция: праздник Вознесения. Милан, коллекция Альдо Кресси. Каналетто был настоящим летописцем венецианской жизни, ее праздников, церемоний и художественных памятников.

подготовлен Себастьяно Риччи (1659–1734), избравшим светлую палитру, и Джованни Баттистой Пьяццеттой (1683–1754), во многом сохранившим пристрастие к контрастной светотени живописи XVII века. В Венеции, чья чарующая красота никого не оставляла равнодушным, рождается особое направление пейзажной живописи — изображение самого города на лагуне с его дворцами, площадями, каналами, всегда заполненными нарядной и живописной толпой; очень скоро эти венецианские vedute приобрели огромную популярность в Европе. Антонио Канале, прозванный Каналетто (1697–1768), стремясь к максимально точному воспроизведению образов Венеции, придавал своим композициям такой геометрически правильный план, что они словно возвращают нас в атмосферу эпохи Кватроченто (ил. 140). По контрасту с ним Франческо Гварди (1712–1793), чья манера живописи во многом предвосхищает импрессионистов, без устали воспроизводит миражи венецианской

←

139. Ф. Солимена. Избиение Джустиниани в Хиосе. Неаполь, Музей Каподимонте. Эскиз одного из монументальных полотен, исполненных для палаты Сената в Генуе. Пространство здесь строится в соответствии с теми же законам перспективы, что и на плафоне падре Поццо.

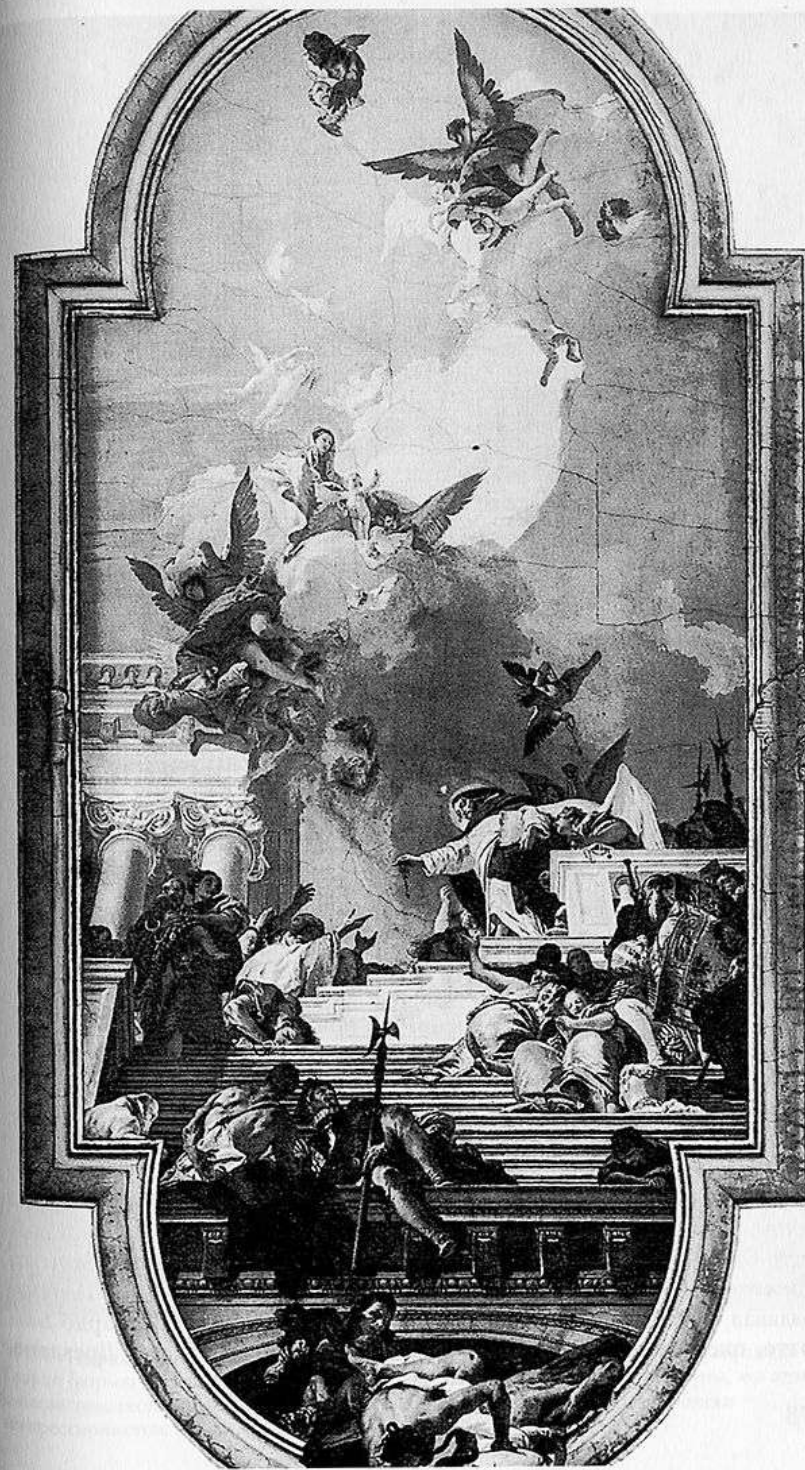


141. Дж. Гисланди. *Портрет дворянина в треуголке*. Милан, Музей Польди Пеццолли. Гисланди принял монашество и был еще известен как Фра Гальгариио. Смесь иронии и романтизма, отличающая его портреты представителей аристократического общества, класса, покидающего историческую сцену, напоминает образы Гойи.

атмосферы, вибрацию воздуха, влаги и солнечного света (ил. 144). После смерти старшего брата Джанантонио (1699–1760), с которым они вместе работали, Франческо полностью посвящает себя пейзажной живописи, избрав ее самую характерную для искусства рококо разновидность — жанр капричио. Этот пасторальный или идиллический жанр с его полными фантазии композициями и декоративными задачами, открытый Марко Риччи (1676–1720), занимал важное место в венецианской живописи почти до самого конца века, найдя продолжение в творчестве Франческо Цуккарелли (1702–1788).

Тип плафонной росписи, особый блеск которому в последние годы XVII века придал падре Поццо, получил дальнейшее мощное развитие в Неаполе (Солимена, Себастьяно Конка, Франческо де Мура). Тесно связанные с росписями плафонов успехи в использовании перспективы, необходимой для построения пространства, воодушевили членов болонской семьи Бибиена на создание театральных декораций для различных дворов Италии и Центральной Европы. Своей кульминации возможности плафонной живописи достигли в творчестве венецианца Джованни Баттисты Тьеполо (1696–1770). Отбросив в сторону все искусные приемы архитектурной

142. Дж. Б. Тьеполо. *Учреждение ордена Четок*. Венеция, церковь деи Джезуати. Принципы построения пространства в этой плафонной росписи близки Андреа дель Поццо. Важную роль здесь играет лестница: она буквально направляет взгляд зрителя к центральным персонажам и открывающемуся за ними небу.





143. Дж. П. Панини. *Карл III посещает папу Бенедикта XIV в Квиринальском дворце*. Неаполь, Музей Каподимонте. Большинство картин Панини — настоящая хроника римской жизни. От довольно условных пейзажей с руинами, принесших художнику известность уже в ранний период творчества, их выгодно отличают реализм и искренность.

перспективы, столь важные для его предшественников, он заполняет безграничное пространство плафонов фигурами, парящими в облаках в головокружительных ракурсах. В своих фресковых росписях и станковых картинах, исполненных маслом, Тьеполо использует очень светлую, почти прозрачную красочную гамму, а его стремительная кисть придает изображениям особую одухотворенность (ил. 142). Шедевром художника стала роспись плафона над парадной лестницей дворцовой резиденции князя-епископа Франконии в Вюрцбурге (1750–1753).

Венецианские художники пользовались такой славой, что их часто приглашали ко дворам иностранных государств. Себастьяно и Марко Риччи, Пеллегрини и Каналетто побывали в Лондоне (в частности, Каналетто благодаря покровительству Джозефа Смита, английского консула в Венеции и большого поклонника венецианской живописи); Тьеполо создавал фресковые декорации в Мадриде и Вюрцбурге; Бернардо Беллотто, племянник Каналетто, носивший его имя, работал в Дрездене,



144. Ф. Гварди. *Венеция: Рио деи Мендиканти*. Бергамо, Академия Каррара. В картинах Гварди формы предметов растворяются в насыщенном влагой воздухе лагуны, и в этом смысле художественные задачи венецианского мастера предвосхищают поиски импрессионистов.



145. П. Батони. Ахилл на Скиросе. Флоренция, Галерея Уффици. Живая фантазия мифов, питавшая искусство барокко, оборачивается в картинах неоклассициста Батони холодным бесстрашием.

Варшаве и Вене, а Розальба Каррьера, мастер пастельной живописи, почитла своим присутствием дворы Парижа и Дрездена.

Решительный поворот итальянской живописи к неоклассицизму, враждебному и традициям барочного искусства XVII века и венецианскому рококо, произошел в Риме незадолго до 1750 года. С этого времени художники отрекаются от соблазнов воображения. Единственное исключение составлял гравер Джованни Баттиста Пиранези (1720–1778), чьи офорты с римскими видами овеяны фантазией. Другие мастера ведут или городского пейзажа, такие как Гаспар ван Виттель, прозванный Ван-вители (1653–1736), и Джан Паоло Панини (1691–1765), пользовавшиеся большим успехом и у римских покровителей, и у посещавших Рим многочисленных иностранцев, изображали живописные уголки и достопримечательности Вечного города с топографической точностью. Правда, Панини также писал римские руины, получившие название *Vedute Ideate* (воображаемые виды), но они, скорее, отражают восприятие архитектора, нежели поэта (ил. 143). Обосновавшийся в Риме француз Пьер

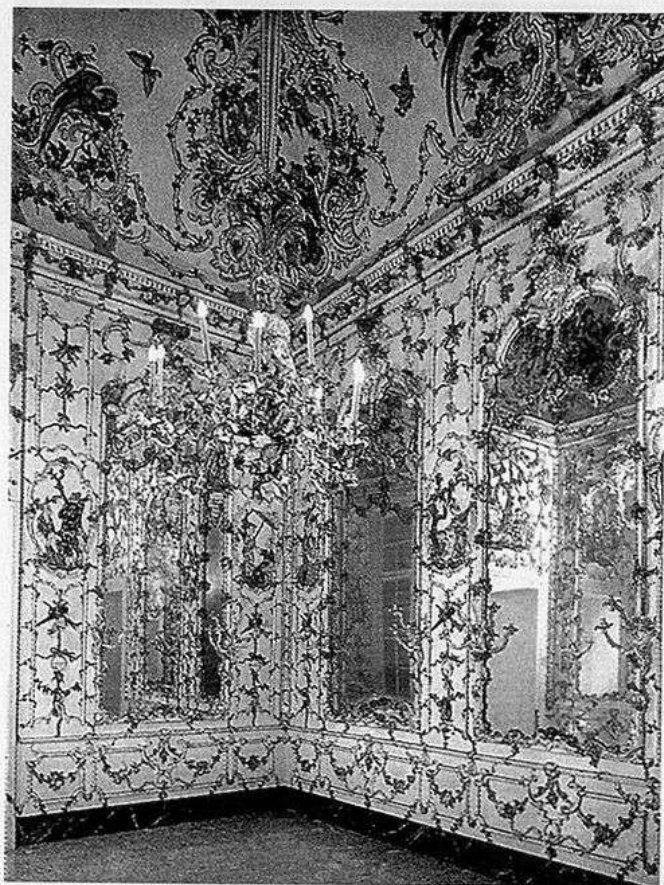
Сюблейра (1699–1749) создавал композиции на религиозные сюжеты; свойственные им строгое спокойствие и рационализм вполне отвечали французским традициям, напоминая творчество Эсташа Лесюэра, работавшего в XVII веке. Цитатами из Рафаэля наполняет свои произведения Марко Бенефиал (1684–1764; *Преображение*, церковь Сант-Андреа да Ветралла), тогда как Помпео Батони (1708–1779), обращаясь к мифологическим (ил. 145) и религиозным сюжетам, использует простые композиционные схемы и очень светлую колористическую гамму, подчеркивающую в его картинах оттенок сентиментальности; особую известность принесли этому художнику портреты римской знати и посещавших Вечный город английских аристократов. Антон Рафаэль Менгс (1728–1779), родом из Богемии, был последователем теорий Винкельмана и его античного идеала красоты; однако сам он, обладая скромным талантом, мог писать лишь безжизненные портреты и холодные композиции с археологическим привкусом.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

В 1730-е годы закончился период безраздельного господства барокко в области производства мебели. В работах мастерских краснодеревщиков Венеции и Генуи формы заметно упрощаются, и это новое направление получило название бароккетто, или облегченное барокко. Разрабатываются новые типы мебели, в частности сложный по форме письменный стол или секретер, а также трюмо, элегантный, состоящий из двух частей зеркальный гарнитур. С особой наглядностью переход от барокко к бароккетто отразился в эволюции типов мебели, когда на смену сундукам приходят комоды, в свою очередь уступившие место секретерам. Особой известностью пользовались краснодеревщики Венеции, создававшие изящную мебель в стиле рококо, украшенную живописными панелями.

В XVIII веке происходит возрождение техники маркетри, пережившей свой расцвет в XVI столетии. Самым талантливым мастером-краснодеревщиком, специализировавшимся на инкрустации ценных пород дерева слоновой костью, был Пьетро Пиффетти (1700–1777), работавший при Савойском дворе. В Пьемонте под воздействием французских и немецких образцов делали самую красивую и изысканную мебель высочайшего качества. Еще и сейчас в Турине, в Королевском дворце и во дворце Академии музыки (Академия Филармоника), можно видеть прекрасные, отделанные резными украшениями из позолоченного дерева залы, для которых в свое время предназначалась эта великолепная мебель.

С 1760-х годов на работы краснодеревщиков Венеции и Генуи заметное влияние оказывает английский стиль мебели, известный под названием «чиппендейл».



146. Фарфоровый зал во дворце Портичи (сейчас Неаполь, Музей Каподимонте). Между 1754 и 1759 годами в изделиях фарфоровой мануфактуры Каподимонте возникают китайские мотивы стиля шинуазри.

Хотя в Италии производство фарфора не получило такого блестящего развития, как во Франции и Германии, в XVIII веке мода на фарфоровые изделия проникла и на Апеннины. Фарфоровые мануфактуры создаются в Пьемонте (Виновы) и близ Неаполя (Каподимонте). В Каподимонте был изготовлен целый гарнитур фарфоровых украшений в китайском стиле, предназначенный для дворца Портичи (сейчас Музей Каподимонте; ил. 146). С конца XVII века в Неаполе, сначала в церквях, а затем и во дворцах, получают широкое распространение так называемые презеппы, скульптурные изображения ясель, места рождения Христа, с множеством маленьких фигурок. Поначалу их делали из дерева, а с XVIII века все чаще использовали терракоту. В маленьких фигурках этих неаполитанских презеппы проявился реалистический вкус к сюжетам из Священной Истории, трактованным как сцены из жизни бедняков, — тенденция, зародившаяся в искусстве раннего XVII столетия.

Франция

Если XVII век был королевским столетием, то век, пришедший ему на смену, — аристократическим. Со смертью Людовика XIV жизнь в Версале почти замерла, и юный Людовик XV переехал в Тюильри. Придворные спешно покидали двор, где в последние годы жизни Короля-Солнце из-за неудач на политической сцене и ханжеского аскетизма мадам де Ментенон воцарились всеобщий мрак и уныние. В Париже в эти годы появляется множество новых жилых особняков, а в провинции строятся дворцы и замки. Важные изменения происходят и в обществе, его социальный состав постепенно расширяется; в ряды старой парижской аристократии и нового дворянства вливаются буржуа; двери светских салонов открываются перед интеллектуалами, благодаря которым модные передовые идеи проникают в среду, где царят женщины, прививающие вкус к утонченности, хорошим манерам и искусству жить. Моралисты отдыхают после унылой строгости придворного этикета поздних лет правления Людовика XIV. Тон новому стилю жизни с его всепоглощающей жадой развлечений и удовольствий задает сам герцог Орлеанский, регент, на протяжении восьми лет (1715–1723) правивший за юного короля.

В этом утонченном обществе интерес к искусству, старому и новому, получил самое широкое распространение; появляется круг его знатоков. Уже Людовик XIV явил пример королевского патронажа в области искусства, и хотя в XVIII столетии правители Франции мало заботились об увеличении королевских собраний, страсть к коллекционированию охватывает все большее число людей; это в свою очередь приводит к интенсивному развитию художественного рынка и росту цен на произведения искусства.

Ситуация в художественной жизни страны не изменилась и когда в 1722 году молодой король возвратил двор в Версаль. Новая королева, избегавшая показной роскоши, никак не влияла на развитие искусства. Лишь позднее королевские фаворитки, в особенности маркиза де Помпадур, немало сделали для придания придворным вкусам еще большей утонченности, однако стиль жизни двора отныне определял

Париж, художественный центр Франции. Желая обеспечить себе комфортные условия в вошедших тогда в моду небольших комнатах, король приступил к перестройке Версаля, хотя для этого ему пришлось разрушить несколько прекраснейших уголков дворца эпохи Людовика XIV, в том числе Посольскую лестницу.

Людовик XVI, которого интересовали только охота и слесарное дело, проявлял полное равнодушие к искусству, а крут увлечений королевы Марии-Антуанетты ограничивался модными фасонами одежды, всевозможными складками и оборками и отчасти мебелью. Важная роль, завоеванная парижским обществом, постепенно свела на нет влияние королевского двора. В парижских салонах, где политики, литераторы и философы вступали в жаркие споры, отныне лучшей рекомендацией служило не богатство, а ум и образованность. Хотя главным направлением французской художественной культуры был неоклассицизм, различные виды прикладного искусства, являясь выражением искусства жизни, развивались в направлении все более изощренного изящества и тонкости. Тем не менее в последние годы *ancien régime* (старого режима) была предпринята попытка усилить процесс государственного регламентирования в искусстве. Инициатором этого начинания выступил граф д'Анживье, просвещенный директор королевских строений. Стремясь ускорить дальнейшее движение искусства к классицизму, он заказывал живущим во Франции художникам работы на исторические темы; следует признать, однако, что эти старания привели лишь к рождению бесплодного академизма. Более удачной оказалась его программа развития музеев. Благодаря организации публичной выставки королевских картин в Большой галерее Лувра директору строений удалось оживить политику государства в отношении произведений искусства и обогатить королевское собрание несколькими удачными приобретениями.

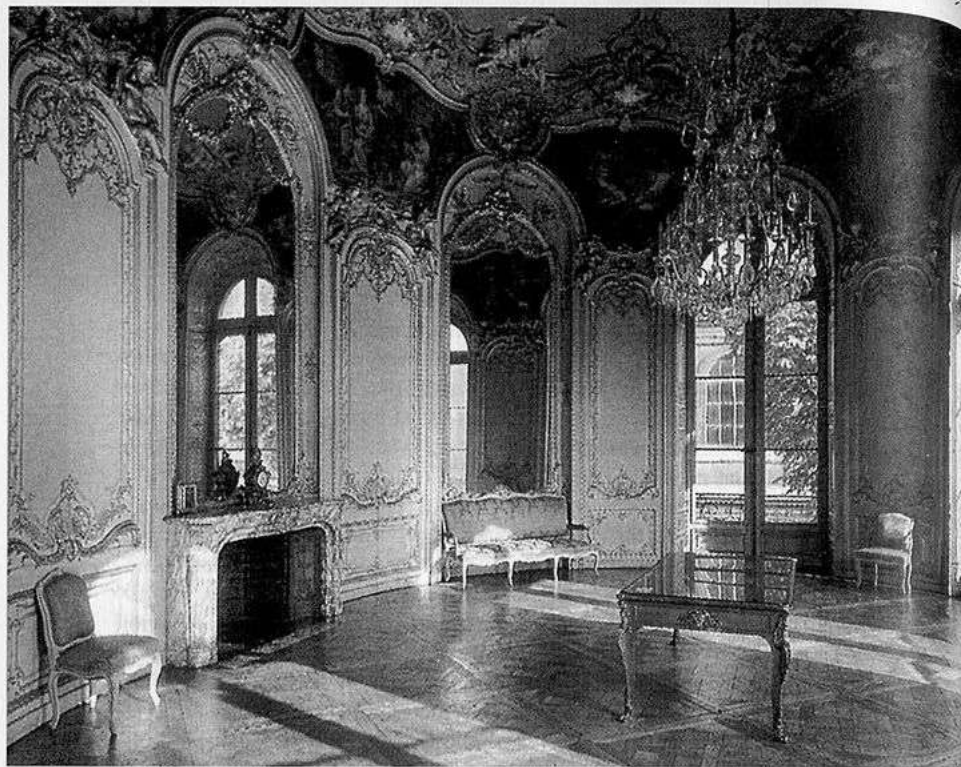
По традиции три основных этапа в развитии французского искусства XVIII века принято называть в соответствии с историческими периодами: эпоха Регентства, Людовика XV и Людовика XVI. Пользуясь этими названиями, мы не должны забывать, что смена стилей не всегда точно совпадала с хронологией политических режимов. Стиль эпохи Регентства, завершившей переход от XVII к XVIII веку, охватывает период с 1705 по 1730 год. Расцвет стиля Людовика XV приходится на 1735–1750 годы. Однако художественные тенденции, характеризующие время Людовика XVI, впервые дают о себе знать уже около 1760 года, иначе говоря, задолго до вступления короля на трон. С этого момента классицизм становится ведущим направлением, по крайней мере в архитектуре. Декор интерьеров обычно отставал от него, и нередко в городских домах с фасадами в стиле Людовика XVI можно было встретить интерьеры, типичные для эпохи Людовика XV.

АРХИТЕКТУРА

Следует напомнить, что первые изменения в убранстве интерьеров наметились уже в эпоху Людовика XIV. В комнатах, оформленных для этого короля в Версальском дворце после 1684 года, — наряду с величественными апартаментами, служившими для официальных ритуалов, — многоцветный мрамор и золоченая бронза архитектурного декора уступили место обшивке стен панелями, расписными или с золочеными бордюрами, а сами комнаты стали меньше. С начала XVIII века эти новые тенденции ускоренно развиваются во внутреннем оформлении фешенебельных городских домов, строившихся в ту пору в Париже; легкие панели с золочеными бордюрами и зеркала, оставляя свободными небольшие пространства для живописных композиций, сменили тяжелые колонны и монументальные полотна прошлого века.

Около 1720 года декоративные формы интерьеров начинают приобретать все более прихотливые, волнистые очертания, важное место в них отводится рокайлю. Благодаря ведущим декораторам и орнаменталистам — таким как Жиль-Мари Оппенор, Никола Пино и, позднее, Жюль-Орель Мейссонье — этот причудливый стиль сменил более «высокую» манеру Пьера Лепотра с ее строгой элегантностью. Мотиву гротеска, заново введенному Берэном и переработанному в новый тип орнамента — арабеск, поэтическая фантазия Клода Одрана II (1658–1734) придала невиданное разнообразие и воздушную легкость. Более других расцвету стиля рококо при оформлении французских интерьеров способствовал архитектор Жермен Бофран (1667–1754), создатель лучшего образца раннего рококо в Париже — помещений в Отель-де-Субиз (1738–1739; ил. 147).

Важное значение, которое в этот период придавалось устройству интерьеров, позволяет рассматривать французскую архитектуру именно с этой точки зрения. Происходила решительная переориентация вкусов, когда люди отвернулись от анфилад Людовика XIV и устремились к созданию более удобного и компактного жилища, отвечавшего естественным потребностям человека. Спальня, вестибюль, столовая, гостиная заменили собой галерею, студию, будуар для досуга, библиотеку; традиционным становится устройство двух типов гостиных: одна, на первом этаже, предназначалась для официального приема и развлечения гостей, а на верхних этажах размещались более уютные и интимные комнаты. В связи с появлением новых функций помещений изменения претерпевает и планировка домов. Множество окон и четко обозначенные уровни этажей лишили фасады зданий их прежней суровости, а их формы приобрели большую элегантность; хотя при этом наружная архитектура, сохраняя верность классицизму, контрастировала с убранством интерьеров в стиле рококо. В самой архитектуре примеры настоящего рококо встречались редко. Их можно было обнаружить в основном в



147. Декор Овального салона (Салона принцессы) и других помещений в Отель-де-Субиз в Париже, созданный Ж. Бофраном в 1738–1739 годах, — лучший образец искусства оформления французских интерьеров эпохи рококо.

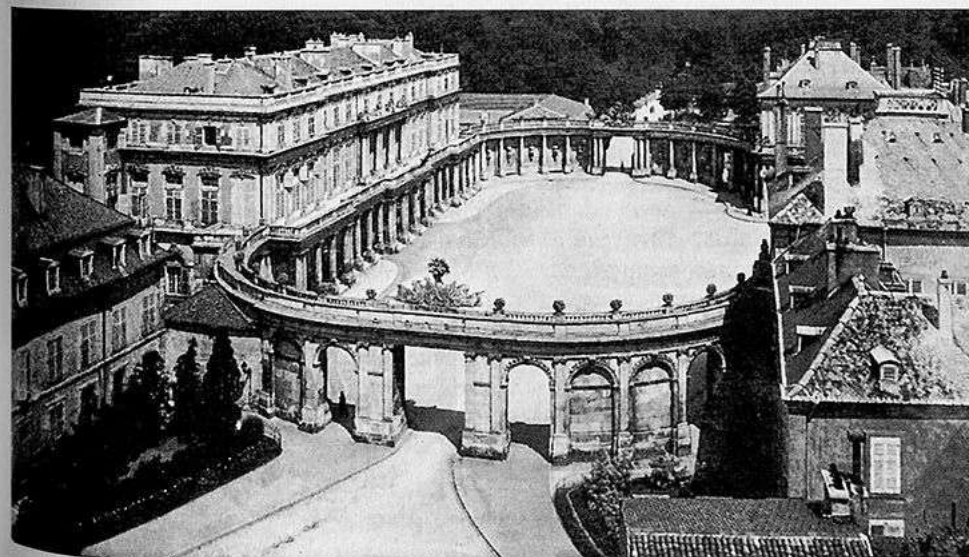
восточной части Франции, где отдельные мастера — главным образом, Жермен Бофран и его ученик Эре де Корни — давали волю фантазии, повторяя вкусам отца королевы, свергнутого с польского трона Станислава Лещинского, которому было пожаловано Лотарингское герцогство. Хотя построенный для бывшего короля Польши дворец вместе со всеми его украшениями и садами не дожил до нашего времени, зато сохранился центр Нанси, спроектированный Бофраном и Эре (ил. 148).

Помимо Нанси, принципы городской планировки, характерные для классицизма эпохи Людовика XIV, используются и в других центрах. В Париже, Ренне и Бордо появляются *places royales*, носившие имя Людовика XV, однако созданные по образцу королевских площадей предыдущего века. После Робера де Котта и Жермена Бофрана, творчество которых приходится на переходный период, отделявший эпоху Людовика XIV от правления Людовика XV, ведущим архитектором середины столетия был

Жак-Анж Габриель (1698–1782). Получив заказ на застройку площади Людовика XV (ныне площадь Согласия; ил. 150), он возвращается к идее луврской колоннады и возводит гигантские коринфские колонны, а также протяженную балюстраду (1753–1765). Двадцатью годами ранее его отец, Жак Габриель (1667–1747), остановив свой выбор на ионических колоннах, придал площади Бурс в Бордо (ил. 149) меньшую торжественность и большее изящество. Сравнение двух этих ансамблей позволяет оценить изменения, происшедшие в понимании классицизма за короткий период времени, измеряемый жизнью одного поколения. Чистейшим образцом классицизма Жак-Анж Габриеля стала архитектура Малого Трианона, небольшого загородного дворца, построенного в садах Версаля между 1762 и 1764 годами, этого «дорогостоящего каприза» мадам де Помпадур. В том же стиле, определяющей чертой которого стало возвращение к классическому ордеру, было отреставрировано здание Версальской оперы (1770). Кроме того, архитектор намеревался перестроить в новом стиле и сам Версальский дворец, и следует благодарить судьбу за то, что состояние королевских финансов не позволило ему осуществить этот замысел.

При Людовике XVI ордерная система с ее рациональной логикой становится основным элементом архитектуры, в формах которой все более отчетливо прослеживается сближение с пропорциями античных строений. Жак-Жермен Суффло (1713–1780) использует мотивы античного

148. Ансамбль площади Каррьер в Нанси, законченный Э. Эре де Корни по заказу герцога Лотарингского Станислава Лещинского, бывшего короля Польши (1753–1755), — один из самых замечательных примеров городской планировки во Франции, в которой ярко проявилась эстетика рококо.





149–150. Площадь Бурс в Бордо; начата Жаком Габриелем, закончена Жаком-Анжем Габриелем. Площадь Согласия в Париже, в глубине — Отель-де-ля-Марин и Отель-Крийон. В оформлении двух этих *places royales* использован мотив луврской колоннады (ил. 96). Однако островерхие французские крыши лишают ансамбль площади в Бордо чистоты классического стиля, выдавая принадлежность этого памятника к раннему этапу французского классицизма XVIII столетия.

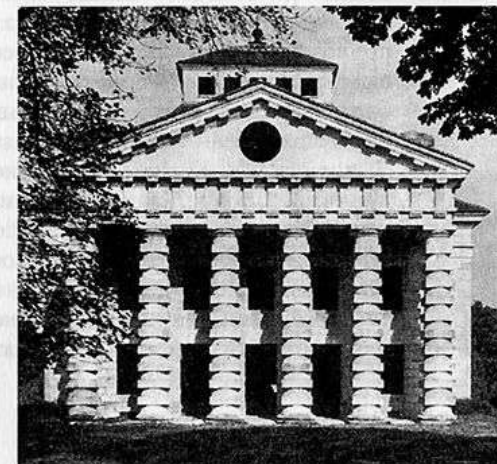
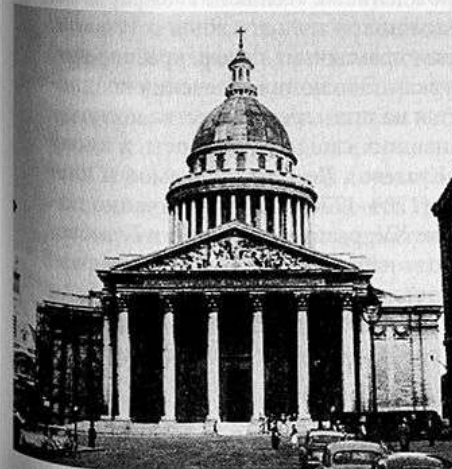
искусства, создавая интерьер и портик построенной им в Париже церкви Святой Женеьевы (позднее превращенной в Пантеон), которую увенчивает купол, повторяющий купол собора Святого Павла в Лондоне (ил. 151). Однако обнаруженные в Южной Италии руины античных храмов вскоре побудили французских архитекторов отдать предпочтение не римской, а греческой классике. Пропорции греческих образцов стали источником вдохновения для искусства Шальгрена (1739–1811), Гондуана (1737–1818), но в первую очередь Клода-Никола Леду (1736–1806), использовавшего для Сол Мин в Арк-э-Сенан возле Безансона (1773–1775) мотив дорического ордера храмов в Пестуме (ил. 152). Та же величавая и суровая простота характеризует возведенные им таможенные заставы возле Парижа. Отныне самым распространенным мотивом становится колоннада, бесконечно повторяемая разными архитекторами, например Виктором Луи в здании Большого театра в Бордо (1773–1780).

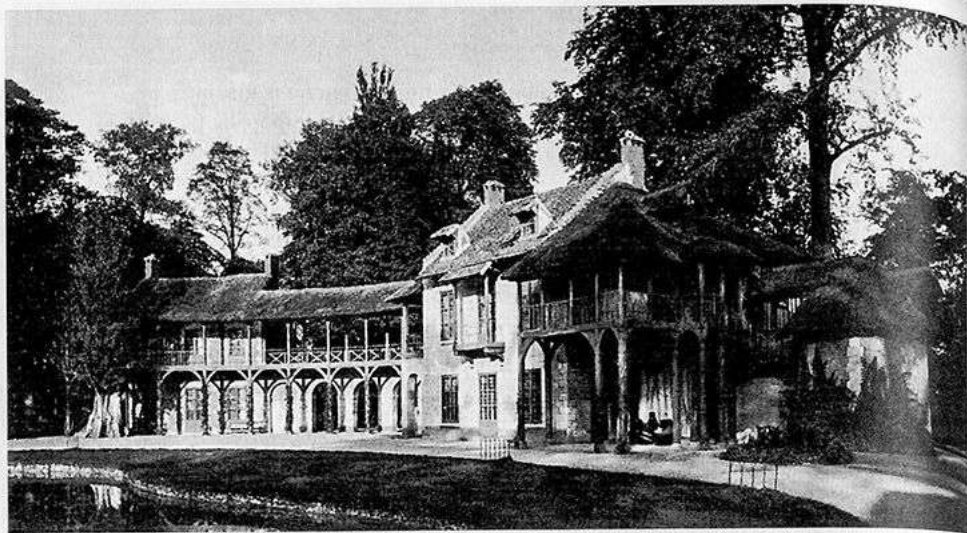
В оформлении интерьеров по-прежнему широко использовались резной орнамент и деревянные панели, однако прихотливые формы рокайля постепенно выходят из моды, уступая место орнаментальным узорам из гирлянд, лент и плетенок. Иногда эти узоры перекликаются с архитектурным декором фасадов, а в формы деревянных панелей и других деталей убранства из дерева возвращаются строгие элементы ордера, впервые встречавшиеся в интерьерах начала правления Людовика XIV. Стенные панели и резные орнаменты отличались разнообразием отделки; некоторые из них покрывались позолотой, но чаще их расписывали светлыми красками, которые оживляли мазки более звучных тонов или деликатное использование золота. После 1770 года под влиянием архитектора и декоратора Шарля-Луи Клериссо, неоднократно посещавшего Италию, в целом ряде городских домов появляется оформление в помпейском стиле или в «этрусской» манере, позднее особенно модной в Англии.

Садово-парковое искусство в эпоху Людовика XV в основном хранило верность стилю Ленотра, хотя и утратило значительную долю импозантности и размаха, присущих работам этого мастера. Во второй половине века во Францию проникает мода на живописные «англо-китайские» сады. Для этого типа организации ландшафта характерны лабиринты извилистых дорожек и украшающие парки многочисленные павильоны в классическом стиле, храмы в честь возвышенных чувств (любви, дружбы, верности), китайские беседки, искусственные готические руины, сельские

151. Архитектурным прообразом парижской церкви Святой Женеьевы, построенной Ж.-Ж. Суфлю и позднее превращенной в Пантеон, был собор Святого Павла в Лондоне (ил. 125).

152. Дом директора Сол Мин, возведенный Леду в Арк-э-Сенан (1773–1775), — один из самых ранних примеров промышленной архитектуры, восходящей к классическим образцам античного зодчества.





153. Hameau, или искусственная деревенька в садах Малого Трианона в Версале — последний каприз королевы Марии-Антуанетты, — была построена архитектором Миком для воссоздания атмосферы «английского сада».

домики и крестьянские деревни. Почти ни один из этих живописных парков во Франции не сохранился; исключение составляют сады Малого Трианона — каприз королевы Марии-Антуанетты, осуществленный в 1780 году Ришаром Миком (1728–1794; ил. 153).

СКУЛЬПТУРА

По сравнению с архитектурой французская скульптура XVIII века была более барочной. Она вела свое происхождение не столько от Жирудона, сколько от Кузево. Большинство художников подолгу жили в Италии, привозя на родину вкус к исполненным драматизма позам, красноречивым жестам, развевающимся драпировкам. Эволюция увлечения позднебарочным стилем легко прослеживается на примере творчества нескольких художественных династий, начинавших свою деятельность в эпоху Людовика XIV: Кусту (племянников Кузево), Лемуанов, Адамов и членов семьи Слудц. Жан-Батист Лемуан (1704–1778) был чрезвычайно популярным портретистом при Людовике XV; развивая традиции Кузево, он вносит в портреты большую остроту наблюдения, раскрывая характер модели через пристальное изучение ее внешнего облика (ил. 154). Если эпоха Короля-Солнце почти не знала женских скульптурных портретов, то теперь образы женщин, запечатленных в мраморе улыбающимися и

154. Ж.-Б. Лемуан II. *Портрет регента*. Версаль. В своих скульптурных портретах Лемуан продолжает традиции большого стиля Кузево (ил. 104); но, как показывает данная работа, ему недостает острой выразительности и психологической глубины, отличавшей портретные образы предшественника.



кокетливыми, вошли в моду, получив широкое распространение. Еще одну грань французской скульптуры XVIII столетия представлял Эдм Бушардон (1698–1762). Этот скульптор, внимательно изучавший античную пластику в течение девятилетнего пребывания в Риме, отвергал принципы барочного искусства. Вернувшись в 1732 году в Париж, он на словах и на деле активно выступал против засилия позднего барокко в скульптуре и создавал произведения, тяготевшие к возвышенному классицизму Жирудона прошлого столетия (ил. 155).

Для небольших помещений требовались произведения камерного масштаба, и это обстоятельство побудило большинство мастеров обратиться к скульптуре малых форм; среди них был и Этьен Морис Фальконе (1716–1791), любимый скульптор мадам де Помпадур. В жеманном изяществе ранних работ мастера трудно увидеть истинные масштабы его дарования; лишь в конном памятнике Петру I, исполненному по заказу Екатерины II в Санкт-Петербурге, Фальконе, порывая с прежней манерой, решительно избирает новый путь (ил. 199).

Во второй половине XVIII века официальные заказы становятся все более редкими и художникам чаще приходится заниматься украшением



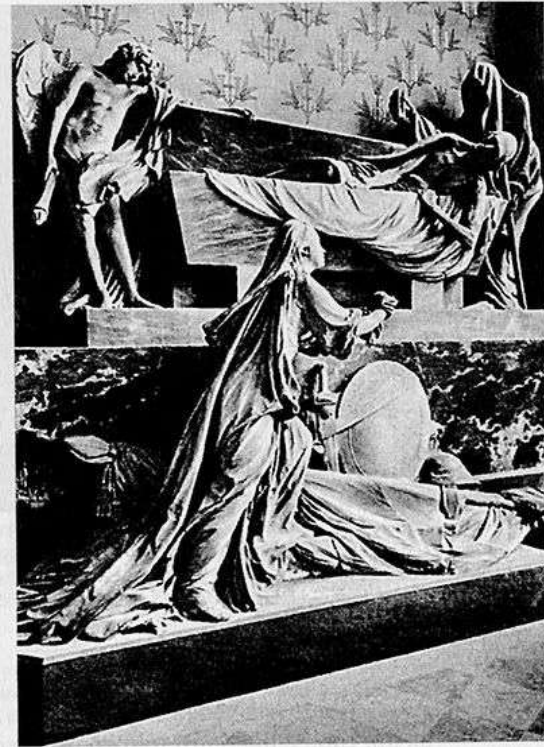
155. Э. Бушардон. Амур, превращающий в лук палицу Геракла. Париж, Лувр.



156. Ж.-А. Гудон. Диана. Лисабон, собрание Гульбекян. Обе статуи демонстрируют характерные для французского классицизма особенности трактовки обнаженного тела, в изящной красоте которых воскресает художественная элегантность школы Фонтенбло.

домашних интерьеров. Лишь Жан-Батист Пигаль (1714–1785) продолжает развивать традиции «большого стиля»: в надгробии графа д'Аркура в соборе Парижской Богоматери, 1776 (ил. 157), и в гробнице знаменитого полководца, маршала Морица Саксонского (1753–1776), установленной в церкви Сен-Томе в Страсбурге, динамика и богатство пластических форм французского барокко органично сочетаются с размеренными ритмами классицизма. Жан-Жак Каффьери (1725–1792) все еще стремится воскресить благородное величие в искусстве скульптурного портрета, который Жан-Антуан Гудон (1742–1828) превращает в инструмент познания человеческого характера, остро подмечая в лицах неуловимые движения мысли. Клод-Франсуа Мишель, известный под именем Клод-он (1738–1814), в полном соответствии с вкусами парижского общества создает идеализированно-жанровые образы, навеянные галантными

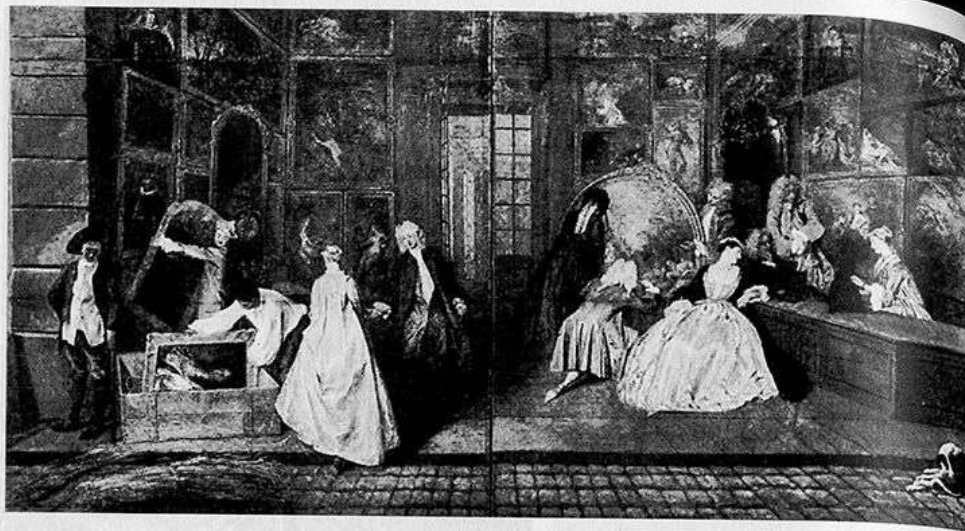
157. В надгробии графа д'Аркура работы Пигалья (Париж, собор Парижской Богоматери) вдова с молитвенно сжатыми руками и скорбящий гений с опущенным факелом словно взывают к Смерти, уносящей тело графа.



сюжетами картин Фрагонара. В эпоху Людовика XVI пластический язык скульптуры становится мягче и артистичнее, все большее место в тематическом репертуаре занимает изображение обнаженного женского тела. Мраморная Диана Гудона изяществом стройных форм и плавной линией силуэта словно возвращает нас в элегантный мир искусства школы Фонтенбло, воскрешая в памяти образы Приматиччо (ил. 156).

ЖИВОПИСЬ

Вопрос о том, какому веку принадлежал Антуан Ватто (1684–1721) — XVII или XVIII, — вызывает споры. По мнению отдельных ученых, поэтическая глубина искусства этого мастера, столь далекая от фривольности XVIII века, позволяет рассматривать его творчество как явление художественной культуры XVII столетия. Можно возразить, однако, что эта характеристика в равной мере относится и к Шардену. Во всяком случае, особенности живописного языка Ватто явно указывают на его безусловную принадлежность к XVIII столетию: по сути дела, в своей живописи



158. А. Ватто. *Вывеска Жерсена*. Берлин, Шарлоттенбург. Написанная художником всего за несколько дней в качестве вывески для лавки торговца картинами Жерсена, эта картина — одно из самых поэтичных выражений утонченного стиля жизни Франции XVIII века.

художник демонстрирует равновесие между рисунком и колоритом, горячий спор о приоритете которых в конце XVII века составлял суть конфликта между сторонниками Пуссена (приверженцами линии) и последователями Рубенса (поборниками колорита).

Изучив живопись Рубенса в Галерее Медичи Люксембургского дворца, Ватто объединил приобретенный опыт с влиянием двух других великих мастеров колорита: Тициана и Веронезе. Искусство Ватто — это поэтическое бегство в мир грез, в котором хрупкие персонажи итальянской комедии дель арте и герои театра Комеди Франсез предстают на фоне чарующих осенних пейзажей огромных садов и парков. Произведения художника отмечены глубокой меланхолией и душевной тоской. Особняком в его творчестве стоят две картины: *Отплытие на остров Киферу* (Париж, Лувр; ил. 159) и *Вывеска Жерсена* (Берлин-Далем; ил. 158), написанная им с исключительной быстротой, за несколько месяцев до смерти, в качестве вывески для галереи торговца картинами.

Для Ватто, как и для Шардена, живопись оставалась тем, чем она была в XVII веке для Пуссена, — выражением личных мыслей и чувств. Это не характерно для XVIII века, где живопись, утратив роль искусства двора, начала служить обществу. Обилие заказов позволяло большинству живописцев зарабатывать на жизнь. Однако в определенной степени они были низведены до уровня ремесленников, и это не шло ни в какое сравнение с почти королевским положением Лебрена в эпоху Людовика XIV.

Теперь же в семьях художников передавали друг другу секреты торговли, и целые династии живописцев — Куапель, де Труа, Ванлоо — совершенствовали эту науку на протяжении всего века.

Ремесленничество наложило свой отпечаток и на характер живописи. Художники стремились не столько найти и отточить свой индивидуальный стиль, сколько писать профессионально грамотные и безличные работы, прекрасно отвечавшие поставленным перед ними иллюстративным задачам, ответа на которые от них ждали. Таким образом, живопись, являвшаяся в XVII веке предметом художественных исканий, превращается в простое изображение.

Когда в 1717 году Ватто, чтобы стать членом Академии, представил на конкурс картину *Отплытие на остров Киферу*, ее жанр был официально зарегистрирован в документах как галантное празднество. Главными продолжателями этого жанра после Ватто были два его последователя — Жан-Батист Патер (1695–1736) и Никола Ланкре (1690–1743). Первый, приехав в Париж, как и Ватто, из Валансьена, во всем следовал за учителем, насыщая воздушную атмосферу его композиций серебристым сиянием. Второй был более разнообразным и реалистичным художником,

159. А. Ватто. *Отплытие на остров Киферу*. Париж, Лувр. Картина, представленная Ватто на конкурс в Академию для получения академического звания, — своеобразное резюме искусства художника, черпавшего вдохновение в творчестве Джорджоне, Леонардо, Тициана и Рубенса.



и галантные сюжеты под его кистью часто превращались в жанровые сцены (ил. 160).

В исторической живописи возвышенные темы все чаще уступают место галантным мифологическим композициям, изобилующим обнаженными фигурами. И если Франсуа Лемуан (1688–1737) в росписях потолка Салона Геракла в Версальском дворце (1733–1736) еще старается поддержать торжественную интонацию «большого стиля» Лебрена, то в искусстве двух его учеников, Шарля Натуара (1700–1777) и Франсуа Буше (1703–1770), этот стиль оборачивается изнеженной грацией. Буше был любимым художником мадам де Помпадур, фаворитки Людовика XV; манерное изящество его искусства прекрасно отвечало декоративным задачам стиля рококо, а сами картины мастера, эффектные и праздничные, с легкостью становились частью убранства интерьера. Они прекрасно вписывались в *trumeaux* — пространства над дверными проемами, обрамленные рамами причудливо изогнутых форм, которые в отделанных золоченым деревом комнатах были единственным местом, оставленным для живописи (ил. 161).

Некоторые живописцы почти целиком посвятили себя изображению охоты — любимого развлечения королей и принцев. В эпоху Людовика XIV среди мастеров этого жанра выделялся Франсуа Депорт (1661–1743; ил. 162), а Жан-Батист Удри (1686–1755) блистательно проявил себя при Людовике XV. Оба художника обнаружили большой интерес к пейзажу: серия композиций *Охота Людовика XV* во дворце Фонтенбло, исполненная Удри в качестве моделей для гобеленов, принадлежит к прекраснейшим изображениям природы во французском искусстве XVIII века.

В этом наслаждавшемся собой обществе особую любовь питали к портретной живописи, при условии что она отвечала вкусам заказчиков и была способна придать им соблазнительный облик. Никола де Ларжильер (1656–1746), творивший в двух столетиях, писал аллегорические портреты; его картины, в которых персонажи изображались в ниспадающих пышных драпировках костюмах мифологических героев, пользовались большим успехом у женщин. В портретах Жан-Марка Наттье (1685–1766), мастерски преобразившего даже самых грузных матрон в изящных богинь, женщины решительно демонстрируют свои прелести (ил. 163). В портретной живописи сохранялась и другая тенденция: дополнять образ многочисленными аксессуарами, подтверждающими его высокий статус. Самыми модными создателями этого типа социального портрета были Луи Токке (1696–1772), приемный сын Наттье, и Карл Ванлоо (1705–1765), также изображавший знатных парижанок богинями и нимфами.

Но вскоре наступает реакция, выразившаяся в стремлении вернуть искусство портрета к простоте и достоверности. Одним из лучших представителей подлинного обновления портретного жанра был Жак Авед (1702–1776).



160. Н. Ланкре. *Танец в саду*. Берлин, Шарлоттенбург. Высокую поэзию Ватто у Ланкре сменяет занимательность рассказа, превращающая картины этого художника в приятные сценки из жизни высшего общества.



161. Ф. Буше. Аминас, освобождающий Сильвию. Париж, Французский банк. Мифологические сюжеты, служившие источником вдохновения для множества художников барокко и классицизма, Буше превращает в галантные сцены, отвечавшие новым декоративным задачам.

Многое перенявший у Шардена, он изображал мужчин и женщин в атмосфере повседневной жизни, одетыми в домашнее платье; женщины на его картинах погружены в чтение или заняты рукоделием. Хотя иногда считается, что появление интереса к пастельному портрету связано с приездом в Париж Розальбы Каррьеры (1720), в действительности этот жанр уже был известен во Франции благодаря Жозефу Вивьену (1657–1735). В XVIII столетии выразительные возможности техники пастели блистательно раскрыли Жан-Батист Перроно (1715–1783) и Морис Кантен Латур (1704–1788). Это были совершенно разные художники. Неугомонный Перроно вдоль и поперек исколесил Европу в бесконечных странствиях; увлеченный своими художественными поисками и тонкими градациями цветовых переходов, он мог пожертвовать портретным сходством во имя создания художественного впечатления. Напротив, Латур, не соблазняясь живописными эффектами, стремился к достижению абсолютного правдоподобия. Единственно важным для него была аналитическая

точность характеристики, и своей остротой его рисунок напоминает стиль Вольтера (ил. 164).

Развивались и те реалистические тенденции, основоположниками которых в искусстве XVII века были братья Ленены. В XVIII столетии их подъему способствовало влияние голландской живописи, пользовавшейся большим спросом на французском художественном рынке. Жан-Батист Симеон Шарден (1699–1779) писал натюрморты и жанровые сцены, с непринужденной естественностью показывая жизнь *petite bourgeoisie*, незаметных людей из мещанской среды Парижа, к которой принадлежал и сам художник. В картинах Шардена, так же как у Вермера, душой скромных домашних интерьеров с их атмосферой уюта и доброжелательности становится женщина. По контрасту с монотонным глянцевым однообразием картин современников Шардена, его живописную манеру отличают исключительная тонкость и разнообразие; плотные мазки, последовательно накладываемые на холст, создают вибрирующую красочную поверхность, благодаря которой изображенные художником реальные предметы начинают жить собственной жизнью (ил. 165). Ни одному из последователей Шардена не удалось подняться до высот его таланта.

162. Ф. Депорт. Собака, сторожащая дичь. Париж, Лувр. Один из характерных сюжетов, иллюстрирующих жизнь высшего общества, которые часто встречаются в оформлении интерьеров французскими живописцами XVIII века.





163. Ж.-М. Наттье. *Мадам Виттуар, или Аллегория Воды*. Бразилия, Музей Сан-Паулу. Картины Наттье, в которых портретируемые предстают в фантастических костюмах мифологических героев или аллегорических фигур, имели величайший успех у публики.

Художник, с наибольшей полнотой воплотивший в своем искусстве идеалы и формы стиля рококо, появился на художественной сцене Франции не в эпоху Людовика XV, а при Людовике XVI, когда об интересе к неоклассицизму заговорили в полный голос. Жан-Оноре Фрагонар (1732–1806) был учеником Шардена и Буше. Он начал художественную деятельность в Париже в 1762 году, после возвращения из Италии. Однако главную роль в его формировании сыграли северные мастера: Франс Хальс, Рембрандт, Рейсдаль и в первую очередь Рубенс. Подобно своим любимым голландским и фламандским предшественникам, Фрагонар придавал огромное значение живописной технике. Его картины оставляют у зрителя ощущение импровизации и всегда захватывают особой виртуозностью исполнения. В совершенстве овладев приемами разных художников, он с особым блеском использовал эффекты прозрачной живописи Рубенса, секреты которой сумел разгадать. С самого начала обратившись к галантному жанру, Фрагонар был автором самых дерзких композиций в искусстве XVIII века. В последние годы правления

164. М. К. Латур. *Маркиза де Помпадур*. Париж, Лувр. Внимание, с которым Латур воссоздает мельчайшие детали этого портрета, характерно для аналитичного реализма его искусства.



Людовика XVI, под воздействием новых веяний времени и обстоятельств собственной жизни, Фрагонар отдал дань еще одному направлению во французской живописи — сентиментализму с его патриархальными идиллиями.

Самым известным представителем этого направления был Жан-Батист Грёз (1725–1805), «нравственную живопись» которого философ Дидро высоко ценил за ее морализирующий дух (ил. 166); и действительно, едва ли не все картины этого мастера служили своеобразными уроками морали. Когда художник побеждал в Грёзе проповедника, когда, подчиняясь творческому порыву, он забывал об «иллюстративных» задачах, тогда на первый план выступала сила его таланта, позволяющая видеть в нем предшественника Давида и даже Жерико.

Портретная живопись, по-прежнему оставаясь в моде, становится более простой, но не менее льстивой. В этом жанре создает свои лучшие работы Грёз. Важное место занимает портрет и в творчестве Жозефа-Сифре Дюплесси (1725–1802), официального живописца двора. Лучшими



165. Ж.-Б. С. Шарден. *Натюрморт с банкой маринованного лука*. Париж, Лувр. Изображая в своих натюрмортах самые простые вещи, окружающие человека в повседневном быту, Шарден обладал поразительной способностью раскрыть перед зрителем их тихую безмолвную жизнь.

мастерами женских портретов, отличавшихся в этот период особым изяществом, считались Франсуа-Гюбер Друэ (1727–1775), писавший мадам де Помпадур и мадам Дюбарри, а также две женщины-художницы, А. Лабиль-Гийар (1748–1803) и Э.-Л. Виже-Лебрен (1755–1842), любимица королевы Марии-Антуанетты.

Французская пейзажная живопись в XVIII веке долго сохраняет условный характер. Клод-Жозеф Верне (1711–1789), познакомившись с искусством Клода Лоррена (через Манглара) во время поездки в Италию, избирает в качестве сквозной темы образ моря и побережья. В его картинах романтические видения кораблекрушений и морских штормов чередуются с топографически точными изображениями конкретных мест, которые следует признать лучшими в его творчестве (например, серия *Порты Франции*). Большой вклад в развитие пейзажа внес Гюбер Робер (1733–1808), много лет проводивший в Италии и оставивший обширное наследие. Тема руин, заимствованная французским художником из репертуара Панини, приобретает под его кистью большую живописность, несвойственную итальянскому художнику. Кроме того, с особой любовью Робер изображал итальянские и французские сады и парки, в искусстве

166. Ж.-Б. Грёз. *Разбитый кувшин*. Париж, Лувр. Характер живописной трактовки этой картины с ее эротическим подтекстом уже обнаруживает особенности стиля неоклассицизма.



разбивки которых он сам имел профессиональный опыт. Позднее, в конце эпохи старого режима и в годы Революции, он становится хроникером бурных событий жизни Парижа. В написанных Робером больших декоративных панно, известных как *tableaux de place*, его искусство нередко становится условным, однако в маленьких станковых композициях он предстает исключительно тонким живописцем, обладавшим легкой и непринужденной манерой письма. Моро Старший (1729–1805), также любивший рисовать парки и пригороды Парижа, делает еще один шаг вперед в достижении большей искренности и достоверности в изображении сцен на открытом воздухе.

Что касается исторической живописи, то, несмотря на все усилия графа д'Анживье, ее по-прежнему сковывали академические холод и условности. Первым мастером, сделавшим решительный шаг в сторону неоклассицизма, был Жозеф Вьен (1716–1809). Его примеру последовал



167. Ж.-О. Фрагонар. *Новая модель*. Париж, Музей Жакмар Андре. Эта композиция, словно сотканная из легчайших красочных мазков, является замечательным примером барочной живописи Фрагонара.

Франсуа Винсент (1746–1816). Однако настоящим манифестом неоклассицизма во французской живописи стала картина Луи Давида *Клятва Горациев*. Исполненная в Риме в 1784 году и выставленная на парижском Салоне 1785 года, эта картина — в полном соответствии с теориями Винкельмана — основывалась на тщательном изучении античности. Благородная простота ее композиции, напоминающей рельеф, высеченный резцом скульптора, и совершенство живописного решения произвели настоящую революцию, определившую развитие всего искусства XIX века.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Французское искусство XVIII века, тесно связанное с жизнью общества, создало процветающую индустрию художественных промыслов. Ценители искусства этой эпохи питали настоящую страсть к мебели и множеству других предметов, связанных с бытом человека. После смерти мадам де Помпадур при составлении описи имущества, сосредоточенного в принадлежавших ей городских домах и дворцах, двум нотариусам потребовался год напряженной работы, а сам перечень предметов занял около

двухсот листов in quarto. Версальский дворец и другие королевские жилища были заполнены прекрасными мебельными гарнитурами и другими не менее ценными предметами прикладного искусства, основная часть которых после Революции была распродана на аукционах.

В этот период открылась новая ковровая мануфактура, возглавляемая Удри. Стремясь к точному воссозданию живописных оригиналов, фабрики использовали в работе огромное — более 1200 — количество тончайших цветовых оттенков; правда, многие из них оказались неустойчивыми к воздействию света и быстро утратили первоначальную интенсивность. Лучшие исторические композиции живописцев из художественных династий де Труа, Куапель и Ванлоо предназначались для перевода в гобелены.

Выдающиеся достижения французских золотых и серебряных дел мастеров этого времени трудно оценить сегодня без знакомства с коллекциями зарубежных музеев, особенно Лисабона и Санкт-Петербурга, поскольку большая часть изделий, принадлежавших французским аристократам, была отдана в переплавку. В 1750 году в Париже работали около пяти сотен таких мастеров и ремесленников, лучшими среди которых были Тома Жермен (ок. 1673–1748) и Франсуа-Тома Жермен (ок. 1726–1791; ил. 168). Это была та область прикладного искусства, где формы рококо усваивались с особой легкостью. Не меньшим спросом пользовались и мастера сварочных работ, необходимых для изготовления лестничных и балконных решеток, ворот и оград с ажурными узорами, наподобие тех великолепных экземпляров, что были установлены в Нанси Жаном Ламуром.

Изданный Людовиком XV в 1759 году эдикт, предписывавший отправить в переплавку сервизы из золотых и серебряных блюд, способствовал появлению сервизов из фаянса, а затем и фарфора, ставших роскошными изделиями. Производство фаянса, который легко перенимал рокайльные формы работ золотых и серебряных дел мастеров, переживает расцвет по всей Франции. Фаянсовые изделия самых изящных форм, украшенные великолепными росписями, выпускают в Марселе (в мастерских вдовы Перрена) и в восточных районах Франции: в Нидервиллере, Страсбурге и Люнвилле. Не без участия парижской аристократии фарфоровые мануфактуры получают поддержку мадам де Помпадур, которая в 1753 году берет под свое покровительство фабрику в Венсенне, основанную в 1738 году и в 1753-м переведенную в Севр.

Все более утонченные запросы общества выражаются и в том подъеме, который производство мебели переживает не только в Париже, но и в провинции. Фантазии мастеров-краснодеревщиков была предоставлена полная свобода. И мебельщики потворствуют вкусам заказчиков, придумывая всевозможные формы и типы изделий, способных удовлетворить любую потребность и прихоть человека во всех случаях жизни; особой



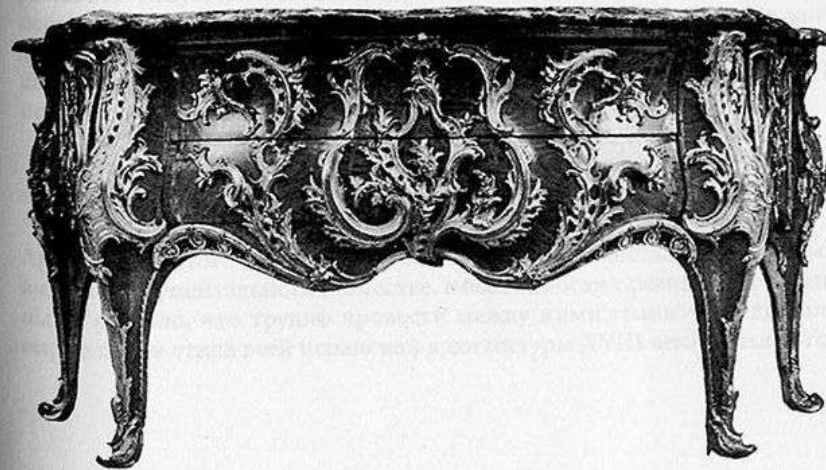
168. Ф.-Т. Жермен.
Серебряная супница.
Если в основных видах
искусства Франции
проявления барокко едва
заметны, то характерные
для этого стиля свобода
и фантазия нашли почву
в произведениях
прикладного искусства,
например в серебряной
супнице, изготовленной
Франсуа-Томом Жерме-
ном для дона Жозе
Португальского.

изобретательностью отличалась мебель для женщин. Приводимый ниже неполный перечень может дать некоторое представление об этом фантастическом многообразии.

Столы, например, включают огромное количество разновидностей: столики-тумбы, вырастающие из изголовья кровати; столы в спальне, столы на колесиках для подачи пищи, столы для подносов, для посуды, кофейные, карточные, столы для игры в шашки, для игры в трик-так, для цветов, будуарные столы, столы с ящиками (*en chiffonnière*), столы для вязания, туалетные столики, комбинированные столы, сочетающие функции рабочего и туалетного, столы на колесиках для булавок и других предметов рукоделия, столы для завтрака, обеденные столы, столы-подзеркальники, столы-консоли (консоли в форме полумесяца, резные, поддерживающие бра и т.д.), круглые столы на одной ножке, столы для особых случаев, столы на английский или на бургундский манер и, наконец, письменные столы. В свою очередь письменный стол — либо с плоской столешницей, либо опирающийся на тумбы с ящиками по обеим сторонам, — прошел путь от секретера (стола с установленным на нем ящиком с отделениями для бумаг, как правило, снабженным дверцами с секретом) до стола в современном понимании; он мог иметь столешницу с наклоном, крышку, откидную доску, быть переносным или принимать форму шкафа; кроме того, существовали бюро Мазарини, столы-бюро в виде шкафчика для бумаг, конторки, за которыми можно было писать стоя, небольшие столики для составления писем и прочие. Помимо этого существовали гардеробы, угловые буфеты, угловые полки, книжные шкафы, шкафы-витрины, шкафчики с выдвижными ящиками для хранения драгоценностей, шкатулки, металлические лари, сундуки, тумбочки. Комоды, наряду с традиционными формами, нередко демонстрировали

великолепную отделку: ящики покрывал сложно ветвящийся орнамент, «стекающий» по выпуклой передней стенке; комоды могли быть со створками, с полками на английский манер, в стиле Мазарини, в стиле эпохи Регентства, нередко им придавали форму консоли или сундука. Для освещения пользовались подсвечниками, настенными светильниками, канделябрами и *atheniennes* (канделябры с рожками, поднимающимися из урны типа античного треножника, изображенного на картине Жозефа Вьена *Прекрасная афинянка*). Зеркала имели самые разнообразные формы и размеры, в ходу были всевозможные ширмы, экраны для каминов и скамеечки для молитвы. Имелись барометры, приборы для измерения температуры и большое разнообразие часов: в виде консолей, настенных, каминных, напольных, музыкальных, встроенных в шкафы или комоды и т.д. Среди кроватей встречались чрезвычайно модные *en bateau* (конусообразные, суживающиеся к одному концу), *en tombeau* (в виде огражденного со всех сторон домика или театральной ложи), *à l'ange* (с полубалдахном в виде звездного неба, без опорных столбиков), кровати во французском стиле, в итальянском, римском, польском (роскошно отделанная кровать с пологом на четырех столбиках), турецком, китайском или *à la d'Astorg*. Особым разнообразием отличались стулья. Существовало множество типов табуретов и скамеечек всевозможных форм, высоты и стилей. Стулья могли быть: снопообразные, в форме пучка или букета, лирообразные, веерообразные, на английский манер, для сидения за карточным столом, для сидения за письменным столом, для гостиной, глубокое кресло, кресло с изголовьем; кроме того, были специальные стулья для причесывания или надевания головных уборов, а также стулья для детей. Диваны, канапе, кушетки, козетки или диванчики для

169. Комод работы Годро, украшенный Каффьери накладками из позолоченной бронзы, выполнен в 1739 году для Королевских апартаментов в Версале.



двоих также имели множество видов и названий, например, для ночного бодрствования, оттоманки или турецкие диваны, маркизы (которые также назывались *confidants* или *tête-à-tête*).

Все эти предметы мебели были сделаны с высочайшим мастерством и тщательностью. Комоды, конторки, столы нередко украшались инкрустацией или покрывались лаком Мартена, секрет которого был изобретен двумя братьями Мартен для имитации китайского лака. Шарль Крессен (1685–1768) любил использовать для украшения различных мебельных изделий, особенно конторок и сундуков, накладки из золоченой бронзы. Годро (ил. 169), Жан-Франсуа Обен (ум. 1763) и Жан-Анри Ризенер (1734–1806) были самыми прославленными краснодеревщиками в эпоху Людовика XV; двое последних, в частности, изготовили знаменитый королевский секретер цилиндрической формы, затратив на эту работу девять лет (1760–1769). Главным мебельщиком двора Людовика XVI был Жорж Жакоб (1739–1814).

Мебель эпохи Людовика XV, в особенности сундуки и настенные часы-консоли, прекрасно вписывалась в причудливые формы и рокайльные узоры интерьеров в стиле рококо. При Людовике XVI на смену изогнутым очертаниям приходят строгие прямые линии, а источником орнаментальных мотивов — *raise de cœur*, фестонов, овалов, капель, каннелюр, листьев аканта, пальметт, фантастических животных, а вскоре и египетских сфинксов — отныне становится классическая античность. Использование редчайших пород дерева придавало предметам мебели еще большее великолепие.

В эпоху Революции все это орнаментальное богатство исчезает, уступая место более простому и строгому стилю Людовика XVI, известному как стиль Директории. Возврат к роскошным формам искусства краснодеревщиков происходит при Наполеоне.

Испания и Португалия

Из войны за испанское наследство Испания вышла ослабленной, лишившись Нидерландов, земли которых по условиям Утрехтского мира отошли к Австрии. Теперь страна пыталась обрести силы, опираясь на собственные национальные традиции, и возмущалась позицией двора, который становился все более открытым для иностранных влияний, в первую очередь французских и итальянских. Глава новой династии Бурбонов, Филипп V, внук Людовика XIV, женится на Елизавете Фарнезе, последней представительнице могущественного итальянского рода. Их правление характеризуется невиданной дотоле в Испании роскошью и богатством; они же способствуют формированию придворного искусства. В 1759 году, когда сын Филиппа и Елизаветы, Карл VII, правитель Королевства Обеих Сицилий, вступил на испанский престол под именем Карла III, влияние Италии еще более усилилось.

Искусство двора почти не имело ничего общего с национальной художественной культурой Испании, достигшей в этот период блестящего расцвета, особенно в церковном зодчестве. Придворное искусство, создаваемое в основном заезжими мастерами, концентрировалось в королевских дворцах Мадрида и его окрестностей, тогда как в Кастилии, Андалусии и Галисии складывались самобытные художественные формы, которым суждено было стать последним ярким выражением искусства испанской школы. Эта ситуация в какой-то мере перекликалась с историей развития искусства Испании в XVI веке, когда Габсбурги, пытаясь европеизировать испанское искусство, прервали пышное цветение платереско — национального стиля испанского Возрождения.

МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

Архитектура этого периода настолько тесно переплеталась с другими видами монументального искусства, в особенности с резными деревянными ретабло, что трудно провести между ними грань. Нередко для определения стиля всей испанской архитектуры XVIII века пользуются



170. Алтарь церкви Сан Эстебан в Саламанке, созданный Хосе Бенито де Чурригерой в 1693 году. Главным декоративным элементом этого гигантского сооружения из золоченого дерева высотой более 27 метров являются огромные витые колонны (соломоновы). Алтарь стал моделью для многих районов Испании и Португалии.

термином чурригереско — по имени Хосе Бенито де Чурригеры (1665–1725), старшего среди пяти братьев-архитекторов. Однако творчество этих талантливых мастеров представляло лишь одно из направлений испанского барокко, проявления которого в разных областях страны отличались большим многообразием. На самом деле барочная архитектура Испании XVIII столетия была создана усилиями двух художественных династий: Фигероа в Севилье и Чурригера в Мадриде и Саламанке. Симптоматично, что первой крупной работой Хосе Бенито де Чурригеры было не строительство зданий, а оформление церковного интерьера — огромного алтаря церкви Сан Эстебан в Саламанке (ил. 170), проект которого художник закончил в 1693 году. В определенном смысле эта работа подводила итог традиции создания монументальных алтарных образов, зародившейся в Испании около 1600 года и получившей наиболее яркое воплощение в творчестве мастеров Компостелы: в этой поражающей воображение громаде из позолоченного дерева, которая опирается на мощные витые колонны (так называемые соломоновы), украшенные виноградными лозами и гирляндами из листьев аканта, ничто не нарушает общего впечатления

171. Церковь Сан Луис в Севилье, архитекторы Леонардо, Матиас и Хосе де Фигероа, 1699–1731. Архитектура церквей, построенных семьей Фигероа, поражает изобилием орнаментального декора и новизной форм, сознательно нарушающих тектонику классического ордера.



монументального единства. В Саламанке работали и другие братья Чурригера, в том числе Хоакин (1674–1724) и Альберто (1676–1740). Стилю, созданному братьями Чурригера, свойственно стремление подчинить монументальные формы архитектуры беспокойным орнаментальным ритмам, в которых, безусловно, чувствуется влияние традиционного для Саламанки стиля платереско. Именно в этом городе Альберто Чурригера создает величественный ансамбль Пласа Майор, самой красивой площади Испании. К 1728 году он подготовил проект застройки площади, увенчавшийся возведением ратуши (архитектор Андрес Гарсия де Киньонеса).

Чтобы увидеть замечательные образцы беспримечной свободы и фантазии, характерные для архитектуры других областей Испании, — стиль которой неправильно называют «чурригереско», — необходимо посетить Толедо, Валенсию, Мадрид и Севилью. Фасады церквей, построенных семьей Фигероа в Севилье, отличаются безудержной пышностью и разнообразием декора: бесчисленные колонны, завитки, канделябры, мелкие ювелирно отточенные формы превращают их в сложные композиции, где классические мотивы причудливо сплетаются с орнаментальными

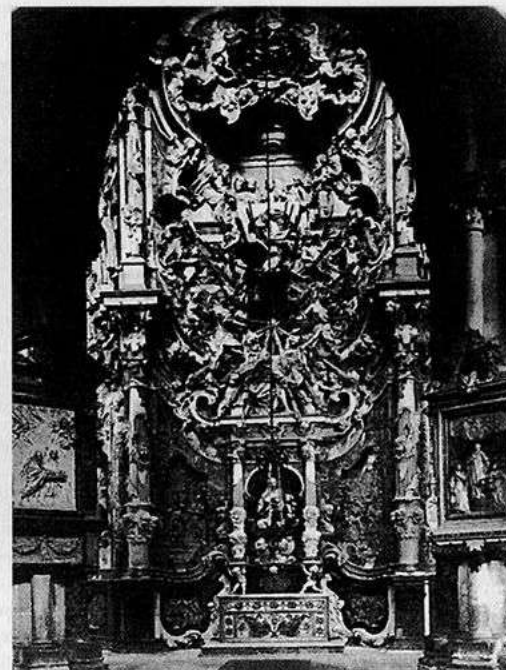


172. Портал дворца Агуас в Валенсии, архитектор Игнасио Вергара, 1740–1744.

элементами в стиле мудархар. Этот самобытный архитектурный язык, созданный Леонардо де Фигероа (ок. 1650–1730) и столь непохожий на элегантные ритмы Чурригеры, получил особую популярность в заморских колониях Испании и Португалии (ил. 171).

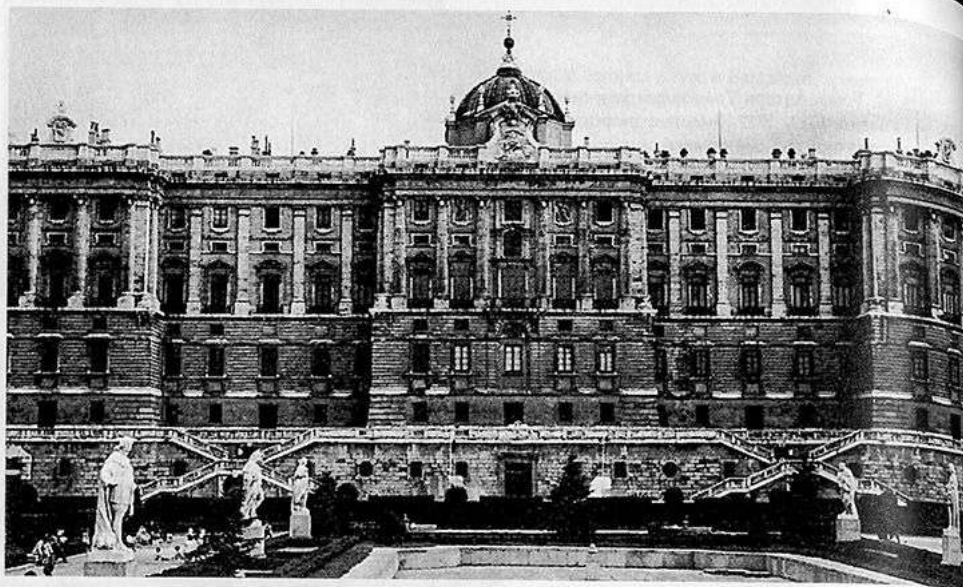
При строительстве Табачной фабрики в Севилье (1728–1750) инженер Игнасио Сала придает архитектуре промышленного здания неожиданно нарядный дворцовый облик, несколько сдерживая при этом буйную фантазию стиля Фигероа. Зато Педро де Рибера (1683–1742) в построенных им в Мадриде Пуэнто де Толедо (1729–1732) и госпитале Сан Фернандо (1722–1726) превращает фасады зданий в подобие огромного каменного занавеса, собранного пышными складками и украшенного кружевами и лентами. В Валенсии дворец маркиза Агуас, построенный Игнасио Вергарой, причудливостью форм предвосхищает стиль ар нуво (ил. 172). Архитекторы Компостелы, используя в качестве строительного материала гранит, были вынуждены заниматься исключительно каменной резьбой, но и в этих пределах, давая волю фантазии, создали примеры богатейшего декора. Город украсили великолепные церкви, дворцы и площади, а облаченный в гранитные одежды старый романский собор стал напоминать барочный реликварий. Работы

173. Н. Томе. Алтарь *Транспаренте* в соборе Толедо, 1721–1732. Вместе с дворцом Агуас это один из самых необычных примеров испанского барокко.



в соборе, начатые в конце XVII века по инициативе гуманистически образованного каноника, дона Хусепе де Вега-и-Вердура растянулись на многие десятилетия. Только в 1738–1750 годах Фернандо Касас-и-Новоа возвел фасад с двумя колокольнями — обрадorio. Мощная волна барочных влияний не затронула лишь Каталонию. Самый необычный памятник испанского барокко — алтарь *Транспаренте*, украсивший собор в Толедо (1721–1732). Созданный Нарцисом Томе (упом. с 1715 — ум. 1742), этот памятник, некое подобие заалтарной капеллы, «сотканной» из многоцветного мрамора, лепных украшений и росписей (ил. 173), был воспет поэтами как восьмое чудо света. *Транспаренте* — чисто испанский тип церковного искусства, прообразом которого являются камарин или расположенная за хором капелла, своего рода сценическая декорация из золоченого дерева, гипса или мрамора, магическое таинство которой подчеркивает проникающий через нее поток света.

Искусство украшения алтарей по всей Испании приобретает все более изощренные формы, а пышный декор, почти скрывающий конструкцию, включает все более разнообразные мотивы и материалы, вплоть до использования зеркальных пластин. Особым великолепием отличался алтарь в



174. Королевский дворец в Мадриде, построенный в 1736–1764 годах итальянским архитектором Саккетти по значительно упрощенному варианту проекта Ювары. Это первый в Испании образец неоклассицизма, со временем вытеснившего барокко.

церкви Сан Сальвадор в Севилье, созданный в 1770 году португальцем Каэтано да Коста.

Важно подчеркнуть, что все новые памятники и принципы их украшения оставались по своему духу барочными, а используемые декоративные схемы подчинялись законам симметрии; Испанию почти не затронули асимметричные ритмы рококо, за исключением королевских дворцов, внутреннее убранство которых создавалось силами иностранных художников.

Как уже говорилось, придворное искусство, развивавшееся параллельно с пышным цветением национальных школ, было связано с деятельностью итальянских и французских мастеров, приглашенных в страну Филиппом V после заключенного в 1713 году Утрехтского мира. Решив сменить Эскориал на более современный дворец, король начал строительство новой резиденции в Ла Гранха, возле Мадрида. Над архитектурным обликом нового дворца работали немец Ардеманс и итальянец Саккетти; разбивку парка во французском стиле осуществляли Рене Карлье и Этьен Бутло, тогда как другие французские мастера занимались скульптурой, украсившей дворец и парки.

Королевский дворец в Мадриде, построенный вместо сгоревшего в 1734 году Алькасара, в основном повторяет схему итальянского палаццо, но сохраняет при этом оттенок суровости, характерный для крепостных

замков испанских правителей. Проект дворца, разработанный итальянцем Юварой (умер в Мадриде в 1735), воплотил в жизнь его ученик Саккетти (ил. 174). Декор дворцовых интерьеров, выдержанный в стиле рококо, восходит ко второй половине века, периоду правления Карла III.

Работавшие в Испании итальянские и французские архитекторы познакомили страну с неоклассицизмом, влияние которого — начиная со второй половины XVIII века — постепенно нейтрализует барочное искусство, сумевшее сохранить жизненную энергию лишь в провинциях. По мере распространения неоклассицизм решительно приобретает официальный характер; отныне все важные архитектурные предприятия находятся под неусыпным надзором Академии Сан Фернандо, основанной в 1744 году Фердинандом IV. Среди лучших испанских представителей этого классицизма с итальянским лицом были Вентура Родригес (1717–1785), создавший множество архитектурных проектов, и Хуан де Вильянуэва (1739–1811), стиль которого отличался большей элегантностью и холодноватым пуризмом.

Монументальная скульптура в Испании была довольно редким явлением; в основном ее использовали в оформлении садов и парков, а создателями обычно были французы.

В Гранаде, Севилье и Мурсии свои последние годы доживала полихромная деревянная скульптура барокко. Хосе Ризено (Гранада) и Дуке Корнехо (Севилья), приспосабливаясь к вкусам XVIII столетия, подчеркивают женственную грацию в образах христианской Веры; в Мурсии мастера из семьи Сальдзилло, приехавшего из Италии, создают изнеженные и манерные статуэтки, напоминавшие фигурки неаполитанских презеппо из рождественских театрализованных представлений.

ЖИВОПИСЬ

В период правления Филиппа V испанская живопись пребывала в состоянии глубокого упадка. В основном это было придворное искусство, создававшееся французами, такими как Мишель-Анж Уасс и Луи-Мишель Ванлоо, или итальянцами, типа Амигоны и Коррадо Джаквинто. В конце века ситуация несколько оживилась: Луис Мелендес (1716–1780) воскрешает в своих натюрмортах традиции живописи XVII века, а Луис Парет (1747–1799) пишет сцены из жизни испанского общества в духе Жана-Франсуа де Труа или Ланкре. Но только с появлением на художественной сцене Франсиско Гойи (1746–1828) гений испанской живописи вновь явил себя миру. Творчество Гойи распадается на два этапа. С 1776 по 1793 год он создает картины со сценами из народной жизни и жизни аристократического общества. Тонкие и изящные, полные радостного чувства, написанные яркими красками, по стилю они близки к неоклассицизму.

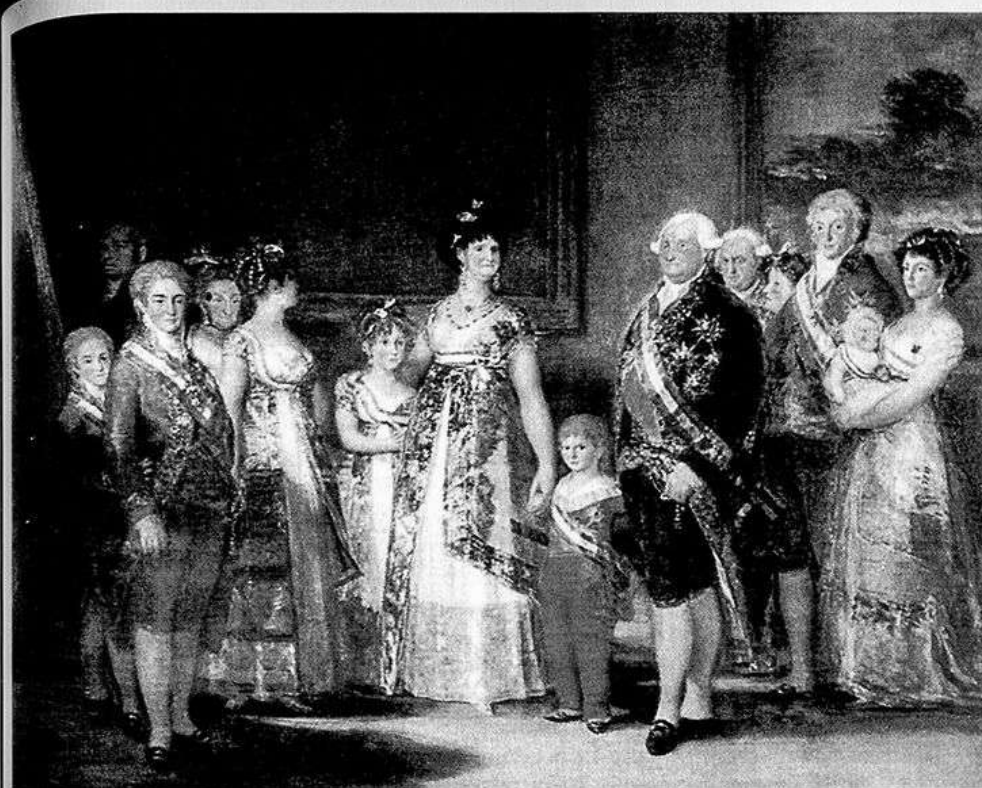


175. Ф. Гойя. *Герцогиня Альба*. Мадрид, дворец Альба. Портрет, датируемый 1795 годом, написан с той изысканностью и легкостью, которые отличают раннюю манеру художника, еще тесно связанную с живописными традициями XVIII века.

Портреты, исполненные мастером в этот период, в особенности женские, своей изысканной красотой напоминают Веласкеса (ил. 175). Однако надвигающаяся глухота, в 1794 году окончательно погрузившая Гойю в одиночество и мир, лишенный звуков, рождает в душе художника горечь, которая оборачивается едкой сатирой в портретах королевской семьи (ил. 176). Решительный перелом в творчестве Гойи знаменуют его фрески в Сан Антонио де ла Флорида (1798). После нашествия французов художник окончательно порывает с аристократической средой, и с этого времени его искусство, полное драматизма и экспрессии, свойственных романтизму, уже целиком принадлежит XIX веку.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Особый расцвет, который переживает традиционное для Испании производство керамики, был связан с необходимостью обеспечивать керамическими изделиями заморские колонии. Старая мануфактура в Талавере постоянно наращивала объемы производства. Если в XVII веке основным источником декора были итальянские образцы, то в XVIII



176. Ф. Гойя. *Семья Карла IV*. Мадрид, Прадо. В портрете королевской семьи (1800) Гойя предстает художником, порвавшим со стилем романтизма, в котором были созданы его фрески в монастыре Сан Антонио де ла Флорида (1798).

возросло влияние восточного искусства. На мануфактурах в Манисесе, возле Валенсии, возрождается производство керамики с люрсом. В 1727 году граф де Аранда основал в Алькоре, возле Валенсии, поточное производство фаянсовой посуды, наняв для этой цели триста работников, в том числе французов, итальянцев и голландцев. Благодаря мастерам-керамистам, выписанным им из Мустье, в Испании получили распространение орнаментальные мотивы в манере Берена. На фабриках Талаверы, Манисеса и других городов Каталонии создавали полихромные изразцовые панно, сюжетные и орнаментальные, широко применявшиеся во внутреннем и внешнем декоре дворцов и церквей.

Одним из самых процветающих видов прикладного искусства Испании было производство изделий из металла, достигшее в XVIII веке той же славы, какой оно пользовалось в XVI столетии. В полумраке церквей

таинственно поблескивали замечательные решетки из кованого позолоченного железа или бронзы с их фантастическим барочным плетением, служившие оградой для капелл.

В произведениях серебряных дел мастеров наряду с литьем по-прежнему широко применялась техника чеканки.

Следуя примеру Франции, династия Бурбонов стремилась развивать искусство украшения интерьеров. До заключения Утрехтского перемирия испанские заказы на ковровые изделия исполнялись ткацкими фабриками Брюсселя. Потеряв Нидерланды, Испания попала в зависимость от парижских мануфактур Гобеленов, которые обеспечивали предметами роскоши всю Европу. В 1720 году для организации испанской ковровой мануфактуры Санта Барбара в Мадриде Альберони, министр Филиппа V, выписал из Антверпена известного ткача Якоба Вандерготена.

Еще в 1743 году, будучи правителем Королевства Обеих Сицилий, Карл III основал в Каподимонте фарфоровую мануфактуру, которая после 1759 года — вступления короля на трон Испании — была переведена в Мадрид. Одной из самых известных работ этой фабрики стало оформление двух Фарфоровых залов в королевских дворцах в Аранхуэсе и Мадриде.

Искусство краснодеревщиков Испании, сохраняя на протяжении XVII века ренессансные формы, в XVIII движется в том же направлении, что и в остальной Европе; важным импульсом для его ускоренного развития была страсть Бурбонов к роскоши. Образцом для подражания становятся работы английских и французских мастеров. Тем не менее оформление интерьеров королевского дворца в Мадриде в стиле рококо осталось едва ли не единственным примером проникновения этого стиля в испанское искусство; основная часть Испании на протяжении всего XVIII столетия хранила верность барокко.

ПОРТУГАЛИЯ

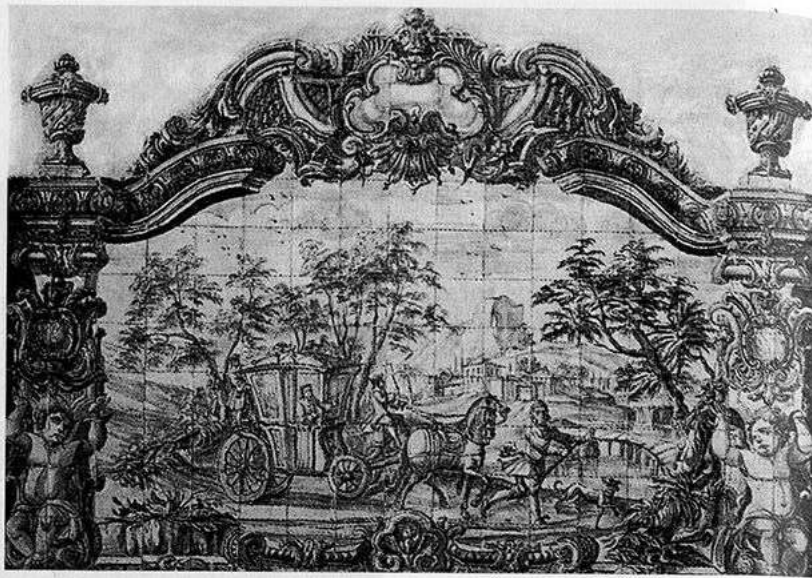
Было бы ошибкой — которую допускает большинство историков — рассматривать Португалию как простое приложение к Испании. Португальское искусство так же радикально отличалось от искусства соседней страны, как, например, французское от немецкого.

Другой ошибкой является тенденция преувеличивать значение дворца-монастыря в Мафре. Инициатива постройки этого ансамбля принадлежала двору, и его архитектура имеет столь же мало общего с национальным стилем португальского искусства, сколько дворец в Ла Гранха с памятниками Севильи или Саламанки. Дворец-монастырь был построен по заказу Жоана V во исполнение данного королем обета и в подражание Эскориалу. В качестве архитектора был приглашен долго проживший в

177. Н. Назони. Церковь Сан Педру душ Кле-ригуш в Порту, Португалия, 1732–1748.



Италии немец Иоганн Фридрих Людвиг, прозванный Лудовиси (1670–1752), а дворцовая скульптура, полностью заказанная в Италии, представляла собой настоящий музей художественных достижений школы Бернини. Конечно, следует признать, что Мафра сыграла важную роль как некий эталон новизны, познакомив других архитекторов с самым современным художественным языком, однако влияние этого памятника не распространилось далее Лисабона и Алентежу. Настоящее национальное искусство Португалии явило свои плоды в северных районах страны: в Порту, где другой итальянец, Никола Назони (ум. 1773), сумел органично претворить местные португальские традиции, и в Браге, где возрождается сочная орнаментальная пластика, близкая к декоративным формам стиля мануэлино. Искусство XVIII века в Португалии отличалось от испанского уже тем, что здесь формы рококо и асимметричные элементы орнамента нашли благодатную почву для развития; а во второй половине века, когда стремление к изысканному великолепию становится определяющей чертой искусства Португалии (исключение составляла Брага), оно уже мало чем отличалось от искусства Швабии или Франконии. Лучшие свои плоды новый стиль дал в португальской колонии — Бразилии, где было построено множество великолепных церквей. Строгая простота их внешнего вида, почти лишенного украшений, сосредоточенных



178. Традиция использования майолики для украшения различных поверхностей зародилась в Севилье; воспринятая в Португалии, она получила здесь широкое распространение в XVIII веке, когда в самой Испании этот вид декора почти полностью вышел из моды. В Португалии стали популярны сюжетные или орнаментальные «картины» из майоликовых плиток (азулежу); примером может служить панно, украшавшее внутренний двор церкви Сан Висенте де Флора, Лисабон; ныне Лисабон, Национальный музей.

лишь на фасаде, составляла поразительный контраст с внутренним убранством, где царила буйная позолоченная и раскрашенная резьба, сплошным ковром покрывавшая стены и потолок единственного нефа. Между 1715 и 1740 годами этот тип декора достиг предела своей расточительной пышности, особенно в Порту (ил. 177), однако позднее, в 1740–1760 годах, под влиянием рококо он начал обретать гармоничные формы, сводя изобилие и разнообразие орнаментики к единому знаменателю.

Целый ряд важных зданий был создан придворными архитекторами. Самым выдающимся является дворец Келуш, построенный в окрестностях Лисабона Матеусом Висенти ди Оливейрой (1710–1786) и отделанный изнутри французским декоратором Жаном-Батистом Робийоном, который также занимался планировкой парков.

Землетрясение 1755 года в Лисабоне, повлекшее за собой необходимость быстрого восстановления города, ускорило продвижение неоклассицизма; из столицы влияние нового архитектурного стиля распространилось повсеместно, несмотря на активное сопротивление северных районов. Тем не менее около 1780 года — благодаря архитектору Крису

Амаранте — неоклассицизм завоевывает позиции в Браге, а в Порту находят поддержку английские влияния.

Основная тема португальской скульптуры — образы Святых, отмеченные большим изяществом форм. В этой области влияние стиля рококо отсутствует, и самобытности национального искусства предоставлена полная свобода. Правда, конный памятник королю Жозе I, установленный Машаду ду Каштру (1732–1822) на площади Праса ду Комерсиу, трудно назвать удачным. Гораздо лучше получаются у этого скульптора небольшие фигурки в духе неаполитанских презеппью.

Среди работавших в Португалии живописцев выделяются три фигуры: Франсиску Виейра де Матос (1699–1783), писавший барочные композиции в римском стиле; француз Квиллар, специализировавшийся на парадных портретах в духе Риги; и наконец, в эпоху неоклассицизма — Домингуш Антониу де Сикейра (1768–1837), претендовавший на роль португальского Гойи.

Самым оригинальным видом прикладного искусства Португалии были декоративные панно из голубых майоликовых плиток (азулежу). В XVIII веке эти панно превращаются в развернутые многофигурные композиции, широко применявшиеся в декоре дворцов и церквей (ил. 178).

ЗАОКЕАНСКИЕ ТЕРРИТОРИИ

На территориях находившихся под властью Испании и Португалии колоний не довольствовались повторением и разработкой рецептов, завозимых из метрополий. В колониях складывались независимые художественные центры, создававшие собственные оригинальные образцы архитектуры и скульптуры барокко, которые нередко опережали искусство метрополий новизной и разнообразием барочных форм. Так, в португальской колонии Гоа, тесно связанной с культурой древних племен Индии, уже в XVII веке появились памятники, стиль которых можно охарактеризовать как раннее барокко. Школа Пуэблы в Мексике начинает использовать при отделке церквей стукковую лепнину, подобно ковру целиком покрывавшую поверхность фасада, несколько раньше, чем этот декоративный прием получит развитие в испанских городах Кордове и Валенсии. В Перу обильно украшенные фасады церквей в Куско и Лиме, датируемые периодом около 1660–1670 годов, предвосхищают декор зданий, построенных в Испании лишь в начале следующего века.

В XVII веке в колониях продолжается строительство огромных соборов по образцу соборов в Гранаде и Вальядолиде (в Мексике — в Мехико, Пуэбле, Мериде, Гвадалахаре и Оахаке; в Перу — в Куско и Лиме; в Колумбии — в Боготе). В XVIII веке искусство колониальных стран



179. Портал церкви Сан Лоренцо, Потоси, Боливия. Работа местных ремесленников является замечательным примером скульптурного декора, напоминающего искусство доколумбовой Америки.

по-прежнему сохраняет в основном религиозный характер, и барокко достигает поразительного богатства и разнообразия форм в буйстве позолоченных деревянных украшений интерьеров и каменной резьбе на фасадах (в которой художники повторяют причудливые формы ретабло). Иногда в Мексике и Боливии применяли особые формы резьбы по камню, с четкими планами и ювелирно отточенными деталями, стиль которых свидетельствовал о возврате к традициям пластики доколумбовой Америки (ил. 179).

В Бразилии, где до прихода колонизаторов отсутствовали собственные художественные традиции, искусство в своем развитии больше следовало примеру метрополии, хотя при этом ее отдельные районы обладали ярко выраженной индивидуальностью, отличаясь не только одним от другого, но и от португальской школы в целом. В провинции Минас-Жерайс, к примеру, Бразилия даже превзошла метрополию в понимании тонкого изящества стиля рококо благодаря гению Антониу Франсиску Лисбоа, прозванному Алейжадинью (1738–1814). Калека и полукровка, сын португальца и рабыни-негритянки, он был архитектором, декоратором и скульптором; в статуях пророков в Конгоньясе ду Кампу этот

180. Пророк Исайя. Каменная статуя у церкви Бон Жезус ди Матозиньюс в Конгоньясе ду Кампу, Бразилия — пример архаизации, отличающей стиль великого бразильского скульптора Алейжадинью (А. Ф. Лисбоа), последнего гения барокко.



мастер словно вдохнул в слабееющее барокко первобытную мощь, равную силе средневекового искусства (ил. 180).

Что касается прикладного искусства, то особого расцвета его различные виды достигли в Мексике, где важную стимулирующую роль играли влияния художественной культуры Дальнего Востока.

В области живописи на большинстве территорий, принадлежавших Испании и Португалии, европейские образцы перерабатывались в духе народного искусства. Иногда в живописи этих регионов обнаруживается средневековый привкус, как, например, в Квито и Куске. В Мексике, где сложилась большая коллекция картин сеvilской школы, уже в XVII веке отдельные живописцы работали в манере своих коллег из метрополии. В XVIII столетии, так же как в Испании, живопись всех колониальных школ пребывала в состоянии упадка.

Центральная Европа и государства Германии

Художественная жизнь в Центральной Европе и Германии, затихшая было в XVII веке из-за Тридцатилетней войны, вновь оживилась в 1660–1680 годах и чрезвычайно активно развивалась на протяжении всего XVIII века.

Ее оживлению способствовали и политические события. В результате убедительных побед над турками сильно возрос авторитет австрийской монархии, победителями себя чувствовали и принимавшие участие в войне немецкие государства. Атмосфера триумфа имела отчасти религиозную окраску, поскольку поражение турок означало победу креста над полумесяцем. Австрийские и немецкие монашеские ордена с усиленной энергией принялись за перестройку монастырей и церквей, осуществлявшуюся с большим размахом и невероятной пышностью, так как в них видели символы христианства, связывавшиеся с самой идеей Империи. Паломнические церкви перестраивались в барочном духе.

Еще в конце XVII века объединившиеся вокруг императора правители Австрии и Богемии начали строить дворцы и замки. По количеству церквей и дворцов Прага не уступала Вене.

Возвышение Пруссии означало разрушение единства Германии. Ее беспрецедентная раздробленность в XVIII веке усугубилась еще и действиями Франции, сумевшей в целях гарантии своей безопасности заключить Вестфальский, Утрехтский, Раштадтский мирные договоры, усилившие политический распад Германии. В результате получили суверенитет многие светские и религиозные государства, власть императора стала лишь номинальной. Правители этих порой ничтожно малых по своим размерам государств — епископы или князья — спешили с истинно королевским размахом продемонстрировать обретенный ими статус самостоятельных государей. Этим объясняется характерный для того времени рост числа художественных центров и активность соревнования в роскоши и размахе строительства. И прежде всего правители были не прочь потягаться с самим Людовиком XIV — настоящим олицетворением монархической идеи. Позднее они стали равняться на императорский двор в Вене. Положение Германии XVIII века в корне отличалось от положения Франции, где продолжался процесс централизации, а развитие искусства определялось не столько двором, сколько парижским обществом и принимало

в большей степени приватный характер. Демонстрация богатства была одинаково важна как для протестантских, так и для католических немецких правителей, разве что придворное искусство протестантских государств действительно не знало себе равных, тогда как строгое убранство лютеранских церквей давало в этом плане меньшие возможности. Исключением является Фрауенкирхе Георга Бера в Дрездене: наружное оформление этой центрической церкви ничем не уступает католической церкви, хотя ее интерьер отвечал всем требованиям лютеранского богослужения.

Поскольку, в отличие от Франции, Германия не понесла связанных с революцией потерь, именно в этой части Европы, несмотря на разрушения Второй мировой войны, сохранились целыми и невредимыми великолепные дворцы и парки, тогда как от Франции той эпохи осталась лишь слабая — но, правда, великолепная, — тень того, чем было когда-то искусство, создававшееся по воле королей.

Достижения австрийского и немецкого барокко явились результатом местной интерпретации форм, рожденных в Италии и Франции. Начиная с конца XVII и до конца XVIII века в Австрию, получившую по Утрехтскому договору земли в Италии, стали приглашать самых разных итальянских художников: архитекторов, живописцев, скульпторов, мастеров прикладного искусства, — в основном из Ломбардии, которая славилась своими строителями, начиная со Средних веков, а теперь находилась под властью Австрии. Германия также приглашала итальянцев, главным образом для строительства церквей, в чем французские мастера уступали итальянским, к тому же они не могли предложить достаточного разнообразия качественных образцов; однако в оформлении дворцов немецких властителей преимущественно использовалось мастерство выходцев из Франции. Но все они, и французы, и итальянцы, настолько прониклись духом того общества, заказ которого выполняли, что их работу трудно отличить от работы местных художников. Наибольшим влиянием среди архитекторов в Германии пользовались близкие к стилю рококо Робер де Котт и Жермен Бофран, у которых немецкие князья часто просили совета по поводу строившихся зданий. Французское влияние отразилось в самих названиях многих немецких увеселительных дворцов: Сан-Суси, Санпарей, Солитюд, Ля Фаворит, Монплезир, Монэз, Монрепо, Белль-вю, Ля Фантэзи, Монбриан и т.п.

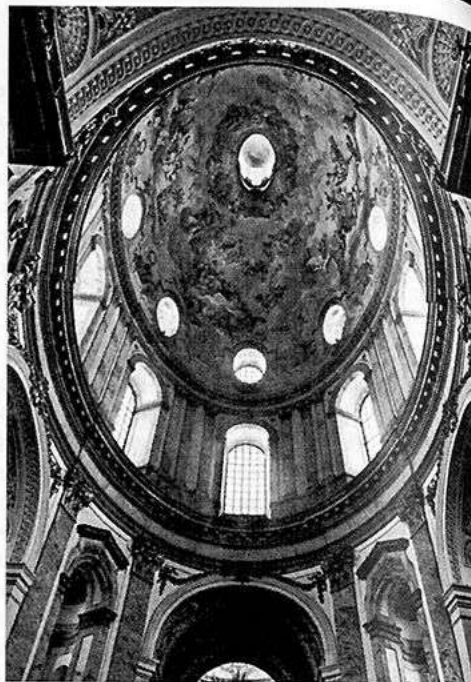
АРХИТЕКТУРА

В Австрии стиль имперского барокко окончательно сложился в конце XVII века. Этому во многом способствовали итальянские мастера — такие как семья Карлоне или Джованни Цуккалли, — но лучшие его образцы были



181–182. И. Фишер фон Эрлах. Церковь Иезуитского колледжа в Зальцбурге, часть интерьера и купол церкви Святого Карла Борромео (Карлскирхе) в Вене. Если в Карлскирхе Фишер слишком явно следует римским образцам, в коллегиальной церкви он проявляет большую творческую самостоятельность.

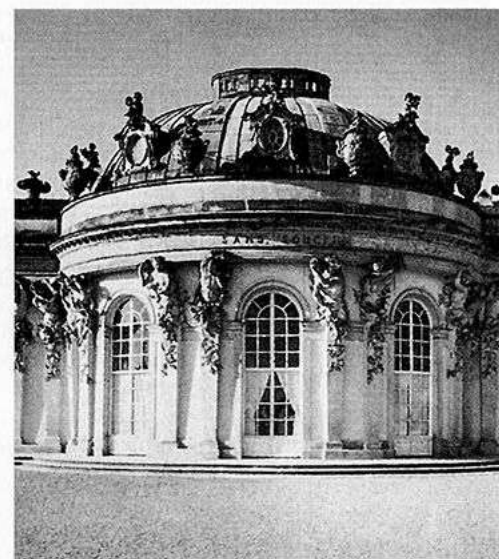
созданы двумя великими австрийцами: Иоганном Фишером (1656–1723), в связи с возведением во дворянство получившим в 1697 году титул «фон Эрлах», и Лукасом фон Хильдебрандтом (1668–1745). Оба архитектора, обучались в Италии, где приобрели вкус не только к «большому стилю» Бернини и его последователей, но и к динамике Борромини и Гварино Гварини. Уже в своих ранних работах — Фрайн-палас (Вранув, Моравия) 1688 года и иезуитской церкви в Зальцбурге (ил. 181) 1694 года — Фишер фон Эрлах продемонстрировал особенности своего собственного стиля, блестящими образцами которого позднее стали церковь Святого Карла Борромео (Карлскирхе; 1716) в Вене (ил. 182) и библиотека Хофбурга (Придворная библиотека), построенная по проекту Иоганна Фишера его сыном. Эклектичному стилю Фишера фон Эрлаха свойственны монументальность и сложное построение пространства, что еще больше подчеркивается пристрастием художника к эллипсоидному плану; этот стиль должен был выразить величие империи. Стиль Хильдебрандта был менее громоздким и в большей степени подчинялся ритмическим каденциям; дворец Мирабель

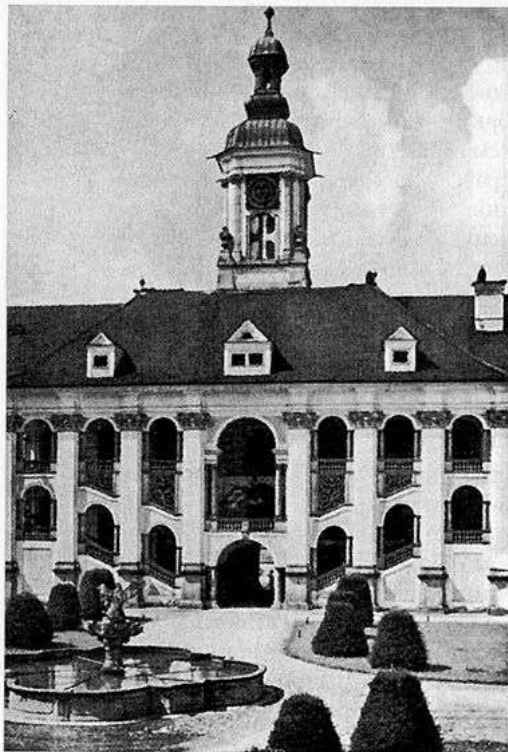


в Зальцбург, и венский дворец Даун-Кинских — это величественные здания, главной архитектурной темой которых становится грандиозная лестница. Принц Евгений Савойский заказал ему постройку своего летнего дворца в Бельведере — барочный вариант французских строений такого типа. Парк, разделяющий два дворца — Верхний Бельведер и Нижний Бельведер, — был разбит Клодом Жираром, учеником Ленотра. В церковных постройках Хильдебрандт также демонстрирует любовь к эллипсу. Одним из главных мотивов оформления венских и пражских дворцов были огромные атланты, которые поддерживают балконы фасада (ил. 184), а в интерьерах (ил. 183) украшают лестницы.

Перестройка монастырей началась в первые десятилетия XVIII века в аббатствах Святого Флориана и в Мельке, в обоих случаях ею руководил Якоб Прандтауэр (1660–1726). Но если в аббатстве Святого Флориана он продолжил начатое прежде строительство (ил. 185), то возвышающийся над Дунаем монастырский комплекс в Мельке — целиком его работа. В Верхней и Нижней Австрии, в Тироле монастыри вели активное строительство. Оно не ограничивалось собственно церковными постройками, а включало также обширные и роскошные апартаменты; как правило, это была богато украшенная библиотека — «храм знаний», великолепный зал для приемов, театр, иногда музей, роскошные княжеские или прелатские покои для настоятеля монастыря, а также императорские апартаменты,

183–184. Л. с фон Хильдебрандт, Верхний Бельведер, Вена, и Георг Венцеслаус фон Кнобельсдорф, часть южного фасада дворца Сан-Суси, Потсдам. Два характерных примера одного из главных мотивов немецкого и австрийского барокко: атланты и кариатиды, символизирующие силу.



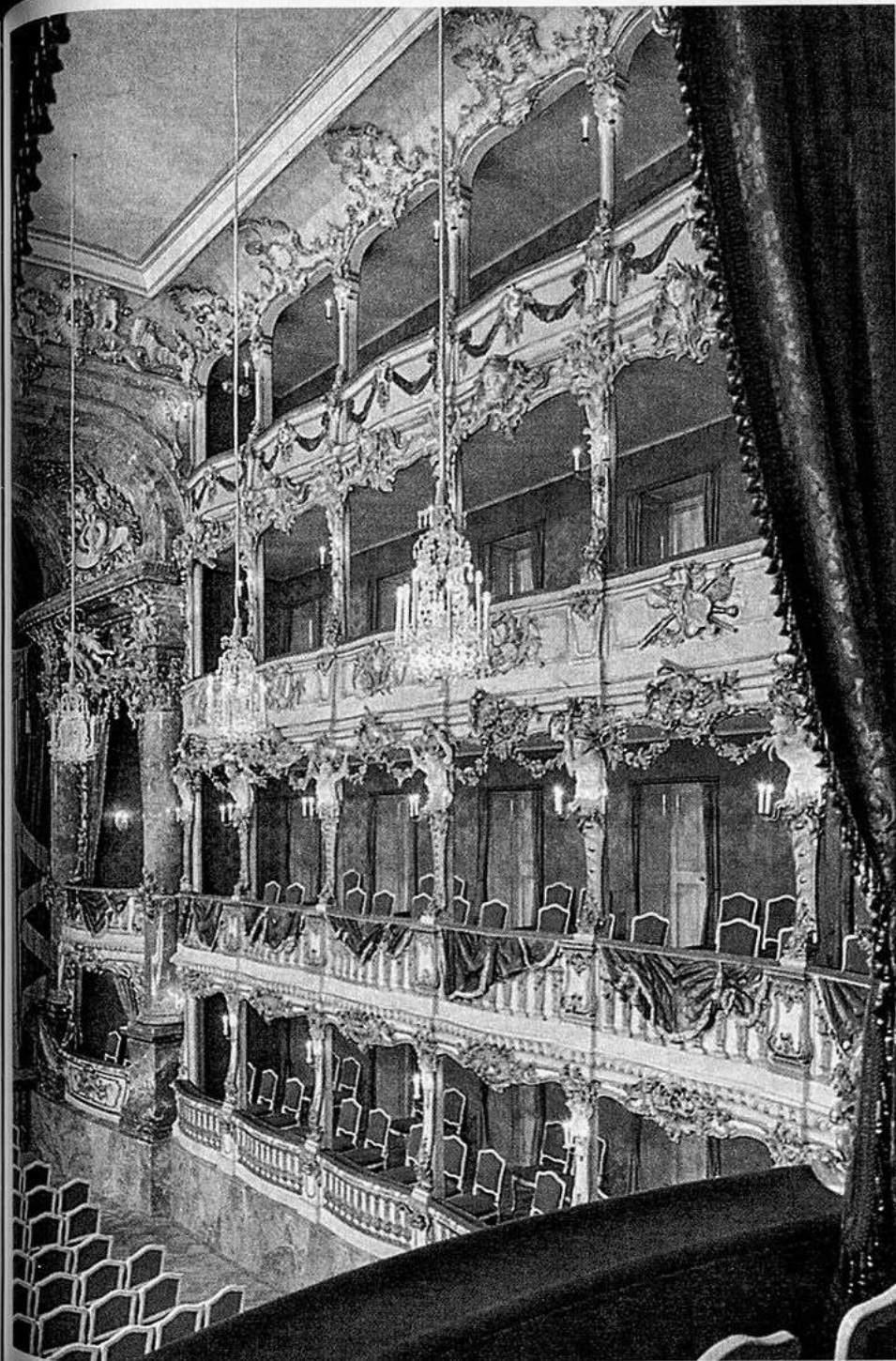


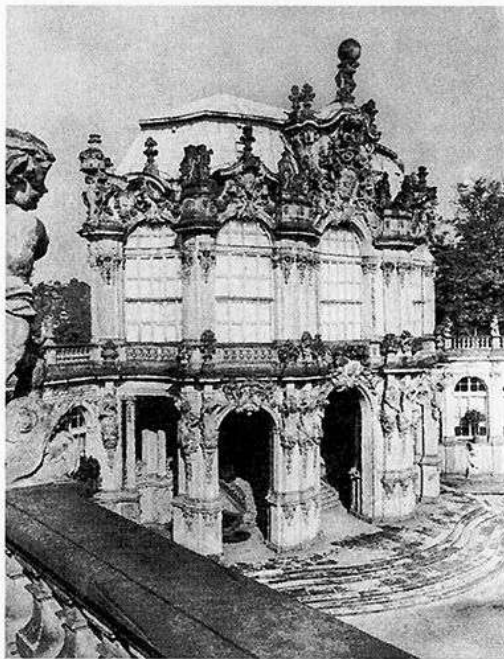
185. Я. Прандтауэр. Лестница монастыря Святого Флориана, ведущая в императорские апартаменты, Австрия (1706–1714). В монастырях лестницы оформлялись как парадный вход.

которые в действительности не использовались и имели чисто символическое значение, свидетельствуя о союзе духовной и светской власти в монархии, существовавшей Божьей милостью.

В отличие от монументального и величественного стиля Иоганна Фишера фон Эрлаха и Лукаса Хильденбрандта, творчество Якоба Прандтауэра отмечено изысканностью, стремлением к гармонической организации объемов и завершенности ритмов. Подобная изысканность в еще большей степени свойственна творчеству его двоюродного брата Иосифа Мунгенаста (ум. в 1741), создавшего такие шедевры, как королевские церковь и библиотека в Альтенбурге. Однако это не рококо, поскольку в австрийской архитектуре не прижилась система объединения в единое целое асимметричных мотивов. Церкви здесь украшали богаче, чем дворцы; их декор, для которого использовался мрамор различных пород или, чаще, искусственный, тонко расписанный под мрамор стукко, дополнялся статуями из белоснежного мрамора и росписью потолков. Исключения составляли интерьеры дворца Шёнбрунн, где несколько комнат, в подражание Версалию и некоторым немецким дворцам, были декорированы в духе искусства стран Дальнего Востока.

186. Ф. Кювилье. Декор из дерева и стукко в интерьере театра Мюнхенской резиденции.





187. Д. Пёппельман. Центральная часть Цвингера, Дрезден. Цвингер был задуман как огромный зал для праздничных торжеств и зрелищ под открытым небом, окруженный павильонами, использовавшимися в качестве художественных галерей и для других целей. Этим объясняется поразительное богатство его оформления.

По своему замыслу Цвингер в Дрездене (ил. 187) вполне может рассматриваться как часть австрийского барокко; это своего рода зал под открытым небом, предназначенный для забав и развлечений, окаймленный большими и малыми павильонами. Он был построен между 1709 и 1738 годами для Августа Сильного — курфюрста Саксонии и короля Польши. Но вскоре и немецкая архитектура стала осваивать стиль рококо: процесс состоял в сведении к единому знаменателю растущего изобилия различных форм и орнаментики, создании общей симфонии, объединяющей все элементы на основе ритмических принципов, подобных тем, что существуют в музыке, которая переживала в этой стране настоящий расцвет. Ритм рококо в орнаментике характеризуется сопоставлением внутри заданных архитектурой рамок асимметричных элементов, многочисленных перекликающихся между собой вогнутых и выпуклых поверхностей, заставляющих вибрировать все пространство. Убранство церквей выполнялось из гипса или стукко ярких тонов, а в декор дворцовых апартаментов, украшавшихся позолоченной деревянной резьбой и стукковой лепниной, часто включались многочисленные зеркала.

Наследие немецкого искусства рококо XVIII века настолько обширно, что в этой книге трудно дать даже общее представление о нем. Многие немецкоязычные регионы превратились в своего рода лаборатории, где разрабатывались его формы, что способствовало дальнейшему

развитию возможностей стиля. Австрийская провинция Форарльберг стала настоящей школой для архитекторов и строителей, которые, не слишком преуспев в своих краях, хлынули на территорию Швейцарии, Австрии и Швабии. В религиозных постройках они проявляли на редкость постоянную приверженность типу простой церкви, восходившему к Иль Джезу в Риме. Для работавшего же в Богемии архитектора из Баварии Кристофа Динценхофера (1655–1722) источником вдохновения был Гварини. Он изучал возможности сложных планов здания, уходящих в перспективу линий, эллипсовидных очертаний, упругих изгибов. В Вессобрунне готовили мастеров обработки стукко, которые работали на всей территории Германии.

Польский король, курфюрсты, светские и духовные князья строили для себя дворцы-резиденции с парками, в которых вплоть до наших дней сохранились статуи, экзотические павильоны, оранжереи, водяные горки. Таков, например, парк в Шветцингене, заложенный по указанию курфюрста Майнцского. Для Фридриха II были построены увеселительные дворцы близ Берлина: в Потсдаме (Сан-Суси) и Шарлоттенбурге.

Замечательные интерьеры были созданы в епископском дворце в Вюрцбурге. К сожалению, большая их часть погибла во время Второй мировой войны, но каким-то чудом уцелели росписи потолка работы Тьеполо над главной лестницей и в зале приема гостей. Резиденция в Мюнхене также погибла в огне во время войны, но часть декоративного убранства ее парадных залов, к счастью, была вывезена и после возвращена на место. Резиденцию строил архитектор французского происхождения (но полностью онемечившийся) Франсуа Кювилье (1695–1768). Настоящим шедевром является другая его работа — изящный и поэтичный охотничий павильон Амалиенбург (1734–1739), расположенный в парке Нимфенбургского дворца. В обоих случаях декор выполнен из стукко и дерева, и, в отличие от французских образцов того времени, в разнообразные орнаментальные узоры вплетены многочисленные фигуры. В оформлении Амалиенбурга нет тяжеловесности мюнхенской резиденции. Поражает, с каким поистине неистощимым воображением создает Кювилье полные очарования причудливые фигуры; непрерывное движение арабесков напоминает непрерывающееся перетекание одной мелодии в другую.

Сохранилось прекрасное убранство интерьеров в Потсдаме и Шарлоттенбурге, над которыми работал Иоганн Август Наль. Нередко оно дополнялось великолепным фарфором, некоторые комнаты украшались китайским лаком, а в оформлении Шёнбрунна встречаются мотивы индийских миниатюр. Характерным приемом было использование множества зеркал, повторяющееся в них отражение превращало небольшое пространство в бесконечное.

Князья строили для себя театры, также отделанные резным деревом и стукко. К счастью, уцелело выполненное под руководством Кювилье

убранство театра Мюнхенской резиденции (ил. 186), которое успели разобрать до начала бомбежек. Самое прелестное из этих зданий — маленький оперный театр в Байрейте, построенный для сестры Фридриха II маркграфини Вильгельмины итальянцем Джузеппе Галли Бибиной и украшенный деревянной резьбой — позолоченной либо окрашенной в голубые тона.

Однако, несмотря на пышность этих дворцов, церкви превосходили их еще большим великолепием и масштабом. Огромные размеры церковных интерьеров предоставляли архитекторам и декораторам большую свободу в реализации найденных ими новых приемов пространственного решения или оформления. К числу прекрасных образцов церковных построек рококо относятся две работы архитектора и декоратора Доминикуса Циммермана (1685–1766): паломническая церковь в Штайнхаузене, в Швабии (ил. 188), и Ней Бирнау на озере Констанс, в основу которых положен эллипсоидный план. Однако самым грандиозным из построенных в Германии XVIII века монастырских зданий является, бесспорно, монастырь бенедиктинцев в Оттобейрене (ил. 189), близ границы Швабии и Баварии; над ним работали несколько архитекторов, но, что редко бывает, все составляющие его части создавались в соответствии с проектами. Множество статуй, богатый декор, живопись связаны здесь общим ритмом в единый симфонический ансамбль, который немцы называют особым термином — Gesamtkunstwerk.

Различные тенденции немецкой архитектуры соединило в себе творчество гениального архитектора Балтазара Неймана (1687–1753). Начав свой жизненный путь в качестве офицера-артиллериста и военного инженера, став архитектором, он работал главным образом для семейства Шёнборн, пустившего корни по всей Австрии и Германии (одно время все троны епископов Шпеера и Вормса в Рейнланде и Вюрцбурга во Франконии были заняты Шёнборнами). Одержимые страстью к строительству, Шёнборны вели между собой переписку на эту замечательную тему и таким образом держали друг друга в курсе своих планов. Епископ Иоганн Филипп Франц фон Шёнборн заказал Нейману проект своей резиденции в Вюрцбурге. Но Нейман тогда еще не был известен и, не решившись полностью ему довериться, в 1723 году его послали в Париж, чтобы он показал свой план Роберу де Котту и Жермену Бофрану; затем вызвали в Вюрцбург и самого Бофрана. Результатом подобного соединения талантов и стал дворец с характерной для французской архитектуры планировкой и с наружным декором в стиле довольно сдержанного немецкого барокко. Нейман построил еще ряд дворцов: резиденцию шпейерского епископа в Брухзале и замок Брюль (ил. 190) для курфюрста Кёльнского. Он также сделал проекты нескольких церквей. Самая прекрасная из них —

→
188. Создатели этой овальной в плане паломнической церкви в Штайнхаузене, Швабия, — братья Циммерман: Доминикус (архитектор) и Иоганн Батист (автор росписи). Роспись плафона изображает Вознесение Богоматери, которую прославляют четыре фигуры, олицетворяющие части света.





189. Церковь в Оттобейрене, Швабия (начата в 1736 году), — результат труда нескольких архитекторов. Над ее оформлением работали лучшие художники. Огромный бенедиктинский монастырь в Оттобейрене, частью которого она является, — квинтэссенция немецкого рококо.

Фирценхайлиген (1743) во Франконии, паломническая церковь четырнадцати Святых. Нейман проявил великолепную изобретательность в решении внутреннего пространства церкви, стены которой покрыты несомым декором из стукко. Он вписал в базиликальный план здания свои любимые эллипсы. Наполняющий пространство яркий свет одухотворяет декор и в то же время сообщает ему особое изящество, в то время как динамика линий и орнаментальных мотивов подчеркивает движение к раке с мощами Святых, имеющей необычную форму повозки. В годы расцвета своего мастерства Нейман находил блестящее решение для любой предложенной ему темы — будь то дворец, церковь или капелла, — и во всех случаях результатом была гармония.

Немецкое искусство рококо прекратило существование как-то внезапно. Переход от рококо к классицизму был недолгим — примером архитектуры этого периода может служить монастырь Святого Власия в Шварцвальде, строительство которого начал в 1769 году француз Пьер-Мишель Икснар. Однако конец эпохе барокко в Германии положило пришедшее из Пруссии влияние французской архитектуры в лице Давида Жилли и Карла Годхарда Лангханса (1732–1808). Созданные последним

190. Дворцовая лестница, являющаяся как бы прелюдией к спектаклю, — огромное пространство, позволяющее максимально проявиться гению архитектора. Парадная лестница построенного Балтазаром Нейманом дворца в Брюле (1743–1748), Рейнланд, по пышности оформления превосходит все другие, когда-либо созданные в Германии.



знаменитые Бранденбургские ворота в Берлине (1788–1791) свидетельствуют о добросовестном изучении древнегреческого искусства, что в ту пору можно было сделать и без посещения Афин, проштудировав некоторые труды, вроде: Stuart and Revett, *Antiquities of Athens* (1762) или J.D. Le Roy, *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758).

СКУЛЬПТУРА

Оформление церквей требовало большого количества мастеров по стукко. Эта пришедшая из Италии техника получила в Германии блестящее развитие. Как уже говорилось выше, центром обучения стукко стал Вессобрунн в Баварии. Однако в эпоху рококо это ремесло превратилось в настоящее искусство, поскольку декор все чаще включал изображение фигур и к его созданию стали привлекаться многие замечательные художники. В Германии это были Эгид Квириг Азам (ил. 191); в Швабии — Доминикус Циммерман (1685–1766), Иосиф Антон Фейхтмайр (1696–1770) и его брат Иоганн Михаэль Фейхтмайр, руководивший лепными работами



192. И. А. Фейхтмайр. Декоративное оформление церкви в Ней Бирнау, близ озера Констанс.



в Цвифальтене, 1747–1758; в Австрии — Хольцингер, осуществлявший оформление из стукко в Альтенбурге. Самый талантливый из них — Иосиф Антон Фейхтмайр, настоящим шедевром которого является работа из стукко в паломнической церкви в Ней Бирнау (ил. 192), где все фигуры изображены в неистовом движении, кричащими, опрокидывающимися в конвульсиях. Искусство Фейхтмайра заставляет нас вспомнить о патетике Алонсо Берругете.

В эпоху барокко получила новый расцвет и такая традиционная для немецкоязычных стран техника, как резьба по дереву. Из дерева делались и статуи для церквей, лучшие из которых создал баварец Игнац Гюнтер (1725–1775). В светском искусстве больше использовали камень и бронзу.

Скульптуру для дворцов и парков часто заказывали иностранным мастерам. Фридрих II, помимо замечательных полотен Ватто и художников его школы, приобрел и приказал доставить в Берлин работы самых знаменитых французских скульпторов того времени. Из местных художников можно выделить двоих: Андреаса Шлютера (1664–1714) в Пруссии и Георга Рафаэля Доннера (1693–1741) в Австрии. Первый является автором

←

191. Автор *Вознесения Богоматери* в паломнической церкви в Роре, Бавария (1717–1725), — баварский архитектор, скульптор и мастер декоративной живописи Эгид Квирин Азам.

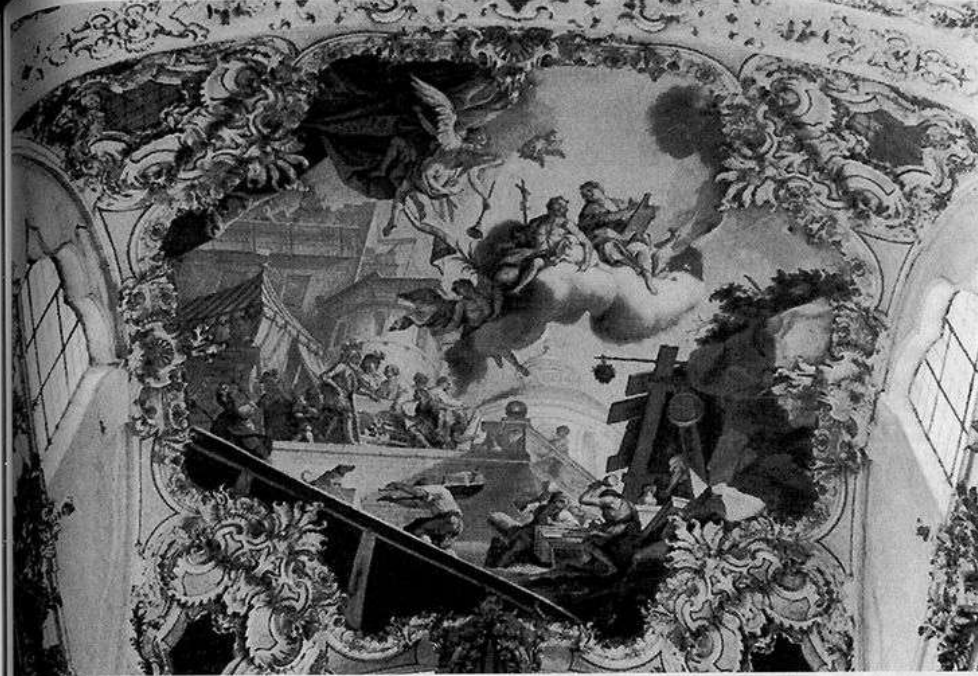


193. Г. Р. Доннер. Фигура *Провидение* украшает фонтан на Новом рынке в Вене; оригинал, выполненный из свинца, находится в Музее австрийского барокко.

отлитой в 1700 году конной статуи Великого курфюрста — одной из лучших конных статуй эпохи *ancien régime* (старого режима). Образцом для нее послужил памятник Людовику XIV Жирардона для Вандомской площади, однако Шлютер совершенно по-новому трактует модель, изображая ее в стремительном движении. Доннер, выполнивший, в частности, ряд превосходных бронзовых фигур для фонтанов и парков, был учеником итальянца Джулиани. Поражает антибарочный характер работ этого скульптора, сближающий его с Бушардоном (ил. 193).

ЖИВОПИСЬ

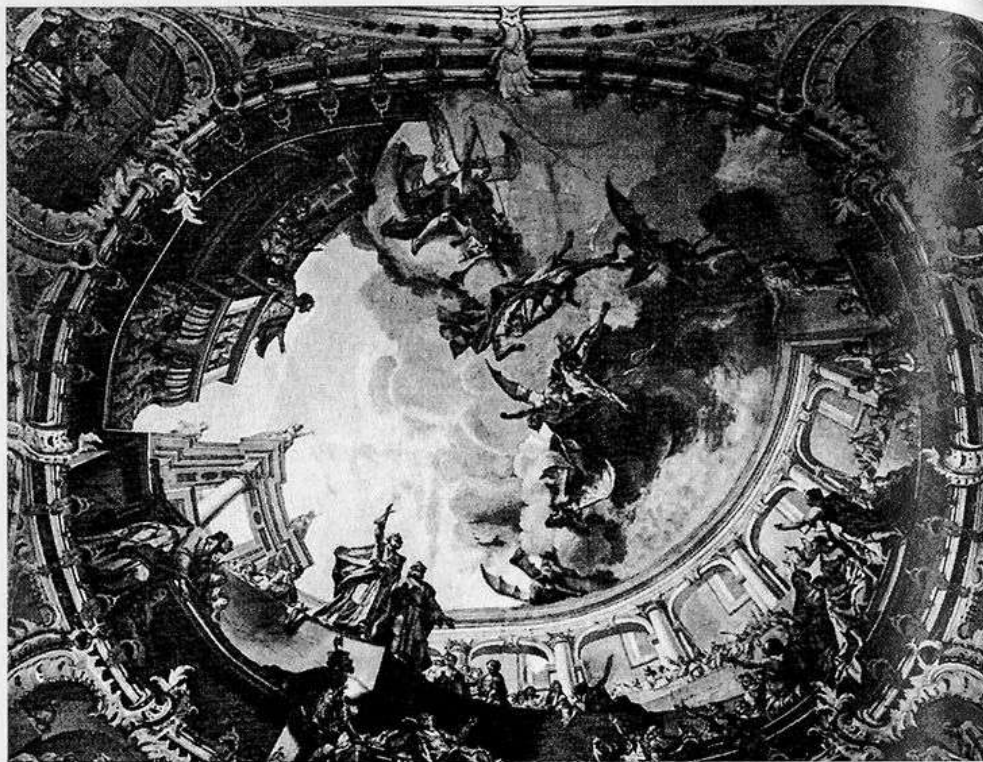
Музеи создают у большинства людей неверное представление о живописи: обычно мы судим о ней только по тому, что в них представлено; и даже историки искусства, призванные ориентировать публику, вводят ее в заблуждение. Так, существует общепринятое мнение о некоторой заурядности живописи немецкой школы. При этом довольствуются очень немногими примерами, называя такие имена, как Рафаэль Менгс или Антуан Пен. Однако достаточно при посещении немецких церквей поднять глаза и обратить внимание на роспись потолков. Во многих случаях это прекрасные образцы живописи, единственный недостаток (если это



194. Роспись потолка нефа в церкви в Штайнгадене Иоганна Георга Бергмюллера, фрагмент которой представлен на снимке, является интересным примером безосевой композиции и диагонального построения пространства.

можно назвать недостатком) которых состоит в том, что они слишком многочисленны, и именно это ставит в тупик тех, кто собирается заняться их изучением. Увы, восхищение искусством прямо пропорционально коэффициенту понесенных им утрат; само обилие памятников барочного искусства вредит его репутации — вероятно потому, что слишком многим приходится восхищаться.

Немецкие художники XVIII века довели мастерство росписи потолков до высочайшей степени. Взяв от итальянцев все, что можно, они подняли технику росписи на следующую ступень. Начиная с XV века в самой Италии наблюдается медленно, но непрерывно нарастающая тенденция освобождения картины от живописной плоскости и проецирования ее в пространство. Прежде всего эта пространственная экспансия стала осуществляться в горизонтальном измерении — на стенах, с их линейной перспективой; но к концу XV века некоторые художники обнаружили, что поверхность над головой зрителя подходит еще больше, и это дало толчок развитию росписи потолков. Вначале они применяли ту же технику, что и для настенной живописи, и эффект знаменитого плафона падре



195. М. Гюнтер. *Святые Петр и Павел, изгоняющие демонов* — роспись в приходской церкви в Гётцене (Тироль), яркий образец «прорыва в пространство».

Поццо основывался на перспективе, сходящейся в одной точке, которой была вершина воображаемого конуса. Подвижность, или то, что итальянцы называют *mobility*, пространству потолка придали венецианцы и ломбардцы, отказавшиеся от архитектурных элементов, заимствованных живописцами у театральных декораторов, и вместо них смело населившие небеса парящими в пространстве человеческими фигурами, освобожденными от законов земного притяжения. Усвоив открытия итальянцев, немецкие художники пошли в свои поисках намного дальше; они деформировали пространство, которое благодаря смещению крайнего предела стало головокружительным, так что зритель, в каком бы месте церкви он ни находился, воспринимает изображение в движении. Наибольшее распространение это искусство находило в церквях, поскольку размеры внутренних помещений дворцов, за исключением парадных лестниц, были недостаточны для того чтобы в полной мере использовать возможности живописи, рассчитанной на пространственные эффекты.

В немецких государствах в то время было множество художников, с тем или иным успехом работавших в данной области, приобретая необыкновенную виртуозность в решении пространства. Они до сих пор мало кому известны, так как их работы редко воспроизводились, а кроме того, необыкновенное чувство упоения пространством, которое вызывает созерцание этих форм и фигур, можно пережить, только увидев все это наяву, а не на фотографии. Известны лишь немногие, наиболее выдающиеся в этой области искусства художники: в Германии — Космас Азам, Бергмюллер (ил. 194), Иоганн Батист Циммерман, Матеус Гюнтер (ил. 195) и Иоганн Цик; в Австрии — Пауль Трогер, Даниэль Гран и Хобенбург (Мартин Альтомонте). У австрийских художников, чья живопись ближе, чем немецкая, к ломбардцам и венецианцам, через которых они познакомились с этой техникой, колорит ярче, радостней, чувственней; у немцев же он более резкий, несколько искусственный, хотя, правда, во многих случаях и более романтический, когда, как ни странно, ощущается некоторая доля влияния Рембрандта. Однако романтизм коснулся и Австрии, что видно на примере Антона Маульперча (1724–1796). Его можно назвать немецким Маньяско, но, в отличие от итальянского живописца, он занимался не только станковой живописью, и пространство расписанных им потолков пронизано ослепительными вспышками света, озаряющими всепоглощающий мрак ночи.

Наконец, не надо забывать, что именно в Германии Тьеполо создал непревзойденный шедевр в данной области — фресковую роспись на плафоне над парадной лестницей резиденции в Вюрцбурге. Трудно найти другой пример столь совершенного соединения архитектурного и живописного пространства. Здесь Тьеполо и вправду превзошел сам себя, чему, несомненно, способствовала окружающая его благожелательная атмосфера.

Уместно ли рядом с именами этих гениев вспоминать о таких ремесленниках от искусства, как Антуан Пен (1683–1757), который, будучи французом по происхождению, работал при берлинском дворе, делая на заказ картины и портреты. По сравнению с теми немецкими художниками, которые создавали на потолках храмов подлинно волшебные миры, это были посредственные ремесленники, просто занимавшиеся не своим делом.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Немецкая мебель XVIII века была имитацией французской, но отличалась утяжеленными формами и меньшим изяществом. Обычно мебель для немецких дворов ввозилась из Франции. Оттуда же поступали и ковры, поскольку в то время в самой Германии их не ткали.

С другой стороны, Германия XVIII столетия дала миру целый ряд золотых и серебряных дел мастеров; успешно развивалось искусство керамики. Хотя немецкие ювелиры не достигли такого совершенства, как французские, зато преуспели в создании пышных рокайльных форм. Один из них, работавший при саксонском дворе Иоганн Мельхиор Динглингер, создавал из золота и драгоценных камней нелепые многофигурные сцены — например, насчитывавшую 165 фигур композицию 1711 года *Великий Могол Аурунгзеб, принимающий дары от знатных людей в свой день рождения*.

Германии принадлежит слава основания производства европейского фарфора. С начала XVII века фарфор был главным предметом экспорта из Китая в западные страны, и китайцы тщательно и ревностно охраняли секрет его изготовления. Но в 1709 году И.-Ф. Бётгеру, работавшему по указанию Августа Сильного, страстного собирателя китайского фарфора, удалось раскрыть тайну его производства, и в 1710 году Август Сильный основал Мейсенскую фарфоровую мануфактуру. Эта фабрика производила не только посуду, но и пользовавшуюся большим успехом фарфоровую пластику, первым к которой обратился Иохим Кендлер. Самые изящные ее образцы создавал итальянец Франц Антон Бустелли. Саксонцы хранили свой секрет хуже, чем китайцы, и вскоре в Вене, Людвигсбурге, Нимфенбурге, во Франкентале и Берлине стали открываться сначала частные, а затем и государственные фарфоровые заводы. Самых лучших результатов достигла мануфактура в Нимфенбурге близ Мюнхена, ее продукция отмечена большим изяществом, даже по сравнению с Мейсеном.

Польша и Россия

В первой половине XVIII века Польша находилась в политической зависимости от Саксонии, так как польские короли Август II и Август III были саксонскими курфюрстами. Это способствовало проникновению в Польшу влияний из Центральной Европы, а через нее и из Франции. В Польшу были приглашены работавшие при дрезденском дворе художники Лонглюн и Луи де Сильвестр, познакомившие эту страну с искусством рококо.

Французское влияние усилилось во время правления Станислава Августа Понятовского, в 1763 году ставшего курфюрстом Саксонским. Он рос в Париже, затем формировался под влиянием мадам Жоффрен, салон которой был тогда самым знаменитым в Европе. Стремясь распространить стиль классицизма и на Варшаву, он решил перестроить свой дворец, для чего пригласил архитектора Виктора Луи (1731–1807) и приобрел коллекции произведений французского искусства. Однако дворец в Лазенках (ил. 196), созданный в 1784 году по проекту итальянского архитектора Доменико Мерлини, был построен еще в палладианском стиле — свидетельство того, что в Польшу проникали и английские влияния. В живописи неоклассицизм получил развитие в творчестве Шимона Чеховича (1689–1775), ученика Карло Маратты.

Что касается России, то результаты деятельности Петра Великого, открывшего «окно в Европу», вскоре стали сказываться и на ее искусстве. Для задуманного им строительства в устье Невы нового города — Санкт-Петербурга — Петр Великий пригласил архитекторов из разных стран: немцев, голландцев, итальянцев. Архитектор из итальянской Швейцарии Доменико Трезини (1670–1734) построил собор Петропавловской крепости. Положенная в основу плана этого храма трехнефная базилика с куполом над западным средокрестием свидетельствует об отказе от существовавших тогда в России традиций строительства православных церквей. Что же касается Санкт-Петербурга, первый из предлагавшихся генеральных планов города основывался на планировке Амстердама, с пересекавшими его многочисленными каналами; однако вскоре французское влияние взяло верх над голландским. Еще до своего посещения Франции Петр Великий, задумавший построить дворец в Петергофе и



196. Дворец в Лазенках, Варшава, итальянского архитектора Доменико Мерлини напоминает неопалладианскую архитектуру Венеции XVIII века.

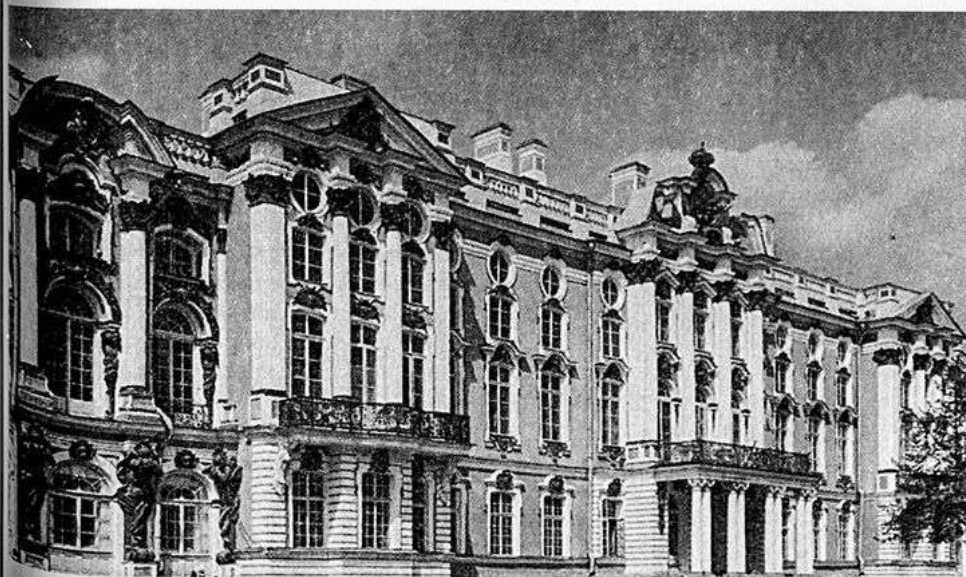
потрясенный донесениями о строительстве в Версале, начал выписывать художников из Франции. В 1717 году он посетил Париж и Версаль, масштабы и великолепие которых произвели на него огромное впечатление. Он отказался от голландского варианта планировки Санкт-Петербурга и пригласил французского архитектора Ж.-Б. Леблона. Правда, при строительстве Петербурга план Леблona был видоизменен. На правом берегу Невы вырос город, широкие проспекты которого, расходящиеся от Адмиралтейства, напоминали планировку Версаля. Архитектура Петергофского дворца, построенного на берегу Финского залива, была навеяна дворцом Людовика XIV.

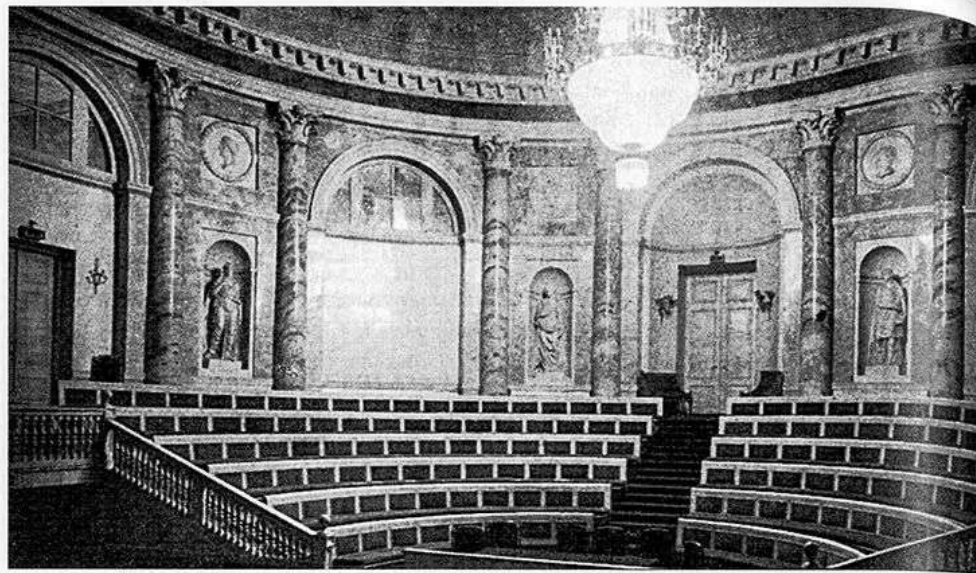
Семена привезенного в Россию барокко пышным цветом расцвели в царствование дочери Петра Великого — Елизаветы, проявлявшей большой интерес к искусству и отличавшейся тягой к роскоши. Ее главным архитектором был итальянец по происхождению Бартоломео Растрелли (1700–1771), сын скульптора, вывезенного Петром Великим из Франции. Он учился у Робера де Котта, но вдохновлялся творчеством Бернини и Борромини. В Санкт-Петербурге он построил Зимний дворец, положив в основу его планировки характерный для итальянской архитектуры замкнутый план и украсив фасад огромными колоннами. Однако в строительстве Екатерининского дворца в расположенном к югу от Петербурга Царском Селе он продемонстрировал большую приверженность фантазиям барокко (ил. 197). Этот дворец открытой, на французский манер,

планировки обращен к парку фасадом длиной примерно 300 метров. Его интерьеры, отделанные деревянной резьбой, позолотой и стукко, включали также небольшую Янтарную комнату, которую еще Петр Великий купил у Фридриха I; к несчастью, она пропала во время Второй мировой войны. Благодаря своим интерьерам Царскосельский дворец считался одной из самых пышных и величественных резиденций в Европе. По примеру царей начали строить дворцы и русские вельможи. Торжественной и монументальной становилась порой и церковная архитектура того времени, перенимавшая черты светского зодчества. Так, Растрелли построил Смольный монастырь, по своей грандиозности не уступавший монастырям Центральной Европы. Все эти здания строились из кирпича и отделывались стукко. Бирюзовые, охристо-красные, желтые или небесно-голубые цвета построек придавали городу на Неве праздничный облик.

Однако вскоре расцвет барокко сменился ростом влияния французского искусства. В 1757 году императрица Елизавета основала Академию художеств, поставив во главе нее некоего француза. Проведенная в 1764 году Екатериной II проверка работы Академии показала, что французами были заняты самые важные кафедры. Здание Академии также создано в 1759 году по проекту французского архитектора Валлен-Деламота, построившего (совместно с А. Ф. Кокориновым) его в стиле классицизма и покончившего таким образом с пышностью построек Растрелли.

197. Искусное оформление Царскосельского дворца Бартоломео Растрелли создано в духе немецкого рококо.





198. Интерьер Эрмитажного театра в Санкт-Петербурге, построенного Джакомо Кваренги в стиле неоклассицизма, отличается богатством оформления из стукко.

Екатерина II, ставшая одной из крупнейших покровительниц искусств в XVIII веке, поддерживала развитие классицизма. Высокое качество и масштаб приобретаемых ею коллекций, размах проектов, связанных с искусством, дружба с философами — все это выдвинуло петербургский двор в число первых дворов Европы.

Для своего интеллектуального времяпрепровождения Екатерина Великая велела Валлен-Деламоту построить на берегу Невы Малый Эрмитаж, соединив его переходом с Зимним дворцом. В нем она разместила свои коллекции; но вскоре они потребовали более обширного помещения, и тогда архитектор Юрий Матвеевич Фельтен (1730–1801) возвел для нее еще одно здание, впоследствии получившее название Старый Эрмитаж. Любимым архитектором Екатерины был итальянец по происхождению, представитель неоклассицизма Джакомо Кваренги (1744–1817). В Санкт-Петербурге он построил несколько дворцов, а также Эрмитажный театр (ил. 198). В неоклассическом стиле им был сооружен и Александровский дворец в Царском Селе. Там же шотландец Чарлз Камерон (1730-е – 1812) создал, совершенно в духе Роберта Адама, комплекс садово-парковых зданий, включавший, в частности, Агатовый павильон.

Под влиянием иностранных архитекторов и Академии художеств русские зодчие начинают работать в европейском духе. Так, архитектор

Иван Егорович Старов (1745–1808) построил для фаворита Екатерины князя Потемкина Таврический дворец — образец строгого неоклассического стиля. После смерти в 1796 году Екатерины Великой русские архитекторы стали играть более важную роль. Строительство Петербурга продолжил Александр I, которому предстояло решить задачу, подобную той, что стояла перед Наполеоном при застройке Парижа: придать Санкт-Петербургу подобающий столице величественный облик.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Чуть ли не единственным сколько-нибудь значительным скульптором до-екатерининской эпохи в России был Бартоломео Карло Растрелли (1675–1744), отец архитектора. В 1744 году в подражание статуе Людовика XIV Жиардона он поставил конную статую, прославлявшую Петра Великого. У скульптора, профессора Императорской Академии художеств француза Никола-Франсуа Жилле было несколько русских учеников, которых он посылал во Францию для завершения обучения. Этим объясняется тот факт, что искусство Федота Шубина, Михаила Козловского и Феодосия Шедрина тесно связано с французской школой. Самым ярким событием в истории скульптуры эпохи Екатерины II было сооружение *Медного всадника*, бронзового конного монумента в честь Петра Великого, созданного французским скульптором Фальконе, который работал над ним с 1766 по 1778 год. Царь изображен сидящим на вздыбленном коне и сохраняющим олимпийское спокойствие (ил. 199).

199. Э. М. Фальконе. Бронзовый монумент Петра Великого (1766–1778), Санкт-Петербург. Устойчивость фигуры вздыбленного коня обеспечивают дополнительные точки опоры (хвост коня и подпираемая его копытами змея — символический образ поверженного врага).



Благодаря тому что в России работало множество французских и итальянских живописцев, проживавших здесь в течение более или менее длительного времени, в Санкт-Петербурге возникла школа придворной живописи, отсутствовавшая до тех пор в России. Историческая живопись была достаточно посредственной; однако в области портретного жанра работали такие талантливые художники, как Дмитрий Левицкий (1735/1737–1822) и Владимир Боровиковский (1757–1825).

Сама же Екатерина предпочитала классицизм. Она мечтала увидеть Рим, но боялась покинуть Россию, опасаясь, что в ее отсутствие в Санкт-Петербурге может произойти государственный переворот; поэтому она решила заказать для своего дворца копии всех ватиканских фресок Рафаэля. За исключением росписей лоджий Ватикана проект не был осуществлен. Познакомиться с памятниками древности Италии Екатерине помогал Клериссо, с которым она переписывалась; она просила его высылать ей различные зарисовки, и для нее прямо в мастерской Клериссо скупались все его рисунки и акварели — этюды на античные темы и проекты воображаемых зданий.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Русские архитекторы во главе с Растрелли, отвечавшим за оформление Зимнего дворца и Царского Села, в короткий срок подготовили целую армию искусных мастеров лепки, бронзы, позолотчиков, мебельщиков, обработчиков металла, мастеров фарфора и ювелиров, которые должны были удовлетворить резко возросший в Санкт-Петербурге спрос на предметы прикладного искусства. Русские столяры-краснодеревщики и декораторы мебели овладевали новыми материалами и техникой: обработкой моржовой кости, малахита, алебаstra и металла. Тульская фабрика производила парковую мебель из стали и меди редкого изящества. Но столовое серебро Екатерина II и ее приближенные предпочитали заказывать в Париже. Именно поэтому Государственный Эрмитаж располагает великолепной, несмотря на производившиеся советским правительством распродажи, коллекцией французского серебра.

Нидерланды

В первой половине XVIII века искусство Южных Нидерландов продолжало развиваться в русле барокко, но в архитектуре той поры уже можно уловить определенное французское влияние, заметное, например, во дворце герцога Брабантского, который построил Гийом де Брейн на Гран-плас в Брюсселе. В архитектуре второй половины столетия пышность барокко постепенно сменяется холодной строгостью классицизма. Обширный ансамбль Королевской площади (ил. 200) и парка в Брюсселе был создан в неоклассическом стиле (1776) французом Барнабе Гимаром, который пользовался планами работавшего в Париже Н. Барре, но переделывал их до неузнаваемости. Барочная многоречивость оформления церковных кафедр перешла и в стиль рококо. В кафедрах Лорана Дельво для собора Святого Бавона в Генте и Теодора Верхагена для Нотр-Дам Хансвика в Малине конструкция скрыта обильным декором. Влияние Версаля способствовало проникновению классицизма и в декоративную скульптуру.

В Антверпене работал ряд незначительных мастеров жанровой живописи, которые создавали сценки, отвечавшие духу тогдашней жизни. Тончайший мастер декоративной живописи Пьер-Жозеф Верхаген (1728–1811), верный рубенсовской концепции искусства, продолжал эту традицию вплоть до начала XIX столетия.

В Голландии гугенот Даниэль Маро ввел стиль Людовика XIV, который, после строгой архитектуры классицизма XVII века, был ближе к барокко. Это можно видеть на примере Королевской библиотеки в Гааге, построенной по проекту 1734 года (ил. 201). Большинство частных домов по-прежнему строилось из кирпича, и их единственным украшением могла быть, например, изящная дверь в стиле рококо. В Амстердаме дома богатых бюргеров, располагавшиеся по берегам каналов, украшали барочные фасады из камня, а интерьеры — лепнина, что делало их похожими на настоящие дворцы (например, Отель-де-Нёфвилль, Хееренграхт, 475, Амстердам). Около 1770 года появляются и неоклассические постройки (например, ратуша в Вееспе).

Похоже, гений живописи, вдохновлявший блестящее искусство Голландии предыдущего столетия, в XVIII веке решил отдохнуть. Здесь выделяется, пожалуй, лишь Корнелис ван Трост (1697–1750); его жанровой



200. Королевская площадь в Брюсселе. Живший в Бельгии французский архитектор Барнабе Гимар спроектировал ее на основе чертежей, присланных из Парижа архитектором Барре.

201. Королевская библиотека в Гааге, созданная в 1734 году французским архитектором Даниэлем Маро.



202. К. ван Трост. *Loquebantur Omnes* («И все принялись болтать»). Гаага, Маурицхейс. Одна из пастелей сатирического цикла, посвященного выдуманному самим художником забавным эпизодам дружеской пирушки в «Доме Биберуса».

живописи свойственна большая легкость, отвечающая новому духу; художник создает серии картин, посвященные житейским историям, подобно тому как это делал Хогарт в Англии (ил. 202).

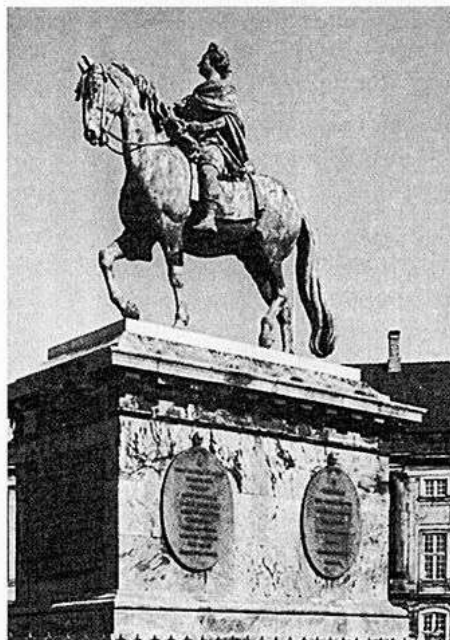
По-прежнему продолжается блестящее развитие прикладного искусства. Амстердамские мастера серебряных дел изготавливают изящные вещицы в духе рококо; свой расцвет, пик которого пришелся на 1700–1740-е годы, переживает делфтская керамика. В делфтском фаянсе привнесенный Даниэлем Маро руанский стиль украшений — так называемый ламбрекен — теперь соединился со старыми орнаментальными мотивами. После 1750 года фарфор стали производить в Вееспе, Лоодсрехте, Амстердаме и Гааге.

Скандинавия

Искусство Скандинавии испытало влияние немецкой, фламандской и голландской школ. Однако в XVIII веке Швеция и Дания начали в большей степени ориентироваться на Францию.

Задумав перестроить свою столицу в более современном духе, датские короли стали приглашать художников из Франции. Французские мастера — архитектор Никола-Анри Жарден (1720–1799), скульпторы Ле Клерк (1688–1771) и Жак-Франсуа Жозеф Сали (1717–1775) — основали Академию, где затем обучали местных художников. Сали является автором

203–204. Ж.-Ф. Ж. Сали. Памятник Фридриху V (1768) на площади Амалиенборг в Копенгагене, образцом для которого послужила конная статуя Людовика XV в Париже. Рядом — портрет Фридриха V (Стокгольм, Национальный музей) работы Карла Густава Пило, в некоторых произведениях которого чувствуется влияние живописи Гойи.



205. А. Рослин. Дама с веером (Портрет жены художника), Стокгольм, Национальный музей. Характерный для искусства XVIII века тип женского портрета: улыбающаяся, кокетливая изящная дама. Здесь ощущается некоторое влияние венецианцев.



прекрасной конной статуи Фридриха V (ил. 203). Лучший живописец Скандинавии того времени, живший в Дании швед Густав Пило (1711–1792), долгие годы работал вместе с этими французскими художниками в копенгагенской Академии (ил. 204).

В Стокгольме французское влияние стало распространяться в конце XVII века. Для королевы-матери Хедвиги-Элеоноры, вдовы Карла X, ее архитектор Никодемус Тессин Старший создал, ориентируясь на Версаль, ансамбль резиденции Дроттнингхольм близ Стокгольма. После смерти отца в 1681 году его работу продолжил сын, Никодемус Тессин Младший (1654–1728), разбивший в Дроттнингхольме парк во французском стиле. Затем он приступил к строительству Королевского дворца в Стокгольме, которое продолжалось почти сто лет (1697–1771), став на долгое время полем деятельности для самых разных художников. Тессин привез из Франции целую армию художников, скульпторов, декораторов, ювелиров, мастеров серебряных дел. Один из них, скульптор Бернар Фуке, выполнил целый ряд достойных внимания произведений. В 1732 году, когда

работы, прерванные из-за военного поражения Карла XII, были продолжены, директор Академии изящных искусств Харлеман отправился в Париж, чтобы пригласить новых художников; в их числе были два скульптора: Пьер Ларшевек, автор конных памятников Густаву Вазе и Густаву Адольфу II, и Жак-Луи Бушардон (младший брат крупнейшего мастера французской скульптуры классицизма XVIII века Эдма Бушардона), проработавший в Швеции 12 лет и создавший целый ряд значительных произведений, в том числе несколько портретных бюстов короля. Сын Никодимуса Тессина Младшего граф Карл Густав Тессин (1695–1770), который с 1739 по 1742 год был шведским послом в Париже, активно содействовал приезду в Стокгольм других художников, а также приобретению произведений искусства во Франции.

Шведские художники ездили во Францию для совершенствования своего мастерства. Одни, как Лаврейнс (Николас Лафренсен), приезжали туда на длительный срок, другие — например портретист Александр Рослин (1718–1793), вообще становились живописцами французской школы. Женившись и осев во Франции, последний стал придворным художником Людовика XVI, но ему так и не удалось избавиться от некоторого натурализма, чуждого французскому характеру (ил. 205).

Неоклассицизм в Швеции — так называемый густавианский стиль — получил развитие в годы правления Густава III (1746–1792), просвещенного монарха, дважды (в 1771 и 1784 году) посетившего Францию. Первым архитектором короля был Жан-Луи Депре (1742–1804). Он долгое время учился живописи в Италии, стал придворным художником французского короля, а затем получил разрешение уехать в Швецию, где создал для будущей королевской резиденции в Хаге проект большого дворца в неоклассическом стиле, строительство которого было прервано смертью Густава III.

Великобритания

В XVIII веке, когда вся Европа — за исключением Голландии — сделала выбор в пользу монархии как института, дарованного Господом Богом (и настолько в ту пору распространенного, что любое, самое маленькое немецкое княжество могло гордо заявить о своей к нему принадлежности), Англия опробовала другую форму правления — парламентскую монархию, при которой король царствует, но не правит, а управление государством осуществляет кабинет министров, отчетывающийся перед парламентом.

Установлению парламентского управления способствовал тот факт, что трон принадлежал иностранной, Ганноверской, династии. Первые два Георга этой династии оставались немцами — Георг I мог объясняться со своими министрами только на латинском языке. Когда же Георг III, уже полностью англоизированный, попробовал вернуть себе бразды правления, было слишком поздно. Отчасти по этой причине, а частично — из-за неотесанности первых двух королей Ганноверской династии, монархия в то время не оказывала влияния на искусство. Появившаяся позднее изысканность манер связана не с королевским двором, а главным образом с аристократическим обществом, в котором, кстати, имели значение не только наследственные привилегии; благодаря вигамам, в него допускались на равных торговцы и банкиры. Важную роль в общественной жизни Англии стал играть провинциальный город Бат, превратившийся в модный курорт, куда съезжался на воды весь лондонский высший свет, признанным арбитром элегантности которого был Красавец Нэш. Во второй половине XVIII века гостиные, наряду с кофейнями и клубами, оказались тем местом, где собиралось общество, хотя и не приобрели такого значения, как во Франции. Но и во Франции, и в Англии XVIII века искусство становилось средством отражения общественной жизни. Во Франции после смерти Людовика XIV двор утратил контроль за поведением и состоянием умов своих подданных, хотя и сохранил политическое влияние; в Англии он все больше выражал государственный суверенитет, необходимый для сохранения единства в условиях активной партийной борьбы, которая и является главным принципом демократической системы.

Англия XVIII века прошла через увлечение архитектурными экспериментами. Публиковалось много книг по теории и практике архитектуры, а также специальных журналов. В освещении этих тем не брезговали принимать участие и известные представители аристократии — такие как лорд Берлингтон, лорд Пемброк, Хорэс Уолпол.

Общей темой подобных исследований было возрождение традиции, начало которой положил Иниго Джонс в первой половине XVII века и которая ориентировалась на классицизм. Однако, как ни парадоксально, в это время переживала возрождение и готическая архитектура, кстати, никогда не оставшаяся без внимания.

Когда в 1728 году генеральным смотрителем строительных работ (вместо Рена, которому оставалось жить четыре года) был назначен Уильям Бенсон (1682–1754), он, в отличие от своего предшественника, взял курс на классицизм, найдя поддержку в совершенно новых умонастроениях, распространенных в то время среди вигов, одним из главных выразителей которых был лорд Берлингтон (1694–1753). В 1714–1715 годах Берлингтон посетил Италию, и его возвращение в Англию совпало с публикацией Колином Кемпбеллом первого тома его труда *Британский Витрувий* (1715), знакомящего архитекторов с лучшими — главным образом классицистскими — образцами английской архитектуры. Палладио теперь превозносили как никогда; иллюстрации его *Quattro Libri* (*Четыре книги об архитектуре*) были перегравированы и опубликованы (вместе с новым переводом текста Николаса Дубойса) в Лондоне в 1717 году венецианцем Джакомо Леони (1686–1746). В 1727 году были опубликованы проекты Иниго Джонса. Витрувий, Палладио и Иниго Джонс стали считаться теоретиками новой эстетики палладианства.

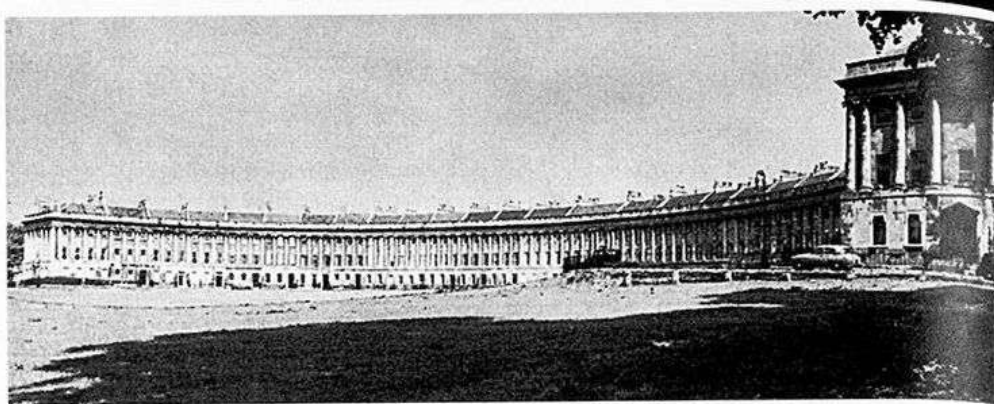
Эта эстетика была воспринята сразу же и с энтузиазмом. Лишь шотландец и истинный тори Джеймс Гиббс (1682–1754) держался от нее в стороне, следуя вкусам Рена, восходящим к образцам архитектуры римской эпохи (таким как, например, лондонская церковь Сент Мартин ин-зе-филдс). В 1715 году Колин Кемпбелл начал возводить в палладианском стиле Уонстед-хауз (впоследствии разрушенный). В 1723 году он построил Мереуорт-касл (ил. 206), в котором чувствуется влияние расположенной близ Виченцы виллы Ротонда Палладио. Этого же стиля придерживался лорд Берлингтон для собственной виллы Чизик-хауз, начатой в 1725 году. Палладианство стало распространенным направлением в архитектуре загородных домов Англии; Кемпбелл и лорд Берлингтон построили каждый по десятку таких домов. Берлингтон работал вместе с Уильямом Кентом (1685–1748), главным достижением которого был Холкхэм-холл; его украшенные ионическими колоннами вход и лестница, бесспорно, являются наиболее характерными примерами вкуса



206. К. Кемпбелл. Мереуорт-касл (1723) — одно из первых зданий, созданных под влиянием виллы Ротонда Палладио в Виченце, которой позднее будут подражать многие архитекторы Англии.

Берлингтона. Большей строгостью отличается построенное по проекту Кента здание казарм конногвардейского полка (Хорс-Гардс) в Уайтхолле. Берлингтону следовал лорд Пемброк (1693–1751), строивший свои загородные дома с помощью инженера Роджера Морриса (ум. в 1749). Увлечение архитектурой Палладио настолько захватило их, что в нескольких парках (Уилтон, Прайор-парк, Стоу) они поставили по не осуществленному самим итальянским архитектором проекту триумфальные мосты. К этому, первому, поколению палладианцев в английской архитектуре принадлежат также Генри Флиткрофт (1697–1767), Исаак Уэйр (ум. в 1766) и Джон Варди (ум. в 1765).

Архитекторам первого поколения английских палладианцев мешала их чрезмерная эрудиция; представители второго поколения сэр Роберт Тэйлор (1718–1788) и Джеймс Пэйн (1725–1780) были более раскрепощенными в своем творчестве. Этот стиль распространился по всей стране. Выдающимся достижением палладианства стала застройка модного курорта Бата, осуществленная Джоном Вудом Старшим (1704–1754) и Джоном Вудом Младшим (1728–1781). Последний спроектировал площадь Роял-Кресент, использовав изобретенную им и ставшую затем в Англии популярной планировку городского пространства в форме серпа (ил. 207).



207. Дж. Вуд Младший. Площадь Роял-Кресент (1767–1775) в Бате, который называли «английской Виченцей», создана в абсолютно палладианском духе.

От палладианства вполне естественным был переход к неоклассицизму, берущему начало уже не в работах Палладио или Витрувия, а в архитектуре тех греческих и римских построек, руины которых были обнаружены в Южной Италии, Греции, Далмации и на Среднем Востоке (в Пальмире и Баальбеке). В то время в печати о них появлялись многочисленные материалы. Наиболее активными представителями английского неоклассицизма стали четверо братьев Адам и сэр Уильям Чеймберс (1723–1796), автор *Трактата о гражданской архитектуре* (1759), построивший Сомерсет-хауз, величественное административное здание Лондона, в котором он претворил свои теории на практике. Роберт Адам (1728–1792), второй по старшинству из четырех братьев, посетил Италию, где оставался с 1754 по 1758 год и познакомился с Клериссо, увлекавшимся зарисовками древних руин. Источники творчества братьев Адам были различными: французская архитектура, античность, Ренессанс, что давало возможность разработать более гибкий, чем палладианский, стиль и потому подходящий для разных задач. Самая значительная работа Роберта Адама — безусловно, Сайон-хауз. Он внес поистине революционные изменения в самую концепцию интерьера, введя в него орнаментацию, основанную на античных мотивах, составлявших гармоничное единство с архитектурой (ил. 208). Интерьеры классицистских зданий архитекторов предыдущего поколения украшались в манере рококо, включая иногда китайские мотивы или стиль шинуазри, но оформление вестибюля и лестницы оставалось выдержанным в духе классицизма. В декоративном убранстве появились новые ориентиры: Помпеи, древнегреческая классика и даже этрусское искусство; возрождается и гротеск, принимая формы, полные свободы и изыска.

У Чеймберса были ученики, часть из них (Томас Колси, Джеймс Гандон) стали его последователями, другим (например, Джордж Данс

Младший и Джеймс Уайет) был ближе стиль братьев Адам. Господство неоклассицизма в Великобритании продолжалось и после появления «живописного» стиля периода романтизма.

Но как будто для того, чтобы уравновесить строгость принципов классицизма, во второй половине XVIII века в Великобритании возрождается готический стиль, который в той или иной степени не переставали использовать, — например в строительстве университетских или церковных зданий. Даже такие представители палладианства, как Уильям Кент, работали в готическом стиле. А архитекторы-любители, вроде Сандерсона Миллера (1717–1780) и сэра Хорэса Уолпола (1717–1797), открыли моду на готику в строительстве загородных резиденций. Именно этот стиль Уолпол выбрал для оформления собственных домов, Строберри-хилл и Твиккенхэм. Новая манера привилась, и в аристократических домах стало модно оформлять в готическом стиле библиотеки и галереи.

Не менее парадоксальной была эволюция садово-паркового искусства, поскольку она шла в другом направлении, нежели архитектура. Создание так называемых английского или англо-китайского типов парка было, по сути, основным вкладом Великобритании в искусство рококо, этого «французского» стиля, обаянию которого пыталась противостоять Англия. Самое любопытное заключалось в том, что главными сторонниками новой планировки парков оказались приверженцы палладианства в архитектуре: Уильям Кент, Уильям Чеймберс, лорд Берлингтон. Палладианские загородные дома вроде Чизика размещались в парках со

208. Музыкальная гостиная в доме на Портмен-сквер, 20, в Лондоне — один из образцов декора по мотивам древнегреческой классики. Лепные украшения выполнены по рисункам Роберта Адама (1775–1777).



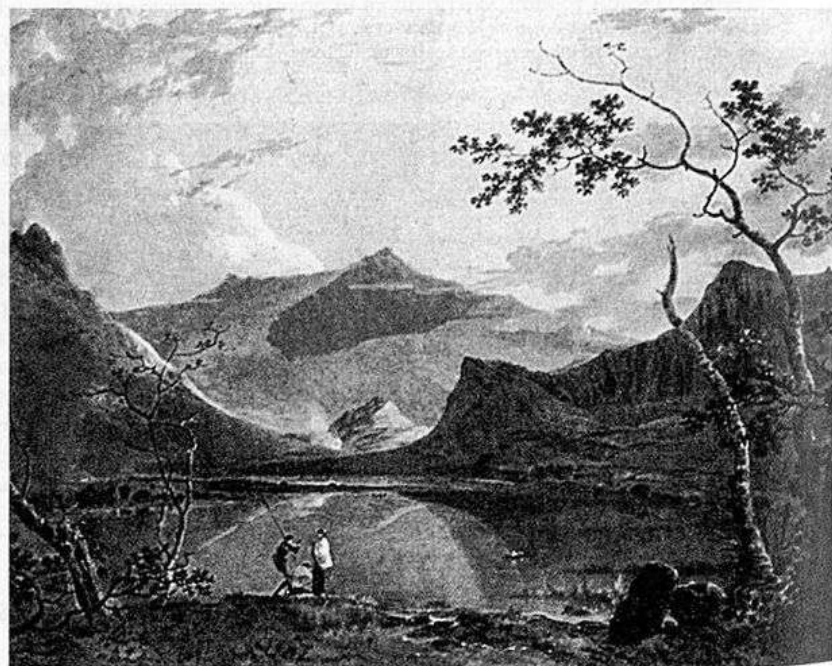
множеством прихотливо извивающихся дорожек и ручьев, прудов, лужаек, каскадов и скал, которые должны были представлять естественную, ничем не нарушенную природу. В то же время охотились за редкими породами деревьев и наполняли парки разного рода китайскими, мавританскими, готическими павильонами, искусственными руинами (в греко-римском или средневековом духе), мавзолеями, а также храмами, посвящавшимися отвлеченным философским понятиям или чувствам. Парки подобного типа сразу же вошли в моду в Европе; они либо заменяли парки во французском стиле, либо соседствовали с ними.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Лучшими мастерами скульптуры в Англии XVIII века были иностранцы, создававшие надгробные памятники, портретные бюсты, а также садово-парковую скульптуру. Наиболее значительным среди них был француз Луи-Франсуа Рубильяк (1702–1762).

В начале XVIII века в Англии по-прежнему работали живописцы из Голландии, но теперь к ним добавились итальянцы, главным образом

209. Р. Уилсон. *Вид на Сноудон*. Ливерпуль, Художественная галерея Уокера. Природа Британских островов у этого художника окутана золотистой дымкой пейзажей Клода Лоррена.



210. Т. Гейнсборо. *Утренняя прогулка*. Лондон, Национальная галерея.



211. У. Хогарт. *Вскоре после свадьбы*. Лондон, Национальная галерея. Картина из прославленной серии *Модный брак*.

венетианцы, стали приезжать в Лондон и французы (Ватто, Филипп Мерсье). Одновременно здесь готовили собственных художников. Сэр Джеймс Торнхилл (1675–1734), изучавший в Италии методы росписи потолков, расписал в духе *trompe-l'œil* плафон Большого зала госпиталя в Гринвиче и купол собора Святого Павла.

Но истинным родоначальником английской школы живописи был Уильям Хогарт (1697–1764). Обратившись к жанровой живописи, в которой работали художники Голландии и мастера галантных сцен во Франции, он создал живопись морализирующего характера. В отличавшейся свободомыслием Англии начиная с конца XVII века получила большое развитие сатирическая литература. Она вдохновила Хогарта на создание серий картин, таких как *Карьера илюхи* и *Модный брак* (ил. 211), в которых он бичевал нравы английского общества. Этот созданный им и позднее подхваченный французским художником Грёзом нравоучительный жанр живописи стал очень популярным во второй половине XVIII века,

о чем свидетельствует успех, с которым продавались гравюры, сделанные Хогартом на основе своих картин. Он также писал портреты — скорее этюды, чем законченные произведения, — позднее так работал, например, Фрагонар. Истинное значение Хогарта заключается не в том, что он был родоначальником живописи повествовательного жанра, а в том, что положил начало английской живописной манере, с ее свободой и широким мазком, восходящими к искусству Рубенса, чье влияние сохранялось как во Франции, так и в Англии на всем протяжении XVIII века.

Именно в портретной живописи английским художникам предстояло создать собственный стиль. Алан Рамси (1713–1784) подражал распространенному в то время во Франции и в Италии официальному портрету. Однако после 1750 года английская портретная живопись стала развиваться в сторону большей естественности. Величайшие английские портретисты XVIII века сэр Джошуа Рейнолдс (1725–1792) и Томас Гейнсборо (1727–1788) были совершенно разными художниками. Темпераментный Рейнолдс увлекался самим процессом живописи. Его занимали вопросы техники, и всю жизнь он изучал картины великих мастеров, особенно Рембрандта и Рубенса, стремясь проникнуть в их секреты (ил. 212). Он с удовольствием принимал участие в дискуссиях об искусстве и излагал свои художественные принципы в ежегодной речи, с которой выступал в

212. Дж. Рейнолдс. *Смерть Дидоны*. Лондон, Букингемский дворец. Многим картинам Рейнолдса свойственен драматизм — нечто среднее между риторикой барокко и приподнятостью романтизма. Воспроизводится по разрешению Ее Королевского Величества.





213. Т. Гейнсборо. *Лес Корнард*. Лондон, Национальная галерея. Пейзажная живопись Гейнсборо во многом сформировалась под влиянием Рубенса и Рейсдаля.

качестве первого президента Королевской академии, учрежденной Георгом 17 декабря 1768 года. Он писал свои модели в барочной манере, изображая их в действии или выбирая позы, наилучшим образом выражавшие характер портретируемого. Женщинам на его портретах свойственна чувственность, заставляющая вспомнить о Рубенсе.

Томас Гейнсборо — более наивный, более непосредственный художник, не такой сложный и искусственный, как Рейнолдс. Его портреты поэтичны, их отличает аристократический блеск, напоминающий живопись ван Дейка, которым английский художник глубоко восхищался. Он часто писал групповые портреты, изображая супругов (ил. 210) или целую семью, работая в созданном в Англии Хогартом и распространенном в Голландии жанре «разговорных сцен». Он любил изображать свои модели в естественном окружении, а в так называемый Ипсвичский период (1754–1759) писал пейзажи, напоминавшие о Рубенсе и предвосхищавшие Констебла (ил. 213). В отличие от чувственности образов Рейнолдса, Гейнсборо в позировавших ему женщинах привлекали душа и тонкость натуры.

Господствовавший в архитектуре неоклассицизм позднее получил развитие и в живописи; так, он проявляется в искусстве Джорджа Ромни

(1734–1802). Этот художник начинал как исторический живописец; что же касается его портретов, то естественность, воодушевление, движение, превращавшие этюды Рейнолдса и Гейнсборо в живые портреты, сменяются в работах Ромни сентиментальной позой (ил. 214). У Джона Хоппнера (1758–1810) тонкость, свойственная английской манере, сочетается с более широким, обильным, порой несколько условным письмом. Генри Рёберн (1756–1823) великолепно изображал представителей шотландского общества в своих портретах, написанных густым мазком. К сожалению, характерная для большинства его картин пастозная поверхность была «выглажена» реставраторами, дублировавшими их на новый холст, из-за чего они утратили значительную часть своего очарования.

Нужно также отметить венецианского пейзажиста Франческо Цуккарелли, представлявшего в Англии идиллический пейзаж. Он жил в Англии в течение долгого времени и был членом Королевской академии с момента ее основания. А выходца из Уэльса Ричарда Уилсона (1713–1782) восхищение искусством Клода Лоррена заставило отправиться в Италию, красоты которой и вдохновляли его на создание пейзажей. По возвращении в Англию он стал писать пейзажи своей страны в нежно-золотистой или серебристой гамме, в которой чувствуется ностальгия по Италии

214. Дж. Ромни. *Леди Гамильтон в образе вакханки*. Англия, частное собрание. Сентиментальность в неожиданном сочетании с неоклассической трактовкой сближает многие картины Ромни с произведениями Грёза (см. ил. 166).



(ил. 209). Акварель, которая в других школах живописи была больше похожа на рисунок с размыткой — метод, использовавшийся для предварительных набросков, — стала в Англии первой половины XVIII века самостоятельным видом искусства, помогавшим художникам учиться внимательному наблюдению за натурой, что видно, например, в творчестве Александра Козенса (1715–1785) и его сына Джона Роберта Козенса (1752–1799).

В английском обществе всегда большое значение имел театр. В конце столетия немец Иоганн Цоффани (1734/1735–1810) часто изображал в различных ролях великого актера Гаррика, обожавшего компанию художников. Большим спросом в стране, где так любят лошадей, пользовались и картины скачек. Лучший художник подобных сцен Джордж Стаббс (1724–1806) в 1766 году опубликовал труд *Анатомия лошади*, для которой создал целый ряд настоящих «портретов» этого благородного животного.

Менее успешно развивался в Англии исторический жанр; обращение же к нему Рейнолдса привело к созданию странных для этого художника образов, поражающих своей застылостью. Однако именно в данном жанре оказались наиболее плодотворными художники неоклассицизма. Огромным успехом пользовались работы шотландца Гэвина Хамилтона (1723–1798) и американца Бенджамена Уэста (1738–1820), живописцев, опередивших француза Жака-Луи Давида в разработке концепции картины как сцены из классической истории, создаваемой на основе тщательных археологических исследований.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Английское декоративное искусство XVIII века четко делится на три периода: барокко, рококо, неоклассицизм. В первой половине столетия барокко переживает несколько запоздалый расцвет, главным образом связанный с деятельностью одного из первых мастеров ансамбля архитектора Уильяма Кента, проектировавшего целиком все оформление интерьера, включая мебель. Реакцией на тяжеловесное величие барокко стало ответное наступление (ок. 1750) возрождающейся готики и введение французских рокайльных форм, чему благоприятствовало влияние китайского искусства. Опубликованный в 1753 году трактат Хогарта *Анализ красоты* воспевал знаменитую извивающуюся линию — и это в то время, когда во Франции ее клеймил Кошен. Изучение возможностей рококо достигло кульминации в *Руководстве для джентльмена и мебелищика*, изданном Томасом Чиппендейлом в 1754 году. С этой книгой сразу же познакомились и в других странах Европы, за исключением Франции, и она способствовала распространению

215. Кресло, выполненное из кубинского или гондурасского красного дерева (ок. 1740, Нью-Йорк, собрание Ирвин Унтермайр), свидетельствует о влиянии китайского искусства, что характерно для английской архитектуры эпохи классицизма.



английского рококо в Португалии, Испании, Италии и Голландии, получившего там известность как стиль чиппендейл. В Англии мастера этого стиля часто использовали ценные породы дерева, прежде всего красное (ил. 215), благодаря чему удавалось создавать чрезвычайно изящные формы.

В 1758 году, вернувшись из поездки по Италии и Далмации, Роберт Адам обнаружил, что в Англии господствует стиль чиппендейл. Однако очень скоро он сумел внедрить в Англии тот классический стиль — и в конструкциях, и в декоре, — который сам так долго изучал в Италии. Он создавал тщательно продуманные ансамбли, в которых все, до малейшей детали, было выполнено в классическом духе; вновь ввел моду на стукко, используя его для лепки по собственным рисункам пальметт, ов, дентикул и арабесков. Задавая ритм оформления стен с помощью колонн или пилястров, он стремился к тому, чтобы все комнаты были разных очертаний; прибегал только к светлым тонам: голубому, желтому, зеленому. В том же стиле он проектировал и предназначавшуюся для домов английской аристократии мебель, которую в большом количестве производил на своей мануфактуре Джордж Хэпплуайт. Другой известный мебелищик Томас Шератон (1751–1806) стал позднее делать мебель по рисункам Адама, отличавшуюся необычайной легкостью и элегантностью.



216. П. де Ламери. Серебряная чайница с использованием в украшении мотивов рококо (ок. 1735).

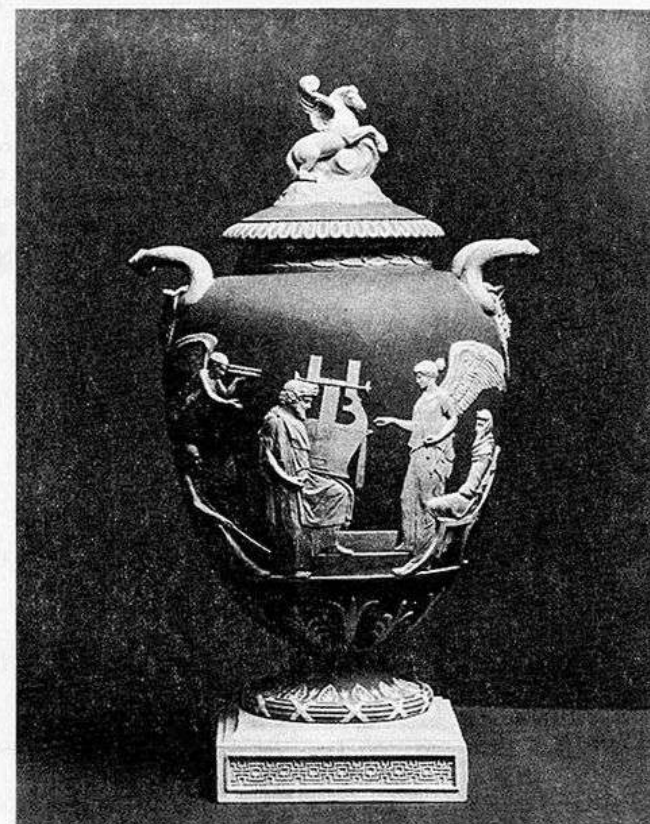


217. Кубок Ричмонда, созданный в неоклассическом стиле по рисунку Роберта Адама около 1770 г. Собрание маркизы Шетландской.

В то время в Англии была так велика мода на серебро, что, стремясь сделать доступными изделия из него для более широкой публики, шеффилдский мастер Томас Боулсовер изобрел в 1742 году технику покрытия изделия серебряными пластинами, получившую название «шеффилдская пластина». А около 1750 года француз по происхождению Поль де Ламери придумал совершенно необычные рокайльные формы (ил. 216). Им тут же стали подражать, однако и самые простые серебряные предметы продолжали пользоваться успехом. Через некоторое время серебряных дел мастера вернулись к чрезвычайно строгому классическому стилю. В моду вошли формы античной урны, овала, кубок с двумя ручками (ил. 217). Эти выполненные с большим изяществом изделия были популярны во всех странах Европы, породив множество подражаний в Голландии, Португалии и даже во Франции.

До реформы неоклассицизма производство керамики в Англии развивалось под влиянием саксонского, делфтского, китайского, японского

218. На этой вэдждвудской вазе сцена *Апофеоз Гомера* выполнена по рисунку Джона Флаксмана, а для того образцом служили подлинные греческие вазы.



фарфора. Англичане изобрели механический способ нанесения рисунка, что позволило снизить цены. Продукция мануфактуры в Челси была ближе других по качеству к немецкому Мейсену. Но самым оригинальным явлением в английской керамике, как в техническом, так и в художественном отношении, стали изделия Вэдждуда. В 1768 году Джозайя Вэдждуд (1730–1795) основал фабрику *Этрурия*, название которой ясно свидетельствовало о его намерении подражать греческим вазам (в то время их называли этрусскими); в своих цветных изделиях, классические формы которых дополнялись рельефными фигурами белого цвета, он также подражал античным камням (ил. 218). Керамика Вэдждуда пользовалась огромной популярностью и успешно конкурировала на европейском рынке с продукцией из Франции и Германии.

Библиография

Настоящий список литературы, посвященной кругу вопросов, рассматриваемых в книге, составлен как путеводитель для будущего читателя. Название каждой книги сопровождается кратким комментарием, цель которого помочь тем, кто захочет углубить знания по предмету. Следует отметить, что число общих работ о барокко и рококо на английском языке не очень велико, а большая часть наиболее полезных трудов по интересующим нас вопросам — это книги на французском, немецком, итальянском, испанском языках, не переведенные до настоящего времени.

Общие труды

- BIALOSTOCKI, J. V. «Le Baroque: Style, époque, attitude», статья в *L'Information d'Histoire de l'art*, Jan.-Feb. 1962, pp. 19–33. Замечательное исследование, посвященное рассмотрению концепции барочного искусства.
- CASTELLI, E. and others. *Retorica e Barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Rome, 1955. Материалы симпозиума, посвященного широкому кругу вопросов, связанных с барокко.
- FRIEDRICH, C. J. *The Age of the Baroque 1610–1660*, New York, 1952. Полезна для ознакомления с исторической ситуацией, на фоне которой происходило становление раннего барокко.
- HAUSENSTEIN, W. *Von Genie des Barock*, München, 1956. Книга, заслуживающая внимания.
- HIGHET, G. *The Classical Tradition*, Oxford, 1949. «Note on the Baroque», p. 289. Краткое изложение основных теоретических проблем.
- KAUFMANN, E. *The Architecture in the Age of Reason*, Cambridge, Mass., 1955. Полезна книга, в основном посвященная классицизму.
- LEES-MILNE, J. *Baroque Europe*, London, 1962. Содержит богатейший иллюстративный аппарат.
- SCHONBERGER, A. and SOENNER, H. *The Age of Rococo*, London, 1960. Исследование искусства XVIII века. Содержит много иллюстраций.
- TARIE, V. L. *The Age of Grandeur*, London, 1960. Книга представляет собой сборник отдельных исследований по истории отдельных стран XVII и XVIII веков.
- ГОМБРИХ Э. История искусства. Москва, 1988.
- Италия
- BRIGANTI, G. *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze, 1962.
- FRIEDLAENDER, W. *Caravaggio Studies*, Princeton, 1955. Лучшая и самая обстоятельная работа о художнике; включает материалы собственных исследований автора, документы, иллюстрации и библиографию.
- GOLZIO, V. *Seicento e Settecento*, 2nd edition, 2 vols., Torino, 1961. Включает почти тысячу иллюстраций, обширный текст и библиографию.
- HEMPPEL, E. *Francesco Borromini*, Wien, 1924.
- JULLIAN, R. *Caravage*, Lyon, 1961.
- LEVEY, M. *Painting in XVIIIth Century Venice*, London, 1959.
- MAHON, D. *Mostra dei Carracci*, Catalogo, Bologna, 1956. Вступительная статья к каталогу, насыщенная документальными сведениями; включает множество иллюстраций и полную библиографию.
- PALLUCCHINI, R. *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia, 1960.
- PANE, R. *Bernini architetto*, Venezia, 1953. Полезна при ознакомлении с творчеством Бернини-архитектора, включает обширную библиографию.

WATERHOUSE, E. *Italian Baroque Painting*, London, 1962.

WITTKOWER, R. *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, Harmondsworth, 1958. Важная работа обобщающего характера, хронологически охватывающая основную часть интересующего нас периода; настоятельно рекомендуется при изучении материала. Включает полную библиографию, множество иллюстраций и прекрасное эссе о Бернини.

WITTKOWER, R. *Gian Lorenzo Bernini, the Sculptor of the Roman Baroque*, London, 1955. Полный и весьма ценный каталог произведений Бернини-скульптора.

Испания, Португалия и Латинская Америка

- ANGULO INIGUEZ, D. *Historia del arte hispano-americano*, 3 vols. (продолжающееся издание), Barcelona, 1945–. Исчерпывающее исследование об искусстве Южной Америки.
- BAIRD, J. A. *The Churches of Mexico, 1530–1810*, Berkeley, 1962.
- BAZIN, G. *L'Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, Paris, 1963.
- BAZIN, G. *L'architecture religieuse baroque au Brésil*, 2 vols., Paris, 1956–58.

GÓMEZ-MORENO, M. E. *Escultura del Siglo XVII*, Barcelona, 1963. Исчерпывающее исследование о скульптуре с обширной библиографией.

KUBLER, G. and SORIA, M. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500–1800*, Harmondsworth, 1959. Самый полный источник по проблеме на английском языке. Включает обширную иллюстративную часть и библиографию.

KUBLER, G. *Arquitectura de los Siglos XVII y XVIII*, Barcelona, 1957.

LEES-MILNE, J. *Baroque in Spain and Portugal and its antecedents*, London, 1960. Следует использовать с осторожностью.

LÓPEZ-REY, J. *Velázquez. A catalogue raisonné of his œuvre with an introductory study*, London, 1963. Важный труд об искусстве художника.

LOZOYA, Marquis of. *Historia del arte hispanico*, 5 vols. (продолжающееся издание), Barcelona, 1931–. Посвящено прикладному искусству.

WETHEY, H. E. *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Cambridge, Mass., 1949.

Фландрия

PIERENS, P. *L'Art en Belgique du Moyen Age a nos jours*, 2nd edition, Bruxelles, 1947.

GERSON, H. and KUILE, ter, E. H. *Art and Architecture in Belgium, 1600 to 1800*, Harmondsworth, 1960. Полезна книга, содержащая исследование о Рубенсе, иллюстрации и библиографию.

GREINDL, E. *Les peintres flamands de nature morte au XVIIème siècle*, Bruxelles, 1956. Доскональное исследование о натюрмортной живописи.

HAIRS, M. L. *Les peintres flamands de fleurs au XVIIème siècle*, Bruxelles, 1955. Помогает разобраться в вопросах фламандской живописи указанного времени, посвященной цветочным натюрмортам.

PUYVELDE, VAN, L. *Rubens*, Bruxelles, 1952. Краткое, но весьма полезное введение в творчество Рубенса; включает библиографию.

THIÉRY, Y. *Le paysage flamand au XVIIème siècle*, Bruxelles, 1953.

Голландия

BERGSTROM, J. *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*. English edition, London, 1956. С этой книгой, включающей помимо прочего богатый иллюстративный материал и библиографию, следует познакомиться непременно.

GELDER, VAN, H. E. *Guide to Dutch Art*, The Hague, 1952. Блестящее введение в исто-

рию голландского искусства. Особого внимания заслуживают разделы, касающиеся эпохи барокко.

SWILLENS, P. T. A. *Johannes Vermeer, Painter of Delft*, Utrecht, 1950. Исчерпывающее исследование о живописи Вермера.

VERMEULEN, F. A. J. *Handboek tot de Geschiedenis der Nederlandsche Bouwkunst*, 4 vols., The Hague, 1928–41. Весьма полезна при знакомстве с голландской архитектурой. Два тома занимают иллюстрации.

Германия

ВОЕСК, W. *Joseph Anton Feuchtmayer*, Tübingen, 1948.

BOURKE, J. *Baroque Churches of Central Europe*, London, 1958. Полный справочник по церковному зодчеству в странах Германии. Включает перечень произведений ведущих художников, а также подробную библиографию.

DECKER, H. *Barockplastik in den Alpenländern*, Wien, 1943.

DEHIO, G. *Geschichte der Deutschen Kunst*, Section III, 2 vols., Leipzig, 1931. До сих пор остается важнейшей работой о немецком искусстве.

FEULNER, A. *Bayerisches Rokoko*, München, 1923.

FREEDEN, VON, M. H. *Balthasar Neumann, Leben und Werk*, München, 1962.

GRIMSCHITZ, B. *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien, 1959.

LANDOLT, H. and SEEGER, T. *Schweizer Barockkirchen*, Frauenfeld, 1948.

LIEB, N. and DIETH, F. *Die Vorarlberger Barockbaumeister*, München, 1960. Исследование об архитекторах из династии Ворарлбергер, произведения которых встречаются по всей территории Центральной Европы и Германии.

LIEB, N. and HIRMER, M. *Barockkirchen zwischen Donau und Alpen*, München, 1953. Подробный справочник, хорошо иллюстрированный и снабженный перечнем художественных памятников.

POWELL, N. *From Baroque to Rococo*, London, 1959. Исследование о путях развития барочной архитектуры в Австрии и Германии.

SCHOENBERGER, A. *Ignaz Gunther*, München, 1954. Книга включает полный каталог скульптурных произведений художника.

SEDLMAIR, H. *Johann Bernard Fischer von Erlach*, Wien, 1956.

TINTELNOT, H. *Die Barocke Freskomalerie in Deutschland*, München, 1951.

Польша и Россия

ANGYAL, A. *Die Slawische Barockwelt*, Leipzig, 1961. Это обобщающее исследование

венгерского профессора является одной из немногих, изданных на западноевропейском языке, работ об искусстве барокко в славянских странах.

HAMILTON, G. H. *The Art and Architecture of Russia*, Harmondsworth, 1954. Полезная книга, содержащая сведения о различных видах искусства, но в особенности об архитектуре. Включает библиографию и множество иллюстраций.

RÉAU, L. *L'art russe*, Paris, 1945.

TALBOT RICE, T. A. *Concise History of Russian Art*, London, 1963.

Франция

ADHÉMAR, H. *Watteau, sa vie, son œuvre*, Paris, 1950.

BLUNT, A. *Art and Architecture in France, 1500 to 1700*, Harmondsworth, 1953. Лучшее введение в историю искусства XVII века, включающее важное исследование о Пуссене, иллюстрации и библиографию.

BLUNT, A., BAZIN, G. and STERLING, C. *Catalogue de l'exposition Nicholas Poussin*, 2nd edition, Paris, 1960. Каталог содержит важные документальные сведения и материалы, а также обширную библиографию.

BOURGET, P., CATTAIL, G. *Jules Hardouin Mansart*, Paris, 1956.

DACEIR, É. *L'art au XVIIIème siècle: époques Régence, Louis XV, 1715–1760*, Paris, 1951. Один из томов в серии из 4 книг, составляющих превосходный справочник по искусству указанного времени. См. также тома Моришо-Бопре и Ре, приведенные ниже.

FLORISOONE, M. *La peinture française. Le XVIIIème siècle*, Paris, 1948.

MAURICHEAU-BEAUPRÉ, C. *L'art au XVIIème siècle en France*, Parts I, II, Paris, 1952.

RÉAU, L. *L'art au XVIIIème siècle en France. Style Louis XVI*, Paris, 1952.

RÖTHLISBERGER, M. *Claude Lorraine*, 2 vols., New Haven, 1961. Книга включает полный каталог произведений художника.

VERLET, P. *Versailles*, Paris, 1961.

Англия

CROFT-MURRAY, E. *Decorative Painting in England, 1537–1837*, London, 1962.

Книга посвящена декоративно-монументальной живописи Англии от эпохи первых Тюдоров до творчества Джеймса Торнхилла.

EDWARDS, R., RAMSEY, L. G. G. editors. *Connoisseur Period Guides: The Stuart Period, 1603–1714, London, 1957; The Early Georgian Period, 1714–1760, London, 1957; The Late Georgian Period, 1760–1810, London, 1961*. Бесценный справочник по прикладному искусству.

HYAMS, E. *The English Garden*, London, 1964.

MERCER, E. *English Art 1553–1625*, Oxford, 1962. Содержит полезную информацию о начальном периоде барокко в Англии, а также библиографию.

SEKLER, E. F. *Wren and his place in European Architecture*, London, 1956.

SUMMERSON, J. *Architecture in Britain, 1530 to 1830*, Harmondsworth, 1953.

WATERHOUSE, E. *Painting in Britain, 1530 to 1790*, Harmondsworth, 1953. Книга охватывает весь интересующий нас период, а также содержит полную библиографию.

WHINNEY, M., MILLAR, O. *English Art 1625–1714*, Oxford, 1957. Книга с исчерпывающей библиографией, прекрасно иллюстрирована, к сожалению, содержит мало примеров из области прикладного искусства.

Скандинавия

PAULSSON, T. *Scandinavian Architecture: Buildings and Society in Denmark, Finland, Norway and Sweden*, London, 1958.

RÉAU, L. *Histoire de l'expansion de l'art française. Pays Scandinaves, Angleterre, Pays-Bas*, Paris, 1931.

Список иллюстраций

Автор и издатели выражают благодарность упомянутым ниже учреждениям, организациям и частным лицам за помощь в предоставлении фотографических материалов.

1. Рим, собор Святого Петра. Аэрофотосъемка. Фото: Мэнселл-Алиари, Лондон
2. Дж. Л. Бернини. Кафедра Святого Петра, фрагмент. 1656–1666, Бронза, мрамор, стукко. Рим, собор Св. Петра. Фото: Алиари, Флоренция
3. Виньола и Дж. делла Порта. План церкви Иль Джезу в Риме. Нач. 1568. Пересъемка из книги *Искусство конкистадоров*, Теймс и Хадсон
4. Ф. Борромини. План церкви Сант Иво делла Сапиенца в Риме, 1642–1650. Перерисовка
5. Дж. Л. Бернини (приписывается). Фасад центральной части палаццо Барберини, Рим. 1628–1633. Фото: Алиари, Флоренция
6. К. Мадерна. Церковь Санта Сусанна, Рим. 1597–1603. Фото: Мэнселл-Андерсон, Лондон
7. Ф. Борромини. Церковь Сан Карло алле Кватро Фонтане, Рим. 1665–1667. Фото: Алиари, Флоренция
8. Б. Лонгена. Палаццо Пезаро, Венеция. Нач. ок. 1663. Фото: Мэнселл-Алиари, Лондон
9. Риккардо, Дзимбалло и др. Церковь Санта Кроче, Лече. Нач. 1582. Фото: Мэнселл-Алиари, Лондон
10. Г. Гварини. Внутренний вид купола церкви Сан Лоренцо, Турин. 1668–1687. Фото: Алиари, Флоренция
11. К. Мадерно (архитектура), Дж. Л. Бернини (оформление). Центральный неф собора Святого Петра, Рим. Нач. 1607. Фото: Скала, Флоренция
12. Дж. Л. Бернини. *Экстаз Святой Терезы*. 1645–1652. Мрамор. Рим, церковь Санта Мария делла Виттория. Фото: Андерсон, Флоренция
13. Дж. Л. Бернини. *Портрет кардинала Шипионе Боргезе*. 1632. Мрамор. Рим, галерея Боргезе. Фото: Мэнселл-Алиари, Лондон
14. Ф. Моки. *Святая Вероника*. 1629–1640. Мрамор. Рим, собор Святого Петра. Фото: Алиари, Флоренция
15. Ф. Дюкенау. *Святая Сусанна*. 1629–1633. Мрамор. Рим, церковь Санта Мария ди Лорето. Фото: Алиари, Флоренция
16. Караваджо. *Призвание Святого Матфея* (фрагмент). Ок. 1599. Х., масло. Рим, церковь Сан Луиджи деи Франчези. Фото: Скала, Флоренция
17. А. Караччи. *Меркурий, вручающий Парису золотое яблоко из Садов Гесперид*. 1597–1605. Фреска в галерее Фарнезе. Рим, палаццо Фарнезе. Фото: Алиари, Флоренция
18. Караваджо. *Обращение Савла*. 1600–1601. Х., масло. Рим, церковь Санта Мария дель Пополо. Фото: Архив Теймс и Хадсон
19. Л. Караччи. *Мадонна Барджеллини*. Ок. 1591. Х., масло. Болонья, Пинакотека. Фото: Виллани
20. Г. Рени. *Аврора*. 1613. Фреска. Рим, Казино палаццо Паллавичини-Роспильози. Фото: Алиари, Флоренция
21. Доменикино. *Охота Дианы*. Ок. 1617. Х., масло. Рим, Галерея Боргезе. Фото: Алиари, Флоренция
22. О. Джентилески. *Святые мученики Цецилия, Валериан и Тибурций с ангелом*. Х., масло. Милан, Пинакотека Брера. Фото: Скала, Флоренция
23. Дж. Б. Караччоло. *Освобождение Святого Петра из темницы*. Х., масло. Неаполь, церковь Пио Монте делла Мизерикордия. Фото: Мэнселл-Алиари, Лондон
24. П. да Кортон. *Золотой век*. 1641–1646. Фреска. Сала делла Стуфа. Флоренция, палаццо Питти. Фото: Скала, Флоренция
25. А. Поццо. *Апофеоз Святого Игнатия Лойолы*. 1691–1694. Фреска. Рим, церковь Сант-Иньяцио. Фото: Скала, Флоренция
26. Э. Баскенис. *Натюрморт*. Х., масло. Бергамо, палаццо Морони. Фото: Урбани
27. Б. Строцци. *Кухарка*. Ок. 1612. Х., масло. Генуя, палаццо Россо. Фото: Мэнселл-Алиари, Лондон
28. Д. Фетти. *Меланхолия*. Х., масло. Париж, Лувр. Фото: Жиродон, Париж
29. П. Ф. Морацоне. *Экстаз Святого Франциска*. Х., масло. Милан, Кастелло Сфорцеско. Фото: Мэнселл-Алиари, Лондон
30. Д. Креспи. *Трапеза Святого Карла Борromeо*. Ок. 1628. Х., масло. Милан, церковь Санта Мария делла Пассьоне. Фото: Мэнселл-Алиари, Лондон
31. С. Роза. *Гавань*. 1639–1640. Х., масло. Флоренция, палаццо Питти. Фото: Скала, Флоренция
32. М. Дезидерио. *Разрушение Содомы*. Х., масло. Неаполь, коллекция Санфеличе ди Бальонья. Фото: Национальный кабинет фотографии
33. Л. Джордано. *Изгнание торгующих из храма*. 1684, фреска. Неаполь, церковь деи Джероломини. Фото: Мэнселл-Алиари, Лондон
34. А. Брустолон. *Кресло*. Нач. XVIII в. Венеция, Музей Ка Редзонио. Фото: Музей
35. П. де ла Торре. Капелла Сан Исидро. Ок. 1640. Мадрид, церковь Сан Андрес. Фото: МАС, Барселона
36. А. Кано (проект). Собор в Гранаде. Ок. 1667. Фото: МАС, Барселона
37. Х. Мартинес Монтаньес. *Святой Игнатий*. Дерево, раскраска. Севилья, Университетская капелла. Фото: МАС, Барселона
38. Г. Фернандес. *Пьета*. Фрагмент. 1617. Дерево, раскраска. Вальядолид, Музей. Фото: Мартин Хюрлиманн
39. П. Ролдан. Алтарь с композицией *Снятие с креста*. 1670. Дерево, раскраска. Севилья, церковь Ла Каридад. Фото: МАС, Барселона
40. А. Кано. *Непорочное зачатие*. 1655. Дерево, раскраска. Гранада, собор, сакристия. Фото: МАС, Барселона
41. Х. Рибера. *Святая Инеса*. 1641. Х., масло. Дрезден, Картинная галерея. Фото: Музей
42. Ф. Сурбаран. *Поклонение пастухов*. Х., масло. Гренобль, Музей. Фото: Музей
43. Б. Э. Мурильо. *Елизер и Ревекка*. Х., масло. Мадрид, Прадо. Фото: МАС, Барселона
44. Д. Веласкес. *Старая женищина, жарящая яичницу*. Ок. 1620. Х., масло. Эдинбург, Шотландская национальная галерея. Фото: Архив Теймс и Хадсон
45. Д. Веласкес. *Принц Бальтасар Карлос на своем пони*. Ок. 1634. Х., масло. Мадрид, Прадо. Фото: Архив Теймс и Хадсон
46. Х. Б. дель Мазо. *Семья художника*. Х., масло. Вена, Музей истории искусств. Фото: Музей
47. П. П. Рубенс. *Битва амазонок*. Ок. 1618. Х., масло. Мюнхен, Старая пинакотека. Фото: Архив Теймс и Хадсон
48. П. П. Рубенс. *Замок Стен*. Ок. 1635. Х., масло. Лондон, Национальная галерея. Фото: Архив Теймс и Хадсон
49. П. П. Рубенс. *Рождение Людовика XIII*. Ок. 1623. Х., масло. Париж, Лувр. Фото: Булло
50. П. П. Рубенс. *Портрет Елены Фоурмен с детьми*. Ок. 1636/37. Дерево, масло. Париж, Лувр. Фото: Булло
51. А. ван Дейк. *Жан Груссет Ричардот с сыном*. Дерево, масло. Париж, Лувр. Фото: Булло
52. Я. Йорданс. *Четыре Евангелиста*. Ок. 1620–1625. Х., масло. Париж, Лувр. Фото: Жирадон, Париж
53. Т. ван Лон. *Благовещение*. Ок. 1625. Х., масло. Антверпен, Монтегю. Фото: Актуалит, Брюссель
54. Ф. Снайдерс. *Лавка*. Х., масло. Брюссель, Королевский музей изящных искусств. Фото: Актуалит, Брюссель

55. Я. Фейт. *Охотничьи трофеи*. Х., масло. Цюрих, Галерея Альберта Ньюпорта. Фото: Галерея
56. Д. Тенирс Младший. *Кухня эрцгерцога Леопольда Вильяма*. 1644. Медь, масло. Гаага, Маурицхейс. Фото: Музей
57. Я. Сиберехтс. *Спящие крестьянские девушки*. Х., масло. Мюнхен, Старая пинакотекка. Фото: Музей
58. Д. Сегерс. *Мадонна с Младенцем в гирлянде цветов*. Медь, масло. Дрезден, Картинная галерея. Фото: Музей
59. Я. Брейгель Бархатный. *Аллегория Зрения*. 1617. Х., масло. Мадрид, Прадо. Фото: МАС, Барселона
60. Церковь Святого Михаила, Лёвен. Арх. Г. Хесиус и др. 1650–1671. Фото: Актуалит, Брюссель
61. Ф. Аквиллон и П. Хейсенс. Башня церкви Святого Карла Борромео, Антверпен. Ок. 1620. Фото: Актуалит, Брюссель
62. А. Квеллин II. *Бог-Отец*. Ок. 1682. Фрагмент алтарной преграды. Мрамор. Брюгге, собор. Фото: Актуалит, Брюссель
63. А.-Ф. Вербрюгген. Кафедра церкви Святых Петра и Павла, Малин. 1699–1702. Фото: Актуалит, Брюссель
64. Х. де Кейсер (проект). *Вестеркерк*, Амстердам. Ок. 1620. Фото: Рейксдиент в.д. Монументензорг
65. Я. ван Кампен и П. Пост. *Маурицхейс*, Гаага. 1633–1644. Фото: Рейксдиент в.д. Монументензорг
66. Р. Верхюлст. *Мария ван Рейгерсберг*. Терракотта. Амстердам, Рейксмузеум. Фото: Музей
67. Ф. Хальс. *Групповой портрет регентши харлемского приюта для престарелых*. 1664. Х., масло. Харлем, Музей Франца Хальса. Фото: архивы Теймс и Хадсон
68. Г. Сегерс. *Большое дерево*. Офорт. Амстердам, Гравюрный кабинет. Фото: Из книги *Голландский рисунок и гравюра*, изд-во Теймс и Хадсон
69. Рембрандт. *Христос в Эммаусе*. 1648. Х., масло. Париж, Лувр. Фото: архивы Теймс и Хадсон
70. Рембрандт. *Ночной дозор (Рота капитана Франса Баннинга Кока)*. 1642. Х., масло. Амстердам, Рейксмузеум. Фото: архивы Теймс и Хадсон
71. Рембрандт. *Автопортрет*. Ок. 1668. Х., масло. Кёльн, Музей Вальраф-Рихарц. Фото: Музей
72. Б. ван дер Хельст. *Портрет вице-адмирала Яна де Лифде*. 1668. Х., масло. Амстердам, Рейксмузеум. Фото: Музей
73. Г. Терборх. *Портрет молодого человека*. Ок. 1662. Х., масло. Лондон, Национальная галерея. Фото: Музей
74. Я. ван Рейсдаль. *Мельница близ Вейка*. Ок. 1670. Х., масло. Амстердам, Рейксмузеум. Фото: Музей
75. Я. Вермер. *Дама перед клавином*. Ок. 1670. Х., масло. Лондон, Национальная галерея. Фото: Архивы Теймс и Хадсон
76. Я. Дюк. *Раздел добычи*. Дерево, масло. Париж, Лувр. Фото: Булло
77. Я. ван дер Хейден. *Вестеркерк в Амстердаме*. Дерево, масло. Лондон, собр. Уоллес. Фото: Музей
78. П. Санредам. *Интерьер Гротте Керк в Харлеме*. Ок. 1636. Дерево, масло. Лондон, Национальная галерея. Фото: Музей
79. П. Клас. *Натюрморт*. Дерево, масло. Дрезден, Картинная галерея. Фото: Музей
80. Г. Метсю. *Больное дитя*. Ок. 1660. Х., масло. Амстердам, Рейксмузеум. Фото: Музей
81. Я. Вермер. *Вид Делфта*. Ок. 1658. Х., масло. Гаага, Маурицхейс. Фото: Музей
82. П. ван Вьянен. *Серебряное блюдо со сценой Дианы и Актеона*. 1613. Амстердам, Рейксмузеум. Фото: Музей
83. Голландское изразцовое панно. Лондон, Музей Виктории и Альберта. Фото: Музей
84. В. Диттерлин. *Эскиз праздничного украшения портала*. Гравюра. Из *увража Архитектура*, 1594.
85. Дворец Валленштейна, Прага. Арх. А. Спецца и др. 1623–1627. Фото: Бильдархив фото Марбург
86. А. Барелли, Э. Цуккалли и др. *Театинская церковь*, Мюнхен. 1663–1690. Фото: Бильдархив фото Марбург
87. А. Эльсхеймер. *Бегство в Египет*. 1609. Медь, масло. Мюнхен, Старая пинакотекка. Фото: Музей
88. Дж. Тревано. *Интерьер иезуитской церкви Святых Петра и Павла*, Краков. 1605–1609. Пересъемка из книги *Sztuka Sakralna W Polsce Architektura*
89. Церковь Покрова Богородицы в Дубровицах. 1690–1704. Фото: Общество культурного сотрудничества с СССР
90. Иконостас собора в Полоцке. Фото: Архив Теймс и Хадсон
91. Мартелланж Старший. *Интерьер капеллы иезуитского коллежа*. Начало XVII века. Фото: Фотоархив, Париж
92. Ж. Лемерсье. *Капелла Сорбонны*, Париж. 1629. Фото: Жиродон, Париж
93. Ф. Мансар. *Дворец Мезон-Лаффит*. 1642–1650. Фото: Фотоархив, Париж
94. Л. Лево (архитектура), Ш. Лебрэн (оформление). *Овальный зал, интерьер Дворца Во-ле-Виконт*. 1656–1661. Фото: Фотоархив, Париж
95. Дж. Л. Бернини. *Первый проект восточного фасада Лувра*. Рисунок, 1664. Собр. М. Д. Винни, Лондон. Фото: Институт Курто, Лондон
96. Колоннада и восточный фасад Лувра, Париж. По проекту 1665 г. Фото: Жиродон, Париж
97. Дворец и парк в Версале. *Аэрофотосъемка*. 1623–1688 (строительство дворца); разбивка садов нач. 1667, архитектор А. Ленотр. Фото: Французское государственное управление по туризму
98. Ж. Ардуэн-Мансар (архитектура), Ш. Лебрэн (оформление). *Зеркальная галерея, Версаль*. Нач. 1678. Фото: Джон Уэбб
99. *Общий вид парка в Версале*. Фото: Мартин Хюрлиманн
100. Ж. Ардуэн-Мансар. *Большой Трианон, Версаль*. 1687. Фото: Джон Уэбб
101. П. Пюже. *Милон Кротонский*. Мрамор. Париж, Лувр. Фото: Жиродон, Париж
102. Ф. Жирардон. *Аполлон и нимфы*. 1666. Мрамор. Версаль. Фото: Жиродон, Париж
103. Ф. Жирардон. *Уменьшенный вариант конной статуи Людовика XIV*. Ок. 1669. Бронза. Париж, Лувр. Фото: Жиродон, Париж
104. А. Куазево. *Великий Конде*. Бронза. Париж, Лувр. Фото: Жиродон, Париж
105. С. Вуэ. *Аллегория изобилия*. Ок. 1640. Х., масло. Париж, Лувр. Фото: Жиродон, Париж
106. Э. Лесюэр. *Смерть Святого Бруно*. Ок. 1647. Х., масло. Париж, Лувр. Фото: Булло
107. Ф. де Шампень. *Ex Voto*. 1662. Х., масло. Париж, Лувр. Фото: Архив Теймс и Хадсон
108. Братья Лёвен. *Караул*. 1643. Х., масло. Париж, собр. барона де Беркхейма. Фото: Жиродон, Париж
109. Братья Лёвен. *Кузница*. Х., масло. Париж, Лувр. Фото: Жиродон, Париж
110. Ж. де Латур. *Святой Себастьян и Святые жены*. Х., масло. Берлин-Далем, Картинная галерея. Фото: Архив Теймс и Хадсон
111. Н. Пуссен. *Триумф Флоры*. Ок. 1630. Х., масло. Париж, Лувр. Фото: Архив Теймс и Хадсон
112. Н. Пуссен. *Нахождение Моисея*. 1638. Х., масло. Париж, Лувр. Фото: Жиродон, Париж
113. Н. Пуссен. *Пейзаж с Полифемом*. 1649. Х., масло. Санкт-Петербург, Эрмитаж. Фото: Музей
114. К. Лоррен. *Верховья Тибра в окрестностях Рима*. Рисунок. Лондон, Британский музей. Фото: Джон Р. Фриман и К°.
115. К. Лоррен. *Отплытие царицы Савской*. 1648. Х.,

- масло. Лондон, Национальная галерея. Фото: Эйлин Твиди
116. Ш. Лебрен. *Поклонение папских престолов*. Х., масло. Париж, Лувр. Фото: Жиродон, Париж
117. Г. Риги. *Людовик XIV*. 1701. Х., масло. Париж, Лувр. Фото: Архив Теймс и Хадсон
118. *Визит короля на мануфактуру Гобеленов в 1667 году*. Королевская мануфактура Гобеленов. По картону Ш. Лебрена. Ок. 1667. Париж, Музей гобеленов. Фото: Жиродон, Париж
119. Ж. Берен. Рисунок. Париж, Эколь де Бозар. Фото: Жиродон, Париж
120. Фаянсовое блюдо с мотивом ламбрекен. Руан. Фото: Архив Теймс и Хадсон, Эйлин Твиди
121. А.-Ш. Буль. Комод, изготовленный для Королевской комнаты в Трианоне. Париж, Лувр. Фото: Жиродон, Париж
122. И. Джонс. Куин-хауз, Гринвич. 1615–1616. Фото: Королевская комиссия по историческим памятникам
123. Х. Мэй. Элтам Лодж, Кент. Ок. 1664. Фото: Кантри Лайф, Лондон
124. К. Рен. Церковь Сент Брайдз на Флит-стрит, Лондон. 1670–1684. Фото: А.Ф. Керстинг, Лондон (до бомбардировок 1940 г.)
125. К. Рен. Собор Святого Павла, Лондон. 1675–1712. Фото: Королевская комиссия по историческим памятникам
126. К. Рен. Госпиталь в Гринвиче. Восточный фасад, купол, колоннада. После 1716. Фото: Министерство труда
127. Дж. Ванбру. Замок Хауард. 1699–1712. Фото: Кантри Лайф, Лондон
128. У. Добсон. *Эндимион Портер*. Ок. 1643. Х., масло. Лондон, Галерея Тейт. Фото: Архив Теймс и Хадсон
129. А. ван Дейк. *Джеймс Стюарт, герцог Ричмонд*. Ок. 1639. Х., масло. Нью-Йорк, Музей Метрополитен. Фото: Архив Теймс и Хадсон
130. П. Лели. *Семья Карла Дормера, лорда Карнарвона*. Ок. 1658–1659. Х., масло. Собр. Дж. Кута. Фото: проф. Эллис Уотерхауз
131. Д. Вийом. Кувшин. Серебро, позолота. 1700–1701. Лондон, Музей Виктории и Альберта. Фото: Музей
132. К. Маркьони. Кафе-хауз на вилле Альбани. Рим. 1743–1763. Фото: Алиари, Флоренция
133. Л. Ванвигелли. Капелла королевского дворца в Казерте. 1752. Фото: Мэнселл-Алиари, Лондон
134. Ф. Ювара. Базилика Ла Суперга. Турин, окрестности. 1717–1731. Фото: Алиари, Флоренция
135. Ф. Квейроло. *Разочарование*. Мрамор. Неаполь, Капелла Сансеверино. Фото: Мэнселл-Алиари, Лондон
136. Дж. Серпотта. Стукковая декорация в Оратории Сан Лоренцо. 1699–1706. Палермо. Фото: Мэнселл-Андерсон, Лондон
137. Дж. М. Креспи. *Соборование*. Дерево, масло. Дрезден, Картинная галерея. Фото: Музей
138. А. Маньяско. *Прием в саду д'Альбаро*. Х., масло. Генуя, Палаццо Бьянко. Фото: Архив Теймс и Хадсон
139. Ф. Солимена. *Избиение Джустиниани в Хиосе*. Х., масло. Неаполь, Музей Каподимонте. Фото: Скала, Флоренция
140. А. Каналетто. *Венеция: праздник Вознесения*. Х., масло. Милан, собр. А. Креспи. Фото: Архив Теймс и Хадсон
141. Дж. Гисланди. *Портрет дворянина в треуголке*. Ок. 1740. Х., масло. Милан, Музей Польди Пеццолли. Фото: Мэнселл-Алиари, Лондон
142. Дж. Б. Тьеполо. *Учреждение ордена Четок*. 1737–1739. Венеция, церковь деи Джезуити. Фото: Алиари, Флоренция
143. Дж. П. Панини. *Карл III посещает папу Бенедикта XIV в Квиринальском дворце*. 1776. Х., масло. Неаполь, Музей Каподимонте. Фото: Скала, Флоренция
144. Ф. Гварди. *Венеция: Рио деи Мендиканти*. Х., масло. Бергамо, Академия Каррара. Фото: Скала, Флоренция
145. П. Батони. *Ахилл на Скиросе*. Х., масло. Флоренция, Галерея Уффици. Фото: Мэнселл-Алиари, Лондон
146. Фарфоровый зал во дворце Портичи. Мануфактура Каподимонте. (Декор в стиле шинуазри) 1754–1759. Неаполь, Музей Каподимонте. Фото: Скала, Флоренция
147. Ж. Бофран. Овальный салон в Отель-де-Субиз. 1738–1739. Париж. Фото: Джон Уэбб
148. Ж. Бофран, Э. Эре де Корни. Площадь Каррьер в Нанси. 1753–1755. Фото: Жиродон, Париж
149. Ж. Габриель. Площадь Бурс в Бордо. 1731–1755. Фото: Французское государственное управление по туризму
150. Ж.-А. Габриель. Площадь Согласия в Париже. 1753–1765. Фото: Мартин Хюрлиманн
151. Ж.-Ж. Суфло. Пантеон (первоначально церковь Святой Женевиевы). Париж. 1758–1790. Фото: Жиродон, Париж
152. К.-Н. Леду. Дом директора. Сол Мин, Арк-э-Сенан, 1773–1775. Фото: Фотоархив, Париж
153. Р. Мик. *Натееи*. Малый Трианон, Версаль. 1780. Фото: Жиродон, Париж
154. Ж.-Б. Лемуан II. *Портрет регента*. Мрамор. Музей Версаля. Фото: Жиродон, Париж
155. Э. Бушардон. *Амур, превращающий в лук палицу Геракла*. Мрамор. Париж, Лувр. Фото: без указания
156. Ж.-А. Гудон. *Диана*. Мрамор. Лисабон, Фонд Гульбекян. Фото: Фонд
157. Ж.-Б. Пигаль. Надгробие графа д'Аркура. Мрамор. Париж, собор Парижской Богоматери. Фото: Жиродон, Париж
158. А. Ватто. *Вывеска Жерсена*. 1720. Х., масло. Берлин, Администрация берлинских Государственных дворцов и парков, Шарлоттенбург. Фото: Музей
159. А. Ватто. *Отплытие на остров Киферу*. 1717. Х., масло. Париж, Лувр. Фото: Архив Теймс и Хадсон
160. Н. Ланкре. *Танец в саду*. Х., масло. Берлин, Администрация берлинских Государственных дворцов и парков, Шарлоттенбург. Фото: Архив Теймс и Хадсон
161. Ф. Буше. *Аминас, освобождающий Сильвию*. Х., масло. Париж, Банк де Франс. Фото: Жиродон, Париж
162. Ф. Депорт. *Собака, сторожащая дичь*. 1724. Х., масло. Париж, Лувр. Фото: Жиродон, Париж
163. Ж.-М. Наттье. *Мадам Виктуар, или Аллегория Воды*. Х., масло. Бразилия, Музей Сан-Паулу. Фото: Музей
164. М. К. Латур. *Маркиза де Помпадур*. 1752. Бум., пастель. Париж, Лувр. Фото: Жиродон, Париж
165. Ж.-Б. С. Шарден. *Натюрморт с банкой маринованного лука*. Х., масло. Париж, Лувр. Фото: Фотоархив, Париж
166. Ж.-Б. Грёз. *Разбитый кувшин*. Х., масло. Париж, Лувр. Фото: Жиродон, Париж
167. Ж.-О. Фрагонар. *Новая модель*. Х., масло. Париж, Музей Жакмар Андре. Фото: Жиродон, Париж
168. Ф.-Т. Жермен. *Серебряная супница, исполненная для короля Португалии Жозе I*. 1757. Лисабон, Национальный музей старого искусства. Фото: Музей
169. А. Р. Годро, Ж. Каффери. Комод для королевских апартаментов. 1739. Дубовый шпон, красное дерево, бронза (накладки), красный итальянский мрамор Лаванто (столешница). Лондон, собр. Уоллес. Фото: Собр. Уоллес.
170. Х. Б. де Чурригера. *Алтарь в церкви Сан Эстебан в Саламанке*. 1693. Дерево, позолота, раскраска. Фото: МАС, Барселона

171. Л., М., Х. де Фигероа. Церковь Сан Луис в Севилье (фасад с двумя башнями). 1699–1731. Фото: МАС, Барселона
172. И. Вергара. Портал дворца Агуас в Валенсии. 1740–1744. Фото: МАС, Барселона
173. Н. Томе. Алтарь *Транспаренте* в соборе Толедо. 1721–1732. Фото: МАС, Барселона
174. Ф. Ювара, Дж. Б. Саккетти. Королевский дворец в Мадриде. 1736–1764. Фото: МАС, Барселона
175. Ф. Гойя. *Герцогиня Альба*. 1795. Х., масло. Мадрид, собр. герцога Альбы. Фото: Архив Теймс и Хадсон
176. Ф. Гойя. *Семья Карла IV*. 1800. Х., масло. Мадрид, Прадо. Фото: Архив Теймс и Хадсон
177. Н. Назони. Церковь Сан Педру душ Клеригуш в Порту. 1732–1748. Фото: Автора
178. Панно из майоликовых плиток (азулежу) из внутреннего дворика церкви Сан Висенте де Флора. 1740–1750. Лисабон, Национальный музей старого искусства Фото: МАС, Барселона
179. Портал церкви Сан Лоренцо в Потоси, Боливия. 1728–1744. Фото: МАС, Барселона
180. Алейжадинью (А. Ф. Лисбоа). *Пророк Исая*. Ок. 1800. Мыльный камень. Церковь Бон Жезус ди Матозиньюс в Конгоньясе ду Кампу, Бразилия. Фото: МАС, Барселона
181. И. Фишер фон Эрлах. Церковь Иезуитского колледжа в Зальцбурге. 1696. Фото: Бильдархив фото Марбург
182. И. Фишер фон Эрлах. Интерьер церкви Святого Карла Борромео в Вене. 1716. Фото: Антон Маку, Вена, Теймс и Хадсон
183. Л. фон Хильдебрандт. Атланты в Сала террена. Верхний Бельведер, Вена. Фото: Антон Маку, Вена, Теймс и Хадсон
184. Г. В. фон Кнобельдорф. Часть южного фасада дворца Сан-Суси, Потсдам. Фото: Бильдархив фото Марбург
185. Я. Прандтауэр. Монастырь Святого Флориана, Австрия. 1706–1714. Фото: Хюрлиманн
186. Ф. Кювилье. Интерьер театра Мюнхенской резиденции. Фото: Архив Теймс и Хадсон
187. Д. Пёппельман. Центральная часть Цвингера, Дрезден. 1709–1718. Фото: Бильдархив фото Марбург
188. Д. и И. Б. Циммерман. Плафон паломнической церкви в Штайнхаузене, Швабия (нач. ок. 1727). Фото: Хирмер Фотоархив, Мюнхен
189. И. М. Фишер и др. Интерьер церкви в Оттобейрене, Швабия (нач. 1736). Фото: Хирмер Фотоархив, Мюнхен
190. Б. Нейман. Парадная лестница дворца в Брюле, Рейнланд. 1743–1748. Фото: Бильдархив фото Марбург
191. Э. К. Азам. *Вознесение Богоматери* в паломнической церкви в Роре, Бавария. 1717–1725. Мрамор. Фото: Хирмер Фотоархив, Мюнхен
192. И. А. Фейхтмайр. Деталь стуккового оформления в церкви Ней Бирнау. 1747–1749. Фото: Вюртемберг архивы, Штуттгарт
193. Г. Р. Доннер. *Провидение*. Деталь оформления фонтана на Новом рынке в Вене. 1738. Оригинал (свинец) — в Музее австрийского барокко, Вена. Фото: Реклам Юн. Ферлаг, Штуттгарт
194. И. Г. Бергмюллер. Фрагмент фресковой росписи. Церковь в Штайнгадене. Фото: Ф. Брукманн Ферлаг, Мюнхен
195. М. Гюнтер. *Святые Петр и Павел, изгоняющие демонов*. 1775. Фресковая роспись на плафоне приходской церкви в Гётцене, Тироль. Фото: Ф. Брукманн Ферлаг, Мюнхен
196. Д. Мерлини. Дворец в Лазенках, Варшава. 1784. Фото: Институт польской культуры, Лондон
197. Б. Растрелли. Большой Царскосельский дворец. Фото: Гассилов
198. Дж. Кваренги. Интерьер Эрмитажного театра в Санкт-Петербурге. Фото: Эрмитаж
199. Э. М. Фальконе. Конная статуя Петра I (*Медный всадник*). 1766–1778. Бронза. Санкт-Петербург. Фото: Архив Теймс и Хадсон
200. Б. Гимар (по проекту Н. Барре). Королевская площадь в Брюсселе (нач. 1776). Фото: А.С.Л., Брюссель
201. Д. Маро. Королевская библиотека в Гааге. 1734. Фото: Рейксдиенст в.д. Монумен-тензорг
202. К. ван Трост. *Loquebantur Omnes* («И все принялись болтать»). 1740. Бум., постель. Гаага, Маурицхейс. Фото: Музей
203. Ж.-Ф. Ж. Сали. Конный памятник Фридриху V. 1768. Бронза. Копенгаген. Фото: Дания, Нешнл Тревел Ассошиейшн
204. К. Г. Пило. *Портрет Фридриха V*. Х., масло. Стокгольм, Национальный музей Фото: Музей
205. А. Рослин. *Дама с веером* (*Портрет жены художника*). 1768. Х., масло. Стокгольм, Национальный музей. Фото: Архив Теймс и Хадсон
206. К. Кемпбелл. Мерсеурт-касл, Кент. 1723. Фото: Архив национальных архитектурных памятников, Лондон
207. Дж. Вуд Младший. Площадь Роял-Кресент в Бате. 1767–1775. Фото: Архив Теймс и Хадсон
208. Р. Адам. Музыкальная гостиная в доме на Портмен-сквер, 20, в Лондоне. 1775–1777. Фото: *Кантри Лайф*, Лондон
209. Р. Уилсон. *Вид на Сноудон*. Ок. 1770. Х., масло. Ливерпуль, Художественная галерея Уокера. Фото: Архив Теймс и Хадсон
210. Т. Гейнсборо. *Утренняя прогулка*. 1786. Х., масло. Лондон, Национальная галерея. Фото: Архив Теймс и Хадсон
211. У. Хогарт. *Вскоре после свадьбы*. Композиция № 2 из серии *Модный брак*. 1743. Х., масло. Лондон, Национальная галерея. Фото: Архив Теймс и Хадсон
212. Дж. Рейнолдс. *Смерть Дидоны*. 1781. Х., масло. Лондон, Букингемский дворец. Фото: А. К. Купер
213. Т. Гейнсборо. *Лес Корнард*. 1748. Х., масло. Лондон, Национальная галерея. Фото: Галерея
214. Дж. Ромни. *Леди Гамильтон в образе вакханки*. Эскиз. Ок. 1786. Х., масло. Лондон, Галерея Тейт. Фото: Галерея
215. Кресло. Ок. 1740. Кубинское или гондурасское красное дерево. Нью-Йорк, собр. И. Унтермайр. Фото: Нью-Йорк, Музей Метрополитен
216. П. де Ламери. Серебряная чайница. Ок. 1735. Лондон, Музей Виктории и Альберта. Фото: Музей
217. Кубок Ричмонда. 1770. Серебро. Р. Адам (эскиз), Смит (изготовление). Дарем, Барнард-касл (дар маркизы Шетландской). Фото: Музей
218. Дж. Вэджвуд. Ваза. По эскизу Дж. Флаксмана. Ок. 1789. Ноттингем, Касл музей. Фото: Попечители Музея Виктории и Альберта, Лондон

171. Л., М., Х. де Фигероа. Церковь Сан Луис в Севилье (фасад с двумя башнями). 1699–1731. Фото: МАС, Барселона
172. И. Вергара. Портал дворца Агуас в Валенсии. 1740–1744. Фото: МАС, Барселона
173. Н. Томе. Алтарь *Транспаренте* в соборе Толедо. 1721–1732. Фото: МАС, Барселона
174. Ф. Ювара, Дж. Б. Саккетти. Королевский дворец в Мадриде. 1736–1764. Фото: МАС, Барселона
175. Ф. Гойя. *Герцогиня Альба*. 1795. Х., масло. Мадрид, собр. герцога Альбы. Фото: Архив Теймс и Хадсон
176. Ф. Гойя. *Семья Карла IV*. 1800. Х., масло. Мадрид, Прадо. Фото: Архив Теймс и Хадсон
177. Н. Назони. Церковь Сан Педру душ Клеригуш в Порту. 1732–1748. Фото: Автора
178. Панно из майоликовых плиток (азулежу) из внутреннего двора церкви Сан Висенте де Флора. 1740–1750. Лисабон, Национальный музей старого искусства. Фото: МАС, Барселона
179. Портал церкви Сан Лоренцо в Потоси, Боливия. 1728–1744. Фото: МАС, Барселона
180. Алейжадинью (А. Ф. Лисбоа). *Пророк Исайя*. Ок. 1800. Мыльный камень.
- Церковь Бон Жезус ди Матозиньюс в Конгоньясе ду Кампу, Бразилия. Фото: МАС, Барселона
181. И. Фишер фон Эрлах. Церковь Иезуитского колледжа в Зальцбурге. 1696. Фото: Бильдархив фото Марбург
182. И. Фишер фон Эрлах. Интерьер церкви Святого Карла Борромео в Вене. 1716. Фото: Антон Маку, Вена, Теймс и Хадсон
183. Л. фон Хильдебрандт. Атланты в Сала террена. Верхний Бельведер, Вена. Фото: Антон Маку, Вена, Теймс и Хадсон
184. Г. В. фон Кнобельдорф. Часть южного фасада дворца Сан-Суси, Потсдам. Фото: Бильдархив фото Марбург
185. Я. Прандтауэр. Монастырь Святого Флориана, Австрия. 1706–1714. Фото: Хюрлиманн
186. Ф. Кювилье. Интерьер театра Мюнхенской резиденции. Фото: Архив Теймс и Хадсон
187. Д. Пёппельман. Центральная часть Цвингера, Дрезден. 1709–1718. Фото: Бильдархив фото Марбург
188. Д. и И. Б. Циммерман. Палафон паломнической церкви в Штайнхаузене, Швабия (нач. ок. 1727). Фото: Хирмер Фотоархив, Мюнхен
189. И. М. Фишер и др. Интерьер церкви в Оттобейрене, Швабия (нач. 1736). Фото: Хирмер Фотоархив, Мюнхен
190. Б. Нейман. Парадная лестница дворца в Брюле, Рейнланд. 1743–1748. Фото: Бильдархив фото Марбург
191. Э. К. Азам. *Вознесение Богоматери* в паломнической церкви в Роре, Бавария. 1717–1725. Мрамор. Фото: Хирмер Фотоархив, Мюнхен
192. И. А. Фейхтмайр. Деталь стуккового оформления в церкви Ней Бирнау. 1747–1749. Фото: Вюртемберг архивы, Штуттгарт
193. Г. Р. Доннер. *Провидение*. Деталь оформления фонтана на Новом рынке в Вене. 1738. Оригинал (свинец) — в Музее австрийского барокко, Вена. Фото: Реклам Юн. Ферлаг, Штуттгарт
194. И. Г. Бергмюллер. Фрагмент фресковой росписи. Церковь в Штайнгадене. Фото: Ф. Брукманн Ферлаг, Мюнхен
195. М. Гюнтер. *Святые Петр и Павел, изгоняющие демонов*. 1775. Фресковая роспись на плафоне приходской церкви в Гётцене, Тироль. Фото: Ф. Брукманн Ферлаг, Мюнхен
196. Д. Мерлини. Дворец в Лазенках, Варшава. 1784. Фото: Институт польской культуры, Лондон
197. Б. Растрелли. Большой Царскосельский дворец. Фото: Гассилов
198. Дж. Кваренги. Интерьер Эрмитажного театра в Санкт-Петербурге. Фото: Эрмитаж
199. Э. М. Фальконе. Конная статуя Петра I (*Медный всадник*). 1766–1778. Бронза. Санкт-Петербург. Фото: Архив Теймс и Хадсон
200. Б. Гимар (по проекту Н. Барре). Королевская площадь в Брюсселе (нач. 1776). Фото: А.С.Л., Брюссель
201. Д. Маро. Королевская библиотека в Гааге. 1734. Фото: Рейксдиенст в.д. Монумен-тензорг
202. К. ван Трост. *Loquebantur Omnes* («И все принялись болтать»). 1740. Бум., пастель. Гаага, Маурицхейс. Фото: Музей
203. Ж.-Ф. Ж. Сали. Конный памятник Фридриху V. 1768. Бронза. Копенгаген. Фото: Дания, Нешнл Тревел Асошиейшн
204. К. Г. Пило. *Портрет Фридриха V*. Х., масло. Стокгольм, Национальный музей. Фото: Музей
205. А. Рослин. *Дама с веером* (*Портрет жены художника*). 1768. Х., масло. Стокгольм, Национальный музей. Фото: Архив Теймс и Хадсон
206. К. Кемпбелл. Мереуорт-касл, Кент. 1723. Фото: Архив национальных архитектурных памятников, Лондон
207. Дж. Вуд Младший. Площадь Роял-Кресент в Бате. 1767–1775. Фото: Архив Теймс и Хадсон
208. Р. Адам. Музыкальная гостиная в доме на Портмен-сквер, 20, в Лондоне. 1775–1777. Фото: *Кантри Лайф*, Лондон
209. Р. Уилсон. *Вид на Сноудон*. Ок. 1770. Х., масло. Ливерпуль, Художественная галерея Уокера. Фото: Архив Теймс и Хадсон
210. Т. Гейнсборо. *Утренняя прогулка*. 1786. Х., масло. Лондон, Национальная галерея. Фото: Архив Теймс и Хадсон
211. У. Хогарт. *Вскоре после свадьбы*. Композиция № 2 из серии *Модный брак*. 1743. Х., масло. Лондон, Национальная галерея. Фото: Архив Теймс и Хадсон
212. Дж. Рейнолдс. *Смерть Дидоны*. 1781. Х., масло. Лондон, Букингемский дворец. Фото: А. К. Купер
213. Т. Гейнсборо. *Лес Корнард*. 1748. Х., масло. Лондон, Национальная галерея. Фото: Галерея
214. Дж. Ромни. *Леди Гамильтон в образе вакханки*. Эскиз. Ок. 1786. Х., масло. Лондон, Галерея Тейт. Фото: Галерея
215. Кресло. Ок. 1740. Кубинское или гондурасское красное дерево. Нью-Йорк, собр. И. Унтермайр. Фото: Нью-Йорк, Музей Метрополитен
216. П. де Ламери. Серебряная чайница. Ок. 1735. Лондон, Музей Виктории и Альберта. Фото: Музей
217. Кубок Ричмонда. 1770. Серебро. Р. Адам (эскиз), Смит (изготовление). Дарем, Барнард-касл (дар маркизы Шетландской). Фото: Музей
218. Дж. Вэджвуд. Ваза. По эскизу Дж. Флаксмана. Ок. 1789. Ноттингем, Касл музей. Фото: Попечители Музея Виктории и Альберта, Лондон