

Карл Вёрман

История искусства всех времен и народов

Том 2
Книга 4-5



DirectMEDIA

Карл Вёрман

**ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
ВСЕХ ВРЕМЕН
И НАРОДОВ**

Том 2

Европейское искусство
Средних веков

Книга 4-5



Москва-Берлин

2015

УДК 7(09)

ББК 85.03

В34

Вёрман, Карл

В34 История искусства всех времен и народов : Т. 2:
Европейское искусство Средних веков. Книга
4-5 / К. Вёрман. – М.-Берлин: Директ-Медиа,
2015. – 759 с.

ISBN 978-5-4475-3817-0

Карл Вёрман – выдающийся немецкий искусствовед начала XX века. «История искусства всех времен и народов» – одно из наиболее крупных изданий по истории искусства, когда-либо переведенных на русский язык. Этот фундаментальный многотомный труд охватывает историю большинства культурных народов до начала XX-го века.

УДК 7(09)

ББК 85.03

Содержание

Книга четвертая. Искусство позднего Средневековья (1250–1400 гг.)	5
I. Западноевропейское искусство.....	5
1. Искусство Северной Франции	5
2. Искусство Южной Франции	53
3. Искусство Бургундии и Нидерландов.....	59
4. Искусство Испании и Португалии	77
Архитектура.....	77
5. Искусство Англии	85
Архитектура.....	85
II. Искусство Германии и соседних стран	95
1. Искусство прирейнских стран	95
Введение. Архитектура.....	95
2. Искусство Южной Германии и Австрии.....	131
Архитектура.....	131
3. Искусство Северной Германии.....	157
Архитектура.....	157
4. Искусство Скандинавии.....	176
III. Искусство Италии	179
1. Искусство Тосканы и Центральной Италии ..	179
Введение. Архитектура	179
2. Искусство Северной Италии	239
Архитектура.....	239
3. Искусство Рима и Южной Италии.....	257
Архитектура.....	257
IV. Искусство позднего Средневековья на Востоке	270
1. Поздневизантийское искусство (1250–1450 гг.)	270
2. Искусство Руси в эпоху татаро-монгольского ига (около 1225–1400 гг.)	277
3. Искусство на Среднем и Нижнем Дунае	281
4. Готическое искусство в восточных странах Средиземного моря.....	285

Заключение	288
Книга пятая. Искусство XV в.....	293
I. Западноевропейское искусство.....	293
1. Искусство Нидерландов и Бургундии	293
Введение. Архитектура.....	293
2. Искусство Франции	357
Архитектура	357
3. Искусство Испании и Португалии	389
Архитектура	389
4. Искусство Англии	405
Архитектура	405
II. Искусство Германии и соседних стран.....	416
1. Искусство прирейнских стран	416
Архитектура	416
2. Искусство Южной Германии и Австрии.....	458
Архитектура	458
3. Искусство Северной Германии.....	528
Архитектура	528
III. Искусство Италии.....	551
1. Искусство Тосканы и Центральной Италии...551	
Введение. Архитектура.....	551
2. Искусство Северной Италии.....	658
Архитектура	658
3. Искусство Рима и Южной Италии.....	726
Архитектура	726
IV. Искусство восточной Европы.....	743
1. Византийское искусство	743
2. Русское искусство Возрождения (1462–1598 гг.).....	744
3. Искусство итальянского раннего Ренессанса на островах Родос и Кипр, в Турции и Венгрии	749
Заключение	755

Книга четвертая

Искусство позднего Средневековья (1250–1400 гг.)

I. Западноевропейское искусство

1. Искусство Северной Франции

Введение. Архитектура

Приблизительно в середине XIII столетия западное христианство уже начало освобождаться от опеки античного миросозерцания, плохо понятого и переработанного в византийском или романско-средневековом духе, и постепенно поднималось к вершинам свободного исследования, непосредственного наблюдения природы и самостоятельного художественного творчества. В некоторых областях это новое направление, доставившее в зодчестве всемирное господство готическому стилю, а в изобразительных искусствах стремившееся, хотя и не вполне удачно, к переходу от стилистичности и манерности к натурализму, проявилось целым столетием раньше. На севере Франции около 1215 г., то есть тогда, когда Парижский университет получил свои первые статусы, новый дух эпохи сказывался уже достаточно ярко. Однако если мы окинем взором всю область западноевропейской культурной и художественной истории, то, несмотря на доводы, приведенные Гаустоном Стюардом Чемберленом, середина XIII столетия окажется более пригодной, чем его начало, для проведения одной из тех границ, которые необходимы историку, но которых, конечно, не знает в своем непрерывном поступательном ходе историческая эволюция. Действительно, около середины XIII столетия как на севере, так и на юге Европы одновременно с полным развитием всех средневековых сил начинается

реакция против них, совершающаяся повсюду на основе народного языка и национальной самобытности. Поэтому такие исследователи, как Тоде, Краус и Маньи, причисляли весь данный период, по крайней мере для Италии, где новое движение проявилось всего сильнее (Данте, Петрарка), уже к эпохе Возрождения, Ренессанса, начало которой историки искусства прежде относили лишь к XV столетию. Тем не менее постепенный рост в течение этого периода правильного воззрения на природу и индивидуальную духовную жизнь, шедший рука об руку с пробуждавшимся самосознанием народов, следует рассматривать не как возрождение, а как последствие средневековых начал. Весь этот дух времени, постепенно обнаруживавшийся на протяжении полутора столетий (1250–1400), оказывается не чем иным, как наивысшим развитием средневекового духа, и если можно говорить о возвращении к античным формам, то мимоходом и в тесных рамках. Только после крестовых походов Европа стала жить своими интересами, и если первое время национальные тенденции не находили себе ясного выражения, то это было прямым следствием смешения народов, произведенного крестовыми походами. Общей связью западноевропейских народов оставались римская церковная догматика, связанная с ней схоластическая философия и старый феодальный строй. Монашество и рыцарство находились еще в полном расцвете, но везде постепенно наступало освобождение народной души, причем обособление народностей шло параллельно с развитием индивидуализма. Из старых средневековых сил монашество по-прежнему оказывало громадное влияние на искусство. Но в противоположность бенедиктинским орденам и их ответвлениям занявшие их место нищенствующие ордена доминиканцев и францисканцев, которые сами вышли из народной среды, стояли

ближе к народу и говорили понятным для него языком. Пламенное религиозное воодушевление эпохи крестовых походов сменялось сосредоточенной, соединенной с созерцанием природы, религиозностью, которую проповедовали францисканские монахи. Философская система схоластики в середине XIII столетия получила свое развитие в трудах доминиканца Фомы Аквинского и францисканца Дунса Скотта и вместе с тем была впервые поколеблена изнутри. Роджер Бэкон в Англии и Альберт Великий в Париже и Германии одновременно указали на необходимость наблюдения природы как на основу эмпирического знания. Наконец, в государственной жизни наряду со старыми династиями возвысились многочисленные новые владетельные дома, обязанные своим правом собственной силе и воле горожан, а вместе с церковью и феодальным государством равное с ними значение получили города, которые, особенно в Италии, Нидерландах и Германии, становились все более самостоятельными, богатыми, цветущими и нередко достигали даже полной независимости от какой бы то ни было посторонней политической власти. Как раз в середине XIII столетия возникли в Германии такие могущественные объединения городов, как Ганза и Рейнский союз, в которых население пользовалось благосостоянием и пышно расцветала духовная и художественная жизнь. Строителями и основателями храмов и заказчиками художественных произведений все еще являются по большей части духовные сановники в епископских резиденциях и монастырях, равно как и немногие светские властители, оставившие благодарную память о себе в истории искусства; но иногда в этой роли выступают уже и городские власти или отдельные знатные граждане. Исполнение художественных произведений, находившееся в предшествовавшую эпоху главным образом в

руках монахов, теперь переходит к профессиональным художникам-мирянам. Во Франции в 1250 г., а в Германии около 1300 г. уже почти не было других архитекторов и каменщиков, кроме светских. В Италии, по крайней мере, доминиканские монастыри оставались довольно долгое время официальными распространителями искусства, хотя именно в Италии появляется целый ряд великих светских мастеров, имена которых и поныне на устах у друзей искусства. Вся художественная жизнь сосредоточилась в городах с их грандиозными кафедральными соборами, францисканскими и доминиканскими монастырями, которые в противоположность старым бенедиктинским монастырям с самого начала строились в черте города. Население городов в значительной своей части состояло из ремесленников и художников, и именно в эту эпоху приобрели большое значение профессиональные корпорации – цехи и гильдии, объединившие отдельных представителей различных ремесел и искусств. Рядом с цехами в первое время существовали еще вольные строительные товарищества, но они постепенно поглощались гильдиями каменотесов, каменщиков и плотников. Дольше архитектуры и скульптуры уделом монастырей оставалась живопись, в особенности живопись миниатюр. Впрочем, в течение рассматриваемого периода также появляются гильдии и живописцев; их покровителем считался евангелист Лука, который, по преданию, сам был живописцем. Гильдии св. Луки в Генте, Брюгге и Париже были древнее общества св. Луки во Флоренции (основано в 1349 г.). Как на севере, так и на юге Европы соревнование отдельных мастеров цеха способствовало яркому проявлению их индивидуальности и сохранению для потомства их имен. Великие художественные создания возникали в течение полутора столетий готической эпохи во всех западных странах и во

всех областях искусства, но величайшие из них относятся к архитектуре, в которой лучшие произведения скульптуры и живописи все еще играли вспомогательную роль. Хотя теперь, соответственно развитию городской жизни, наряду с княжескими замками, монастырями и церквами чаще сооружались роскошные ратуши, судебные здания и жилые дома, однако руководящая роль в выработке стиля и изобретении новых форм еще в большей мере, чем прежде, принадлежала церковному зодчеству. Едва ли когда-либо до или после того воздвигались храмы такой головокружительной высоты, как готические соборы рассматриваемой эпохи, и то обстоятельство, что строители этих соборов, принимаясь за их сооружение, не смущались при мысли, что ни им, ни их ближайшим потомкам не дожить до окончания постройки, свидетельствует о воодушевлявших их религиозном рвении и бескорыстии. Лишь немногие соборы были начаты постройкой и окончены в течение этого готического периода. Некоторые из них никогда не были достроены, другие закончены только в XIX столетии. Именно эти постройки, как сами по себе, так и своим роскошным пластическим и живописным убранством, свидетельствуют не только о мощи художественного творчества, но и — в своем полном отступлении от обычных форм — о глубокой оригинальности этого творчества, печатью которой отмечены все произведения того времени.

Франция, прекрасная столица которой оставалась светочем интеллектуальной жизни Европы, пока ее не затмила своим блеском новая жизнь, начавшаяся в Италии в XIV столетии, принадлежала к числу тех стран, где государи в течение всей готической эпохи соперничали с церковными властями в заботах об искусстве.

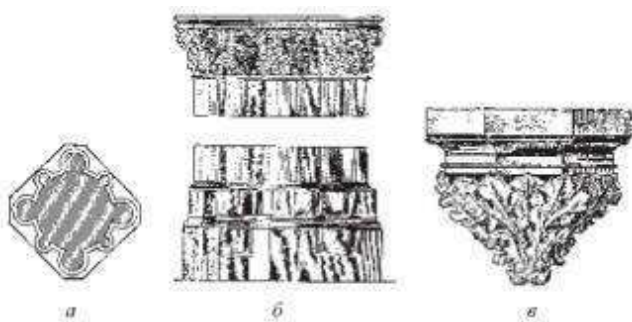


Рис. 237. Готические сложные столбы: а – разрез; б – вертикальная проекция; в – готическая консоль с листовным украшением.

По Любке

На пороге этой эпохи стоит Людовик Святой (1226–1270), «французский Перикл», а в конце ее – Карл Мудрый (1364–1380) и его братья, правившие государством вместо своего несчастного племянника, Карла VI, – исторические лица, достойные названия меценатов французского искусства. На севере Франции архитектура оставалась носительницей и образовательницей всей высшей художественной жизни, потому что это родина готического архитектурного стиля. Однако нельзя утверждать, что готический стиль по существу стиль французский. Бесспорно, Дегио прав, указывая на то, что готика, хотя и выросла на французской почве, есть стиль скорее интернациональный для всей той эпохи, чем только французский стиль. Тем не менее северу Франции принадлежит та заслуга, что именно здесь дух времени вылился в готический стиль, логически развитый как «крестово-реберный, стрельчатый и контрфорсный стиль», полный живого художественного содержания.

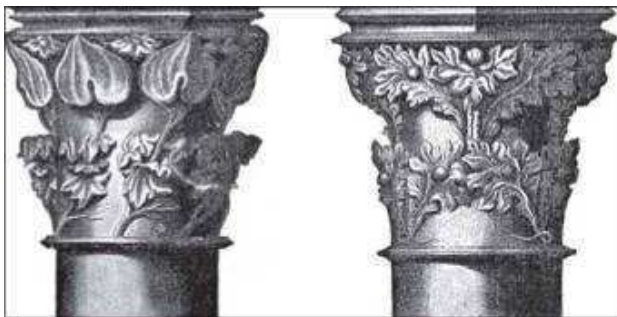


Рис. 238. Готические капители с листовым украшением.
По Любке

В предыдущей, третьей, книге мы ознакомились с конструктивной системой этого наиболее конструктивного из всех архитектурных стилей, превращавшего стенные поверхности в ряд гигантских окон, оставлявшего только каменный каркас опор и, чтобы не загромождать внутреннего пространства, выносившего на наружные стороны здания контрфорсы и опорные арки, на которые передавалось боковое давление поднимавшихся к небу сводов. Об орнаментальных формах этого стиля мы говорили только вскользь, потому что в раннеготических постройках они еще не получили последовательного развития. Вспомним, что, например, в Ланском и Парижском соборах средний неф покоится на коротких круглых колоннах, а не на сложных столбах, что в их капителях преобладают мотивы аканфа в коринфском духе и что их окна первоначально были лишены узорчатых переплетов. Поэтому мы должны, не придерживаясь строго одних французских примеров, остановиться прежде всего на орнаментальных формах развивавшейся готики. В церквах зрелого готического стиля сложные столбы (рис. 237 и 238) обычно имеют круглый центральный стержень, обставленный трехчетвертными служебными колоннами,

на которые опираются своды. Четыре более толстые (старшие) служебные колонны подпирают продольные и поперечные подпружные арки; от четырех более тонких (младших) служебных колонн поднимаются вверх ребра крестовых сводов. С увеличением числа ребер, которые при дальнейшем развитии стиля, умножаясь и ветвясь, образуют звездовидные и сетчатые своды, увеличивается и число служебных колонок. Базы этих сложных столбов, как правило, многоугольные; в них только нежные горизонтальные желобки и полочки напоминают еще аттическую базу романского стиля. Капитель, ограниченная снизу, у шейки, кольцом, а сверху абакой, образована лишь легким чашевидным выгибом отдельных служебных колонок. Широкая и низкая, она уже не похожа на настоящую капитель, а скорее производит впечатление легкого, орнаментированного пучка листьев пояса, прерывающего вертикальную линию. Это чисто готическое листовое украшение, имеющее вполне декоративный характер и уже не скрадывающее, подобно коринфской корзинке, конструктивной цели (поддержки антаблемента), также и по форме несколько не подражает мотивам коринфской капители, хотя в нем порой и встречаются листья, похожие на аканфовые. В выборе местных растительных мотивов сказывается пробудившийся интерес к наблюдению природы; особенно часто встречаются листья дуба, клена, винограда, розы, репейника и плюща, воспроизведенные согласно натуре, хотя и со строго пластической стилизацией. Общая форма сложных столбов лучшей поры готического стиля – чистая, девственно-целомудренная. Позже эти столбы становятся отчасти обремененными, отчасти недостаточно расчлененными и в некоторых местностях снова превращаются в простые округленные или восьмигранные.

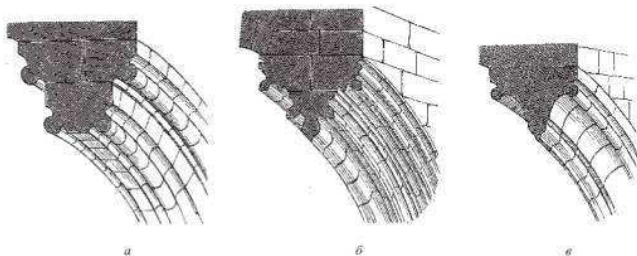


Рис. 239. Профили готических арок: а – собора Парижской Богоматери; б – Нарбоннского собора; в – церкви св. Северина в Париже. По Любке

Поднимающиеся от сложных столбов подпружины и ребра сводов, которые в романское время имели простой четырехугольный профиль или, самое большее, были украшены круглыми валиками, в готическом стиле с самого начала расчленены более богато. При этом в ранней готике это расчленение производится посредством выкружек и круглых валиков, тогда как в высшей готике валики получают грушеобразно-заостренный профиль, а в более позднюю пору выкружки становятся плоскими и пологими. Это постепенное изменение формы подпружных арок и ребер станет ясным для нас, коль скоро мы сравним подпружные арки древнейших частей собора Парижской Богоматери (1200–1230), Нарбоннского собора (около 1340 г.) и церкви св. Северина (около 1400 г.) в Париже (рис. 239). Профили периода расцвета готического стиля в своем роде не менее изящны, чем древнегреческие. Расчленение стенных поверхностей производится преимущественно посредством гигантских окон, нередко занимающих всю высоту и ширину отдельных пролетов. Только главные окна среднего нефа иногда не доходят до низа стены, которая в таком случае разделяется галереями трифорний; трифорнии могут сами переходить в окна, и их отверстия тогда украшаются, подобно настоящим

окнам, узорчатыми переплетами и ажурной резьбой. Горбыли оконного переплета развиваются в вертикальном направлении, деля поверхность огромных стрельчато-арочных окон на несколько частей; они состоят из тонких каменных столбиков, вначале округлых, в виде колонок, но уже вскоре получающих готический профиль, с выкружками и острореберными валиками. Такие горбыли часто также покрывают своими филигранными решетками стены фасадов и столбы. Ажурная резьба по камню (Masswerk), которая заполняет не только стрельчатоарочный верх окон, но нередко и другие поверхности, балюстрады галерей и прочее, образует геометрические фигуры, составленные из различных отрезков дуги круга, расположенных в виде листочков клевера. Эти фигуры по числу их дугообразных сторон называются трилистниками, четырехлистниками и т. д. и первое время вставляются по большей части в круглые рамы, но вскоре их сменяют разнообразные, очень причудливые, хотя всегда сводящиеся к простым геометрическим формам изображения. Фантазии, основывавшейся здесь, как и в арабской орнаментике, на геометрических заданиях, предоставлялся большой простор. Только во время, переходное к следующей эпохе, геометрические формы резного орнамента превращаются в формы, напоминающие собой пламя свечи или рыбий пузырь и характеризующие собой собственно позднюю готику. Если сравнить окна Реймского, Амьенского и Турского соборов (рис. 240), то можно получить приблизительное понятие об этом развитии.

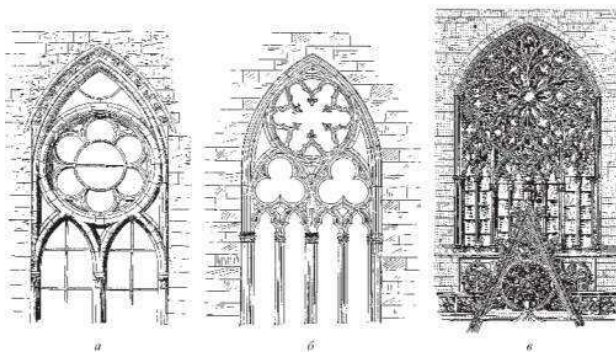


Рис. 240. Готические каменные узорчатые переплеты оконных рам: а – в Реймском соборе; б – в Амьенском соборе; в – в Турском соборе. По Дегио

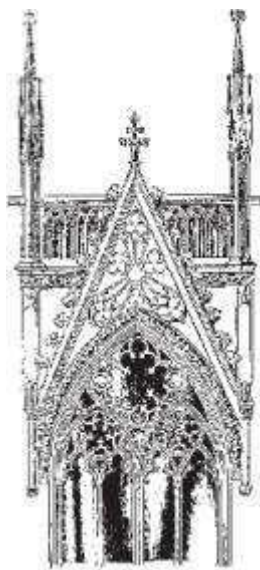


Рис. 241. Готический вимперг и фиалы. С рисунка

Что касается наружных частей здания, то порталы удержали срезанные уступами боковые стенки и наличники арок (архивольты) романского времени; но в

готическую эпоху они обычно, как позже и окна, увенчивались высокими крутыми фронтонами, вимпергами, украшенными ажурной резьбой (рис. 241). Фигуры в нишах боковых стенок портала ставились уже не на колонны, а на консоли, и над ними устраивались балдахины. Готические профили, разумеется, и здесь находили себе применение повсюду. Балдахины с высокими шпилями в изобилии употреблялись готическим стилем в других местах для украшения наружных частей здания, особенно же – для увенчания контрфорсов; но при этом они часто превращались в глухие, только снаружи украшенные ложными горбылями остроконечные башенки – фиалы (см. рис. 241), в огромном количестве окружающие готические церкви. К небу тянутся все части здания. Карнизы также имеют срезанные углы, а по скошенному верхнему краю опорных арок, вимпергов и фронтонов лепятся, следуя один за другим, фигурные крючки, так называемые краббы, или кроссы (рис. 242), довершающие впечатление неутомимого стремления ввысь. Верхушки башен, вимпергов и фиалов увенчиваются флёронами, или крестоцветами (рис. 243), которые, будучи стилизованы в характере украшений, гармонично заканчивают собой элементы здания. Крыши всегда очень высоки. Односкатные крыши над боковыми нефами постепенно заменяются двускатными. Вдоль кровельных желобов тянутся балюстрады, украшенные узорчатыми горбылями и ажурной резьбой; водосточные трубы идут по верхнему краю опорных арок, над крышами боковых нефов, и оканчиваются у контрфорсов водометами, гаргулями, сделанными в виде фигур людей и животных, нередко крайне фантастичных.



Рис. 242. Готический крабб, или кросс. С рисунка



Рис. 243. Готический крестоцвет. С рисунка

Интерьер готического собора представляет собой полное, последовательное развитие принципов древнехристианской базилики. Три или пять нефов, к которым впоследствии иногда присоединялись, в виде шестого или седьмого нефа, открытые вовнутрь ряды капелл, не изменили своего основного плана. Но устройство хора с обходом, теперь нередко удвоенным, в котором продолжают боковые нефы, и венцом капелл, тесно придвинутых одна к другой, производит совершенно иное впечатление, чем устройство романского хора. Абсида отсутствует в готике, равно как и крыша под алтарем. В развитом готическом плане хор имеет многоугольный план и представляется как бы половиной центральной постройки; в таком виде, приподнятый на несколько ступенек над полом трансепта, он только теперь срастается с продольным корпусом и трансептом в одно вполне органическое целое. Помещением для священнослужителей служит лишь

внутренняя, соответствующая среднему нефу часть хора, отделенная от обхода посредством загоронок, а на западной стороне отгороженная от остальной части церкви, предназначенной для мирян, богато расчлененным и разукрашенным летнером, или лекторием. Украшение окон витражами начинается с хора, но часто распространяется и на продольный и поперечный корпуса.



Рис. 244. Интерьер Реймского собора. С фотографии Нёрдейнов

Все окна предназначались для цветных стекол; именно им готические соборы обязаны своим теплым колоритом, смягчающим иногда несколько рассудоч-

ную сухость строго рассчитанной архитектуры и общающим внутреннему пространству мистическую таинственность; кроме того, эти огромные цветные витражи, будучи составлены из пропускающих свет, но не прозрачных кусочков, до некоторой степени заменяют собой отсутствующие в готической архитектуре сплошные стенные поверхности.

В церквях высокой готики северная, южная и восточная стороны всецело заняты рядом контрфорсов и опорных арок, который при всей своей беспокойности производит впечатление лишь сухой последовательности, хотя смелость, с какой здесь вместо плоти и крови является скелет, не может не действовать на воображение. Но в западном фасаде, снабженном в больших соборах двумя огромными башнями, средним порталом, над которым часто красуется огромная «роза», и одиночными или двойными боковыми дверями, вертикальные, стремящиеся вверх линии уравновешены горизонтальными линиями галерей и карнизов, чтобы над последовательностью стремления вверх преобладали органичность расчленения и внутренняя оживленность. Обе главные башни, к которым и теперь еще вначале присоединяются башни меньшего размера, лишь в крайне редких случаях окончены так, как были проектированы, вследствие чего западные фасады церквей высокой готики редко производят вполне гармоничное впечатление. Но каждый раз, когда мы входим в один из таких соборов, погруженных в таинственный цветной сумрак, то останавливаемся в восторженном удивлении перед величию замысла и необычайным искусством строителей, которые на такой головокружительной высоте столь легко соединяли эти каменные ребра, и с восхищением любуемся массой нежных и изящных деталей. Даже Восток не создал сооружений, которые по своему сказочному великолепию

интерьера, равнялись бы искусным готическим постройкам. Среди сооружений всемирного зодчества есть памятники более-менее интересно выполненные, но никогда и нигде оно не создало ничего более возвышенного, чем готические соборы. Во главе церкви французской высокой готики должен быть поставлен Шартрский собор. От его здания, сгоревшего в 1194 г., уцелел только западный фасад (см. рис. 170). С необыкновенным воодушевлением духовенство и горожане принялись за восстановление собора. Ко времени вступления на престол Людовика Святого (1226) были уже готовы хор и продольный корпус, но все здание освятили только в 1260 г. Здесь впервые при трехнефном продольном корпусе и трехнефном в направлении от севера к югу трансепте хор, очень обширный, состоит из пяти нефов. Круглые столбы украшены каждый всего четырьмя служебными колоннами; окна – только двухлопастные, со слабыми намеками на узорчатые переплеты, но занимают уже всю ширину продольных (стенных) подпружных арок; три опорные арки, одна над другой, очень характерной формы, уже подпирают это великолепное сооружение. Главное преимущество Шартрского собора – полный ряд окон с витражами. По крайней мере, в данном отношении эта церковь-родоначальница высокой готики вполне сохранила за собой до нашего времени то впечатление, какое производил интерьер готического храма. Гонс причислял к чудесам готики Парижский (см. рис. 170), Шартрский, Реймский и Амьенский соборы. Реймский собор, восстановленный после пожара 1210 г., был в 1241 г. уже настолько отстроен, что в него мог перейти соборный капитул. Но его великолепный, необычно роскошный фасад был окончен по проекту второй половины XIII столетия только в конце XIV в. Продольный корпус и этого храма – трехнефный; пя-

тинейное устройство начинается только с трансепта, переходящего в хор. Простой (не двойной) хоровой обход, представляющий в плане половину десятиугольника, образует эффектный контраст с пятью капеллами, окружающими его в виде венца. Средний неф более чем вдвое выше боковых (рис. 244). Массивные столбы и здесь снабжены только четырьмя старшими служебными колоннами. Младшие колонны как в Шартрском, так и в Амьенском соборах начинаются только над капителями, которые богато украшены реалистичными листовными мотивами. В сооруженных уже в 1215 г. капеллах хора переплеты окон впервые получили настоящую узорчатую отделку, правда очень незатейливого вида. Внутри этого собора сила и изящество соединены со строгим величием. Внешний вид находится, насколько это вообще допускалось готикой, в удивительном согласии с благородной соразмерностью внутренних частей. Даже система контрфорсов и опорных арок производит спокойное впечатление благородством и строго соразмерной мощностью своих форм, а трехэтажный, роскошнейшим образом украшенный скульптурами западный фасад принадлежит вершине готики. Высокие стрельчатые тимпаны трех его порталов превращены в окна с узорчатыми горбылями, так что фронтоновые скульптурные группы пришлось переместить в треугольные поля высоких вимпергов. Третий этаж, над которым поднимается пара недостроенных башен, отчасти пострадавших в XV столетии от пожара и оставшихся без шишей, состоит из ряда установленных статуями балдахинных, с вимпергами и фиалами. В этом фасаде ясный расчет, теплое чувство и любовь к пышности вступили в неразрывный союз между собой.

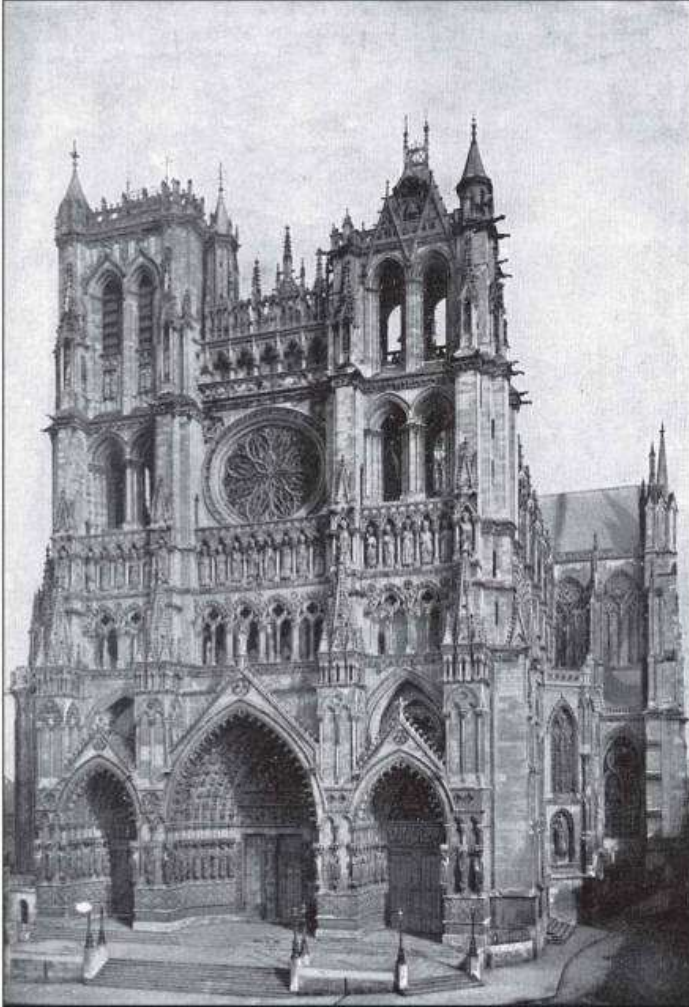


Рис. 245. Амьенский собор. С фотографии Нёрдейнов

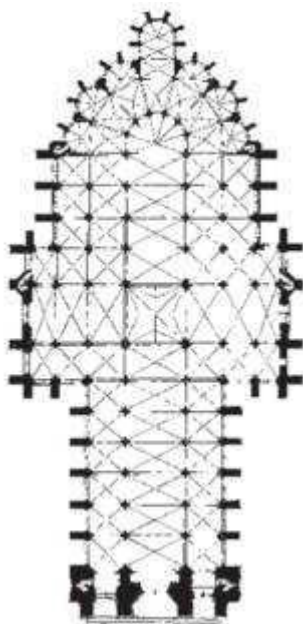


Рис. 246. План Амьенского собора. По Дегио

Новая постройка Амьенского собора (рис. 245) была начата после пожара 1218 г. Исполненные до 1240 г. древнейшие части западного фасада старше фасада Реймского собора, но достроен он только в XV–XVI столетиях. Амьенский собор, называемый готическим Парфеноном, превосходит своего старшего реймского собрата в последовательности и величественности архитектуры, но уступает ему в чистоте и прелести отдельных форм. Древние части фасада, от башен которого остались только обломки, производят низкими вимпергами своих порталов и тянущимися одна над другой горизонтальными галереями суровое впечатление. В Реймском соборе продольный корпус длиннее хора, а в Амьенском хор разросся настолько, что расстояние между средокрестием и западным главным

порталом как раз равняется расстоянию от средокрестия до восточного окончания хора, которое образовано сильно выдающейся, как в норманнско-английских церквах, средней капеллой во имя Пресвятой Девы (рис. 246). И здесь продольный корпус трехнефный, а хор, примыкающий к семинефному трансепту, имеет пять нефов; в соответствии с семиугольным окончанием хора его простой обход снабжен венцом семи капелл, которые, будучи, конечно, менее обширны, чем пять капелл Реймского собора, кажутся поэтому выше, чем в действительности. Расчленение оконных переплетов более сложное. Здесь окна впервые разделены на части четырьмя вертикальными горбылями; арки трифориев – шестью; богаче также узорчатая разделка переплетов в стрельчатой части окон. Как бы то ни было, Амьенский собор принадлежит к числу самых благородных архитектурных памятников во всем мире. Его влияние распространилось далеко от Франции. Превзойти высотой и величием Амьенский собор стремился собор в Бове. Его крайне смелый по конструкции хор, план которого скопирован с Амьенского хора, строился с 1225 по 1272 г.; но уже в конце XIII столетия он рухнул и затем был вновь отстроен с удвоенным числом аркад, пролеты которых стали сравнительно уже. Одним из следствий его необычайной высоты, впрочем не вредящим общему впечатлению, является то, что капеллы ниже обхода, в стенах которого поэтому могли быть проделаны над ними окна. Громадными размерами отличается также готический хор старого собора в Ле-Мане (1117–1254), с его сильно расчлененными сложными столбами, которые, по примеру столбов Буржского собора, уменьшили толщину служебных колонн, увеличив зато их число. Великолепные окна и удачная пропорция этого хора делают его одним из самых красивых и эффектных помеще-

ний в высокой готике. Роскошный вид в царствование Людовика Святого получила церковь аббатства Сен-Дени (перестроена в 1231 г.), от первоначальной, раннеготической постройки которой уцелели только западный притвор и нижняя часть хора. В новой постройке этой церкви галереи трифориев, благодаря тому что их задние стенки были пробиты и в образовавшиеся отверстия вставлены стекла, впервые слились с окнами; таким образом был сделан последний логический вывод из готической системы, нашедший потом себе применение во многих местностях. Подвергся в это время перестройке и собор Парижской Богоматери, трансепт которого получил (с 1257 г.) свои великолепные фасады – произведения Жана из Шеля. Но самое красивое парижское здание – знаменитая Сент-Шапель (Sainte Chapelle) при королевском дворце на острове Сите, сооруженная Пьером из Монтрёйля (1243–1248). Подобно большинству замковых капелл, она состоит из двух этажей. Низкая, напоминающая собой крипту нижняя капелла имеет три нефа. Однонефная верхняя капелла с большими, во всю стену, витражами кажется сооружением из рубинов и сапфиров, вставленных в изящную каменную оправу. Удивительно деликатно исполнены все детали, в том числе и скульптурные, и все убранство капеллы приведено в полную гармонию с благородством архитектурных форм. Подобными капеллами обладают замок в Сен-Жермен ан Ле, архиепископский дворец в Реймсе и аббатство Сен-Жерме, близ Бове. К числу образцовых церквей высокого готического стиля, сооруженных в середине XIII столетия в Иль-де-Франсе, Пикардии и Шампани, относятся также соборы Труа, Шалона, Мо, Сен-Кантена и Туля. На правом берегу Луары архитектура Турского собора, фасад которого уже позднеготический, следует по стопам этой французской школы; как на изящное

сооружение высокой готики можно указать также на церковь св. Юлиана в Туре. Вообще, к северу от Луары победа в это время всюду легко доставалась новому архитектурному стилю, сколь нельзя лучше соответствовавшему идеям и стремлениям эпохи. Несколько иной облик, чем в средней и южной частях Северной Франции, получил высокий готический стиль в Нормандии, которая, как мы уже знаем, рано выработала самостоятельные формы, переходные к готике, а в рассматриваемую эпоху находилась под влиянием и Франции, и Англии. Готическая архитектура Нормандии хотя и приняла сильно расчлененные сложные столбы, однако сохранила в себе многие раннеготические особенности: окна, редко занимающие всю стену, не имеют узорчатых горбылей; как остатки эмпор тянутся под окнами галереи, устройство которых облегчено пустыми промежутками между двойными стенами; натуральный лиственный орнамент капителей приносится в жертву раннеготическим мотивам стилизованных почек; удерживаются башни над средокрестием, высотой нередко превосходящие стройные парные башни фасадов; средняя капелла хора во имя Богородицы, по образцу английских церквей, сильно выступает из венца капелл; нередко нишами для капелл снабжены также восточные стороны крыльев трансепта. Величественные норманнские церкви этого рода шпильями своих башен высоко вздымаются над городами. Из старых зданий перестроены трехнефный Руанский собор, имеющий богато расчлененное восточное окончание хора, благородный трехнефный собор в Лизье, хоровой обход которого украшен двойными столбами, и собор в Байё, с его элементарным, заключенным в половину десятиугольника хором. Известнейшие норманнские храмы, построенные в цветущую пору высокой готики, – это трехнефный собор в Се, с его неравными

пилями западных башен, и пятинефный собор в Кутансе, с внутренними столбами, двойным хорovým обходом и огромной башней над средокрестием, самой красивой и наилучше сохранившейся башней в Нормандии. То, что XIII в. начал в Северной Франции в области готической архитектуры, влагая в свои создания теплое чувство и много остроумия, более холодно и рассудочно продолжал XIV в. Стилю этого века, которому при всей бессодержательности его отдельных форм еще довольно часто удается сочетать чистоту и грациозность с простотой и величием, Дегио дал название «доктринарная поздняя готика». За это время в сердце Франции было сооружено или реставрировано немного церквей. Под натиском политических бурь (Столетняя война) за вспышкой художественной жизни последовало ее затишье; но тем не менее, строительная деятельность не прекратилась: церковь аббатства Сен-Дени, Парижский, Ланский и Амьенский соборы получили новые добавления и пристройки. В Нормандии продолжали строиться соборы Руана и Се. Церковь св. Петра в Кане наделена самой красивой башней того времени (1308), если не всех времен; в XIV столетии сооружена великолепная церковь Сент-Уэн (S. Ouen) в Руане. Трехнефная в продольном корпусе и пятинефная благодаря боковым капеллам в хоре, церковь представляет собой не совсем удачную попытку закончить хор половиной восьмиугольника таким образом, чтобы из пяти его капелл обе крайние имели вдвое меньшую ширину, чем остальные. Сложные столбы здесь последовательно развиты, высокие трифории доведены до окон, в сквозной резьбе переплетов появляются уже позднеготические факелы, конструктивные части – строгих пропорций, просветы внутри здания – бесподобной ясности и прелести. Подобной же «доктринарной» законченностью отличается собор в Труа.

Церковь св. Урбана в Труа варьирует конструктивные идеи готического стиля более затейливо: при двойных стенах окна устроены то в наружной, то во внутренней стене и поэтому имеют и наружные, и внутренние переплеты. В поздней готике этого направления сила впечатления слишком часто вредит излишняя преднамеренность. Готический стиль, развившийся в церковных постройках, вскоре вызвал полный переворот в формах и светской архитектуры. Правда, изменению подверглись в ней не столько конструктивные элементы, сколько орнаментальные формы. Первенство по части сооружения замков принадлежит Франции, но в архитектуре ратушей, этих созданий свободного духа горожан, она отставала от Германии, Нидерландов и Италии. Из дворцов, замков, госпиталей и монастырей роскошной архитектуры, сотнями выроставших в течение этого времени на французской почве, сохранились сравнительно немногие; но все-таки именно на севере Франции находится ряд образцовых зданий этого рода. Из епископских дворцов лучше других сохранился ланский, построенный в XIII столетии. Расцвет архитектуры замков относится к концу XIII столетия – к тому времени, когда герцог Иоанн Беррийский соперничал со своим царственным братом Карлом V в любви к роскоши и в покровительстве искусствам.

В качестве придворных архитекторов Карла V упоминаются Рамон де Тампль и его ученики Жан-Сен-Ромен и Гюи де Дамартен. Многобашенный средневековый замок Лувр в Париже, сооружение которого длилось в течение всех готических столетий, известен нам только по описаниям и рисункам. Без сомнения, это был самый величественный и роскошный королевский дворец Западной Европы. Его большая винтовая лестница ажурной работы считалась наилучшим произведением Рамона де Тампля. В Северной Франции

готические жилые дома сохранились в Реймсе, Провэне, Лане, Анжере, Бове, Амьене и др. Замечателен, например, так называемый Дом музыкантов в Реймсе, стены которого, с четырьмя готическими окнами очень изящной формы, украшены сидячими фигурами музыкантов, помещенными в пяти красиво обрамленных стрельчато-арочных нишах (рис. 247).



Рис. 247. Статуя скрипача в Доме музыкантов в Реймсе.
С фотографии Жиродона

Из ратуш Северной Франции XIV столетия принадлежит простое и массивное здание в Клермоне-де-л'Узе. Но многие другие сооружения превосходит укрепленный монастырь Мон-Сан-Мишель, величественно возвышающийся на скалистом острове Ла-Манша. Его церковь – отчасти доготическая, отчасти познеготическая. Монастырское здание la Merveille кажется почти что произведением природы. Оба нижних этажа, принадлежащие концу XII столетия, имеют

раннеготический характер; верхний этаж построен в стиле, переходном к высокой готике XIII столетия. В среднем этаже находятся поддерживаемый колоннами великолепный рыцарский зал и двухнефная трапезная, освещенная 23 глубокими, близко придвинутыми друг к другу окнами; в арках этих окон мы неожиданно встречаем восточные сталактитовые ячейки (см. т. 1, рис. 641), данайский дар крестовых походов. В легких и благородных формах сооружены галерея клуатра и дортуар верхнего этажа. Своеобразно живописное впечатление производит диагональная расстановка колонн в двойных аркадах галереи клуатра; колонны одного ряда приходится как раз против середины арок параллельного ряда. Грандиозное впечатление от всего монастыря, который французы называют восьмым чудом света, обязано в равной мере и природе, и искусству. Из укрепленных замков Северной Франции, относящихся к цветущей поре XIV столетия, замечателен замок в Венсенне, сохранившаяся сторожевая башня которого, четырехгранная и сопровождаемая круглыми башенками, построена Рамоном де Тамплем. Восьмиугольные, богато расчлененные сложные столбы одного из жилых залов этого замка увенчаны затейливыми капителями, снабженными, под листьями, небольшими фронтонами. Укрепленный замок Пьерфон, реставрированный Виолле-ле-Дюком, был окончательно построен только в XV столетии. Эти замки, подобно мавританской Альгамбре (см. т. 1, рис. 653), снаружи походили на суровые крепости, между тем как их интерьер был роскошен; но по своему характеру они как снаружи, так и внутри вполне соответствовали потребностям и вкусам времени и создавшего их народа.

Скульптура

Французская скульптура XIII столетия представляется искусством еще более свободным, чем готическое зодчество, у которого она находилась на службе. Она лучше всего доказывает, что между средневековым искусством и искусством Ренессанса нет пропасти и что даже Ренессанс XVI столетия во многих отношениях лишь сделал общим достоянием то, чем уже обладала в своих лучших созданиях высокая готика XIII столетия. Рядом с французскими учеными (Гонс, Куражо, Ластейри и Витри) в разработке вопросов, относящихся к истории готической пластики во Франции, деятельное и плодотворное участие принимали немецкие исследователи (Фёге, Франк Оберспих и др.). Переходы от стиля романской эпохи к строгому стилю раннеготической и к свободному, идеальному стилю высокой готической пластики лучше всего можно проследить по скульптурам Шартрского и Парижского соборов. В Шартрском соборе нам уже знакомы не только мощные скульптуры западных порталов, но и отразившее в себе, быть может, влияние пластики Ланского собора скульптурное украшение северных и южных порталов трансепта; в соборе Парижской Богоматери – как древнейшие, так и более поздние скульптуры западного фасада (см. рис. 171–173). В Шартре только скульптуры притворов северного и южного фасадов выказывают переход от раннеготического стиля через высокую готику к манерности XIV столетия. Уже в ранних статуях северного портала, как, например, в изваяниях Соломона, Богородицы и св. Елизаветы, складки одежды, с которых и начинается развитие готического стиля, получают (независимо от окутываемых ими тел) сильное движение, и затем этот оживленный и вместе с тем плавный стиль драпировок

развивается, прогрессируя от шартрских скульптур к реймским, придавая большую подвижность самим фигурам, которая прежде всего выражается в переносе тяжести тела на одну ногу (контрапост; см. т. 1, рис. 363). Даже в Париже позднейшие скульптуры западного фасада выполнены с жесткими и угловатыми складками, которые также можно наблюдать и в соборе Амьена; но зато скульптуры фасадов трансепта работы Жана из Шеля служат примерами наивысшей свободы и блеска, достигнутых французской пластикой во второй половине XIII столетия. Рельеф с сюжетом из жизни св. Стефана на портале южного крыла трансепта (рис. 248), скомпонованный в высшей степени просто и ясно, в любую пору считался бы произведением классическим. Красивая Мадонна среднего портала северного крыла уже изображена в позе, обещающей вскоре сделаться манерной. Готическое убранство фасадов больших французских соборов изваяниями представляло собой нечто грандиозное. В своих бесчисленных рельефах и статуях эти фасады отражали всю совокупность верований и знаний эпохи, опиравшихся на схоластическую философию. Скульптуры были огромными, высеченными из камня мировыми эпопеями, содержание которых охватывало собой всю христианскую историю человечества, от Грехопадения до Страшного Суда, давая также место изображениям покровителей церкви. Распределение столь богатого содержания производилось по декоративно-архитектоническим законам; в этом крылась опасность: отдельные формы, достигшие в первой половине XIII столетия свободы и чистоты, на службе у архитектуры постепенно делаются скучными и банальными. На самом деле этот стиль скоро стал грешить манерностью, но со второй половины XIV столетия начал все более приближаться к природе. Это натуралистическое на-

правление, выказавшееся раньше в надгробных изваяниях, чем в скульптурах фронтонов, потом переходит в скульптурный стиль XV столетия, называемый – относительно северной пластики, по нашему мнению, неверно – ранним Ренессансом.

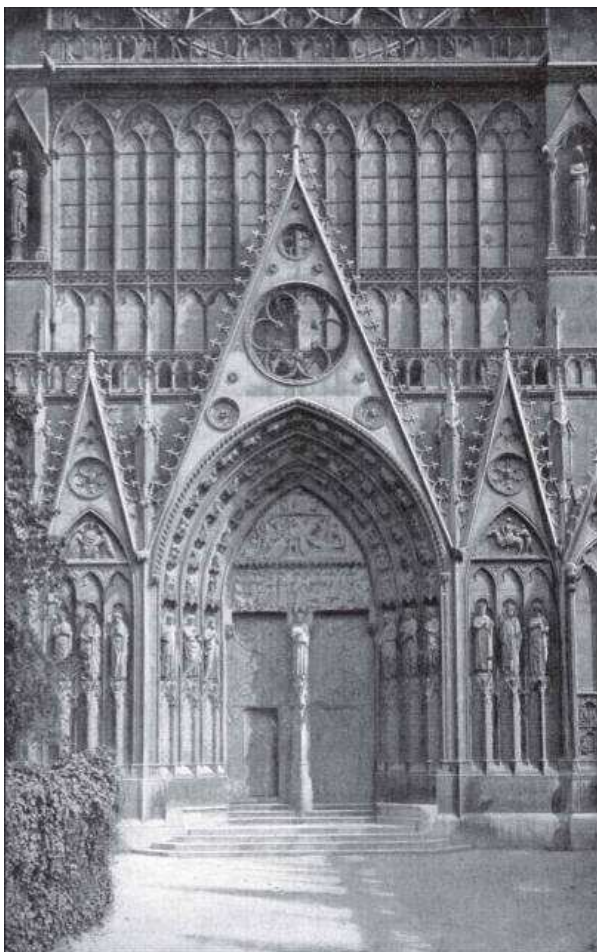


Рис. 248. Южный портал собора Парижской Богоматери.
С фотографии Жиродона

Среди произведений монументальной фасадной пластики XIII столетия выделяются полнотой изображений еще довольно суровые, исполненные под влиянием западного фасада собора Парижской Богоматери скульптуры Амьенского собора. Изваянная на среднем столбе главного портала монументальная фигура Спасителя *Beau Dieu d'Amiens*, около 1240 г.), стильная и характерная, отличается суровым величием и благородной простотой. Но и стройная, полная экспрессии Мадонна, выполненная на среднем столбе Золотых ворот южного крыла трансепта, хотя и принадлежит второй половине XIII столетия, но не обнаруживает ни малейшего признака упадка. Особенно славится она своей улыбкой, которую сравнивают с улыбкой «Джоконды» Леонардо да Винчи и которая также повторяется и в других женских лицах. Высшей, классической простоты готическая скульптура достигает в благородном изваянии св. Филиппа, находящемся в середине северного портала.

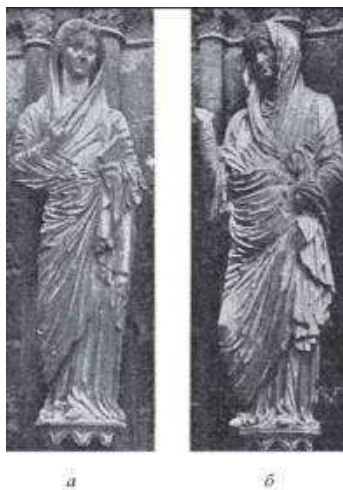


Рис. 249. Статуи Реймского собора: а – Пресвятая Дева; б – св. Елизавета. По Вэзе

Скульптурное убранство Реймского собора, отражающее в себе влияние шартрской школы, принадлежит к числу самых сильных произведений средневекового искусства, хотя изваяния верхних частей западного фасада исполнены в более позднее время и далеко не одинаковы по стилю. Место на среднем столбе главного портала, в Парижском и Амьенском соборах еще удерживаемое изваянием Спасителя, здесь уже занято изображением Мадонны, далеко не лучшим в своем роде; но фигуры на боковых стенках западных порталов (в особенности фигуры левого и среднего порталов) по благородству лиц, отличающихся яркой индивидуальностью, и по широте и классической простоте драпировок, по выразительности поз, внутреннее движение которых передано только при помощи контрапоста, предвещающего готический изгиб тела, принадлежат к числу наиболее совершенных художественных созданий во всем мире. Особенно хороши в среднем портале женские фигуры композиций «Сретение Господне» и «Посещение св. Елизаветы» (рис. 249). То обстоятельство, что Пресвятая Дева и св. Елизавета во второй группе облечены в римскую одежду, не может ввести нас в заблуждение относительно подлинности их средневекового происхождения. Более характерной для готики, более строгой и в некоторых случаях более грандиозной, чем скульптуры Реймского собора, представляется нам парижская пластика — возникшие в середине XIII столетия большие фигуры апостолов на внутренних столбах Сент-Шапель. Они принадлежат к числу самых чистых и прекрасных созданий средневекового искусства; но некоторые из них — быть может, в первый раз из всех мужских статуй — имеют тот самый готический изгиб (образуется искривлением корпуса в одну сторону и также распределением массы при обтесывании куска камня), который

впоследствии оказался роковым для искусства. Об изменениях стиля, происшедших в XIV столетии, свидетельствуют изображения из земной жизни Спасителя на загородках хора внутри собора Парижской Богоматери. Рельефы северной стороны, непрерывно следующие один за другим, выполнены в идеалистической манере высокой готики; рельефы южной стороны, помещенные внутри аркад, в своих более плотных фигурах уже выказывают то стремление к реализму, которое более явственно выступает в надгробных портретных изваяниях XIV столетия. С другой стороны, большие кафедральные соборы Амьена, Реймса и Руана в позднейших произведениях (в особенности церковь св. Урбана в Труа) дают достаточный материал для того, чтобы проследить далее манерное направление готической монументальной пластики XIV столетия. Надгробная скульптура начинается великолепным рядом 16 статуй, поставленных Людовиком Святым в склепе церкви аббатства Сен-Дени (в 1264 г.) и изображающих французских королей и принцев, предков государя. Все статуи имеют один и тот же идеальный тип лица, свойственный высокой готике, отличаются одинаковой свободой трактовки волос и складок одежды, и все, или почти все, снабжены вместо пьедесталов изображениями символических животных, характерных для надгробных изваяний этой эпохи. По величавой простоте и благородству форм замечательна фигура Констанции Кастильской, а по глубокой одухотворенности выражения и роскошной расцветке – портретные статуи принцев Филиппа и Людовика, брата и сына короля Людовика Святого. В последней четверти XIII в. и в течение XIV столетия к этому ряду памятников прибавляется много новых, и вместе с ростом натуральности и индивидуализма в выполнении фигур увеличивается число имен художников, которым эти

произведения могут принадлежать. Самые знаменитые скульпторы, работавшие тогда в Париже, были родом из Нидерландов – правда, из их южной части, говорившей по-французски. Среди надгробных изваяний аббатства Сен-Дени находится статуя Филиппа III (окончена в 1307 г.) – первая французская статуя короля, наделенная индивидуальными чертами, хотя и выполненная еще просто и стильно, работа Жана из Арраса. Жан Пепин из Гюи изваял великолепную лежащую статуя Роберта д'Артуа (ум. в 1317 г., всего 17 лет от роду) с лежащим у его ног львом; сотворил прекрасную беломраморную статую Маргариты д'Артуа (ум. в 1311 г.; рис. 250) с двумя собачками у ног; статую ее супруга, графа Эврё (ум. в 1319 г.), и, наконец, беломраморную статую графа д'Этампа (ум. в 1336 г.). Изпод резца Андре Боневё из Геннегау, одного из самых многосторонних и плодовитых мастеров рассматриваемой эпохи, впервые упоминаемого в 1361 г. в Валансьенне, вышли исполненные по заказу Карла V (Мудрого, ум. в 1380 г.) статуи его предшественников из дома Валуа, Филиппа VI и Иоанна Доброго, а также, быть может, статуи самого Карла V и королевы Иоанны Бурбонской, первоначально стоявшие при входе в церковь целестинцев в Париже. Впрочем, некоторые французские исследователи отрицали принадлежность двух последних статуй Андре Боневё и сопоставляли их с французскими порталными скульптурами XIV столетия. В противоположность произведениям Жана Пепина, которые еще проникнуты тонким чувством стильности, скульптуры Боневё отличаются сильным реализмом, прокладывая путь в области надгробной пластики. К числу любимых скульпторов Карла Мудрого принадлежал также Иоганн Люттихский. Ему могут быть, хотя и не с полной уверенностью, приписаны некоторые надгробные

изваяния в склепе церкви Сен-Дени. Наконец, Робером Дуазелем, который считается учеником Пепина из Гюи, изваяна очень экспрессивная лежачая статуя победителя англичан Бертрана Дюгеслена, которая исполнена между 1389 и 1397 гг.



Рис. 250. Каменная статуя Маргариты д'Артуа в Сен-Дени.
По Гонсу

К ранней поре готики, после всех названных произведений каменной пластики, возвращают нас две благородные, трактованные в идеалистической манере, литые бронзовые фигуры Руанского собора, изображающие архиепископов Эврара де Фуалуа (ум. в 1223 г.) и Жофруа д'Е (ум. в 1237 г.). Первую из этих статуй Гонс называл прекраснейшей во всей Европе. В области золотых дел мастерства, которое стало усваивать отдельные формы готической архитектуры, с самого начала родственные ему по значению, может быть упомянута роскошно украшенная рака св. Таврина

(1255) в церкви этого святого в Эврё — одна из немногих дошедших до нас французских мощехранилищ; она имеет вид готической церкви в миниатюре; ее рельефы и фигуры святых окружены изящным архитектурным обрамлением. Немало других мелких скульптурных изделий сохранилось в различных коллекциях. Особенно процветала в то время резьба из слоновой кости. Луврское «Небесное коронование Пресвятой Девы», сохранившее свою гармоничную раскраску, исполнено в весьма чистом, одновременно индивидуальном и идеалистичном стиле середины XIII столетия; напротив, находящаяся в том же музее статуя Мадонны из слоновой кости (около 1205 г.) имеет уже пресловутый готический изгиб (рис. 251).



Рис. 251. Статуя Мадонны. Резьба из слоновой кости. По Гонсу

Процветало искусство резьбы из дерева, к числу самых ранних и грациозных, дошедших до нас образцов которого принадлежит резанная из грушевого дерева фигура Мадонны. Эта статуэтка исполнена в типично

манерном стиле XIV в., в ней даже выражению материнской любви придана некоторая кокетливость. Серебряная, позолоченная и эмалированная Мадонна-мощехрани-тельница (1340), в Луврском музее, отличается уже яркой индивидуальностью черт, с этого времени все более и более возрастающей в пластике.

Живопись

В то время когда готическая архитектура и скульптура владели высокой техникой, позднесредневековой живописи как красочному плоскостному изображению пока недоставало знания перспективы и моделировки при помощи светотени. Ученые отмечали, что «сокращенные приемы» этой живописи, изображения которой являются только «символами», а не «отражениями» действительности, не столько зависели от недостатка умения, сколько были преднамеренными. То есть средневековые художники делали из необходимости достоинство там, где (как, например, в стенной живописи) их плоскостная техника соответствовала естественным законам стиля. Только в конце рассматриваемой эпохи стало постепенно появляться если не умение, то, по крайней мере, стремление воспроизводить натуру на плоскости в телесных и пространственных формах. В рисунке отдельных зданий наклонные линии стали подчиняться одной точке зрения; с постепенным вытеснением черных контуров живописью сплошь кроющими красками человеческие фигуры переставали быть схемами, хотя и красивыми, и постепенно получали более пластичные, округлые формы и более живые черты; также и пейзаж хотя и сохранял вместо обозначения неба по-старому золотой или ковровый узорчатый фон, однако, изображая деревья и горы, долины и реки, стал приближаться к природе. Рядом со

старой, ограничивающей пространство живописью появляется живопись, расширяющая пространство. Какую роль в истории развития европейской живописи с 1250 по 1400 г. играла Франция, определить нелегко, так как в ней сохранилось еще меньше картин этой поры, чем в других странах. Влияние итальянской живописи распространялось главным образом на юг Франции, за Авиньон; нидерландское течение сливалось в Париже – не без итальянской примеси – с сильным местным параллельным течением, выразившимся преимущественно в живописи миниатюр, а к концу рассматриваемой эпохи нидерландское течение охватило всю Францию и Бургундию. Научные исследования, особенно со времени художественно-исторических выставок в Брюгге (1902) и Париже (1904), породивших целый поток полемических сочинений, пояснили, что это нидерландское течение было усилено национальным французским. Однако нет основания признавать, что французская живопись стояла во главе движения, перерабатывающего средневековый стиль в стиль нового времени. Чем последовательнее развивалась готическая архитектура, тем, конечно, безжалостнее вырывала она почву из-под ног стеной живописи. В типичной готической церкви могли быть расписаны только ребра сводов, части западной стены и загородки хора; но и эти места далеко не всегда были украшены фигурными изображениями, часто же, как, например, ребра и арки, украшались различными декоративными мотивами. Характерно, что и в сочинении Жели-Дидо о французских средневековых фресках из памятников Северной Франции изданы почти исключительно образцы орнаментальной живописи; для истории развития готической живописи любопытно то обстоятельство, что она, в противоположность пластике, предпочитавшей местную флору, все еще

пользовалась для заполнения пространств, для фриз, бордюров и обрамлений всем старым запасом форм – меандром, волнообразными полосами, различным образом изогнутыми лентами, аканфовыми завитками, рядами пальметт и т. п., лишь немного варьируя эти формы. Из сохранившихся в Северной Франции фресок второй половины XIII столетия следует отметить только бытовые изображения сельских работ в различные месяцы года, находящиеся на одной из арок церкви Притца близ Лаваля. Зато в готических церквях Северной Франции можно по сохранившимся произведениям ясно проследить последовательный переход задач стеновой живописи к задачам живописи по стеклу. В конце XIII столетия Амьенский, Оксеррский, Шартрский, Ланский, Ле-Манский, Парижский, Реймский, Руанский и Суассонский соборы уже обладали множеством ярких, красочных витражей. Изображения отдельных окон соединялись здесь, как в стеновой живописи романской эпохи, в большие циклы картин. В продолжение XIII столетия рисунок этих изображений оставался еще строгим и оживленным, и в их технике неизменно употреблялись свинцовые скрепы и шварцлотовая краска. В течение всей своей истории искусство не произвело ничего, что могло бы выдержать в отношении декоративной эффектности сравнение с этими рядами витражей. Но от них сохранилось сравнительно немного. В наиболее полном виде дошли до нас витражи Шартрского собора, самые древние из подобных произведений высокой готики. Как прелестна, например, «Роза Франции» с изображенной Богородицею в середине северного фасада, над порталом! Как эффектна «Королевская роза» с композицией «Страшный Суд» над западным порталом! В Реймском соборе кроме «розы» северного крыла трансепта сохранились только верхние окна хора и продольного кор-

пуга; но какое сильное впечатление производит композиция «Распятие» в хоре! В соборе Парижской Богоматери о былом великолепии и красочном блеске его витражей свидетельствуют еще только три огромные главные «розы». В Оксерре и Ле-Мане сохранились все удивительно гармонирующие между собой окна хора. В XIV столетии существенные стилистические изменения происходят также и в живописи по стеклу. Не только ее главные фигуры внутри отделений переплета получают преувеличенный готический изгиб, но и краски, равно как и техника, постепенно изменяются. Для золотых нимбов, частей одежды, архитектурных обрамлений и украшений наряду со старым шварцлотом уже употребляется так называемая художественная серебряно-желтая краска (Kunstgelb, Silbergelb), смесь сернокислого серебра с жженой охрой, накладываемая с задней стороны стекла; но другие краски, употребляемые в витражах, пускались в дело лишь мало-помалу, поэтому незначительно могли быть увеличиваемы размеры отдельных кусков стекла с той целью, чтобы было больше места для живописи и штриховки. В связи с этим сеть свинцовых скреп только постепенно могла расширять свои петли. Окна церкви св. Урбана в Труа и Сент-Уэн (Ouen) в Руане производят совсем другое впечатление, чем церковные окна XIII столетия. Несколько иная картина истории французской живописи представится перед нами, если мы заглянем во французские архивы. Прежде всего следует назвать архитектора Виллара де Гоннекура, работавшего в середине XIII столетия над сооружением собора в Камбре, – художника, который имеет для нас значение как рисовальщик. Его альбом путевых набросков, изданный Ласси и Дарселем и хранящийся в Парижской Национальной библиотеке, содержит в себе помимо архитектурных снимков и чертежей сделанные пером

рисунки с художественных произведений, этюды с натуры и начерченные геометрическими линиями движения человеческого тела (рис. 252). И что характерно для того времени – нет ни одного пейзажа. Формы и движения схвачены в главных чертах отчетливо и правильно, но в своих деталях еще плохо поняты и запутаны. Как бы то ни было, эти рисунки свидетельствуют о свежих художественных порывах деятельной, стремившейся к самостоятельности эпохи.



Рис. 252. Исполненный пером рисунок Виллара де Гоннекура.
По Ласси и Дарселю

В XIV столетии имена отдельных художников встречаются часто, и некоторые из них, о которых мы узнаем из «Archives de l'art français», вероятно, были мастерами, оказавшими сильное влияние на дальнейшее развитие живописи. В первой половине XIV столетия Эврар Орлеанский исполнил ряд фресок и других художественных работ в королевских замках; одновременно с ним нидерландец Петер Брюссель-

ский работал для графини Матильды д'Артуа и обязался в 1320 г. (согласно дошедшим до нас документам) написать масляными красками в одной из галерей ее Конфланского замка портреты рыцарей и морское сражение. Таким образом, уже тогда была известна масляная живопись, хотя в техническом отношении и отличная от современной. В середине XIV столетия упоминается Жирар Орлеанский как живописец больших станковых картин. Вместе с ним для короля Иоанна Доброго (1350–1364) работал Жан Кост, стенные картины которого на сюжеты из истории Юлия Цезаря и жития святых и охотничьи сцены были написаны масляными красками по золотому фону в замке Водрейль. В последней трети XIV столетия появляется в качестве придворного художника при мудром и любимшем искусстве Карле V третий мастер-орлеанец, Жан, деятельность которого продолжалась в XV столетии. В то же время занимался во Франции живописью уже знакомый нам скульптор, уроженец юга Нидерландов, Андре Боневё. Он известен в основном как миниатюрист. В качестве миниатюристов упоминается целый ряд других нидерландских мастеров того времени: Ян ван Брюгге (Jean, или Hennequin de Bruges), которого Б. Про (B. Prost) отождествлял с Жаном де Вандодем, – придворный живописец (pictor regis) Карла V. О сохранившихся произведениях французской станковой живописи XIV столетия можно сказать очень немногое. Заслуживает внимания портрет Иоанна Доброго (рис. 253), в Парижской Национальной библиотеке. На деревянную доску натянуто полотно, покрытое затем меловой грунтовкой. Погрудное изображение в профильном повороте резко выделяется на золотом фоне; но тонко схваченные черты лица, обрамленного рыжими кудрями, указывают уже на следующее столетие. Нет основания считать, что этот портрет написан

Жираном Орлеанским, как это утверждали раньше. Из произведений, относящихся ко времени Карла V, следует упомянуть алтарную завесу Луврского музея, поступившую из Нарбоннского собора, но изготовленную в Париже. Это белый шелковый плат со слегка расцветченными рисунками, выполненными пером и изображающими под позднеготическими арками Страсти Господни. Карл V и его супруга Иоанна Бурбонская представлены коленопреклоненными – как обычно изображаются основатели церквей и жертвователи – по обеим сторонам Распятия, занимающего середину этого драгоценного плата. В стиле, беглом и свободном, больше грации, чем силы, и притом грации чисто французской. В таком же роде мы можем представить себе стиль Жана Орлеанского, но, как уже было указано Манцем, нет никакого основания предполагать, что именно этот художник исполнил луврскую завесу, к которой близки по стилю и технике рисунки (изображения святых) на белой шелковой епископской митре, в музее Клёни. Из станковых картин, бывших на Парижской выставке (1904) и относимых, по сравнению их стиля со стилем только что названных произведений, к парижской школе конца XIV столетия, следует назвать прелестный небольшой складень из собрания Вебера, в Гамбурге, среднее изображение которого представляет Пресвятую Троицу; написано еще совершенно вне пространства, на золотом фоне, но уже со свежей красочной моделировкой.

Живопись миниатюр заставляет вернуться ко второй половине XIII столетия. Ее главное произведение – Псалтырь Людовика Святого, в Парижской Национальной библиотеке. В этой роскошной рукописи изображены в 78 миниатюрах, написанных на золотом фоне внутри готических архитектурных обрамлений, библейские события. В очень простых

обрамлениях еще встречаются древние, привившиеся в Европе со времени микенской эпохи мотивы вьющегося растительного стебля. Пространства, занятые фигурными изображениями, как бы превращены в двойные готические церковные окна; стиль в контурах и движениях идеализированных фигур выказывает всю свежесть и оригинальность замысла, всю добросовестность и обдуманность выполнения, которые были свойственны XIII столетию во Франции. До середины XIV в. во французской миниатюрной живописи удерживали за собой господство золотые или цветочные узорчатые фоны со слабыми намеками на пейзажный задний план. Карстаньен наглядно доказал, как орнаментация обрамлений приобретала новый, более живой и богатый деталями характер. Лиственные мотивы постепенно становились более натуральны; все более отчетливыми делались узоры в виде листьев терновника или дурмана; растительные арабески стали оживляться птицами, зверями и человеческими фигурами, из которых постепенно составлялись небольшие сценки шутливого содержания (*droleries*). Во второй половине XIV столетия здания, деревья и другие части пейзажа, которые, как это показали Кеммерер и фон Шуберт-Зольдерн, постепенно становятся более натуральными и начинают вытеснять снизу золотой или шахматный фон; раскрашенный рисунок пером превращается в живопись кистью; в связи с этим часто резкое сочетание трех тонов, золотого, красного и синего, преобладавшее в миниатюрах высокой готики, сменяется более разнообразными и более мягко комбинированными цветными тонами. Париж около 1300 г. был, бесспорно, главным центром каллиграфического искусства и миниатюрной живописи в Европе. В расписанном для Филиппа V (1316–1322) «Житии св. Дюнисия», хранящемся в Парижской Национальной библиотеке,

городские и сельские виды на золотом фоне и фигуры, взятые из повседневной жизни, свидетельствуют о новом направлении миниатюрной живописи. Но эти виды все еще состоят из отдельно обозначенных домов, деревьев и прочего, а лица и руки фигур все еще нарисованы, а не написаны. В оконченном в 1323 г. «Родословии Пресвятой Девы», принадлежащем Берлинскому кабинету эстампов, дубовые листья уже отличаются от листьев бука; но и тут еще нет речи о пейзажных планах. По показанию Делиля, три французских художника подписали своими именами и датой (1327) миниатюры двух красивых Библий Парижской Национальной библиотеки, в которых разработка пейзажа еще не обнаруживает никакого прогресса, а сильный изгиб фигур является данью готической манере того времени. Белльвийский breviарий середины XIV столетия, в той же библиотеке, может служить примером роскошной орнаментации, изобилующей грациозными шутивными сценками в обрамлениях. Это натуралистическо-живописное направление делается более очевидным при Карле V Мудром (1364–1380), который соперничал со своими братьями, Филиппом Бургундским, Людовиком Анжуйским и ревностным покровителем искусств Иоанном Беррийским, в заказах ценных рукописей у своих любимых французских и нидерландских живописцев. Из рукописей, изготовленных для Карла V, часто упоминается «Град Божий» («La Cite de Dieu») блаженного Августина, хранящаяся в Парижской Национальной библиотеке. Главная миниатюра этого манускрипта представляет Карла V в ту минуту, когда он, сидя, принимает из рук Рауля де Пресля написанную им книгу. Черта реализма выказывается здесь особенно в портретной трактовке главных лиц. В «Rational des divines offices», рукописи 1374 г., находящейся в Парижской Национальной библиотеке, изо-

бражены король и королева, которые что-то диктуют сидящему у их ног писцу. Фон еще цветной, узорчатый, но контуры, как обратил внимание Ваген, не нарисованы, а выведены кистью густо кроющими красками; заметны также попытки моделировки при помощи краски. Но самое значительное произведение – расписанная для Карла V фламандцем Яном ван Брюгге (Jean de Brugges), королевским живописцем, французская Библия 1371 г., хранящаяся в Museum Meermanno-Westreenianum, в Гааге. Здесь можно проследить все успехи, сделанные живописью в последующую эпоху, или, по крайней мере, их первые ступени. Миниатюра, в которой изображен жертвователь, протягивающий королю свою книгу, в отношении живописной техники значительно выше подобной миниатюры в вышеупомянутой парижской рукописи «Град Божий». Вероятно, для Людовика II Анжуйского был дописан в 1390 г. начатый еще раньше молитвенник Парижской Национальной библиотеки, который принадлежал герцогу Беррийскому. Во всяком случае, это одно из роскошнейших произведений своего рода. Некоторые миниатюры этой рукописи выполнены густо кроющими красками; последнюю из этих миниатюр, изображающую отъезд герцога Беррийского в Палестину, Гонс приписывал Боневё; другие принадлежат кисти Жакмара д'Эдена (Jacquemart de Hesdin), второго французского нидерландца переходного времени. Стиль Боневё можно с уверенностью определить по одному из исследованных Делилем, многочисленных роскошных манускриптов, которые написаны и украшены миниатюрами по заказу герцога Беррийского, а именно – по Псалтыри Парижской Национальной библиотеки. Кисти знаменитого валансьенца принадлежат в этой рукописи первые 24 листа с изображениями апостолов и пророков. Эти фигуры, сидящие на

готических мраморных стульях перед пестрым узорчатым фоном, дают повод полагать, что они исполнены рукой скульптора, но в своей уже довольно свободной моделировке и манере выражения, свойственной концу XIV столетия, выказывают – отчасти в зависимости от влияния итальянского искусства – определенный прогресс. Титульный лист другой, изготовленной для герцога Беррийского рукописи молитвенника, принадлежащего Брюссельской Национальной библиотеке, Делиль и Дегэн приписывали тому же Боневе. Но библейские изображения этой необыкновенной, богато иллюстрированной рукописи, впрочем изготовленной уже позже XIV столетия, по-видимому, следует приписать Жакмару д'Эдену. Перспективное удаление задних планов и пропорции человеческих фигур по отношению к зданиям и пейзажу разработаны здесь еще слабо; пейзажи, в отдельных своих частях нарисованные натуралистично, отличаются серыми тонами; голубое небо, как бы распростертое над ними, выкрашено одним ровным тоном и производит впечатление голубого фона, занявшего место золотого; тем не менее в живописной моделировке кистью эти миниатюры обнаруживают уже заметный успех. Жакмаром д'Эденом выполнена часть миниатюр окончательного только в 1409 г. самого большого и самого роскошного из молитвенников герцога Беррийского – рукописи, которая известна под названием «Grandes Henres du Duc de Berry» и составляет одно из лучших украшений Парижской Национальной библиотеки. К сожалению, утеряны самые большие миниатюры этого манускрипта. Из сохранившихся особенной известностью пользуется грациозное изображение Рождества Богородицы; замечателен также лист, на котором представлен герцог Беррийский со своим семейством, встречаемый апостолом Петром у дверей рая. В отно-

пении стиля сохранившиеся миниатюры этого молитвенника, как они ни очаровательны, страдают недостатками еще больше, чем миниатюры брюссельского молитвенника. Но в орнаментации их обрамлений выказывается все разнообразие мотивов нового времени. В изящных арабесках листья терновника уже уступают место пестрым цветочкам, птицы и бабочки сидят на завитках стеблей или порхают между ними, забавные фигуры животных помещены в готических четырехлопастных рамках; везде проявляется натурализм нового времени, но тем не менее основной характер орнамента остается еще готическим.



Рис. 253. Иоанн Добрый. Станковый портрет. По Гонсу

Как многосторонни были французские и работавшие для Франции художники XIV столетия, видно из работ Яна ван Брюгге, который делал рисунки для самых знаменитых тканых картин – для ряда ковров с изображениями сюжетов из Апокалипсиса, принадлежащих Анжерскому собору. Главная, более древняя

часть этого великолепного создания ткацкого искусства выполнена в Париже мастером Николаем Батайлем (работал между 1363–1402 гг.) с Жаком Дурдэном (ум. в 1407 г.), самым именитым из парижских ковровых фабрикантов. В производстве тканых стенных ковров, историю развития которого исследовали Гифре, Мюнц и Пеншар, в течение всего XIV столетия выделялись Аррас и Париж. Из вышеупомянутых шерстяных ковров Анжерского собора, изображения на которых помещены попеременно на красном и синем фонах, дошло до нас одно французское мастерское произведение конца XIV столетия. Обо всей области живописных произведений того времени нельзя составить себе сколько-нибудь ясного понятия, если наряду с фресками и витражами, станковыми картинами и миниатюрами не остановить внимания на покрывавших стены церковных хоров и дворцов затканых фигурными изображениями коврах – очень разнообразных по содержанию картин и в художественном отношении отличавшихся живописностью и теплым колоритом. Эмалевая живопись в XIV столетии достигла в Париже своеобразного расцвета. Неблагородный металл рейнских и лиможских выемчатых эмалей снова стал уступать место золоту и серебру. Прозрачная цветная эмаль (email translucide) легко накладывалась на барельефные скульптурные изделия. Украшенные таким образом золотые вещи, из которых лишь немногие чудом дошли до нас, были необычно эффектны. К сохранившимся шедеврам принадлежат рака св. Таврина в церкви Эврё и мощехранилище с алтаря церкви Святого Духа, хранящаяся в Луврском музее в Париже. Готическое искусство XIV столетия по сравнению с искусством XIII в. во всех своих видах совершенствуется в Северной Франции в техническом отношении, становится более разнообразным по содержанию. Но прежнее,

полное стилистическое величие форм утрачивается, между тем как новый стиль XV в. еще только зарождается.

2. Искусство Южной Франции

Архитектура

Во время расцвета северофранцузской готики в XIII столетии прекрасный юг Франции, поглощенный религиозными распрями и войнами, оставался вне художественного движения, которое исходило из сердца страны и захватывало весь мир. В южнофранцузской церковной архитектуре романский стиль, некогда гордость этого края, уже не создавал ничего замечательного, местами смешивался с плохо понятыми готическими деталями, но не превращался даже в сколько-нибудь цельный переходный стиль. Немногие действительно готические постройки, возникшие в течение XIII столетия на юге от Луары, каковы собор в Клермон-Ферране (начат в 1268 г.) и обширные хоры Тулузского и Нарбоннского соборов, произведены, по всей вероятности, северо-французскими зодчими, и притом по большей части только во второй половине этого столетия. Исключения составляют заложенный в 1213 г. хор в соборе Байё и огромный собор в Бурже, новая постройка которого заимствовала свой план у собора Парижской Богоматери. Воспоминанием о более ранней поре, подобно его боковым порталам, служит полукруглый нижний хор, едва ли не единственная крипта во всей готике. То, что в Южной Франции было упущено XIII столетием в зодчестве, быстрыми шагами наверстало XIV столетие с его стилем, представляющимся, так сказать, воплощенной логикой. Хор (1260–1310) и трансепт Бордосского собора, пристроенные к его более раннему одностолбчатому

продольному корпусу, сооружены в чистейшем готическом стиле. Позднейшие части собора в Байё строги и грандиозны. Сильное впечатление производит восточная, соответствующая трансепту часть церкви св. Назария в Каркасоне, с ее образованным в виде 14-угольника выступом хора между широкими поверхностями, в которых проделаны гигантские окна, украшенные снаружи и внутри чрезвычайно роскошной сквозной каменной резьбой. Особому, часто повторяющемуся южнофранцузскому готическому типу принадлежит сооруженный между 1282 и 1390 гг. однефный, но снабженный эмпорами над боковыми капеллами собор Альби. Снаружи своими толстыми стенами, узкими окнами и круглыми башнями западного фасада он напоминает крепость, между тем как его интерьер — перекрытый двенадцатью крестовыми сводами с сильными подпружными арками зал — отличается богатыми, но трезвыми готическими формами. Похожая на крепость зальная постройка — как тип готической церкви! К югу от Луары блестяще представлена светская готика. Жилые здания сохранились, например, в Сен-Жиле, Альби, Сент-Антонене и Фижаке. В Сент-Антонене находится также самая древняя из сохранившихся до нашего времени французских ратуш — здание, воздвигнутое в XIII в., увенчанное красивыми башнями и задуманное в хороших пропорциях. Из замков XIV столетия замечателен папский дворец в Авиньоне (1356–1364) — величественная громада, господствующая над городом и его окрестностью. Из епископских дворцов на юге Франции дворцы в Альби и Нарбонне — великолепные сооружения XIV столетия. Среди замков светских властителей достойны внимания особенно дворцы Иоанна Беррийского, брата Карла V. Его дворец в Пуатье, ставший затем зданием суда, воздвигнут в 1384–1387 гг. Гюи де

Дамартеном. Славится большой зал этого дворца с его южной стеной, превращенной в богато отделанные окна, с балюстрадами, украшенными сквозной резьбой, и винтовыми лестницами. Знамениты также дворцы Иоанна Беррийского в Бурже и Мегэн-сюр-Ивре, лежащие теперь в развалинах. Наконец, замок в Каркассоне, еще романский; только в XIII–XIV вв. он сросся с остальными укреплениями гордо возвышающегося, обнесенного крепкими стенами и башнями верхнего города в одно целое, в котором особенно эффектна также и эстетическая сторона фортификационного искусства.

Скульптура

Изобразительные искусства Южной Франции развивались также под влиянием севера. В своей пластике Бурж не менее, чем в архитектуре, зависел от Парижа, но и в этой области он умел придавать своим созданиям XIII столетия особый, отличающийся большей жизненностью, отпечаток. Так, например, композиция «Страшный Суд» в тимпане среднего западного портала местного собора, с многосложными композициями «Воскресение мертвых» и «Взвешивание душ» принадлежит к числу самых сильных созданий французского средневекового искусства (рис. 254). В Южной Франции готическая скульптура расправляет крылья только в XIV столетии, но и в это время здесь почти во всех случаях надо предполагать северофранцузскую работу или непосредственное влияние северной школы. Порталы Лионского собора в своих небольших, помещенных на цоколях рельефных медальонах, сюжеты которых заимствованы то из сказочного мира и мифологии, то из Библии и житий святых, отчасти также из повседневной жизни, имеют поразительное сходство с

подобными изображениями на цоколе южного портала Руанского собора. Роскошная пластика северного и южного порталов Бордосского собора отмечена опять-таки влиянием собора Парижской Богоматери. Особенно ясная по формам, она для своего времени отличается простотой и правдой.



Рис. 254. Страшный Суд. Скульптурное украшение среднего портала Буржского собора. С фотографии Нёрдейнов

Сохранились замечательные произведения надгробной пластики. Памятник архиепископу де ла Жю-жи (ум. в 1274 г.) в Нарбоннском соборе принадлежит к числу наиболее характерных надгробных изваяний. Но стремление пластики к выразительности, приведшее столетием позже к реализму XV в., выказывается всего лучше в памятнике герцогу Иоанну Беррийскому, который велел воздвигнуть его еще при своей жизни (в 1392 г.) Жану де Камбре, талантливому ученику Боневё, в Сент-Шапель в Бурже. Из плачущих фигур, окружающих саркофаг, некоторые находятся теперь в музее Буржа; черный саркофаг с великолепным беломрамор-

ным изваянием лежащего герцога, у ног которого сидит на задних лапах символический медведь, находится ныне в соборной крипте и представляет собой неотделимый от Буржа памятник полного жизни северофранцузско-нидерландского искусства.

Живопись

Быть может, именно потому, что главное художественное движение этой эпохи шло с севера Франции, традиционная стенная живопись сохранилась на юге дольше, чем на севере. Фрески в абсиде церкви Монморильона (деп. Вьенна), написанные около 1250 г., представляют по стилю дальнейшее развитие стеной и потолочной росписи в церкви Сен-Савэна (см. рис. 162). Это еще сплошь контурные, иллюминированные красками рисунки на одноцветном фоне; но их подвижные фигуры дышат новой жизнью. Богоматерь, сидя на престоле и держа Младенца Христа на своих руках, с горячей любовью и благоговением целует его ручку. В «Капелле мертвых» собора Пюи апостол Иоанн и Богоматерь, стоящие у ног Распятого, изображены с такими искаженными скорбью лицами, которые не отважилось бы изобразить искусство предшествующих эпох. Успехи, сделанные XIV столетием, еще более явственно видны в купольных фресках церкви св. Стефана в Кагоре: по окружности среднего круга с написанным в нем патроном церкви расставлены 8 пророков на красном фоне; их позы средневековому скованные, но в лицах уже заметна индивидуальная экспрессивность. Витражи южнофранцузских соборов этой эпохи вообще не могут быть поставлены на один уровень с северофранцузской живописью на стекле, хотя исполнены по большей части мастерами с севера. Сюда относятся витражи собора в

Бурже, в котором, как и в Шартрском соборе, сохранился наиболее полный ряд цветных стекол XIII столетия, а также окна в хоре Клермон-Ферранского собора с фигурами апостолов, пророков и патриархов. Эмалевая живопись делала самостоятельные шаги в Лиможе. В выемчатых эмалях в конце XIII столетия изображение уже больше не выполнялось эмалью, а гравировалось на металле или выбивалось рельефно, эмалевыми же красками заполнялись одни лишь фоны. Переход от старой техники к новой виден на круглой пластинке Луврского музея с изображением видения св. Франциска. О стиле XIV столетия дает понятие мощехранительница аббатства св. Марциала в Лиможе, изготовленная в 1360 г. Переход выемчатой эмали к лиможской живописной эмали (email peint) произошел только в XV столетии. В южнофранцузской миниатюрной живописи этой эпохи северофранцузское влияние смешивалось с итальянским, достигавшим Франции как отголосок великого тосканского художественного движения. Вспомним, что в течение большей части XIV столетия (1309–1377) Авиньон был резиденцией пап. За иерархами Римской Церкви последовали туда в добровольное изгнание итальянские художники. Симоне Мартини из Сиены и его последователи произвели здесь, в папском дворце и в других местах, ряд стеновых росписей, влияние которых отразилось на работах многих живописцев. В смешанном, итало-французском, стиле написаны, например, фигуры апостолов на фресках капеллы картезианцев в Вильнёвеле-Авиньоне; таким же стилем отличались южнофранцузские станковые картины, бывшие на Парижской выставке 1904 г., например «Поклонение волхвов» из собрания г-жи Лишман в Берлине; тот же стиль мы находим в иллюстрациях южнофранцузских рукописей, на которые обратил внимание Дворжак.

Авиньон в середине XIV столетия был главным центром миниатюрной живописи, где монахи и миряне, французы и итальянцы, соперничали между собой в занятии этим искусством. Тогда как изготовленные в Авиньоне рукописи первой половины XIV столетия (например, южнофранцузский Комментарий к Книге Бытия, хранящийся в Парижской Национальной библиотеке) изобличают еще северофранцузскую манеру, Службник авиньонской городской библиотеки середины XIV столетия представляет уже смешение итальянских и французских элементов; в тосканской орнаментике другого Службника той же библиотеки встречаются наряду с французским влиянием итальянские формы и краски. Французскую глубокую красочную гамму заменяет сочетание трех светлых тонов: розового, лазоревого и золота. Влияние авиньонского искусства чувствуется во многих местах севера Европы.

3. Искусство Бургундии и Нидерландов

Введение. Архитектура

Когда французский король Иоанн Добрый в 1363 г. передал герцогство Бургундия сыну Филиппу Смелому, который через брак с наследницей фландрской короны распространил свои владения до берегов Северного моря, между Францией и Германией образовалось новое могущественное государство. Оно благодаря мудрости, любви к роскоши и художественному вкусу своих герцогов в течение более чем столетия играло выдающуюся роль не только в политике, но и во всех видах европейского искусства. Французские и южнонемецкие элементы спаялись здесь между собой особенно прочно. Вместе с французским языком на север новобургундского государства распространилась

французская архитектура. Фландрия, в свою очередь, посылала давно уже романизированной Бургундии своих скульпторов и живописцев. В первом столетии рассматриваемой эпохи политическое объединение Бургундии и Южных Нидерландов еще не завершилось, но поток художественного движения, шедший из Парижа в юго- и северо-восточном направлениях, уже подготовил тогда почву для слияния направлений искусства в обеих частях бургундского государства. Мы уже видели, какое участие принимала бургундская архитектура в первоначальном развитии готического стиля. Бургундский переходный стиль представлен в сооруженной в 1220 г. аббатом Роландом передней церкви аббатства Ключни, к которой близки по стилю хор Лионского собора и древние главные части Женевского собора. Но и бургундские постройки с середины XIII столетия являются произведениями еще переходного искусства, если только они, как, например, продольные корпуса Неверского, Лионского и Вьеннского соборов, не подражают образцам парижской школы. Красивая, замечательная открытым притвором церковь Богоматери (Notre-Dame) в Дижоне, оконченная постройкой в 1240 г., в своем плане еще верна связной квадратной системе без обхода и венца капелл; ее хор оканчивается половиной 10-угольника, окна не имеют и признака узорчатых переплетов и еще не занимают всей ширины простенков между пилястрами (рис. 225), а подпоры среднего нефа состоят из колонн переходного стиля. Но в высшей степени точно рассчитанная система сводов и контрфорсов этой церкви – вполне готическая. Как на постройки того же типа можно указать на Оксеррский собор, церковь Богоматери (Notre-Dame), в Семюре, церковь св. Петра в Женеве и Лозанский собор (освящен в 1275 г.); два последних сооружения обладают, однако, богато рас-

члененными сложными столбами. В стиле «доктринарной поздней готики» XIV столетия сооружен в Дижоне собор св. Бенигны – немного скучное, сочиненное без фантазии, но ясное и приятное здание.

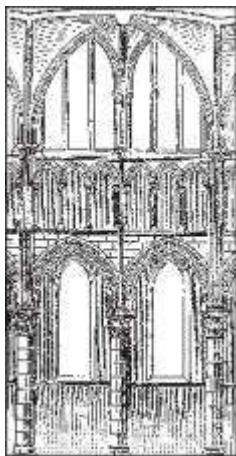


Рис. 255. Конструктивная система продольного корпуса церкви Богоматери (Notre-Dame) в Дижоне. По Дегио

В Бургундии не было недостатка и в светских постройках готического стиля. Известны, например, обширная палата госпиталя в Тоннере (1293–1308) и великолепный, роскошно украшенный дворец Филиппа Смелого в Дижоне, «les beaux restes» которого, как выражался Гонс, превращены позже в здание суда. Церковное зодчество в Южных Нидерландах до 1250 г. не выходило еще из рамок переходного стиля. Церкви св. Квентина и св. Иакова в Турне, собор св. Мартина в Эйперне и церковь в Лиссеве – лучшие образцы этого стиля. Но и после 1250 г. бельгийские зодчие оставались верны многим деталям переходного стиля. Правда, план церкви постепенно усваивал себе французский хоровой обход с венцом капелл, но в интерьере

по-прежнему оказывалось предпочтение коротким круглым колоннам; во внешней архитектуре система контрфорсов развита для высокой готики недостаточно последовательно, а окна недостаточно широки; отдельным формам также нередко еще чужд кипучий натурализм французской высокой готики. Самое замечательное здание – собор Сен-Мишель-э-Гюдюль в Брюсселе (рис. 256). Его хор был окончен в 1273 г., продольный корпус с толстыми круглыми колоннами начат сооружением только в 1350 г., довольно просто декорированный фасад с двумя лишёнными пилей башнями достроен в XV столетии. В Брюгге церковь Богородицы, высокая, увенчанная пилей башня которой была достроена в 1297 г., и церковь Спасителя, уставленная, в виде исключения, не колоннами, а сложными столбами, принадлежат и XIII в., и XIV в., а отдельными своими частями – даже XV столетию. К числу важнейших памятников нидерландской готики XIV столетия относятся хор и притвор собора в Турне. Начаты постройкой в стиле XIV столетия, но окончены в более фантастичном стиле XV в. соборы в Мехельне и Лёвене (первый строился с 1341-го, второй – с 1373 г.) и величественный семинефный Антверпенский собор, живописный хор которого с окончанием в виде половины десятиугольника, с обходом и венцом капелл был заложен в 1352 г.; главная же часть этого собора отстроена только в следующую эпоху.

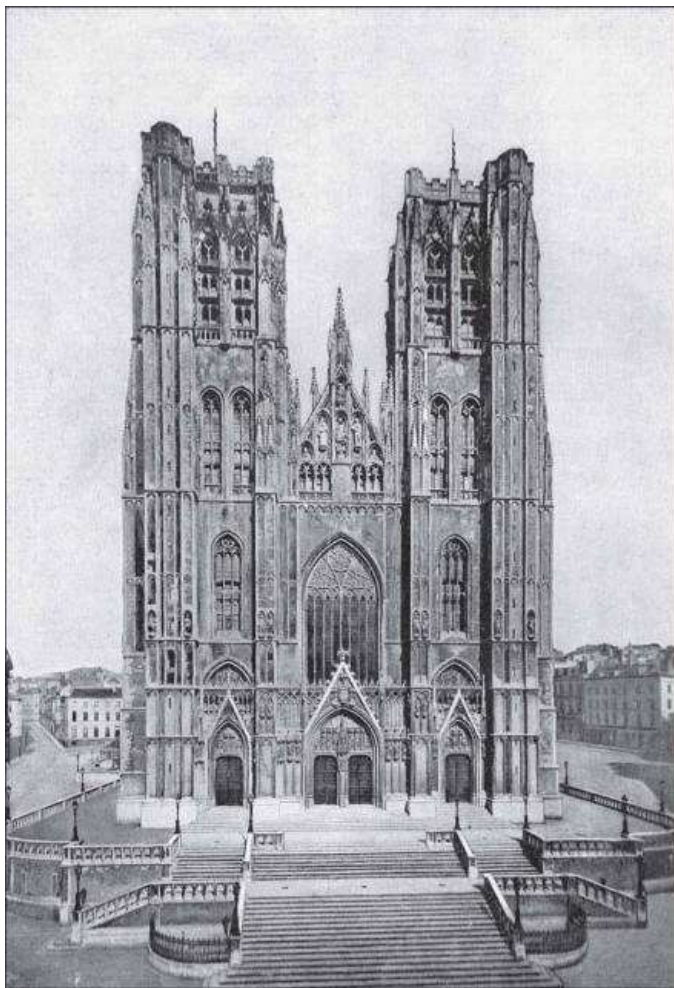


Рис. 256. Западный фасад собора Сен-Мишель-э-Гюдюль в Брюсселе. С фотографии



Рис. 257. Суконные ряды в Эйперне. С рисунка

С середины XIII столетия для фламандских городов, под покровом рано завоеванных ими вольностей, начинается период быстрого расцвета, и вскоре эти города становятся средоточиями североевропейской торговли и промышленности. Ведущую роль играли Брюгге, Эйперн и Гент. В их гражданской архитектуре отразились богатство и художественный вкус горожан. Большие суконные рынки, в которых выставлялись для покупателей всех национальностей знаменитые произведения фламандского ткацкого мастерства, свидетельствовали об обширных торговых сношениях этих городов; высокие четырехгранные вечевые башни (беффруа) служили символами победоносно защищаемых местных вольностей и прав. Суконные ряды в Эйперне (строились с 1200 по 1304 г.; рис. 257) до нашего времени сохранили свой старинный вид. Это широко раскинувшееся здание отличается грандиозно-

стью размеров. В его простом фасаде проделаны, один над другим, два ряда стрельчатых окон; по бокам фасада возвышаются две угловые башни, над серединой здания тянется к небу высокая, сопровождаемая четырьмя угловыми башенками главная башня, служившая городским беффруа. Большие торговые ряды в Брюгге (1283–1364) были построены в XV столетии. Только их беффруа гордо высятся в своем прежнем, нетронутым средневековым виде. Фасад дома при входе в гентскую вечернюю башню декорирован просто и изящно, в духе гражданской готики. В этой области зодчества нет ничего навеянного извне: все порождено потребностью и оригинальным художественным чувством. Наряду с рынками и беффруа начинают увеличиваться в размерах и получают красивое убранство нидерландские ратуши, прежде всего ратуша в Брюгге (сооружена между 1376 и 1387 гг.), которая начинается собой длинный ряд подобных построек. Особенно роскошен ее двухэтажный шестиоконный фасад, увенчанный тремя башнями. Из шести огромных стрельчатых-арочных окон верхнего этажа четыре соединены с прямоугольными окнами нижнего, подобно тому как готические церковные окна соединяются с трифориями. Входные двери расположены симметрично под вторым и пятым верхними окнами. Балдахины над простенками, как и вся узорчатая отделка оконных переплетов, выдержаны в чистейшем готическом стиле эпохи.

Пластика

Древнебургундская церковная пластика почти совсем угасла к 1250 г. Второй половине XIII столетия принадлежит богатое, несколько рыхлое по формам пластическое убранство Лозанского собора. Для

знакомства с бургундской скульптурой XIV столетия большое значение мог бы иметь фасад собора св. Бенигны в Дижоне, если бы его богатая скульптурная декорация не была обита. Зато в нидерландских провинциях Бургундии сохранилось немало великолепных скульптурных произведений XIV столетия. Вполне справедливо славятся в Турне изображения из истории сотворения мира в притворе старого собора, группа Благовещения на стене церкви св. Магдалины и в Куртре – грациозные рельефы на сюжеты из жизни Пресвятой Девы в церкви Богоматери. То обстоятельство, что нам известны из документов авторы длинного ряда статуй фландрских графов и графинь, украшавших ратушу города, и даже имена художников, которым была поручена раскраска этих статуй, не дает нам сведений, ценных для истории искусства, так как сами статуи не сохранились (они сожжены французами в 1792 г.). По счастью, в церкви Богоматери в Тонгерне уцелели два великолепных бронзовых литых произведения XIV столетия, а именно хоровой аналой в виде большого орла и изящный подсвечник для пасхальных свечей; последний помечен 1372 г.; на обоих имеется подпись мастера – Иоганн Йозес из Динана. Динан (см. рис. 174), таким образом, все еще славился своими литыми бронзовыми изделиями. Из произведений нидерландских художников, работавших во Франции и Бургундии, едва ли что-либо уцелело на их родине, в чем согласны с нами Дегэн и Маршаль. Правда, известно, что Андре Боневё между 1374 и 1384 гг. руководил в Куртре исполнением надгробного памятника Людовику де Малю, последнему графу Фландрии, в Екатерининской капелле церкви Богоматери и трудился над скульптурным украшением самой капеллы; но эти работы не были окончены, и уже исполненные скульптуры убраны из капеллы. Зато в столицу Бургундии

Дижон Филипп Смелый для скульптурных работ в основанном в 1379 г. картезианском монастыре, где должна была быть поставлена его гробница, привлёк целый ряд нидерландских художников; в их числе мы находим валлонов Жана де Марвиля и Иоганна Люттихского, южногерманцев Якоба де Барсе (Baerse) из Дендермонде (Термонда), великого Клауса Слютера из голландской области Мааса и его ученика и племянника Клауса де Верве. Якоб де Барсе, для резных деревянных алтарных складней которого образа на боковых створках писал Мельхиор Брудерлам, выполнил два резных складня (музей в Дижоне), из которых первый изображает Поклонение волхвов (9 фигур), Распятие (20 фигур) и Положение во гроб (8 фигур), а второй – Усекновение главы Иоанна Предтечи (6 фигур), Мученичество неизвестного святого (7 фигур) и Искушение св. Антония (5 фигур). Эти очень жизненные по формам скульптурные произведения, обильно украшенные позолотой, исполнены приблизительно в 1392 г. и представляют собой переход к реализму XV столетия. В линиях складок еще видно стремление к идеальной красоте, а лица уже выполнены реалистично, в духе нового времени. В художественно-историческом отношении эти произведения Якоба де Барсе особенно интересны, как самые ранние резные деревянные украшения алтарей, в которых крупные фигуры святых вытеснены трактованными живописно изображениями менее крупного размера. Кроме деревянных работ де Барсе интересны каменные скульптуры Клауса Слютера и его учеников – произведения, которые, соединяя в себе вдохновенное, благородное величие с поразительной жизненностью и близостью к природе, должны быть причислены к созданиям искусства, знаменующим собой поворотные пункты в его развитии. Прежде всего следует упомянуть о большой группе на церковном

портале картезианского монастыря (1391–1394), перестроенного позже в приют для душевнобольных. Величественная, стройная фигура Богоматери, принадлежащая, быть может, резцу валлона Жана де Марвиля, высится между фигурами коленопреклоненных герцога Филиппа Смелого (рис. 258) и герцогини Маргариты Фландрской, позади которых стоят их святые покровители; эти портретные фигуры, в особенности фигура герцога, в высшей степени жизненны и экспрессивны. Еще более знаменит «Колодец пророков», или «Колодец Моисея» (рис. 259), во дворе картезианского монастыря. Вокруг шестиугольной средней части фонтана, которой надлежало быть увенчанной распятием, на кронштейнах, орнаментированных готической листвой, стоят шесть фигур пророков. На капителях тонких колонок, разделяющих главные изваяния, подвижные фигуры ангелов в длинных одеждах с распростертыми крыльями поддерживают верхнюю плиту фонтана. Из пророков изображены Моисей, Давид, Иеремия, Захария, Даниил и Исаия. Длиннобородый Моисей с рогообразными возвышениями на лбу (изображают лучи света, исходящие из его чела), давший название всему произведению, является достойным предтечей Моисея Микеланджело. Даниил с покрытой головой и лысый Исаия обращены друг к другу; их позы чрезвычайно подвижны и драматичны, и в них как бы слышится отголосок церковных мистерий. Давид изображен как пророк и царь. В Захарии олицетворена «старость», в Иеремии – его «плач». Широкие складки одежды свободно облегают эти сильные, плотные фигуры; в их лицах выражено множество черт физической и духовной природы; мельчайшие подробности, жилки, морщины и складки кожи на руках, переданы с удивительной точностью. Это сильное произведение в значительной своей части было уже готово, когда Кла-

ус Слютер (ум. в 1406 г.) состарился, одряхлел и должен был в 1400 г. оставить работу; окончил в первых годах XV столетия Клаус де Верве.



Рис. 258. Филипп Смелый и Иоанн Креститель. Статуи портала картезианского монастыря в Дижоне. С фотографии Жиродона

Участие этого мастера, о самостоятельных произведениях которого мы будем говорить впоследствии, представляется в работах его великого дяди все более и более значительным по мере того, как находят новые документы. Однако мы считаем произвольным приписывать ему, как это делал Гонс, фигуры Захарии, Даниила и Иеремии. Во всяком случае, первоначальные модели для всех этих фигур были изготовлены Слютером.

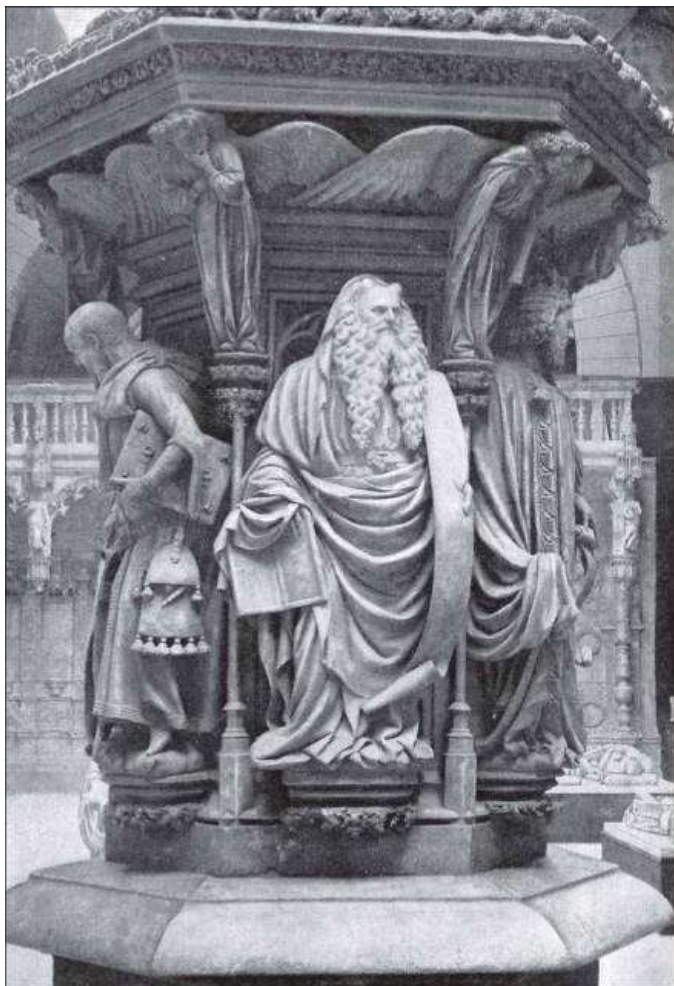


Рис. 259. Клаус Слютер. Колодец Моисея в Дижоне.
С фотографии Жиродона

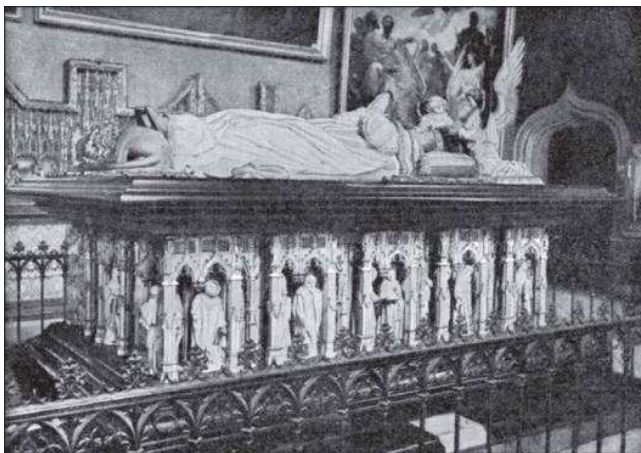


Рис. 260. Надгробный памятник Филиппу Смелому в Дижоне.
С фотографии

Наконец, обратимся к надгробному памятнику Филиппу Смелому (рис. 260), стоящему в дижонском музее рядом с памятником Иоанну Бесстрашному, поставленному полустолетием позже. Клаус Слютер выполнил, по меньшей мере, модель этого памятника; невероятно, чтобы Жан де Марвиль изваял лежащую статую герцога, как это предполагал Гонс; большая часть всего монумента, несомненно, принадлежит резцу Клауса де Верве. На саркофаге черного мрамора, окруженном под готическими балдахинами 40 фигурами плачущих монахов и мирян, покоится беломраморное изваяние герцога с короной на голове и со сложенными вместе ладонями рук. У изголовья — два маленьких ангела, стоя на коленях, держат шлем усопшего; под его ногами лежит лев. Лицо и руки герцога трактованы вполне индивидуально. Все произведение выполнено с величайшим мастерством. Из великолепных плачущих фигур этого памятника только две могут быть рассматриваемы как собственноручные работы

Слютера, вследствие чего наше удивление перед талантом де Верве возрастает. Во всяком случае, Клаус Слютер был смелым новатором, которому Дижон обязан своей художественной славой. Если мы смотрим на его работы прежде всего как на нидерландские художественные произведения, то все-таки не следует забывать, что именно надгробная пластика издавна существовала в Бургундии и что, в частности, мотив плачущих фигур на боковых стенках саркофагов, известный, впрочем, еще эллинистическому искусству (см. т. 1, рис. 412), был одинаково хорошо знаком, как указал Клейнклаус, в Париже и Бургундии (гробница Валь-де-Шу). Слютер смог соединить старое и свое собственное, французское и германское, в одно новое целое, проникнутое южнонемецким духом. Его произведения представляют собой высшую ступень, достигнутую северным искусством в XIII–XIV вв., и вместе с тем в значительной степени предваряют искусство следующей эпохи.

Живопись

Только по отделении Бургундии от Франции и после ее соединения с Южными Нидерландами в ней во второй половине XIV столетия пышно расцвела живопись, главным образом – живопись алтарных образов и миниатюр. История бургундско-нидерландских живописцев того времени, знакомством с которой мы обязаны архивным исследованиям Пеншара, Дегэна, Б. Про и де Шампо, показывает, какие оживленные художественные сношения существовали между дворами четырех царственных меценатов того времени: короля французского Карла Мудрого и его братьев, герцога Иоанна Беррийского, Филиппа Смелого, герцога Бургундского, и Людовика Анжуйского. Как в Париже, так и в Дижоне работали одни и те же художники; в обеих

столицах мы встречаем нидерландских мастеров вместе с французскими. Но, разумеется, с той поры, как Фландрия подпала под бургундское владычество, нидерландские художники стали играть в Дижоне еще большую роль, чем в Париже. Некоторые из этих мастеров были родом валлоны; однако и среди живописцев фламандского происхождения находились такие, которые имели французские имена, и нельзя утверждать, что парижское искусство нисколько не способствовало выработке нидерландского национального стиля в том виде, в каком он начал выказываться с XV столетия. Уже тогда немецко-нидерландские миниатюры, по которым лучше всего можно проследить различие стиля, отличались от ясных по формам и элегантных французских миниатюр большим реализмом и большей свежестью красок. Правда, в XIV столетии на нидерландскую живопись влияло еще — частью непосредственно, частью через Авиньон — итальянское искусство, в то время значительно ушедшее вперед, и история бургундско-нидерландской живописи в конце XIV столетия представляется во многих отношениях процессом освобождения от итальянского влияния в пользу дальнейшего развития национального художественного характера. Как в Бургундии, так и в Нидерландах произведений стеной живописи и живописи на стекле XIII и XIV столетий сохранилось немного. Главным образом из письменных источников мы узнаем, что процветали там эти две отрасли монументального искусства, к которым присоединялась тканевая живопись arrasских ковровых фабрик. Перечисление остатков старинных фресок, которые в Нидерландах в 1850-х гг. очищены от покрывавшей их штукатурки, а местами и реставрированы (очень неудачно), предоставляем местным историкам искусства. Тем не менее мы должны отметить, что возникшие

около 1300 г. гигантские изображения св. Христофора и Иоанна Крестителя на северной стене и небесного коронования Богоматери на южной стене трапезной городского госпиталя (Vijloke) в Генте отмечены совершенно условным, схематичным стилем эпохи, тогда как реставрированные остатки изображений фландрских графов на стенах Екатерининской капеллы в церкви Богоматери в Куртре, над которыми кроме Андре Боневё работал придворный живописец Людовика де Маля Жан де Гассельт, насколько еще можно судить об их стиле, отличаются уже большим реализмом, свойственным последней четверти XIV столетия. Со станковой живописью мы знакомимся при помощи произведений придворных живописцев Филиппа Смелого. Как герцог Бургундский Филипп имел придворным живописцем с 1375 до 1397 г. Жана де Бомеца из Геннегау, соотечественника Боневё. Преемником де Бомеца с 1397 г. был Жан де Марвиль из Парижа, но родом из области Маас. Марвиль до самой своей смерти (1415) оставался также придворным живописцем Иоанна Бесстрашного. Его сменил в этой должности Анри Бельтоз из Брабанта (ум. около 1440 г.). В качестве же графа Фландрского Филипп Смелый имел с 1382 г. своим придворным живописцем и Мельхиора Брудерлама из Эйперна, а по мнению Тореля — из Брюгге, во всяком случае, он был фламандцем, а не валлоном. Достоверных картин де Бомеца не сохранилось. Марвиль, Бельтоз и Брудерлам написали большие алтарные образа для картезианского монастыря Шанмоль, близ Дижона. Эти произведения значительно продвинули вперед развитие северной станковой живописи. Марвилю приписывают круглую картину Луврского музея, изображающую Пресвятую Троицу с Иоанном Крестителем и Богоматерью подле усопшего Спасителя в довольно сильных, хотя и несвободных от

итальянского влияния формах; фон картины – золотой. В том же стиле написана картина «Мученичество св. Дионисия» в Луврском музее. Она начата, вероятно, Марвилем, но окончена, несомненно, Бельтозом. Слева изображен Христос Утешитель перед тюремной решеткой, за которой томится некий святой; справа представлено, очень жизненно и драматично, усекновение главы этого святого. Фон и здесь еще золотой. По своему общему характеру обе картины принадлежат XIV столетию. Панданом к «Мученичеству св. Дионисия» служит картина, в музее Лувра, с изображением жития св. Георгия. Формы ее фигур – плотные, моделированы сероватыми тенями, фон – золотой. Картина написана Бельтозом. Из произведений Брудерлама сохранились в музее Дижона живописные створки одного из двух деревянных резных алтарных складней Якоба де Барсе. Эти картины, написанные между 1393 и 1394 гг., с изображениями Благовещения и Посещения Пресвятой Девой Елизаветы – на одной стороне, Сретения и Бегства в Египет – на другой, несмотря на близость свою к великому нидерландскому искусству следующей эпохи, исполнены еще в стиле XIV столетия. Порттики, служащие местом действия в Благовещении и Сретении, как на картинах школы Джотто, великого итальянского мастера XIV столетия, видны одновременно снаружи и изнутри. Пейзажи, в которых место неба занимает золотой фон, заканчиваются крутыми уступчатыми скалами с замками на их вершинах. Перспектива еще совершенно отсутствует, но в деталях уже обнаруживается чувство живописности, а фигуры не лишены натуральности. Нидерландско-бургундская живопись миниатюр по ходу своего развития близка к северофранцузской (см. выше), от которой отличается только в редких случаях более или менее резко. Библия в картинках Филиппа

Смелого, в Парижской Национальной библиотеке, написана около 1350 г. (находящаяся в ней дата – 1361 г. – прибавлена позже). Заключающиеся в ней 2564 рисунка, выдержанные в серых тонах и лишь слегка тронутые красками, дополняют библейские изображения параллелями из церковной жизни. Об успехах, сделанных живописью в течение третьей четверти XIV столетия, можно судить по рукописи французского перевода блаженного Августина (1375 г.; в Брюссельской библиотеке), на значение которой для истории развития нидерландской пейзажной живописи указали Кеммерер и Шуберт-Зольдерн. Задние планы пейзажа и здесь еще пытаются скрыть свое перспективное бессилие искусственным нагромождением уступчатых скал и окрашенных в различные цвета холмов; пропорции отдельных частей пейзажа грешат против перспективы, а распределение света и теней еще произвольно. При всем том, благодаря изобретательности живописца глаз зрителя охотно поддается иллюзии, и общее изображение этих скал и холмов, над которыми резко рисуются на горизонте башни и крыши отдельных местностей, уже в сильной степени дает нам представление о пейзаже. К переходному времени – от XIV к XV столетию – относится написанная для Иоанна Бесстрашного «Книга чудес света» (путешествие Марко Поло и т. д.), в Парижской Национальной библиотеке. В этой рукописи здания и пейзажные планы, хотя над ними уже и расстилается голубое небо, свидетельствуют о незнании художником перспективы; но деревья, как в дижонских картинах Брудерлама, написаны хорошо, в свежих тонах, несмотря на недостатки в их рисунке; до совершенства еще значительно недоставало художественного чутья и понимания природы. Здесь будет уместно упомянуть о первых шагах гравюры на дереве (ксилографии), то есть искусства делать оттиски

на бумаге с вырезанных на дереве рисунков. Как указал Форрер, искусство набивать на тканях рисунки при помощи деревянных штампов было известно еще в глубокой древности. В XIV столетии стали появляться набивные ткани особого рода. Фигурные изображения печатались на тканях при помощи резных деревянных досок с целью копирования рисунков алтарных завес, вроде нарбоннской, или других рисунков и картин. В Бургундии сохранился обломок подобной доски, резанной в последней трети XIV столетия; главное изображение на ней – Распятие. Эта доска, находящаяся в собрании Прота, в Маконе (bois-Protat), была издана Бушо и подала повод к заходящим далеко, но лишь отчасти приемлемым заключениям относительно роли Бургундии и Франции в развитии ксилографии. Некоторые из древнейших гравюр на дереве, хранящихся в Кабинете эстампов Парижской Национальной библиотеки, каковы, например, «Христос на кресте» и «Лионская Мадонна», по-видимому, принадлежат действительно XIV столетию и Бургундии или соседним странам; но это еще не доказывает, что искусство ксилографии было изобретено в области распространения французского языка. Как бы то ни было, даже и эти ранние произведения репродукционного искусства свидетельствуют о многосторонности бургундской художественной деятельности в XIV столетии. В конце этого столетия Дижон был одним из центров, в которых сходились нити всех художественных устремлений Европы.

4. Искусство Испании и Португалии

Архитектура

Христианские королевства Арагон и Кастилия, занятые в течение 150 лет округлением своих границ и

развитием правового и государственного строя, в художественном отношении питались зрелыми плодами французского искусства, и в них к французскому влиянию изредка продолжало примешиваться мавританское. Испанская архитектура, в предыдущую эпоху достигшая под южнофранцузским и бургундским влиянием приближения к раннеготическому стилю, теперь усваивала высокий готический стиль через заимствование его из Северной Франции. Тем не менее испанские особенности – окруженный загородками хор в середине продольного корпуса, устройство в обычном месте хора «святой капеллы» (*capilla mayor*) и ведущий через трансепт, огороженный решетками, проход между хором и «святой капеллой» – в рассматриваемое время продолжали развиваться дальше. Загородки хора начиная с XIV столетия достигали такой высоты, что уничтожали все просветы и совершенно закрывали сквозной вид на интерьер церкви. Зато боковые нефы расширялись при помощи тянущихся вдоль их рядов капелл. Точно так же даже готические испанские соборы, которым нередко плоские их крыши придают снаружи неготический вид, имеют, как правило, более узкие окна, чем северофранцузские соборы, так что в боковых проходах той части церкви, которая предназначена для мирян, царит полумрак, между тем как чисто испанская башневидная надстройка над средокрестием распространяет более яркий свет в средней части храма, назначенной для клира. Фердинанд Святой Кастильский (1217–1252) воздвиг два из главных готических соборов Испании: в 1221 г. был начат постройкой собор в Бургосе, в 1227-м – собор в Толедо. Собор Бургоса – трехнефное здание, уставленное сложными столбами, с однефным трансептом, с хором, поддерживаемым круглыми столбами, с хоровым обходом и многочисленными капеллами

(рис. 261). Сквозная башня над средокрестием принадлежит уже последующей эпохе. Зато галерея клуатра выстроена в чистом готическом стиле XIV столетия.

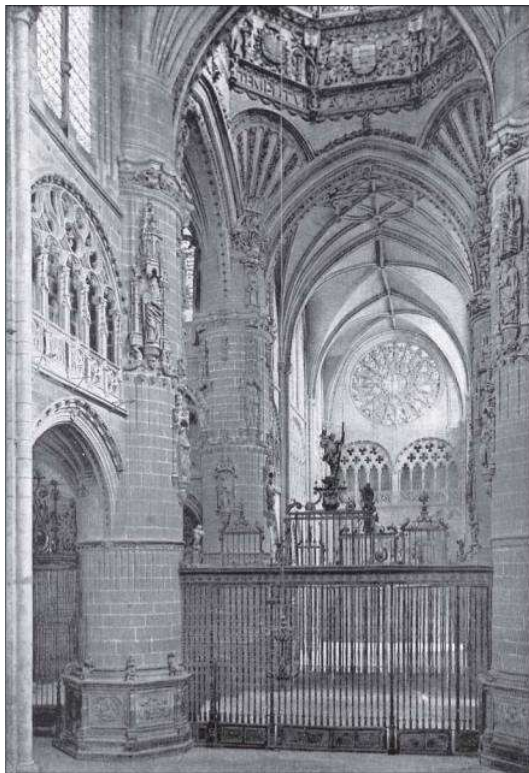


Рис. 261. Интерьер собора в Бургосе. С фотографии Лорана

Тогда как северные соборы уже с XIII столетия отбросили галерею клуатра, испанские кафедральные церкви постоянно удерживали ее. Толедский собор – великолепное пятинефное здание, без трансепта, который выдавался бы из общего плана, но с двойным хоровым обходом и рядами капелл, отсутствующих только на западной стороне. По своему плану и архитектуре этот собор напоминает больше всего

Буржский, с которым имеет общей ту особенность, что наружные боковые нефы ниже и вместе с тем шире внутренних. Впечатление абсолютной французской постройки производит собор в Леоне, сооруженный до 1300 г. и снабженный роскошным притвором. Это единственный испанский собор, стены которого целиком превращены в окна. Наряду с этой северофранцузской школой Кастилии в начале XIV столетия в Каталонии распространяется южно-французская готическая архитектура; именно здесь, «при огромных размерах и самом смелом пользовании конструктивными возможностями», как выражался Дегио, она стремится к красоте и гармоничности в расчленении пространства. Главные соборы этой архитектуры находятся в Героне, Барселоне и Пальме, на острове Мальорка. Геронский собор – теперь однефный, с трехнефным хором, красивым хоровым обходом и венцом семи капелл. Четыре огромных крестовых свода, покрывающие продольный корпус, имеют наибольшую во всем средневековье ширину пролетов. В начале XIV столетия этот собор, разумеется, был трехнефный; его однефный продольный корпус, усвоенный в Восточной Испании по образцу собора Альби, например церкви Санта-Мария дель Пи в Барселоне, принадлежит XV столетию, любившему просторные помещения. Барселонский собор – трехнефный, но его широкий средний неф так мало превосходит своей высотой боковые нефы, что получается общее впечатление зальной церкви. Сложные столбы в этом соборе так тонки, что только хор для священнослужителей в продольном корпусе нарушает впечатление единства, производимое интерьером этого храма. Замечательно, что аркады среднего нефа образованы еще широкими полуциркульными арками. На своеобразность этой «готики» автор настоящего сочинения указал еще в 1879 г.

Наконец, собор в Пальме своими размерами и просторностью соперничает с Флорентийским собором. Наличие в нем итальянского влияния не подлежит сомнению. В Португалии в XIII столетии был сооружен собор в Эворе по системе бургундских церквей Отэна и Клерво. Притвор заключен между двумя массивными фасадными башнями; над средокрестием стоит невысокая восьмигранная сквозная башня благородных пропорций. В галерее клуатра к готическим формам примешиваются мавританские мотивы. Готика XIV столетия в галерее клуатра собора Алькобасы отзывается еще суровой стариной. Зато знаменитая монастырская церковь в Баталье, начатая постройкой в конце XIV столетия, – одно из отличнейших созданий готического стиля. Трехнефная церковь с ее пятинефным окончанием хора во всю ширину среднего нефа, изящный придел основателей церкви с его светлым средним восьми-угольником, установленным восемью стройными столбами, и большая «королевская» галерея клуатра с ее чрезвычайно роскошно орнаментированными формами принадлежат еще интернациональной готике XIV столетия, отдельные формы которой достигают здесь полного развития. Постройка других прилегающих к церкви галерей клуатра, залов и капелл продолжалась до XVI столетия. Все сооружение служит блестящим памятником битвы при Альхубарроте, в результате которой король Иоанн I в 1385 г. утвердил независимость Португалии от Испании. Но независимости в области искусства Португалия так и не завоевала. Эта прекрасная страна на крайнем западе европейского материка, у берегов которой бушуют волны Атлантического океана, и в следующем веке была занята выполнением мировых задач, чуждых искусству.

Скульптура

Испанская скульптура не в такой степени, как зодчество, приноравливала заимствованные с севера формы к национальному художественному вкусу. В испанских соборах некоторые из многочисленных и обширных по содержанию пластических циклов на порталах или в галереях клуатров можно считать за произведения французские или немецкие. Возникший около 1250 г. портал северного крыла трансепта в Бургосском соборе, так называемые Апостольские ворота, своим эффектом обязан двенадцати поставленным под балдахинами статуям апостолов; эти фигуры отличаются от современных им немецких и французских изваяний меньшей подвижностью. Как на хорошие произведения XIII столетия можно указать на идеально трактованные фигуры памятников Фердинанду Святому (ум. в 1252 г.) и его супруге Беатрисе Швабской в галерее клуатра этой церкви. Более легкий и свободный стиль следующего столетия мы находим в статуях епископов и святых в той же галерее клуатра, порталные скульптуры которой (Крещение Господне и др.) изваяны полувеком позже и потому исполнены в более смелой манере наступающего нового времени. Скульптуры Таррагонского собора даже датированы и снабжены подписями художников. Мадонна, пророки и апостолы в главном портале, изваянные в 1278 г. мастером Бартоломе, более зрелы по стилю, чем бургосские скульптуры; нехарактерные фигуры на контрфорсах, добавленные в 1375 г. мастером Хайме Кастайльсом, обнаруживают уже шаг назад. В Толедском соборе, богатом скульптурами XV и XVI вв., XIV столетию принадлежит часть статуй и рельефов, украшающих собой загородки хора; красивы фигуры апостолов на северной стороне; благородны и чисты по стилю рельефы

из истории сотворения мира на южной стороне. Нередки также произведения испанской художественно-промышленной скульптуры и мелкие пластические изделия. В изданиях по испанскому искусству часто упоминается ковчег для мощей в виде книги под названием *Tablas Alfonsinas*, хранящийся в ризнице хора Севильского собора. Медальоны из штампованного золота на крышке этого ковчега, окруженные лиственными арабесками и птицами и изображающие Благовещение и Поклонение волхвов, — тонкая испанская работа XIII столетия (1274). В более свободном стиле XVI в. изготовлен (между 1320 и 1348 гг.) резанный из дерева и обложенный серебряными пластинками роскошный главный алтарь Геронского собора. На его рельефах изображены события из земной жизни Спасителя и жития Богоматери. Золото и драгоценные камни увеличивают эффектность этого алтаря.

Живопись

Готический архитектурный стиль принес испанской живописи с севера французские формы; с востока великая тосканская школа живописцев XIV столетия принесла ей стиль Джотто. В нашу задачу не входит подробное рассмотрение остатков испанской стеной живописи, появившихся в некоторых местностях на свет из-под покрывавшей их штукатурки, каковы, например, «Мадонна де Рокамадор» на северной стене хора в церкви св. Лаврентия в Севилье и «Мадонна ла Антига» на алтаре одной из капелл в соборе этого города. Произведения, исполненные в XIV столетии флорентийскими и сиенскими мастерами, преимущественно в городах и на островах Восточной Испании, не принадлежат испанской школе, но оказали влияние на нее настолько, насколько вообще можно теперь говорить о существовании самостоятельной испанской

школы. Музеи Валенсии и Пальмы обладают прелестными картинами этого рода. «В Валенсии, Каталонии и Мальорке, – говорил Юсти, – царит в течение XIV и в значительной части XV столетия особый стиль, похожий на тосканский стиль того же периода и на стиль старой кельнской школы. Его отличительные черты – светлые темперовые краски, живое, грациозное движение, плавные драпировки, изящные, иногда прекрасные формы». Другой характер имеют картины XIV столетия в Центральной Испании. Створчатая алтарная икона, хранящаяся в Мадридской исторической академии, помеченная 1390 г., принадлежит концу рассматриваемой нами эпохи; довольно вялые изображения из жизни Богоматери и сцены Страстей Господних скрашены здесь мавританскими орнаментами. В испанских иллюстрированных рукописях XIII и XIV столетий также нет недостатка; однако по ним нельзя вывести заключения о каком-либо особенном ходе развития миниатюрной живописи в Испании. В библиотеке Эскориала находится изготовленная в конце XIII столетия рукопись гимнов Пресвятой Деве с раскрашенными рисунками пером, – иллюстрациями, которым особый характер придают встречающиеся в них украшенные золотом мавританские здания. «Руководство к игре в шахматы и в кости» Альфонса Мудрого 1321 г., в той же библиотеке, содержит в себе слегка пройденные красками рисунки пером, любопытные не столько в художественном, сколько в бытовом отношении. Успехи по части моделировки, но не композиции видны в «Книге епископского служения» 1390 г. в Севильском соборе. Узорчатые фоны пестреют красной и синей красками и золотом; самые большие миниатюры изображают Бога Отца на престоле и Распятие. Эта рукопись, оконченная только в XV столетии, по стилю очень отстала от времени своего изготовления.

5. Искусство Англии

Архитектура

В предшествовавшую эпоху, как мы видели, Англия при своей островной замкнутости, соответственно своему рациональному художественному характеру, своеобразно развила заимствованные из Франции раннеготические формы. В середине XIII в. она стала тяготеть к более последовательной конструкции и стремящимся вверх пропорциям континентальной архитектуры, но при этом не отказалась от узкого и длинного плана своих церквей, и ее пристрастие к украшениям вскоре снова повело ее самостоятельными путями к новым целям. Хор остается срезанным прямо, и в его стене пробивается одно огромное окно, составляющее оригинальную симметрию с окном западного фасада, на противоположном конце церкви. Фасадные башни еще реже, чем во Франции, оканчиваются пирамидальными шпилями. То, что самостоятельно создано этой средней английской готикой, которую сами англичане называют декоративным стилем (*decorated style*), почти целиком входит в область орнаментики. Очень характерно, прежде всего, веерообразное разветвление нервюр свода, которое в эту эпоху становится общим правилом даже там, где присоединяются перемычки между нервюрами; оно приводит к превращению звездообразного свода в сетчатый; затем, особенно характерно появление отсутствовавших до сей поры узорчатых каменных переплетов, изогнутые вправо и влево отверстия («Passe») которых раньше, чем на континенте, принимают форму, напоминающую рыбий пузырь или колеблющееся пламя свечи. Образцовой постройкой для нового стиля стала величественная церковь Вестминстерского аббатства в Лондоне, начатая в 1245 г. и оконченная в существенных

своих частях около 1300 г. Близость к французской готике, видимая, например, в удвоении опорных арок (в Англии по большей части одиночных) и в сквозной резьбе оконных переплетов, доходит в этой церкви до того, что полувосьмиугольный хор в противоположность английскому обычаю снабжен обходом и венцом капелл. XIV столетию принадлежат главные части Йоркского собора, который хотя и считается среди английских церквей образцовым готическим сооружением, однако отличается простотой, свойственной континентальному архитектурному стилю эпохи. Служебные колонны сложных столбов высятся, не прерываясь, до самого свода, но тут ожидает нас разочарование: свод сделан из дерева. Английский стиль никогда совсем не отказывается от своих кораблестроительных привычек. На фасаде преобладают вертикальные горбыли, и тогда как окна фасадов транспта далеко не заполняют собой простенков между столбами, эта готическая система находит себе применение на западном фасаде, достроенном только в 1402 г. Указанное преобладание вертикальных линий заставляет Йоркский собор казаться более готическим и в то же время менее английским, чем какое-либо другое создание английской готики. Более английскими по своему общему характеру представляются, во всяком случае, соборы Личфильдский, Экстерский и Герфордский, принадлежащие в основном XIV столетию. Личфильдский собор имеет две фасадные башни с оконченными шпилями и такую же башню над средокрестием. Только нижние окна – окна боковых нефов – занимают всю ширину простенков. Преобладание повсюду горизонтальных линий вступает снова в свои права. Экстерский собор отличается внутри богатым расчленением столбов, разделительных арок и потолочных сводов (рис. 262). Усаженная многочис-

ленными замковыми камнями продольная нервюра, проходящая через высшие точки всех сводов среднего нефа, придает его покрытию сходство с коробовым сводом. В Герфордском соборе арки такой ничтожной кривизны, что почти не отличаются от высоких треугольных фронтонов.

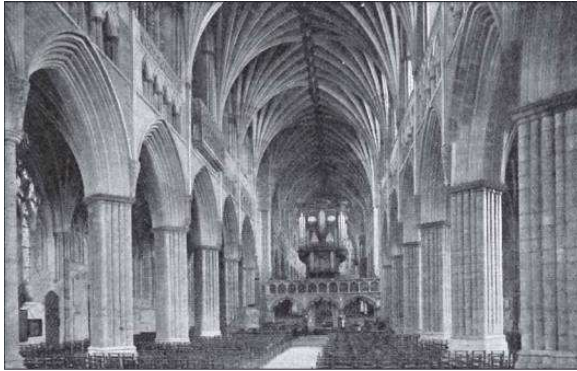


Рис. 262. Интерьер собора в Эксетере. С фотографии Фриса

Необыкновенно деятелен был XIV в. также по части реставраций и украшений старых больших норманнских и раннеготических соборов. В Или падение в 1322 г. норманнской башни над средокрестием собора подало повод к сооружению знаменитого центрального восьмиугольника с его великолепной сквозной башней, своды которой, однако, с включением фонаря, сделаны опять-таки из дерева.

В Уэлсском соборе был выстроен новый, необыкновенно роскошный и живописный, выведенный в несколько уступов и покрытый различными системами звездообразных и сетчатых сводов хор, открывающийся в неправильный восьмиугольник «Капеллы Богоматери» (Lady Chapel). В Глостерском соборе все великолепие английского декоративного стиля

представляет в особенности галерея клуатра (1381). Главная светская постройка XIV столетия – Вестминстерский зал в Лондоне, быть может, самый большой зал в мире, покрытый без помощи колонн или других опор. Его деревянный потолок – настоящее чудо плотничного мастерства. Но это помещение, построенное только в 1398 г. и служащее теперь аванзалом новоготического здания парламента, составляет уже переход к поздней английской готике. В развалинах королевского замка в Эльсэме главный интерес представляют также его большой зал и в нем чрезвычайно искусно устроенный готический потолок. Зал капитула при старом Оксфордском соборе с его узкими окнами – типичный образец ранней английской готики, тогда как в Коллегии Мертона (Merton College) сохранилось несколько помещений в английском стиле XIV столетия. Но большинство ветхих, обвитых плющом зданий, сообщающих Оксфорду и Кембриджу единственный в своем роде средневековый вид, принадлежит уже поздней готике последующего времени.

Скульптура

В царствование Генриха III (1216–1272) также и в Англии фасады больших соборов постепенно покрывались статуями и рельефами, но так как английские церкви не имели таких групп на порталах, как французские церкви, то скульптурное убранство этих соборов было проще и, во всяком случае, менее сложно. Остатки этого рода скульптур, сильно пострадавших от сырого островного климата, дают нам худшее понятие о них, чем старинные копии, каковы, например, находящиеся в Картере. Во второй половине XIII столетия английский скульптурный стиль под влиянием континентального искусства достигает наивысших изящества и чистоты. В XIV столетии обнаруживается вначале

более расплывчатое, манерное направление, вполне выражающееся в «готическом изгибе». Рядом с этим происходит национальная английская реакция, которая первоначально, в середине XIV столетия, имеет благодаря близости к живописи, находившейся под итальянским влиянием, несколько нерешительный характер, но уже в конце данного столетия возвращает скульптуру к оцепенелости и жесткости прежнего времени. Эти изменения стиля можно проследить по сохранившимся скульптурам большинства английских больших соборов. Роскошное скульптурное убранство западного фасада Уэллского собора было окончено только в XIV столетии. Мадонна между коленопреклоненными ангелами в тимпане главного портала уже имеет легкий «готический изгиб»; она облачена в ниспадающую до земли одежду, свойственную в эту эпоху женским фигурам континентальной скульптуры. В Линкольнском соборе 30 рельефов с изображениями ангелов в пазах арок под окнами хора еще принадлежат лучшему стилю второй половины XIII столетия. Средневековое английское искусство вообще не создало ничего более чистого и более грациозного, чем эти рельефы, общее содержание которых не вполне ясно. Ряд изваяний королей на фасаде того же собора исполнен в жестком, безжизненном, упадочном стиле, воцарившемся после 1377 г. Изуродованные статуи святых на западном фасаде Личфильдского собора изваяны еще в хорошем стиле XIII столетия, но статуи королей и здесь обнаруживают склонность к схематизации. Для мягкого национального английского стиля XIV столетия характерны скульптуры в притворе Эксетерского собора: в верхнем ряду – небесное коронование Богородицы между 12 апостолами, в нижнем ряду – английские короли, по большей части сидячие фигуры, очень экспрессивные, с чисто британским типом лиц. Сильно вытянутые в длину фигуры на капителях среднего

восьмиугольника собора в Или, оконченного в 1342 г., уже полны манерности эпохи упадка. Изменения стиля могут быть подобным же образом прослежены в своеобразных надгробных изваяниях, которые иногда раскрашивались. Вначале чаще всего встречаются гордые фигуры рыцарей со скрещенными ногами вместе со спокойно лежащими фигурами церковных иерархов, но в течение XIV столетия они уступают место неподвижным, застывшим в смертном покое, фигурам с вытянутыми ногами. Нас достаточно убеждают в этом изменении типа надгробных фигур изваяния в церкви Вестминстерского аббатства, величайшего мавзолея Англии. В чистом, идеальном стиле последней четверти XIII столетия исполнены здешние памятники Генриху III (ум. в 1272 г.) и королеве Элеоноре (ум. в 1290 г.), супруге Эдуарда I. Эти чрезвычайно экспрессивные, литые бронзовые фигуры по величию замысла и тщательности исполнения – самые прекрасные бронзовые статуи Англии. Они изготовлены золотых дел мастером Уильямом Торреллем, которого нет необходимости считать итальянцем. Благородством своих форм они напоминают портретные изваяния тамплиера Краучбака (ум. в 1296 г.) и его жены (ум. в 1273 г.). Еще большей индивидуальностью черт лица, но вместе с тем и более слабым техническим исполнением отличается памятник храмовнику Эмеру де Валансу (ум. в 1323 г.); он изображен еще со скрещенными ногами, попирающим льва. Английское направление XIV столетия – направление, в котором преобладают мягкие, почти вялые линии. Оно находит себе выражение, например, в грациозной юношеской алебастровой фигуре 19-летнего Джона оф Эльтэма (ум. в 1334 г.) и в изваяниях, также алебастровых, рано умерших детей Эдуарда III, покоящихся рядом на небольшом саркофаге. Вся оцепенелость форм, характерная для английской пластики на исходе XIII столетия, сказывается в

схематично трактованной бронзовой фигуре самого Эдуарда III (ум. в 1377 г.), лежащего на саркофаге из серого мрамора. В этом упадке пластики отражаются и церковная суровость, и художественное бессилие.

Живопись

Английские церкви и замки всегда украшались фресками. К сожалению, исполненные между 1263 и 1277 гг. мастером Уильямом ветхозаветные, аллегорические и исторические (коронование короля) фрески в комнате Эдуарда Исповедника в Вестминстерском дворце и написанные между 1350 и 1358 гг. фрески в капелле св. Стефана в том же дворце были уничтожены пожаром в 1834 г. На основании гравюр и копий Летгэби подробно исследовал более древние, а Шназе — позднейшие фрески этой «вестминстерской школы». Фрески капеллы св. Стефана благодаря обилию в них листового золота производили впечатление крайней пестроты. Изображения светских властителей не имели еще и признаков портретного сходства, но библейские сюжеты были сочинены необыкновенно жизненно, а колебание между стильностью и натурализмом в изображении действующих лиц обнаруживало некоторую независимость художественного направления. Как на замечательное произведение чисто английской станковой живописи конца XIII столетия указывал Фрей на плохо сохранившуюся, но превосходно написанную картину в Вестминстере. Во второй половине XIV столетия в Англию, по-видимому, для исполнения станковых картин часто приглашались итальянские живописцы. Вместе с Вагеном мы склонны приписать итальянской кисти написанный на золотом фоне диптих, находящийся у графа Пемброка в Уильтон-Гузе. На одной его половине изображены коленопреклоненный молодой король Ричард II и стоящие позади

него святые покровители, а на другой – обращенная к нему лицом Пресвятая Дева в синей одежде среди ангелов, также одетых в синюю одежду. Большой портрет Ричарда II в Вестминстерском аббатстве, «самое древнее из современных изображений английских королей», вероятно, написан также умбрийским или сиенским живописцем, как полагал Шназе. Однако витражи и миниатюры, исполненные в эту эпоху англичанами, показывают, что по ту сторону Ла-Манша вообще преобладало французское влияние. К числу древнейших готических витражей принадлежат гармонично выдержанные в серых тонах и кое-где отпечатанные более яркими красками окна Коллегии Мертон в Оксфорде, относящиеся к концу XIII столетия. Роскошным колоритом с обильным применением серебряно-желтой краски (Silbergelb) отличается изготовленное несколькими десятками лет позже изображение родословия Иисуса Христа, начинающееся от корня Иессеева, в разделенном на семь частей восточном окне Уэллского собора. В высшей степени обильно украшен цветными стеклами Йоркский собор. Мягкая, с преобладанием серых тонов живопись пяти «окон-сестер» («Sister-windows») относится еще к концу XIII столетия. Около 1307 г., по Уистлаэку, изготовлено окно с изображениями из жития св. Екатерины Александрийской. Расписанное в 1388 г. западное в восемь делений окно оканчивается «Коронованием Богоматери». Более манерны окна хора 1380 г. В Йоркском соборе мы имеем возможность наблюдать, как на протяжении целого столетия развивалась английская живопись на стекле с ее пристрастием к серым тонам, к которым лишь изредка присоединялись более яркие краски. Английская живопись книжных миниатюр отличается, при изысканности движений, нежным, свежим колоритом и особенно сильной склонностью к изображению символических сюжетов. В передаче на-

туральной, действительной жизни она в XIV столетии отстает, однако, от современной ей французской и бургундско-нидерландской живописи миниатюр. Для начала этой эпохи характерна написанная около 1250 г. Псалтырь Британского музея, в которой грубоватые рисунки на библейские сюжеты, имеющие попеременно золотой, красный и синий фоны, обведены толстыми черными контурами. В Псалтыри того же музея, рукописи 1310 г., под золотым или узорчатым фоном рисунков, совсем внизу, уже появляется узкая полоска пейзажа. По натуральному изображению моря на миниатюре, представляющей историю пророка Ионы, нетрудно догадаться, что художник был жителем островного королевства. Известна иллюстрированная приблизительно в то же время Псалтырь брата Роберта Ормисби из Норвича, в Бодлеянской библиотеке в Оксфорде. Ее миниатюры, исполненные густо кроющими красками на золотом фоне, написаны около 1250 г. в готическом французском стиле. В одной из Псалтырей Британского музея, возникшей, правда, только около 1350 г., слегка отцветенные рисунки пером занимают место до 67-го листа, с которого начинается другой стиль, более грациозный и вместе с тем натуралистичный. Стоит сравнить хотя бы деревья этой Псалтыри (рис. 263) со схематичными, похожими на арабески деревьями двумя столетиями более ранней Библии (см. рис. 182). Эта эволюция типична для всей истории изображения деревьев в средневековой живописи. В Библии Гюйарта дю Мулэна, рукописи 1356 г., хранящейся в Британском музее, золотые фоны снова совершенно вытесняются красно-синими узорчатыми, а красивые индивидуально переданные головы библейских лиц уже моделированы краской. Таким образом, дух времени проявляется повсюду в одном и том же направлении.

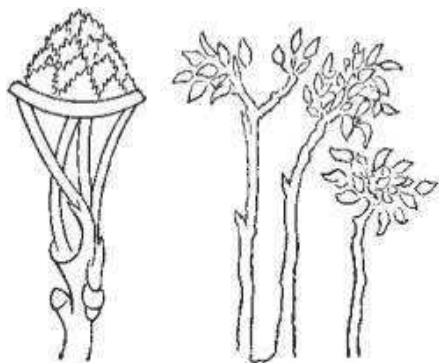


Рис. 263. Деревья. Книжная миниатюра: а – из рукописи 1150 г.;
б – из рукописи 1350 г. в Британском музее.
С оригинальных копий

II. Искусство Германии и соседних стран

1. Искусство прирейнских стран

Введение. Архитектура

Император Фридрих II, блестящий Гогенштауфен, скончался как раз в 1250 г. на далеком юге, и как раз в 1400 г. император Венцеслав, сын короля богемского Карла IV, оказавшего великую услугу развитию духовной жизни в империи основанием старейшего из германских университетов, Пражского, утратил немецкий престол. Нельзя сказать, чтобы заключающиеся между этими двумя датами полтора столетия были временем, особенно благоприятным для Германской империи. При всем том неурядицы и смуты разного рода не остановили развития художественной жизни в Германии. В резиденциях владетельных князей, равно как и в свободных городах Рейнского и Швабского союзов и северогерманского Ганзейского союза, процветала художественная деятельность, давшая плоды прежде всего в области архитектуры. Французская готика в это время и в Германии вышла повсеместно победительницей из борьбы с традиционными формами. Поэтому понятно, что руководящая роль перешла теперь к рейнским странам, ближе других граничившим с Францией.

Мы уже видели (см. рис. 190), как через переработку отдельных французских готических элементов развилась в Германии самостоятельный, хотя и не творческий переходный стиль и как архитекторы, учившиеся во Франции, иногда еще в первой половине XIII столетия пересаживали всю готическую систему в отдельные города Германии, например в Магдебург.

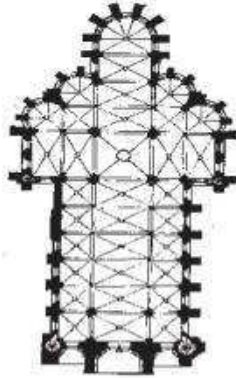


Рис. 264. План церкви св. Иведа в Брэне. По Дегио

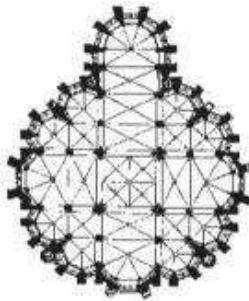


Рис. 265. План церкви Богородицы в Трире. По Дегио

В рейнских странах мастера, окончившие около 1227 г. своды круглой церкви св. Герона в Кёльне, первые подошли очень близко к высокой готике. Оконные переплеты, как доказал Дегио, заимствованы из Суассона. Но церковь Богоматери (*Liebfrauenkirche*) в Трире, по-видимому, построена позже: по крайней мере до 1250 г. она еще не была окончена. Тем не менее она остается первой готической церковью в рейнских странах и вообще во всей Германии, а вместе с тем, как готическая центральная постройка, представля-

ется величайшей редкостью. Прототипом для нее послужил хор изящной раннеготической церкви св. Ивуда в Брэне (рис. 264), между Реймсом и Парижем. Этот хор в трирской церкви был повторен в обратном направлении на западной стороне трансепта (рис. 265); все четыре ветви главного креста, образующего план, имеют многоугольное окончание, так что как снаружи, так и внутри прихотливо изломанная линия, то выступающая, то вдающаяся вовнутрь, обегает средокрестие, над которым высится сквозная башня.

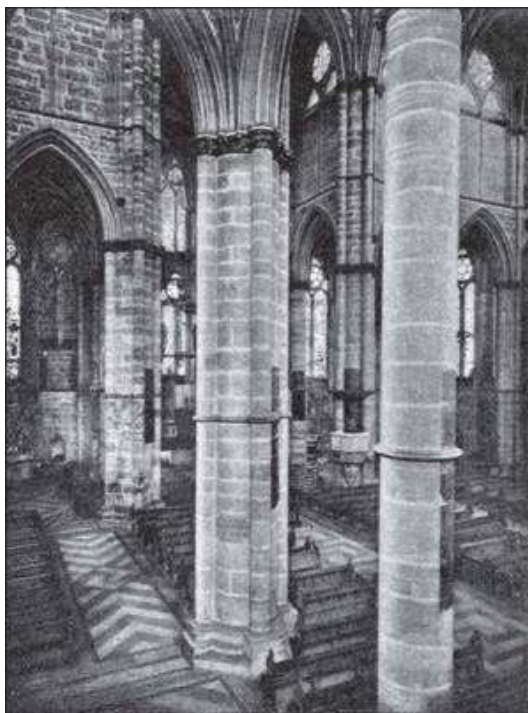


Рис. 266. Интерьер церкви Богородицы в Трире. По Дегио

Четыре средних столба расчленены служебными колоннами (рис. 266), восемь круглых столбов обхода

стройно поднимаются вверх, но как те, так и другие снабжены еще стержневыми кольцами. Простые оконные переплеты скопированы с переплетов окон продольного корпуса церкви Сен-Лежер в Суассоне. Наружной архитектуре недостает еще опорных арок. И тут из французских отдельных мотивов возникло немецкое целое, интерьер которого принадлежит к числу благороднейших созданий готики.

Следующая по времени сооруженная – церковь св. Елизаветы в Марбурге, строившаяся с 1235 по 1283 г., но западные отделения ее продольного корпуса и ее фасад с двумя благородными башнями принадлежат уже XIV столетию. Хор и трансепт этой церкви – раннеготические. Однонэфные крылья трансепта – точные повторения однонэфного хора, и тот и другие имеют многоугольное окончание. Продольный корпус представляет собой трехнефную зальную церковь, но такой вид он получил уже впоследствии. Все сооружение не имеет прототипа: это чисто немецкое создание, благородное и чуждое всякой вычурности. Медленно, но верными шагами продвигалась постройка воспетого Гёте и оставшегося с тех пор самым любимым храмом Германии Страсбургского собора. В сохранившемся здании отражается полная эволюция стилей – от романского времени до позднеготического; но его отдельные части отличаются высокой законченностью, а все сооружение очаровывает нас полетом фантазии, свойственным средневековому зодчеству. Около 1250 г. была окончена западная стена трансепта – мастерское произведение немецкого переходного стиля. Готический, базилично-трехнефный продольный корпус (рис. 267), галерея трифориев которого доведена до окон, построен между 1250 и 1275 г. Некоторое сходство в формах с Новой церковью в Сен-Дени, обнаруживаемое этим продольным корпусом, забывается

перед мощью и ясностью его грандиозных, вполне самостоятельных пропорций. Западная часть здания связана с именем зодчего Эрвина фон Штейнбаха (ум. в 1318 г.). Главным произведением Эрвина прежде считался знаменитый фасад, расчлененный на три части как в вертикальном, так и в горизонтальном направлении. Он снабжен тремя порталами и роскошной «розой». Не связанные со стенами, обильно разделанные горбыли покрывают их, как ковкая решетка. Ажурные фиалы (башенки) и оконные и дверные фронтоны окутывают фасад, словно кружевная вуаль. Средняя часть третьего этажа, между нижними ярусами башен, – очевидно, позднейшее добавление. Мы знаем теперь, что над этим фасадом трудились один за другим три мастера. Дегио полагал, что Эрвин – творец самого красивого и вместе с тем самого легкого и последовательного из трех известных нам проектов фасада, над выполнением которого трудился уже второй по времени мастер. Напротив, Мориц Эйхборн старался доказать, что Эрвин был последним и наиболее слабым из всех трех мастеров. Но сколько бы они ни ограничивали его участие в создании этого чуда высокой готики, мы все-таки вправе повторить слова Гёте: «С той ступени, на которую поднялся Эрвин, никто не столкнет его. Вот его создание! Подойдите к нему и признайте в нем выражение глубочайшего чувства правды и красоты пропорций, порожденного сильной, мужественной немецкой душой». Высокая башня со шпилем, возвышающаяся с северной стороны фасада и неорганически связанная с ним, сама по себе – весьма художественное произведение, но принадлежит уже XIII столетию.



Рис. 267. Интерьер Страсбургского собора. С фотографии

Такова же была судьба сооружения Фрейбургского собора, но с башней ему более посчастливилось. Интерьер начатого около 1253 г. также базилично-трехнефного, готического продольного корпуса этого собора кажется несколько бедным и сухим, потому что ему недостает галереи трифориев. Роскошен и благороден хор, пристроенный, правда, только в 1359 г. мастером Иоганном из Гмюнда. Единственная башня над благородным притвором западного фасада, с ее краси-

вой восьмиугольной нижней частью и ажурным, роскошно украшенным каменной резьбой шпилем (рис. 268), представляет собой высочайшее, наиболее ясное воплощение готической идеи в архитектуре башен. Эта башня не имела равной себе в более раннее время и осталась непревзойденной в последующие столетия.

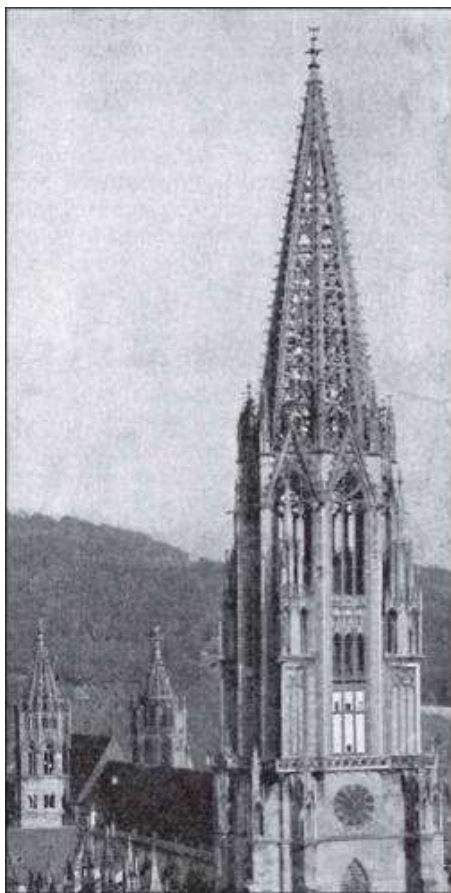


Рис. 268. Башня Фрейбургского собора. С фотографии

Со Страсбургским и Фрейбургским соборами может быть во многих отношениях сопоставлена монастырская церковь в Вимфене, в Тале, хотя ее архитектура более французская. Почти совершенно французской постройкой на немецкой почве может считаться пользующийся всемирной известностью Кёльнский собор (рис. 269). Его огромный хор, сооруженный между 1248 и 1322 гг., – точная копия хора Амьенского собора, и небольшие, но продуманные отступления его от оригинала подтверждают догадку, что мастер Гергард, строитель этого хора, строил также и Амьенский собор. Транsept и продольный корпус, в которых стиль Амьенского собора переработан в новом духе, проектированы, вероятно, только около 1322 г. мастером Иоганном, который к этому времени достроил хор. Транsept выдается из общего плана больше, чем в Амьенском соборе, а пятинефный продольный корпус более наглядно и ясно, чем продольный трехнефный корпус Амьенского собора, является подготовкой для перехода к пятинефному хору (рис. 270). Отдельные формы, более тонкие, заостренные и стремящиеся более ввысь, напоминают скорее детали церкви Сент-Уэна в Руане. До 1450 г. сооружение трансепта и продольного корпуса мало продвинулось вперед, но зато была достроена значительная часть западного фасада, вероятно еще более позднего, и гигантских башен (см. рис. 269), для которых образцом служила башня Фрейбургского собора. Здание оставалось недостроенным до XIX столетия, когда при помощи найденных старых планов и размеров оконченных частей этого грандиозного сооружения, при участии всего германского народа оно было доведено до конца (1880). В своем современном виде Кёльнский собор – самый большой и самый выдержанный по стилю из всех готических соборов. Правда, чистота его стиля может быть названа

схематичной, абстрактной последовательностью и производит впечатление тем большей сухости, что XIX в., которому принадлежит выполнение большей части всего здания, воспринял ставший чуждым для него стиль, конечно, более рассудком, чем чувством.

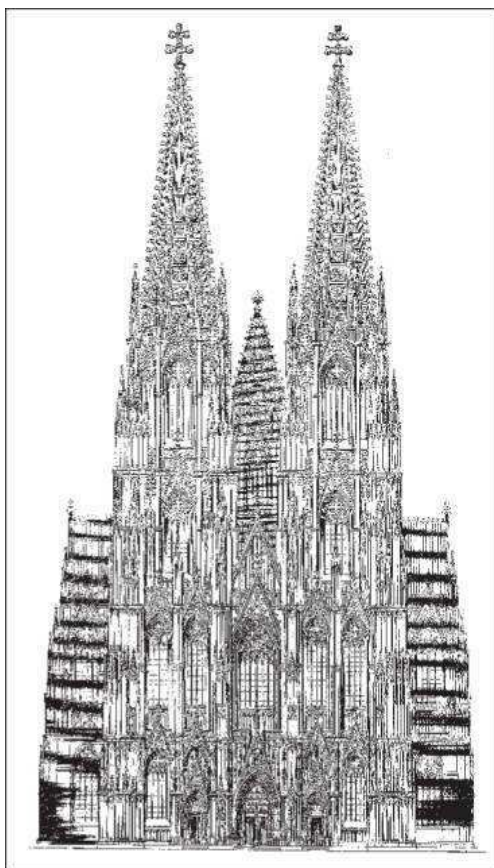


Рис. 269. Западный фасад Кёльнского собора. По Шмитцу

Интерьер собора высотой и заостренностью своих форм производит почти жуткое впечатление, а наружные контрфорсы и опорные арки встречаются здесь в

таком изобилии, что кажется, будто они были изобретены ради их художественного эффекта. Архитектурная критика относится к Кёльнскому собору сурово, но для непредубежденных друзей искусства величие стремящегося всеми своими частями к небу, хотя в частности и строго правильного храма будет всегда служить источником единственного в своем роде художественного наслаждения.

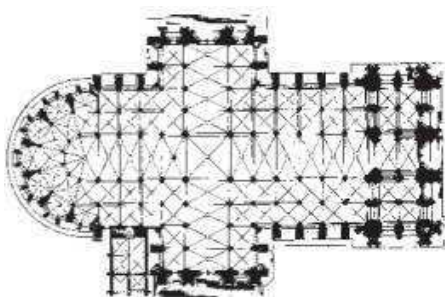


Рис. 270. План Кёльнского собора. По Дюме

Прочие роскошные рейнско-готические церкви второй половины XIII столетия, как, например, цистерцианская церковь в Альтенберге, непосредственно примыкают к другим французским образцам. Но одновременно в церквях нищенствующих орденов, которые служили прежде всего для проповедников, готическая система была упрощена и схематизирована. В церквях этого рода трансепт и башни постоянно отсутствуют; несмотря на стрельчатые арки они нередко имеют даже плоское покрытие и уставлены колоннами; таковы, например, доминиканская церковь в Констанце и церковь «проповедников» в Базеле, неф которой, даже после реставрации в 1356 г., сохранил плоский потолок. Наоборот, церкви нищенствующих орденов на Нижнем Рейне, как, например, церковь доминиканцев в Коб-

ленце и простенькая церковь миноритов в Кёльне, имеют уже сводчатое покрытие. Как на прямых потомков названных нами великих созданий рейнской готики можно указать еще лишь на немногие. В хоре церкви монастыря св. Виктора в Ксантене мы видим повторение половины трирской церкви Богоматери. Влияние этой последней сказывается особенно в небольших церквях на Мозеле. Церковь св. Елизаветы в Марбурге служила прототипом для целого ряда гессенских церквей. Все они, как и эта церковь, зальной системы и точно так же снабжены трансептом, не соответствующим, собственно говоря, принципам зальной архитектуры. Из церквей этого рода заслуживают упоминания собор в Альсфельде, монастырские церкви в Веттере и Вецларе и городская церковь в Фридберге – церковь зальной системы, отличающаяся целомудренной силой и изящной простотой, здание, восторженное описание которого сделано его реставратором Губертом Крацем. Как на боковые, по выражению Дегио, побегии этого стиля следует указать на церковь св. Николая во Франкфурте-на-Майне и на церковь св. Стефана в Майнце. Продольный корпус Страсбургского собора воспроизведен в монастырской церкви в Маурсмюнстере. Подражание хору Кёльнского собора составляет хор церкви св. Вита в Мюнхен-Гладбахе. Влияние стиля этого собора заметно в прелестной церкви св. Екатерины в Оппенгейме, хор которой, правда, опять-таки восходит через трирскую церковь Богоматери к церкви св. Иведа в Брэне. Но важнейшее сооружение Кёльнской школы XIV столетия – хор Ахенского собора с его гигантскими витражами, придающими ему вид легкой стеклянной постройки. К этому времени немецкий готический стиль уже давно приобрел значительную самостоятельность. Из светских построек высокой готики в рейнских странах

сохранились величественные городские стены, ворота и крепостные башни. Между общественными городскими зданиями и здесь главную роль играли ратуши и рынки. Майнцские ратуша и рынок известны нам, к сожалению, только по рисункам. Стены рынка были зубчатые, с угловыми башнями. Его нижний этаж, как почти у всех выходивших на улицу богатых домов того времени, был без окон. Трехнефный главный зал в верхнем этаже имел над главными воротами выступ, по-видимому, служивший капеллой. Небольшими подобными выступами вроде фонарей, так называемыми хориками, обычно украшались и лицевые фасады ратуш. От ратуш XIV столетия сохранились еще остатки в Ахене и Кёльне, но Кёльнская ратуша была построена во времена Ренессанса, а Ахенская – в XIX в. Большинство гражданских построек XII и XIII столетий стали жертвами отличающей XIX столетие страсти к перестройке старых зданий; однако в Ахене сохранился готический дом середины XIII в., так называемый Grashauss, который Эссенвейн считал курией графа Ричарда Корнуэльского (немецкий король во время междоусобицы 1257–1272 гг.). Это небольшое нарядное здание имеет в зале верхнего этажа, над тремя стрельчатыми окнами с узорчатыми переплетами, семь тесно пристроенных одна к другой ниш, в которых поставлены статуи семи курфюрстов. Образцом дворцовых построек могут служить залы марбургского замка (1288–1311). Десять крестовых сводов двухнефного рыцарского зала поддерживаются четырьмя восьмиугольными столбами; ажурные узорчатые переплеты пяти фасадных окон, из которых среднее помещено в выступе, снабженном фронтоном, еще просты и строги; вся постройка отличается благородным величием.



Рис. 271. Богоматерь с Младенцем. Изваяние на междуверном столбе во Фрейбургском соборе. С фотографии

Пластика

В своих наиболее значительных произведениях рейнская монументальная пластика до конца XIII столетия была более независима от архитектуры, чем французская; будучи переселена на немецкую почву из Франции, она в большинстве случаев скоро освободилась от опеки своей французской матери. Наиболее важное значение в развитии верхнерейнской пластики

имели скульптуры западного портала и притвора Фрейбургского собора, исполненные, по предположению Морица Эйхборна, между 1260 и 1275 гг. и сочиненные, вероятно, доминиканцами. Скульптуры, помещенные в тимпане, на архивольтах и боковых стенках портала, изображают, в духе доминиканской философии, события Ветхого и Нового Заветов – все учение о Грехопадении и Искуплении, от Сотворения мира до Страшного Суда. На междувверном столбе портала стоит изваяние Богородицы с Младенцем (рис. 271); 28 фигур в натуральную величину поставлены под балдахинами внутри притвора у северной, южной и западной стен, под красивыми глухими аркадами. Крайние места, у самого входа в притвор, занимают аллегорические фигуры Церкви и Синагоги, обращенные одна к другой. В скульптурах притвора противопоставлены друг другу, например, Спаситель и «Князь мира», пять мудрых и пять неразумных дев, семь наук и семь ветхозаветных лиц. По стилю эти изваяния, изображающие борьбу сил тьмы с победоносным светом Церкви, принадлежат к числу наиболее самостоятельных созданий средневекового немецкого искусства. Преобладающий тип головы, который имеет также Богородица – тип, характеризуемый грушевидной формой лица, выдающимися скуловыми и надглазными костями, тонким носом, выдающимся вперед подбородком и вынужденно улыбающимися губами, своеобразен в высшей степени. Тело и драпировки местами моделированы еще жестко и неуверенно. Не подлежит сомнению, что эти фигуры изваяны из камня разными мастерами, хотя их первоначальные модели принадлежали одному скульптору; но глубокое чувство, вложенное в главные фигуры, сообщает всему произведению целостность и художественность. В противоположность Богородицы в притворе изображение Богородицы

ри, помещенное на косяке дверей внутри собора (около 1280 г.), отличается более мягкими чертами, более живой улыбкой и «готическим изгибом».

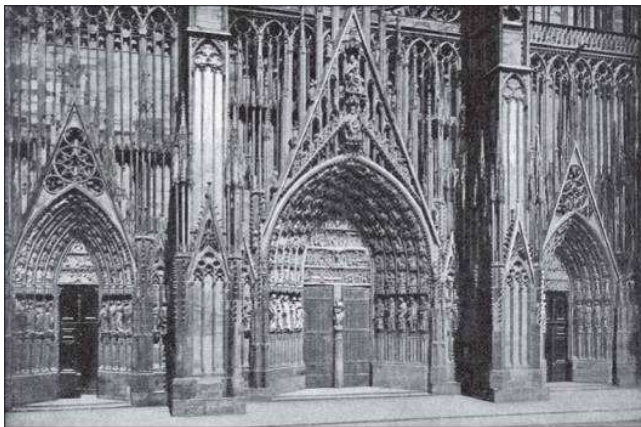


Рис. 272. Три западных портала Страсбургского собора.
С фотографии

Знаменитый западный фасад Страсбургского собора (рис. 272) на основании стиля его скульптур надо рассматривать как продолжение фрейбургского притвора и как подражание ему. Скульптурные изображения трех западных порталов, принадлежащие концу XIII столетия, иллюстрируют содержание схоластической философии и церковной догматики. И здесь на среднем столбе главного портала помещено изваяние Богоматери с Младенцем Христом на руках, господствующее над всем циклом изображений. По исследованию Мейера-Эльтона, лучше других сохранились большие статуи в нишах боковых стенок порталов и на прилегающих к ним частях фасадной стены. В среднем портале, у самых дверей, стоят статуи одной из сивилл и одного из ветхозаветных царей-пророков; остальные 12 ниш заполнены величавыми фигурами пророков. В

северном боковом портале на тех же местах помещены изображения 12 добродетелей, попирающих своими стопами пороки. В южном портале изображены: слева – «Князь мира», как соблазнитель, с пятью неразумными девами, справа – Христос, как искупитель, с пятью мудрыми девами. В рельефах тимпанов, по большей части подновленных, представлена история Грехопадения и Искупления. Стилистическое развитие всех этих скульптур, прослеженное Морицом Эйхборном, начинается с южного портала, большинство статуй которого может быть произведено непосредственно от фрейбургских скульптур. Реймское влияние наряду с фрейбургским заметно лишь в двух первых фигурах неразумных дев, которые вместе с некоторыми статуями добродетелей в северном портале – наиболее обработанные из всего этого ряда изваяний. Другие статуи добродетелей в северном портале уже вполне самостоятельны по стилю: их головы меньше, пальцы тоньше, драпировки свободнее и шире, но позы имеют готический изгиб, впрочем, заметный уже в некоторых статуях евангельских дев на южном портале. Совсем манерны, несмотря на меньшую изогнутость своих поз, фигуры пророков в главном портале. В их лицах заметно стремление к резкой, отчетливой моделировке подробностей, что, однако, не придает их экспрессии большей оживленности и индивидуальности. Мало-помалу и в немецкой пластике начинает сильнее сказываться зависимость от архитектурных форм, и в ней приспособление к отдельным элементам здания, как ни похвально оно само по себе, начинает стеснять свободу скульптурного стиля. Насколько поверхностным становится фрейбургский стиль в XIV столетии, показывают его отголоски в позднейших скульптурах самого Фрейбургского собора, западного фасада Базельского собора и двойных порталов церкви в Танне, в Эльзасе.

Оживленные черты сохраняют еще рельефы фрейбургского северного портала, изображающие Творение мира, но при ближайшем их рассмотрении можно заметить, что здесь уже все сведено к поверхностной ловкости. На Среднем и Нижнем Рейне развитие пластики движется в том же направлении, хотя несколько иными путями. На первое место следует поставить здесь скульптуры западного и северного порталов церкви Богоматери в Трире, исполненные после 1250 г. Великолепна архитектура циркульно-арочного западного портала этой церкви, со стройными фигурами святых, которыми увенчаны контрфорсы по обеим его сторонам; удивительно тщательно в отдельности выполнены изображения в тимпане над этим порталом, представляющие эпизоды из юности Спасителя. Хотя эти изображения плохо размещены в полукруге, но искусство их исполнения, в противоположность фрейбургской пластике, кажется более французским, чем немецким; Клемен называл его даже «чистейшим искусством Ильде-Франса». Смелее и самостоятельнее скульптурное украшение северного, меньшего по размерам портала названной церкви. Скульптуры монастырской церкви Вимпфена в Тале кажутся ремесленными копиями с французских произведений. Свежее и самостоятельнее изображения в южном портале Майнцского собора и в порталах монастырской церкви в Вецларе (около 1336 г.). По крайней мере, Мадонна на западном портале, несмотря на свой «готический изгиб» и позднеготическую улыбку, представляет собой фигуру, еще полную благородства и грации. Наконец, характерны для позднего времени их возникновения скульптурные произведения Кёльнского собора. Мраморный рельеф над главным алтарем (1349), изображающий Небесное Коронование Богородицы и двенадцать апостолов, изваян вяло; зато восхитительны стройные ангелы,

играющие на музыкальных инструментах над балдахинами. Прелестны также фигуры Спасителя, Богоматери и двенадцати апостолов, помещенные на столбах хора и исполненные между 1349 и 1361 гг. Уже одно то, что местами сохранилась на них старинная раскраска, вызывает большой интерес. Впрочем, их изогнутые позы слишком изысканны, а смиренное выражение их лиц довольно слащаво; тем не менее тщательное, почти натуралистическое выполнение деталей наряду с идеалистичной, типичной трактовкой лиц свидетельствует об успехах, достигнутых искусством в то время. Любопытна рейнская надгробная пластика. Немецкое портретное искусство около 1250 г. было индивидуальным в смысле художественного своеобразия; только после 1400 г. оно стало индивидуальным в смысле передачи всех характерных черт изображаемых лиц. Это изменение стиля происходило постепенно в течение данных полутора столетий. Что-то действительно выдающееся, имеющее непреходящее значение появляется в это время только как исключение. Около середины XIII столетия в надписях преобладают простые большие романские буквы; с 1250 г. их место занимают большие готические буквы, а с 1350-го — маленькие. До 1300 г. украшенные портретными изваяниями каменные плиты лежат на полу или на саркофагах; с этого времени из-за недостатка места в церквях такие плиты часто ставятся у стен, в вертикальном положении. Идеалистический стиль готической эпохи мы находим в некоторых надгробных плитах XIII столетия: в Майнцском соборе, например, в памятнике архиепископу Зигфриду III (ум. в 1249 г.), где рядом с умершим изображены два коронованных им короля, и в памятнике ландграфу Тюрингскому Конраду (ум. в 1245 г.), магистру немецкого ордена, находящемся в церкви св. Елизаветы в Марбурге. На рубеже XIII и XIV столетий исполнена благо-

родная фигура императора Рудольфа Габсбургского (ум. в 1291 г.), украшающая собой его надгробный камень в крипте Шпейерского собора. В этом изваянии тело трактовано еще в идеалистичном стиле, но черты лица уже выполнены мягко и в них много жизни. В течение XIV столетия портретные надгробные изваяния распространяются повсюду, портретное сходство становится все более точным, детали обрабатываются все более тщательно. В верхней области Рейна интересны произведения страсбургского мастера Вельфелина фон Руфаха: в церкви св. Вильгельма в Страсбуре двойная гробница графов Филиппа и Ульриха фон Вердов (ум. в 1332 и 1342 гг.) и в монастыре Лихтенталь, близ Бадена, благородный памятник маркграфине Ирменгарде, основательнице этого монастыря (ум. в 1360 г.). На Среднем Рейне достойны внимания: в Майнцском соборе – надгробный камень архиепископу Петру фон Аспельту (ум. в 1320 г.) с тремя изображениями королей, которых он короновал; памятник архиепископу Конраду фон Вейнсбергу (ум. в 1396 г.) – по своему общему характеру он еще позднеготический, но по трактовке головы ярко индивидуальный (рис. 273). На Нижнем Рейне, готическая надгробная пластика которого детально исследована Клеменом в отношении стиля, замечателен в Кёльнском соборе памятник архиепископу Энгельберту III (ум. в 1368 г.); боковые стенки его саркофага украшены тщательно сработанными, грациозными по замыслу статуэтками; здесь возможно бургундско-нидерландское влияние, но характер этого произведения совершенно немецкий. Из произведений деревянной скульптуры все более возрастающее значение приобретают резные хоровые скамьи. Интересны скамьи из Альтенберга (1287), в Берлинском художественно-промышленном музее, скамьи Ксантенского собора (1300) замечательны роскошными арабесками

животного орнамента, а скамьи Кёльнского собора (1300) любопытны своими перемежающимися патетическими и шутивными скульптурами. Следует упомянуть еще о скамьях хора церкви св. Герона в Кёльне, боковые стенки которых украшены удивительно стройными, тонкими и стильными фигурами св. Герона и Елены.



Рис. 273. Надгробный памятник архиепископу Конраду фон Вейнсбергу в Майнцском соборе. С фотографии Кроста

С XIV в. появляются на Рейне деревянные резные алтари, сыгравшие важную роль в немецком искусстве XV в. и первых десятилетий XVI столетия. К числу древнейших сохранившихся произведений этого рода принадлежит главный алтарь монастырской церкви в

Обервезеле (1331). Правда, украшающие его поставленные в нишах священные лица Ветхого и Нового Заветов еще не имеют внешней связи между собой; небольшие обильно раскрашенные и позолоченные фигуры, хотя еще несколько безжизненны, однако эффектны, и их осанка полна достоинства. Немецкая пластика литых бронзовых изделий особенно не развивалась. Тем не менее из среднерейнских произведений этого рода должно отметить отлитую, как видно по надписи на ней, в 1279 г. мастером Экардом из Вормса купель Вюрцбургского собора, орнаментальные формы которой указывают на переход мотивов архитектуры на предметы утвари, тогда как восемь рельефов этой купели на сюжеты из земной жизни Спасителя отличаются чистотой форм и свободой движений, свойственными цветущей поре готического стиля. Наиболее замечательно нижнерейнское литое бронзовое произведение конца XIV в. (едва ли оно принадлежит, как полагали, XV столетию) – красивый надгробный памятник архиепископу Конраду фон Гохштедену в Кёльнском соборе. Эта великолепная лежащая фигура драпирована спокойно и просто; ее голова при свободной технике поражает портретным сходством. Немецкое золотых дел мастерство благодаря возраставшему богатству владетельных особ, рыцарей и горожан получило более широкое, чем прежде, поле для своего применения. Формы готического зодчества были перенесены (когда это представлялось удобным – с готической конструкцией, а в прочих случаях – без нее) на золотую и серебряную столовую и церковную утварь. Орнаментация и здесь состояла из собственно архитектурных форм, из более или менее стилизованных новых лиственных или цветочных мотивов, из человеческих или животных фигур, которые теперь нередко были умышленно представлены в фантастическом,

юмористическом или сатирическом виде. Однако немногие из мощехранилищ были исполнены в этом новом стиле. Неизвестно, рейнского или другого происхождения мощехранилище XIV столетия в церкви св. Иоанна в Оснабрюке, имеющая форму готической капеллы. Несомненно, рейнская работа – пластически выполненный реликвариум св. Симеона в Ахенском соборе, с изображением Младенца Иисуса во храме, стоящий на столе, на котором стоит также ваза из оникса; позы фигур – свободные и подвижные, в стиле XIV столетия. Из мощехранилищ, имеющих форму головы, сюда относятся серебряный бюст св. Корнелия в бывшей аббатской церкви в Корнели-Мюнстере. Эта голова, выполненная в высшей степени натуралистично, хотя и несколько жестко, явственно представляет собой переход к манере XV столетия.

Живопись

В течение первого пятидесятилетия живопись постепенно освобождается от беспокойного угловатого контурного стиля, в который выродилась она к концу романской эпохи, чтобы перейти к более живой и вместе с тем к более спокойной, хотя все еще символически стильной манере готической живописи. В первой половине XIV столетия немецкая живопись, при всем изяществе и благородстве форм, держится вообще плоской контурной техники и только постепенно приходит к более живописному распределению света и тени и к лучшему пониманию перспективы. При этом нельзя отрицать в некоторых случаях наличие итальянского влияния. Франция, Бургундия и Нидерланды в развитии живописного стиля шли впереди Германии, которая, следуя за ними, все-таки сохраняла свою художественную самостоятельность. Круг изображаемых

сюжетов заметно расширялся. Имена отдельных мастеров и тут постепенно выделяются из общей среды. За исключением Италии, ни в одной европейской стране не сохранилось столь много произведений поздней средневековой живописи, как в Германии. Свет на рейнскую живопись пролили, исследования Лусм-Верта, Шейблера, Альденгофена, Клемена и Фирмених-Рихарца. В области Рейна, как и везде, готический архитектурный стиль значительно повлиял на сокращение церковной стеной живописи, поэтому вновь появившиеся декоративные росписи, отвечающие задаче оживлять архитектурные мотивы, дошли до нас в большем количестве, чем потолочные и стеновые картины. Остатки старых церковных росписей были открыты в Базеле, Фрейбурге, Линдау, Трире, Лимбурге, Бошпарде и Нидеггене. Но все местные школы превосходила тогда кельнская. В XIV столетии Кёльн принадлежит к узловым пунктам мировой торговли. С началом постройки его грандиозного собора открылся простор для живописи, правда более для станковой, чем для стеной. Стиль угловато-изломанных драпировок с развевающимися складками, знакомый нам по церкви св. Герона, повторяется еще во второй половине XIII столетия в потолочных фресках церкви Богородицы в Лискирхене, в Кёльне, изображающих в ярких красках на синем фоне ветхо- и новозаветные события. Спокойнее линии, стройнее фигуры, оживленнее мотивы движений в написанных также на синем фоне и принадлежащих концу XIII столетия фресках на сюжеты из земной жизни Спасителя и жития св. Цецилии в алтарной части церкви св. Цецилии, в Кёльне. Новый, идеально типический язык форм начала XIV столетия мы находим в торжественном изображении Христа во славе (Majestat) в хоровой нише Браувейлерской церкви; в том же стиле был выполнен

длинный ряд стенных и потолочных фресок церкви в Рамерсдорфе, в Зибенгебирге, сохранившихся для нас только в акварельных копиях Берлинского кабинета эстампов. Здесь был представлен полный цикл христианских изображений. Радость и горе уже отражались как в жестах изображаемых фигур, так и в экспрессии их лиц. Но наиболее замечательная нижнерейнская живопись первой половины XIV столетия, сохранившаяся только потому, что была завешана коврами, украшает внутренние стены загородок хора в Кёльнском соборе. Эта живопись должна была соперничать с архитектурным расчленением и красочным великолепием окон хора. И действительно, как сцены, так и отдельные фигуры размещены в написанных золотом двухъярусных готических аркадах на цветном ковровом фоне. Эта живопись выполнена прочными красками а tempera на меловом грунте. На северной стороне изображены сцены из жития апостолов Петра и Павла и св. Сильвестра. На южной стороне – отличающиеся лучшими формами и красками жития Пресвятой Девы и трех вохвов. Стройные, гибкие фигуры нарисованы еще без полного сознания строения тела, душевное состояние передано преимущественно посредством жестов, тем не менее в лицах проведено явственное различие между типами молодых и старцев, добрых и злых, мудрых и неразумных; свет и тени почти так же тщательно распределены не только на драпировках, но и на лицах посредством белых бликов. Последней четверти XIV столетия принадлежит изображение Распятия над гробницей архиепископа Куно в церкви св. Кастора в Кобленце. Готический изгиб здесь едва заметен; старание передать душевные движения проглядывает в фигурах Богородицы и Иоанна. К самому концу XIV столетия относится большое Распятие на красном фоне в ризнице церкви св. Северина в Кёльне.

Здесь уже виден весь успех, достигнутый кёльнской станковой живописью в школе мастера Вильгельма (см. ниже). Светская стенная живопись пострадала от готического зодчества, разумеется, меньше, чем церковная. В замках и гражданских зданиях она имела в своем распоряжении многочисленные стенные поверхности. Но от всего этого сохранилось очень немногое, и притом больше на Верхнем Рейне, чем на Нижнем. Наиболее замечательна питейная комната в «зубчатом доме» в Дисенгофене, стенопись которой издана Дуррером и Вегели. Картины, иллюстрирующие «Забавную повесть о фиалке» Нейдгарта, напоминают фрески на сюжеты из «Ивейна» в Шмалькальдене в Гессенском дворце. Зато Верхний и Нижний Рейн не уступали друг другу по части церковной живописи на стекле. Изменение в языке форм происходит в ней медленнее, чем во фресковой или в станковой живописи, и до конца XIV столетия она остается верной изогнутым готическим фигурам. В течение всей этой эпохи серебряно-желтый цвет мало употребляется в Германии; в XIV столетии больше применяется штриховка как параллельными, так и сетчатыми линиями, причем оттеняемые части не изменяют своей первоначальной окраски. На Верхнем Рейне витражами славится Эльзас (они превосходно изданы Робертом Бруком). В Страсбургском соборе можно проследить полную эволюцию их стиля. Первым в полном смысле готическим окном считается здесь ближайшее к хору окно в северном крыле трансепта. Оно изготовлено, вероятно, около 1260 г. Его изображения представляют внизу св. Иоанна Крестителя, вверху – сидящую на престоле Царицу Небесную с Младенцем. Пурпурная мантия на синей подкладке образует с желтым нежным одеянием Богородицы великолепное сочетание тонов. В направлении с востока на запад окна северной стены

продольного корпуса в первой половине XIV столетия постепенно украшались фигурами епископов и королей, позы которых становились все более и более жесткими, а окна южной стены – фигурами святых жен в том же стиле. Середина XIII столетия принадлежат шесть окон капеллы св. Екатерины, изготовленные мастером Иоганном из Кирхгейма. Характерные седобородые фигуры апостолов полны суровой важности, но их драпировки уже показывают мягкий, плавный стиль того времени. Эти типичные изображения проникнуты величавым достоинством. Манерный стиль второй половины XIV столетия проявляется в изображении борьбы добродетелей с пороками на западном окне северной стены продольного корпуса. Окна башни были украшены библейскими и символическими композициями, помещенными в медальонах только около 1400 г.; в них можно заметить достигнутый к тому времени успех более натуральной передачи нагого тела. Большой известностью пользуется также ряд окон в церкви св. Флоренция в Нидер Гаслахе, в Эльзасе. Девять узких окон хора, из которых среднее было исполнено около 1260 г., а остальные – в следующие ближайшие десятилетия, украшены фигурами святых и стоящих у их ног коленопреклоненных жертвователей. Столетием позже изготовлены высокие окна боковых нефов с изображениями из Священной истории и житий святых. Искусно расположенные и живые по колориту, эти изображения, также и в рисунке, обнаруживают успехи своего времени. Это последнее усовершенствование, впрочем, нельзя считать прогрессом стиля живописи на стекле, которому свойствен плоский ковровый рисунок. Витражи Фрейбургского собора, бытовые побочные изображения которых интересны с точки зрения содержания, исполнены также в свободном стиле XIV столетия. На Среднем Рейне

церкви св. Елизаветы, в Марбурге и св. Екатерины в Опенгейме обладают большим количеством витражей (правда, они лишь отчасти заполнены фигурными изображениями), принадлежащих более раннему времени. На Нижнем Рейне витражи Альтенбергского собора наглядно знакомят нас с развитием цистерцианского стиля конца XIII–XIV столетий. Это развитие заканчивается большим восьмичастным западным окном, фигуры которого, написанные в серых тонах и местами оживленные серебряно-желтым цветом, резко выделяются на ярком фоне. В Мюнхен-Гладбахе старая церковь бенедиктинского аббатства обладает великолепным окном последней трети XIII столетия. Его ветхозаветные и параллельные с ними новозаветные изображения заканчиваются помещенной в «розе» картиной Страшного Суда на огненно-красном фоне. Ксантенский собор имеет витражи второй половины XIII и конца XIV столетия; особенно славится позднее окно северной стены с прозрачными, составленными из кусков белого стекла фигурами святых на плотных-красочных фонах. В Кёльнском соборе 15 верхних окон хора принадлежат к самым великолепным и наиболее чистым по стилю произведениям первой четверти XIV столетия. На семи боковых окнах, с каждой стороны, ниже ковровых узоров представлен двойной ряд иудейских царей, стоящих под балдахинами в традиционной стильной позе, с заметно свешивающимися вперед ступнями ног. Среднее окно, изображающее Поклонение волхвов, по стильности поз и роскоши колорита уступает лишь такому же изображению на среднем окне находящейся внизу капеллы «трех царей». Для украшения церковных и светских зданий этой эпохи служили в Германии, как во Франции и Фландрии, дорогие ткани и вышивки. К великолепным образцам этого искусства принадлежат, например, три вышивки

по полотну в браунфельском замке, из которых первая, изображающая внутри четырехлепестковых обрамлений библейские события и сцены из жития святых, относится еще к XIII столетию, а также – покров аналоя в Ксантенском соборе XIII столетия, с его священными изображениями в обвитых цветами круглых и четырехлепестковых рамках. История рейнской станковой живописи приковывает наше внимание к Кёльну. Кёльн, Нюрнберг и Прага – три немецких города, славящиеся тем, что в XIV столетии они уже обладали собственными школами живописи. Не подлежит никакому сомнению, что из этих школ наибольшее значение имеет кёльнская, с которой нас ознакомили исследования Шейблера, Альденгофена и Фирмених-Рихарца. Менее ясно, указала ли Кёльну пути Прага, где развитие станковой живописи началось несколько раньше и происходило, очевидно, под итальянским влиянием, или направление кёльнской школы определено воздействием итальянского искусства, которое могло проникать также через Авиньон и Бургундию; или, наконец, в высшей степени одухотворенная, нежная и притом постепенно все более и более выигрывавшая в натуралистической силе и живописном умении живопись на золотом фоне кёльнской школы XIV столетия развилась в Кёльне самостоятельно, под влиянием духа времени, протягивавшего тонкие нити из страны в страну, и немецкой глубины чувства, пронизывавшей все ее творения. Пока не распутаны все нити этого стилистического развития, мы не можем утверждать, что на кёльнскую школу непосредственно влияли иностранные школы. Не забудем, что в предшествовавшую эпоху станковая живопись процветала в соседней Вестфалии. Еще в ремесленном стиле первой половины XIV столетия исполнен небольшой алтарный складень Кёльнского музея с изображением Распятия.

Фигуры длинные и безжизненны, движения просты и угловаты, написаны в свойственном готической живописи каллиграфическом стиле, при всем том внутри контуров уже видны намеки на моделировку коричневыми тенями и белыми бликами. Более зрелым в художественном отношении представляется диптих Берлинского музея, относящийся ко второй половине XIV столетия.



Рис. 274. Вильгельм. Поклонение волхвов. Часть картины, написанной для алтаря св. Клары в Кёльнском соборе. По Спеману

На одной половине этого диптиха изображена Богоматерь с Младенцем, на другой – Распятие. Но все мастерство кёльнской школы конца XIV столетия проявляется в запрестольном образе главного алтаря

Кёльнского собора, находившемся прежде в церкви св. Клары. Это украшение алтаря св. Клары состоит из резных скульптур и живописных створок. Когда закрыта только внутренняя пара створок, взорам молящихся представляются два параллельных ряда изображений, в каждом ряде по 12 картин на золотом фоне внутри обрамлений в виде стрельчатых арок. Двенадцать нижних картин изображают эпизоды юности Спасителя, 12 верхних – Страсти Господни, но только 6 средних картин нижнего ряда представляют события, относящиеся к детству Спасителя (рис. 274) и имеют характерные черты нового стиля. Евангельские события воспроизведены здесь с такой непосредственностью, как будто бы художник видел их своими глазами, но в отношении перспективы они грешат так же, как и более ранние изображения. Головы с овальными, полными лицами, высокими лбами, маленькими ртами, тонкими носами и красивыми мечтательными глазами под высокими дугами бровей, не имеют в себе ничего готического, но в своем роде еще столь же типичны, как и раньше. Резкий контурный рисунок уступил место более мягкой, широкой живописи кистью и моделировке посредством теней и бликов, с незаметными переходами от света к тени; светлые гармоничные тона одежды эффектно выделяются на золотом фоне. Стиль этих картин, несмотря на всю их близость к французским и итальянским произведениям того же времени, надо признать немецким, кёльнским идеальным стилем. Из числа кёльнских живописцев, известных нам по документам, один выделяется настолько, что ему можно приписать отмеченные нами успехи в живописи; это неоднократно с почтением упоминаемый между 1258–1372 г. Вильгельм из Герле, иллюстрировавший в 1370 г. новую «Присяжную книгу» (Eidbuch), вероятно, тот самый, которого в 1380 г. одна из хроник называла

лучшим живописцем немецких стран. То что мастера Вильгельма из Герле не было в живых в 1378 г., могло оставаться неизвестным автору той хроники. Если принять, что икона алтаря церкви св. Клары исполнена до 1377 г., то не будет никаких препятствий к тому, чтобы это лучшее произведение немецкой живописи приписать «лучшему немецкому живописцу» того времени. На самом деле, мнение, что мастер Вильгельм – создатель данной иконы и наиболее близких к ней по стилю картин кёльнской школы настолько укоренилось, что оно лишь на короткое время было поколеблено указанием Фримениха-Рихарца на Германа Винриха из Везеля, женившегося на вдове мастера Вильгельма и сделавшегося его преемником по мастерской. Картины, похожие на икону алтаря св. Клары: в Кёльнском музее – две большие, написанные на полотне картины, изображающие Распятие Христово с многочисленными святыми, и триптих, на средней доске которого написана миловидная «Мадонна с цветком боба» (рис. 275); в музее Нюрнберга – створки складня со св. Екатериной и Елизаветой и «Мадонна с цветком гороха»; в мюнхенской Старой пинакотеке – св. Вероника, держащая нерукотворный образ Иисуса Христа. Из всех этих картин «Мадонна с цветком боба» – наиболее зрелая по технике, привлекательная по экспрессии, и наиболее типичная. Она тотчас же приходит на память, как только называют мастера Вильгельма и говорят о его женских образах, полных тихого смирения. Невероятно, чтобы именно это зрелое произведение было исполнено раньше самого конца XIV столетия: ведь Герман Винрих был ученик мастера Вильгельма. Таким образом, отдавая себе отчет в условности, связывающей этот ряд произведений с именем «лучшего живописца немецких стран», мы можем продолжать по отношению к упомянутым кёльнским

картинам говорить о мастере Вильгельме и его школе. Во всяком случае, Германия имеет все основания гордиться кёльнской живописной школой, легко и естественно проводящей нас из XIV в. в XV столетие.



Рис. 275. Вильгельм. Мадонна с цветком боба. Картина в Кёльнском соборе. С фотографии Эжсейфельда

Миниатюрная живопись также играет заметную роль в готическом искусстве рейнских стран. Несомненно, что французская и бургундско-нидерландская живопись манускриптов опередили немецкую миниа-

торную живопись в пространственном углублении плоскости изображения, пластической моделировке нагого тела, в правильности рисунка и натуральности окраски всех предметов; но непосредственного влияния французского миниатюрного искусства на немецкое вообще нельзя доказать. Даже между слегка иллюминированными рисунками пером и миниатюрами, исполненными красками на золотом, позже на ковровом, фоне (оба рода техники применялись одновременно) нельзя в этом отношении установить резкого различия. В течение всего XIV столетия живопись и этого рода в своих существенных чертах сохраняет символический характер. «Изображается ровно столько, – говорил Руд. Кауч, – сколько необходимо для объяснения сюжета, притом изображается так, что зритель вспоминает ход события во всех его подробностях и при помощи фантазии восполняет пробелы в изображенном». До начала XV столетия немецкая миниатюра еще не перешла к пейзажной передаче пространства, тем не менее Кауч указывал на некоторые различия между стилями первой и второй половины XIV столетия: уже после 1350 г. Полоса земли оживляется пестрыми цветами, а в 80-х гг. XIV в. заметны попытки углубить пространство; здания и их интерьер изображаются по-прежнему условно, но они постепенно становятся крупнее и перспективнее; человеческие фигуры теряют готический изгиб тела, лица делаются округлыми, полными, а их черты более индивидуальными; мускулатура тщательно моделируется, движения становятся свободнее и разнообразнее, а мягкие, плавные драпировки мало-помалу уступают место ломаным складкам, характерным для XV столетия. 1400 г. можно считать переломным моментом этого направления. Наряду со средневековыми поэмами и сборниками песен в Германии в основном иллюстрировались миниатюрами библии («Библии

бедных» и «Зеркала спасения»), хроники, описания путешествий и судебные кодексы. Из верхнерейнских рукописей наиболее замечательны два знаменитых сборника песен: вейнгартенская рукопись, в частной королевской библиотеке в Штутгарте, и рукопись Манессе, в Гейдельбергской университетской библиотеке (рис. 276). Обе они изготовлены, по всей вероятности, недалеко от Констанца. Первая написана и украшена рисунками около 1280 г., вторая – около 1330 г. Миниатюры той и другой рукописи, изображающие в основном самого поэта в его любимых занятиях и времяпрепровождениях, нарисованы пером и затем раскрашены наложенными тонким слоем символически подобранными красками. Язык форм – готический, но тогда как в вейнгартенской рукописи глазам дана по большей части миндалевидная форма, с заостренными углами, а тени обозначены лишь штрихами, в рукописи Манессе, изданной Эхельгейзером, глаза широко раскрыты и имеют овальную форму, тени же кое-где нанесены кистью. Из среднерейнских иллюстрированных рукописей следует, прежде всего, отметить хронику римского похода императора Генриха VII и его брата Балдуина, в государственном архиве Кобленца. Миниатюры этой рукописи, исполненные вскоре после 1314 г. в Трире в старом, иллюминированном каллиграфическом стиле, важны для нас потому, что изображают события, взятые прямо из жизни. Но они лучше всего показывают, как художники того времени еще мало обращали внимания на пейзаж. Хотя Яничек ошибочно полагал, что обычный «известный из орнаментики лист терновника заменяет все разнообразие растительных форм; однако чаще можно встретить здесь, например, листья винограда, дуба, клена и плюща. Составленные из пучков подобных листьев древесные короны пробуждают представление о деревьях

только для глаза, привыкшего к этим условным формам». Из сохранившихся в большом количестве списков «Мировой хроники» Рудольфа Эмского следует указать на рукопись, принадлежащую княжеской библиотеке в Донауэтингене (в Бадене), изготовленную в 1356 г. Иоанном Шпейерским для пфальцграфа Рупрехта.



Рис. 276. Миниатюра из рукописи Манессе

Из почти столь же многочисленных списков Вильгельма фон Оранзе можно упомянуть манускрипт касельской библиотеки, исполненный по заказу ландграфа Генриха Гессенского в 1334 г. Здесь золотые фоны отчасти снова уступают свое место ковровым

фонам, а обведенные пером контуры закрашены густо наложенными красками, сначала при небольшой, но постепенно увеличивающейся моделировке.

На Нижнем Рейне и в отношении миниатюр первое место принадлежит Кёльну. Стилистическое развитие Кёльнской миниатюрной живописи мы можем лучше всего проследить, руководствуясь исследованиями Фирмениха-Рихарца. Служебник боннской библиотеки, написанный в 1299 г. францисканским монахом Иоганном фон Фалькенбургом, по изображениям житий святых, помещенным внутри инициалов, и по юмористическим фигурам, обрамленным роскошными арабесками, примыкает к французскому искусству XIII столетия. Но в XIV столетии кёльнская миниатюра становится более самостоятельной. В Служебнике кёльнской соборной библиотеки 1357 г. особенно любопытен лист, на котором изображен на голубом ковровом фоне и еще в старом контурном стиле Христос, распятый на кресте, с предстоящими Богородицей и женственно-нежным апостолом Иоанном. Только в Евангелии архиепископа Куно фон Фалькенштейна (в ризнице Трирского собора), изготовление которого началось в 1380 г., начинают замечаться успехи в моделировке и передаче экспрессии, шедшие параллельно с другими успехами школы мастера Вильгельма. Особенно поразителен портрет архиепископа Куно, отмеченный точным сходством и не имеющий равного себе во всей средневековой живописи. Напротив, в «книгах привилегий кёльнского университета» 1392, 1395 и 1398 гг. (в Кёльнском городском архиве) некоторые видели признаки школы мастера Вильгельма. Нам кажется невероятным, чтобы в Кёльне миниатюрная живопись опередила на этом пути станковую, и мы не пытаемся на основании вышеуказанных дат относить иллюстрации упомянутых книг ко времени мастера Вильгельма.

2. Искусство Южной Германии и Австрии

Архитектура

Стиль французской ранней готики, еще проникнутой романским духом, мы встречаем на юге Германии (область Рейна мы оставляем в стороне), в архитектуре Бамбергского собора (см. рис. 222), западные башни которого скопированы, не без недоразумений, с башен Лионского собора. Первая церковь, возникшая после 1250 г., окруженная со всех четырех сторон боковыми нефами с эмпорами, – церковь св. Ульриха в Регенсбурге – производит впечатление готической только своими отдельными формами. Напротив, готическим по конструкции является стройный продольный корпус церкви св. Зебальда (Зебальдускирхе) в Нюрнберге, принадлежащий второй половине XIII столетия. Сооруженный столетием позже высокий и обширный восточный хор зальной системы, пристроенный к этому несколько приземистому типичному для базилики продольному корпусу, по своим величественным, но в деталях сухим формам (например, его служебные колонны лишены капителей) – типичная позднеготическая постройка. В Южной Германии, как и в рейнских странах, церкви нищенствующих орденов, применяя готические законы, значительно упрощали их. Некоторые из этих церквей, как, например, церкви миноритов в Регенсбурге и Вюрцбурге, построенные во второй половине XIII столетия, несмотря на готический стиль отдельных форм – плосккрытые колонные базилики; другие церкви, как, например, доминиканская в Регенсбурге и Эслингене, получили готическую систему сводов, но без опорных арок. Первым большим в полном смысле готическим собором в придунайских странах был Регенсбургский собор – здание, начатое постройкой самое позднее в 1275 г. по южнофранцузским

образцам. Этими образцами были церкви Богородицы и св. Бенигны в Дижоне, столь разнящиеся между собой (см. рис. 355). Постройка началась с хора; сооружение продольного корпуса продолжалось в течение XIV столетия; западная часть церкви с ее трехсторонним притвором принадлежит XVI столетию. Две красивые ажурные башни закончены только во второй половине XIX столетия. Интерьер этой трехнефной базилики, трансепт которой не выступает наружу, просторен и благородно прост, но отдельные его формы не отличаются ни свежестью, ни изяществом. Последняя базилика Нюрнберга – церковь св. Лаврентия (Лоренцкирхе), продольный корпус которой, начатый постройкой во второй половине XIII столетия, принадлежит в главнейших своих частях XIV столетию, тогда как хор отстроен только в XV в. С середины XIV столетия во всей Австрии, Швабии и Баварии преобладает зальная система. В Богемии уже в конце XIII – начале XIV столетия строились зальные церкви; таковы, например, церковь св. Варфоломея в Колине и церковь св. Эгидия в Праге. В Австрии первым сооружением этого рода был роскошный хор церкви в Хейлигенкрёйце (строившийся с 1295 г.), за ним последовала заложенная в 1330 г. августинская церковь в Вене с сильно вытянутым в длину храмом, восьмиугольными столбами, которые обставлены круглыми служебными колоннами. Уже в 1340 г. был закончен хор знаменитого собора св. Стефана, окруженный простым обходом. Не имеющий трансепта продольный корпус уставлен богато расчлененными столбами и покрыт сетчатыми сводами; он имеет боковые нефы почти одинаковой ширины, но лишь приблизительно одинаковой высоты со средним нефом. Это отступление от строго зальной системы наполняет его таинственным полумраком и при великолепии от-

дельных форм делает его одним из эффектнейших церковных помещений.



Рис. 277. Интерьер церкви Богоматери в Нюрнберге.
С фотографии Шмидта

Стройная башня пирамидальной формы (одна из высочайших колоколен в мире), оконченная только в 1433 г., занимает место южного крыла трансепта; то обстоятельство, что северная башня никогда не была достроена, менее вредит общему впечатлению от вида

собора, чем отсутствие второй фасадной башни в Страсбуре и Антверпене. К северо-западу от Вены, в Цветле, была построена в 1343 г. цистерцианская церковь, хор зальной системы которой впервые представляет ту особенность, что снаружи он имеет большее число сторон, чем внутри (зато внутренние стороны, соответственно, длиннее): хоровой обход замыкается семью сторонами 16-угольника, сам же хор – пятью сторонами восьмиугольника; к высокому хоровому обходу примыкает венец более низких капелл. Здесь уже сделан шаг к объединению частей церковного помещения.

Та же система встречается в Швабии. Церковь Святого Креста в Швебиш-Гмюнде, – зальная церковь с зальным хором (1351), имеющая, подобно церкви Цветля, низкий венец капелл и неравное число сторон внешнего и внутреннего окончаний хора. Стройные круглые столбы, украшенные низкими листовидными капителями, поддерживают сильно разветвленные сетчатые своды. Строителем этой церкви называют Генриха Парлера, родоначальника известной фамилии архитекторов. Предположение, что он был родом из Кёльна, не доказано, но имеет многие основания. Мнение, что Парлер заимствовал план своей гмюндской церкви из Цветля, нашло искусного защитника в лице Дегио, который увидел здесь первый пример «обратного действия» готического стиля, с востока на запад, и не менее искусного противника в лице Баха. Как бы то ни было, эта громадная церковь, сооружение которой окончено только в 1414 г., стала образцом для швабской местности. Ее архитектуре при более простой форме хора подражает грациозная церковь Богоматери в Эслингене, начатая постройкой в середине XIV столетия и достроенная лучшими мастерами XIV столетия. Несколько другой характер имеет первая

нюрнбергская зальная церковь, воздвигнутая на квадратном основании и украшенная фронтоном, который напоминает гражданские готические здания, – церковь Богоматери (Liebfrauenkirche), строившаяся с 1355 г. (рис. 277), равно как и первая зальная постройка в Вюрцбурге – капелла Марии, снаружи украшенная роскошным, но уже монотонным готическим орнаментом. Затем следует собор в Ульме. Первоначально (1377) он был проектирован как зальная церковь, и, по предположению Баха, в первый период его сооружения работами над ним руководил не кто иной, как Генрих Парлер из Гмюнда со своим сыном Михаэлем, но когда постройка перешла в руки Ульриха фон Энзингена (1392), величественный храм был превращен в пятинефную базилику, которая принадлежит уже XV столетию. Вне общего развития должна быть поставлена 12-угольная круглая монастырская церковь в Эттале, в баварских Альпах. Перекрытая вначале одним большим реберным сводом («монастырским», или «котельным»), впоследствии она была подперта в середине колонной и переделана в стиле барокко. Полагают, что император Людвиг Баварский, основывая эту церковь (1330), хотел создать свободное подражание храму св. Грааля в «Титуреле» Вольфрама фон Эшенбаха. Значительный историко-художественный интерес представляет дальнейшая эволюция церковного зодчества в Богемии, родине императора Карла IV (1347–1378), который перестроил древний собор св. Вита на высотах Градчаны (HradCany) в Праге. Чтобы создать настоящий готический храм, Карл, еще прежде, чем сделался королем, призвал (1344) северофранцузского зодчего Маттиаса из Арраса. Архитектор взял за образец Нарбоннский собор и проектировал великолепную базилику, круглый хор которой с обходом и венцом капелл был окончен только в своих нижних частях, когда умер

мастер (1352). Тогда для продолжения грандиозного сооружения был призван из Гмюнда швабский зодчий Петер Парлер, один из сыновей Генриха. Его надпись на Пражском соборе, в которой его имя неправильно читается «Арлер», стала в науке источником «целого парлеровского вопроса», над выяснением которого участвовали Карстаньен, Нейвирт, Гурлитт, Дегио и Бах. Петер Парлер, руководивший постройкой Пражского собора до 1392 г., окончил весь хор и заложил на месте южного крыла трансепта, по образцу собора св. Стефана в Вене, громадную башню, достроенную позже. Умножая количество наружных контрфорсов, Петер подражал Кёльнскому собору. Хор с его служебными колоннами, которые частью лишены капителей, частью снабжены безлиственными капителями, представляет при всей грандиозности своих пропорций типичное произведение доктринерской, эклектической готики. Позже Петер Парлер наделил зальную церковь св. Варфоломея в Колине хором, низкие боковые нефы которого имеют плоскую крышу. Эта церковь производит впечатление недостаточной органичности, как и церковь св. Варвары в Куттенберге, многочисленные контрфорсы которой, сплошь усаженные башенками и орнаментальными мотивами, так же, как и опорные арки, видимо, рассчитаны на художественный эффект. По мнению Нейвирта и Гэнеля, основанная в 1351 г. карлгофская церковь в Праге должна быть приписана также Петеру Парлеру, по мнению же Дегио – школе этого мастера. Неф ее имеет восьмиугольную форму; над ним возвышается огромный куполообразный готический свод, укрепленный опорами. Прототипом этой церкви послужила, быть может, вышеупомянутая монастырская церковь в Эттале, а по преданию – Ахенский собор. Мы видим, что южнонемецкая и австрийская церковная архитектура нередко умела самостоятельно

применять заимствованные извне готические формы. Развитие светской архитектуры во многих отношениях шло параллельно с развитием этого вида искусства на Рейне. Готическая ратуша в Нюрнберге построена между 1332 и 1340 гг. и, как это доказано Эссенвейном, по тем же самым планам, что и старые ратуши в Кёльне и Майнце. Отчасти сохранившийся большой зал верхнего этажа в Нюрнбергской ратуше имеет хорик, или выступ в виде фонаря, между двумя окнами с ажурными, узорчатыми переплетами; во фронтоне, который был снабжен снаружи роскошной вертикальной отделкой, фиалами и станком для колоколов, помещено большое круглое окно. Особенность стиля нюрнбергских жилых домов представляет нассауский или плюссельфельдский дом, образцовый пример жилых башен (род небольших крепостей) того времени, со стенными зубцами и угловыми башенками, которые соединены между собой галереей с роскошно украшенными хориками и — в самом верхнем этаже — с прямолинейно-ограниченными сверху окнами. Самый красивый хорик находился прежде на церковном доме при храме св. Зебальда в Нюрнберге (см. рис. 279). Ратуша Старого города в Праге (1336) может также считаться великолепным зданием XIV столетия; она в особенности замечательна хориком своей капеллы и башней, добавленной, правда, только в XV столетии. От подобной же Краковской ратуши XIV столетия уцелела только башня, возвышающаяся на Рыночной площади, неподалеку от много раз перестраивавшихся «суконных рядов». Всюду видно, что этот славянский запад становится восточной провинцией немецкого искусства. Что касается архитектуры замков, то значительнейшие памятники сохранились только на востоке Германской империи. Следует указать прежде всего на укрепленный замок Карлштейна, построенный на

крутой скалистой горе в лесистой окрестности Праги для императора Карла IV архитектором Пражского собора Маттиасом из Арраса. Этот замок, начатый постройкой в 1348 году, представляет собой группу различных сооружений, нижние этажи которых покрыты коробовыми звездообразными сводами, тогда как верхние помещения имеют плоские деревянные потолки. Затем надо упомянуть о замке Вайда-Гуньяд в окрестности Германштадта (Венгрия) – укрепленном сооружении зальной системы, относящемся к концу XIV столетия. Верхний главный зал этого замка, подпираемый пятью круглыми столбами, состоит из 12 отделений, крытых крестовыми сводами. Вдоль его наружной стороны тянется галерея, из которой выдаются вперед четыре изящно украшенных хорика, имеющих в плане по половине пятиугольника. Из нашего обзора видно, что Австрия и Венгрия в рассматриваемую эпоху уже вступают в круг западноевропейского искусства.

Пластика

В Южную Германию, как и в рейнские страны, готическая монументальная пластика проникла в связи с готическим церковным зодчеством. В зависимости от того, проникала ли она прямо или окружными путями из Франции, опиралась ли она на более древнюю немецкую традицию или же ложилась на девственную в художественном отношении почву, трудились ли над ней настоящие художники или ремесленники-каменотесы, она и здесь создавала произведения весьма различного значения и художественной ценности. Едва ли хоть одно церковное здание было совсем лишено скульптурного убранства, но даже скульптуры таких значительных архитектурных памятников, каковы Ре-

генсбургский собор или собор св. Стефана в Вене, не имеют особого художественного значения. Первое место в развитии южнонемецкой пластики принадлежит франкской школе. Лучшими памятниками южнонемецкой пластики этой эпохи должны считаться более поздние скульптуры Бамбергского собора, о которых так много писали и которые относятся, вероятно, еще к третьей четверти XIII столетия. Стиль этих скульптур, известный нам со времени появления исследований Дегио и Вэзе, проник кратчайшим путем из Франции; но вместе с тем, как доказали Гольдшмидт, Франк и Фёге, он развился на основе старофранкского стиля, столь полно представленного ранними скульптурами того же Бамбергского собора (см. рис. 225). Несомненно, один из мастеров бамбергской мастерской работал в Реймсе и заимствовал отсюда художественные находки, которые переработал и развил, и так появился на свет новый, немецкий стиль, временами уступающий своему первообразу в чистоте и красоте форм, но зато часто превосходящий его мощью и внутренней жизнью. Уже в ранее описанном Страшном Суде на Княжеских дверях Бамбергского собора Фёге указал целый ряд реймских элементов; Вэзе подчеркнул реймские черты во всех главных фигурах, вышедших позднее из-под резца главного мастера Бамбергского собора. К ним относятся, прежде всего, фигуры Церкви и Синагоги (рис. 278) на Княжеских дверях. По сравнению с реймскими образцами они являются не только самостоятельными, но и облагороженными произведениями очень живого и чуткого искусства. Вспомним 6 больших фигур на боковых стенках южного портала, подле восточного хора: Адам и Ева, Петр и Стефан, император Генрих II и его супруга Кунигунда. Нагота прародителей неизвестна пластике Реймского собора, изображение первых людей без покровов в круглой пластике является заслугой

бамбергского мастера; эти нагие тела еще строги, длинные и узки, манерны и бессмысленны, но пропорции их в общем найдены правильно. Идеальными, полными достоинства фигурами являются статуи императора и императрицы; правда, они напоминают классические реймские мужские фигуры с головой Одиссея и царицу Савскую; но уже голова св. Кунигунды представляет вполне индивидуальную манеру бамбергского мастера. Эти статуи по своим особенностям также принадлежат к блестящим произведениям средневекового немецкого искусства. Внутри собора наш взор приковывает к себе всадник в короне, стоящий на левом (северном) столбе восточного хора. Обычно в нем видят изображение Конрада III. Неуклюжий, некрасивый конь, не имеющий себе прототипа в Реймсе, видимо, сделан с натуры; обращенная вперед в благородном движении голова императора напоминает головы королей, изображенных в Реймском соборе; но все изваяние в целом представляет вновь немецкое произведение искусства с ярким впечатком индивидуальной манеры. Далее следует отметить большие статуи в круговом обходе восточного хора, и прежде всего фигуры Марии и Елизаветы, составляющие группу «Посещения». Они поразительно близки знакомым нам фигурам «Посещения» в Реймском соборе (см. рис. 249). По силе и величию они почти не имеют себе равных. Наконец, для портретного с достоинством выдержанного изображения папы, находящегося напротив этих статуй, образец может быть указан в одном из папских портретов реймского фасада. Бамбергский рельеф изображает папу Климента II.



Рис. 278. Синагога. Статуя на Княжеских дверях собора в Бамберге.
По фотографии Гаафа

Первоначально рельеф был помещен в качестве крышки на саркофаге, украшенном роскошными изящного стиля рельефами, который стоит теперь в хоре св. Петра (западном). Этот саркофаг, несомненно, произведение того же мастера. Поистине, исполнивший его мастер – художник, которого Германия с гордостью может называть своим. Однако статуя мадонны Бамбергского собора и любопытная по своей сохранившейся раскраске фигура королевы Кунигунды начала XIII столетия показывают нам, как постепенно этот стиль уступает место более манерному стилю XIV в. Но даже и в этих фигурах готический изгиб является им несвойственным.



Рис. 279. Двери невест в церкви св. Зебальда в Нюрнберге.
С фотографии Шмидта

Оставаясь в пределах франков, мы можем наблюдать дальнейшее развитие пластики в сторону большего реализма на протяжении всего XIV столетия, главным образом в Нюрнберге, процветание которого начинается как раз с этого времени. Уже Боде видел в этом развитии «непрерывную подготовку к Ренессансу XV в.». До середины XIV столетия нюрнбергская пластика следовала иностранным образцам. С этого же времени начинает выработываться особый нюрнбергский стиль. Несмотря на отсутствие широты в замысле и мещанское направление, новое чувство, начинающее преобладать в этом стиле, сообщает ему силу и пре-

лесть. В стиле первой половины XIV столетия выполнен Страшный Суд на южном боковом портале церкви св. Зебальда, композиция которого заимствована с северного портала Бамбергского собора. Около середины этого столетия возникли знаменитые Двери невест, ведущие в притвор северного нефа восточного хора (рис. 279). Кружевная ажурная резьба наружной арки этого портала, подле которой стоят статуи Богоматери и св. Зебальда, отличается в одно и то же время богатством и изяществом. Скульптурное убранство Дверей невест напоминает скульптуры притвора Фрейбургского собора. Статуи мудрых и неразумных дев на наружных боковых стенках портала отличаются осмысленным и ясно выраженным готическим изгибом, в то время как статуи Адама и Евы, помещенные внутри притвора, под бюстом Спасителя, принимают уже более прямую, но вместе с тем более суровую позу. Между 1350 и 1380 гг., по определению графа Пюклера-Лимпурга, основательно исследовавшего нюрнбергскую пластику с 1350 до 1400 г., возник главный портал церкви св. Лаврентия, скульптурное убранство которого, очень искусно распределенное, но несколько ремесленно выполненное, заканчивается в тимпане опять-таки изображением Страшного Суда. Интересны четыре рельефа в нижних полях обоих тимпанов с изображением детства Спасителя. Из статуй, расположенных на стенах, Адам и Ева представляют шаг назад по сравнению с подобными же статуями бамбергского мастера. Тем не менее здесь все же можно подметить новые черты стиля, ведущие свое начало, по-видимому, от скульптур среднего портала Страсбургского собора (см. рис. 272). Мастера, работавшего над порталом св. Лаврентия, превосходит другой художник, изваявший внутри церкви св. Лаврентия статуарную группу «Поклонение волхвов» со стоящей Богоматерью.

Дальнейшее развитие форм представляют уже 5 рельефов на возникшем после 1361 г. хорике церковно-приходского дома при церкви св. Зебальда, позже перенесенном в Германский музей, с изображением Благовещения, Рождества Христова, Поклонения волхвов, Успения и Небесного Коронования Богородицы. В этих рельефах немало отдельных новых черт. Еще свободнее по стилю более поздние изображения Успения и Коронования Марии в тимпане северного бокового портала церкви св. Зебальда. Расцвет позднеготической нюрнбергской пластики (1380–1400) представляют школа глиняных скульптур и мастер, сделавший произведение «Прекрасный колодец». Из нюрнбергских глиняных скульптур к наиболее ранним принадлежат раскрашенные сидячие статуи Спасителя и апостолов в церкви Кальхрейта, близ Нюрнберга. Несмотря на общую строгость осанки, грубоватую технику некоторых частей тела, например рук, в них заметно стремление к своеобразию, проявляющееся, например, в локонах волос апостолов, обработанных самостоятельно от головы и падающих на лоб. Высшую, более свободную степень развития обнаруживает мастер, выполнивший нюрнбергских апостолов, из которых шесть поступили в Германский музей, а четыре украшают церковь св. Якоба (Якобскирхе) в Нюрнберге, тогда как две статуи волхвов, поклоняющихся Христу, в Берлинском музее, видимо, более ранние произведения этого скульптора. Выше по мастерству – создатель готического фонтана «Прекрасный колодец», поставленного в конце XIV столетия на площади, в углу. Островерхая колонна, возвышающаяся над восьмиугольным бассейном, имеет форму стройной готической церковной пирамидальной башни и украшена изящной ажурной резьбой. Находившиеся здесь прежде статуи героев и святых заменены позже копиями. По фрагментам ори-

гиналов, в Германском и Берлинском музеях, можно распознать манеру двух различных скульпторов. Восемь фигур пророков верхнего ряда, в половину натуральной величины, от которых три головы находятся в Берлинском музее, три торса – в Германском музее Нюрнберга, изобличают руку еще несмелого, но уже стремящегося к возможно полной жизненности художника. Из 16 статуй героев нижнего ряда, обломки которых находятся в Германском музее, лучшие, как, например, фигура курфюрста Трирского, соединяют величие осанки с такой выразительностью оживленных лиц, что мы причисляем их к шедеврам немецкого искусства. Наконец, близка по стилю создателя «Прекрасного колодца» великолепная конная статуя св. Георгия в Берлинском музее, дающая нам понятие о состоянии нюрнбергского искусства около 1400 г. В противоположность франкской школе скульпторов швабская школа XIV в. следовала направлению, исполненному большей глубины чувств, но вместе с тем и более слабому. Это показывают, например, начатое в середине XIV столетия богатое скульптурное убранство главного фасада Ульмского собора, а также статуи и рельефы портала Аугсбургского собора, на стилистические различия которых между собой указал Вальтер Йозеф, и более поздние и поэтому более реалистические скульптуры на порталах церкви Святого Креста в Гмюнде, которые Боде называл «истинной пластической иллюстрацией к христианскому учению о спасении». Мы могли бы ожидать, что Богемия, искусство которой так быстро расцвело в царствование Карла IV, не осталась позади также и в области скульптуры. Однако удивительно, что интересная, к сожалению изуродованная, статуя св. Венцеслава в Пражском соборе по надписи своей оказывается произведением строителя собора Петера Парлера из Гмюнда; удивительно также и то,

что не может быть определен стиль великолепной бронзовой статуи св. Георгия, поражающего дракона, которая находится во дворе градчанского замка в Праге (рис. 280).



Рис. 280. Конная статуя св. Георгия в Праге. По Боде

Это единственное в своем роде произведение золотых дел мастерства, исполненное в половину натуральной величины, отличается реалистичностью, выразительностью и энергией и по вычеканенной надписи должно быть отнесено к числу произведений братьев Мартина и Георга фон Клуссенбахов (или Клуссенбергов), ко времени ранее 1373 г. По сравнению с итальянскими конными статуями XV столетия эта статуя по технике представляется еще несколько сухой и несмелой, но превосходит большинство подобных скульптур XIV столетия непосредственностью наблюдения природы как в формах, так и в мотивах движений лошади, всадника и дракона.

Надгробные портретные изваяния, конечно, также нередки в эту эпоху в Южной Германии и Австрии. Бургундские влияния отражает возникший около 1380 г. надгробный памятник Конраду Гроссу в госпитальной церкви в Нюрнберге. У восьми подпор, поддерживающих, наподобие ножек стола, мраморную плиту, под которой покоится фигура усопшего, помещены сидячие фигуры плакальчиков и плакальщиц, живые по позам, но вялые по технике и не совсем удачно передающие заимствованные мотивы. Некоторые надгробные изваяния собраны в Германском музее в Нюрнберге и в Национальном музее в Мюнхене. Они сохранились в наибольшем количестве, частью с явственными следами раскраски, в церкви св. Эммерама (Эммерамскирхе) в Регенсбурге и Вюрцбургском соборе. В церкви св. Эммерама некоторые отличающиеся достоинством портретные изваяния, например императора Генриха IX и двух императриц, принадлежат лишь середине XIV столетия; в Вюрцбургском соборе надгробные изваяния епископов Манегольда фон Нейберга (ум. в 1302 г.), Оттона фон Вольфскеля (ум. в 1345 г.) и Альберта фон Гогенлоэ (ум. в 1372 г.) при значительном портретном сходстве отличаются вместе с тем большей манерностью поз. Стремление к красоте вновь проявляется в памятнике епископу Гергарду фон Шварцбергу (ум. в 1400 г.).

Живопись

Направление, в котором развивается живопись (1250–1400), повсюду одно и то же; однако в разных странах эти параллельные пути развития открывают нам зачастую различные горизонты. В области, охватывающей Вюртемберг, Баварию и Австрию, живопись, хотя и не развивалась так последовательно и

самостоятельно, как на Рейне, например в кёльнской школе, тем не менее не отставала от современной ей живописи других стран. Но действительно новое направление появилось здесь только около середины XIV столетия. От первого столетия рассматриваемого периода (1250–1350) памятников стеной живописи сохранилось немного. Ремесленным исполнением отличаются библейские изображения конца XIII столетия в небольшой лесной часовне в Кентгейме, в швабском Шварцвальде; их узкие, слегка изогнутые фигуры еще вполне удерживают готическое предание. Более утонченными представляются 12 фресок, поступивших из галереи клуатра Ребдорфского монастыря (близ Эйхштадта) в Мюнхенский Национальный музей. История Даниила и трех вавилонских отроков изображена здесь на голубом фоне в красном или коричневом без теней контурном рисунке, с готически-манерными движениями, но с живыми жестами. К тому же времени относится юношески стройная фигура св. Христофора, выполненная на одном из столбов аббатской церкви в Маульбронне; к первой половине XIV столетия принадлежат, по мнению Тоде, остатки стеной росписей в замке в Лорхгейме: Благовещение, Поклонение волхвов и т. д. К первой половине XIV столетия относятся древнейшие фрески в галерее клуатра Бриксенского собора; в других церквях Тироля сохранились стеной росписи, характеризующие переходное время от XIII к XIV столетию; первой половине XIV столетия принадлежат также древнейшие стеной росписи Богемии: изданные Воцелем сцены из легенды о св. Георгии в одной из комнат замка в Нейгаузе. Фигуры обозначены только контурами на сером фоне, прозрачные краски наложены без теней, причем мужчины и лошади имеют более или менее правильные пропорции, а женские фигуры отличаются пре-

увеличенным готическим изгибом, лица выразительны, но жесты не свободны. Этот стиль, по-видимому, близок современной миниатюрной живописи. Стенные ковры повсюду соперничают со стенной живописью. В Германском музее в Нюрнберге и Мюнхенском Национальном музее можно составить себе понятие о развитии этой отрасли искусства начиная с XIV столетия. На знаменитых вышитых цветной шерстью по полотну стенных коврах Регенсбургской ратуши изображены сцены из жизни миннезингеров, из древней истории, равно как из мира аллегорических представлений (штурм крепости добродетелей пороками). В ризнице Зальцбургского собора хранится великолепный вышитый покров для алтаря с новозаветными изображениями. Церковь св. Лаврентия в Нюрнберге обладает изготовленными около 1375 г. коврами, украшенными фигурами апостолов. Около середины XIV столетия в Праге, куда на зов императора Карла IV стекались художники и ученые со всей Европы, и в Нюрнберге, где городское сословие начало постепенно сознавать свои высокие задачи, стала зарождаться в живописи новая жизнь; далее на юг, в Тироле, новое движение непосредственно примыкало к старой живописи. В Праге смешивались французские, итальянские и рейнские элементы; в Нюрнберге наряду с пражским влиянием сказывается также кельнское. Тироль в церковной живописи все более подпадал под итальянское влияние, тогда как его светское искусство двигало далее северногоготическую традицию. Ранее других немецких школ на новый путь вступила пражская школа, историю которой исследовали Грюбер, Вольтман, Нейвирт, Юлиус фон Шлоссер и Макс Дворжак. Уже в 1348 г. здесь было основано братство живописцев (живописный цех), статуты которого, изданные Пангерлем, были написаны на немецком языке. Одновременно

работали здесь иностранные мастера. Из итальянцев выделяется Томмазо да Модена (Фома из Мутины); впрочем, подлежит большому сомнению, жил ли он сам в Праге. Из западнонемецких мастеров упоминается в 1359–1360 гг. Николай Вурмзер из Страсбура. Из документов мы узнаем о работавшем несколько позже (1367) пражском художнике Теодорике (Дитрихе). Что в Праге работали итальянские художники, доказывает оконченная в 1371 г. большая мозаичная картина под южным порталом трансепта Пражского собора. Из произведений Томмазо да Модена подписаны им только две картины на дереве карлштейнского замка; одна из них – простой створчатый алтарь с изображением Мадонны между св. Венцеславом и Палмацем – поступила в Венскую Императорскую галерею, а две доски другого складня остались в Карлштейне. Исходя из стиля этих картин, Кроу и Кавальказелле приписывали тому же мастеру возникшую около 1357 г. стенную роспись Екатерининской капеллы Карлштейна, главные сохранившиеся части которой – Распятие (перед алтарем) и Мадонна между Карлом IV и его третьей супругой (в нише под алтарем). Нейвирт приписал Томмазо да Модена законченный в 1456 г. обширный цикл картин на сюжеты из Апокалипсиса, украшавших все четыре стены капеллы св. Марии (часть этой росписи сохранилась). Невозможность этого предположения доказана Юлиусом фон Шлоссером, а Дворжак показал, что вообще никакие итальянские мастера не принимали участие в изготовлении карлштейнских стенных росписей, смешанный североитальянский стиль которых объясняется тем, что северные художники исполнили их по итальянским миниатюрам или другим образцам. То же самое можно сказать и о написанных между 1352 и 1370 гг. библейских стенных и потолочных картинах в галерее клуатра монастыря

Эмаус, довольно близко напоминающих рисунки «Библии бедных». Равным образом, никто не признает итальянского происхождения, например, станковой картины, изображающей Распятие с Марией и Иоанном в том же монастыре. Что Николай Вурмзер из Страсбура мог работать в капелле св. Марии карлштейнского замка, не противоречит этому воззрению; но мнения Нейвирта, Шлоссера и Дворжака расходятся относительно картин, которые могли бы быть приписаны ему здесь или в соседнем Треппенгаузе.

Несомненно, пражскому мастеру Теодорику принадлежит его главное произведение – капелла Святого Креста в карлштейнском замке, украшение которой стеной и станковой живописью было закончено, по всей вероятности, около 1365 г. Нижняя часть стен этого перекрытого двумя крестовыми сводами помещения облицована богемским камнем. Их верхняя часть покрыта в несколько рядов 125 картинами (первоначально 133), написанными на четырехугольных деревянных досках, обрамленных золочеными гипсовыми украшениями. Своды оконных ниш украшены фресками. Главное изображение в нише западного окна представляет Бога Отца, сидящего на троне в золотой мандорле, а против Него – Агнца с семью рогами. Особый характер капелла, однако, получает благодаря вышеупомянутым картинам на дереве, изображающим по большей части полуфигуры святых на матово-золотом фоне с узорами. Главная картина – «Распятие Христова»; рядом с Иисусом – Мария и Иоанн (рис. 281); две боковые доски с изображением св. Амвросия и блаженного Августина находятся в художественно-историческом придворном музее в Вене.



Рис. 281. Теодорик. Распятие Христово. Картина на дереве из капеллы Святого Креста в Карлштейне

Эти картины крайне важны в историческо-художественном отношении. Фигуры на них, сильные и широкоплечие, чуть скованные, имеют спокойные, но резко выраженные черты лиц с большими глазами, широким носом, опущенными углами губ, полными щеками, морщинистым лбом. В общем они правдиво передают душевное движение и внешние черты людей и занимают своеобразное промежуточное положение между старым идеализмом и новым реализмом. Несмотря на золотые фоны в них уже не видно пристрастия к темным контурам, но заметна моделировка серыми тенями, кистью. К лучшим произведениям пражской школы принадлежат также очень крепкие фигуры в натуральную величину в картинах из жизни Карла IV, написанных вперемежку с апокалиптическими сюжетами на стенах капеллы св. Марии. Именно эти картины Дворжак приписывал кисти Николая Вурмзера. Из станковых картин этой школы следует

назвать еще только две: Мадонну с преклоненными перед ней жертвователями, Карлом IV и его сыном Венцеславом, в Рудольфинуме, в Праге, и пожертвованный в 1385 г. одним пражским бюргером в церковь Мюльгаузенана-Некаре алтарь с изображениями Распятия, Благовещения и Вознесения Богородицы. Таким образом, влияние пражской школы простиралось до Некара. Художественное развитие, происходившее в XIV в. в Нюрнберге, исследовано Тоде. Фрески ратуши, появившиеся, может быть, еще до 1350 г., не сохранились. Их содержанием служили примеры еще древнеязыческой справедливости, «кои должныствовали побуждать к справедливости ратманов и судей, равно как нотариусов и писцов». Картины на дереве XIV столетия, сохранившиеся в Нюрнберге, отличаются ремесленным исполнением. Выше других стоит «Се человек» с коленапреклоненным аббатом Гирцлахом в монастырской церкви в Гейльсбронне: написанная на золотом узорном фоне, худая, изможденная фигура с правильными чертами и кротким, страдальческим выражением лица несколько склонена вперед. Контуры еще довольно толсты, нагое тело моделировано слабо, но все изображение уже полно внутренней одухотворенности. Настоящий прогресс живописи начался в Нюрнберге только около 1400 г. Но зато Нюрнберг в противоположность Богемии и Австрии сравнительно богат витражами. Наиболее знаменит ряд окон церкви св. Зебальда. Окно Фюреров¹, исполненное в 1325 г. с изображениями из житий святых, отличается еще архаическими формами и отсутствием связи в частностях; окно Тухеров (1364–1365 г.), с очень яркими и разнообразными красками представляет Страсти Господни;

¹ Названо так по имени пожертвовавшей его нюрнбергской патрицианской фамилии.

на окне фамилии Шюрпгабе (1379) изображены события начиная от Снятия со Креста до Сошествия Святого Духа на апостолов. Противоречащие друг другу формы и краски в общем дают яркое целое. Из произведений тирольской стенной живописи привлекают к себе внимание фрески светского содержания, украшающие различные помещения замка Рункельштейн близ Боцена и показывающие нам немецкий стиль в его наиболее чистом виде. Фрески восточного и северного зданий представляют иллюстрации к немецкой средневековой поэзии – например, к поэме Нитгарта «Фиалка», к роману Вирита фон Графенберга «Вигалоис»² и «Тристану и Изольде». Правда, палаты Тристана и Вигалоиса с их однотонными, написанными зеленой краской, но пластически моделированными при помощи белых бликов фигурами, согласно Яничеку, были переписаны позже. Картины же, сохранившиеся в их первоначальном виде, например сцены из поэмы Нитгарта, представляют живые и ясные контурные рисунки, раскрашенные без теней. Картины западного здания представляют сюжеты, взятые из действительной жизни, выполненные подобным же контурным рисунком: охота и рыбная ловля, игра в мяч, хороводная пляска, в так называемой «купальной комнате» – одетые и обнаженные мужчины и женщины. Несмотря на плоскую живопись, все эти сцены производят впечатление смело нарисованных с натуры. В этот период миниатюрная живопись процветает в Богемии. Рукописи, которые Карл IV привез с собой из Франции, возбуждали интерес и содействовали дальнейшим успехам в этом виде искусства. Библия Велислава конца XIII столетия, во дворце Лобковиц в Праге, иллюстрирована еще в старом южнонемецком каллиграфическом стиле, лишь

² Вигалоис – один из рыцарей Круглого стола.

изредка применяющем раскраску; но, например, вода уже обозначена здесь зелеными волнистыми линиями. Также и «Книга Страстей и мученичеств», 1312 г., хранящаяся в Пражской университетской библиотеке, хотя и не обнаруживает большого прогресса живописной техники, однако уже пользуется бликами и тщательно наложенными теневыми штрихами. Миниатюры рукописей, изготовленных для Карла IV и его канцлера Иоганна фон Неймарта, написанные на золотом узорном фоне, выполнены уже кистью, причем фигуры раскрашены целиком, как в обычной живописи. Дворжак указал на непосредственное отношение этих рукописей к авиньонской школе. Как пример можно привести дорожный молитвенник Иоганна фон Неймарта (1353–1365), в Богемском музее в Праге, где также старый орнаментальный мотив листьев терновника уже заменен различными заимствованными из природы растительными формами. Более манерны исследованные фон Шлоссером рукописи, иллюстрированные для сына Карла, Венцеслава, например немецкая Библия XIV столетия в Венской придворной библиотеке. Упадок искусства сказывается здесь, между прочим, в непристойной манере изображения некоторых библейских событий (Лот с дочерьми и пр.), с которыми чередуются любовные похождения самого Венцеслава. Наряду с этим здесь усиливаются элементы жанра и «мертвой природы», пейзаж же встречается лишь в виде исключения, например при изображении земного рая. Заполнение пространства фигурами остается таким же условным, как и прежде. При австрийском дворе в Вене миниатюрная живопись шла теми же путями. Насколько она была далека еще около 1300 г. от настоящей живописной техники, показывает «Библия бедных» в монастыре св. Флориана, миниатюры которой представляют нераскрашенные рисунки пером. Наоборот,

прелестные миниатюры Евангелия Венской придворной библиотеки, написанного в 1368 г. Иоанном из Трошпау для эрцгерцога Альбрехта II, имеют сплошную нежную раскраску. Еще живее и натуральнее миниатюры рукописи немецкого перевода одной из литургических книг в Венской придворной библиотеке, исполненной по заказу того же эрцгерцога Альбрехта, быть может, его придворным живописцем, знакомым нам по архивным данным, Гансом Саксом. Эта рукопись была начата в 1384 г., а закончена в начале XV столетия. В королевствах Бавария и Вюртемберг миниатюрная живопись не отличалась самостоятельным развитием. Сборник песен из Бенедиктбейерна, в Мюнхенской Национальной библиотеке, иллюстрирован еще старым приемом – контурными рисунками по цветному фону; их чрезмерно длинные и тонкие фигуры только в телодвижениях и положении головы обнаруживают влияние нового стиля, как указал Вольтман. Наряду с этим одна мюнхенская «Библия бедных», написанная, по мнению Яничека, около 1360 г., «поражает в своих иллюстрациях откровенным натурализмом характеристики, грубость которой нередко переходит в карикатуру». Древнейшие гравюры на дереве находятся в Германском музее в Нюрнберге. Их издал Эссенвейн и отнес к XIV столетию. После исследований В. Л. Шрейбера к этому раннему времени можно отнести еще только один лист с изображением Успения Богородицы. Из древнейших гравюр мюнхенских собраний, изданных В. Шмидтом, работами конца XIV столетия могут считаться только «Христос на кресте» и двойной лист с изображениями Благовещения и Рождества Христова. Все эти в художественном отношении грубые гравюры возникли из потребности продавать паломникам снимки с чудотворных икон наиболее чтимых монастырей. Технику их монастырское духо-

венство переняло с набивных, тканых или бумажных стальных завес. Когда изготовление подобных священных листов стало предметом промышленности, оно перекочевало из монастыря в город. Мнение, что развитие этой отрасли прикладного искусства началось в Южной Германии, считалось неоспоримым историко-художественным положением. Но и после стремлений талантливого французского исследователя Бушо приписать французское либо бургундское происхождение всем сколько-нибудь ценным ранним гравюрам на дереве и тем самым всему ксилографическому искусству Додгсон, английский ученый, высказался за большее вероятие южнонемецкого происхождения ксилографии. В особенности город Ульм, где уже в одном документе 1308 г. упоминается «резчик форм» Ульрих, очень рано вел торговлю гравюрами на дереве. Но как бы ни был разрешен этот спорный вопрос, нельзя смотреть без умиления на первый детский лепет искусства, которое позже именно в Германии в течение последующего столетия научилось говорить языком сердца и стало популярнейшим народным искусством.

3. Искусство Северной Германии

Архитектура

В Северной Германии надо различать Средне-Немецкую область, где здания сооружаются из тесаного камня, и область Северно-Немецкой низменности, где преобладают кирпичные постройки. Какую роль в появлении в Германии готического стиля сыграли соборы старой Саксонии, было указано нами выше. Над постройкой Магдебургского собора, еще до конца первого периода его сооружения (до 1234 г.), трудился последовательно целый ряд архитекторов, из которых даже последний, давший продольному корпусу широко

раздвинутые аркады без промежуточных подпор, еще не вполне уяснил для себя готическую систему. Только в XIV в. завершили продольный корпус в стиле высокой, отчасти поздней готики. В Гальберштадтском соборе, западная сторона которого в своей средней части принадлежит к постройкам переходного времени, западные части боковых нефов, сооруженные в благородном, чисто готическом стиле, относятся уже ко второй половине XIII столетия, остальные же части собора возникли в XIV и XV столетиях. Собор в Наумбурге, служащий одним из главных доказательств возникновения немецкого переходного стиля путем воздействия французской ранней готики, получил свой готический, полный достоинства западный хор с простым трехсторонним окончанием во второй половине XIII столетия. К нему примыкают хор и трансепт великолепного, гордо возвышающегося над Эльбой Майсенского собора (строился с 1274 г.). Его продольный корпус, имевший первоначально базиличную форму, в XIV столетии был превращен в зальную постройку. Но самая обширная церковь зальной системы в саксонских странах – это пятинефная церковь св. Марии в Мюльгаузене, в Тюрингии.

Тем не менее родиной зальных церквей в Германии является Вестфалия. Лишь здесь зальная форма господствовала в церковном зодчестве уже в XIII столетии. Однако нет надобности видеть в этом, вместе с Дегио, результат прямого или косвенного влияния западнофранцузской зальной архитектуры.

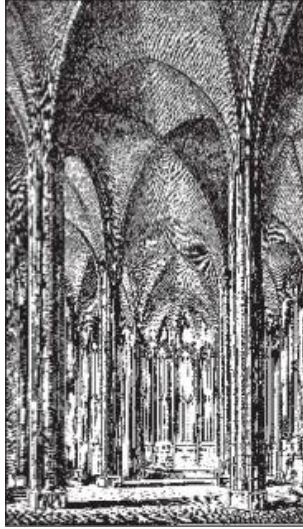


Рис. 282. Интерьер церкви Богоматери на лугу в Зёсте. По Доме

У вестфальцев также могло самостоятельно появиться стремление к объединению внутреннего пространства храма при помощи нефов равной высоты. Из памятников XIII столетия надо выделить соборы в Падерборне и Миндене. Минденский собор в этом отношении представляет и главный памятник XIV столетия благодаря своим пропорциям, обусловленным широко раздвинутыми столбами, а также богатству и своеобразию мотивов в резьбе оконных переплетов. Из храмов XIV столетия к нему близки церковь св. Марии в Герфорде и церковь Богоматери на лугу в Зёсте; обе они – классические зальные церкви, с почти квадратным в плане основанием. Напротив, церковь Богоматери в Мюнстере и церковь св. Екатерины в Оснабрюке приближаются к более вытянутым в длину зальным церквям Гессена. Ввиду отсутствия капителей у сложных столбов, что наблюдается, например, в церкви Богоматери на лугу в Зёсте (рис. 282), их служебные колонки

непосредственно переходят в ребра сводов. Последовательность готического стиля этим доводится до своих крайних выводов. Получающийся таким образом ясный общий вид интерьера храма при зальной системе лишен, правда, ритмичности в чередовании форм и красоты разнообразного орнамента, но производит свойственное ему многозначительное, простое и успокаивающее впечатление. Из светских построек этих местностей останавливают на себе внимание главным образом ратуши Мюнстера (в Вестфалии) и Брауншвейга. Обе они имеют вдоль нижнего этажа крытые галереи, которые в Брауншвейгской ратуше (1393) производят тем более живописное впечатление, что повторяются и в двух флигелях, образующих открытый на площадь прямой угол. Обе ратуши роскошно украшены мотивами готической орнаментики.

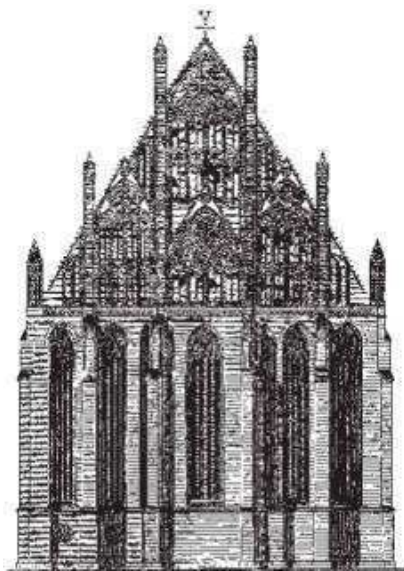


Рис. 283. Церковь св. Марии в Пренцлау. По Адлеру

В странах с кирпичными постройками, как мы видели, уже в переходное время от предыдущей к рассматриваемой нами эпохе особо выделяется Бранденбург. Фасад прелестной стройной цистерцианской церкви в Хорине вызвал к жизни самостоятельный стиль кирпичной готики. Но вслед за цистерцианской готикой и здесь появилась готика нищенствующих орденов, придавшая кирпичной постройке заальную форму. Из церквей этого рода наиболее ранняя – церковь св. Марии в Нейбранденбурге (1298). Ее богатый фронтон над прямосрезанным хором переводит каменную декоративную отделку Страсбургского собора в формы кирпичной архитектуры. В благородной по пропорциям церкви св. Марии (Мариенкирхе) в Пренцау (1326–1340) пышный восточный фронтон оживлен чередующимися рядами красного и черноглазурного кирпича (рис. 283). Все богаче становится этот стиль на рубеже XV столетия в церквях св. Марии в Кенигсберге (в Неймарке), св. Екатерины в Бранденбурге и св. Стефана в Тангермонде. В отделке этих церквей и роскошных ратуш, из которых заслуживает упоминания бранденбургская, проявился новый, своеобразный художественный стиль. Интересными, но не столь изящными являются кирпичные готические постройки в прибалтийских местностях. Здесь задают тон города Ганзейского союза: Любек, Висмар, Росток, Штральзунд и Грейфсвальд. В архитектуре преобладает французская базиликальная форма с хорovým обходом и венцом капелл. Торговые сношения данных городов с западом способствовали проникновению сюда французской высокой готики, тем не менее в этих огромных церковных постройках, скромных по деталям, часто увенчанных двумя башнями со стройными простыми пирамидальными шпилями, нашел выражение мощный национальный дух. Монотонность

бледнокрасных кирпичных стен оживлена местами чередованием красного кирпича с черноглазурным, иногда цветным кафелем или же белой окраской простых по резьбе орнаментов. Самая ранняя постройка высокой готики – церковь Богоматери в Любеке (1270–1310). В XIV столетии возникли церкви св. Марии в Висмаре и Ростоке, церкви св. Николая – в Висмаре, Штральзунде и Грейфсвальде. Особенно грациозно варьируется этот стиль в цистерцианской церкви в Доберане. Сочетание разноцветного темноглазурного кафеля дает особенно приятное впечатление в облицовке стен «моцехранилища»³, стоящего рядом с этой церковью и по форме напоминающего баптистерий. В противоположность прибалтийским базиликам в Пруссии под влиянием бранденбургской архитектуры уже в это время получает господство зальная система, большей частью с прямым окончанием хора, с восьмиугольными столбами и звездообразными или сетчатыми сводами внутренних покрытий. Зальной церковью подобного рода является заложенная около 1260 г. церковь св. Иоанна в Торне, но главная зальная постройка здесь – благородный, богато украшенный собор во Фрауенбурге, оконченный в 1388 г. Из гражданских построек этих стран значительную роль играли, разумеется, ратуши и торговые ряды прибалтийских ганзейских городов. В Любеке сохранилась от XIV столетия эффектная, с ровным верхом ограда, находящаяся перед тремя фронтонами южной стороны старой ратуши. Расчлененная восьмиугольными башенками, облегченная круглыми отверстиями и фальшивыми арками, со своим резным фризом, она представляет собой замечательную постройку, вызвавшую много подражаний. Торговые ряды в Данциге, из-

³ Beinhaus – здание, в котором хранятся вырытые из могил мощи.

вестные под названием двора Артуса, отчасти принадлежат XIV столетию. Ратуша в Мариенбурге, с ее стрельчатой крытой галереей, прямоугольными окнами, стрельчатыми арками, венцом зубцов между шестигранными угловыми башенками, представляет превосходную готическую постройку второй половины XIV столетия. Но особенного внимания заслуживают замки и крепости немецкого ордена, из которых немецкое и христианское искусство и культура в XIII и XIV столетиях распространяли свои животворящие лучи за восточные границы. Замок ордена в Мариенбурге, изданный в конце XVIII столетия Ф. Фриком, самое обширное и великолепное средневековое жилое здание из сохранившихся в Германии. Старый замок был основан в 1280 г., Высокий замок отстроен в 1324–1335 гг., Средний замок возник во второй половине XIV столетия; весь этот комплекс построек реставрирован в XIX в. В старом Высоком замке замечателен двунефный зал капитула – огромное сводчатое помещение, угловые служебные колонны которого покоятся на скульптурно украшенных консолях. В Среднем замке находится Рыцарский зал (Remter); нервюры его сводов, поддерживаемых тремя тонкими колоннами из красного гранита, расширяются веерообразно, напоподобие пальмовых листьев; в верхнем, третьем этаже бокового здания, зубчатые стены которого увенчаны угловыми башнями, находилось жилище великого магистра ордена. Покрытия его главных квадратных залов с сильно разветвленными сетчатыми сводами опираются всего на одну центральную колонну. Все сооружение в целом, подражаниями которому являются, например, замок того же ордена в Редене и епископский дворец в Гейльсберге (1350–1401), дает сильное впечатление не столько богатством отдельных частей, сколько смелостью архитектуры всего здания и благородством

пропорций. Именно эти постройки наглядно убеждают нас, что готика к тому времени уже давно стала частью немецкого искусства. Искусство севера Нидерландов в XIII и XIV столетиях не отличалось особенным развитием. Первым сооружением в Голландии в стиле французской высокой готики явился хор Утрехтского собора, снабженный обходом и венцом капелл. Пяти-нефный продольный корпус его в 1674 г. был превращен бурей в груду развалин и с тех пор не был восстановлен. В готическом стиле XIV столетия построены, например, Старая церковь в Амстердаме и церковь св. Петра в Лейдене; низкие боковые нефы отделены здесь от среднего нефа круглыми колоннами с лиственными капителями; средние нефы, однако, имеют еще деревянное сводчатое покрытие. Замечательны сельские церкви во Фрисланде и Гронингене, в которых Дегио видел, по крайней мере, косвенное влияние западнофранцузских построек. Их продольный корпус состоит из четырех нефов, куполообразные своды имеют восемь ребер, а отдельные формы характерны для скромной кирпичной готики. Церкви этого рода находятся в Стедуме, Термондене, Цвидбрёке и Виншотене.

Пластика

Около 1250 г. средне- и верхнесаксонская пластика (см. рис. 191–198) достигают значительной высоты и появляются произведения хотя и не очень значительные по замыслу, но ясные и благородные по стилю. Прежде этот стиль называли романским, теперь его называют готическим. Однако оба эти обозначения, именно по отношению к саксонской скульптуре, могут ввести в заблуждение. Стремление к большей свободе и чистоте форм проходит красной нитью через все

XIII столетие. Только около 1300 г., с появлением в фигурах готического изгиба, и здесь начинает обнаруживаться упадок; наряду с этим особое направление, ставящее себе целью реализм изображения в духе наступающего XV в., обозначает собой новый художественный подъем. В Магдебурге и Мюнстере, как в Бамберге и Страсбуре, середина XIII столетия подводит резко выраженную черту, из-за которой скульптуры Фрейберга и Вексельбурга абсолютно не тождественны скульптурам Наумбургского собора. Остановимся на восьми мужских и четырех женских больших статуях жертвователей и благотворителей Наумбургского собора, поставленных около 1270 г. у столбов его западного хора. Несмотря на то что источником их стиля является французская высокая готика, эти статуи по своей силе и умеренному натурализму – совершенно немецкие произведения (рис. 284). Будучи приблизительно на одно поколение моложе, чем фрейбергские скульптуры, они отличаются от последних большей жизненностью, более устойчивой позой, более свободно лежащими складками. Затем следуют скульптуры лектория (см. рис. 195). Большая группа Распятия с Марией и Иоанном и рельефный фриз со Страстями в высшей степени правдивы по формам и производят сильнейшее впечатление полнотой и глубиной духовного выражения, которым в особенности проникнута израненная, вся в крови голова распятого Христа. Эти скульптуры – едва ли не лучшие создания всего средневекового искусства. Менее уравновешены по сравнению с наумбургскими статуями фигуры жертвователей в хоре Майсенского собора. Чертам их лица, то улыбающимся, то искаженным страданием, вредит преднамеренность приданного им выражения. Фигуры Мадонны и обоих Иоаннов в капелле св. Иоанна, оконченные в 1291 г., в том же соборе, уже отличаются

манерной живостью поздней готики, но по сравнению со скульптурами княжеской капеллы (1342 г.), все еще кажутся зрелыми работами.

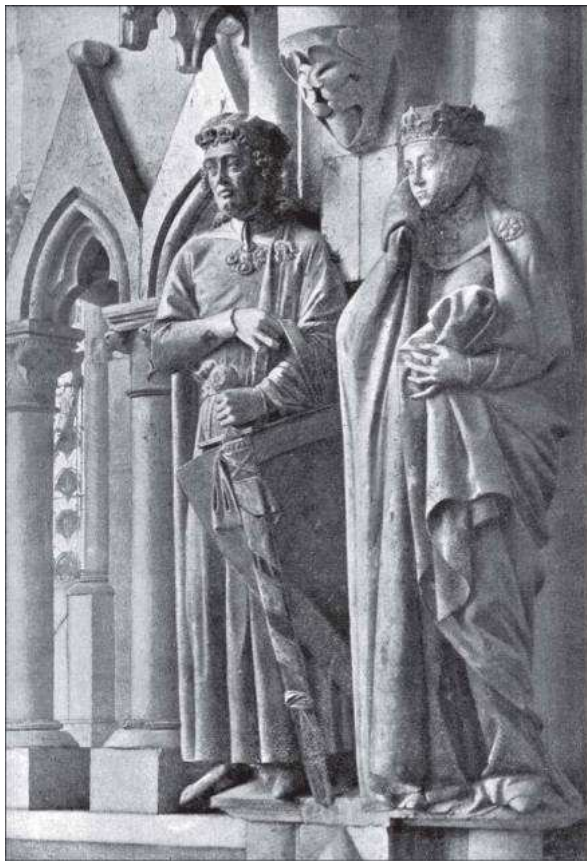


Рис. 284. Статуи Эккергарда Майсенского и его жены Уты фон Балленштедт в Наумбургском соборе. С фотографии Флоттвелля



Рис. 285. Одна из мудрых дев. Статуя в Магдебургском соборе.
По Газаку

Сидячие статуи императора Оттона и его супруги Эдиты в хоровом обходе Магдебургского собора оживлены сохранившейся раскраской. Свободными движениями и передачей душевного настроения отличаются статуи мудрых и неразумных дев, возникшие в конце XIII столетия (рис. 285), на Райских воротах притвора северного портала. Более манерны и вместе с тем менее жизненны фигуры «Церковь» и «Синагога». Холодный стиль XIV столетия обнаруживается в рельефе Успения Богородицы в тимпане этого портала; известное значение придает ему новый мотив – несение ангелами на небо одра. Одно из главных произведений второй половины XIII столетия в Магдебурге – каменная конная статуя Оттона Великого, стоящая перед ратушей на

высоком пьедестале, украшенном фигурами рыцарей. Коня императора ведут под уздцы две женские несколько грубые, но статные фигуры. Конь и всадник выполнены в идеальном стиле монументальной пластики XIII столетия. Голова императора – шедевр по своей широкой стилизации натуры. Конь также свободнее по формам и движениям, чем конь Бамбергского собора. Чтобы получить понятие о вестфальской пластике этого времени, надо вернуться к притвору Мюнстерского собора. Наряду с романскими фигурами апостолов у входной стены этого притвора четыре статуи боковых стен (налево – рыцарь и св. Магдалина с «жертвовательницей», направо – епископ и св. Лаврентий с «жертвователем») выполнены в более свободной манере второй половины XIII столетия. Впрочем, вестфальское происхождение этих статуй сомнительно. Быть может, они сделаны верхнерейнским мастером. Скульптуры XIV столетия сохранились в Брауншвейге и Эрфурте. Скульптурное убранство обоих порталов церкви св. Мартина в Брауншвейге, из которых известны Двери невест с фигурами мудрых и неразумных дев, по выполнению стоит выше скульптур Эрфуртского собора. Лучшими произведениями в Эрфурте обладают Церковь ордена проповедников, Церковь босоногих и церковь св. Севера, как на это указал Поль Грейнерг. Особенно изображения на сюжеты из житий святых конца XIV столетия в церкви св. Севера характеризуют переход к реализму нового времени. В Северной Германии сохранились также каменные надгробные памятники – плиты с рельефными изображениями покойников и саркофаги с лежащими на них фигурами, окруженными, по образцу бургундских (см. рис. 260), небольшими статуями плакальщиц. Просты и изящны изваянные около 1300 г. надгробные рельефы епископа Бернварда в Хильдесхаймском со-

боре и какого-то молодого рыцаря в соборе Мерзебурга. Величествен надгробный памятник герцогу Генриху IV (ум. в 1290 г.), в церкви Святого Креста в Бреславе: лежащая фигура герцога вылеплена из глины и раскрашена; катафалк окружают статуи плакальщиц. Шедевры каменной надгробной пластики конца XIV столетия – памятник графу Гунтеру XXV и его супруге в церкви Богоматери в Арнштадте и памятник графу Гебгарду XVII в церкви кведлинбургского замка. Великолепна благо-словяющая фигура архиепископа Оттона Гессенского (ум. в 1361 г.) в Магдебургском соборе. Непосредственно на Севере Германии отсутствует каменная пластика из-за недостатка материала. Зато здесь развились резьба по дереву и литейное дело. Встречаются также и лепные работы в стукке. Деревянные резные алтари, нередко снабженные живописными створками, всегда богато раскрашенные и вызолоченные, с середины XIV столетия появляются чаще, но формы остаются грубыми и несовершенными. Искусство Любека – главы Ганзейского союза, зависимого, как доказал Гольдшмидт, от вестфальского искусства, дало такие сравнительно зрелые произведения, как 16 фигур из стукка в Любекском музее и скамьи хора местного собора, украшенные ветхозаветными фигурами с непропорционально малыми головами. В Гамбурге в 1379 г. мастером Бертрамом выполнен алтарь, возвращенный стараниями Лихтварка из Грабова в Мекленбург. К его живописным створкам мы еще вернемся. Скульптурная средняя часть изображает Распятого между Марией и Иоанном; на внутренних створках вырезаны многочисленные угловатые фигуры святых с большими головами и пристальным взглядом; на подножии алтаря изображено Благовещение, а по сторонам его – 10 сидячих фигур, совершенно неинтересных. Литые металлические изделия также малоинтересны в

художественном отношении. К 1290 г. относится бронзовая купель церкви Богоматери в Ростоке. Поддерживающие ее скорченные фигуры первоначально изображали четыре райские реки, но позже посредством надписей им было придано значение четырех элементов. Купели Ганса Апенгетера «из саксонской земли», находящиеся в церкви св. Николая в Киле, равно как украшенный фигурами апостолов семисвечник церкви Богоматери в Кольберге, показывают, что и в XIV столетии литейное искусство совершенствовалось очень медленно. Бронзовые произведения с рельефными фигурами умерших очень редки. Замечательно в своем роде бронзовое надгробное изваяние епископа Генриха фон Бокольта (ум. в 1341 г.) в Любекском соборе. Сомнительно, однако, чтобы этот памятник был отлит в Любеке. Несомненно нидерландского происхождения часто встречающиеся в северно-немецких церквях гравированные металлические надгробные плиты (см. ниже).

Живопись

Верхне- и нижнесаксонская живопись 1250–1400 гг., периода высокой готики, уже не имеет того художественно-исторического значения, которое имела в предшествующую эпоху. Правда, церковная и светская стенная живопись повсюду находила себе широкое применение, но большая часть ее памятников, как, например, роспись Гальберштадтского собора, не дошла до нас. Даже в нижнесаксонской Вестфалии, о средневековой живописи которой писал Нордгофф, могут быть отмечены лишь немногие сохранившиеся произведения. Фреска Мюнстерского собора последней трети XIII столетия, представляющая обращенных в христианство фризов в тот момент, когда они приносят дары св. Павлу, более любопытна по своему содер-

жанию, чем по художественному исполнению. В прибалтийских местностях остатки декоративной живописи XIV столетия имеются, например, в соборах Шлезвига, Любека, Висмара, Ростока и Доберана. Здесь мы находим на белых фонах виноградные лозы, круглые медальоны с фигурами животных и суковатыми деревьями; все это обвито переплетающимися волнистыми полосами и завитками еще сохранившегося от древности, но сильно измененного аканфа. Самое характерное, что мы найдем в поисках настоящих севернонемецких фресок XIV столетия, это сильно подновленные фрески монастыря Вингаузена близ Целле и галереи клуатра Шлезвигского собора. Однонефная готическая монастырская церковь в Вингаузене покрыта четырьмя крестовыми сводами. Все стены, своды и внутренние поверхности арок украшены сюжетами из Библии и житий святых, помещенными внутри богатых обрамлений. Очень хороши по исполнению обнаженные тела композиций «Грехопадение» и «Изгнание прародителей из Рая» (рис. 286). По стилю эти фрески представляют контурные плоско раскрашенные рисунки. Эта раскраска, богатая по цветам, несколько резка из-за преобладания огненно-красного тона. В Шлезвигском соборе к началу XIV столетия принадлежат, как доказал Гоцен, фрески в люнетах трех смежных сторон галереи клуатра. Новозаветные композиции помещены здесь на белом фоне и выполнены в красном контурном рисунке без раскраски (быть может, уничтоженной временем), с беспокойными и манерно изогнутыми формами тела в стиле того столетия.

В конце XIII столетия славились своими витражами Эрфурт (окна Церкви ордена проповедников), Наумбург (окна западного хора его собора с добродетелями и пороками и окна восточного хора с житиями святых) и Гальберштадт (роскошные окна соборной капеллы

Богоматери). От них не отставал и Зёст – цветущий вестфальский город, распространявший по всему северу свое право⁴ и свое искусство. Высокие и узкие окна хора церкви Богоматери на лугу, со святыми под балдахинами, ангелами в четырехлепестковых обрамлениях и небольшими изображениями Распятия и Страшного Суда – образец художественного исполнения богатой по замыслу и обильной светом постройкой. Тканые и вышитые ковры, дополнявшие красочный эффект от витражей и фресок, сохранились в Северной Германии в значительном количестве. Известны, например, ковры XIV столетия с изображениями из «Тристана и Изольды» в монастыре в Вингаузене, близ Целле, и в Эрфуртском соборе. Далее можно упомянуть знаменитую вышитую алтарную пелену в церкви Богоматери на лугу в Зёсте. Интересна станковая живопись. Правда, после подъема, который мы могли наблюдать здесь в предыдущую эпоху, наступил известный упадок, длившийся около столетия. И в живописи Зёста можно видеть постепенное изменение готических форм, причем фоны остаются золотыми. Фигуры выполнены более натурально, чем в современной кёльнской школе, но техника хуже, а краски при начинающейся пластической моделировке нагого тела дают особенно холодные сочетания. Запрестольный образ церкви Богоматери на лугу (около 1380 г.), находящийся в Мюнстерском музее, изображает Спасителя, сидящего на престоле посреди стройных фигур апостолов. Выше по выполнению стоят небольшие композиции готического алтаря (около 1300 г.), представляющие Христа садовником, Поклонение волхвов и неверие Фомы на красном, усеянном золотыми звездами фоне.

⁴ Jus Sasatense.

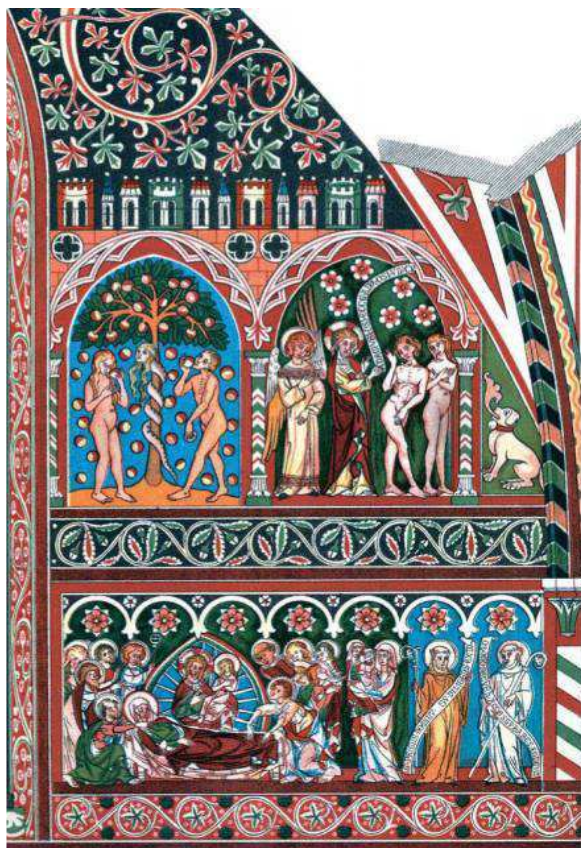


Рис. 286. Грехопадение и Изгнание прародителей из Рая (вверху).
Фрески в церкви в Вингаузене. По Борманну

Влияние кёльнского мастера Вильгельма обнаруживает картина «Коронование Пресвятой Девы» из Зёста, в том же музее. Связь вестфальского искусства с искусством соседних прирейнских стран налицо, но в общем Вестфалия сохраняет свой нижнесаксонский характер в противоположность нижнефранкскому характеру рейнских стран. В середине XIV столетия к школе станковой живописи Зёста присоединяется

минденская школа, исследованием которой мы обязаны Нордгоффу и Лихтварку. Из минденских художников выделяется в последний четверти этого столетия мастер Бертран. Гамбургские документы свидетельствуют, что он переселился из Миндена в Гамбург, где работал уже в 1367 г., а в 1379 г. исполнил главный алтарь для церкви св. Петра, находившийся прежде в Грабове, в Мекленбурге. Его внешние створки украшены двенадцатью изображениями на золотом фоне и принадлежат к важнейшим памятникам севернонемецкой живописи этой эпохи. Шесть верхних композиций относятся к истории творения, в нижнем ряду помещены три ветхозаветные сцены наряду с Благовещением, Рождеством и Поклонением волхвов. Фигуры рыхлые, как будто без костей. «Нагое тело здесь, – говорил Лихтварк, – лишь воспоминание и предчувствие». Крайне яркие по краскам одежды, отвечающие, однако, вкусам приморского города, необычны даже для Вестфалии. Рядом с алтарем из Грабова следует поставить алтарь из Букстегуда, оба принадлежат Гамбургскому художественному музею. Работы мастера Бертрана также отражают переход от старого искусства к новому, а история его жизни доказывает, что именно вестфальскому искусству выпало на долю оплодотворить север и северо-восток Германии новыми идеями. Отметим станковую живопись XIV в. в Голландии. Большой утрехтский образ в Антверпенском музее с Распятием на золотом фоне, выполненный в готическом стиле, интересен потому, что помечен датой – 1363 г. Он показывает стиль кёльнской школы до усовершенствования его мастером Вильгельмом. Так как уже Вольфрам фон Эшенбах называл центром севернонемецкой живописи Маастрихт вместе с Кёльном, то утрехтский образ мог возникнуть как в этом городе, так и в самом Утрехте или в Кёльне, но все же как единичный памятник он вовсе не может служить доказательством, что кёльнская

школа этого времени ведет свое начало из Голландии, как полагал Таурель. Миниатюрная живопись рассматриваемой эпохи мало чем выделялась. Важные для истории нравов иллюстрации рукописей «Саксонского зеркала» в художественном отношении стоят довольно низко. Тем не менее экземпляр Дрезденской библиотеки, написанный в Майсене между 1350 и 1375 гг. и изданный Карлом фон Амира, представляет хорошие образцы рисунков пером, слегка раскрашенных, какими в ту пору еще украшались рукописи этого рода. Список «Мировой хроники» Рудольфа Эмского 1381 г., хранящийся в Штутгартской библиотеке и происходящий из Вестфалии, интересен только потому, что отражает любовь вестфальских художников к передаче самой действительности. Голландия также не обладала в XIV столетии оригинальной миниатюрной живописью, как показал Фогельзанг. Даже миниатюры Библии конца XIV столетия Королевской академии наук в Амстердаме не отрешились еще от золотых и узорчатых фонов, хотя предварительный рисунок здесь уже исчезает под сплошной раскраской. Миниатюрная живопись постепенно уступила место художественным оттискам на бумаге и в Северной Германии. Такие гравированные металлические изделия, как, например, романское висячее паникадило Ахенского собора (см. рис. 217), представляют собой первые попытки гравюры на меди. В XIV в. распространены гравированные металлические надгробные плиты; на подобных плитах контуры фигуры умершего и ее архитектурные обрамления обычно выгравированы твердыми, широкими, ясными линиями и заполнены черной, реже цветной массой. Большая часть бронзовых или латунных надгробных плит XIII столетия сохранилась в Любеке. Вообще, в Германии они встречаются только на севере. Изредка попадаются во Франции и Нидерландах, но довольно часто – в Англии, где на их задней стороне найдены

нижнегерманские надписи. В пользу предположения, что лучшие из них гравированы во Фландрии, говорит дошедшее до нас духовное завещание одного любекского ратмана, в котором находится распоряжение заказать для него фламандскую надгробную плиту подобного рода. Но, во всяком случае, эти плиты происходят из нижнегерманской области, к которой в равной мере принадлежат Северная Фландрия и Голландия, как и Вестфалия, Любек и Гамбург. Самыми красивыми из находящихся в Германии считаются: в Любекском соборе – двойная плита епископов Бурхарда фон Зеркена и Иоанна фон Мула (ум. в 1217 и 1350 гг.), в церкви св. Марии в Любеке – плита Иоанна фон Клингенберга (ум. в 1356 г.), в Шверинском соборе – две двойные плиты с изображениями епископов из фамилии фон Бюлов (ум. в 1339 и 1347 гг.; 1314 и 1375 гг.). Фигурные украшения рамы, коврового фона и под ногами очень красивы и легки; и вообще, лучшие из этих плит относятся к наиболее изящным и стильным произведениям XIV в.

4. Искусство Скандинавии

Готическая эпоха, как и романская, не дала Скандинавии цельного и оригинального худо-жественного стиля. Но острове Готланд дальнейшее художественное развитие совершенно остановилось. Руины двух зальных церквей, св. Николая и Екатерины, перестроенных в XIII в., с их стрельчатыми арками, обрамленными плющом, не производят впечатления последовательных готических построек. Завоевание столицы Готланда Висбю датчанами (1361) принесло конец процветанию «царицы Востока», а вторжение любекцев (1525) превратило ее в один из наиболее величественных в мире городов руин. Полный переход от романского стиля к высокой готике представляют соборы

Линчёпинга в Швеции и Тронхейма в Норвегии. В течение третьего строительного периода Линчёпингского собора, длившегося с 1280 по 1350 г., он был перестроен в зальную церковь. Круглые столбы были превращены в восьмиугольные, а затем в типичные пучковые столбы; оконные переплеты получили богатую готическую отделку. В последний строительный период Тонхеймского собора, продолжавшийся до конца XIII столетия, к хору, выдержанному в раннеанглийском стиле первой трети этого столетия, был присоединен продольный корпус, производящий своими двумя западными башнями и богатыми порталами скорее впечатление ранненемецкой готической постройки. Готический хор собора в Ставангере и после 1272 г. удержал формы раннего английского стиля (Early english; см. рис. 180), тогда как собор в Скаре, возобновленный после 1300 г. в готическом стиле, поддерживается пучковыми столбами с профилями, скорее, французского типа. Из кирпичных базилик выделяется собор в Упсале, орнаментальные части которого, правда, высечены из тесаного камня. Его хор с основанием в виде половины десятиугольника снабжен обходом и венцом капелл. Значительной высоте его соответствует развитая система контрфорсов. В формах пучковых столбов, в плетениях оконных рам, в стиле скульптурных каменных работ видны следы деятельности французской колонии каменотесов, призванной в Швецию в 1287 г. Однако в более поздних частях собора сказались уже немецко-балтийские влияния, в особенности в западной части, с ее парой стройных и высоких башен. Более своеобразна построенная из голубого камня по зальному типу церковь монастыря св. Бригитты в Вадстене, в Швеции (начато строительство в 1388 г.). Три равных по высоте нефа, расположенные в ширину, при пяти нефах в длину и

прямоугольно-срезанный хор оказали влияние даже на церковь ордена св. Бригитты на южном побережье Балтийского моря. Простота и простор этой системы сами говорили за себя. Рассмотрение изобразительных искусств этой эпохи на скандинавском севере не представляет особой важности для выяснения исторического развития стилей. Все интересное, что можно встретить в Скандинавии, например, надгробные плиты, станковые картины и другие удобные для перевозки художественные произведения, по большей части доставлено сюда из нижнегерманских стран. Средневековые церковные фрески Дании, как это допускал Магнус-Петерсен и настаивал на этом П. Вебер, представляют «колониальные отражения средневековых художественных течений Германии». Надо отметить, что все-таки в деталях в них сказываются отдельные национальные черты.

III. Искусство Италии

1. Искусство Тосканы и Центральной Италии

Введение. Архитектура

Насколько произвольны понятия «средневековье» и «ренессанс», с особенной ясностью обнаруживается в истории итальянского искусства. Как в странах к северу от Альп, в которых еще и поныне не закончена борьба между самобытными началами и воспринятыми формами, в рассматриваемую эпоху вообще не может быть речи о каком-либо «возрождении», так и для Италии нам представляется ошибочным – несмотря на пробудившийся здесь в XIV столетии интерес к изучению классической древности – начинать вместе с некоторыми учеными историю «ренессанса» с 1300 г. или даже с 1250-го. Даже с дантовской «*Vita nuova*» ничто не возрождается, а лишь начинается новая, возросшая на почве средневековья, жизнь чувства. В итальянской архитектуре около 1250 г. обнаружился полный разрыв с античными пережитками, длившийся приблизительно до 1400 г. И в Италию готический стиль, как установили исследования Анлара, проник из Франции, но он появился здесь сначала не совсем в том виде, и для большинства итальянских архитекторов вообще осталась незнакомой развитая система высокой готики. Одевая свои постройки в готический наряд, они в основном стремились разработать корпус здания по собственному художественному замыслу. Кроме стрельчатых арок северную готику напоминают только часто употребляемые, как схемы, фиалы, краббы и флероны. Капители, более соответствующие столбам, лишь в редких случаях украшены натуральной листвой, но сохраняют «почки» переходного стиля, а еще чаще – древние, листовенные схемы, происходящие от

аканфа. Окна с плоскорезаными переплетами еще так мало стремятся занять собой стенные пространства, как в северной готике, что верхние отверстия средних нефов часто сводятся к небольшим круглым окнам. Система контрфорсов готических церквей Италии с утратой распорных арок, встречающихся лишь в виде исключения, теряет и всю свою характерность. Тем не менее арки одной и той же высоты перекидываются смелее, с более широкими пролетами, а помещения одной и той же площади перекрываются сводами с меньшим количеством подпор, чем в северной готической архитектуре. Правда, вместо контрфорсов появляются тогда, менее всего способствуя художественности впечатления, железные связи и деревянные балки, которыми (как бы воспоминание об открытых кровельных стропилах) связываются между собой столбы под арками. Место органической готики в Италии уже занимает, по выражению Буркгардта, часто употребляемый не совсем удачно «стиль пространственный» (Raumstil), в котором большее значение придается разработке отношений между собой свободных пространств, как одной из главных задач зодчества, чем последовательности и законченности конструкции. Во внешнем виде здания эта последовательность конструкции пропадает совершенно. Башни не только не вырастают органически из западного фасада, как на севере, но являются, как и древнеитальянские колокольни, самостоятельными постройками, воздвигаемыми подле церквей. Западный фасад остается как бы приставленной показной частью без связи с самим корпусом, буквально показной стороной его, так как он обычно украшен белым и цветным мрамором. Таким образом, итальянскую готику следует измерять ее собственным масштабом: рассматриваемая независимо от ее отдельных форм, заимствованных из северной архи-

тектуры, она в лучших своих памятниках представляется почти особым стилем, который служит посредствующим звеном при переходе от романского стиля к Ренессансу. Очаги, в которых пылало пламя нового итальянского искусства, находятся в Тоскане и соседней Умбрии. Правда, готическая архитектура, а именно бургундская ранняя готика цистерцианского ордена, проникла в Нижнюю Италию ранее, чем в Тоскану. Древнейшая готическая церковь Италии – церковь цистерцианского аббатства Фоссануова между Пиперно и Террачиной – была освящена уже в 1258 г. Построенная французскими мастерами, она тесно примыкает к аббатской церкви в Понтинья, в Бургундии. В Средней Италии это архитектурное направление представлено заложеной в 1218 г. церковью аббатства Сан-Гальгано (близ Монтичиано), в тосканских мареммах⁵. Влияние декоративных форм этой церкви можно проследить в готических церквях Тосканы, по крайней мере до Сиены. Вскоре наследие цистерцианцев перешло к францисканцам и доминиканцам: распространение готического стиля в Италии – дело их рук. Именно эти церкви нищенствующих орденов, предназначенные для проповеди, прежде всего должны были быть просторными; они первые применили готические формы к служению итальянскому «пространственному стилю» (Raumstil). Мать итальянской готики – церковь Сан-Франческо (св. Франциска) в Ассизи (1228–1253). Террасообразная поверхность почвы обусловила устройство Нижней и Верхней церквей. По их первоначальному плану, обе эти церкви – однефные, с однефным трансептом и простой абсидой. Тяжеловесная, Нижняя церковь производит еще впечатлительное романское строение, тогда как высокая, в

⁵ Маремма – побережье.

благородных пропорциях Верхняя церковь представляет уже отдельные формы северной готики. Снаружи круглые, башневидные контрфорсы напоминают южнофранцузские прототипы. Зато ровный фасад с треугольным фальшивым фронтоном и «розой» над стрельчатым арочным двойным порталом вполне итальянский. Предположение Вазари, будто эта церковь построена немецким архитектором, опровергнуто Тоде. Гордость национального итальянского искусства – ее стенные и потолочные фрески. Один из основоположников Проторенессанса – скульптор Никколо Пизано (около 1220 – между 1278 и 1284), которого Вазари неправильно назвал строителем множества церквей. Его ученики – архитекторы Арнольфо ди Камбио (ум. в 1301 или 1302 г.), Джованни Пизано (ум. после 1314 г.), сын Никколо, Андреа Пизано (да Понтедера) с сыновьями Томмазо и Нино. Великие живописцы этой эпохи – Джотто (1266 или 1267–1337), Орканья (впервые упоминается в 1343 или 1344–1368), Аньоло Гадди (ум. в 1396 г.). Обращая прежде всего внимание на церкви нищенствующих орденов, мы увидим, что наряду с францисканскими и доминиканскими храмами с полным сводчатым покрытием некоторые из позднейших и наиболее зрелых построек этого рода находятся в полном противоречии с самой сущностью готического стиля и сохраняют плоский потолок гигантского зала. Трансепт вместе с продольным корпусом имеют еще древнюю форму буквы Т, а по обеим сторонам очень мало выдающейся, прямой или многоугольной абсиды тянется вдоль восточной стены трансепта ряд четырехугольных капелл.



Рис. 287. Интерьер церкви Санта-Мария Новелла.
С фотографии Алинари

Древнейший готический храм Флоренции – церковь Святой Троицы (Санта-Тринита), сооруженная около 1250 г. и ошибочно приписываемая Вазари Никколо Пизано. Еще теперь можно распознать ее цистерцианское происхождение. Впереди продольного корпуса с его пятью нефами расположен широкий трансепт, едва выступающий наружу; нефы, которые первоначально не были перегорожены капеллами, последовательно становятся ниже и уже. За трансептом, против каждого нефа, лежит прямосрезанная четырехугольная капелла хора. Крестовые своды поддерживаются стройными четырехгранными столбами. От интерьера церкви возникает впечатление легкости и благородства. Главная доминиканская постройка Флоренции – Санта-Мария Новелла (1278 – ок. 1360; рис. 287), красивая, целиком покрытая крестовыми

сводами трехнефная базилика, которую Микеланджело называл своей невестой. Строителями ее были монахи-доминиканцы, брат Систо и брат Ристоро. Капелла хора срезана ровно и прямо. Изящно расчлененные столбы состоят из широких полуколонн, приставленных к четырехгранному стержню, углы которого срезаны. Лишь нижние части богатого, выложенного белым и черным мрамором фасада принадлежат этой эпохе. Наиболее замечательная из построек францисканцев во Флоренции – строгая и величественная церковь Святого Креста (Санта-Кроче), строившаяся с 1294 г. по планам Арнольфоди Камбио. Ни одно из ее внутренних помещений, за исключением многоугольной (половина восьмиугольника в плане) средней капеллы хора, по сторонам которой расположены в ряд десять меньших прямоугольных капелл, не имеет сводчатого покрытия. Таким образом, не стесненный никакой конструктивной необходимостью, здесь мог получить свое полное выражение «пространственный стиль». Тяжесть верхов несут простые, производящие впечатление суровой силы, восьмиугольные столбы. Соотношение частей, на котором основано все искусство зодчества, здесь дало чудные результаты. В Сиене церкви Сан-Франческо и Сан-Доменико принадлежат к тем однонефным постройкам с открытыми стропилами, которые получили прозвание «гигантских амбаров». В Пизе к этому же классу непритязательных церквей для проповеди относится, несмотря на ее сводчатый хор, церковь Сан-Франческо (теперь музей); но этот же город обладает двумя небольшими готическими церквями, Санта-Катерина и Санта-Мария делла Спина, своим великолепием напоминающими итальянские мраморные соборы той эпохи. Понятно, почему готические соборы Италии стоят на более высокой художественной ступени, чем более ранние церкви нищенствующей

щих орденов. Строителями этих соборов были в большинстве случаев богатые города, граждане которых подражали феодалам, соперничество же соседних городских общин вызывало то благородное соревнование в области искусства, которое способствует возникновению величайших произведений.

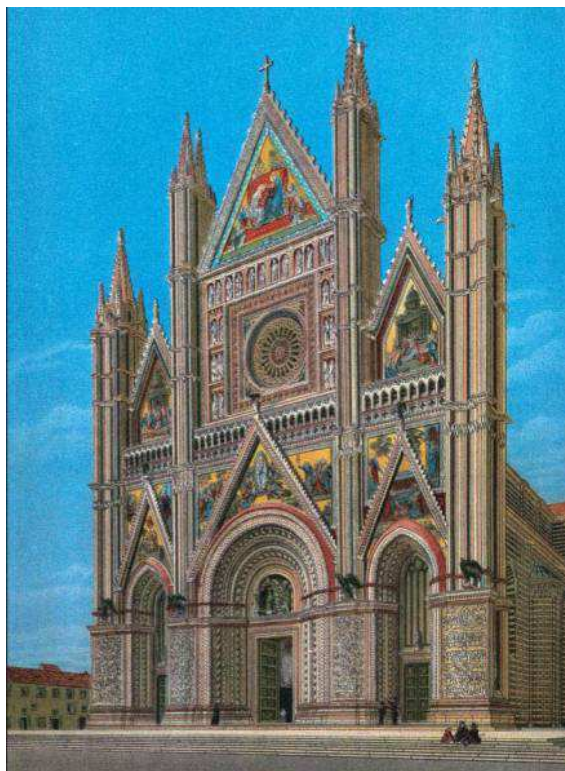


Рис. 288. Фасад Орвиетского собора

Наиболее ранний из них – Сиенский собор, в котором прежде всего останавливает на себе внимание сочиненный Джованни Пизано (1284) великолепный фасад, облицованный темным, белым и красным

мрамором и сплошь покрытый скульптурами. Попытка опровергнуть авторство Джованни не удалась. Вверху этот фасад несколько несоответственно увенчан по количеству порталов тремя фронтонами; из них средний значительно выше остальных. Такие же фронтоны возвышаются и над полукруглыми арками порталов. По сторонам фасад обставлен двумя угловыми столбами с пробитыми в них стрельчатыми арками.

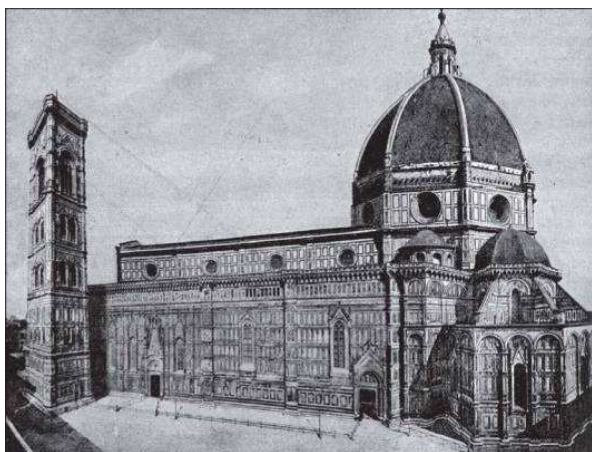


Рис. 289. Собор Санта-Мария дель Фьоре с колокольней (слева) во Флоренции. С фотографии Алилари

Интерьер собора, без связи с боковыми частями фасада, представляет трехнефную базилику, хор которой кажется как бы продолжением передней части здания по ту сторону многонефного трансепта. Неправильный шестигранный купол над средней частью храма, в котором заметно влияние пизанского купола, лишь позднее был кое-как приведен в связь с планом собора. Тот факт, что постройкой Сиенского собора с 1259 г. руководили монахи аббатства Сан-Гальгано, лучше всего объясняет заимствование неко-

торых бургундских раннеготических форм. Пестрая инкрустация стен рядами белого и темного мрамора взята, конечно, из Пизы (см. рис. 139). При всем этом, над четырехгранными столбами с полуколоннами перекинуты еще полуциркульные арки, и только стены боковых нефов имеют настоящие готические окна.

С интерьером этой великолепной сиенской церкви не имеет никакого сходства интерьер собора в Орвието, напоминающий древнехристианскую базилику с открытыми стропилами. Собор начат постройкой еще до 1285 г., но прелестный орвиетский фасад (рис. 288) несомненно, младший брат сиенского. Его сооружением с 1310 г. руководил Лоренцо Майтани из Сиены, как доказал Фуми. Его трем главным фронтонам соответствуют также три фронтона порталов. Но в отличие от Сиенского собора только средний портал имеет круглую арку; над боковыми дверями находятся стройные стрельчатые окна с простой резьбой колонн и переплетов. Необычно богатое скульптурное убранство Сиенского фасада в Орвието заменено плоскими полями, покрытыми живописью. Изображения на нижних главных столбах, однако, рельефные; тимпаны фронтонов и стенные поверхности украшены мозаиками на блестящих золотых фонах, правда лишь отчасти принадлежащими XIV столетию. Главное произведение Джованни Пизано – великолепное кладбище Кампосанто (1278–1283). Это огромная, расположенная по прямоугольнику галерея, крытая стропилами, род галереи клуатра, окружающая двор, на который она открывается шестью пролетами с круглыми арками и 56 большими такого же рода окнами, отделенными одно от другого столбами; верхняя часть этих окон обрамлена изящной готической резьбой. Сильное художественное впечатление достигается здесь величавыми пропорциями.

Арнольфо ди Камбио вслед за своей францисканской церковью во Флоренции принялся за собор Санта-Мария дель Фьоре, предназначенный затмить собой все церкви Италии (рис. 289). Постройка была поручена ему в 1296 г., но закончена она лишь спустя долгое время после его смерти, и притом со многими отклонениями от первоначального плана. В сооружении этого собора принимало участие, можно сказать, все население Флоренции и все ее художественные силы. С 1334 до 1336 г. постройку вел великий живописец Джотто ди Бондоне; ему же принадлежит первый проект знаменитой колокольни (рис. 290 и 289). Между 1357 и 1366 гг. возник продольный корпус в его современном виде. Главным строителем его явился Франческо Таленти. В 1367 г. большая комиссия из художников и знатных граждан окончательно выработала план восточной, центрально-купольной части здания, постройка которой продолжалась до второй половины XV столетия. Сооружение купола Филиппо Брунелески (1420–1434) считается даже одним из первых великих дел раннего Ренессанса в области зодчества. Если Флорентийский собор еще и теперь причисляется к чудесам света, то он этим обязан прежде всего своей колокольне и куполу, монументальные и чистые линии которых далеко господствуют над долиной желтого Арно. Интерьер оставляет довольно смутное впечатление. Огромный трехнефный продольный корпус перекрыт стрельчато-арочными сводами; высокий средний неф состоит из четырех необычайно широких пролетов; в восточной части трансепт и хор вместе заменены строением центрального типа с тремя крыльями, покрытым восьмигранным куполом. Несмотря на свою галерею (см. рис. 306), часто порицаемую за то, что она, опираясь на консоли, протянута вдоль над пятами сводов, без органической с ними связи, про-

дольный корпус импонирует своей простотой и мощным величием. Его четырехгранные столбы с широколиственными капителями послужили образцами для столбов многих итальянских готических церквей по способу своего расчленения и оказались достаточно сильными для поддержания поднимающихся над ними огромных арок.

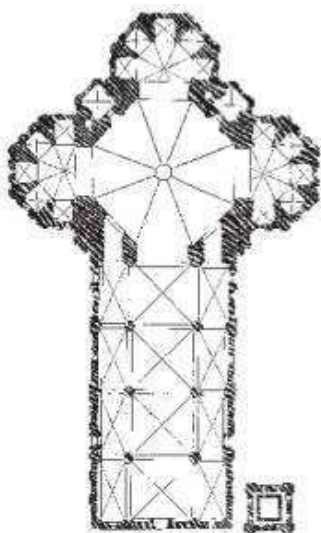


Рис. 290. План собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции.
По Любке

Купольное помещение страдает от темноты более всего потому, что только четыре из восьми его сторон открыты, тогда как остальные, сообщаясь с боковыми помещениями низкими проходами, поднимаются к куполу почти сплошными, непроницаемыми массами. Флорентийский вкус к благородным пропорциям, изящной мраморной инкрустации и тонким скульптурным деталям проявили один за другим в знаменитой колокольне собора — Джотто, Андреа Пизано и

Франческо Таленти, при котором в 1358 г. она была закончена. Верхние этажи не суживаются, а облегчены при помощи постепенного расширения оконных отверстий. Остроконечный шпиль, по-видимому входивший в план Джотто, не был выполнен, но как раз горизонтальное окончание и делает эту башню столь характерной для итальянской готики. Менее интересны остальные соборы Тосканы и Средней Италии. Перестройкой собора Прато (1317) также руководил Джованни Пизано. В соборе города Лукки с его готическими столбами, как в Санта Мариа дель Фьоре, повсюду под готической оболочкой видно ядро старой романской постройки. Собор Перуджи – единственная итальянская церковь этой эпохи с тремя нефами равной высоты (зальная церковь) – напоминает о северном происхождении готики. В тосканских городах, общины которых при всем их благочестии жили светскими интересами и вкусами, наряду с храмами сохранились также великолепные общественные постройки. В области готической прикладной архитектуры с кафедрами, алтарями и гробницами внутри церкви соперничали красивые фонтаны городских площадей. Во Флоренции Арнольфо ди Камбио закончил (1299–1301) переднюю часть дворца Синьории (Палаццо Веккьо, или Палаццо делла Синьория). Гордо поднимаются его трехэтажные стены с двойными готическими окнами, обрамленными полукруглыми арками; четвертый этаж, выступающий вперед на консолях, увенчан зубцами и снабжен бойницами; возвышающаяся над ним стройная четырехгранная сторожевая башня, служившая одновременно и колокольной, образует вместе с корпусом здания несколько хрупкое, но величественное целое. Сходно с Палаццо Веккьо снаружи старое здание суда (теперь Национальный музей) Палаццо дель Подеста, или Барджелло, двор которого,

выстроенный между 1333–1345 гг., с его монументальной галереей на столбах и открытой, чрезвычайно стильной лестницей, особенно примечателен. Известная прямоугольная постройка Орсанмикеле, начатая в 1337 г. и служившая первоначально хлебным магазином, в 1366–1404 гг. была переделана в церковь с изящными стрельчатыми окнами. Впечатление готической постройки, однако, уже не производит нарядный двор углового дома Бигало, некогда принадлежавшего братству попечения о подкидышах, с его богатством украшений и круглыми арками. Полный переход к последующей эпохе представляет Лоджия деи Ланци – открытый на площадь портик для публичных торжеств, строившийся последовательно отцом Орканьи, Бенчи ди Чоне, самим Орканья и Симоне Таленти. Он открывается на площадь Синьории (Пьяцца делла Синьория) тремя широкими полукруглыми арками. Общий вид лоджии всего менее готический, но столбы – те же классические столбы итальянской готики, которые впервые появляются во Флорентийском соборе. К готическим чертам этой монументальной постройки принадлежат также двойные трилистники в углах между арками и поддерживаемая консолями балюстрада, заканчивающаяся сверху это монументальное сооружение. Флорентийские жилые дома этой эпохи, построенные по большей части из груботесаных каменных блоков (*rustica*) и более напоминающие собой крепости, очень интересны для истории этого рода архитектуры, как заметил Яков Буркхард. Блоки часто оставались неотделанными прежде всего из-за недостатка средств и времени; обычно стесывались только края их по швам. Получающийся таким образом внешний вид стены был усовершенствован позднее, когда рустиковая, грубая и шероховатая, кладка стала располагаться по разным этажам. Простые, ровные, часто

восьмиугольные столбы дворов по-прежнему связываются посредством полукруглых арок, в окнах же господствует стрельчатая арка и нередко венечный карниз, или даже целый верхний этаж (аттик) выступает из стеной поверхности, покоясь на стрельчатых арочных консолях. Характерные примеры построек этого рода – дворцы Спини, Каstellани, Даванцати Кваратези. Двор палаццо графа Барди с круглыми колоннами, снабженными капителями из пальмовых листьев и стоящими на аттических базах, имеет уже характер постройки эпохи Возрождения. Еще лучше, чем во Флоренции, сохранился целый ряд средневековых дворцов в Сиене. Кирпичный Палаццо Публико (ратуша, 1288–1309), повторяя основные формы флорентийского Палаццо Веккьо, просторнее, веселее и выше последнего. Наряднее флорентийских домов-крепостей кирпичный палаццо Буонсиньори. Два его верхних этажа имеют семь тройных стрельчатых окон и заканчиваются зубчатым венцом, лежащим на мощном выступе фриза, который состоит из ряда стрельчатых арок. Из живописных готических фонтанов Сиены выделяется Фонтан Бранда, осененный трехъярусной лоджией и принадлежащий XIII столетию. В Перуджи – высоко на горе расположенной прелестной столице Умбрии, ратуша (начата в 1281 г.) представляет гладкое каменное здание с красиво обрамленными сложными окнами и классическим полукруглым порталом (1340). Античные орнаменты перемешаны с отдельными чертами готической орнаментики. Особенно красив фонтан Фонтенмаджоре (1281), выполненный по рисунку Никколо Пизано и состоящий из трех водоемов, один над другим. Роскошными палаццо этой эпохи славятся также Пистойя, Лукка, Орвието и Витербо. Бережно сохранил средневековый стиль своих построек небольшой горный городок Сан-Джиминьяно (на полпути между

Флоренцией и Сиеной). От его тихих узких улиц, от возвышающихся над городом 13 стройных готических башен веет на нас далеким художественно-одухотворенным временем.

Пластика

Середина XIII столетия для изобразительных искусств Италии особенно в Тоскане было временем быстрого художественного прогресса. Пластика раньше живописи воспользовалась новыми возможностями. Новатором здесь явился здесь Никколо Пизано (около 1220 – между 1278 и 1284). Его продолжатели – Джованни Пизано (ум. после 1314 г.); Андреа Пизано (Андреа да Понтедера; около 1290–1348 или 1349) и его сыновья Томмазо и Нино.



Рис. 291. Никколо Пизано. Мраморная кафедра.
С фотографии Броджи

Отец Никколо Пизано был родом из Апулии, но сам он, как доказывает найденная Полачekom надпись на его фонтане в Перуджи, был пизанец, и если мы сопоставим его стиль со стилем таких более ранних тосканских произведений, как, например, исследованные Шмарсовым скульптуры собора св. Мартина в соседней Лукке, то все станет понятно. На первый взгляд искусство Никколо Пизано представляется возвратом к антике, потому что фигуры своих ранних произведений он заимствовал по большей части с позднеантичных саркофагов, находящихся в его родном городе, а следы византийского искусства, видимые в его работах, объясняются произведениями его тосканских предшественников. Важно то, что Никколо стал первым выразителем нового воззрения на природу в пластике. Кроу, Кавальказелле, Шназе, Ганс Земпер, Добберт и Боде разделяли правильное мнение о местном происхождении искусства Никколо Пизано. Напротив, Вентури и Берто в Италии, П. Шубринг и О. Вульф в Германии говорили о нижнеитальянском или даже византийском происхождении его стиля; с другой стороны, Марсель Реймон с Гиацинтовым пытались вывести его из французской высокой готики. Людвиг Юсти и Андреас Меллер выступили на защиту нашего воззрения, которое соответствует истинному значению великого скульптора. Надо помнить, что в пластике всей Европы в середине XIII столетия обнаруживается течение в сторону античного искусства, которое можно наблюдать и в Тоскане, и в Нижней Италии, и в Вексельбурге, Бамберге, и в Реймсе, и тогда этот спорный вопрос потеряет свою остроту. На позднеантичных саркофагах Никколо Пизано учился разработке своего замечательного высокого рельефа, главные фигуры которого выступают почти как в круглой пластике; от них же он заимствовал тщательную полировку нагого тела,

часто напыщенные груди одежд, работу сверлом. Однако важно то, что Никколо умел распознать сквозь покров забвения внутреннее величие древних фигур богов и перенести его на свои христианские священные изображения, которые и без нимбов производят впечатление вестников неземного мира. Наиболее раннее достоверное произведение Никколо – шестиугольная мраморная кафедра в пизанской крещальне (рис. 291), оконченная в 1260 г. Все сооружение покоится на одной средней колонне и шести угловых, из которых три опираются на спины мраморных львов. К готическим особенностям этой кафедры относятся почковые капители угловых колонн, соединяющие их трехлепестковые арки, а также пучки колонок красного мрамора, отделяющие один от другого рельефы балюстрады. Напротив, античный характер имеют шесть угловых аллегорических фигур балюстрады – и не только Геркулес, как античное олицетворение Силы (см. рис. 294), обнаженная классическая фигура, но и женские одетые, какова, например, сидящая на троне Вера, фигура, которую рельеф с Распятием поясняет как «Fides». Главные скульптуры кафедры пизанской крещальни – большие рельефы пяти сторон балюстрады; шестая сторона занята лестницей. В первом поле искусно соединены в одно целое композиции «Благовещение» и «Рождество Христово», где выделяется два раза повторенная матрональная фигура Богоматери в виде Юноны. Великолепны рельефы «Поклонение волхвов» и «Сретение во храме». В «Распятии» формы тела Христа так мощны, как будто Никколо Пизано был непосредственным предшественником Микеланджело. Помещенный в пятом поле «Страшный Суд» своим беспокойным общим исполнением обнаруживает новое художественное чувство, заметное в деталях остальных четырех изображений. Позже рельефов

этой кафедры выполнены наиболее зрелые из скульптур портала собора св. Мартина в Лукке – Благовещение, Поклонение пастырей, Поклонение волхвов и – в тимпане – Снятие со креста, которые мы считаем лишь работами школы Никколо Пизано. Более уравновешенной композицией сюжетов по сравнению с пизанской кафедрой отличаются оконченные в 1267 г. рельефы с изображениями из жизни св. Доминика на его мраморном саркофаге (Arca di San Domenico) в церкви этого святого в Болонье. Мы знаем, что здесь помощником Никколо был его ученик Фра Гульельмо дель'Аньелло из Пизы, и, по-видимому, ему было предоставлено мастером основное участие в выполнении рельефов. Со многими помощниками, из которых нам знаком уже Арнольфо ди Камбио, Никколо создал между 1266 и 1268 г. свое второе значительное произведение – кафедру Сиенского собора, получившую вместо шестиугольной восьмиугольную форму и потому украшенную не пятью, а семью рельефными изображениями на евангельские темы (рис. 292). Новой сценой является здесь избивание младенцев в Вифлееме, а Страшному Суду посвящено два поля вместо одного. Поучительно убедиться, что сам Никколо стал здесь другим, более соответствующим своему времени художником. Фигуры натуральные, головы их выразительнее, движения живее, чем в подобных изображениях пизанской кафедры; но именно благодаря этому они теряют характерную классическим римскую величавость, отличающую фигуры пизанских рельефов. Здесь, более чем в Пизе, заметно участие в работе учеников, тем не менее новым воззрением эти рельефы обязаны, несомненно, самому мастеру, а не его сыну Джованни, которого он впервые получил позволение приобщить к работе в качестве начинающего скульптора.



Рис. 292. Поклонение волхвов. Рельеф кафедры Никколо Пизано в Сиенском соборе. С фотографии Алинари

В выполнении последнего произведения Никколо – «Большого фонтана» в Перуджи (1277–1280) – принимали участие Джованни Пизано и Арнольфо ди Камбио. Нижний, 24-сторонний большой водоем украшен 48 рельефами, воплощающими все знание той эпохи. Вокруг верхней части стоят на консолях под балдахинами 24 статуэтки, представляющие лиц Ветхого и Нового Заветов. Наиболее красивые и живые принадлежат, несомненно, Джованни Пизано. Не соглашаясь с другими исследователями, мы полагаем, что развитие Джованни шло не в противоположном направлении с деятельностью отца, а, наоборот, под его личным присмотром.



Рис. 293. Поклонение волхвов. Рельеф кафедры Джованни Пизано в Пизанском соборе. С фотографии Броджи

Арнольфо ди Камбио (1232–1301 или 1302) был более значительным архитектором, чем скульптором. К его скульптурным произведениям относится, например, гробница кардинала де Брэ в церкви Сан-Доменико в Орвието – прототип многочисленных позднейших памятников, изображающих умершего на его ложе смерти, перед которым отдергивают завесу ангелы или мальчики-клирошане (*fancinlli del coro*), в то время как наверху святые подводят того же умершего к Богоматери. Фра Гульельмо дель'Аньелло из Пизы (около 1228 – после 1313), около 1270 г. изваял четырехстороннюю кафедру церкви Сан-Джованни-вне-города в Пистойе. Ее 10 рельефов кроме сцен из земной жизни Спасителя воспроизводят и сцены из жизни Богоматери.



Рис. 294. Никколо Пизано. Сила. Статуя на кафедре крещальни в Пизе. С фотографии Шубринга

Джованни Пизано (прибл. 1250 – после 1314), воспитанный не на пизанской, а на сиенской кафедре своего отца, был одним из первых, сознательно порвавших с античной традицией, чтобы вступить на путь непосредственного изучения природы. Вместо коротких, приземистых фигур пизанской кафедры Никколо появляются тонкие, жилистые фигуры мужчин и женщин. Вместо классического спокойствия в лицах и жестах появляется живое, страстное духовное выражение. Сильный своей простотой рассказ сменяется драматическим оживлением. Рельефы Джованни еще более изобилуют фигурами, чем рельефы его отца, но они искуснее размещены на плоскости. Исследование творчества Джованни Пизано занимались Супино, Макс Зауерланд и Людвиг Юсти, хотя их выводы несколько расходятся между собой. В фонтане Перуджи Джованни принадлежат, по-видимому, рельефы «свободных художеств» и – грациозная по своему движению, широко и свободно задрапированная сидячая

фигура Рима. На великолепном фасаде Сиенского собора, который Юсти приписал Джованни, — колоссальные статуи пророков и сивилл (около 1290 г.). Эти произведения, в основе своей совершенно новые по замыслу, принадлежат к наиболее мощным созданиям средневековья. Его кафедра в Сант-Андреа в Пистойе (окончена в 1301 г.) по виду напоминает пизанскую кафедру Никколо; но ее угловые фигуры, как и рельефы балюстрады, обнаруживают переход от размеренных к более свободным движениям, от стильно-широких драпировок к более натуральным, с мелкими складками. В полном блеске новый стиль представляет кафедра Пизанского собора (1303–1311, рис. 293); позже она была разбита, но куски ее были помещены в Публичном музее в Пизе. Чтобы дать себе отчет в отличиях стиля Никколо и Джованни Пизано, достаточно сопоставить, как это делает Шубринг, «Силу» Никколо с «Силой» пизанской кафедры Джованни (рис. 294 и 295). Фигуры сивилл, из которых две находятся в Берлинском музее, кажутся почти что предками подобных же фигур Микеланджело. Мадонны Джованни, типы которых с их овальными головами и узкими глазами создали школу, не менее интересны, если их рассматривать в хронологическом порядке: мраморная Мадонна собора Прато, (прибл. 1275 г.); Мадонна Берлинского музея. Готический изгиб, которым и Джованни заплатил дань духу времени, появляется в Мадоннах на порталах Кампосанто и баптистерия в Пизе, а своего крайнего выражения S-образная поза достигает в статуэтке из словной кости 1299 г. (а не 1310 г.), хранящейся в ризнице Пизанского собора. Наиболее чистой по формам представляется статуя Богородицы в церкви Санта-Мария дель Арена в Падуе.



Рис. 295. Джованни Пизано. Сила. Статуя, оставшаяся от кафедры Пизанского собора. С фотографии Шубринга

Скульптурный стиль Джованни Пизано с его способом передачи действия, непосредственно навеянным жизнью, оказал влияние на все тосканское искусство XIV и даже XV в. Великий живописец Джотто (1266 или 1267–1337) не только составил проект флорентийской кампанылы (колокольни), но и сочинил композиции обоих нижних рядов библейских и аллегорических рельефных изображений, помещенных в многоугольных или ромбовидных полях. Выполнены они были, однако, по большей части Андреа Пизано, продолжавшим работу после смерти Джотто: в нижнем ряду, например, сотворение Адама, сотворение Евы, изобретение земледелия и прядильного искусства, пастушеская жизнь, музыка, кузнечное искусство,

виноделие и т. д.; в верхнем ряду на западной стороне – семь главных добродетелей, на южной – семь дел милосердия, на восточной – семь блаженств, на северной – семь таинств. История развития нравов человеческого рода и его хозяйственной деятельности представлена здесь в чистых по формам и стилю рельефах при помощи небольшого количества очень выразительных фигур. Андреа Пизано (около 1290–1348 или 1349) – выдающийся мастер. Он перенес пластику пизанцев во Флоренцию, где в 1330 г. создал свое главное произведение – великолепные бронзовые двери, украшающие теперь южный вход крещальни. Из 28 полей, обрамленных в готическом вкусе, четыре нижних украшены аллегориями добродетелей, сидящих на тронах, а остальные содержат сцены из жизни Иоанна Крестителя (рис. 296). Андреа Пизано здесь преодолел трудности чересчур сложного живописного рельефного стиля Джованни. Его рельеф чище и не так высок. При посредстве немногих фигур с правильными пропорциями, просто, но выразительно связанных между собой на фоне заднего плана, необычно наглядно переданы сюжеты. Идеальный стиль XIV в. царит в этих произведениях в благородной просветленной красоте. Сыновья Андреа, Томмазо и Нино, также оставили нам несколько достоверных произведений. Мадонны Нино в Санта-Мария Новелла во Флоренции и в Санта-Мария делла Спина в Пизе обозначают своеобразное дальнейшее развитие, поскольку в них человеческое проявляется в национальных и бытовых чертах. Свое окончательное выражение готический стиль получил во Флоренции в работах живописца Андреа ди Чоне, прозванного Орканья (впервые упоминается в 1343 или 1344–1368). Его главное произведение – облицовка большого кивория в Орсанмикеле во Флоренции (1359). Внутри изящных готических украшений поме-

ценны многочисленные аллегорические и библейские полуфигуры. Ясные, но серьезные и даже суровые фигуры представляют собой 12 апостолов наверху, в четырех углах арок; восемь сцен из жизни Богоматери, помещенные на цоколе, показывают, что Орканья умел сочетать в рельефе живописную и сложную композицию Джованни Пизано с уравновешенным спокойствием Андреа Пизано. Задние планы в этих рельефах – сплошные, как в живописи. Отдельные композиции сочинены при посредстве джоттовских исполненных достоинства фигур, внешне спокойных, но полных внутреннего оживления. Едва ли было создано что-либо более привлекательное в этом роде, чем рельеф Рождества Богоматери (рис. 297).



Рис. 296. Андреа Пизано. Две доски бронзовых дверей с композициями «Иудеи перед тюрьмой Иоанна Крестителя» и «Проповедь Иоанна Крестителя» во Флорентийском баптистерии.
С фотографии Алинари

Большой главный рельеф задней стороны изображает внизу Успение, вверху небесную славу Богородицы. Несмотря на множество фигур и здесь соблюдено спокойствие, одухотворенное глубоким чувством, и

взгляд не отвлекается от целого к частностям слишком большим натурализмом исполнения.



Рис. 297. Орканья. Рождество Девы Марии. Рельеф на кивории церкви Орсанмикеле во Флоренции. С фотографии Броджи

Концу XIV столетия принадлежат круглые медальоны с аллегориями добродетелей на Лоджии деи Ланци, выполненные в 1383–1387 гг. по рисункам Аньоло Гадди, а также скульптуры, которыми Симоне Таленти, сын Франческо, украсил Орсанмикеле. Небольшие статуи, помещенные на внутренних и внешних оконных переплетах, производят впечатление грациозных орнаментов, тогда как Мадонна 1299 г., в левом боковом

нефе, с Младенцем, еще одетым в рубашечку, своими общими, типичными формами позволяет догадываться, что требовались еще более энергичные усилия в сторону живого наблюдения природы, чем те, которые сделал XIV в. В пластике с меньшей убедительностью, чем в архитектуре и живописи, обнаруживается, что Сиена наряду с Флоренцией в период между 1250 и 1400 гг. была одним из важнейших художественных центров Тосканы. Правда, пути сиенской пластики указали великие пизанцы: Никколо Пизано своей соборной кафедрой, Джованни Пизано своим соборным фасадом, для выполнения скульптурного убранства которого, как ни много сделал сам лично, он должен был привлечь, конечно, и многочисленных учеников. Наиболее известен из них, благодаря исследованиям Супино, Тино ди Камайно (ум. в 1337 г.), который около 1312–1315 гг. сделал в Пизе для Кампосанто сохранившийся лишь в виде обломков памятник императору Генриху VII, после 1321 г. исполнил для Флорентийского собора гробницу епископа Антонио д'Орсо с сидячей статуей умершего, а в 1324 г. был призван в Неаполь, где изваял целый ряд больших королевских гробниц. Но и он был лишь искусный мастер-резчик. Наиболее значительным произведением сиенской школы XIV столетия остаются скульптурные украшения соборного фасада в Орвието. Сочинены эти скульптуры, вероятно, Лоренцо Майтани, который был строителем собора с 1310 по 1330 г., но их выполнение он предоставил своим сыновьям и ученикам. Это в основном большие, изобилующие фигурами рельефы, которые украшают четыре узких и высоких простенка между тремя западными порталами и по сторонам их. Пять (больших) полей внешних и десять (меньших) полей внутренних простенков обрамлены, не совсем удачно, ветвями родословного дерева, ствол которого

как бы поддерживает их. В первом простенке изображено сотворение мира, во втором – пророки, в третьем – земная жизнь Спасителя, в четвертом – Страшный Суд. Здесь почти везде найдено более или менее удачное средство для примирения все возрастающего у скульптора чувства пространства и бессилия его передать пейзажный или архитектурный задний план в правильных общих соотношениях. Некоторые случаи показывают наивное и непосредственное пользование скорее живописными, чем скульптурными средствами изображения. Отдельные фигуры, даже и нагие, здесь уже нередко безупречной красоты форм, почти всегда правдивы в их новых движениях, они также часто отличаются изысканной грацией, свойственной вообще сиенской пластике.

Живопись

Итальянская живопись 1250–1400 гг. позволяет нам лучше понять дух того времени, чем ваияние. Скульптурные произведения севера не отстают в своих успехах от работ художников юга, в монументальной живописи после середины XIII столетия преобладающее значение, бесспорно, имеет юг, на юге – Италия, а в Италии – Тоскана. Рядом с Данте, великим флорентийским поэтом, становится Джотто, великий флорентийский живописец. Дантовская «Божественная комедия» талантливо объединила в одно целое средневековое мирозерцание и заложила в основу возрений нового времени не только его общие черты, но и личное миропонимание автора, поэтому еще и теперь она не утратила к себе интереса. В лице Джотто, друга Данте, впервые со времени классической древности возникла мощная, увлекающая за собой личность, взявшаяся за кисть, чтобы поведать миру откровения

гения. История поздней средневековой живописи Италии в большей степени, чем в других странах, есть история живописцев. Это заставляет нас по-прежнему выдвигать на первый план личное участие, которое имели в ее развитии великие мастера, и указывать также на то, в каком отношении стоят эти художники к предыдущему времени. Мы соглашаемся, что стиль тосканской живописи этой эпохи в своих началах был обусловлен смешением готического течения, шедшего с севера, с господствовавшей до того в Италии греческой, то есть византийской, манерой; мы признаем, что даже в искусстве Джотто наряду с готическими чертами могут быть указаны некоторые византийские элементы, но вместе с тем мы утверждаем, что тосканская живопись, созданная сильными духом, одаренными особенным чувством природы и жизни мастерами, по своему общему характеру не является северно-готическим или восточно-греческим, а чистейшей воды национальным итальянским искусством. Преобладание личностей в истории итальянской живописи объясняется тем, что стилистические границы между отдельными родами этого искусства постепенно стирались. Некоторые знаменитые тосканские живописцы того времени писали фрески, станковые картины и книжные миниатюры; некоторые, по-видимому, даже были миниатюристами, прежде чем стали работать в стенной живописи; но обобщить это в том смысле, что образование нового живописного стиля всюду совершалось сперва в миниатюрной живописи, мы не можем за недостатком фактических оснований. Справедливо, что миниатюрная живопись, с легкостью распространявшаяся из страны в страну, повсюду содействовала образованию нового стиля и в особенности оказала влияние на станковую живопись. Но стенная и миниатюрная живопись, развивавшиеся с самого начала рядом, все время

влияли одна на другую. Иконография большей части сюжетов Ветхого и Нового Заветов и житий святых, несомненно, сложилась первоначально в монастырской миниатюрной живописи, но образование живописного стиля, включая сюды и заполнение свободной плоскости, отведенной для картины (то есть композицию), произошло по преимуществу в стенной живописи. Колоннады, завесы и ковры средневековых задних планов, например, должны были появиться во фресках, а не в миниатюре. Впрочем, этот вопрос о первенстве может быть разрешен лишь для каждого случая в отдельности. История тосканской монументальной живописи с появлением исследований Румора, Миланези и капитального труда Кроу и Кавальказелле была значительно углублена. В Италии над ней работали Вентури, Супино, Германо, на крайнем севере – Тикканен, Обер и другие; в Германии – Добберт, Фрей, Тоде, Викгофф, Шмарсов и Стриговский; интересными изысканиями мы обязаны Максиму Циммерману, Шубрингу, Каллабу, Дворжаку и О. Вульффу; Ротес и Агнеса Гоше специально изучали сиенскую, Свиды и граф Георг Вицтум – флорентийскую живопись треченто. Предтечей великого Джотто был Чимабуэ (Ченни ди Пено; около 1240 – около 1302). Когда Чимабуэ писал около 1260 г. Мадонну, находившуюся прежде в церкви Санта-Тринита (рис. 298), а теперь во Флорентийской академии, ему было не более 20 лет. Тем не менее эта работа по сравнению с более ранними и одновременными тосканскими Мадоннами, в которых, как, например, в картине Гвидо Сиенского (см. рис. 142), уже чувствуется дыхание нового стиля, показывает превосходство великого мастера.



Рис. 298. Чимабуэ. Мадонна с Младенцем. Большой алтарный образ во Флорентийской академии. С фотографии Алинари

Уже на многих современных Чимабуэ образах Богоматерь и Сын изображены не просто глядящими с картины, а переданы их теплые отношения друг к другу. Напротив, по типам, выбору красок все эти Мадонны на золотых фонах еще чисто византийские, как и сама Мадонна Чимабуэ. Новизной в картине является трон со ступенями, на который Чимабуэ посадил Богоматерь, нов мотив окружения трона ангелами в виде

сильных стройных юношей в длинных одеждах с крыльями и нимбами, которые поддерживают его; отличают эту Мадонну от родственных ей изображений, с резко обозначенными контурами, более нежная и совершенная моделировка, передача внутреннего состояния. Позднее, с достоверностью приписываемое Чимабуэ изображение Мадонны, еще более величественное, свободное и жизненное, чем образ из Флорентийской академии, находится среди фресок трансепта Нижней церкви в Ассизи. Подле Богоматери здесь изображен св. Франциск. Пребывание Чимабуэ в Риме (1272), доказанное Стриговским, приходится на время между возникновением этих двух произведений. Церковь св. Франциска в Ассизи – настоящее святилище живописи. Все стены и потолочные своды как Верхней, так и Нижней церкви украшены фресками. Здесь для живописцев Средней Италии и Тосканы открылось обширное поле деятельности. Перед ними встала задача воплотить легенду нового святого в современных, невиданных образах, заставить ожить глубокое чувство любви к природе, наполнявшей душу божественного Франциска, на стенах этой церкви. Кто были первые живописцы, увековечившие в продольном корпусе Нижней церкви историю жизни св. Франциска, мы не знаем. Но несомненно, что в украшении Верхней церкви главное участие принимал Чимабуэ. Под его непосредственным руководством были расписаны трансепт и хор. На восточных стенах обоих поперечных нефов написаны Распятия. Северное крыло трансепта украшено изображениями на сюжеты Деяний апостольских, хор – сценами из жизни Пресвятой Девы, южное крыло трансепта – изображениями из Откровения Иоанна; в четырех отделениях свода над средокрестием представлены четыре пишущих евангелиста. Из византийских, римских и тосканских элементов здесь раз-

вился новый, далеко еще не свободный и неясный по формам, но мощный и выразительный художественный язык. Наибольшей силой отличается Распятие в южном крыле трансепта, которое вслед за Тоде мы признаем собственноручным произведением Чимабуэ. Ряд ветхозаветных и новозаветных изображений на стенах продольного корпуса вверху принадлежат его ученикам и более молодым, воодушевленным самостоятельными стремлениями художникам. В конце своей жизни Чимабуэ был призван в Пизу, где выполнил в большой абсиде собора мозаичную фигуру Христа во славе. Но эта плоская по рисунку мозаика не позволяет судить об особенностях, свойственных мастеру, который был для своего времени смелым новатором, пока его не превзошел Джотто. Джотто ди Бондоне (1266 или 1267–1337) Вазари называл учеником Чимабуэ. Принимая, с одной стороны, что еще Чимабуэ получил заказ выполнить только что упомянутые нами библейские фрески верхних частей стен продольного корпуса Сан-Франческо, представляющие все переходные ступени от византийского к готическому (римскому или тосканскому) стилю, а с другой стороны – в позднейших и наиболее интересных из этих фресок (например, Исаак благословляет Иакова) признавая вместе с Тоде и Циммерманом юношеские произведения Джотто, мы не будем иметь никаких оснований, подобно многим исследователям, сомневаться в указанном свидетельстве Вазари. Отголоскам старого римского фрескового стиля (см. рис. 136), которые находят в этих фресках некоторые ученые, мы не склонны придавать особого значения. Бесспорно, Джотто написал, прежде всего, ряд сцен из жизни св. Франциска (всего 28 картин), украшающих нижние части стен того же помещения, хотя и с этим согласны не все. Мы не разделяем мнения, что именно эти картины доказывают

происхождение Джотто из школы миниатюристов. Что молодой мастер еще не достиг здесь полного монументального спокойствия своих позднейших произведений, представляется вполне естественным. Он прежде всего заботится здесь о том, чтобы рассказать каждый отдельный сюжет возможно правдивее и живее, и любопытно при этом то, что, углубляя плоскость картины как пространство посредством изображения интерьера зданий, приближающихся к перспективным, и располагая фигуры друг перед другом, он идет в юношеском произведении дальше, чем в своих наиболее зрелых работах позднейшего времени. Особенно сильно выступают эти черты, например, в сценах проповеди св. Франциска перед Гонорием III и утверждения францисканского ордена папой Иннокентием III. Пока только ощупью продвигался Джотто в этом направлении. Время для более совершенного углубления пространства на плоскости картины еще не пришло, и еще раз утвердилось, как типичное явление стиля, стенная живопись не перспективная, а ограниченная определенной глубиной пространства. Ровный синий фон, золотые нимбы и пучки лучей, пейзаж, неестественный и как бы приставной, развертывающийся, самое большее, в двух планах, наконец, прием изображения зданий, как на подмостках средневековых мистерий: чтобы их представить одновременно снаружи и изнутри, надо убрать передние стены и оставить лишь тонкие угловые колонки, – все эти особенности придают фрескам Джотто в общем еще средневековый характер. Перспективное направление линии зданий нередко найдено правильно, но никогда оно не проведено с полной строгостью. Свет и тени располагаются, следуя естественному падению света на стенную поверхность. Условные уступчатые скалы, поднимающиеся, как правило, непосредственно позади переднего пейзажно-

го плана, восходят, как доказал Каллаб, минуя византийские промежуточные ступени, к древнехристианским прототипам. Конечно, еще не может быть и речи о правильной анатомии человеческого тела, но наблюдательность Джотто, писавшего не с натуры, а по памяти и воображению, была так велика, что фигуры кажутся нам верно нарисованными и правильно действующими, а в обнаженных частях тела можно заметить следы пластической моделировки посредством светотени.



Рис. 299. Джотто. Расставание св. Франциска со своим отцом. Фреска в Верхней церкви в Ассизи. С фотографии Алинари

Внешний и внутренний черный контурный рисунок уступил здесь место настоящей, хотя еще довольно слащавой живописи кистью. Естественно, что и типы

голов у Джотто, соответственно, далеки от полных самостоятельной жизни изображений XV столетия. В особенности его безбородые овальные юношеские и женские лица с полными щеками, выдающимися скулами, прямым носом, напоминающие лица на рельефах Джованни Пизано, следует рассматривать как типы, а не как самостоятельные образы, так как они постоянно повторяются. Лишь в более поздних произведениях Джотто появляется, сначала во второстепенных фигурах, портретная индивидуальность.

При всех обусловленных временем слабых сторонах этого живописного стиля ряд его непреходящих достоинств, в которых мы, не задумываясь, приветствуем зарю нового искусства, нельзя не отметить. Никогда еще ни один живописец не умел рассказывать более непосредственно, живо, убедительно и вместе с тем более просто, естественно и сжато. Джотто изгоняет всякую лишнюю фигуру, всякий преувеличенный жест, всякую напыщенную мину в выражении. Его колорит светел и ясен, как и его истолкование человеческих действий. Его связь с природой обнаруживается в верном наблюдении людей, в выражении их лиц, движений и поз. В этих случаях он очень удачно передает особые детали. Как прекрасно изображает он, например, поющих монахов в композиции «Праздник Рождества Христова в Греччио» и пьющего крестьянина в «Чудесном источнике воды». Как трогательна «Проповедь св. Франциска птицам»; какое захватывающее впечатление производит «Расставание Франциска с отцом» (рис. 299), сколько драматизма в «Чуде перед султаном»! Представить действия в зависимости от душевных состояний людей и выразить их языком жестов и мимикой лица Джотто прекрасно умел уже в этих ранних фресках, законченных, как можно предполагать, в 1295 г. О дальнейшем совершенствовании Джотто нам дают представление

две его ранние станковые картины. Большая, написанная около 1296 г., «Мадонна со святыми и ангелами», во Флорентийской академии, по расположению фигур еще сильно напоминает Мадонн Чимабуэ; но здесь между Младенцем, святыми и ангелами чувствуется некоторая взаимосвязь, а новая, светлая, радостная гармония красок при прежних золотых фонах вводит нас в мир новых ощущений. Два года позже, Джотто приглашенный около 1298 г. в Рим, исполнил большой алтарный образ, хранящийся в ризнице собора св. Петра; внутри богатых готических архитектурных обрамлений написаны сидящие на тронах Спаситель и апостол Петр, распятие Петра и усекновение главы апостола Павла. Все здесь мощно и величаво, пламенно и торжественно. Трогательные сцены мученической смерти апостолов напоминают фрески Ассизи из жизни св. Франциска. Только в Риме произошла перемена в художественном воззрении Джотто. Его главное римское произведение – большая мозаика над входом в собор св. Петра⁶, изображающая «Navicella», то есть корабль, застигнутый бурей, и спасение Христом тонущего Петра, – отличается более свободным и монументальным замыслом, которым Джотто обязан древнехристианским мозаикам Рима. Его фресковое изображение папы Иннокентия VIII в Латеранской церкви занимает видное место в развитии итальянской портретной живописи. По возвращении во Флоренцию Джотто украсил около 1301 г. рядом превосходных фресок, к сожалению почти погибших, капеллу св. Магдалины в Палаццо дель Подеста (Барджелло). На правой от входа стене он написал сцены из жизни св. Магдалины, на стене у входа – ад, на противоположной, алтарной

⁶ Теперь совершенно реставрированная. С нее есть несколько старых копий. См: Wenturi A. Storia dell'arte italiana. T. V, p. 291–293.

стене – рай; от этой последней фрески уцелели только знаменитые портреты Данте и двух близких его единомышленников⁷, о которых с похвалой отзываются старые литературные источники. Данте представлен молодым, за год до его изгнания из Флоренции. Его тонкие черты, несмотря на то что портрет переписан, показывают успехи, сделанные Джотто в передаче индивидуальных особенностей лица. Талант Джотто в полной мере выразился во фресках небольшой церкви Санта-Мария дель Арена в Падуе, исполненных в 1304–1306 гг. На продольных стенах этой однефной церкви и по обеим сторонам триумфальной арки, перед хором, он поместил в три ряда сцены из жизни Пресвятой Девы и Спасителя. Внизу на цоколе, на пилястрах дверей в сером тоне написаны направо от входа аллегорические фигуры семи добродетелей, налево – такие же фигуры пороков. На западной стене изображен Страшный Суд, а напротив, на арке – Христос во славе. Этот ряд фресок – один из замечательнейших памятников истории искусства. По сравнению с ними все ранние изображения из жизни Богоматери и Спасителя кажутся бледными схемами. Юношеская манера Джотто, как она выразилась во фресках церкви св. Франциска в Ассизи, не сменяется каким-либо абсолютно новым стилем, но все положительные качества художника здесь как бы приумножились. Простота ситуаций и пластическая выразительность жестов, светлый, праздничный колорит делают росписи выдающимся произведением проторенессансной живописи. Даже изображение перспективы в деталях сделало успехи. Так, нимбы в противоположность неподвижным дискам, нарисованным позади голов святых, которые можно видеть во фресках Ассизи, здесь

⁷ Корсо Донато и Брунетто Латини.

уже приблизительно следуют движениям фигур и поворотам голов. В течение следующих 25 лет Джотто, слава которого быстро распространилась по Италии, работал в различных городах. В Верхней Италии сохранились лишь фрески свода одной из капелл церкви св. евангелиста Иоанна в Равенне; в Нижней Италии, где Джотто в 1330 г. расписывал стены замка Кастель Нуово и церкви Санта-Кьяра в Неаполе, вовсе ничего не дошло до нас из произведений его кисти. В Средней Италии в начале этого периода мы вновь находим его работающим в Ассизи, где им лично или под его руководством расписан трансепт Нижней церкви. Во всяком случае, при его непосредственном участии возникли фрески из жизни св. Николая в Северной капелле, некоторые новые «чудеса св. Франциска» и большое, в высшей степени драматичное Распятие на своде северного крыла трансепта. Несомненно, самим Джотто написаны фрески четырех отделений свода над средокрестием, которые должны быть причислены к его лучшим произведениям. Три поля содержат аллегорические, богатые фигурами изображения трех обетов францисканского ордена – бедности, целомудрия и послушания. В четвертом поле написано Прославление св. Франциска. Весь путь художественного развития, пройденный Джотто, лежит между этими фресками и фресками Верхней церкви. С удивительным пониманием монументальных задач стенной живописи размещены эти композиции в отведенных для них пространствах, с тонким художественным чутьем нежнейшие сочетания тонов приведены в гармонию со сплошным золотым фоном. Глубокое, искреннее чувство сообщает этим холодным самим по себе аллегориям теплое дыхание жизни.

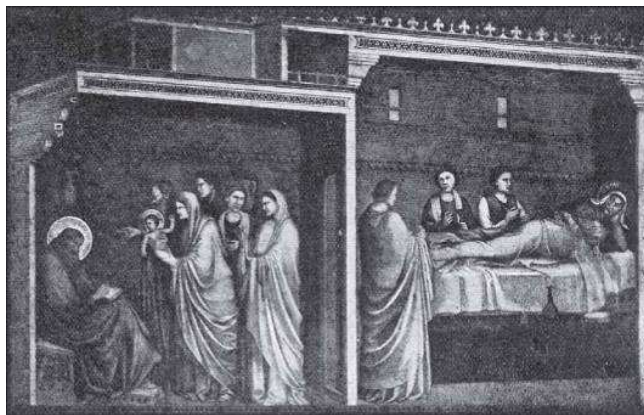


Рис. 300. Джотто. Рождество Иоанна Крестителя. Фреска в капелле Перуцци церкви Санта-Кроче во Флоренции.
С фотографии Алинари

Во Флоренции сохранилась только часть фресок Джотто. Вновь были открыты восхваляемые Гиберти фрески двух капелл церкви Санта-Кроче: удивительно разработанные по композиции сцены из жизни обоих Иоаннов, Крестителя и Евангелиста (рис. 300), в капелле Перуцци и одновременно монументальные и полные нежного чувства изображения из жизни св. Франциска в капелле Барди. Обе эти росписи принадлежат позднему периоду творчества Джотто. Здесь мы не будем перечислять поздние станковые картины. Назовем лишь пятистворчатый алтарь Болонской пинакотеки, в средней части которого написана Богоматерь с Младенцем на лоне, только слегка покрытым одеждой. Обрамление и золотой фон — еще готические; также и святые в боковых створках поставлены, как в готике, поодиночке, под стрельчатыми арками, но по живости и разнообразию движений эти фигуры уже ближе к грядущему искусству. И здесь Джотто доказал, что гений в пределах любого стиля и любой эпохи способен творить достойное вечности. О колоссаль-

ном впечатлении, произведенном искусством Джотто на современников, свидетельствовали тысячи и еще свидетельствуют сотни фресок во всей Италии. Их стиль, более или менее близко примыкая к стилю Джотто, никогда не превосходит его в силе или изяществе. До нас дошли имена многочисленных учеников, праучеников и последователей Джотто, которые часто попадали под влияние стиля их великих сиенских современников, одновременно и идиллического, и декоративного. Учеником Джотто во Флоренции, по исследованиям Свида, оказывается неизвестный по имени мастер, выполнивший образа св. Цецилии в галерее Уффици, деятельность которого, насколько нам известно, приходится на время между 1300 и 1330 гг. Посвятив себя задаче перспективного углубления плоскости картины в духе молодого Джотто, он не освободился, однако, от старой оцепенелости форм. Рядом с этим мастером развивался Бернардо Дади (впервые упоминаемый в 1317–1355 гг.), для красивой Мадонны которого Орканья создал свой мраморный киворий. Что он тождествен флорентийцу Бернарду (Bernardus Florentinus), кисти которого принадлежат подписанные Мадонны 1328 и 1332 гг. в галерее Уффици и академии, доказал граф Вицтум. Главные фрески Бернардо Дади находятся в капелле св. Павла, в церкви Санта-Кроче во Флоренции и изображают мученичества св. Стефана и Лаврентия. Переход от его ранних работ, в которых он стремился достигнуть глубины пространства, к более плоской живописной технике его позднейших произведений совершился не без влияния сиенской школы. Главным и наиболее близким Джотто учеником был Таддео Гадди (ум. в 1366 г.). В Берлинском музее находится небольшой створчатый алтарь его работы. Главное произведение Таддео Гадди – фрески со сценами из жизни Богоматери на стенах капеллы Барончелли в церкви Санта-Кроче во

Флоренции – показывает в нем смелого и искусного подражателя Джотто, старающегося превзойти своего учителя в развитии пространственных отношений, например его пейзаж, оставаясь по-прежнему неорганической частью картины, разворачивается уже не в двух, а в трех планах. В старых источниках (Вазари) упоминается мастер Джоттино, или Маленький Джотто. По видимому, этому живописцу (полное имя Джотто ди маэстро Стефано) принадлежит слабая фреска «Благовещение» в церкви Всех Святых во Флоренции. Ему ошибочно приписали произведения Мазо (ди Банко) Фиорентино. Ранними работами этого последнего мастера считаются строго выполненные изображения Рождества Христова и Распятия фамильной капеллы Строцци в церкви Санта-Мария Новелла; после 1343 г. им написаны в капелле Барди в церкви Санта-Кроче полные жизни и красоты фрески из деяний св. Сильвестра и императора Константина. Его наиболее зрелое произведение – «Плач над телом Христовым» в галерее Уффици – отличается спокойствием и величавой простотой рисунка и выражения. Джованни да Милано (впервые упоминается в 1350–1369 гг.) близок по стилю мастеру, создавшему образ св. Цецилии, и Дадди. В своих произведениях – великолепных фресках из жизни Богоматери и св. Магдалины в капелле Ринуччини в церкви Санта-Кроче во Флоренции, алтарном образе Богоматери в картинной галерее Прато и «Плач над телом Христовым» (Пиета) во Флорентийской академии – он показывает себя мастером, умеющим придавать фигурам пластическую округлость и жизнь, а пространству – надлежащую глубину. К манере Таддео Гадди восходит стиль его разностороннего сына Аньоло Гадди (ум. в 1396 г.). Его фрески, изображающие обретение Животворящего Креста в хоре флорентийской церкви Санта-Кроче и легенду о поясе Богоматери в соборе Прато, изяществом, спокойствием

линий и органическим расчленением ландшафта значительно превосходят произведения его отца. Творчество Спинелло Аретино, плодовитого праученика Таддео Гадди, жившего до 1410 г., представляет переход к искусству последующего времени. Исполненные им многочисленные фрески – в соборе и церкви Сан-Франческо его родного города Ареццо, в Сан-Миньято аль Монти и монастыре Санта-Мария Новелла во Флоренции, в пизанском Кампосанто и в других местах – представляют новую манеру в изображении пространства, основанную на общем воззрении Джотто, однако же схематически развивающую его дальше. Вне джоттовской школы стоят два великих флорентийских художника: Андреа ди Чоне (Орканья) и Нардо ди Чоне (впервые упоминается с 1345 г.; ум. в 1365 г.). Орканья был не только знаменитым зодчим и скульптором, но и одним из великих живописцев своего времени. К сожалению, его фрески в хоре Санта-Мария Новелла погибли. Что же касается фресок капеллы Строчи в левом крыле трансепта этой церкви, то едва ли справедливо обычно высказываемое мнение о принадлежности их Орканье, так как мы имеем свидетельство Гибerti, что эту капеллу расписывал его брат Нардо (хотя особо упоминается только композиция «Ад», написанная Нардо). Орканья написал для этой капеллы (1357) пятистворчатый алтарный образ, средняя часть которого занята величественным изображением сидящего на троне Христа с коленапреклоненными у ног его апостолом Петром и Фомой Аквинским. В этом строгом и обдуманном произведении полные достоинства, но очень общо задуманные типы фигур и голов сильно отзываются скульптурной мастерской, в которой они возникли, хотя, с другой стороны, здесь совершенно незаметно особого стремления к углублению пространства и пластичности, скорее, картина понимается как плоскость, оживленная фигурами. Главным

произведением Нардо ди Чоне мы могли бы считать вышеупомянутые превосходные фрески, по которым прежде обычно судили о живописном стиле Орканьи, если только действительно Гиберти не хотел приписать ему композицию «Ад». В этом стиле одновременно больше и силы, и нежности, чем в манере любого ученика Джотто, а в живописной разработке отдельных голов, в напряженности религиозного чувства мужских лиц и в прелести выражения женских он превосходит самого Джотто. На западной стене изображен Страшный Суд (рис. 301).



Рис. 301. Группа святых из композиции «Страшный Суд». Фреска работы Орканьи или его брата Нардо. С фотографии Алинари

В облаках парит Спаситель, по левую руку Его – коленопреклоненная Богоматерь, по правую – глядящий вверх в благоговейной позе Иоанн. Среди праведников и грешников выделяются восхитительные группы женских фигур, одни кружатся в восторженной хороводной пляске, другие горюют, погруженные в тихую, безмолвную скорбь. На левой стене изображен Рай – великолепное произведение флорентийской живописи, в котором, по выражению Буркгардта, лица праведников достигают высшего в этой школе предела красоты и прелести. Написанный на противоположной стороне «Ад» изображен по Данте и более поэтичен, чем живописен.

Во дворе клуатра церкви Санта-Мария Новелла находится знаменитая капелла дельи Спаньюоли, великолепная фресковая роспись которой, исследованная Гетнером, Юлиусом фон Шлоссером и Ф. Кс. Краусом, может рассматриваться как главное произведение доминиканского искусства XIV столетия, подобно тому, как роспись церкви св. Франциска в Ассизи – главное произведение францисканского искусства. К сожалению, мы не знаем, кто создал эти фрески, содержанием которых служит апофеоз доминиканского ордена. Достаточно того, что они принадлежат джоттовской школе, затронутой сиенским влиянием. Поэтической легенде и задушевности францисканского искусства доминиканское противопоставляет в этой живописи строго рассудочную, символическую догматику. Главное изображение на задней стене этой обширной капеллы – сложное по количеству фигур Распятие. Западная и восточная стены заняты историческими фресками доминиканского ордена. В середине западной стены на высоком трехъярусном готическом троне, возвышающемся над скамьями хора небесного храма, восседает св. Фома

Аквинский. У ног его повержены еретики. В среднем ряду стоят 14 женских фигур, олицетворяющих схоластические понятия добродетелей, наук и искусств. На самой нижней ступени сидят главные представители наук и искусств на земле. В целом монументально-симметричное построение композиции как бы предваряет «Диспут», или «Афинскую школу» Рафаэля. Фреска восточной стены, изображающая в отдельных, полных жизни группах практическую деятельность доминиканского ордена, расположена менее симметрично и вместе с тем более художественно. Любопытно в нижней части картины, где представлена учительская деятельность доминиканцев и защита Церкви, изображение их в виде черных и белых пятнистых собак (*domini canes*, псы Господни). Поэтичен в средней части сад «детей мира»; в чистых и возвышенных чертах изображены праведники, входящие во врата рая. Отдельные группы, распределенные с удивительным равновесием, переходят одна в другую и составляют вместе в высшей степени мощное целое. Относительно техники этой флорентийской и вообще всей итальянской стеной живописи XIV столетия нам дает сведения «Трактат о живописи» Ченнино Ченнини, бывшего ученика Аньоло Гадди. Ченнино сообщает, что стенная живопись обычно писалась на сырой известке и, таким образом, была настоящей фреской, а это отнюдь не исключало пользования в качестве вспомогательного средства также и клеевыми красками (на яичном желтке или фиговом соке как связующем начале). Напротив, станковая живопись употребляла исключительно клеевые краски. Мы привели в этой главе только малую часть сохранившихся произведений флорентийской стеной и станковой живописи рассматриваемой эпохи, но все сохранившиеся картины составляют опять-таки лишь небольшую часть того, что было создано

тогда во Флоренции. Если бы мы могли хотя бы на короткий миг увидеть церкви, дворцы и общественные здания прекрасной столицы Тосканы во всем блеске фресковых росписей, украшавших их в 1250–1400 гг., то во многих случаях в интересах сохранения истинного монументального стиля, в общем еще плоского, мы пожалели бы, что искусство следующего столетия пожертвовало столь многим из прошлого великолепия. Сиена в области живописи успешно оспаривала пальму первенства у Флоренции. Сиенскую живопись отличает от флорентийской целый ряд особенностей. Она полностью порвала все связи с византийским искусством. Нагое тело здесь, по крайней мере на картинах, писанных клеевыми красками, моделируется в тенях зеленым, а на светлых участках красноватым тоном; ткани одежда пышны, более затканы золотом; кисть сиенских мастеров любовно и с мягкими переходами тонов выписывала все детали. Архитектурные и пейзажные задние планы ранее, чем во Флоренции, соединились с золотыми фонами, хотя и не так естественно. При этом сиенской живописи с самого начала не хватало дара краткого, ясного и увлекательного повествования; она предпочитает изображения без действия, спокойные группировки масс, символические образы, но вместе с тем жесты ее фигур изящнее, лица милвиднее, во взглядах больше нежности. Смешение готической и византийской манеры обнаруживается в сиенской живописи с большей ясностью, чем во флорентийской. Дуччо ди Буонинсеня (впервые упоминается в 1282–1319 гг.), по возрасту стоящий между Чимабуэ и Джотто, был первым сиенским живописцем, слава которого разнеслась по всей Италии. Юношеским произведением Дуччо с 1900 г. считают, следуя Викгоффу, Рихтеру, Броуну, Ротесу и другим, большую, торжественную, еще совсем византийскую

Мадонну капеллы Руччелли в церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции, которая прежде ошибочно приписывалась Чимабуэ. В 1285 г. Дуччо писал еще в византийской манере, в духе Чимабуэ. Во всяком случае, его главное произведение – огромный двусторонний образ «Величество» (Maesta), который в 1311 г. был торжественно перенесен из мастерской художника в Сиенский собор и водружен на главном алтаре под куполом. Теперь лицевая и обратная стороны этого с обеих сторон расписанного алтарного образа распилены и поставлены рядом в соборном музее; из шести отдельных образов передней стороны одно «Рождество Христово» попало в Берлинский музей. Главное изображение передней стороны (рис. 302), «Величество», представляет Богоматерь, сидящую на престоле и окруженную неподвижно стоящими ангелами в длинных одеждах и коленапреклоненными святыми, что сильно удлиняет картину. Богоматерь и Младенец при всей торжественности живее, чем на более ранних образах Мадонн; черты лиц уже более открытые, округлые и живые; удивительно тонко передано выражение преданности и сладостной набожности в лицах святых и ангелов. Главная доска обратной стороны содержит в 26 полях Страсти Господни; изображения пределы посвящены жизни Богоматери и юности Спасителя. Все эти исторические композиции Дуччо, хотя и возникли позже, чем фрески Джотто в Падуе, не могут сравниться с величавой простотой и ясностью великого флорентийца. Они богаче миловидными второстепенными фигурами, не так спокойны в движениях, менее самостоятельны в главном и существенном, зачастую примыкая к византийским образцам, и притом в большей степени подчинены замыкающей их архитектонике и пейзажному обрамлению, ничуть не улучшая джоттовских представлений о пространстве. Сцены

страстей изображены нагляднее, чем те, в которых преобладает движение. При всем том нет недостатка в отдельных интересных чертах, а выражение лица, которое повсюду соответствует действию, и здесь достигает поразительного разнообразия. Мы не можем останавливаться на других картинах, приписываемых Дуччо и находящихся в различных собраниях. Но достаточно и «Величества» Сиенского собора, чтобы отвести ему почетное место в истории искусства.



Рис. 302. Дуччо ди Буонинсеня. Величество. Алтарный образ в соборном музее в Сиене. С фотографии Алинари

Самым значительным из последователей Дуччо был Симоне Мартини, богато одаренный мастер, находившийся в пожилом возрасте в таких же отношениях с Петраркой, как Джотто с Данте. Симоне родился около 1265 г. в Сиене, умер около 1344 г. в Авиньоне, куда он переселился в 1339 г., следуя папскому приглашению. Его первое знаменитое произведение – фреска, которой он украсил зал совета сиенского Палаццо Публико в 1315 г., всего четырьмя годами позже того, как Дуччо окончил свое «Величество». Подобно главному изображению сиенского алтаря, эта фреска также представляет «Величество», то есть Богоматерь с

Младенцем на престоле со святыми и ангелами вокруг. Из византийского наследия Симоне сохранил в этой картине иные особенности, чем Дуччо в своей: Богоматерь имеет на голове корону, Младенец, обращенный прямо к зрителю, стоит у нее на коленях в торжественной позе; в затканых золотом материях проявляется восточная любовь к роскоши. Восемь святых, предшествуемых верховными апостолами Петром и Павлом, держат над головой Марии балдахин. Впереди на ступенях трона стоят на коленях прелестные ангелы, протягивающие Богоматери вазы с цветами. При строгой симметрии и праздничной торжественности здесь много красоты и нежности. Около 1317 г. Симоне написал для алтаря церкви Сан-Лоренцо в Неаполе (правда, плохо сохранившуюся) картину с изображением коронации короля Роберта его братом архиепископом Людовиком Тулузским; в 1320 г. он написал для главного алтаря церкви св. Екатерины в Пизе, сохранившийся, к сожалению, только разрозненно в пизанских собраниях, образ Богоматери, показывающий всю деликатность и тщательность его живописной техники, все очарование его светлых красок. В 1328 г. он написал в сиенском Палаццо Пубблико на стене напротив «Величества» большой портрет полководца Гвидориччо Фольяни де Риччи на коне – очень правдивое изображение, написанное в профиль на синем фоне, с условно переданным пейзажем – первый портрет всадника в этом роде. К 1338 г. относится милостивое, но манерное, как и все станковые картины Симоне Мартини, замечательно тонко исполненное на золотом фоне изображение Благовещения, в галерее Уффици, которое он, как явствует из подписи, исполнил совместно со своим шурином, более слабым художником, Липпо Мемми. Только в 1333–1336 гг. написаны Симоне фрески из жизни св. Мартина в Нижней церкви в Ассизи –

величественные и полные жизни картины, композиции которых, правда, заставляют пожалеть о простой и мощной соразмерности джоттовских произведений, но зато отличаются любовью к выражению характеров и тщательной по соединению красок живописью. Из фресок Симоне Мартини в Папском дворце в Авиньоне (после 1339 г.) можно различить на потолке зала Консистории написанные в натуральную величину изображения пророков и сивилл, а в Папской капелле – остатки новозаветных сцен. Отдельные изображения небольшого складного алтаря, написанного Симоне в Авиньоне, хранятся в Лувре, Антверпенском музее и Венской императорской галерее. Лучшие из этих досок, в особенности венское «Положение во гроб», и в отношении пейзажа стоят на высшей ступени развития, достигнутой XIV столетием. Итак, можно видеть, что Симоне Мартини в Авиньоне играл роль посредника между северным и южным живописными стилями. Главное произведение Липпо Мемми – колоссальных размеров «Величество» в Палаццо Публико в Сан-Джиминьяно, исполненное в 1317 г., то есть двумя годами позже фрески его шурина в сиенском Палаццо Публико. Этот огромный образ, написанный в светлых веселых тонах, отличается поразительной тщательностью выполнения, но в спокойном величии общего впечатления он значительно уступает фреске Симоне. Оживление в сиенское искусство внесла школа братьев Лоренцетти. Пьетро Лоренцетти (около 1280–1348) был старшим из братьев. Из произведений Пьетро кроме полных страстного движения фресок со сценами Страстей Господних в Нижней церкви Ассизи сохранились только алтарные образы. Около 1320 г. окончен замечательно написанный алтарный образ (Богородица со святыми) в приходской церкви Ареццо, в 1329-м – «Мадонна среди святых», в Сиенской

академии, картины, – в которых зеленоватые тени в моделировке нагого тела уступили место более прозрачным и теплым тонам в тенях. Много взятых из жизни черт в «Рождестве Богородицы» (1247), в музее Сиенского собора, – картине, полной движения, в которой сказались флорентийские влияния. Амброджо Лоренцетти (ум. в 1348 г.) главным образом прославился в области фресковой живописи. С его станковыми картинами, которые по способу изображения пространства близки картинам Дуччо, лучше всего можно познакомиться в Сиенской и Флорентийской академиях. От фресок в Сиене, изображавших историю францисканского ордена, о которых с восторгом отзывался Гиберти, уцелели только остатки, но и они дают понятие о почти джоттовской ясности композиций. Главные произведения Амброджо (1337–1339) – три большие фрески аллегорического содержания в сиенском Палаццо Публико, драгоценный памятник свободного и гордого духа граждан этого города. Основная картина изображает сильное, правосудное и добродетельное правление города Сиены. Над головой сидящего посредине на троне коронованного правителя города, который олицетворяет городскую общину, парят христианские добродетели; по сторонам его сидят меньшие по размеру, чем он, фигуры светских добродетелей. Наилучше сохранилась полная достоинства, как бы вылитая в своей спокойной позе женская фигура «Мир» (рис. 303). Надписи объясняют значение других аллегорических фигур, групп и целых сцен, изображающих такие понятия, как отправление правосудия, согласие граждан, военная сила. Налево внизу приближается процессия знатных граждан, в их высшей степени живых лицах нетрудно признать портретное сходство; направо стоит на страже конная и пешая рать. Фреска второй стены изображает благодетельные

последствия хорошего правления: картины торговой и художественной жизни, трудовой и праздничной стороны мирного существования посреди широкого холмистого пейзажа; в уступчатых горах его заметна простота и естественность. На третьей стене представлены бедствия, в которые повергает город деспотический образ правления: убийства, грабежи, страх. Фигуры алчности, гордости и тщеславия летают вокруг отвратительной головы Тирании, сидящей справа, перед городской стеной. В целом эти плохо сохранившиеся аллегории еще малосовершенны, но их отдельные группы и фигуры полны силы и красоты. Во всяком случае, эти фрески Амброджо – один из интереснейших памятников живописи XIV столетия.



Рис. 303. Амброджо Лоренцетти. «Мир». Фреска. Фрагмент из композиции «Аллегория доброго правления в городе» в Палаццо Пубблико в Сиене. С фотографии Алинари

Пьетро и Амброджо Лоренцетти, умершие оба, как можно полагать, в 1348 г. от чумы, олицетворяют высшую точку, до которой поднялось сиенское искусство. Со второй половины XIV столетия начинается его постепенный регресс. Андреа Банни (1320–1414) и его брат Липпо Банни, Бартоло ди маэстро Фреди (1330–1410) и его ученик Таддео ди Бартоло (около 1363–1422) – наиболее искусные из тех художников, которые сентиментально и слабо вели старое сиенское направление вплоть до XV столетия. Наконец, в 1407 г. сиенцы, долго до того чуждавшиеся иногородних мастеров, пригласили к себе Спинелло Аретино, для росписи фресками одного из залов Палаццо Публико. По сравнению с Флоренцией и Сиеной Пиза, старейший художественный центр Тосканы, в области живописи стала уступать свои позиции. Одним из лучших пизанских живописцев XIV в. был Франческо Траино. От его большого написанного в 1344 г. для церкви св. Екатерины алтарного образа только главная средняя картина, изображающая триумф св. Фомы Аквинского, сохранилась на ее первоначальном месте. Вазари называл Траино, едва ли справедливо, учеником Орканьи. Его чувственное и одновременно поверхностное искусство проявляется в том, что на упомянутой главной картине духовную связь между Христом, Фомой Аквинским и его последователями он выражает посредством соединяющих их золотых лучей и потому стоит ближе к сиенскому, чем к флорентийскому стилю. Мнение Супино, что Франческо Траино был автором знаменитых фресок на восточной стороне южной стены Кампосанто в Пизе, представляется нам недостаточно убедительным.

Обширные циклы фресок XIV в. делают из Кампосанто одно из интереснейших мест для истории живописи. Только в 1350 г. стены, подразделенные на 42

большие поверхности, по 26 на длинных и по 5 на коротких сторонах, были окончательно приготовлены для фресковой росписи. Но в это время из плеяды великих мастеров, украсивших своей кистью Флоренцию и Сиену, кроме Орканьи, уже никого не было в живых. Ему и Пьетро Лоренцетти Вазари и приписывал знаменитые восточные фрески южной стены Кампосанто. Кроу и Кавальказелли считали их всецело произведениями братьев Лоренцетти, Добберт – работами одного Орканьи. Выше было отмечено, что Супино называл их автором Франческо Траино. Другие исследователи приписывали эти фрески пизанским живописцам, находившимся под флорентийским или сиенским влиянием, только Ротес полагал, что они были исполнены по рисункам Пьетро Лоренцетти. Пока приходится признать, что автор этих четырех грандиозных стенных картин, представляющих композиции «Триумф Смерти», «Страшный Суд», «Ад» и «Жизнь отшельников в пустыне», неизвестен. Наиболее замечательная из всех фресок – «Триумф Смерти» (рис. 304), грандиозная, навеянная страшной чумой 1348 г., стоящая, впрочем, в связи с известными легендами аллегория всемогущества смерти. Место действия образует лишенный глубины скалистый ландшафт, посреди которого обитают благочестивые отшельники: они одни ушли от страха смерти. Перед пышной охотничьей кавалькадой, во главе которой едут король с королевой, вдруг открывается зрелище – три отверстых гроба. Направо, к веселым юношам и девушкам, под сенью апельсиновой рощи предающимся служению музыке и любви, стремительно слетает с неба Смерть в образе отвратительной старухи с крыльями летучей мыши и занесенной косой. Лишь группа стариков, страдальцев и калек в центре, для кого смерть была бы благодеянием, простирают к ней руки, тщетно моля об избавлении.



Рис. 304. Триумф Смерти. Фрагмент фрески в Кампосанто в Пизе.
С фотографии Броджи

Резкая характеристика различных фигур, сильно повышенный, полный выразительности язык жестов, законченно-выделенные группы – отличают всю картину. Эта аллегория еще долго будет производить захватывающее по своей силе впечатление. Картина «Страшный Суд» своей старой выработанной симметричной одеревенелостью примыкает к известным, более ранним прототипам. Ново здесь лишь то, что Судья и Богоматерь помещены на небе друг подле друга в двух одинаковых миндалевидных ореолах (мандорлах). Третье изображение – «Ад», подразделенный на круги, по Данте, с сидящим посредине дьяволом, который изображен в виде страшилища, пожирающего грешников, – мало отвечает нашему современному художественному вкусу. Четвертая картина, развивающая одну из мыслей «Триумфа Смерти» и изображающая отшельников в Фиваиде, привлекает отдельными сценами, разбросанными в виде небольших жанровых картинок посреди широко раскинутого скалистого

ландшафта. Средняя часть южной стены посвящена пизанскому святому Раньери; его житие изображено в шести больших картинах известными живописцами джоттовского направления; три верхние фрески, более слабые, написаны Андреа да Фиренце (1376–1377); три нижние, лучшие, превосходящие пониманием ландшафтной глубины и освещением всего, что создано Тосканой в XIV столетии, написаны около 1386 г. Антонио Венециано. В 1390–1391 гг. Спинелло Аретино добавил шесть фресок на сюжеты легенды о св. Ефизии и Потите. Наконец, западная часть южной стены украшена в два ряда шестью превосходными, написанными в 1371–1372 гг. Франческо да Вольтерра фресками с историей Иова. Композиция «Пролог на небе», где Бог Отец спускается в облаках над водами, сопровождаемый большими крылатыми ангелами, чтобы покорить прижавшегося к скале Сатану, принадлежит к величественным и богатым по мысли произведениям XIV в., а для всей этой группы фресок не лишено интереса уже то, что Вазари приписывал их не кому другому, как самому Джотто. Фрески восточной стены («Распятие» и т. д.) следуют стилю фресок южной стены; фрески западной стены – позднего происхождения. Продольная северная стена, бо льшая часть которой только в XV столетии была украшена знаменитыми фресками Беночцо Гоццоли, в ее западной части была расписана Пьетро да Пуччо из Орвието фресками (начаты в 1390 г.) по сюжетам сотворения мира. Таким образом, известные художники этой эпохи, работавшие в Кампосанто, были родом из Флоренции и Венеции, из Ареццо, Вольтерры и Орвието; они то и свидетельствуют об огромном распространении стиля Джотто во второй половине XIV столетия по всей Италии. В горах Умбрии живопись хотя и развивалась в одном направлении с сиенской, но чуть отстала по художественной силе и значению от своих тосканских

сестер. Вспомним, что в сердце Умбрии, Ассизи, ни один умбриец не был допущен к работам по росписи церкви св. Франциска. В XIV столетии очагами искусства явились города Губбио и Фабриано, находящиеся на северо-западе. Одеризио да Губбио, жившего в 1264 г. еще в Губбио, в 1295-м – в Риме, где он и умер около 1299 г., обессмертил Данте, который восхвалял его как миниатюриста и вместе с тем за высокомерие поместил в огонь чистилища. Он считается основателем умбрийской школы миниатюрной живописи, которая оказала значительное влияние на монументальную живопись. Свойственную книжной картинке миниатюрность, которая при передаче ее в больших размерах дает лишь контурные очерки фигур, но несколько не уменьшает прелести лиц, показывает, например, фреска неизвестного мастера в верхней капелле Палаццо Муничипале в Губбио. Сидящая на престоле и окруженная святыми Богородица протягивает коленопреклоненному ленному владетелю Младенца для поклонения. В Фабриано началась деятельность Алегретто Нуци, которого в 1346 г. мы уже встречаем во Флоренции. Образами Мадонны его кисти с его подписью обладают, например, Берлинский музей, собор в Мачерате (1359) и христианский музей Ватикана (1365). Тем не менее нежная, тщательно выписанная берлинская Мадонна и сильный по исполнению образ Ватикана представляют столь большие различия, что Свида считал необходимым отличать умбрийского Алегретто от флорентийского. Во второй половине XIII столетия важнейшими мозаичными работами (к северу от Рима и к югу от Венеции) было завершение украшения купола Флорентийского баптистерия и главных частей фасада собора в Орвието. Во Флоренции византийское искусство находилось под влиянием призванных из Венеции греков. Даже Андреа Тафи (между 1250 и 1325 гг.), исполнивший большой образ

Спасителя в среднем круге купола, по своему стилю еще наполовину византиец. В Орвието в исполнении мозаик соборного фасада принимал участие сам Орканья. К сожалению, эти мозаики погибли и заменены новыми. Живопись на стекле пришла с севера вместе с готической архитектурой. Древние сохранившиеся памятники в Италии – окна церкви св. Франциска в Ассизи, исследованные Тоде и Мандахом; наиболее ранние из этих витражей выполнены в хорошем старом ковровом стиле, но постепенно они становятся более готическими, образуя по стилю переход от XIII к XIV столетию. Богатые по краскам расписные стекла большого окна хора Орвиетского собора, которые в утренние часы наполняют всю церковь окрашенным светом, возникли в 1401 г., тем не менее изображают событие земной жизни Спасителя и Богоматери в стиле XIV столетия. В Пизе расписными стеклами XIV столетия обладает Сан-Франческо (теперь Музео Чивико). Самое красивое из окон Флорентийского собора (исследовано Гансом Земпером) над второй южной дверью было выполнено в 1394 г. Антонио да Пиза по рисунку Аньоло Гадди. Но лишь исполненные в следующем столетии витражи разливают во всех восточных помещениях Флорентийского собора тот цветной полумрак, который скрадывает менее удачные архитектурные детали этого храма. Успехи миниатюрной живописи в Тоскане шли параллельно с успехами станковой живописи. Антифонарии и другие литургические книги, сборники городских актов, новеллы и поэмы в течение XIV столетия все с большим богатством и вкусом украшались миниатюрами. На украшение стихотворных произведений значительное влияние, по-видимому, оказал Петрарка. Дошедшие до нас имена живописцев нередко взаимосвязаны с сохранившимися миниатюрами рукописей. В особенности были искусны сиенцы, манера которых так часто отзывается миниатюрной живописью. Что

Дуччо прежде, чем ему было поручено выполнить алтарный образ «Величество» (см. рис. 302), расписывал книги и книжные переплеты, известно нам документально. Можно предполагать, что и Симоне Мартини иллюстрировал целый ряд рукописей. С большой долей вероятия, по крайней мере, приписываются ему изящные миниатюры списка Вергилия в Амвросианской библиотеке. Липпо Мемми считается автором небольших красивых миниатюр, которыми украшены литургические книги собора в Сан-Джиминьяно. Золотой фон, яркие, преимущественно красная и синяя, краски одежда, моделировка тела беловатыми цветами, серыми или зеленоватыми тенями, деликатное, тщательное исполнение, так что контуры и здесь все более исчезают под краской, отличают тосканскую миниатюрную живопись этого времени. Из умбрийских миниатюристов был уже назван Одеризио да Губбио. Из приписываемых ему, вероятно справедливо, рукописей, украшенных миниатюрами, следует упомянуть два служебника в архиве церкви св. Петра в Риме. Один изображает жизнь Марии (главная миниатюра – «Благовещение»), другой – подвиги св. Георгия. В этих картинках, помещенных большей частью внутри инициалов, мы находим все радостные и светлые черты раннеумбрийского искусства. Именно они убеждают нас, что это искусство, по сравнению не только с флорентийским, но и с сиенским, имело свой собственный облик. Тосканская и среднеитальянская живопись треченто (XIV столетие) достигла чистых высот самостоятельного идеального стиля, с которым затем вновь устанавливает связь лишь чинквеченто (XVI столетие). Кватроченто (XV столетие) ставило себе другие задачи.

2. Искусство Северной Италии

Архитектура

Североитальянские, в особенности ломбардские, зодчие рано приняли самостоятельное участие в развитии христианской архитектуры. В переходном к готике стиле выстроено цистерцианское аббатство Кьяравалле близ Милана. Но настоящая готика и сюда проникла из-за Альп. Древнейшая в Верхней Италии готическая церковь Сант-Андреа в Верчелли (1219–1224 и позже) своими распорными арками снаружи и пучковыми столбами внутри указывает на непосредственный перенос стиля из Парижа. Но и верхнеитальянские церкви нищенствующих орденов, которые и здесь являются проводниками высокой готики, реже обнаруживают тосканские, чем непосредственно французские влияния. И здесь они имеют иногда плоское покрытие или открытые стропила, иногда сводчатое. Наиболее ранняя, вся покрытая сводами францисканская церковь Сан-Франческо в Болонье (1246–1261) с шестью крестовыми сводами среднего нефа, хоровым обходом с венцом капелл и восьмиугольными пучковыми столбами кажется перенесенной из Бургундии. Но и в этой церкви распорные арки добавлены позже. Подобное же устройство хора (1267) имеет знаменитая церковь св. Антония в Падуе (1232–1307). В высшей степени своеобразно здесь сочетание готического хора и венца капелл с купольной системой церкви св. Марка в Венеции, над продольным корпусом и трансептом. Шесть увенчанных куполами главных квадратов имеют полуциркулярные арки; аркады боковых нефов и окна уже применяют стрельчатую арку. Общему впечатлению вредит отсутствие внутреннего единства, но сооружению нельзя отказать в живописности и внушительности

размеров. Многие верхнеитальянские церкви нищенствующих орденов взяли за образец тосканский тип с рядом капелл на задней стене трансепта. Однако прямоугольное окончание хора здесь встречается реже, чем выступающее многоугольное.

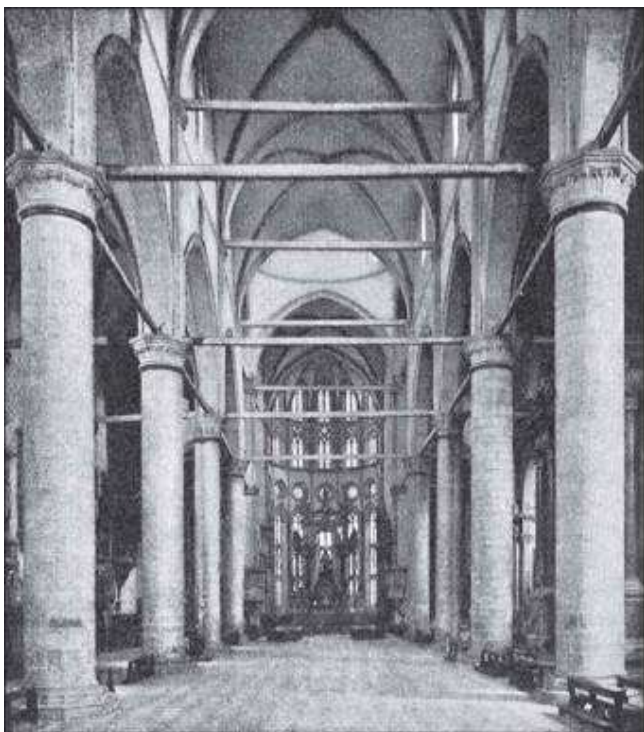


Рис. 305. Интерьер церкви Санти-Джованни э Паоло в Венеции.
С фотографии Алинари

Особенной ясностью плана отличается церковь Санта-Мария дель Кармине в Павии, составленная из квадратных отделений, с прямосрезанными капеллами хора и спокойно расчлененными столбами. Среди церквей венецианской области, где преобладают мно-

гоугольные окончания капелл и широко расставленные круглые столбы, некоторые еще имеют плоский потолок. Образцовыми сводчатыми постройками этого рода, интерьер которых, кроме многоугольных конечных капелл, поразительно напоминает флорентийскую церковь Санта-Мария Новелла, являются францисканская церковь Санта-Мария Глориоза деи Фрари (начата в 1330 г.) и доминиканская церковь Санти-Джованни э Паоло (начата в 1333 г.; рис. 305), обе в Венеции. Историю их сооружения исследовал Тоде. Это простые большие здания, ставшие храмами искусства благодаря произведениям скульптуры и живописи, которыми они украшались в течение столетий.

Особое место занимает роскошная церковь Чертозы (картезианского монастыря) близ Павии, начатая в 1396 г. по повелению герцога Джан-Галеаццо Висконти; с историей ее постройки знакомит нас исследование Л. Бельтрами. Вдоль трехнефного продольного корпуса тянутся ряды капелл, делающие его на вид пятинефным. Трансепт и хор имеют вид трех совершенно одинаковых крыльев, расположенных по типу центральных построек, причем каждое имеет окончание в форме листа клевера. Столбы расчленены, как в готике, арки стрельчатые, но в аркадах и нефках они нередко вновь имеют полукруглую форму. Однако это возвращение к полуциркульной арке здесь следует понимать не как восстановление романского стиля, а как переход к полукруглой арке раннего Ренессанса, в стиле которого был выполнен потом великолепный главный фасад этой церкви и ее остальные фасады. В фасадах большинства готических церквей Верхней Италии царит кирпичный стиль (ему посвящены работы Г. Штрака и Л. Грунера). Впрочем, кирпич здесь часто оживляется мрамором. Самым красивым готическим фасадом Венеции считается западный фасад

церкви Санта-Мария дель Орто; ее боковые нефы открываются также и на запад великолепными стрельчатыми окнами под изящными стрельчатыми арочными фризами и рядами ниш со статуями. Из веронских церквей самым нарядным готическим фасадом, выложенным из кирпича и мрамора, обладает небольшая однонефная церковь Сан-Фермо. Но в наиболее чистом виде этот богатый кирпичный стиль, в сущности ломбардо-романский, но заменивший полукруглую арку стрельчатой, можно наблюдать на фасаде церкви Санта-Мария дель Кармине в Павии. Большое влияние на верхнеитальянскую фасадную архитектуру оказал прелестный фасад Сан-Франческо в Болонье с украшениями из терракоты и майолики. В мраморном фасаде собора Генуи видно стремление приноровить чисто французские мотивы к древнепизанскому чередованию рядов черного и белого камня; напротив, изящно расчлененный мраморный фасад собора Монца явно восходит к кирпичным фасадам. Готические колокольни Верхней Италии хотя не всегда, но все же довольно часто отличаются от своих романских прообразов стрельчатыми арочными мотивами; иногда они переходят в восьмигранную форму и получают конусообразный шпиль над открытым верхним этажом. В качестве примера можно назвать башню миланской церкви Сан-Готтардо (1328–1379); ее веселая облицовка стен из красного кирпича, чередующегося с белым тесаным камнем, характеризует весь этот род построек. Две самые большие церкви Верхней Италии стоят до некоторой степени вне общего хода развития и по исполнению принадлежат частью уже XV столетию. Церковь св. Петрония в Болонье, посвященная высокочтимому патрону Болоньи, согласно плану 1388 г. должна была стать самой большой церковью в мире. Но постройка была прекращена в 1440 г., когда едва

был готов продольный корпус, поныне свидетельствующий о честолюбивых замыслах болонцев XIV столетия. Форма столбов, арочные пролеты, общее расчленение пространства заимствованы от продольного корпуса Флорентийского собора (рис. 306), но пропорции в болонской церкви выше, более готические; крайне неудачная галерея на консолях удалена; а на место пустых, прорезанных узкими окнами стенных поверхностей боковых нефов здесь открывается вид на двойные окна боковых капелл. Дегио с полным правом называл эту оконечную часть церкви св. Петрония самым совершенным внутренним помещением во всей итальянской готике.

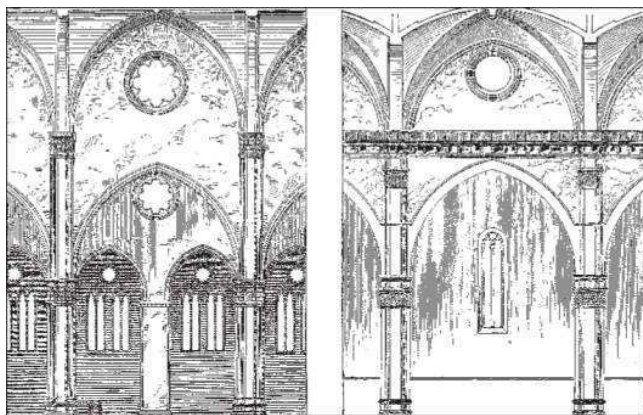


Рис. 306. Строительная система церкви св. Петрония в Болонье (слева) по сравнению с системой Флорентийского собора (справа). По Бецольдау

С историей постройки Миланского собора можно ознакомиться из работ Камилло Бойто, Л. Бельтрами и Альфреда Готгольда Мейера. И здесь задавались целью создать чудо света. Постройка началась в 1386 г. и к 1431 г. была доведена до сводов среднего нефа. Но

затем еще в течение целых столетий отстраивались отдельные части собора, а фасад был закончен только в конце XIX в. Миланский собор, имеющий пятинефный продольный корпус, пересеченный трехнефным трансептом, и окончание хора, образованное тремя сторонами восьмиугольника, с обходом, но без венца капелл, по общему плану и архитектуре с пучковыми столбами, контрфорсами и опорными арками, больше приближается к северной готике, чем какой-либо другой собор Италии. По своей вместимости это самая большая, по своему материалу (белый мрамор) – самая роскошная в мире готическая церковь. Когда итальянские архитекторы не могли справиться со своей задачей, на помощь призывались немецкие и французские зодчие: Генрих Парлер из Гмюнда, Ульрих фон Энзинген, Миньо из Парижа и др. В конце концов с помощью итальянских мастеров был доведен до конца свод средокрестия, увенчивающий здание. Стиль Миланского собора, лишенного башен, не может быть назван чисто французским или немецким. В нем часто сказывается итальянский вкус, выражающийся в преобладании горизонтальных линий над вертикальными, но и в его деталях немало нового и своеобразного. Новы, во всяком случае, капители столбов, состоящие из расставленных по кругу статуэток, хотя в этом новшестве нельзя видеть художественного успеха (рис. 307); новым для Италии явилось также впервые, вероятно, примененное в Бурже, а позже укоренившееся в Испании ступенчатое понижение высоты пяти нефов, при котором внутренние боковые нефы занимают по высоте середину между наружными и средним нефом. Со времени Буркардта художественная критика обычно отзывается очень строго о Миланском соборе. Что касается его внешнего вида, искаженного последующими веками, где разве только сказочные «мраморные горы»

могут пленить нашу фантазию, с этими отзывами, бесспорно, следует согласиться. Но интерьер с высокими сводами и целым лесом столбов, с царящим цветным полумраком, разливаемым – более поздними – расписными стеклами окон, не может не очаровать непредубежденного зрителя.

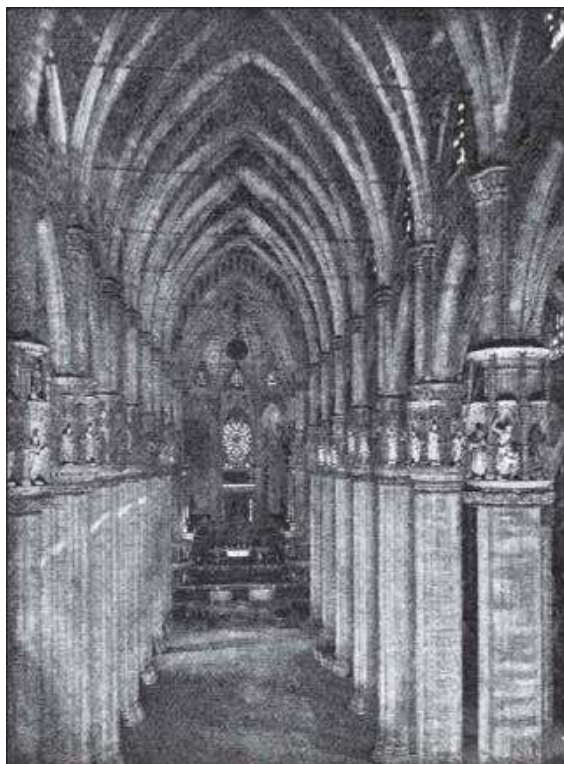


Рис. 307. Интерьер Миланского собора. С фотографии Броджи

Светские постройки верхнеитальянской готики не могут идти в сравнение по монументальности и внутреннему величию с тосканскими, но они превосходят их роскошью своих внешних украшений.

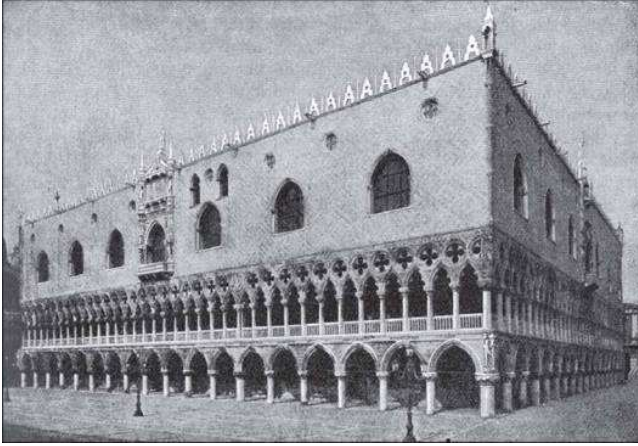


Рис. 308. Дворец дожей в Венеции. С фотографии Алинари

Ряд ратуш открывает Палаццо Пубблико Кремоны (1245) с его лоджией, образованной шестью стрельчатыми арками. Образцовой постройкой этого рода стал Палаццо Муничипале в Пьяченце (начат в 1281 г.). Его нижний этаж, построенный из песчаника, открывается наружу монументальной галереей с пятью стрельчатыми арками на столбах; верхний кирпичный этаж с украшениями из обожженной глины прорезан шестью тройными окнами в богатых обрамлениях и увенчан зубчатым карнизом, выступающим наружу на консолях. Но самый знаменитый и самый величественный из правительственных дворцов Верхней Италии – Дворец дожей в Венеции (рис. 308). Обращенный к морю фасад, возникший между 1310 и 1340 гг., послужил образцом для фасада, выходящего на Пьяццетту и добавленного в 1423–1438 гг. Нижний этаж открывается широкими стрельчатыми аркадами на коротких толстых колоннах, им соответствует двойное число аркад верхнего этажа с роскошным сквозным орнаментом, но более узких. Третий и четвертый верхние этажи под-

нимаются в виде ровных и гладких поверхностей, выложенных простым узором из ромбов и прорезанных небольшим количеством окон. Тяжелая верхняя часть здания стоит в неправильных соотношениях к обоим прелестным нижним этажам. Это было много раз замечено и еще чаще порицаемо. Но не надо забывать, что отражение в воде, на которое и был рассчитан древнейший, южный фасад, существенно изменяет это соотношение частей. Из верхнеитальянских судебных зданий на первое место следует поставить Палаццо делла Раджионе в Падуе (1192–1270), славящееся своей изящной двухэтажной, еще наполовину романской, лоджией. Готический вид имеет Палаццо де Джуреконсульти 1292 г. в Кремоне с огромными тройными стрельчато-арочными окнами, мощным арочным фризом вверху, увенчанным зубцами. Верхняя Италия не имеет общественных галерей, подобных флорентийской Лоджии деи Ланци, тем не менее двухарочная Лоджия деи Мерканти в Болонье (1332–1384), несмотря на ее закрытый верхний, увенчанный зубцами, этаж, быть может, самая грациозная и богатая кирпичная готическая постройка во всей Италии. Колонки и резные оконные обрамления из белого мрамора сообщают ей слабое красочное движение. Готические жилые постройки в значительном количестве сохранились в Верхней Италии. Палаццо Пеполи в Болонье, например, показывает, какой вид получает тосканский стиль фамильных замков при кирпичном строительном материале. Но действительно своеобразны и оригинальны только венецианские жилые дома этой эпохи. Светлые, с большим количеством окон, со стрельчатыми арками фасады нередко в нижнем этаже снабжены галереями, а в средних частях всех этажей находятся лоджии с четырьмя и более, до восьми, арочными пролетами; они поднимаются прямо над зеркалом каналов,

их стены и колонны сверкают белым мрамором и разноцветными горными породами камней; их фундаменты лежат на сваях, вбитых в почву лагун; у мраморных лестниц их парадных входов пристают гондолы. Готический стиль продолжал жить здесь еще в XIV столетии, и даже древнейшие здания сохранились по большей части в переработке этого более позднего времени. Палаццо Контарини-Фазан – одно из прелестьнейших кирпичных необлицованных построек этого рода. Огромный Палаццо Фоскари с типично расчлененным мраморным фасадом отличается уже более свободными формами готики XV столетия. Доро, сохранивший от старой постройки открытую галерею нижнего этажа, в современном виде (1424 и 1437), с фасадом, состоящим из правильно чередующихся аркад и окон, быть может, самое восхитительное в мире частное здание.

Пластика

Если в предыдущую эпоху верхнеитальянская скульптура завладела Тосканой и Средней Италией, то в рассматриваемый период, как позволяют заключать исследования А. Г. Мейера, Г. Бискарро и Диего Сант-Амброджо, начинается столь сильное течение из Тосканы в Верхнюю Италию, что указанное отношение становится почти что обратным. Милан в правление Висконти, Верона под владычеством династии Скала, Венеция в цветущее время преобладания наследственной аристократии были в Верхней Италии главными городами художественного движения. Стиль пизанской школы принес в Милан Джованни ди Бальдуччо. Его сохранившееся главное произведение – величественная мраморная гробница Петра Мученика в церкви св. Евсторгия (S. Eustorgio) с высокопарными по со-

держанию и слабыми по технике рельефами – не может идти в сравнение с лучшими произведениями пизанской школы. Самого себя Бальдуччо превзошел, по-видимому, при выполнении гробницы Аццо Висконти, от которой не сохранилось почти ничего, кроме покоящейся на смертном одре фигуры герцога, в соборной Тривульчи в Милане. Один из важнейших памятников ломбардской пластики второй половины XIV столетия – гробница блаженного Августина (Arca di S. Agostino), теперь по прихоти судьбы стоящая в соборе Павии. Исполненная между 1362 и 1380 гг., она должна была затмить богатством и пышностью гробницу Петра Мученика в Милане. Саркофаг с лежащей на нем фигурой блаженного Августина, представленного с чертами еще не потухшей жизни, стоит под мраморной сенью, открывающейся на три стороны полукруглыми аркадами. Ее необычно богатое фигуративное убранство представляет поучительный образец для истории развития искусства. В нижней части еще заметны следы пизанского стиля Джованни ди Бальдуччо, в верхних частях, вместе с другим чувством формы и другой техникой, пренебрегающей сверлом, можно распознать местный, североитальянский стиль, с более утонченным выражением и индивидуальностью голов, более стройными и сухощавыми фигурами. Это стиль *Compionesi*, скульпторов из города Кампионе на озере Лугано, составлявших, по-видимому, художественное братство, как прежде «*Maestranza comasiana*». Произведения Кампионези, достоверно им принадлежащие, находятся в Милане, Монце, Бергамо и Вероне. Их участие в создании украшений и скульптурного убранства Миланского собора засвидетельствовано многочисленными документами. Назовем некоторые имена. Маттео да Кампионе (ум. в 1396 г.) – мастер отличного, изящного соборного фасада города Монца, с небогатым, но

строгим по стилю скульптурным убранством; ему же принадлежит Императорская кафедра, служащая теперь трибуной для певчих, – над скульптурами ниш возвышается статуя Спасителя в необычном образе громовержца. В 1340 г. в Бергамо Джованни да Кампione выполнены восемь рельефов крещальни с изображениями из жизни Спасителя, отличающиеся тонким наблюдением природы; позже в более монументальном роде им исполнены некоторые скульптуры северного портала Санта-Мария Маджоре – например, искусно сработанная конная статуя св. Александра.



Рис. 309. Памятник Кангранде дела Скала в Вероне. По Мейеру

Однако главными произведениями Кампионези были известные памятники Скалигерам (феодалный род делла Скала) в Вероне. Как единственные в своем роде произведения готической малой архитектуры и как памятники веронским тиранам, стоящие под открытым небом в тихой, укромной части города, они производят особенное впечатление. В истории верхнеитальянской пластики XIV столетия им принадлежит почетное место. Самый древний и вместе с тем по своей надменности и простоте самый внушительный из них – памятник Кангранде делла Скала (1311–1329), прислоненный к стене старой капеллы Санта-Мария Антика. На скромном, лишенном украшений каменном саркофаге, поддерживаемом собаками, покоится фигура усопшего героя; выше, в изваянии, поставленном на площадке усеченной пирамиды, поднимающейся над готическим балдахином саркофага, он изображен на своем боевом коне, покрытом большой турнирной попоной, с обнаженным мечом в руке (рис. 309). Автор этого произведения неизвестен. Из других памятников Скалигерам отметим монумент Мастино II (1353), также увенчанный конной статуей, и самый богатый и пышный памятник Кансильорио делла Гранде (1374), выполненный Бонинода Кампионе. Подле шестиугольного роскошного готического балдахина, возвышающегося над саркофагом с лежащей на нем фигурой умершего, поднимаются еще шесть особых угловых балдахинов, под которыми помещены статуи. Из конечностей их фронтонов и фиалов вырастает постамент с конной статуей. В целом памятники Скалигерам, выдержанные в пропорциях итальянской готики, говорят о спокойном и уверенном в себе мастерстве художников. Тем, чем Кампионези были для Милана, Бергамо, Монца и Вероны, для венецианской области, как указал Бискарро, были Буони,

Санги, мастера гробниц фамилии Каррара в церкви августинцев (Эремитани) в Падуе и братья Массенье. В произведениях, возникших в это время в Венецианской области, чувствуется, что и здесь возбудителем нового направления явился пизанский стиль. Посредником в этом отношении между Пизой и севером можно считать Джованни Пизано, работавшего если не в Венеции, что не доказано, то, по крайней мере в Падуе для церкви Санта-Мария делла Арена (см. рис. 295). В городе св. Марка византийские художественные воззрения пустили более глубокие корни, чем в Средней Италии и Ломбардии, и лишь постепенно скульптуры, которыми продолжала украшаться церковь св. Марка, становятся романскими и готическими, не утрачивая, однако, под влиянием свойственного тосканской пластике драматизма своего внутреннего равновесия и внешнего спокойствия. Лишь в два последних десятилетия XIV столетия законченный, мягкий стиль венецианской школы находит свое выражение в произведениях братьев Якобелло и Пьер Паоло делле Массенье. Их первая работа – большой мраморный алтарь 1388 г. в церкви Сан-Франческо в Болонье. Красивее группы небесного Коронования Богородицы, венчающего алтарь, это время не произвело ничего. Братями Массенье исполнены в 1394 г. статуи апостолов, Марии и св. Марка на алтарной преграде церкви св. Марка в Венеции, полные достоинства, свободные и законченные фигуры; к ним близки по стилю статуи на преградах двух боковых нефов. Около 1399 г. оба брата работали еще в Миланском соборе. Замыслу Пьера Паоло принадлежит большое богатое готическое южное окно Дворца дождей в Венеции, возникшее вскоре после 1400 г. Сыном Джакомо Пьеро исполнена, например, после 1386 г. гробница Якопо Кавалли в церкви Сан-Джованни э Паоло в Венеции. В общем этот

нежный готический стиль образует в Венеции переход к пластике XV столетия и продолжает еще жить даже в венецианском раннем Ренессансе.

Живопись

Влияние тосканской живописи чувствуется и в Северной Италии. Правда, написанные Джотто в зале для празднеств палаццо Аццо Висконти в Милане фигуры героев не сохранились, но его пребывание в Равенне оставило следы, видимые и поныне, а падуанская церковь Санта-Мария дель Арена сияет вечно юной красотой, как главное произведение великого флорентийца. Неудивительно поэтому, что Джотто создал школу и в Верхней Италии, что кроме Венеции и здесь в XIV столетии общественные здания украшались фресками более или менее джоттовского направления. Правда, джоттовский стиль сталкивался здесь повсюду с местным художественным развитием, преследовавшим те же цели, что и тосканская живопись. Но в общем готическая живописная школа Верхней Италии сама произвела столь мало выдающегося, что мы можем лишь беглым взглядом окинуть ее развитие... В Романье, где врожденная мягкость манеры стремилась закалиться на джоттовских образцах, исходной точкой стилистического развития был, как доказал Брах, город Римини. Это развитие можно проследить, начиная с написанной в 1307 г. на золотом фоне в желтых (то есть золотых) одеждах и светло-синем покрывале «Мадонны» Джулиано да Римини в соборе Урбании и заканчивая новозаветными фресками 1407 г. в церкви Сант-Антонио Абате в Ферраре. На время между этими двумя датами приходятся фрески на сюжеты Ветхого и Нового Заветов в церкви Богоматери в Помпозе и в небольшой церкви в Меццерате, близ Болоньи. Эти фрески

отчасти могут быть сопоставлены со станковыми картинами мастеров болонской школы: Якопо дельи Аванци, Симоне деи Крочифисси, Витале ди Болонья, Якопо ди Паоло и др. Немногим значительнее были современные им живописцы города Тревизо, из которых нам уже знаком Томмазо де Мутина (да Модена), автор портретов доминиканцев в Сан-Николо в Тревизо, работавший в замке Карлштейн в Праге, в Богемии. Более оригинальны, в пределах византийской манеры, венецианские художники: Паоло Венециано, из произведений которого, кроме некоторых картин с его подписью в его родном городе, нас особенно занимает «Падение язычества» (1351), в Штутгартской галерее; Лоренцо Венециано, «Мадонна» которого находится в Лувре в Париже; Никколо Семетиколо, лучшая картина которого «Коронование Богородицы» (1367), в соборе Падуи, полна внутренней жизни, но совсем в другом роде, чем джоттовская живопись. В каком застывшем византийском стиле продолжали работать в Венеции мозаичники, показывают, например, мозаики крестильной капеллы церкви Сан-Марко. Исключения, на которых стоит остановиться дольше, можно найти в Вероне и Падуе. В Вероне за первым известным живописцем Туроне, образ Пресвятой Троицы (1360) которого, в Веронской пинакотеке, не имеет еще ни одной джоттовской черты, следует великий Альтикьеро да Цевиньо. Ему с достоверностью может быть приписана только возникшая после 1390 г. фреска в усыпальнице фамилии Кавалли в церкви Сант-Анастасия в Вероне, изображающая Фредерико Кавалли с семьей, преклоняющего колена перед Мадонной. В основном он работал в Падуе вместе с помощником Аванцо, который, по-видимому, не имеет ничего общего с вышеупомянутым болонцем Якопо дельи Аванци. История искусства со времен Эрнста Ферстера неоднократно и подробно

занималась отношениями Альтикьеро к этому Аванцо, бывшему, как можно думать, его учеником, и их совместной деятельностью в Падуе. Продолжали подобные исследования Шлоссер и Шубринг. Вопрос касается главным образом двух больших фресковых росписей, которые, несмотря на близость их стиля к школе Джотто, идут дальше и вступают на новые, самостоятельные пути. Более ранняя из этих росписей (1376–1377) украшает капеллу Сан-Феличе в церкви св. Антония, патрона Падуи. Она изображает на широкой задней стене кроме Распятия ряд событий из жизни апостола Иакова Старшего. Характер лиц здесь более резок, чем у Джотто, действие развивается с большим реализмом, отдельные группы уже не распределяются равномерно, по монументальным линиям композиции. Здания и пейзаж изображены более правдоподобно, и даже местами заметна передача воздушного пространства изменением тонов. Вторая роспись (1377–1379) находится в капелле св. Георгия подле церкви Сант-Антонио. Большие фрески представляют юность Спасителя, Распятие, Небесное Коронование Богородицы, а также житие св. Екатерины, Георгия и Люции. Джоттовское благородство композиций соединяется здесь еще явственнее, чем в первом цикле фресок, с новой художественной правдой: величина фигур изменяется более правильно в зависимости от их перспективного удаления, нагое тело более тщательно моделировано светотенью, а значительное увеличение красок дает возможность достигать неизвестных ранее оттенков. Относительно принадлежности названных фресок Альтикьеро и Аванцо или их товарищам мнения расходятся. Для ряда картин в капелле Сан-Феличе может быть документально доказано авторство Альтикьеро; картины из жизни св. Люции подписаны именем Аванцо. Главным произведением Альтикьеро справедливо считается

большое Распятие в капелле Сан-Феличе. Им, несомненно, написан также ряд фресок из жизни св. Георгия в капелле его имени, тогда как Аванцо кроме цикла св. Лючии и некоторых картин из жизни св. Георгия принадлежит, вероятно, еще «Битва при Клавиго» в капелле Сан-Феличе.



Рис. 310. Действие северного ветра. Миниатюра из книги семьи Черрути. По Шлоссеру

В Падуе в качестве ученика Джотто упоминается Гваренто, деятельность которого приходится на 1338–1378 гг. Его именем подписано Распятие Бассанской пинакотеки. В Падуе сохранились остатки фресок его кисти, руководствуясь которыми Шубринг считал возможным рассматривать его стиль как промежуточное звено между стилем Джотто и Альтичьеро и называл искусство обоих веронцев падуанским. Очень интересна североитальянская миниатюрная живопись XIV в.

Ряд миниатюр Книги Бытия в музее Ровиго показывают, как с середины этого столетия постепенно улучшалась передача глубины пространства задних планов. Миниатюры книги «Веронская естественная история в картинах», принадлежавшей семье Черрути, а теперь хранящейся в Венском художественно-историческом музее, показывают, как точно уже могли передавать художники силы природы (рис. 310). Подобно фрескам Альтикьеро и Аванцо в Падуе, оказавшим, быть может, также влияние на стиль фресок Антонио Венециано в пизанском Кампосанто, эти миниатюры позволяют предчувствовать ту важную роль, которую суждено было сыграть североитальянской живописи.

3. Искусство Рима и Южной Италии

Архитектура

Рим в это время был покинут своим гением и беден искусством. Знатные роды в борьбе между собой, с народом и папством воздвигали себе угрюмые и суровые дома-цитадели, башни которых на далекое расстояние господствовали над пустынными окрестностями. Папы уж не могли более жить в своем собственном городе. В продолжение их авиньонского «изгнания» (1309–1376) искусства в Риме находились в полном пренебрежении. Даже венчание Петрарки в Капитолии (1341) было лишь преходящей игрой с лаврами. Только малая архитектура Космати – потомки мастера Лаврентия жили и работали во второй половине XIII и XIV столетиях – заслуживает признания как особый художественный вид. Что Космати в это время умели пользоваться лишь наиболее показными готическими формами, облакая в них свои сооружения, показывает, например, выстроенная Космой II, из семьи Лаврентия, при папе Николае III (1378) домовая папская капелла (Sancta

Sanctorum) в Латеране; 55 витых колонн со стрельчатыми арочными фронтонами расчлениают стены, расписанные фресками, и только окна, отделенные в виде листа клевера, говорят о «переходном стиле». Единственная готическая постройка Рима — доминиканская церковь Санта-Мария sopra Минерва (строилась с 1280 г.). Можно думать, что она сооружена мастерами флорентийской церкви Санта-Мария Новелла монахами Фра-Систо и Фра-Ристоро. Сводчатый трехнефный продольный корпус превращен в пятинефный посредством рядов боковых капелл с полукруглыми арками. Капеллы хора, из которых средняя оканчивается полукруглой выдающейся абсидой, и здесь занимают всю ширину трансепта. Но все же с Космати соперничали в Риме флорентийские мастера. Великий Арнольфо ди Камбио выполнил в 1283 г. главный алтарь церкви св. Цецилии за Тибром, а в 1285 г. — алтарь Сан-Паоло фуори ле Мура с теми колоссальными готическими кивориями, которые размерами и роскошью подавляют все остальное внутреннее убранство. В 1315 г. Теодат Космати украсил подобным же пышным киворием церковь Санта-Мария ин Козмедин. К югу от албанских гор раннебургундская цистерцианская готика уже давно нашла себе второе отечество; тип церкви аббатства Фоссануова нашел применение во многочисленных церквях на территории от Тирренского до Адриатического моря, а в отдельных случаях проникал даже в глубь Калабрии (Козенца). Бургундские готические формы, занесенные крестоносцами в византийско-сарацино-норманнскую Нижнюю Италию на пути в Святую Землю, а также, как доказал Дегио, и на обратном пути оттуда, удерживались и во время владычества Гогенштауфенов, сообщая воздвигнутым здесь при Фридрихе II церквям и замкам свой стиль и свое изящество. Сам Фридрих II строил преимущественно зам-

ки. Из них знаменит Кастель дель Монте, величественный, воздвигнутый около 1240 г. на высокой скале, к югу от города Андрии, замок. Историю его постройки можно найти в сочинениях Берто, Берниха, Рокки и Шубринга. Он образует огромный, обставленный башнями восьмиугольник. Внутри готические реберные своды поднимаются частью над коринфскими пилястрами, частью над пучковыми (тройными) столбами с капителями. Готические мраморные окна богато украшены, причем строгий вкус сочетается с богатством форм. Влияние французско-бургундского искусства здесь не подлежит сомнению. Вскоре французы во главе с анжуйской династией пришли в Нижнюю Италию в качестве завоевателей. Неаполь, который Карл I уже в 1265 г. сделал своей резиденцией, быстро занял первое место среди южноитальянских городов. Многочисленные постройки, церкви и замки стали воздвигаться в столице королевства и во всей стране. Мастеров для них цари анжуйской династии выписывали из Южной Франции. «Таким образом, – говорил Дегио, – непосредственно вслед за гогенштауфенской ранней готикой здесь появилась разложившаяся и упрощенная поздняя готика». Из неаполитанских церквей, по большей части перестроенных в стиле барокко, Сан-Лоренцо (1266–1324) имеет хоровой обход с венцом капелл; Санта-Кьяра (1310–1340) представляет в сущности однефную церковь, но с боковыми рядами капелл, а ее своды были позже заменены плоским потолком. Францисканские и доминиканские церкви не оказали в Нижней Италии на развитие готического стиля подобного же влияния, как в Верхней Италии. Церковь Сан-Франческо в Палермо (1277) наполовину еще романская. Чистая готика в рассматриваемую эпоху еще не проникла в Сицилию. Стрельчатую арку сицилианское зодчество, правда, уже давно применяло у

себя, переняв ее от арабов, в общем же войны с Неаполем настолько истощили силы Сицилии в XIV столетии, что новый стиль никак не мог в это время получить здесь значительного развития.

Пластика

В Риме вследствие неблагоприятных внешних обстоятельств и в области пластики также не замечается успехов. Скульптуры кивориев флорентийца Арнольфо ди Камбио выполнены в стиле школы Никколо Пизано. Богатое по краскам искусство Космати, постройки которых по-прежнему украшались мозаиками и разноцветными камнями, применялось теперь преимущественно в надгробной пластике. В конце XIV столетия выделяются гробницы Иоанна Космати. Интересна вделанная в стену гробница епископа Дуранда (Дуранте) 1296 г. в церкви Санта-Мария sopra Минерва (рис. 311). Лежащая фигура епископа наделена уже портретным сходством; фигуры ангелов, поднимающих завесу, замечательны по своей чисто готической прелести, а написанная в нише Мадонна еще сохраняет черты старого римского величавого стиля. Еще естественнее и вместе с тем более стильно исполнен Иоанном надгробный памятник (1299) кардиналу Гонсальво в церкви Санта-Мария Маджоре.



Рис. 311. Иоанн Космати. Гробница епископа Дуранда в церкви Санта-Мария sopra Минерва в Риме. С фотографии Алинари

Что при случае римские скульпторы приглашались и в другие города, доказывает великолепная лежащая статуя Беато Симоне в церкви Сан-Симоне Гранде в Венеции (1317) подпись изваявшего ее мастера читается: *Marcus Romanus* (Марк, римлянин). Полный достоинства стиль этой статуи позволяет предположить, что римское искусство, если бы ему не положило внезапный конец изгнание пап, могло бы собственными силами достигнуть значительных успехов. В пластике Нижней Италии, как и в архитектуре, различные стили

скрещиваются между собой. Антично-византийское направление эпохи Гогенштауфенов продолжает жить здесь до самого конца XIII столетия. Следующая этому старому направлению пластика церковных кафедр, если не по богатству своих скульптур, то по стильности, почти равняется тосканской. Одно из красивых произведений этого рода, – кафедра в церкви в Сессе – возникло в 1260 г., то есть одновременно с кафедрой Никколо Пизано в крещальне Пизы. Кафедра в соборе Равелло с шестью колоннами, стоящими на львах, исполнена в 1272 г. Балюстрада ее украшена мозаикой. Женский бюст (вероятно, Сигильгаиты Руфоло) в натуральную величину на соседней дверной арке по классической чистоте стиля ближе к антику, чем любое из произведений Никколо Пизано. Французская готика, несмотря на то что ее мастера неоднократно призывались в Нижнюю Италию королями анжуйской династии, особенно не отличались в скульптуре этих местностей. Чисто французское изящество имеет надгробный памятник Филиппу Смелому и его супруге Изабелле Арагонской в церкви Козенцы. Напротив, тосканский стиль пизанцев был популярен в Нижней Италии; мы даже в состоянии, руководствуясь изысканиями Фраскетти, распознать в североитальянской пластике два течения – сиенское и флорентийское. Из сиенских мастеров, работавших в Нижней Италии, наиболее выдающийся был Тино ди Камайно, прибывший в 1325 г. в Неаполь, где он и умер в 1337 г. Вместе с неаполитанцем Галлардом Примарием (ум. в 1348 г.) он исполнил гробницу супруги Карла II Марии Венгерской (ум. в 1323 г.) в церкви Санта-Мария донна Реджина, а затем в усыпальнице анжуйского дома в церкви Санта-Кьяра гробницы герцога Калабрии Карла Славного (ум. в 1328 г.) и его супруги Марии Валуа (ум. в 1331 г.). Эти произведения, возникшие в 1331 и

1333 г., своей роскошной архитектурой и статуями добродетелей, поддерживающими их верхние части, напоминают подобные же средне- и верхнеитальянские надгробные сооружения, но их пышные, несколько тяжелые по стилю скульптуры ниже произведений тосканского искусства того времени, хотя и являются лучшими из всего, что создано Гино. Флорентийская ветвь тосканского искусства представлена в церкви Санта-Кьяра произведениями братьев Пачо и Джованни Бертини из Флоренции. Их главное произведение – знаменитый надгробный памятник королю Роберту Мудрому (ум. в 1343 г.). Архитектура его характерна для всего этого рода сооружений. Пилястры украшены аллегорическими фигурами, на саркофаге покоится фигура усопшего короля, перед которой грациозные ангелы отдергивают завесу; в верхней нише балдахина, осеняющего саркофаг, король изображен вторично, сидящим на троне, а над ним в самом верху помещены статуи Мадонны, св. Франциска и св. Клары. Великолепие архитектуры и здесь заставляет позабыть о недостатках исполнения. Манеру того же мастера можно узнать в 11 рельефах жития св. Клары на трибуне для органа в той же церкви; эти рельефы ясно показывают свое прямое происхождение из школы Никколо Пизано.

Живопись

Художественный подъем, все же начавшийся в конце XIII столетия на берегах Тибра, с тем чтобы в начале следующего века, после переселения пап в Авиньон, уступить место полному упадку, нигде не обнаруживается с такой ясностью, как в живописи. Правда, не считая незначительного художника Конксола, работавшего в Субиако, с этим подъемом связываются всего четыре

имени: Якопо Торрити, Филиппа Руссути, Иоанна Космати и Пьетро Каваллини. Число их работ, дошедших до нас, невелико, но эти произведения, среди которых в основном мозаики, отражают крупные успехи, сделанные римской школой, и заставляют пожалеть, что римское «изгнание» прервало ее дальнейшее развитие. От древнехристианского искусства, великолепные церковные мозаики которого на виду у всех и нимало не утратили своего торжественного величия, римская живопись сохранила строгость стиля, которому могли учиться и действительно учились сами тосканцы. Мы знаем, что как раз в годы расцвета римской живописи Джотто и Чимабуэ посетили Вечный город, да и, наконец, по мнению некоторых ученых, римские художники этой школы в период рождения нового тосканского искусства работали бок о бок с ними в Ассизи. Якопо Торрити принадлежат две большие мозаики в абсидах церквей Сан-Джованни ин Латерано и Санта-Мария Маджоре – последние произведения в этом роде, которые может отметить история искусства. Латеранская мозаика, над которой совместно с Торрити работал, как явствует из подписи, Якопо ди Камерино, возникла около 1291 г. Посреди древнехристианских изображений Богоматери, Иоанна Крестителя и апостолов Торрити поместил значительно меньшие фигуры св. Франциска и Антония; в еще меньших размерах изображен коленопреклоненный у ног Богоматери папа Николай IV, а внизу – две совсем маленькие фигурки коленопреклоненных художников. Фигуры еще неподвижны, их различная величина производит антихудожественное впечатление, но золотой фон гармонично объединяет все части композиции. Много значительнее и самостоятельнее мозаика Торрити в абсидной нише церкви Санта-Мария Маджоре, представляющая небесное коронование Богородицы (окон-

чена в 1296 г.). Посредине сидят на троне Спаситель и Богоматерь, но последняя изображена не сбоку, как на мозаике в Санта-Мария ин Трастевере (см. рис. 135), а занимает равное положение с Сыном, рядом с ним. В то время как типы находящихся по сторонам апостолов здесь, как и в Латеране, указывают на изучение византийского стиля, Христос и Мария у Торрити стоят уже ближе к новому, римскому стилю. Близко по стилю, но слабее по исполнению произведений Торрити мозаики Филиппо Руссути в верхнем поясе фасада церкви Санта-Мария Маджоре. И тут римское направление соперничает с византийским стилем. Интересны мозаичные Мадонны Иоанна Космати (выполнены между 1296 и 1299 гг.), находящиеся в нишах его знаменитых надгробных памятников в Санта-Мария сопра Минерва и Санта-Мария Маджоре. Представляется спорным, возникло ли то новое, свежее, искреннее, что мы видим в этих Мадоннах, уже под влиянием Джотто или, наоборот, они сами скорректировали его стиль. Мы более, чем другие историки искусства, верим в параллельные течения, пробивающиеся одновременно в различных местностях, когда для них наступает время. Мы не видим необходимости допускать для этих мозаик непосредственную связь их со школой Джотто. Интереснейшим римским мастером этого времени, как показывают в особенности открытия и исследования Германо, был Пьетро Каваллини. Вазари не колеблясь называл его учеником Джотто. Макс Циммерман полагал, что его главное произведение – шесть больших на золотых фонах мозаичных изображений из жизни Богоматери в нижнем фризе алтарной ниши церкви Санта-Мария ин Трастевере в Риме (1291) – было выполнено по картонам Джотто. Другая точка зрения: если Джотто не ученик, то, по крайней мере, последователь Каваллини. Вероятнее, что в различиях,

замечаемых в их стиле, выразилась только самостоятельность, с которой они направлялись к одинаковым целям, независимо друг от друга. Общей целью было освобождение от византийской традиции. Но искусство Каваллини спокойнее и бесстрастнее, чем полное драматизма и жизни искусство Джотто. Названные ранее мозаики на золотых фонах Каваллини в Санта-Мария ин Трастевере по наглядности, правда, не уступают джоттовским. Но на всех их отдельных фигурах лежит печать известного равнодушия и холодности, столь чуждых Джотто, равно как и типы не совсем джоттовские: они скучнее, несмотря на более открытые и классически правильные черты. Второе важнейшее произведение Каваллини – фрески в церкви Санта-Чечилия ин Трастевере. Среди них композиция «Страшный Суд» (1293), по-видимому, действительно оказала влияние на «Страшный Суд» Джотто в Падуе. Во всяком случае, Каваллини был деятельным, даровитым и влиятельным художником. Искусство его справедливо считается посредствующим звеном между римской и тосканской живописью. В Неаполе, несмотря на то, что Каваллини работал здесь в 1308 г., а Джотто в 1330–1332 г., сиенское влияние, как явствует из исследований Берто, Шубринга и других, с самого начала преобладало над римским и флорентийским. Надо принять во внимание и то, что государи анжуйской династии, утвердившейся в Неаполе с 1265 г., сознательно покровительствовали здесь модному в то время западному искусству в противовес византийскому, сарацинскому и даже искусству Гогенштауфенов Южной Италии. Тогда как остальная Нижняя Италия продолжала еще работать в духе византийского воображения и форм в XIV столетии, столица королевства обеих Сицилий, стоящая у Везувия, открыла свои ворота французскому и тосканскому искусству. Старые

неаполитанские ученые во главе с Доминичи украсили южноитальянскую историю искусства этого времени целым рядом имен живописцев, по большей части легендарных. Единственный известный нам по своим произведениям неаполитанский живописец – Роберт де Одеризио, который на своем Распятии в церкви Сан-Франческо в Эболи сам подписался: «De Neapolí». По стилю этот патетический, написанный на золотом фоне образ восходит к сиенской школе. Беренсон считал возможным, что Роберт де Одеризио был учеником Симоне Мартини.



Рис. 312. Таинство брака. Фрагмент потолочной фрески в церкви Санта-Мария дель Инкороната в Неаполе. По Шубрингу

Симоне Мартини написал в 1317 г. в церкви Сан-Лоренцо в Неаполе фреску «Коронование короля Роберта». Влияние утонченного искусства этого мастера

заметно в росписи (открыта и издана Берто) церкви Санта-Мария ди донна Реджина, возникшей, по всей вероятности, до 1330 г. Когда затем Джотто выполнял в Неаполе свои три большие серии фресок (см. рис. 300), его мощный стиль заметно повлиял на неаполитанскую миниатюрную живопись второй половины XIV столетия. Возникшие в 1352 г. знаменитые фрески церкви Санта-Мария дель Инкороната в Неаполе, ранее ошибочно приписанные самому Джотто, имеют в действительности скорее сиенский, чем флорентийский характер. Впрочем, и с произведениями Роберта де Одерзиэно их роднит лишь общее сходство стиля. Хотя мы не можем связать эти фрески ни с одним определенным именем художника, все же они принадлежат к числу лучших сохранившихся произведений тосканского искусства. Особенно хорошо сохранились фрески сводов с грандиозными по своей простоте, удивительно ясными и выразительными изображениями семи таинств, с чертами народной символики и портретами придворных времени жестокой королевы Джованны. Прелестные женские фигуры с чистыми, благородными чертами лица изображают подруг невесты на великолепной фреске «Таинство брака» (рис. 312). Написанные под стиль цветных рельефов нагие крылатые амур, держащие венки, являются на фресках, как отметил Зигфрид Вебер, предвестниками Возрождения. В противоположность праздничному характеру этой композиции «Таинство покаяния» проникнуто трогательной и мрачной суровостью настроения: в церкви порочная королева стоит на коленях перед своим духовником, лицо которого выражает страх, отвращение и гнев. Снаружи кающиеся грешники бичуют себя по обнаженным спинам. В остальных городах юга Италии сильно византийское влияние. Красивая мозаика в церкви Санта-Реститута в Неаполе

с изображением Богоматери, исполненная в 1322 г. неким Леллом, производит впечатление византийской работы. Собственно, только в одном Риме мозаичное искусство сумело стать выше своего старого наследия. В подобном же стиле выполнены фрески того же года в церкви Санта-Мария дель Казале у города Бриндизи, а фрески церкви Сан-Стефано в Солето, между городами Лечче и Таранто, доказывают, что здесь, в Апулии, византийская основа, хотя и с некоторыми самостоятельными особенностями, удерживалась до конца XIV столетия.

IV. Искусство позднего Средневековья на Востоке

1. Поздневизантийское искусство (1250–1450 гг.)

Крестоносцы, учреждая в 1204 г. на берегах Босфора свою Латинскую империю, начали с того, что опустошили прекрасный Новый Рим Константина и Юстиниана. Драгоценные античные скульптуры были разбиты, переплавлены или расхищены. Церковные купола рушились, а мозаики и фрески превращались в груды мусора. Когда в 1261 г. Михаил Палеолог, основатель последней византийской династии, вновь въехал победителем в Константинополь, на нем лежал лишь отблеск былого великолепия, и хотя императоры из дома Палеологов отличались любовью к искусству и вновь отстраивали и восстанавливали старое, а по временам создавали и новое, византийское искусство в период их правления лишь в области монументальной живописи пережило новый подъем, в некоторых отношениях шедший параллельно подъему тосканской стенной живописи, если только он уже не был обусловлен этим последним.



Рис. 313. Мария перед первосвященником. Мозаика в монастыре Кахриеджами в Константинополе. С фотографии Себах

В Константинополе от церковных построек этого времени почти ничего не уцелело. Но в области мозаичной и фресковой живописи, помимо скрытых под штукатуркой поздних мозаик храма св. Софии, сохранились интереснейшие произведения – мозаики и фрески небольшой церкви монастыря Хора, образующей теперь притворы Кахриеджами. На мозаике над входной дверью внешнего притвора изображен великий канцлер Феодор Метохит, коленопреклоненный перед сидящим на престоле Спасителем, которому он протягивает модель церкви. Так как мы знаем, что это событие относится к реставрации церкви в начале XIV столетия, а прочие мозаики сходны по технике с этим посвячительным изображением, то тем самым определяется и время всей росписи. Мозаики внешнего притвора изображают события земной жизни Спасителя, внутреннего – события из жизни Богоматери. Из двух куполов этого внутреннего притвора один украшен погрудным мозаичным образом Спасителя, другой – таким же образом Богоматери; их окружают размещенные лучеобразно фигуры предков Иисуса Христа; над входом в церковь сияет погрудный, но несколько иначе выполненный образ Христа. Всего красивее мозаики со сценами из жизни Богоматери, которые именно поэтому некоторыми учеными (Кондаковым, Шпрингером) относятся ко времени основания церкви, то есть к XI столетию. Но как раз наиболее известная из них (рис. 313) по своей спокойно и ясно развертывающейся в пространстве композиции выходит за пределы средневизантийского искусства и в ней чувствуется уже новый дух времени, воцарившийся в Италии в последней четверти XIII столетия. Здесь изображен первосвященник, передающий Марии пурпур, который достался ей по жребию для прядения церковной завесы. Фрески этой церкви исполнены слабее

мозаик, их относят к XIV столетию. Они изображают Христа во славе, Богородицу с Младенцем среди ангелов и Страшный Суд. Имея в виду эти мозаики и фрески, способные рассеять все наши предвзятые мнения относительно скованности поздневизантийского искусства, автор настоящего сочинения в 1878 г. поставил вопрос, в состоянии было бы византийское искусство, не положи ему внезапный конец торжество ислама, под обратным влиянием итальянского искусства порвать связь со стариной, лишенной внутренней жизни, и вновь вернуться к большей свободе. Если мы не можем доказать подобного воздействия монументального искусства Италии на эти мозаики и фрески, то еще менее мы считаем обоснованным утверждать, что они сами оказали влияние на тосканский монументальный стиль. Стремление к большей глубине композиции носилось в воздухе как на востоке, так и на западе от Адриатики. Произведения византийского малого искусства еще зиждутся на иной почве. Даже станковые картины на золотых фонах, встречающиеся в христианском музее Ватикана и в других собраниях, причем часть их с подписями мастеров, знакомят нас с восточно-христианским искусством века Палеологов не с лучшей его стороны. Упадок еще яснее обнаруживается в византийских рукописях, подробно исследованных Кондаковым. Вновь произвольно чередуются короткие и длинные пропорции тела, ошибки в рисунке становятся еще более резкими, выражение лиц все грубее и однообразнее, моделировка мало-помалу исчезает. Подобные же недостатки мы находим и на резных из слоновой кости рельефах. Когда турки в 1453 г. водрузили полумесяц на стенах древней столицы Византийской империи, они завершили разрушение, начатое франками. Счастьем было то, что они, обращая церкви в мечети, замазали штукатуркой мозаики, так

что представляется возможным их восстановление. Поздневизантийское искусство полуострова Морея, на котором франкское владычество удержалось в течение большей части рассматриваемой эпохи, всего яснее выступает перед нами в развалинах города Мистра (близ древней Спарты, на склонах Тайгета), не без основания называемых Стриговским «византийскими Помпеями». Эти обширные руины, живописно расположенные у входа в долину Эвроты, свидетельствуют о былом величии важнейшего, после века крестовых походов, пелопоннесского города.



Рис. 314. Церковь Пантанасса в Мистре. По Маню

Некоторые из его церквей, как, например, соборы Перивлепта, Пантанасса, стоят еще и теперь, но большинство разрушено. Обычно церкви Мистры, как показал Люсьен Ман, не отходят от византийской

традиции, например, церковь св. Феодора (1296) выстроена еще в старом типе массива с внутренней арочной с подкосами системой и куполом, поперечник которого отвечает ширине трех восточных абсид. Но зато тем явственнее в некоторых других церквях Мистры обнаруживаются франкские черты. В особенности основанный в 1302 г. собор Пантанасса, а затем Панагия представляют своеобразное сочетание западной базиликальной формы с восточной центрально-купольной постройкой. Это трехнефные базилики с развитой пятикупольной системой. Церковь Пантанасса, принадлежащая уже началу XV столетия (рис. 314), напоминает романские постройки Франции, и местами стрельчатая арка соперничает с полукруглой.

Любопытны также, правда сохранившиеся лишь частями, стенные и купольные росписи церквей Мистры. Фреска здесь повсюду предпочитается мозаике. Церковь Перивлепта дает некоторое понятие о живописи Мистры в XIV столетии, церковь Пантанасса – в XV в. С купола Перивлепта все еще взирает вниз погруженный образ Христа Вседержителя. Лучшие фрески главного нефа изображают Преображение Господне и жен-мироносиц у гроба. Фон синий, тона одежда светлые и прозрачные, с белыми бликами, тело моделировано зеленоватыми тенями, сравнительно мягко, а черные контуры выступают еще не так сильно. Наряду с этими фресками стенописи церкви Пантанасса, например «Вход Господен в Иерусалим» и «Воскрешение Лазаря», по исполнению очень слабы: фигуры плохо нарисованы, архитектурные задние планы лишены равновесия, а сочетания красок грубы. По-видимому, подъем византийской монументальной живописи длился немногим дольше конца XIV столетия. Значительная роль, которую в церковном зодчестве играл Трапезунд, малоазийский город на берегу Черного мо-

ря, еще не освещена в достаточной степени. Но зато мы имеем в книге Брокгауза ясную картину состояния афонского искусства. В лесных монастырях омываемой морем Святой горы в течение всей эпохи Палеологов кипела деятельная художественная жизнь. Тем не менее точно доказано, что только 5 церковных построек возникли до 1500 г.: собор Протата, церковь монастыря Ватопеда, часовня св. Николая в Лавре, существовавшая уже в 1360 г., часовня св. Георгия в монастыре св. Павла, построенная до 1423 г., и церковь Иверского монастыря, реставрированная в 1492 г. Архитектура этих церквей и часовен не представляет каких-либо новых черт. Большая часть их интересна богатой фресковой живописью, замененной в некоторых особенно важных местах мозаикой. Так мозаичная техника охотно применялась для изображения святых патронов церквей. Довольно хорошо сохранилась обширная роспись 1312 г. в церкви монастыря Ватопеда. Именно здесь к фрескам присоединены мозаики, но наряду с подлинными произведениями XIV столетия, вносящими в византийскую схему и композицию известную свободу движения, тут имеются фрески, относящиеся ко времени реставрации росписи. Лучше всего сохранились фрески храмового параклиса св. Николая в Лавре (1360). «Ни одно изображение, – говорил Брокгауз, – не написано на скорую руку, но каждое сочинено и исполнено с действительной глубиной, лики святых имеют индивидуальные черты и при этом отличаются кротостью и благостью выражения, исчезающей в более позднее время». Автор этих фресок Франгос Кателланос был родом из Фив, но из семьи испанских, каталонских выходцев. Поэтому нас не должно удивлять заметное в его работах некоторое родство с современной ему западной стеной живописью. Наконец, единственный афонский цикл фресок

XVI столетия украшает стены Георгиевской часовни в монастыре св. Павла. Эти фрески, исполненные в 1423 г. византийцем Андроником, слабее произведений Франгоса. Следует отметить, что фресковыми живописцами этого времени, в противоположность миниатюристам, уже и здесь, на Афоне, были не монахи, а художники по призванию. Все эти фрески афонских церквей, написанные в основном на синих фонах, сплошь покрывают стены и своды. Их обилие вначале приводит в замешательство. Тем не менее их литургически-обусловленный выбор и распределение остаются почти такими же, как в церкви св. Луки в Фокиде и в церкви монастыря Дафни (см. рис. 121). В парусах куполов место композиций, представляющих юность Спасителя, отныне и навсегда занимают четыре евангелиста. Успение Божией Матери по-прежнему занимает западную стену церкви; Воскресение Христово все еще изображается как сошествие во ад; Троица – под видом трех ангелов, являющихся Аврааму. Образы Христа и Богородицы – старые, идеальные типы, с удлиненными лицами, узким, прямым носом и маленьким ртом. Иконы в афонских церквях встречаются в значительном количестве и на иконостасах, и на стенах. Предание, как и повсюду, приписывает древнейшие иконы евангелисту Луке. Предпочтительно изображаются Христос, Богородица, архангелы и святой, во имя которого освящена данная церковь. Их художественно-историческую оценку затрудняет, однако, то обстоятельство, что почти все они были переписаны в позднейшее время. Более основательно могли быть изучены поздневизантийские лицевые рукописи Афонской горы. Но и в них повторяется все нам известное ранее. В монастыре Ватопеда, например, еще хранится изящное Евангелие 1304 г. с изображениями евангелистов, точками и штрихами по раме, остатками

древнего обрамления в виде драгоценных камней и золотыми заглавными буквами с растительными завитками. «После XIV столетия, – говорит Брокгауз, – мы уже не можем изучать дальнейшее развитие афонской живописи, руководствуясь миниатюрами. За временем упадка следует время полного покоя». Лишь к началу XVI столетия относится составление знаменитого «Руководства для живописцев Афонской горы» (издано на французском языке Дидроном, на немецком – Г. Шефером). Но так как его автор Дионисий ссылается главным образом на более древнего, довольно загадочного мастера Мануила Панселина из Фессалоник, то оно, собственно, принадлежит рассматриваемой нами эпохе. Это «Руководство» не имеет притязаний на церковную или художественную общеобязательность своих правил, но оно важно для нас потому, что подтверждает как согласием своих письменных предписаний с фактическим выбором и системой византийских церковных фресок, так и их разногласием в деталях, что традиция, связывая византийских живописцев в общем, не стесняла их в подробностях. Во всяком случае, Афонская гора образует своего рода художественный остров в море времен, и ее монастырским школам выпало на долю ткать нить византийского искусства, уже очень тонкую и слабую, вплоть до наших дней.

2. Искусство Руси в эпоху татаро-монгольского ига (около 1225–1400 гг.)

На Руси, как в Персии и Китае, татаро-монгольское иго оказывало и на искусство нивелирующее, в азиатском духе, влияние. Китайское, индийское, в особенности же персидское искусство широким потоком хлынуло через открытые татаро-монгольским владычеством шлязы на обширную, вспаханную византийским искусством художественную равнину Руси. В

период завоевания Персии татарами-монголами мусульманское зодчество той страны усвоило себе своеобразные формы (см. т. 1, рис. 657), из которых наше внимание особенно привлекли широкие килевидные арки и соответственно изогнутые, луковичной или грушевидной формы, купола. Именно эти формы укоренились теперь на русской почве. Георгиевская церковь в Юрьеве-Польском (1234) килевидной аркой своего портала, сердцевидным, или луковичным, куполом и покрывающими весь фасад рельефными арабесками уже напоминает азиатские постройки (персидские прообразы), а в Успенском соборе в Звенигороде килевидные арки даже увенчивали собой фасад вместо старых полукруглых арок. На счет азиатского влияния следует также отнести разнообразную раскраску крыш и глав русских церквей. Предпочтение отдается зеленой, красной и белой краскам, к которым для куполов все чаще присоединяется позолота. Из Византии была заимствована пятикупольная система (см. рис. 25 и 60); вызывает удивление, что она появилась на Руси только в эту эпоху. Наряду с пятикупольной системой встречается и большее количество куполов. Из азиатских элементов живописно, но нельзя сказать — органически, слившихся со славянским художественным вкусом, выросло новое, национальное русское искусство. Начинается расцвет русских городов, средоточие которых составлял кремль — обнесенный стенами священный холм со скученными на нем дворцами и церквями. Однако Киев и Санкт-Петербург, например, никогда его не имели, а Новгородский кремль возник в татаро-монгольское время. В таких городах, как Ростов, Казань и Москва, кремлю отведено главнейшее место. Москва, священная русская столица, поднялась в эпоху татаро-монгольского ига и вскоре затмила собой все другие города. После того как вели-

кий князь Иван Данилович Калита получил от хана Золотой Орды ярлык на великое княжение (1328), были сооружены первые московские каменные церкви: церковь Спаса на бору (1330), Архангельский собор (1333), приблизительно одновременно – Успенский собор; но перечисленные церкви в их современном виде принадлежат уже следующей эпохе. Русская живопись в образах святых в течение всей этой эпохи сохраняла византийский характер, лишь иногда придавая легкую славянскую окраску своим произведениям. Сохранились фрески и многочисленные иконы этого времени, но и те и другие пока представляют для нас неизученную область. Даже знаменитый Андрей Рублев, живший в конце XIV – начале XV столетия, несмотря на то что мы имеем фрески его работы в Успенском соборе во Владимире и несколько икон, из которых Новицкий воспроизвел икону Святой Троицы в Троице-Сергиевой лавре, пока не представляется нам ясно обрисованной художественной личностью. Одно несомненно – в XV столетии Рублев признавался церковью лучшим мастером доброго старого времени. Более многочисленны и более изучены русские лицевые рукописи времени владычества татаро-монголов. Новые черты мы находим главным образом не в их ветхо- и новозаветных сценах и отдельных священных изображениях, а в орнаментике – в заставках, концовках, обрамлениях и заглавных буквах. Этой теме посвящены роскошное издание Бутовского, статьи Стасова и др. Именно в этой области русское искусство создало на византийской основе при помощи азиатских, в особенности персидских, отчасти и северных элементов своеобразный фантастический стиль. Сплетение ремней и веток, резные листья и цветы, драконы, змеи, птицы, четвероногие и люди, часто переплетающиеся между собой, образуют новый мир форм.

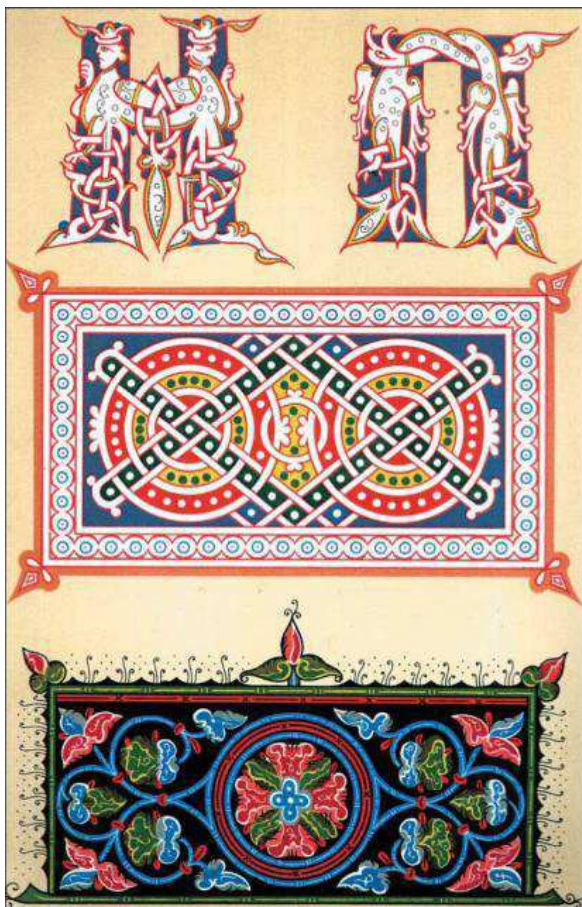


Рис. 315. Русские орнаменты: сверху – инициалы из Псалтыри № 3 (XIV в.); в середине – заставка из Евангелия (собрание Погодина; XVI в.); внизу – заставка из Апостола XVI в., в Российской Национальной библиотеке Санкт-Петербурга. По Бутовскому

В орнаментике первенствовал стиль новгородской школы. Помещенные на темно-синем фоне фигуры животных и людей, нередко прихотливо извитые, обведены красными, золотыми или желтыми контурами, причем сами фигуры остаются белыми, незакрашен-

ными, тогда как такие же белые плетения, из которых они вырастают, снабженные толстыми закрученными листьями или цветочными лепестками, обычно довольствуются одними красными контурами (рис. 315, вверху). Создается впечатление, словно из этих рассеянных в рукописях фигур можно составить целые связные композиции. Из произведений этого рода следует отметить Евангелие № 2 Воскресенского монастыря (под Москвой) и Псалтырь № 3 Российской Национальной библиотеки в Санкт-Петербурге. Из смеси разнородных мотивов возник русский стиль, в котором тонкое понимание формы и богатство воображения тесно взаимосвязаны.

3. Искусство на Среднем и Нижнем Дунае

Рассмотрим искусство Сербии и Венгрии. Сербское искусство в существенных своих чертах носит восточный характер, венгерское – западный. Весьма интересным представляется проследить границы вероисповеданий и их художественного выражения – отличие византийского искусства Сербии от романско-готического искусства Венгрии. Средневековая архитектура Сербского королевства, знакомством с которой мы обязаны главным образом изданию Каница, действительно тесно примыкает к византийскому зодчеству, хотя и с некоторыми армянскими заимствованиями. Все церкви построены по плану греческого креста: три ветви его оканчиваются абсидами, на входной стороне находится довольно обширный нарфик, иногда пристроенный в позднейшее время; все они перекрыты куполом, внизу поддерживаемым четырьмя столбами или колоннами, вверху – высоким барабаном; над куполом возвышается крыша; в более поздних церквях к главному куполу присоединяются четыре или больше второстепенных купола. Первоначально все сербские

церкви имели вид кирпичных неоштукатуренных построек из простого или цветного глазурного кирпича, чередующегося местами с каменными плитами; но позже они без всякого сожаления были оштукатурены, за исключением лишь отдельных частей. Узкие карнизы обычно имеют бедные и сухие профили. Высокие, узкие, с полукруглой аркой окна разделены пополам или на три части изящными столбиками. Внешний вид здания отделан лизенами и фальшивыми арками, гладкие внутренние стены покрыты богатыми фресковыми росписями, от которых, однако, уцелели лишь скудные остатки. К древнейшим постройкам Сербии принадлежит простая церковка в городе Семерово на Дунае, заложенная в 1010 г. В XII столетии построены церкви в Жиче и Студенице. Церковь в Жиче, служившая местом коронавания шести сербских королей, отличается органичностью конструкции и изящной формой двух куполов нарффика, стильно подчиненных главному куполу. Роскошная церковь в Студенице, заложенная королем Стефаном I (ум. в 1199 г.), была первоначально построена из мрамора и сильно изменена затем позднейшими пристройками. Вид этой церкви с полукруглыми абсидами, лизенами и арочными фризами производит впечатление западно-романской постройки. Богатый главный портал — чудо поздневизантийского искусства, но он также не свободен от некоторых западных заимствований. Его боковые столбы, увенчанные почти чисто коринфскими капителями, имеют базы в виде геральдически расположенных львов. Внутренние профили портала украшены завитками аканфа, розетками и пальметтами, выдержанными в византийском стиле. Тимпан, в котором помещено выполненное низким рельефом застывшее и безжизненное изображение Спасителя с предстоящими ангелами, обрамлен фризом из растительных завитков

и фантастических строго стильных животных. К XIV столетию относится церковь Лазарица в Крушеваце, где в 1389 г. погиб князь Лазарь. Ее три абсиды по концам креста, снаружи многоугольные, расчленены полуколоннами, витые верхние части которых иногда имеют романские кубовые капители. Некоторые наружные фальшивые арки имеют подковообразную форму, а в орнаментике повсюду царит смешанный, так сказать, западно-восточный стиль. Церкви в Раванице и Манасии, возникшие в XIV столетии, имеют более развитую купольную систему. Первая в одном месте имеет западные стрельчатые арочные двойные окна, обрамленные богатым орнаментом, вторая благодаря своим высоко поднятым полукруглым аркам приобретает внутри совершенно восточный характер. Переступив венгерскую границу, мы встречаемся с восточными представителями романского и готического искусства Запада. Собор в Уй-Пече (Фюнф-Кирхене), сооруженный около 1200 г., – интереснейшая старороманская постройка Венгрии. Построенный в виде трехнефной плоскокрытой базилики со столбами без трансепта, но с тремя полукруглыми восточными абсидами и четырьмя высокими угловыми башнями, он был позже во многих своих частях изменен, но потом снова восстановлен в первоначальном виде. Открытые галереи западного фасада поразительно напоминают, как отметили Генельман и Г. Шефер, романские фасады Лукки, то есть здесь смешиваются и итальянские, и немецкие заимствования. В начале XIII столетия построена оригинальная церковь монастыря Киш-Бени; она имеет однефный продольный корпус, заключенный между трехнефным хором и трехнефным, обставленным двумя башнями западным фасадом. Отдельные формы здесь немецко-романские, с чашечными или кубовыми капителями. Переходному стилю

принадлежит ряд трехнефных, все еще лишенных трансепта, но перекрытых крестовыми сводами и уставленных почковыми столбами венгерских базилик; арки их внутренних помещений и наружные арки порталов уже стрельчатые, тогда как окна заканчиваются вверху круглой аркой, а украшенные почковыми капителями столбы и полуколонны снабжены еще романскими базами с грифами (угловыми листками). Монастырские церкви в Лебени, Яке и Жамбеке – лучшие постройки этого стиля, который иногда, как, например, в портале церкви в Яке, дает органические сочетания полукруглых арок со стрельчатыми. В течение XIV столетия в мадьярском королевстве царил западная готика. Первой половине этого столетия принадлежит воздвигнутая на круглых колоннах готическая церковь зальной системы в Эденбурге. В его широком однефном хоре последовательно проведены все красоты готики этого времени. Переход к поздней готике с ее сетчатыми сводами и замысловатой ажурной резьбой оконных переплетов представляет собор в Капе (Капау), продолжавший строиться в XV столетии. План этого собора довольно своеобразен: восточная половина его круглая и напоминает церковь Богородицы в Трире (см. рис. 265 и 266), а западная, с возвышающимися по углам башнями, имеет вид продольного корпуса. Установить наличие византийских влияний в отдельных частностях этой и других венгерских церквей до сих пор не удалось. Противодействие венгерского художественного вкуса влияниям, шедшим с Нижнего Дуная, доказывает, что византийский стиль к тому времени уже утратил свою власть над Западом.

4. Готическое искусство в восточных странах Средиземного моря

Крестовые походы в истории искусства представляют собой обратную волну совершившемуся несколькими столетиями раньше движению ислама на Запад. Иерусалимское королевство, естественно, нуждалось в христианских храмах, и подобно тому как оно получило свое ленное устройство на французский образец, точно так же и для его церковного зодчества прообразом стала французская архитектура. Французскому исследователю маркизу де Воюе мы обязаны первыми сведениями о церквях Святой Земли. Ни один крестonosец не помышлял о заимствовании у ненавистных язычников их архитектурного стиля. Восстановленный замечательный храм Гроба Господня представляет исключение. Провансальские и бургундские влияния сказались сначала в романском, потом в раннеготическом стиле христианского зодчества Святой Земли. В стиле примитивной готики, с крестовыми ребрами и стрельчатыми арками, но еще с окнами, заканчивающимися вверху круглой аркой, была построена разрушенная при взятии Иерусалима Салах-адином в 1187 г. церковь св. Иоанна в Севастии (Севасте). В этом же стиле выстроена церковь крестonosцев в Иерусалиме со стрельчатыми арками (1140–1149) французским архитектором; сохранилось в Иерусалиме и еще несколько развалин раннеготических церквей. В стиле высокой готики XIII столетия были построены церкви главного христианского оплота на Востоке Акко (Сен-Жан-д'Акр), в XIX столетии окончательно сравненные с землей.

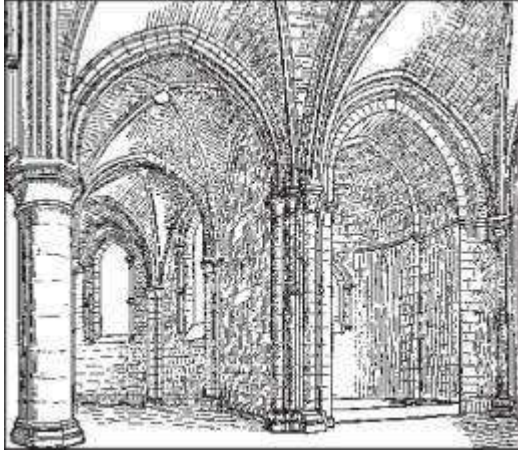


Рис. 316. Обход хора церкви св. Софии в Никосии, на Кипре.
По Анлару

Большое количество памятников сохранилось на острове Кипр, где французская архитектура, со времени завоевания острова Ричардом Львиное Сердце (1191) и до покорения его генуэзцами (1883), имела в своем распоряжении почти два столетия для спокойного развития под покровом франкско-кипрского королевства. Истории кипрского искусства посвящено превосходное сочинение Анлара. Наиболее замечательное из ранних произведений французской готики на Кипре – церковь св. Софии в Никосии (около 1200 г.; рис. 316). План ее родствен планам Санского и Парижского соборов. Ее круглые столбы с восьмиугольными базами вполне свойственны ранней готике, но часть капителей еще лишена северных листовых украшений. В 1250–1350 гг. на Кипре царит более стройная, более стремящаяся ввысь и более богатая западными листовыми формами французская высокая готика, хотя и существенно упрощенная в своих главных очертаниях. Эти церкви часто имеют всего один

неф, лишены трасепта, а на восточной стороне оканчиваются вновь простыми многоугольными абсидами вместо более сложных форм хора. Главная постройка этого рода – первоначально увенчанный двумя западными башнями и снабженный богато расчлененным фасадом католический собор в Фамагусте, окна которого с переплетами и ажурными фронтонами (вимпергами) абсолютно готические. Что этот стиль, вторгшийся в область влияния византийского искусства, был способен и к оригинальному творчеству, показывает второй греческий собор Фамагусты, в общем перенявший свой план от более древнего католического собора, но исключивший фасадные башни, переделавший многоугольные абсиды на полукруглые и покрывший их вместо реберных сводов полукуполами. Для истории вариаций стиля подобные преобразования крайне любопытны, но только не всегда они оказывались жизнеспособными. На Кипре они знаменуют начало хаоса стилей, воцарившегося в местном искусстве в конце XIV столетия. Отыскивать следы скульптуры и живописи, которыми украшались на Кипре франкские постройки XIII–XIV столетий, было бы для нас неблагоприятной задачей. Следует отметить только, что в то время, как в архитектуре и пластике здесь преобладала западная готика, в живописи господство оставалось за византийским стилем. Для строительных и скульптурных работ мастера, несомненно, выписывались в Левант из Франции. Для живописных же работ прибегали к услугам местных уроженцев – греков, превосходство которых в этой области пользовалось всеобщим признанием, пока над Италией не взошла заря нового искусства. Перед лучами этой зари окончательно исчезает из истории искусства призрак «византийского вопроса».

Заключение

После долгой борьбы европейское искусство в середине XIII столетия разбило последние византийские окопы. Лишь слабые отголоски восточной художественной манеры продолжали еще время от времени звучать в изобразительных искусствах Запада. Такие же случайные отзвуки находили теперь и западноевропейские стили в искусстве омываемого Средиземным морем христианского Востока, обреченного на гибель вместе с Византийской империей. Только византийская монументальная живопись в царствование Палеологов обнаружила кратковременный подъем. Однако не были этот относительный подъем обусловлен успехами, достигнутыми западной живописью, подобно тому как восточная архитектура этой эпохи в некоторых местностях ясно показывает, что после крестовых походов Восток далеко не всегда чуждался западных влияний. На европейском Западе новое направление проявилось прежде всего в области зодчества. Франция еще в расцвете романского века смело стала во главе этого движения. Родившаяся здесь высокая готика с середины XIII столетия начала свое победоносное шествие по всей Европе. В разных странах этот архитектурный стиль отвечал требованиям, обусловленным различными задачами и строительными материалами. В Германии, например, он встретил такой прием, что в течение столетий держалась вера в его немецкое происхождение. В Италии, наоборот, он вскоре столкнулся со встречным национальным движением, которое, более помышляя о простоте внутренних помещений и благородстве пропорций, чем о последовательности конструкции, лишь внешним образом приняло готические формы, чтобы дать затем выражение собственному архитектурному вкусу. В области изобразительных искусств наблюдаются сходные явления. К северу от

Альп в пластике — как в монументальных скульптурах из камня, которыми украшались фасады и интерьер готических зданий, так и в надгробной каменной или бронзовой скульптуре, становившейся все более реалистичной и портретной, — во главе движения оставалась Франция. Выйдя из классического идеального стиля, смелый порыв которого скоро стал вырождаться в манерность, французская пластика затем становилась тем более реалистической, чем более усиливалось на нее нидерландское влияние. Также и для немецкой пластики во многих случаях могут быть доказаны непосредственные связи ее с французским искусством, тем не менее в наиболее сильных ее созданиях нельзя не признать наличия многих самобытных черт. Немецкое искусство со свойственным ему чувством живой действительности и скорее сильным, чем изящным чувством стиля, воспринимая французские воздействия, самостоятельно перерабатывало их. Великий скульптор Клаус Слютер, который своими произведениями, выполненными в столице Бургундии, давно офранцузенной, задал высокую планку творчеству всей северной пластики, был и по происхождению, и по художественной манере выходцем из Северной Германии. Подобным же образом дело обстояло и в живописи, где в течение занимающих нас полутора столетий еще яснее может быть прослежен переход от средневекового идеального стиля к натуралистическому стилю XV в., совершившийся путем внимательного, любовного изучения мельчайших подробностей природы и произведений рук человеческих. Монументальная живопись на севере уже не играет той роли, как в предшествующее время. В станковой живописи Франция занимает уже не столь видное место, как в архитектуре и пластике. Тот факт, что станковая живопись, ведущая свое происхождение частью от резных

алтарей, частью от миниатюрной живописи, именно в Германии достигла сравнительного расцвета, мы не можем устранить ссылкой на случайность сохранения значительного количества немецких картин. Правда, миниатюрная живопись, в которой наиболее резко сказалось стремление к точному подражанию изменчивой природы, достигла наибольшей свободы стиля в рукописях на французском языке. Париж оставался главным центром миниатюрного искусства, но при всем том отмеченные новым направлением миниатюры конца этой эпохи выполнены в основном руками северонемецких мастеров. Что живое чувство действительности, свойственное немецко-нидерландским художникам, вошло как одна из главных задач в область реалистического движения конца этого времени, так же мало подлежит сомнению, как и то, что это северонемецкое чувство нашло свой художественный язык преимущественно на службе у французских заказчиков. В XIV столетии новая, более стильная итальянская живопись пыталась завоевать север через Авиньон и Прагу. Быть может, впрочем, и на Прагу влияла она через Авиньон. Но если эти местные вторжения итальянского искусства и подавили дальнейшее развитие северного натуралистического течения, к 1400 г. уже почти достигшего своих целей, то остановить они его все-таки не могли. В Италии живопись и скульптура в середине XIII столетия освобождались от византийской традиции. Именно в этой стране готика и византийский стиль, оказывающий уже только пассивное сопротивление, сталкиваются между собой; но и эллинистическая римская древность сыграла в этом процессе освобождения, по крайней мере в пластике, немаловажную роль. После короткой борьбы изобразительные искусства Италии быстро повернули в русло национального самосознания, значительно расширенного успехами

народного языка. В области живописи в противоположность северу, у которого готическое зодчество отняло стены, в Италии руководящая роль сохранилось за фресками. Мы не можем согласиться с тем, что итальянская стенная живопись будто бы развилась из готической и византийской миниатюры, как это действительно имело место, например, по отношению к сиенской станковой живописи. Собственными силами стенная живопись достигла у Джотто той высоты, на которой прельщала современников больше всего своей полной любви близостью к природе, тогда как нас поражает в ней главным образом стильное величие. Впереди всех других задач великие итальянские мастера ставили задачу приближения к природе. Стремление к близкому воспроизведению сходства, если верить словам их современников и последователей, играло главную роль не только при изображении определенных личностей, но также исторических или современных событий, когда в некоторых случаях даже второстепенные фигуры писались с натуры. В действительности эти мастера писали образы в большинстве случаев по памяти, и даже в тех случаях, когда они пробовали писать с натуры, живые личности под их кистью невольно превращались в типы, более привычные для них. Еще большей общностью продолжали отличаться обычные предметы видимого мира, попадавшие в картину. Правильного воспроизведения природы на плоскости не дает даже живопись Джотто, но по ясности и одухотворенности в передаче событий, в границах плоского стиля, она не имеет себе равных. Настоящая борьба между стенной живописью, урезающей пространство, и живописью, расширяющей его, началась лишь при последователях Джотто. Огромное влияние, которое искусство Джотто имело во всей Италии, до самого конца XIV столетия удерживало в рамках новое

движение, стремившееся за счет стильности возможно ближе подойти к природе. Вопреки стремлению при рождении каждого нового стиля строго разграничивать дающую и воспринимающую стороны (художников и общество) следует помнить, что одно и то же прогрессивное направление зачастую порождало в различных местностях сходные между собой художественные явления. Около 1400 г. все передовые народы христианской Европы требовали, чтобы их искусство говорило на их родном языке и отражало их родную природу.

Книга пятая Искусство XV в.

I. Западноевропейское искусство

1. Искусство Нидерландов и Бургундии

Введение. Архитектура

Искусство XV в. по обе стороны Альп можно сравнить с фруктовым садом, деревья которого крепкими корнями вросли в плотную землю, а их узловатые ветви колышутся в ясном небе, усыпанные только что созревшими и душистыми плодами. В области зодчества, которое на севере уступило руководящую роль живописи и скульптуре, Италия наиболее резко отличается от остальной Европы. Вне Апеннинского полуострова в продолжение всего XV столетия господствовал готический стиль, хотя его конструктивная последовательность постепенно подчинялась стремлению к свободному творчеству не только в плане, но и в отделке зданий. В Италии, напротив, еще в предыдущем столетии архитектура, не оказывая предпочтения готической конструкции, обратилась к разработке пространственных отношений и теперь независимо от средневековых предшественников решительно вернулась к языку форм Древней Греции и Рима. Возрождение античной древности (Ренессанс), совершившееся в литературе столетием раньше, в изобразительных искусствах наступило, прежде всего в Италии, и именно в зодчестве (в скульптуре и живописи – лишь в качестве вспомогательных украшений зданий). Над точным определением понятия «Возрождение» трудились такие исследователи второй половины XIX столетия, как Яков Буркгардт, Шпрингер, Мюнц, Куражо, Яничек, Вентури, Шмарсов, Тоде, Г. А. Шмидт и Карл Нейман.

В противоположность обычаю третьей четверти XIX в. называть все северо- и южноевропейское искусство XV столетия ранним Возрождением и в противовес склонности последних десятилетий XIX в. отодвигать начало его назад еще на полтора или два столетия, нам кажется наиболее правильным ограничить термин «Возрождение» в истории изобразительных искусств XV в. применением его по преимуществу к возродившимся в Италии формам эллинистическо-римской архитектуры и ее украшениям. Для искусства XV в. вне Италии мы затрудняемся связать со словом «Возрождение» какое-нибудь определенное понятие; даже в самой Италии изобразительные искусства, несмотря на свои случайные связи с античным искусством, развивались в XV столетии еще на почве собственного средневекового прошлого. С началом нового столетия у живописцев и скульпторов по обе стороны Альп как бы спала с глаз повязка, мешавшая им ясно воспринимать и воспроизводить мир явлений. Вначале были обычны только изображения, сделанные по памяти, а затем такие, которые были выполнены и усовершенствованы посредством более точных наблюдений. Вскоре, однако, художники начинают работать прямо с натуры. Недостававшие познания в анатомии итальянская пластика, занявшая первое место, возмещала внимательным наблюдением неподвижной модели. Живопись в связи с научной разработкой перспективы и всеобщим применением усовершенствованных масляных красок получила полное обладание своими вспомогательными средствами. Замечательно, что усовершенствованная живопись масляными красками шла с севера, обладавшего более развитым чувством живописных соотношений между отдельными предметами, разработка же перспективы шла с юга, который имел лучшее понимание пространства и хорошо подчинял второстепенные

части главному. По обе стороны Альп церковное искусство все еще играло ведущую роль. Постепенное освобождение от влияния церкви – надо иметь это в виду – произошло в Италии прежде всего благодаря все более свободному заимствованию фантастических сюжетов из античной мифологии и поэзии, между тем как север обратился к изображению главным образом народной и повседневной жизни. Несмотря на это, пейзаж, как ни значительно было его участие в задних планах картин, все еще не достиг полной художественной самостоятельности. Сознание собственного достоинства у правителей областей и у простых горожан в связи с указанной в эту эпоху любовью к реальной жизни востребовало теперь появление портретного изображения. XV в. – начало эпохи портретного искусства у христианских народов; можно даже сказать, что портретное искусство, имеющее целью воспроизводить физические и духовные черты отдельных людей, было главной частью всего изобразительного искусства этого времени. Больше индивидуальности изображенного лица на портрете соответствовала и большая степень индивидуальности художника: мастер и его произведение становились самостоятельными художественными явлениями, независимыми друг от друга. С усилением различия в стиле работ отдельных художников возрастало разнообразие художественного мировоззрения у различных народов. Подобно тому как на Констанцском Соборе (1414–1418) впервые голосовали по национальностям, невзирая на принадлежность голосующего к тому или другому государству, причем наряду с четырьмя нациями (немецкой, французской, английской и итальянской) лишь позднее была признана пятая (испанская), так и в художественном творчестве обособились сперва разные народы, а затем стали обособляться и города. В общем ходе искусства

национальный отпечаток лучших его произведений выступает все резче. Во главе нового направления в искусстве становятся города, а также отдельные личности, лучше понимавшие свое время и самих себя. В течение всего XIX столетия считалось, что без скуки можно наслаждаться только искусством XV в., непосредственность которого позволяла каждому подходить к нему со своей точки зрения. И действительно, удивительное сочетание чувства самого смелого натурализма с тонким душевным настроением едва ли в какую-либо другую эпоху достигало такой силы и вместе с тем поэтичности, как в XV в. Общее развитие европейского искусства в XV столетии предстанет перед нами в наиболее органичном виде, если начать обзор его с франко-германской пограничной области, оставшейся верной своей готической архитектуре, чтобы потом самостоятельно развить ее дальше, а в предшествовавший период стоявшей во главе реалистического движения нового времени. Около 1400 г. Дижон был художественным центром всего Бургундского герцогства, равно как и его нидерландских провинций, которым он был обязан своими замечательнейшими художниками; в течение XV в. все решительнее брали на себя руководящую роль в искусстве цветущие города германских Нидерландов. К области, говорившей на южнонемецком языке, тогда принадлежала вся Голландия, а также большая часть Фландрии и Брабанта. Антверпен, Брюгге, Гент и даже Брюссель были тогда южнонемецкими городами. Ввиду некоторых попыток выставить германское искусство Нидерландов отраслью французского провинциального искусства, мы должны вспомнить об этих простых фактах. При уменьшать участие уже тогда говоривших по-французски Нидерландов в дальнейшем развитии искусства не следует, как не надо суживать заслуги

бургундских герцогов и их французских родственников, оказанные развитию нидерландского искусства. Мы считаем себя обязанными отстаивать то положение, что на севере Европы германские Нидерланды были самыми главными выразителями художественного движения, ознаменовавшего собой XV столетие. Северное зодчество XV в. в противоположность общему художественному развитию похоже на старый дуб, растущий не в высоту, а в ширину. Некоторые его ветви отмирают, и весь он пышно увит вьющимися растениями. Как самой развитой из строительных стилей в архитектуре, готика пережила саму себя. Система наружных контрфорсов утратилась; стрельчатая арка подверглась многочисленным видоизменениям, довольно часто уступая место килевидным или даже еще более плоским формам; крестовые своды все решительнее заменялись звездообразными и сетчатыми; пучковые столбы со своими служебными колонками, все чаще переходившими в ребра свода, не прерываясь капителями, иногда, однако, снова уступали место стройным круглым или восьмигранным столбам. Высеченные из камня сквозные украшения в виде качающегося пламени свечи или рыбьего пузыря (см. рис. 240) так характерны для позднего готического стиля континента, что французы прозвали этот стиль «пламенеющим» (*flamboyant*). Вырубленный из камня переплет, точно ажурная кружевная вуаль, покрывал вимперги, фиалы и стены. Выдержанный педантизм «ученой» готики XIII столетия устранен свободными созданиями фантазии. Самая величественная церковная постройка в Нидерландах – Антверпенский собор. В XIV столетии был закончен только его благородный хор. Нежно иссеченные служебные колонны стройных пучковых столбов его семинафного продольного корпуса переходят в ребра свода уже без всякого посредства хотя бы

легких поясков, вроде капителей. Внутренние боковые нефы, однако, перекрыты еще простыми крестовыми сводами, и только начатые после 1425 г. наружные боковые нефы и трансепт имеют звездообразные или сетчатые своды. Из двух башен фасада южная осталась недостроенной, северная же в течение XV столетия была возведена до головокружительной высоты в очень свободных формах. Интерьер Антверпенского собора с широко раскинувшимся лесом 125 столбов производит внушительное впечатление, хоть в нем и можно найти недостатки. Много раз порицали его башню, но, видимая на расстоянии многих миль над богатым городом, омываемым Шельдой, она своими свободными формами дорога сердцу многих тысяч людей. Другие, ранее начатые бельгийские церкви, например соборы Сен-Мишель-э-Гюдюль в Брюсселе, св. Бавона в Генте и св. Ромбольда в Мехелене, продолжали строиться в течение XV столетия в духе свободной готики. Из бельгийских построек, принадлежащих всецело XV столетию, останавливают на себе внимание богато украшенная базилика с круглыми колоннами в Дисте (после 1416 г.), высоко вздымающийся своими изящными, лишенными капителей пучками ребер собор св. Вальтруды в Монсе и собор св. Петра в Лёвене – трехнефная базилика с пучковыми столбами. Ее трехарочный летнер – лучшее и наиболее роскошное произведение голландско-готической мелкой архитектуры XV в.

В голландских Нидерландах близки к старейшим, покрытым каменными сводами соборам в Утрехте, Дордрехте и Кампене две большие церкви – Богоматери в Бреде и св. Иоанна в Хертогенбосе. Полуколонны пучковых столбов в этих церквях непосредственно переходят в ребра сводов.



Рис. 317. Ратуша в Лёвене

Однако большинство церквей, возникших на зелёной низменности Голландии, как раньше, так и потом, строились из кирпича с прокладкой рядов камня и доныне сохранили круглые колонны и деревянные своды. Гражданская архитектура Нидерландов в XV в. примыкает к церковной. Богатый, хотя по характеру и несколько церковный фасад ратуши в Брюгге,

принадлежащий концу XIV столетия, уже показал нам (см. рис. 257), что Фландрия действительно шла впереди других стран в строительстве ратуш и что сооружение залов и палат для горожан следовало по стопам строительства княжеских дворцов. Ратуша в Брюсселе, начатая вскоре после 1402 г. Якобом ван Тиненом и законченная в 1454 г. Яном ван Рюисбруком, просторнее и массивнее, а ее средняя башня, под которой находятся ворота, поднимается на головокружительную высоту, как великолепная церковная башня. Более последовательное преобразование брюггского прототипа мы видим в прекрасной ратуше в Лёвене (рис. 317), построенной в 1447–1463 гг. «городским мастером-каменщиком» Матвеем де Лайенсом, – здании, в котором особенно ясно выступает ряд особенностей готического стиля XV в. Окна, стрельчатые арки которых обрамлены еще и килевидными арками, здесь не тянутся, как в Брюгге, через все этажи, а расположены в границах каждого из трех этажей бокового фасада с десятью окнами, сплошь расчлененного пилястрами и окнами. Нагроможденное великолепие фасада скрашивается только последовательностью его архитектуры.



Рис. 318. Портал больницы в Боне. По Анлару

В Бургундии позднюю готику XV в. мы встречаем в светских постройках. В Бургундии находится самая красивая из сохранившихся больниц – госпиталь в Боне (Beaune), основанный в 1443 г. знаменитым канцлером Николаем Ролэном. Восхитительна резная сень над его порталом (рис. 318), но особенно красив его двор с деревянными галереями и грациозными слуховыми окнами, покрытыми выступающими вперед деревянными фронтонами.

Скульптура

Скульптурные произведения Клауса Слютера и Клауса де Верве (см. рис. 259) в конце XIV – начале XV в. завоевали не только Бургундию, но и значительную часть Франции. Но так как молодое поколение последователей Клауса Слютера состояло большей частью из французов, а нидерландцы XV в. находили работу в пределах своей родины, то теперь обнаружилось довольно заметное различие между бургундской и нидерландской школами пластики. Турне (провинция Геннегау), один из старейших бельгийских городов с интереснейшими памятниками искусства, уже в переходное время (конец XIV – начало XV в.) представлял средоточие скульптурной деятельности наряду с Аррасом и Монсом. В отношении стиля этот переход, как указал Кёхли, можно проследить в надгробной скульптуре. Древнейшие надгробные памятники, обычно представляющие коленапреклоненные фигуры умерших с их святыми покровителями у ног Мадонны, можно видеть в музее Арраса и в соборе Турне. В XIV столетии фигуры святых в этих памятниках еще готически идеальны. Многие более поздние произведения этого рода, высеченные из голубоватого известняка, как правило, исполнены поверхностно; некоторую

жизненность они получают только благодаря раскраске, на которую были рассчитаны, как и большинство произведений северной пластики XV в. К числу наиболее удачных из этих надгробий относятся памятники Жаку д'Авену и его жене в С.-Жаке, Колару де Секлану (ум. в 1401 г.), Йогану де Буа и Эсташе Савари в соборе Турне. Короткие фигуры с округлыми головами, резко обозначенными складками и морщинами отнюдь не красивы, но важны для реалистического направления, которое около 1400 г. проявилось во всех видах изобразительного искусства. В монументальной скульптуре этих местностей, например в больших раскрашенных каменных фигурах Благовещения в церкви св. Магдалины в Турне, можно видеть все успехи искусства, расцветшего в XV столетии, хотя Метерлинк чересчур поспешно объявил их созданиями великого мастера Рогира ван дер Вейдена (см. рис. 332), который, однако, известен только как живописец. Письменные свидетельства о скульпторах и скульптурных произведениях этого времени чрезвычайно многочисленны, особенно в брабантской и фламандской Бельгии. Местные исследователи (Маршаль, Дестре) с поразительным трудолюбием собирали все эти документальные сведения. В Брюгге около 1400 г. снова принялись за окончание скульптурных украшений ратуши. Жилю де Блакеру Филипп Добрый поручил исполнить (1434) памятник своей супруге Мишели де Франс, умершей в Генте (1422). Этот памятник, поставленный в 1540 г. в крыше Гентского собора, был исполнен по образцу дижонского памятника Карлу Смелому. Однако сам де Блакер выполнил только алебастровую лежащую фигуру, маленькие же боковые фигуры плачущих исполнены Тидеманом Масом из Брюгге. На боковых стенках саркофага Изабеллы Бурбонской, второй жены Карла Смелого, бронзовая

фигура которой была отлита в 1465 г., вместо плачущих фигур помещены исторические личности в костюмах того времени. Этот саркофаг находится теперь в хоровом обходе Антверпенского собора. В 1495–1501 гг. брюссельский мастер Питер де Бекер (или де Бакер) изготовил для императора Максимилиана I в церкви Богоматери в Брюгге памятник его супруге Марии Бургундской, умершей в 1482 г.

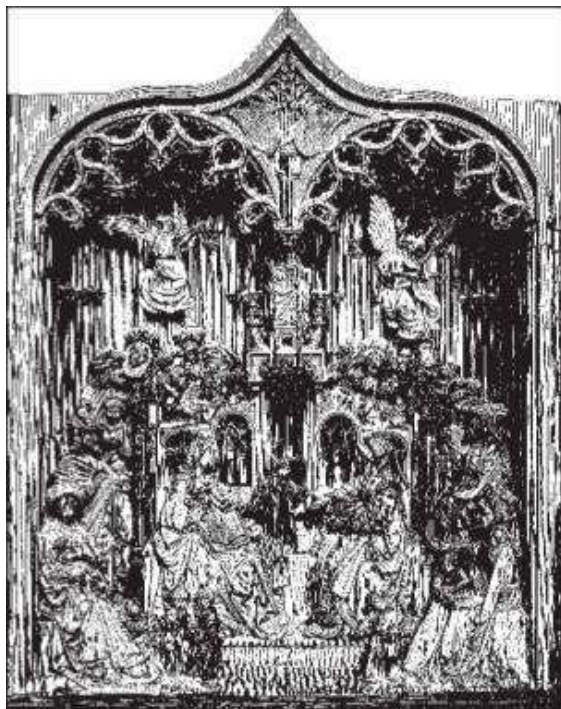


Рис. 319. Алтарь из Одергема. По Маршалою

На мраморном саркофаге покоится бронзовое вызолоченное удивительное изваяние красавицы дочери Карла Смелого. Саркофаг задуман в готическом стиле готики, но боковые его стенки украшены уже не

фигурами плачущих, а гербами богатейшей наследницы. Эти гербы роскошно украшены эмалью, оплетены разветвлениями, как на родословном дереве, а вокруг них расположены играющие ангелочки. Любопытны резные деревянные украшения алтарей, раскрашенные и позолоченные. Исследования Мюнценбергера, Бейселя, ван Эвена, Дестре и Росваля пролили свет на историю их развития. Нидерландские произведения этого рода отличаются от современных им немецких тем, что разделены на поля с нишами и вместо отдельных больших фигур святых представляют библейские события или сюжеты, взятые из священного предания, в группах круглой пластики. Стенки в каждой нише сходятся внутри, наподобие сцены, и все пустые места покрываются чрезвычайно богатыми позднеготическими колончатými и ажурными орнаментами.

Своего полного расцвета этот стиль достигает только во второй половине XV столетия. Одно из совершенных произведений этого рода – прекрасная алтарная икона с изображением св. Анны с Богоматерью, Младенцем и со всем священным родом, перешедшая из церкви Одергема в Брюссельский музей прикладного искусства (рис. 319). Другой алтарный образ, резанный по заказу Клода де Вилла и хранящийся в том же музее, с группой, представляющей плач над телом Спасителя, снятого со креста, не менее замечателен. Здесь нам снова приходят на память строгие формы Рогира ван дер Вейдена, но мы не думаем, подобно Метерлинку, что это произведение принадлежит ему. Дальнейшее развитие стиля можно лучше проследить за пределами Нидерландов, например в Швеции, с которой с 1480 г. Нидерланды вели торговлю своими произведениями подобного рода; до этой же поры оказывалось предпочтение немецким работам. Интересны брюссельские резные алтари собора в Стрэнгнесе.

Один, выполненный в 1480–1500 гг., – это большая алтарная икона Страстей Господних «с головой отрока». Фигуры и одежды выдержаны в строгом стиле, «но из-под резко моделированных драпировок, – говорит Росвальд, – художник мягко выделяет лица, своей характерной законченностью напоминающие изящные произведения его великого современника – живописца Дирка Баутса».



Рис. 320. Якоб де Копперфлагер. Анна Бургундская.
Бронзовая фигура.

Ян Борман – художник, родившийся, быть может, в Лёвене (впервые упоминается между 1470–1520 гг.) и стоявший, очевидно, во главе крупной брюссельской мастерской. Даже самые ранние его алтарные работы, особенно ценившиеся в Северной Германии и Швеции, отличаются большим количеством готических

ажурных украшений. Его лучшее произведение – алтарь св. Георгия, перенесенный из Лёвена в Брюссельский музей прикладного искусства, – было закончено в 1495 г. Надпись на большом алтаре с изображением Страстей Господних в приходской церкви Гюстрова в Мекленбурге (опубликован Шли) удостоверяет, что Борману принадлежит его скульптурная часть. Алтарь был поставлен в 1522 г. Паскье Борман заведовал мастерской отца до 1539 г. В главных работах Паскье, например резном в алтаре с изображением мученичества братьев Криспина и Криспиниана в церкви св. Вальтруды в Гэрентальсе, в Бельгии, и в огромном алтаре в церкви Богоматери в Ломбэке (слепок в Брюссельском музее), при исполнении фона широко применена живопись, чего фламандские скульпторы XV в. еще избегали, будучи движимы, очевидно, чувством пластичности. Очень интересны мелкие нидерландские металлические изделия XV в. Динан, валлонский город на реке Маас, усмиренный бургундскими герцогами, в течение этого века утратил свое первенство в бронзовом литье. Старый южнонемецкий город на реке Маас Маастрихт обладал выдающимся литейщиком Арта, которому обязаны, например, церкви Богоматери в Маастрихте и св. Иоанна в Хертогенбосе (1492) своими прекрасными медными купелями, а церковь св. Виктора в Ксантене – своей знаменитой решеткой (1501), отделяющей хор от нефа (она замечательна своими фантастическими формами поздней готики и небольшими фигурами святых). Понятие о стиле бельгийской бронзы середины XV столетия лучше всего дают нам некоторые бронзовые статуэтки Амстердамского королевского музея, которые Дестре и Ян Сикс с полным основанием приписали брюссельскому скульптору Якобу де Копперфлагеру (Жаку де Герину, ум. в 1462 или 1463 г.), исполнителю впоследствии

разрушенного надгробного памятника Луи де Малю в Лиле. Чрезвычайно любопытные фигурки (рис. 320), одетые в костюмы своего времени, подходят к стилю великих нидерландских живописцев середины XV столетия ближе, чем все прочие дошедшие до нас скульптурные произведения Бельгии.

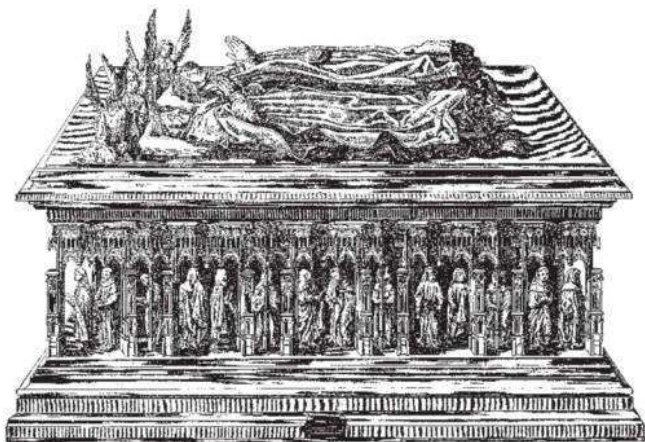


Рис. 321. Надгробный памятник Иоанну Бесстрашному и Маргарите Баварской. Работа Клауса де Верве.

В Дижоне творил Клаус де Верве (ум. в 1439 г.) – великий племянник великого дяди. Только в 1412 г. под его руководством был закончен надгробный памятник Филиппу Смелому (см. рис. 260). Наряду с этим памятником Клаус де Верве изготовил еще надгробный памятник герцогу Иоанну Бесстрашному (ум. в 1419 г.) и его жене Маргарите Баварской, находящийся также в музее Дижона (рис. 321). Уже одно то, что на плите этого памятника представлены вместо одной две лежащие фигуры, делает его крайне интересным. Мастер не дождал до завершения этого замечательного произведения, оно было закончено только в 1466–1470 гг.

Лемуатюрье. Клаус де Верве участвовал в декоративных работах для церквей св. Бенигны в Дижоне, Богородицы в Семюре и св. Ипполита в Полиньи. Статуи святых в Полиньи, отличающиеся великолепным исполнением, вполне обрисовывают искусство этого мастера. Из других произведений бургундской скульптуры следует упомянуть о нескольких раскрашенных каменных группах «Положения во гроб», полных силы и выразительности. В «Святом гробе» в Семюре мы видим тяжело, с изломами падающие складки одежда — особенность, проникшую и в бургундское искусство этой эпохи; однако в «Святом гробе» в Тоннере, произведении 1453 г., принадлежащем братьям Жану Мишелю и Жоржу де ла Соннетту, находим при традиционном для данной школы нагромождении фигур драпировку с более ровными складками и более одухотворенную моделировку исполненных скорби голов.



Рис. 322. Памятник Филиппу По. Вероятно, работа Лемуатюрье.
По Гонзу

К бургундской школе обычно причисляют французских мастеров Жака Мореля из Лиона, которому

Куражо посвятил монографию, и племянника и ученика этого мастера Антуана Лемуатюрье. Жак Морель постигал свое искусство, очевидно, в Лионе. В его произведениях ощущается влияние творчества Клауса Слютера. Юношеское произведение Мореля – гробница кардинала Салюса в Лионе – не сохранилось; не дошло до нас и позднее его произведение – гробница короля Рене Анжуйского, бывшая в Анжерском соборе, но сохранился, хотя и в испорченном виде, его надгробный памятник Карлу I Бурбонскому и его жене Агнессе Бургундской в церкви Сувиньи близ Мулена, столицы тогда еще самостоятельного герцогства Бурбонского. В этом памятнике (1448–450) сказываются вся свобода, вся свежесть, на какие было способно искусство середины XV в. Морель умер в 1459 г. в Анжере. Антуан Лемуатюрье (ум. в 1497 г.) родился в Авиньоне, но учился также в Бургундии. В 1461 г. он исполнил алтарь для церкви св. Петра в Авиньоне, а между 1466 и 1470 гг. закончил вышеупомянутый памятник Иоанну Бесстрашному в картезианском монастыре в Дижоне. Мощный по замыслу надгробный памятник Филиппу По, оконченный около 1493 г., приписывается Лемуатюрье (рис. 322). Этим каменным раскрашенным памятником, находящемся в Лувре, блестяще заканчивается развитие бургундской скульптуры в XV в. Плакальщики помещены уже не на стенках саркофага, а представляют собой самостоятельные, полные движения фигуры людей в натуральную величину, несущих на своих плечах доску с покойником.

Живопись

В саду нидерландского искусства XV столетия расцвела одна только живопись. Независимо от параллельных стремлений ее итальянской красавицы-сестры,

она только теперь приняла все средства красочного изображения на плоскости. Станковая живопись, которая теперь с избытком возвращала стенной и книжной миниатюрной живописи то, чем вначале была им обязана, стала во главе движения. В ней искусство писать на плоскости развилось из куколки в бабочку. Улучшение и повсеместное применение масляных красок дало ей возможность передавать с правдивой градацией тонов силу солнечного освещения наряду с мерцанием теней и полутеней. Пространство стало чувствоваться лучше, а это позволило придавать глубину замкнутому или открытому пространству позади фигур, в которых была достигнута пластическая округлость, хотя, как доказал Иосиф Керн, живопись сперва только отчасти познакомилась с законами перспективы и научилась применять их на деле. Тем не менее новое чувство действительности дало ей возможность не только с одинаковой любовью воспроизводить как ближайшие предметы, так и подернутую дымкой даль, но и изображать на плоскости человеческое тело в его ничем не скрытой наготе и в пышных цветных одеяниях – конечно, еще несвободно и угловато, но все-таки очень правдиво. Лишь постепенно удалось ей сообщить человеческим фигурам правильные размеры по отношению к предметам заднего плана. Таким образом, типы становились характерами, схемы – образами из плоти и крови, деревья, горы, дома и реки превращались в наполненные светом пейзажи. Шедевры нидерландской живописи XV столетия относятся к драгоценнейшим памятникам искусства всех времен и народов. Разработке истории развития этой живописи мы обязаны совокупным трудам нидерландских ученых – Гейманса, Вуотерса и Гюлена, английских знатоков искусства – Уила, Крове и Конуэя, французских писателей – Дюрие, Бушо и Дюран-Гревиля, немецких исследователей – Вагена,

Шпрингера, Юсти, Боде, Шейблера, Фридендера, Чуди, Кеммерера и Фолла, к которым надо причислить Дворжака из Вены. В XV столетии в церквах, замках, ратушах и домах горожан по-прежнему не было недостатка в стенной живописи, но сырость берегового климата уничтожила ее, за исключением немногих остатков, и вызвала у жителей Нидерландов любовь к украшению стен предпочтительно теплыми коврами, которыми, превзойдя Париж, снабжали весь свет сначала Аррас, а потом Брюссель. Нидерландская живопись по стеклу, исследованием которой занимался Лёви, стала развиваться самостоятельно только в XVI столетии. Рассмотрение незначительных остатков витражей XV в. затруднило бы наш обзор общего движения искусства. Замечательные фламандские станковые картины сохранили имена лучших из старонидерландских живописцев. Большой группе южно-немецко-фламандских мастеров противостоит небольшая, но значительная по влиянию группа валлонско-, пожалуй, даже французско-фламандских живописцев. В основном они трудились в севернофламандских и брабантских городах: Брюгге, Генте, Брюсселе и Лёвене и в продолжение всего XV столетия сохраняли за собой господствующее положение в искусстве. Во главе этой плеяды мастеров стоят два брата Хуберт и Ян (Иоганн) ван Эйки. Место их рождения, Маасейк в провинции Лимбурга, принадлежит к области чисто южнонемецкого языка. Ян ван Эйк охотно признавал свое южнонемецкое происхождение, например, в надписи «Als ich kan» («Как умею»), которой снабжал свои картины. Предполагают, что Хуберт родился около 1366 г., а Ян – около 1390 г. Хуберт умер в 1426 г. во время работы над своим гентским шедевром. В 1425 г. в Брюгге Ян поступил на службу к бургундскому герцогу Филиппу Доброму, в 1427–1429 гг. посетил Испанию и

Португалию и в 1430-м поселился в Брюгге, где, согласно открытию, сделанному Уилем в 1904 г., умер в конце июня 1441 г.



Рис. 323. Возвращение герцога Вильгельма по морскому берегу Голландии. Миниатюра из туринского молитвенника. По Дюрбе

Установлено, что Хуберт ван Эйк был учителем своего младшего брата. Но откуда сам Хуберт почерпнул свое искусство, в котором было сосредоточено все художественное умение того времени, неизвестно. По-видимому, это было искусство лимбургской облас-

ти, через которую протекает Маас. Не отказываясь от французско-фламандских приобретений, оно достигло здесь уровня, о котором можно было только мечтать. Недаром Маастрихт еще в средние века считался вместе с Кёльном средоточием живописи! Еще первый бургундский герцог Филипп Смелый поручил исполнение запрестольного образа в Генте Яну ван Гассельту из Лимбурга, а мастер Пауль из Лимбурга вместе со своими братьями исполнили в Париже старейшую и лучшую часть законченного в 1410 г. молитвенника герцога Беррийского – иллюстрированной рукописи, которую Делил назвал «*toi des livres d'Heures*». В библейских сценах этой рукописи, хранящейся в замке Шантильи, видны итальянские черты переходного времени. В рисунках календаря, на которых высятся в сияющей дали замки Парижа, мы встречаем дотоле невиданный реализм. Нельзя отрицать, что живительный воздух Парижа способствовал развитию книжной живописи, но в противоположность Бушо и Дворжаку мы остаемся при том мнении, что происхождение ее германско-нидерландское. Французский знаток граф Пол Дюррье считал исполненный около 1417 г., также для герцога Беррийского, молитвенник «*Livre d'Heures de Turin*», большая часть которого, к сожалению, сгорела в Туринской национальной библиотеке в 1904 г. (сохранилось несколько листов, например, в собрании Триувальчи, в Милане), произведением Хуберта ван Эйка! И действительно листы этого молитвенника удивительно близки произведениям его школы. Такие рисунки, как «Восхождение дев к Агнцу на холме» или «Возвращение герцога Вильгельма по морскому берегу Голландии», должны принадлежать, по крайней мере, мастерской братьев ван Эйков (рис. 323).



Рис. 324. Бог Отец, Мария и Иоанн. Фрагмент алтарного складня работы братьев ван Эйков. С фотографии Брукмана

Первое и единственное достоверное произведение, над которым работали Хуберт и Ян ван Эйки, – громадный алтарный складень, некогда находившийся в одной из боковых капелл старой церкви св. Иоанна (теперь церковь св. Бавона) в Генте. Это чудесное произведение, самое сильное из всего того, что создано северной живописью XIII столетия, было заказано в 1420 г. богатым гентским гражданином Иодокюсом Фейтом Хуберту ван Эйку, но, как гласит надпись, было окончено в 1432 г. Яном уже после смерти брата. В той гентской церкви находится теперь только средняя часть складня, три верхние доски которой изображают Бога Отца между Пресвятой Девой и Иоанном Крестителем, а нижняя доска, во всю ширину трех верхних, изображает «Поклонение Агнцу» и «Источник живоносной воды» из Откровения апостола Иоанна (гл. 7). Из двойных створок нижние пары и внутренняя верхняя пара находятся в Берлинском музее, а наружная верхняя пара створок – в Брюссельском музее. Содержание этого

произведения – история спасения человеческой души, от грехопадения и до небесной славы, какой она открылась святому, во имя которого сооружена церковь, а также какой она, по представительству Иоанна Крестителя и апостола Иоанна, должна открыться жертвователю и его жене, изображенным на нижней наружной стороне берлинской створки благоговейно коленопреклоненными перед статуями этих святых. Видно, что художники еще не были в состоянии отрешиться от более ранних пластически украшенных алтарных икон с живописными створками. В превосходно исполненных головах коленопреклоненных портретных фигур в натуральную величину выражено полное упование на неземные силы, но обычное, без особенного душевного порыва. Верхние четыре доски, если смотреть на них снаружи, изображают Благовещение, происходящее в просторной горнице. Таким образом, на наружной стороне складня мы видим внизу торжество нового портретного искусства, а вверху – торжество перспективной живописи, сопровождаемое смелым и сильным колоритом. При открытых створках все 12 образов внутренней стороны складня поражают великолепием красок, которому соответствует в высшей степени тщательное письмо. В середине представлен Всемогущий (надпись на образе гласит: «Deus Potentissimus»), величаво сидящий на престоле (рис. 324), выразительность этой фигуры почти подавляется роскошью ее тяжелых одежд. По правую руку от Всемогущего сидит Пресвятая Дева, склонившись над книгой, по левую – Предтеча с пророчески поднятой десницей. Сочный красный, глубокий синий и яркий зеленый цвета мантий этих трех фигур составляют чрезвычайно сильное красочное сочетание. На верхних досках створок (в Берлинском музее) позади Иоанна Крестителя и Богоматери продолжается на фоне естественного голубого неба ряд

изображений небесной славы; позади Пресвятой Девы стоят поющие ангелы, фигуры натуральной величины, а позади Иоанна Крестителя подобные же ангелы играют на инструментах – один на органе, а другие на скрипках и арфах (рис. 325).

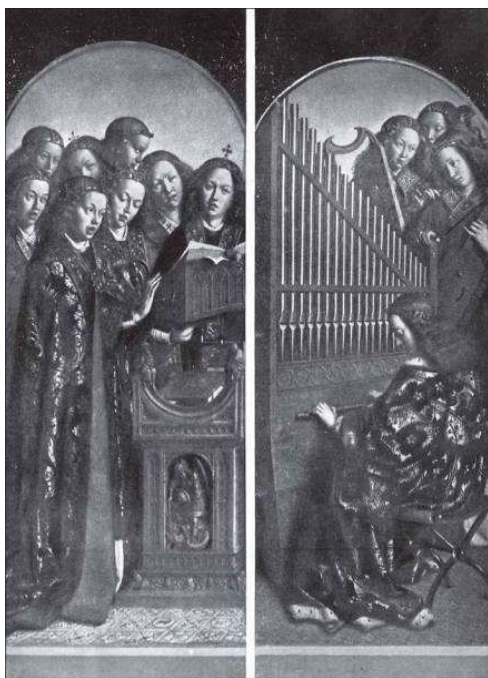


Рис. 325. Группы ангелов. Фрагмент алтарного складня работы братьев ван Эйков. С фотографии Ганфштенгля

Все они одеты в широкие сверкающие золотом парчовые мантии, написанные в желтом тоне. В выражении их лиц превосходно переданы и увлечение музыкой, и настроение каждого. Обе крайние полустворки верхнего ряда (в Брюссельском музее) изображают Грехопадение прародителей и его последствия. В нишах с полукруглыми арками, сложенных из

серого камня, стоят Адам и Ева, фигуры в натуральный рост (рис. 326). По крепкой фигуре Адама с его короткой бородой видно, что он написан прямо с живой натуры. Более общего типа и более плоская фигура Евы написана, очевидно, только отчасти с натуры. В такую величину, с такой художественной законченностью и с такой глубоко выраженной жизненностью, вплоть до передачи каждого волоска, нагие человеческие фигуры вообще еще не были написаны.



Рис. 326. Адам и Ева. Фрагмент алтарного складня работы братьев ван Эйков. С фотографии Брукмана

Наконец, нижний ряд досок (в Берлинском музее) посвящен поклонению Агнцу из Апокалипсиса. Через все пять досок под небом тянется роскошный скалистый пейзаж с сочной зеленью, южной растительностью, со скалами и холмами, покрытыми деревьями и цветами. На далеком горизонте, как в описанной выше броссельской рукописи блаженного Августина (см. кн. 4, 3), высятся в ясном воздухе башни и кровли далеких городов. Посредине, на алтаре, окруженном коленопреклоненными крылатыми ангелами в длинных одеждах, стоит Агнец, символ Спасителя. Впереди с левой стороны многочисленные герои Ветхого, а с правой — столь же многочисленные представители Нового Завета образуют правильные группы. На парных створках, ближе к переднему плану, через дикие скалистые ущелья и цветущие долины стягиваются новые толпы. Расположение фигур выполнено по требованию древних текстов: слева — всадники, справа — путники, слева — воины Христовы (рис. 327) и праведные судьи, справа — святые паломники с великаном Христофором впереди них (рис. 328) и святые отшельники, впереди которых идут Павел и Антоний. Какая масса сильных образов во всех этих группах! Если внутри всех нижних рядов святых и есть некоторая невыдержанность в воздушной и линейной перспективе, то все же художники так удачно, с таким верным чувством сопоставили их, что все произведение представляет из себя изумительное творение, в котором сливаются в одно художественное целое пейзаж и фигуры, естественное и божественное.

Своей удивительной сохранностью это замечательное произведение обязано новому способу живописи масляными красками, которым оно было исполнено.



Рис. 327. Ратники Христовы. Фрагмент алтарного складня работы братьев ван Эйков. С фотографии Ганфштенгля

Исследования Истлаэка, Бергера и Кремера подтвердили, что живопись масляными красками не была изобретена, как говорил Вазари, ван Эйками и что давно было известно растирание красок на льняном или другом масле, чтобы предохранить их от сырости. Но очень различны мнения о том, в чем состояли открытия ван Эйков. По Бергеру, их техника представляла соединение «масляной живописи с клеевой», которая так же далека была от старой простой клеевой, яичной или приготовленной на фиговом соке живописи, как и от масляной живописи позднейшего времени, которой работают, накладывая одну жидкую краску на другую. Как бы то ни было, Вазари прав, утверждая, что

ван Эйки своим новым как для севера, так и для юга способом живописи достигли не только доселе невиданной яркости и устойчивости красок перед водой, но путем слияния жидких растворов добились переходами тонов совершенной и мягкой моделировки. Особенно трудно разграничить долю участия каждого из братьев ван Эйков в исполнении большого гентского алтаря. Уил, английско-бельгийский исследователь, приписал Хуберту все, кроме створки с Адамом и Евой, считая их работой Яна. Наоборот, Фолл все произведение приписывал Яну ван Эйку, а Хуберту – три большие фигуры посредине, вверху. Таким образом, вопрос еще окончательно не решен. Все же, оценивая стиль, и мы убеждаемся, что три большие фигуры средней картины с общими типами, более сухим рисунком и более темной моделировкой являются самыми ранними частями и, следовательно, указывают на кисть Хуберта. Свободный, мягкий и живописный стиль Яна мы хорошо знаем по его подписанным работам. Дворжак, по нашему мнению наиболее тонко изучивший эти изображения, пришел к заключению, что кроме трех верхних средних изображений только нижние группы в нижней средней картине были исполнены Хубертом, а все остальное, а также пейзаж в «Поклонении Агнцу» – Яном. Однако что-то не верится, чтобы Хуберт в этой вещи сделал так мало, а Ян так много. Превосходное произведение, на целое столетие указавшее пути для северной живописи, представляется нам работой обоих братьев, и мы только можем ему удивляться и им восторгаться.

К попыткам Уила и Дюран-Гревиля приписать Хуберту еще ряд меньших станковых картин ван-эйковского направления следует относиться с большой осторожностью.



Рис. 328. Святые пилигримы. Фрагмент алтарного складня работы братьев ван Эйков. С фотографии Ганфштенгля

Створка с изображением жертвователя со св. Антонием, в Копенгагенском музее, например, которую нельзя считать достоверной, Фридлендер, Гюлен и Дворжак считали довольно слабым произведением для позднего стиля ван Эйков и по праву признавали его автором Петера Критуса. Прелестная, полная настроения картина (собрание Кука в Ричмонде) с изображением трех Марий у опустевшего гроба Спасителя при совершенно новом по тону красноватом свете утренних сумерек вряд ли могла быть написана раньше середины XV в. Другие картины, приписываемые указанными исследователями Хуберту, как, например, дрезденский алтарик, мы считали и

считаем лучшими картинами Яна. Достоверные картины Яна ван Эйка (то есть подписаны и снабжены датой) относятся к 1430-м гг.



Рис. 329. Ян ван Эйк. Супруги Арнольфини.
С фотографии Ганфштенгля

Отметим картину «Богоматерь в комнате», в Инс-Голле около Ливерпуля: Дева Мария с Сыном на коленях среди дышащей святостью и покоем домашней обстановки. Как это обычно у ван Эйков, она слишком

велика для комнаты, в которой сидит на троне, но написана с тонким, до тех пор невиданным пониманием силы света и теней для передачи пространства. Ян ван Эйк – первый из больших портретистов в европейской живописи – создатель типа погрудного портрета. Интересны портреты «Гимофей» (1432) и «Человек в красной шапке» (Национальная галерея, Лондон; 1433 г.). Изумительный парный портрет (1434) супругов Арнольфини (Национальная галерея, Лондон; рис. 329). В прекрасной светлой комнате стоит молодая пара, держась за руки; муж – в коричневом плаще, отороченном мехом, и в высокой черной шляпе, жена – в ярко-зеленом платье с белым платком на голове. Черты лица ни у того ни у другой не выдают внутреннего волнения, но всю картину пронизывает торжественная серьезность. Латунная люстра, висящая над фигурами, блестит на свету, который падает из окон с левой стороны. На задней стене находится блестящее зеркало; в нем видны отражения людей. Каждая деталь имеет свое значение и в то же время содействует общему эффекту.



Рис. 330. Ян ван Эйк. Алтарный складень.
С фотографии Брукмана

Большая, удивительно законченная картина Яна ван Эйка «Богоматерь каноника ван дер Пале» (Муниципальная художественная галерея, Брюгге) и портрет Яна де Леёва (Венская галерея относится к 1436 г.; оставшаяся только в серой подмалевке картина со св. Варварой (Антверпенский музей), показывает успех мастера в изображении пейзажа (1437); прелестная, идеально задуманная «Мадонна у фонтана» (Антверпенский музей) и живой, чуть не говорящий портрет Маргареты, жены художника (Муниципальная художественная галерея в Брюгге) выполнены в 1439 г. К лучшим произведениям мастера принадлежат еще портреты, находящиеся в Берлинской и Германштадтской галереях, и портрет какого-то духовного лица, в Венской галерее (в Дрезденском кабинете эстампов находится оригинальный рисунок к нему), а также такие религиозные картины, как «Богоматерь канцлера Роленна» (в Лувре) – лучшая из тех картин, которые изображают жертвователя коленопреклоненным перед Богоматерью в открытой галерее над обширным речным пейзажем; как «Мадонна Лукка» (во Франкфуртена-Майне) и «Благовещение» (в Эрмитаже). Сюда же относится изящный алтарик Дрезденской галереи (рис. 330), на створках которого с наружной стороны изображены опять в виде статуй, написанных серым монохромом, две фигуры «Благовещения»; открытые створки вместе со средней частью изображают интерьер трехнефной церкви, в которую льется мягкий свет. В среднем нефе сидит на троне Дева Мария с Младенцем; в боковом нефе правой створки – прелестная девичья фигура св. Екатерины; в боковом нефе левой створки стоит на коленях жертвователь, за которым в качестве его патрона-святого стоит архангел Михаил в образе благородного крылатого юноши в панцире.



Рис. 331. Петр Крестус. Св. Элигий. С фотографии Брукмана

Искусство ван Эйка новаторски отразило красоту и многообразие действительности и послужило главным источником развития реализма. По сравнению с Яном ван Эйком нидерландская живопись XV столетия сделала успехи только в установлении точного отношения главных фигур к задним планам и ослаблении красочности пейзажных фонов как таковых. Ближайший преемник ван Эйка Петр Крестус из Барле, о котором имеются указания, что в 1443–1472 гг. он жил в Брюгге, в своих подписанных картинах (во Франкфурте-на-Майне и в Берлинской галерее) кажется более строгим, сухим и холодным, чем Ян. Своеобразную прелесть предметов обстановки представляет его картина, в собрании барона А. фон Опшенгейма в Кёльне, написанная в 1449 г. и изображающая золотых дел мастерскую

св. Элигия (рис. 331). Эта древнейшая из сохранившихся бытовых, или жанровых, картин. Нимб с сиянием произведенного в святые золотых дел мастера представляет лишь придаток к этому бюргерскому изображению. Десятилетие спустя после братьев ван Эйков выдвинулся французско-нидерландский мастер иного типа, но в своем роде не менее новатор, чем они, – Рогир ван дер Вейден (Роже де ла Патюр). Он родился в Турне около 1400 г. и выучился там же живописи под руководством Робера Кампена, а потом был городским живописцем в Брюсселе, где и умер в 1464 г. Взгляд Гассе, который различает Рогира из Брюсселя и Рогира из Брюгге, мы считаем неверным. В противоположность ван Эйкам Рогир главные усилия обращает на повествовательную живопись. Композиции его четырех исторических картин, написанных на полотне для Брюссельской ратуши, сохранились, к сожалению, только в бургундских коврах (Бернский музей). Его сохранившиеся станковые картины, посвященные главным образом жизни и смерти Спасителя, заключают в себе больше страсти и движения, чем картины братьев ван Эйков, но, конечно, формы в них более угловаты и сухощавы, они черствее и суше по резко выраженной моделировке и производят более однообразное впечатление своими глубокими и благородными красками.

Наиболее старыми и наиболее пластичными представляются, признанные Юсти и Уилом за произведения Рогира, большие картины в зале Капитула в Эскуриале в Испании с изображением на золотом фоне распятого Христа с Иоанном и Марией и «Снятие со креста».



Рис. 332. Рогир ван дер Вейден. Оплакивание тела Христа.
Средняя часть алтарного складня из Мирафлореса.
С фотографии Ганфштенгля

Последнее распространено во многих копиях. Несколько лиц с их прямым носом и тонкими губами у него идеальны, настолько же движения человеческих фигур с их телесной округлостью реалистичны, а выбранный момент драматичен; так же поразительно его разнообразие в выражении страдания и жестов. Дальнейшее развитие Рогира отражается в трех изящных алтарных складнях Берлинской галереи. В самом

старом из них, «Алтарике Марии» из Мирафлореса около Бургоса (ранее 1480 г.; рис. 332), створки (Рождество и Воскресение) и средняя часть (Плач над телом Христа) еще не объединены одним пространством, но все здесь самостоятельно задумано, наглядно изображено и глубоко прочувствовано. К несколько более позднему времени относится алтарь с Иоанном Крестителем. Заметное перспективное единство с нежным распределением светотени объединяет среднюю его картину «Крещение» с картинами на боковых створках: рождением и усекновением главы Иоанна Предтечи. Ко времени после итальянской поездки Рогира (1449–1450 гг.) относится мидделбургский «Алтарь Христа», в Берлинском музее. Главная картина изображает поклонение новорожденному Младенцу в развалине, покрытой соломенной крышей. На левой створке тибуртинская сивилла указывает императору Августу на явление Богородицы; на правой створке рождественская звезда с младенцем внутри является волхвам на Востоке (рис. 333). Разработка отдельных фигур и образование из них групп, по сравнению с более ранними произведениями, стали более законченными, но настолько же потеряли в глубокой интимной строгости. Подробности пейзажа, оживленного собственными кисти Рогира рыцарскими замками, менее условны, чем раньше; воздушная перспектива стала яснее вплоть до передачи сияющих далей и небесных высот. Мы не можем здесь ближе касаться таких работ Рогира, как картина «Таинства», в Мадридском и Антверпенском музеях, и алтарь с Распятием, в Венской галерее. К числу важных для истории искусства произведений относится большой алтарный складень в госпитале в Боне, который Рогир выполнил около 1445 г. для Николая Ролена, канцлера Филиппа Доброго. При раскрытых створках представляется мощное, роскошное по краскам

изображение Страшного Суда. Оно не отличается ясной композицией, но зато в нем масса глубоко задуманных частных деталей. При закрытых створках, как и в нижней части гентского алтаря, очевидно послужившего образцом, в середине написанные в виде статуй из серого камня покровители госпиталя – св. Себастьян и Антоний; слева и справа от них стоят на коленях замечательные по возвышенной жизненной правде фигуры жертвователя и его жены.



Рис. 333. Рогир ван дер Вейден. Волхвы на Востоке. Правая створка алтарного складня. С фотографии Ганфштенгля

Галерея картины Яна ван Эйка «Богоматерь канцлера Ролена» повторяется в картине Рогира «Св. Лука, пишущий Мадонну», в Мюнхенской пинакотеке. Для преходящего влияния, которое оказало на Рогира итальянское искусство, интересно его изображение Мадонны, стоящей посреди четырех святых, на золотом фоне (в институте Штеделя во Франкфурте-на-Майне). Алтарный складень поздней его деятельности, в Мюнхенской пинакотеке, показывает, что Рогир ван дер Вейден скоро снова вернулся к своей манере. Великолепная средняя картина этого алтаря изображает Поклонение волхвов, правая створка – Сретение, а левая – Благовещение. Менее угловатые и худощавые фигуры, большая законченность групп и более ясное освещение пейзажа ставят эту работу в ряд последних произведений мастера (хотя ее приписывали Хансу Мемлингу; см. рис. 338). Манера Рогира ван дер Вейдена была, очевидно, более народна, чем утонченное искусство Яна ван Эйка. За это его хвалили и прежние историки; при посредстве живописцев и граверов соседних народов искусство Рогира охватило более широкие круги, чем искусство знаменитых братьев с Мааса. Вместе с Рогиром у Кампена в Турне учился Жак Дарэ (впервые упоминается в 1432–1468 гг.). В нем, как полагали в особенности Уил и Гюлен, можно видеть автора превосходных произведений, хотя и не равных по достоинству работам Яна ван Эйка и Рогира. Эти произведения Боде, Гиманс и Чуди сопоставили и признали в них руку одного и того же художника, «мастера из Флемаля». Попытки признать флемальского мастера в самом Рогире ван дер Вейдене или искусственно отличаеом от него Рогире из Брюгге (Гассе) потерпели неудачу; нельзя также доказать и того, что он и есть Дарэ; несомненно только то, что он был нидерландцем. По своей манере он стоит посредине

между Яном ван Эйком и Рогиром. У него нет того оживления и движения, что у Рогира, но он и не так спокойно углублен в себя и не такой «знаток души» (слова Фридлендера), как Ян. Языком своих форм и манерой исполнения он родствен Рогирю ван дер Вейдену, а тонким пониманием светотени и пристрастием к позднеготической домашней обстановке он напоминает Яна ван Эйка. В общем, он грубее, прозаичнее и менее выразителен, чем оба первые. Выше других его произведений стоят части двух больших алтарных образов, в институте Штеделя во Франкфурте-на-Майне, частью еще с золотыми фонами, с фигурами в натуральную величину; резко написан, но превосходит по моделировке злой «Разбойник на кресте»; замечательно статуарно выполнены Мадонна и св. Вероника на створках алтаря из Флемаля, по которому и был назван мастер. К утраченному «Алтарю Мероде» этого мастера весьма близки две створки алтаря 1438 г., в Мадридском музее. В комнате, изображенной на правой створке, сидит св. Варвара на красивой резной скамейке, сзади нее в камине весело пылает огонь (рис. 334). В этих картинах совершенно особенная манера объединять в одно целое человеческие фигуры и окружающее пространство. Самое одухотворенное произведение флемальского мастера – «Христос на кресте», в Берлинском музее. По краскам интереснее всего его небольшое «Успение», в Национальной галерее в Лондоне. Лучший пейзаж находится на его картине «Святая ночь», в музее Дижона. Что это ночь, можно, конечно, узнать только по свечке в руке Иосифа, но ощущение зимы – вероятно, впервые в станковой картине – здесь очень удачно передано голыми деревьями посреди далеко раскинувшегося пейзажа.



Рис. 334. Св. Варвара. Правая створка алтарного складня мастера из Флемея.

Во второй половине столетия в Генте жили два художника, главные сохранившиеся произведения которых были написаны для итальянцев. Хуго ван дер Гус (около 1435–1440–1482) является одним из наиболее крупных мастеров между последователями Яна ван Эйка. Письменными свидетельствами удостоверяется только его большой алтарный складень (в Уффици во

Флоренции), исполненный около 1470 г. по заказу жившего в Брюгге итальянца Томмазо Портинари для церкви Санта-Мария Нуова во Флоренции. Портреты жертвователей на створках исполнены очень реально. Драматизмом веет от его средней картины, изображающей поклонение лежащему на соломе Младенцу Иисусу, стремящихся к нему пастухов и сонма ангелов в длинных одеждах. Хлев на переднем плане, видимый только в своих нижних частях, люди внутри него и пейзаж на заднем плане связаны более правильными пропорциями, чем мы до сих пор находили это во фламандском искусстве. Все участвующие – образы из плоти и крови; их душевное волнение отражается не только на лицах, но и в движениях и жестах. Прошло довольно много времени, прежде чем, благодаря монографиям Шейблера, Фирмених-Рихарца и Боде, пришли к соглашению относительно других картин Хуго. На две прекрасные створки в замке Голируде, около Эдинбурга, с портретами шотландской королевской четы в качестве жертвователей, автор этой книги указал еще в своем путевом дневнике 1880 г. Типичным для окрепнувшего юношеского стиля Хуго является диптих (в Императорской галерее в Вене), внутренние стороны которого изображают картины Грехопадения и плача над телом Христа. Своими крепкими формами к флорентийскому шедевру примыкает поражающее взгляд своей жизненностью «Поклонение пастырей», в Берлинском музее. Точно каким-то видением представляется нам трогательное изображение смерти Девы Марии (рис. 335), в Муниципальной художественной галерее в Брюгге. В этой поздней картине образы приобретают крайне напряженный, экстатический характер.



Рис. 335. Хуго ван дер Гус. Успение Богоматери.
С фотографии Брукмана

Второй художник, Юстус ван Гент, имя которого, если Уил прав, было собственно Иоос ван Вассенховен (упоминается между 1460–1474 гг.), был призван герцогом Фредерико да Монтефельтро в его резиденцию в умбрийских горах, чтобы ознакомить местных художников с живописью масляными красками. Большая картина, которую он здесь закончил в 1474 г., находится в городском музее в Урбино. Она изображает Тайную Вечерю по новому замыслу. Спаситель в серо-голубом одеянии быстро проходит между апостолами,

которые на первом плане по большей части уже стали на колени. Одному из них Он подает хлеб. В качестве зрителей присутствуют герцог и его гость, персидский посол. Фигуры размещены в плохой перспективе, но стремление всех к священнодействию передано очень выразительно. Впоследствии под влиянием Мелоццо да Форли (см. ниже) художник принял итальянскую манеру, не переставая быть самим собой, как это показывают 28 больших фантастических портретов древних героев и философов, выполненных им для библиотеки герцога; 14 из них находятся в Лувре в Париже, другие 14 – в палаццо Барберини в Риме. Их принадлежность Юстусу ван Генту справедливо защищал Фолл. Другие мастера XV в., которых ввел в историю искусства Карел ван Мандер, харлемский художник и писатель, живший сто лет спустя, и с которыми мы теперь встречаемся, – уже голландцы. Альберт Оуватер из Харлема является основателем харлемской школы. Его «Воскрешение Лазаря», которое описывал ван Мандер в своей книге о художниках, находится в Берлинской галерее. В середине полукруглого хора церкви встает по зову Спасителя из своего склепа Лазарь – превосходно написанная нагая фигура. На среднем плане через дверную решетку смотрят зрители. Книжники поражают своими фантастическими головными уборами. В этой картине, возникшей около 1460 г., по-видимому, чувствуется влияние искусства Яна ван Эйка, но нам кажется, что этим не исключается и параллельное развитие Оуватера из тех же условий, которые проявляются в описанной выше лимбургской рукописи с миниатюрами.



Рис. 336. Гертген тот Синт-Янс. Оплакывание тела Христа.
Алтарный образ. С фотографии Ганфштенгля

В качестве ученика Оуватера ван Мандер называет Гертгена тот Синт-Янса, который, по Дюльбергу и другим, был уроженцем Лейдена, а в конце XV в. работал в Харлеме. От его большого харлемского алтаря с Распятием сохранилась только одна створка (в Императорской галерее в Вене), распиленная на две доски. Одна из них изображает сожжение мощей Иоанна Крестителя императором Юлианом Отступником, другая – плач над телом Христа под холмом, на котором стоят кресты

(рис. 33б). Мастер выступает здесь перед нами зрелым, искусным художником, который умеет не только образно и самостоятельно рассказывать, создавать характеры и вкладывать в них душу, но также самостоятельно и значительно разработать пейзаж, в котором при высоком горизонте отчетливо распределены фигуры и само действие как будто развито уже по его окончании. То же впечатление производит сочный, поэтичный пейзаж, в Берлинском музее, с задумчиво сидящем на каменной глыбе Иоанном Крестителем. Как заметил Фридлендер, сопоставивший прочие картины Гертгена, он уже прокладывает те пути, которые ведут к голландской живописи XVII столетия. Третьим харлемским мастером ван Мандер называл Дирка Баутса (около 1415, Харлем – 1475, Лёвен), вероятно ученика Оуватера, перешедшего затем в брабантскую школу Рогира ван дер Вейдена. Дирк Баутс был плодовитый художник, многочисленные картины которого для церквей нетрудно узнать по его огрубелым рогировским типам, по их фантастичным головным уборам в духе Оуватера, по деревянной безучастности стоящих или действующих фигур, а также по своеобразию их густых и холодных красок и по чисто харлемскому богатству и самостоятельности их пейзажных фонов. Скалы и деревья здесь так верны природе, как вряд ли бывало раньше; растения на переднем плане, как показал Розен, срисованы прямо с натуры. Общую перспективную связь обычно нарушает только очень высокий горизонт. Достоверная главная работа Баутса – алтарь «Таинство причастия» (1467). Это большое изображение Тайной Вечери в церкви св. Петра в Лёвене (Сант-Питерскерк), из створок которого две – «Пророк Илия в пустыне» и «Праздник Пасхи» – попали в Берлинский музей, а две другие – «Авраам и Мельхиседек» и «Сбор манны» – в Мюнхенскую пинакотеку. Далее следует

еще назвать два маловыразительных, но хорошо написанных изображения «Нелицеприятного правосудия», перешедшие из ратуши в Лёвене, для которой Дирк написал их в 1468 г., в Брюссельскую галерею; следует назвать также драгоценный алтарный складень Мюнхенской пинакотеки с картиной «Поклонение волхвов» на средней части его; одна из створок изображает Иоанна



Рис. 337. Дирк Баутс. Св. Христофор с Младенцем Иисусом. Фрагмент алтарного складня. С фотографии Брукмана

Крестителя в скалистой пустыне, а другая – св. Христофора с Младенцем Иисусом на плечах посредине реки, среди пейзажа, отличающегося новым замыслом (рис. 337). Утреннее солнце, золотисто-желтым кругом поднимающееся из-за гор, озаряет весь задний план; пенящиеся волны потока отражают золотистый блеск неба. Источник света, как отмечает Шуберт-Зольдерн, не надо больше представлять себе находящимся вне картины, он виден в ней самой. И в последней трети XV в. Брюгге оставался передовым постом фламандской живописи. Из двух художников, которые к концу века стали выразителями нидерландского искусства, один – Ханс Мемлинг – северно-немецкого происхождения, а другой – Герард Давид – голландец по рождению.

Склонный скорее к эпическому и лирическому, чем драматическому, Ханс Мемлинг выше всего стоит в изображении тихой жизни или спокойно протекающих действий. У него мягкое, глубокое и красочное письмо. Свои свежие, золотисто-зеленые пейзажи, составленные из мотивов его родной страны, он умеет согласовать по настроению с характером изображаемых действий, считая их не более как за часть заднего плана. Своим стройным мужским и женским фигурам, несмотря на то что они держатся даже слишком прямо, он умеет придать благородство и грацию; овальные, нежно очерченные лица женщин он одухотворяет тихой внутренней жизнью; с лиц его мужчин даже в трудных положениях жизни не сходит мягкое, благодетельное выражение. В своих замечательных портретах он обычно показывает пристрастие не к сильным и резким, а отрадным и утонченным особенностям изображаемого лица. Мемлинг (около 1440–1494) первоначально обучался, как думал Уил, в Майнце или Кёльне. Кеммерер и Бок подметили в его работах

некоторые, хотя и слабые, отзвуки мастера рейнской школы; однако его искусство, примыкающее к Рогиру ван дер Вейдену и Дирку Баутсу, чистейшей воды нидерландское. Указание писателей XVI в., что он был учеником Рогира, по-видимому, совершенно верно. Самые старые сохранившиеся церковные картины мастера, изображающие Распятие, в музее Виченцы, и мучение св. Себастьяна, в Брюссельской галерее, своим пейзажем напоминают в одно и то же время Рогира и Баутса. Вполне сложившимися являются впервые его типы на прекрасном алтарном складне (1468) в Четсворте, средняя часть которого изображает Мадонну на троне, окруженную ангелами и святыми; у ног ее стоят на коленях жертвователи и его жена, полные жизни великолепные фигуры с резкими чертами лица. В качестве ранних религиозных картин мастера сюда относятся еще такие произведения, как луврский диптих, левая створка которого является прототипом позже часто повторявшихся групп Мадонны в кругу грациозных читающих и играющих на инструментах девушек. Из ранних портретов Мемлинга мы видим портрет бастарда Антона Бургундского, в Шантильи, и портрет человека со стрелой в правой руке, у барона Альберта фон Оппенгейма в Кёльне. Эти поясные изображения, следует отметить, как и все портреты ван Эйка, написаны еще на одноцветных фонах, в данном случае – зеленом и синем.

По-видимому, около 1473 г. был написан знаменитый «Страшный Суд» в церкви Девы Марии в Данциге, несомненное произведение Мемлинга, несмотря на неоднократные протесты Уила. Средняя картина с изображением Спасителя Судии мира, сидящего на радуге, примыкает к «Страшному Суду» Рогира ван дер Вейдена, в Боне. На левой створке изображен вход в райские врата, на правой – муки осужденных в адском огне.

Замечательно, как в этой картине с ее сверкающими в переливах красками различные ясно выраженные духовные состояния верховной силы подходят к нежной душе самого Мемлинга.



Рис. 338. Ханс Мемлинг. Портрет Мартина из Ньюенгове.
С фотографии Брукмана

С 1479 г. ряд достоверных мастерских произведений Мемлинга начинается двумя сооруженными Яном Флорейнсом алтарями в госпитале св. Иоанна в Брюгге. Меньший из них представляется самостоятельной переработкой алтаря Мадридского музея, написанного мастером в стиле Рогира. Большой – уже вполне самостоятелен; средняя его картина изображает «Святую беседу», очень задушевно и наглядно представленную; на левой створке изображено Усекновение главы Иоанна

Крестителя, а на правой – видение св. Иоанна Евангелиста. Откровение Иоанна – самое чарующее по настроению и проникновенности произведение нидерландской школы. В том же собрании алтарь с плачем над телом Христа, сооруженный Адрианом Рейнсом в 1480 г., показывает высшую ступень искусства Мемлинга, как и поразительное по утонченному чувству изображение «Сивиллы Самбетъ» и вызывающий восторг двойной складень 1487 г. На одной стороне его находится поясное изображение Богоматери, обвеянное божественной благодатью, на другой – поясной портрет творящего молитву молодого жертвователя Мартина из Ньюенгове (рис. 338), фигура которого дана на фоне углубленной перспективы с пейзажем, в госпитале св. Иоанна в Брюгге. В музее в Брюгге находится прекрасный алтарь св. Христофора (1484); его створка с жертвователями изображает Вильгельма Мореля и его жену. Мемлинг достиг теперь вершины своего искусства: его Мадонны в Лувре, в Национальной галерее в Лондоне, Берлинском музее и Императорской галерее в Вене доказывают это.

Повествовательные картины, исполненные Мемлингом в 1479 г., вроде жизни Девы Марии («Семь радостей Марии»), в Мюнхенской пинакотеке, и истории страданий Христа («Семь скорбей Марии»), в Туринской пинакотеке, заключают массу тонких наблюдений в разных композициях, рассказанных им при посредстве мелких фигур, но в смысле художественного единства несколько выходят за пределы хорошей манеры Мемлинга. Гораздо лучше мастер рассказал в 1489 г. легенду св. Урсулы и ее дев на боковых сторонах и крышке готической раки этой святой, в госпитале св. Иоанна в Брюгге (рис. 339).

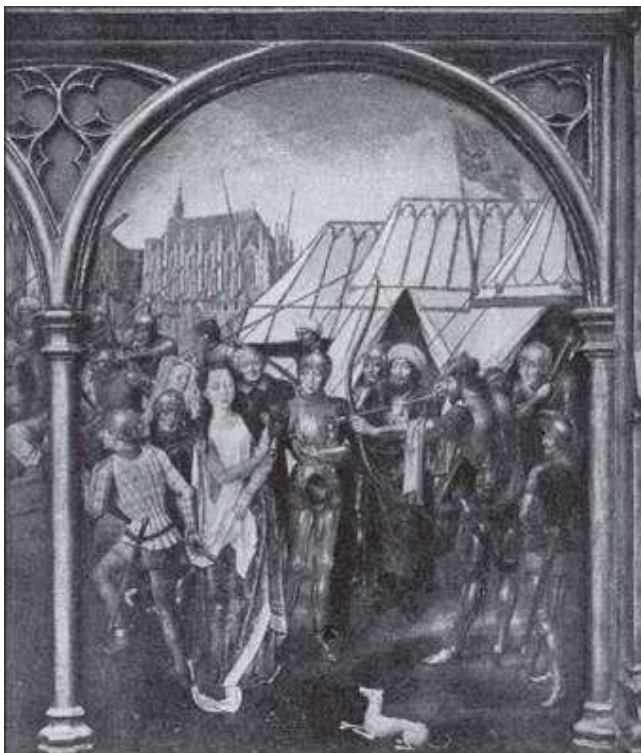


Рис. 339. Ханс Мемлинг. Смерть Урсулы. Картина на раке св. Урсулы. С фотографии

Узкие стороны раки, изображающие св. Урсулу и Мадонну, заканчиваются стрельчатыми арками, боковые же аркады – с круглыми арками. Шесть главных картин подробно рассказывают ужасное предание о британской девственнице. Она и 11 тысяч дев отправились обращать язычников, поднялись вверх по Рейну, были хорошо приняты в Кёльне и Базеле, через Альпы отправились в Рим, были с почетом приняты папой, который сам проводил Урсулу домой. На обратном пути она была убита в Кёльне дикими стрелками из лука со всеми своими спутниками и спутницами. Рассказать

первую высадку в Кёльне задушевнее Мемлинга едва ли возможно, особенно передавая подобные события. К этим повествовательным картинам примыкает потрясающее большое Распятие (1491) в церкви Девы Марии в Любеке, обнаруженное Т. Гедерцем. В архитектуре картин, в качестве вестников раннего итальянского Возрождения на чисто готических капителях колонн и рядом с полуциркульными арками ниши появляются внезапно раскрашенные под цвет камня амурчики, «putti» итальянцев: они поддерживают тянущиеся от арки к арке гирлянды. Главные картины этого рода – Богоматери: в Императорской галерее в Вене, в Уффици во Флоренции (рис. 340) и в Готическом Доме в Верлице, а также алтарь с изображением Воскресения, в Лувре, в Париже. Из Италии, по-видимому, вышел также обычай снабжать поясные портреты пейзажными фонами. Позднейшие мужские портреты Мемлинга, как, например, портреты в главных галереях Берлина, Антверпена, Гааги и Франкфурта-на-Майне, блистают уже всей роскошью красок этого нововведения. Наконец, прекрасные картины перил органа из Нахеры, в Антверпенском музее, три замечательные продолговатые картины с полуфигурами в натуральную величину на золотом фоне: на средней картине Спаситель в короне между поющими ангелами; на каждой из боковых досок по пять ангелов, играющих на инструментах. Они напоминают о том, что в то время Брюгге был столицей музыкальной жизни. Таким образом, мы снова пришли к темам ван Эйков в их гентском алтаре; да и эти ангелы Мемлинга, которые кажутся слабее, но и милее ван эйковских, ясно показывают нам, что в течение 60 лет фламандское искусство не сделало никаких успехов в сравнении с великими братьями с Мааса. Голландский художник, с которым живопись Брюгге перешла из XV столетия в XVI в., был Герард Давид

(около 1460–1470–1523). Е. фон Боденгаузен издал о нем исчерпывающее сочинение. Его первоначальное развитие протекало, вероятно, в Харлеме под руководством тот Синт-Янса, к искусству которого примыкают его пейзажи. В Брюгге он подпал под влияние Мемлинга, типы фигур которого он усвоил и в духе переходного времени сделал более значительными, но вместе с тем и более общими. Он не избег, однако, влияния Рогира и Квинтена Массейса (см. ниже). Он восхитительно изображал группы женщин, но лучшее в его живописи – это пейзажные фоны. Превосходя своего предшественника чувством пространства, он в пейзажах приводил передний, средний и задний планы в соотношения почти верные с величиной расположенных на них фигур. При этом он схватывал характерные различия древесных пород и несмотря на то, что любовно вырисовывал листву и сучья, умел передать сплошную массу леса. В основном произведения Давида отличаются мягкостью и сочностью живописной манеры, мастерством передачи освещения, поэтичностью пейзажных мотивов, но все-таки являются несколько безличным повторением устоявшихся композиционных схем нидерландской живописи XV в. Около 1498 г. Давид закончил для ратуши в Брюгге две большие композиции «Суд Камбиза». Около 1500 г. он принялся за прекрасный алтарный образ «Обручение св. Екатерины» для церкви св. Донатиана в Брюгге, который теперь является одним из сокровищ Национальной галереи в Лондоне.

Около 1501 г. им выполнена широкая створка того же собрания, замечательная по взаимному соответствию благоговейно настроенных фигур и роскошного пейзажа; она изображает каноника Сальвиати в виде коленопреклоненного жертвователя с его тремя святыми заступниками.



Рис. 340. Ханс Мемлинг. Богоматерь с Младенцем.
В галерее Уффици, во Флоренции. С фотографии Броджи

«Брак в Кане Галилейской», в Лувре в Париже, не принадлежит к его лучшим картинам; восхищает его живописное и полное душевного чувства «Благовещение», в галерее в Зигмарингене. Только в 1508 г. он закончил алтарный складень, музей в Брюгге, средняя картина которого – «Крещение Христа» (рис. 341) является этапом в развитии пейзажной живописи. В 1509 г.

Давид закончил изумительную картину, Руанский музей, с большими фигурами, изображающую, в полную противоположность первой, на сплошном синевато-черном фоне Богоматерь в кругу избранных святых девственниц. Как много в ней чистоты, женской красоты, тихого религиозного настроения и святого, умиротворяющего бытия! К его поздним работам относятся «Распятие», Берлинский музей, и полный движения, уже находящийся под антверпенским влиянием «Плач над телом Христа», Лондонская национальная галерея. Давид также представитель переходного периода; на его картинах в сооружениях собственно готические мотивы встречаются очень редко, а некоторые галереи, которые он помещал на них, как, например, на наружных сторонах «Крещения», представляют скорее переход к обычным формам Возрождения. На рубеже XV–XVI вв. творил Хиеронимус Босх (Хиеронимус ван Акен; около 1450–1460–1516). Босхом он называл себя сам по своему любимому городу Хертогенбосу; имеются указания, что он там родился и умер. Судя по его манере, мы можем сблизить его скорее с харлемской школой, например с Гертгеном тот Синт-Янсом, чем с какой-либо другой. Исследования Юсти, Дольмайра и Метерлинка открыли, однако, в нем смелого новатора с резко выраженной индивидуальностью. Босх в одно и то же время и реалист, и художник с воображением; он писал картины для церквей, сочетал фольклорные сатирические и фантастические картины с чертовщиной и сказочными образами, а его пейзажи превосходят все до них сделанное. Два складня его работы, которые Занетти видел в XVIII в. во Дворце дождей в Венеции, снова отыскались в XIX в. в Императорской галерее в Вене. Средняя картина одного из них изображает мученическую смерть пригвожденной ко кресту св. Юлии. Но грубый реализм в изображении заказчика образа Юлии

купца Евсевия у подножия креста, пробуждающегося от опьянения, сообщает картине саркастическое противоречие, к которому Босх прибегает не без охоты. Средняя часть второй венской створки представляет св. Иеронима (рис. 342), преклоненного перед крестом среди роскошного пейзажа с только что распустившимися деревьями, среди которых, однако, видны адские чудища.

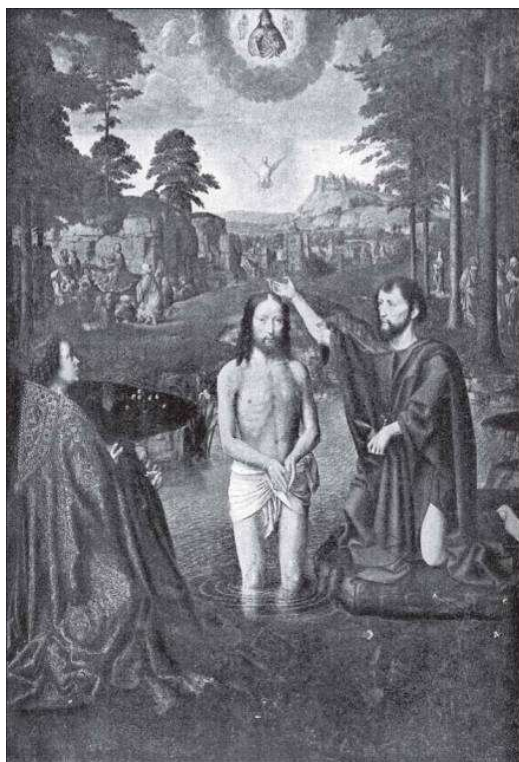


Рис. 341. Герард Давид. Крещение Христа

Наиболее уравновешенное произведение мастера – картина «Поклонение волхвов» с изображением заказчиков на боковых створках, в Мадридском музее. «Сня-

тие со креста» и «Венчание терновым венцом», в Эскуриале в Мадриде – характерные произведения Босха. Замечательна большая створка с изображением «Искушения св. Антония» в дыму настоящей адской суматохи, Национальный музей старинного искусства в Лиссабоне. Из области философски нравоучительных картин мастера отметим триптих «Воз сена» (на слова: «Всякая плоть, как сено») в Прадо, Мадрид. Уже эти произведения мастера заставляют видеть в нем талантливого новатора, а поражающие жизненной свежестью пейзажные фоны его картин подготовили почву для формирования нидерландского бытового жанра и пейзажа.



Рис. 342. Хиеронимус Босх. Св. Иероним. Фрагмент алтарного складня. С фотографии Лёви

В бургундских областях XV столетия живопись ничем не выделяется. Мы уже видели ранее придворных художников бургундского герцога в Дижоне – Марвиля и Белльтоза, деятельность которых обозначает переход от XIV к XV столетию. Филипп Добрый не заботился уже призывать в Дижон великих нидерландских мастеров, а его великий канцлер Ролен обращается, как мы уже видели, к Яну ван Эйку и Рогиру ван дер Вейдену. Из исследованных Пробстом архивных данных вытекает, однако, что во второй половине XV столетия в Дижоне живопись, называемая в узком смысле бургундской, сохранилась в очень незначительном количестве. Прежде всего это остатки стенных росписей, каковы, например, фреска, представляющая шествие папы Григория VII в соборе в Отене, с явными признаками влияния авиньонской школы, и группы святых, скорее нидерландского реалистического направления, открытые под штукатуркой церкви Богоматери в Дижоне. К области бургундской живописи должно отнести прелестную станковую картину церкви св. Магдалины в Э (около 1440 г.) с изображением Благовещения, происходящего внутри перспективно-сокращенной церковной галереи. Зрелое умение изображать пространство, видимое на этой картине, стоит в связи с развитым французско-нидерландским искусством, хотя особенностями своего письма она указывает на верхнерейнскую живопись. Чем самостоятельнее бывают мастера, тем более иногда они сближаются с мастерами соседних стран. Бургундско-нидерландская книжная миниатюра всего XV столетия представляет блестящую, роскошную по краскам область, однако не имеющую уже руководящего значения в истории живописи. Украшенные картинами книги, сохранившиеся в библиотеках Брюсселя, Парижа, Вены, по большей части писанные на французском языке, но украшенные

по-нидерландски, не дают ничего нового в отношении стиля. Густые, блестящие краски их стоят ниже современной им масляной живописи. Только в особенных случаях, например в изображении ночного освещения, миниатюра идет дальше станковой живописи, а орнаментальный стиль второй половины столетия выступает в обрамлениях миниатюр значительно определеннее, чем в станковой живописи, так как заполняет их большими натуральными листьями, цветами, плодами, перевитыми вместе и оживленными разными породами животных. Вообще, эти рукописи с миниатюрами расширяют наш кругозор новой областью мотивов. В то время как современная нидерландская станковая живопись ограничилась религиозными темами и представлениями, за исключением, однако, больших картин Рогира, Баутса и Давида с изображением темы правосудия и некоторых известных, впрочем, из письменных источников картин бытового содержания, в области миниатюры мы встречаем на выходных листах живые по движениям группы, в картинках календарей – ярко переданный местный быт, в светских исторических рукописях – походы, битвы, осады, единоборства, казни, а в романах – различные картины жизни, особенно празднества, пиры, любовные похождения. Древнеримские и древнегреческие легенды рассказаны здесь с чертами быта XV столетия, а тонкое чувство жизни, так отличающее нидерландскую станковую живопись этого времени, на лучших картинках этих книг выступает с еще большей утонченностью, чем в первой. В конце концов, художественное достоинство их чрезвычайно разнородно; рядом с книгами, вышедшими из рук ремесленников, встречаются произведения, выполненные настоящими мастерами и украшенные особенно тщательно. К первой трети XV столетия принадлежит бревиарий герцога

Бедфорда, в Парижской национальной библиотеке. Золотой или узорчатый фон некоторых его полных жизни картинок напоминает более раннее, прошлое искусство. Развитой стиль XV столетия представляют возникшие около 1440 г., опубликованные Шостаком, 17 главных миниатюр хроники завоевания Иерусалима, в Венской главной библиотеке. «Хроника Геннегау», в Брюссельской библиотеке, начатая в 1446 г., особенно замечательна своим выходным листом с изображением издателя на коленях перед Филишом Добрым и его сыном. Затем следует роман «Герард из Руссильона» (1447), Венской придворной библиотеки, — рукопись, кроме прекрасного выходного листа дающая ряд живо рассказанных отдельных картинок, например поход кавалеристов и т. п. Несколько позднее появляется как миниатюрист Давид Обер, писавший серым монохромом, покрывавший при этом тело тонами соответственно природе и употреблявший накладное золото. Из принадлежащих ему рукописей этого рода известны: «Завоевания Карла Великого» (1458), «Библия» (1462) в Брюссельской национальной библиотеке, и «Хроника Фруассара» (1468–1469), в городской библиотеке в Бреславле. Красивая книга с миниатюрами последней четверти столетия, оконченная в 1492 г., — это фламандский перевод Боэция, в Парижской национальной библиотеке. Дюррье указал, что художник, привлечший новый, натуралистический род обрамления из цветов при исполнении рукописей, по видимому, и есть упоминаемый в источниках Александр Бенинг из Гента. Главное произведение школы Александра Беннинга, в котором принимал участие его сын Павел Бенинг, — «*Breviarium Grimani*», в Библиотеке св. Марка в Венеции, образцово изданный Скато де Бри. Один из современников называет мастерами этой замечательной рукописи с миниатюрами кроме

Мемлинга, руку которого, однако, нельзя нигде распознать, еще и Ливена из Антверпена, и Герарда из Брюгге, – собственно, это Герард Давид; Уил указывал, что его мастерской принадлежат некоторые из миниатюр. Предполагали, однако, что должно подразумевать Герарда Горенбута, жившего до 1533 г., а Дюррье полагал, что вместо «Мемлинга» надо читать «Бенинга». Наиболее замечательны в этой рукописи картинки календаря, где пейзаж и бытовые черты органично соединены (рис. 343). В то время как последние из этих рукописей писались искусным пером и украшались художественной кистью, новое искусство книгопечатания с заменой рисунков гравюрами на дереве, вышедшее из немецкой области Среднего Рейна, начало свою борьбу также в Нидерландах, в результате приведшую к гибели рукописи. В первой половине XV столетия умножилось количество отдельных гравюр на дереве и в Нидерландах. Склонность к тому, чтобы время ее происхождения отодвигать назад от общих историко-художественных основ, вызывает сомнение относительно истинности даты 1418 г. на большом листе Брюссельской библиотеки, на котором изображена св. Мария среди дев в саду за оградой, и даты 1423 г. на листе с изображением св. Христофора в библиотеке Рюйланда в Манчестере. Гиманс правильно указал, что наше современное знание искусства XV столетия в таком виде, как оно проявляется в иллюстрированных рукописях этого времени, не может, по-видимому, разрешить этого сомнения. Гравюра на дереве вначале появилась для нужд иллюстрированной книги. Писцы вставляли отдельные гравированные листы в свои рукописи, чтобы избавить себя от заботы рисовать картинки; затем гравированную картинку они окружали писанным текстом; потом, после изобретения книгопечатания, гравюры на дереве помещали рядом с текстом,

напечатанным при помощи подвижных литер, или же, несмотря на существование этого способа, вырезали текст из одного куска дерева с картиной. От воззрения, что такие «ксилографические книги» относятся к первой половине XV в. и должны рассматриваться как подготовительная ступень к книгопечатанию подвижными литерами, в конце XIX столетия, однако, отказались. По Шрейберу, ни одна из сохранившихся ксилографических книг не древнее 1460 г.

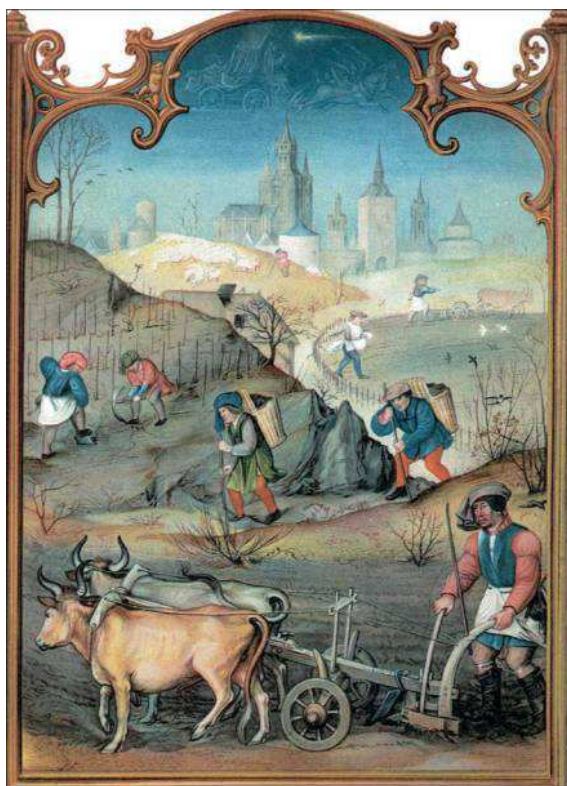


Рис. 343. Миниатюра из «Бревиария Гримани». С факсимиле С. де Вриса

В Нидерландах книги с гравюрами на дереве и с выполненным от руки текстом редки. Однако в Брюссельской библиотеке имеется такая книга с житием св. Серватия, которая могла возникнуть между 1461 и 1468 гг. Лучшие и наиболее знаменитые из всех настоящих ксилографических книг возникли, однако, между 1460 и 1465 гг. именно в Нидерландах. Ни издатели, ни художники не обозначили своих имен, но их гравюры на дереве проникнуты духом и языком форм великих нидерландских мастеров этого времени. Отметим только три из них: «Библия бедных» (*Biblia pauperum*), многочисленные иллюстрации которой чрезвычайно живы и выразительно рассказаны, причем фигуры в них стройные, но большеголовые; книга «Песни Песней» Соломона (*Canticum Canticorum*) – в восьми картинах ее каждый раз повторяются Спаситель, невеста, ее подружки и ангелы, поставленные друг к другу в разнообразные мистические отношения; «Зерцало Спасения» (*Speculum Humanae Salvationis*) – книга с библейскими картинами, сделанными в хорошем нидерландском стиле. Лучшего, чем эти три произведения или даже только равного им по достоинству, нидерландская гравюра на дереве этой эпохи ничего не создала. Не только ксилография, но и гравюра на меди, не ставшая еще в такой мере, как первая, искусством для книги, достигла в бургундско-нидерландской области известного расцвета. Если древнейшего известного гравера на меди, «мастера игральных карт», мы теперь, как и раньше, ищем в пределах Германской империи, то «мастера садов любви», работавшего в середине столетия, мы, безусловно, должны поместить в бургундские Нидерланды. В листах, полных мирской радости жизни, давших ему свое имя, дрожат еще звуки средневековых придворных певцов любви. Также нидерландцами были: получивший образование в Верхней

Германии мастер W, его изображения морских судов указывают на Брюгге, а военные и лагерные сцены из походов Карла Смелого – на Бургундию; мастер сюжетов из Боккаччо, главные гравюры которого и иллюстрации приложены к напечатанной в 1476 г. в Брюгге книге Боккаччо; и, по Максу Гейсбергу, бывший золотых дел мастером, переселившийся с голландского Нижнего Рейна в Бохольт, мастер берлинских «Страстей Господних». 115 гравюр, возникших приблизительно между 1463 и 1482 гг., имеют нечто родственное с искусством Рогира ван дер Вейдена. Макс Лерс, исследования которого превзошли и углубили все прежние открытия в этой области, посвятил по монографии каждому из этих мастеров. К ним примыкают, но в ином смысле, явившиеся к концу столетия еще молодые нидерландские граверы на меди, как, например, мастер F. V. B., на которого имел влияние Дирк Баутс; их работы («Суд Соломона», «Благовещение» и «Апостоль») принадлежат к самым серьезным и сильным гравированным работам века, и мастер I. A. M. из Цвелле, большие листы которого, например «Взятие Христа под стражу», где интересна попытка изобразить ночь, «Плач над Спасителем» и «Поклонение волхвов», отличаются силой художественного языка, выразительной передачей душевных страданий и живописной манерой. В местностях, где листы такого рода переходили из рук в руки и из дома в дом, должно было распространиться и укорениться настоящее понимание искусства; отныне народное искусство наряду с искусством дворцов, ратуш и церквей утвердилось как художественно-историческая сила.

2. Искусство Франции

Архитектура

В продолжение Столетней войны, которую Франция вела с Англией (1339–1453), несмотря на все, что Карл V и его братья сделали для французской художественной жизни, руководящая роль Франции в Европе в области архитектуры и изобразительных искусств постепенно прекратилась. Но и в эти 100 лет вместе с Бургундией и Нидерландами она достигла некоторых успехов, а с середины XV столетия, не прокладывая непосредственно новых путей, снова выступила с интересными художественными начинаниями. Французская архитектура, в области которой нашими руководителями наряду с Гонзом и Анларом были Дегио и Гурлитт, в течение этого периода оставалась в некоторых отношениях более, чем ее соседи, верной старому готическому стилю, своему кровному детищу. По крайней мере, в центре Франции до указанного времени не решались с наружных сторон церковью снять опорные арки, а внутри простые крестовые своды заменить теми звездообразными и сетчатыми сводами, в которых, наконец, утратилась органическая связь с пучковыми столбами. Но французская поздняя готика XV столетия идет за направлением, предусматривающим отягощение, усложнение и разветвление пучковых столбов, исключение капителей между служебными колоннами и ребрами свода, видоизменение геометрических сквозных украшений (переплетов) в «пламенеющие» вырезы и все те преобразования арок, которые то снова приводили к персидской килевидной форме (см. т. 1, рис. 640), то настолько сплющивали их, что их даже трудно было признать за арки. В этом богатом фантастическом одевании порталов и окон сквозными и зубчатыми украшениями, похожими на каменное кружево,

Франция кое-где стоит даже во главе движения, и именно во французском искусстве отчетливо проявляется превращение полной стилизации натуральной листвы чистого готического орнамента в выпуклые и пышные формы листьев. И готика имела «свое барокко и рококо». Многочисленные большие готические церкви Франции были закончены только в XV столетии, и едва ли есть хоть одна, у которой не было бы какой-нибудь пристройки в «пламенеющем» стиле. Построенный Жаном Госселем в Париже роскошный фасад Сен-Жермен-л'Оксерруа с его изящным притвором (1435–1439) принадлежит к чистейшим созданиям этого позднего стиля. В Руане, стоявшем в это время в некоторых отношениях во главе движения всей Франции, трансепты собора и церкви Сент-Уэн получают теперь свои пышные фасады, а Сент-Уэн также свою башню над средокрестием. Богатая французская готика XV столетия янее всего разворачивается, как указывал и Гурлитт, в западном фасаде Турского собора. Из французских церквей, возникших всецело в XV в., Сент-Маклу в Руане, начатый в 1437 г. Пьером Робэном, от цоколя до верхушки башни, впрочем, относящейся к XIX в., производит впечатление ларчика для драгоценностей богатейшей чеканки. Целиком построена в «пламенеющем» стиле XV в. большая церковь Сент-Никола в Порте, около Нанси. К богатейшим постройкам этого рода относится церковь св. Вюльфрама в Абвиле (после 1488 г.), фасад которой отличается почти умопомрачительным великолепием, и Нотр-Дам де д'Епин около Шалона, пышное одеяние которой носит более выдержанный характер. К любимым французской критикой церквам принадлежит Сент-Морис в Лилле, занимающая особое место среди церквей зальной системы с пятью нефами равной высоты, поддерживаемыми стройными колоннами. В

леттнерах и преградах хора также заметно торжество пышного французского стиля XV в. На первом месте стоит роскошный леттнер собора в Альби, по праву приписываемый одному из северофранцузских художников и поражающий своей прихотливой замысловатостью. Известны также деревянная преграда хора 1440 г. в церкви в Ле-Фрауэ и гранитные преграды более позднего времени в Ле-Фольгоэ в Бретани. Через посредство Нормандии здесь проявляется нидерландское влияние. В XV в. Франция в большом количестве обладала роскошными светскими зданиями, и если в ней меньше было городских ратуш, чем в свободных городах Нидерландов, то больше было дворцов владетельных и высоких особ. Хотя бури революции и погоня знати за новизной и сровняли здесь с землей или изменили до неузнаваемости переделками и пристройками многие ратуши и дворцы XV в., мы все-таки рассмотрим некоторые из них. Ратуши Компьенья, Сен-Кантена и Арраса, лежащие на пути из Фландрии к Парижу, могут поспорить с родственными им фламандскими в отношении богатства и пышности «пламенеющего» стиля. К наиболее изящным светским зданиям конца этой эпохи принадлежит древнее казнохранилище Нормандии, теперь здание судебных установлений (*palais de Justice*) в Руане. Посредине изящного восьмиоконного фасада поднимается от самой земли восьмиугольная башня, пирамидальная крыша которой, однако, ниже высокой главной крыши (рис. 344). Низкий первый этаж имеет совершенно приплюснутые арки с килевидными верхами. Окна главного этажа заделаны. Каменные прорезные столбы, фронтоны, оконные перила и балюстрады на крыше делают это здание сокровищницей «пламенеющей готики».

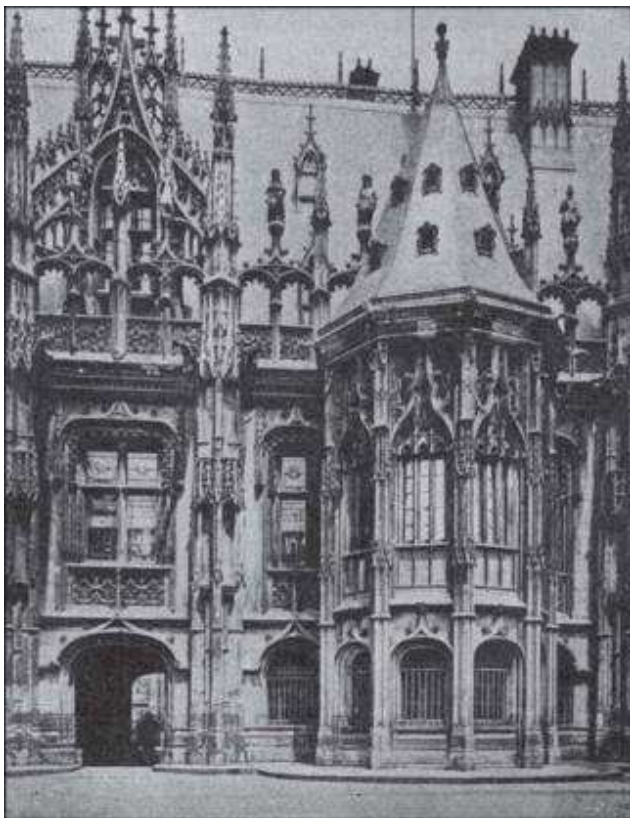


Рис. 344. Фасад палаты судебных установлений в Руане.
По Гурлитту

В особенности богата роскошными позднеготическими французскими дворцами область Луары. Замки Дюнуа в Божанси (1440) и Шатодене (1441–1446) и гордые королевские замки в Амбуазе и Блуа, конечно, дают только почувствовать бывшее когда-то великолешие. Превосходно сохранились, однако, дом Жака Кёра в Бурже и отель Клюни в Париже. Жак Кёр был казначеем Карла XII в течение последнего времени Столетней войны. В фасаде его дома, построенного им в

1443 г. на валу города Буржа, господствует средняя часть вроде башни; в главном этаже в этой части имеется сень, поддерживаемая тонкими колоннами, а над ней – окно со стрельчатой аркой и переплетом, прорезанным языками пламени. В течение последнего десятилетия этого века аббат Клюни Жак д’Амбуаз построил «отель» (особняк) Клюни в Париже, обращенный теперь в знаменитый музей. Наиболее изящная часть музея – неправильной формы входной двор с выступающими башнями для лестниц, его порталами с килевидными арками, слуховыми окнами и нижней галереей со стрельчатыми арками; расчленение стены над ней с четырехугольными окнами, однако, почти уже не готическое. Иоанн Бесстрашный построил Бургонский замок в Париже; в украшении его лестницы, восходящей к началу XV в., нам впервые явственно встречается только теперь расцветший «древесный стиль» поздней готики. Ребра, идущие вверх от центральных колонн, сделаны в виде натуральных древесных ветвей, которые своими сучьями и листьями расстилаются по своду (рис. 345). Из позднеготических городских жилых домов Франции реалистическому движению времени отвечают своей любовью к строительной правде нормандские постройки с системой перегородок в Руане, Лизьё, Лез’Андели, Каэне, Фалэзе и Кимпере. Это дома с двускатными крышами, верхние этажи которых, поддерживаемые вырезанными в виде консолей тычками угловых столбов, иногда выдаются над нижними. Особенно любопытен дом Жака Каллона в Реймсе. Как легки намеки на фиалы и килевидные арки в дереве, как хороши украшения в виде цветов из крестиков («крестоцветов»), но при всем том, как ясно в строительном отношении указано назначение перегородок!



Рис. 345. Украшения лестницы Бургонского замка в Париже.
По Анлару

Во Франции в эту эпоху светская архитектура также стремится к тому, чтобы отнять первенство у церковной. Удобство для жилья и декоративная фантазия становятся главными достоинствами этого искусства, явившегося плодом потребностей времени, как говорил П. Витри, и показывающим не упадок, а дальнейшее развитие. Формы, свойственные собственно Возрождению как составные части переходного, смешанного стиля, заставят еще себя ждать вплоть до XVI в. Архитекторы XV в. еще придерживались национального французского искусства стиля.

Скульптура

После Куражо, выдающегося в XIX столетии французского знатока искусства, наши знания по истории развития французской скульптуры XV в. существенно расширил Поль Витри. Он провел четкие грани между бургундско-французской, нидерландско-французской и просто французской скульптурой этой

эпохи и вместе с тем показал, что ренессанса французского искусства, которое заимствовало античные формы из Италии, ранее 1495 г., даже, собственно, ранее 1515 г., еще не существовало, а был ряд легко распознаваемых декоративных работ в стиле Возрождения итальянских художников, работавших во Франции. Первая итальянская художественная колония появилась во второй половине XV в. при дворе короля Рене Анжуйского. Пьетро да Милано и Франческо Лаурана, к которым мы возвращаемся, работали здесь прежде всего в качестве медальеров, а Лаурана также в качестве скульптора в камне. В Марселе после 1475 г. он выполнил каменные украшения в капелле Лазаря в главной церкви, в Авиньоне после 1478 г. – большой каменный алтарь церкви св. Селестина, находящийся теперь в церкви Сен-Дидье. Здесь, как и там, в качестве признаков раннего итальянского Возрождения мы сразу же встречаем подражающие античным пилястры с каннелюрами или украшенные арабесками. Эти пилястры, соединенные прямой балкой, появляются взамен столбов, соединенных стрельчатыми арками. Но нельзя, однако, утверждать, что стиль Лаурана самостоятельно распространился далее из Южной Франции. Для истории французского искусства важнее был вторичный приток итальянских художников и произведений искусства, совершившийся только после быстрого завоевания Карлом VIII Неаполя в 1495 г., следовательно, лишь при переходе в XVI столетие. В перечнях окладов содержания, которое король платил итальянским художникам, появляются в 1497 г. имена известного архитектора Фра Джокондо и не менее известного скульптора Гвидо Мадзони; первый оставался во Франции до 1505 г., а второй – до 1516 г.; оба они имели чрезвычайно большое влияние на введение во Франции украшений посредством итальянских пилястров;

замки на Луаре были главными местами, где развилось это влияние. Древнейшими пилястрами из числа сохранившихся в разделке французских произведений и выполненных в итальянском или подражательно-античном стиле считаются два боковых пилястра знаменитого «Положения во гроб» в Солеме (см. рис. 348). Это величественное произведение 1496 г. как по архитектуре, так и по формам еще готическое, или, лучше сказать, французское. Итальянцы пришли как раз вовремя, говорил Витри, чтобы вместе с датой прибавить этот *hors d'oeuvre* к национальному скульптурному произведению. Чем более сторонилось французское искусство XV столетия искушений итальянского стиля, тем с большей готовностью оно, как раньше, так и потом, раскрывало свои объятия бургундским и фламандским влияниям. Французские исследователи, в полную противоположность взгляду, который защищал еще Мюнц, подтвердили, что это нидерландское влияние укрепило французское национальное искусство, а итальянское его ослабило. Мы уже говорили, что не присоединяемся к французской школе исследователей, решившейся и нидерландское искусство объявить в корне французским. Бургундско-французский стиль, отличавшийся силой, правдивостью и живостью при нескольких тяжелых формах, из места своего происхождения распространился по Франш-Конте, Провансу, Лангедоку, достиг даже Нормандии, где, например, в церкви св. Петра в Лизьё находятся два больших рельефных изображения, напоминающих стиль Клауса де Верве, но почти совсем не затронул Иль-де-Франса и Шампани, а области Луары с ее художественной столицей Туром коснулся лишь единичными побегами, к числу которых принадлежит стоящая Богоматерь из Бомона в археологическом музее в Туре. До какой степени нидерландское течение, проявляющееся во

французской скульптуре XV в., стояло вдали от художественной атмосферы Бургундии, можно одинаково проследить в двух направлениях. Одно направление представлено художниками и художественными произведениями первой половины XV в., ведущими начало от южнонидерландских мастеров, как, например, Пепина де Гюи и Андре Боневё; к другому мы причисляем тех художников и те художественные произведения, которые принадлежат к новому нидерландскому искусству второй половины XV в. Об ученике Пепина де Гюи Робере Луазеле, ученике Андре Боневё Жане де Камбре уже была речь раньше (см. кн. 4, I, 1). Мы познакомились также с величественным памятником герцогу Жану де Берри работы Жана де Камбре, в соборе в Бурже, так как он был сделан в XIV в. Жан де Камбре выполнил только лежащую фигуру самого герцога. Прелестные одухотворенные фигуры плачущих, из которых одиннадцать сохраняются в музее в Бурже, добавил лишь в XV в. Пауль Моссельман из Южной Германии. В XV в. появляются другие произведения Жана де Камбре, из которых мы здесь отметим только пышные гробницы Людовика II Бурбонского (ум. в 1410 г.) и его жены Анны Овернской (ум. в 1416 г.) в Сувины. О непосредственном нидерландском влиянии, которое проявляется во второй половине столетия в значительной части Франции, говорят прежде всего имена многочисленных нидерландских художников, ставшие известными по архивам самых различных французских городов, от Руана до Марселя, от Труа до Монпелье и от Лиона до Тура. Во Франции, однако, нет недостатка и в произведениях искусства нидерландского происхождения. Ближайшим образом сюда относятся резные алтари описанного выше чисто нидерландского типа, с расписными створками или без них, какие сохранились, например, в церквях в Тернане

(середины столетия) и Амбьерле (1446). Но прежде всего сюда относятся некоторые произведения в камне, с формами, по сравнению с описанными выше бургундскими произведениями, более стройными, тонкими, но не менее натуральными. К числу наиболее характерных произведений относится живописно выполненный горельеф над дверью часовни в Амбуазе с фоном, заполненным деревьями; на левой стороне его изображен св. Христофор, несущий на плечах через реку Младенца Христа, на правой – св. Губерт, становящийся на колени перед оленем с крестом между рогами. Все здесь сделано в высшей степени правдиво и жизненно, при явственном соединении нидерландского и французского воззрений. Для собственно французского направления XV в., мало или даже вовсе не затронутого нидерландским течением, в качестве продолжения великого французско-готического искусства XIII в., главным образом важна луарская школа, средоточием которой был Тур. Эта школа, ничуть не отказываясь от натурализма нового века, подчинила себе манерные движения скульптурных произведений XIV в., только в ней этот натурализм, благодаря французской эlegantности, является смягченным и более уравновешенным. Некоторые стоящие женские фигуры лучше всего уясняют нам это особенное развитие. Совершенно средневековой, даже еще с готическим изгибом, является мраморная статуя стоящей Богоматери в церкви в Неллье-Пон-Пьере, возникшая около 1400 г. Раскрашенная каменная статуя Мадонны на портале церкви дю Мартюре в Риоме представляет новый французский стиль ясным, свободным, спокойным и грациозным. Переходным звеном между этими двумя статуями является деревянное резное изображение Скорбящей Богоматери в археологическом музее в Туре, полное глубокого выражения. Это новое развитие можно

проследить также в каменных лежачих фигурах надгробных памятников. Самое замечательное произведение середины столетия – это поразительно правдивое, законченное и к тому же согретое веянием новой красоты мраморное надгробное изображение Агнесы Сорель (ум. в 1449 г.) в хоре церкви Коллегиата в Лоше (рис. 346). Куражо и Гонз приписали его Жаку Морелю, но Витри основательно указывал на его чисто французский характер. Не раньше 1490 г. возник затем роскошный каменный надгробный памятник Сиру де Шаурсу в Маликорне (деп. Сарт). Очень стильно соединяется с позднеготическим саркофагом лежащее изображение безбородого героя со сложенными приподнятыми ладонями, при всей своей жизненности отличающееся простотой и красотой.



Рис. 346. Мраморная надгробная статуя Агнесы Сорель в Лоше.
По Витри

К наиболее значительным произведениям не только луарской школы, но и всей французской скульптуры XV столетия принадлежат выполненные в 1464 г. внутренние украшения часовни в замке в Шатодене. На пятнадцати изящных колоннах, капители которых состоят из полуфигур крылатых ангелов в длинных одеждах, возвышается столько же раскрашенных каменных фигур: Дева Мария с Младенцем, двое Иоаннов, св. Франциск, святые женщины. Исполненные различными мастерами, они все находятся в известном противоречии с одновременными бургундскими и нидерландскими скульптурами. Лучшие из них, Богоматерь и Магдалина, отмечены такой тонкопрочувствованной простотой и естественностью позы и драпировок, такой спокойной уверенностью в исполнении голов и рук, такой тихой, задумчивой прелестью выражения лиц, что почти с изумлением спрашиваешь себя об источниках этого стиля. Уверенно здесь нельзя говорить об итальянских влияниях, но нельзя также говорить об ослаблении готического стиля, а надо признать, что в произведениях этого рода он вышел из собственного источника и достиг ясного внутреннего равновесия. Металлических работ XV столетия сохранилось сравнительно мало. Все же мы можем противопоставить друг другу два лучших французских произведения — золотых дел мастерства начала века и бронзового литья конца века. Произведение золотых дел мастерства, подаренное королевой Изабеллой Баварской королю Карлу VI в день нового года (1404), по наследству возвратилось в Баварию и находится в церкви в Альт-Эттинг в Верхней Баварии, прославленное под названием «золотой конек» («das goldene Rossel»). Эта богато украшенная эмалью вещь, несомненно сработанная в Париже, имеет вид алтаря. Наверху на площадке, к которой ведут ступеньки, стоит

на коленях король перед Мадонной в ограде из роз, а на земле оруженосец держит королевского коня, сделанного белой эмалью. Натурализм времени Клауса Слютера является здесь перед нами в сочетании с тонким французским вкусом.



Рис. 347. Ангел для флюгера. Медная статуя. По Витри

Медный ангел в замке ле-Люд (рис. 347) в области Луары первоначально предназначался для флюгера и поэтому по своей преувеличенной длине рассчитан на ракурс, теперь он установлен на одном из столбов лестницы. Он важен потому, что на нем обозначено имя художника, выполнившего его в 1475 г., – Жеган Барбе из Лиона. «Dit de Lion», – гласит добавление к имени художника; следовательно, эта работа была сделана не в Лионе. В области Луары, между Анжером и Ле-Маном,

лежит бенедиктинское аббатство Солем, владеющее знаменитым произведением «Положение во гроб» (рис. 348) 1496 г. В противоположность надгробным памятникам, самые значительные из которых как во Франции, так и в Нидерландах стоят на открытом пространстве, композиции этого рода устанавливаются в нишах, причем отдельные фигуры делаются круглыми, как в пластике. Нишу в Солеме со стоящими в углублении ее с каждой стороны воинами на часах обрамляет позднеготическое здание, к которому, как уже было упомянуто, только под самый конец внизу слева и справа были присоединены итальянскими мастерами пилястры, подражающие античным. Смелая и сильная и в то же время очень пропорциональная и обдуманная, главная поразительная группа в натуральную величину примыкает к чисто французским произведениям, с которыми мы уже познакомились. Предположение Гонза, что ее сделал Мишель Коломб, неправдоподобно, но и предположение Витри, будто ее мастер – некий Луи Мурье, мы можем считать только версией. Родственными по стилю, но более утонченными являются: прелестная детская статуя св. Квирина (Сент-Сир) в церкви Жарзе, недалеко от Солема (рис. 349), и раскрашенная, строго законченная каменная голова Орлеанского музея, в шлеме, но безбородая. В ней неправильно видят голову Жанны д'Арк, но скорее всего это голова какого-нибудь святого, например св. Маврикия. Эти произведения неотразимо привлекают к луарской школе. К этой же школе принадлежит Мишель Коломб – настоящий глава французской скульптуры XV столетия. Совершенно неясно, каким образом мастер, имя которого упоминается много раз, предстает перед нами как художественная личность только на 70-м году своей жизни. Коломб родился в 1430 или 1431 г. в Бретани. Достоверные указания о его

пребывании в Туре, главном месте его деятельности, имеются только с 1491 г. Он умер здесь между 1512 и 1519 г. По его произведениям видно, что они принадлежат к луарской школе, на что, по-видимому, указывает и его местопребывание.



Рис. 349. Младенец Сент-Сир. Статуя в церкви Жарзе. По Витри



Рис. 348. Положение во гроб. Каменный высокий рельеф в бенедиктинском аббатстве Солема. По Витри

Считать Коломба вместе с Витри без дальнейших размышлений «готическим» художником представляется слишком смелым, на что указал Боде, но ближе, чем к итальянцам, он стоит к нидерландцам, можно сказать, что он вырос из благороднейших традиций средних веков. С уверенностью можно приписать Коломбу только три произведения, и из них самое раннее могло быть заказано в 1499 г. Первое – стильно выполненная в реалистическом духе медаль (Парижский кабинет медалей), поднесенная Людовику XII в 1500 г. при его въезде в Тур. Второе – главная работа мастера – это надгробный памятник, воздвигнутый Анной Бретонской своим родителям, герцогу Франциску II и герцогине Маргарите де Фуа, в соборе в Нанте, украшающий его и поныне. Жан Перреаль, придворный художник Карла VIII и Людовика XII, сделал общий проект памятника, роскошные же фигурные скульптуры он поручил Коломбу. Мраморные изображения сиятельных усопших покоятся рядом на саркофаге. Их ноги, по старому обычаю, упираются в символических животных геральдики – льва и борзую собаку. Крылатые ангелы в одеждах устраивают изголовье. По четырем углам саркофага стоят, едва с ним связанные, фигуры в натуральную величину средневековых добродетелей – справедливости, силы, умеренности и мудрости. В противоположность северному характеру этого памятника, выполненного между 1502 и 1507 гг. и отличающегося мягким подбором тонов раскраски, находится его декоративное убранство, порученное Перреалем находившимся тогда во Франции итальянским мастерам орнаментики, а именно Джироламо да Фьезоле. Коломбу, несомненно, принадлежат главные добродетели и величественные лежащие изображения герцогской четы, имеющие более общие черты, чем можно было бы ожидать в это время, вероятно, только потому, что

не сохранилось удовлетворительных портретов их обоих; но эти благородные черты полны жизни и внутреннего одушевления, и фигуры в целом удивительной свежести и правдивости. Напротив, четыре главные добродетели (рис. 350) индивидуализированы грубовато и резко: они совершенно не итальянские, а французские по одежде, позам и выражению лиц, превосходные образцы национального искусства Франции.



Рис. 350. Мишель Коломб. Справедливость. Одна из фигур добродетелей на надгробии Франциска II в соборе Нанта. По Витри

Третья достоверная работа Коломба – драгоценный рельеф св. Георгия (рис. 351), исполненный в 1508–1509 гг. для замка Гальона в Париже. Он теперь принадлежит к луврским сокровищам. Святой рыцарь пронзает копьём длинную шею чудовища. Слева в горах стоит на коленях небольшая фигура освобожденной

царевны. Простая группа сделана натурально и одушевленно. К достоверным работам Коломба ближе всего стоит удивительно утонченное мраморное изображение стоящей Богородицы, в Лувре, известное под названием «Богоматерь из Оливье» (замок близ Орлеана). Французская скульптура XV в., о которой мы получили, по крайней мере, некоторое представление, вне Франции ценится явно не так, как она этого заслуживает. Французы с давних пор имели особое дарование именно к скульптуре.

Живопись

Из сохранившихся данных мы можем назвать только четырех художников, встречающихся в письменных источниках: Энгерран Шаронтон, Никола Фроман, Жан Фуке и Жан Бурдишон. С севера теперь все неудержимее нарастало нидерландское течение; с юга, из Прованса, как раньше, так и теперь проникало противоположное итальянское течение, усилившееся только после похода Карла VIII в Италию, в начале XV столетия. Тем временем некоторые французские художники, сами побывавшие в Италии, позаботились о том, чтобы нидерландские побегии не принялись на французской почве. В сердце Франции, в Турени, расцвела самая французская из французских школ живописи, мастера которой отступили перед крайними последствиями нидерландского реализма. Их язык форм оставался более общим и нежным, чем у их фламандских и голландских современников; их письмо, отказавшееся от позолоты, было проще и красивее по краскам, иногда нежнее, иногда более гладкое, похожее на лакированное; духовное содержание их картин передавалось обычно живо и убедительно.



Рис. 351. Мишель Коломб. Св. Георгий, поражающий дракона.
Рельеф. Мрамор. По Гонзу

Заслуживающие упоминания произведения истинно французской живописи мы могли бы встретить чаще всего во фресках, если бы их не сохранилось так мало. Больше всего надо пожалеть об утрате написанной в 1424 г. пляски мертвецов в усыпальнице старого монастыря миноретов (aux Innocents) в Париже. Это было древнейшее датированное произведение, относящееся, как показал Зеельман, к числу тем, известных еще в XIV в. в поэзии и в исполнении мимов, доставлявших бедному человечеству, уstraшенному опустошениями, которые производили война и чума, то утешение, что перед смертью все люди равны. Представители всех состояний, от короля до нищего, несутся в адском хороводе вперемежку со столькими же полусгнившими скелетами. Некоторые старые французские гравюры на дереве 1485 г., быть может, дают нам одно из изображений парижской пляски мертвецов. На наружной загородке хора церкви аббатства Шез-Дье (Верхняя Луара) в самом сердце Франции сохранилось другое произведение, возникшее около

1450 г., – фриз с пляской мертвецов, относящийся к драгоценнейшим сокровищам старофранцузской живописи. Фон темно-красный, без намека на пространство; нарисованные в коричневых тонах фигуры, исполняющие танец, схвачены поразительно. Полускелеты неистощимы в своих все время новых гримасах и жестах, которыми они ужасают жертвы. Несколько старше должна быть фреска «Страшный Суд» в соборе в Альби – картина, замечательная портретными чертами своих фигур; новее – знаменитая роспись сводов в часовне дома Жака Кёра в Бурже с изображениями ангелов в длинных одеждах на синем фоне. Эти ангелы изображены летающими, с развевающимися длинными лентами с надписями. Их индивидуально, хотя и резко написанные лица, проникнутые сладостным душевным блаженством, принадлежат к лучшему, что создала французская живопись этого времени. В монументальной живописи по стеклу Франция даже удерживала до некоторой степени руководящую роль. Технические нововведения, состоявшие, с одной стороны, в обширном применении серебряной желтой новой краски (Silbergelb) для витражей, а с другой стороны – в применении и шлифовке не только красных, но также синих, зеленых и фиолетовых стекол как переходных для моделировки, привели к тому, что все большие поверхности освобождались от свинцовых спаек отдельных цветных кусочков. Эти краски, которые могли наноситься на стекло с помощью кисти, были увеличены в количестве посредством черного припоя и серебряной желтой впервые только в конце XV столетия, если не считать отдельных попыток. Прежний способ помещать исторические композиции в круглых рамах, вправлявшихся в окна, все больше уступал место системе роскошных сооружений позднеготического стиля с балдахинами, нарисованных серебряной желтой, в

которых на цветном фоне выделяются отдельные фигуры; в витражах, где рассказываются исторические события, они обычно заполняют всю ширину отдельных оконных полей. Очень интересны четыре окна в северном трансепте собора в Анжере с изображением на одном из них его строителя епископа Жана Мишеля (1438–1447), коленапреклоненного у подножия креста Спасителя. Роскошные витражи XV в. сохранились в церкви Сен-Северена в Париже. Большие фигуры святых верхних арок свидетельствуют об успехах, которых достигла живопись по стеклу этого времени, а также о декоративных средствах, применявшихся против нарушающего стиль вторжения пространственной перспективы. В соборах Буржа, Ле-Мана и Шалона можно также проследить развитие витражей вплоть до порога XVI столетия. За пределы его нас ведут, например, прекрасные окна церкви Монморанси; на одном из них мы видим жертвователя, Гильома де Монморанси, стоящего на коленях в молитве. Во Франции XV в. процветало также тканье ковров, но оно, как уже было замечено, было превзойдено в это время фламандской ковровой техникой. Наоборот, эмалевая живопись, выйдя, вероятно, из Лиможа, старинного средоточия этой техники, действительно пошла по новому направлению. Вместо того чтобы накладывать, как раньше, краски одну рядом с другой наподобие мозаики, оставляя видными металлические перегородки лоточка, краски стали наносить теперь с помощью кисти на эмалевый грунт, который они совершенно покрывают, образуя рисунок или картину. Особенно любили картины в серых тонах, усиленные золотой штриховкой. К древнейшим примерам этой «расписной эмали» (email peint) относятся картины из жизни св. Себастьяна на раке для мощей 1479 г. в церкви С. Сюльпись-ле-фей (S. Sulpice-les-feuilles) около Бурганефа, недалеко от

Лиможа. Но эта новая техника эмалевой живописи во все не обозначает прогресса. Впоследствии она привела лиможских работников к тому, что они отказались от собственного искусства, чтобы подражать преимущественно гравюрам на меди отечественного или чужеземного происхождения. История французских гравюр на дереве и на меди XV в. совершенно еще не выяснена. До сих пор отдельные французские гравюры на дереве этой эпохи почти неизвестны, а на меди — совершенно не указывались. Распространение ксилографии повлияло на качество книжных иллюстраций. Самостоятельное участие в изготовлении и распространении книг, украшенных гравюрами, как показал Дюплесси, Франция приняла лишь с 1480 г. Как энергично ни боролись во Франции книжные писцы и миниатюристы (*enlumineurs*) против печатников в каждой области, все-таки последние и вместе с ними граверы неудержимо завоевывали одну позицию за другой. К древнейшим печатным французским книгам, имеющим художественное значение, принадлежат «Пляска мертвых» (1485), «Всемирная хроника» (*mer des Histoires*; 1491) и «Хроника французского королевства» (1497). Наиболее ожесточенная борьба книг с гравюрами на дереве против рукописей с раскрашенными картинками особенно проявилась в иллюстрировании молитвенников (*Livres d'heures*). Как в раскрашенных, так и в печатных молитвенниках Франции, которым В. фон Зейдлиц посвятил монографию, раннее французское книжное искусство показало себя очень продуктивным. Симон Востр и Антуан Верар, французские издатели, молитвенники которых появились между 1487 и 1527 гг., приобрели себе именно ими мировую известность. Ясно, просто и наглядно нарисованные картины этих книг большей частью также еще иллюминированы, то есть раскрашены. Лишь после 1498 г.

Воистину уже путем штриховки стал придавать своим гравюрам красочные эффекты. До тех пор к окончательной отделке их привлекались миниатюристы, и иногда рисунок гравера совершенно исчезал под густыми красками иллюминатора. Именно книги этого рода, радовавшие глаз покупателя, ускорили конец книжной живописи, окончательно наступивший в середине XVI в. Крупные французские художники, руками которых была направлена на новые пути в особенности станковая и книжная живопись Франции, впервые появляются в середине XV в., и раньше всех Жан Фуке – глава турской школы. Он родился в 1415 г. в Туре; в 1443–1447 гг. жил в Италии, следовательно, раньше Рогир ван дер Вейдена, а по возвращении поселился в своем родном городе, где и умер около 1480 г. Следует ли видеть в миниатюрах «Bible moralisee», Парижская национальная библиотека, юношескую работу Фуке, вопрос спорный. После своего путешествия в Италию он предстает зрелым художником в миниатюрах и картинах, написанных масляными красками. В своих архитектурных фонах, ранее французских скульпторов и нидерландских художников, он предпочел античные и подражающие античным колонны и пилястры раннего итальянского Возрождения, но в своих коротких фигурах, в тщательно выписанных деталях и живо рассказанных композициях, как бы они ни были ясны по расположению и закончены по формам, Фуке как раньше, так и потом стоит на северной, франкофламандской почве. Обнаженное тело – не его специальность, но его пейзажи отличаются замечательной свежестью и ясностью. После 1452 г. Жан Фуке разрисовал для своего покровителя Этьена Шевалье, старшего камергера короля, изящный молитвенник, известный по изданию Грюйера, из которого 40 листов хранятся в Шантильи в качестве французского национального

сокровища. Уже прелестный первый рисунок, изображающий Этьена Шевалье и его патрона св. Стефана, окруженных играющими на инструментах ангелами и молящихся на коленях в галерее стиля ренессанса, носит признаки манеры мастера, которая удивительно проявляется также, например, в миниатюрах «Поклонение волхвов», «Тайная Вечеря», «Отослание апостолов» и «Коронование Девы Марии», здесь участвует триединое Божество в трех одинаковых образах (рис. 352). В изображении усекновения главы апостола Иакова он дает нечто высшее в соединении патетического главного действия с грубой людской толпой и сияющей далью пейзажа. За «Heures d'Etienne Chevalier» последовали *Grandes Chroniques de France*, Парижская национальная библиотека, из рисунков которых, по крайней мере, часть по праву приписывается Фуке. Около 1469 г. он нарисовал несколько миниатюр к «Жизни знаменитых мужчин и женщин» Боккаччо, в Мюнхенской городской библиотеке. К позднейшим миниатюрам Фуке относятся также его рисунки к «Иудейским древностям» Иосифа Флавия и заглавный лист «Статутов ордена св. Михаила», в Парижской национальной библиотеке.

Картин, написанных масляными красками, у Жана Фуке также довольно много. Его главное произведение, диптих в Мелене, однако, разделено на части. Одна сторона, представляющая поясное изображение Богоматери в короне с чертами Агнесы Сорель, любовницы Карла VIII, находится в Антверпенском музее. Замечательна кокетливость, с которой обнажена левая грудь Девы Марии, что близко к действительности, судя по костюмам того времени; удивительна также бледность карнации в противоположность выдержанным в огненно-красных тонах ангелам, окружающим Богородицу.

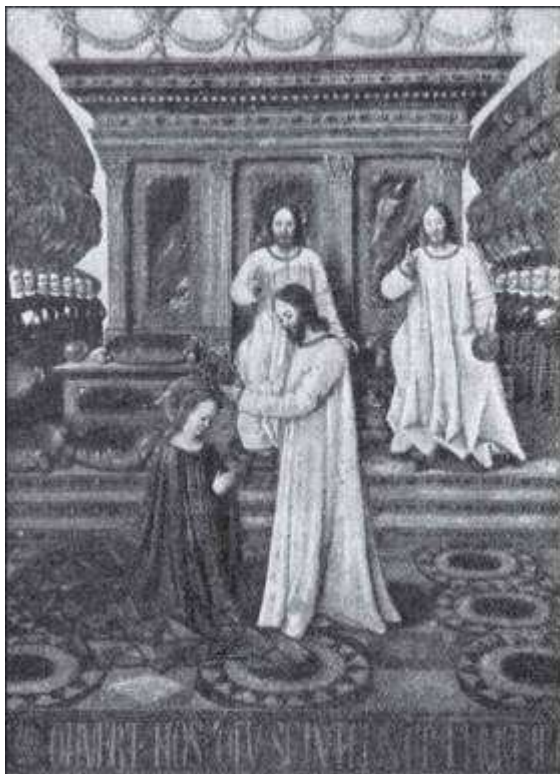


Рис. 352. Жан Фуке. Коронование Девы Марии. Миниатюра из молитвенника Этьена Шевалье в Шантильи. По Грюйеру

Другая сторона, с изображением самого Этьена Шевалье со св. Стефаном, принадлежит Берлинскому музею (рис. 353). Несколько устарелым кажется щедрое применение посредством кисти жидкого золота. В остальном, однако, эти благородные, спокойные, чрезвычайно жизненные портреты показывают, что мастер достиг вершин своего творчества. Ему по праву приписывают также грубоватый портрет Карла VII и сильный по исполнению портрет молящегося канцлера г. Жювенеля дез Юрсена, в Лувре, а также тонко исполненный

портрет галереи кн. Лихтенштейна. Подписью мастера удостоверяется его собственный портрет на луврской пластинке расписной эмали, принадлежность которой Фуке некоторые ученые отрицали. Фуке, вероятно, самый «передовой» мастер, живший во второй половине XV в., но ему недостает той непередаваемой прелести душевной чуткости, которая свойственна в некоторых отношениях более «отсталым» творениям нидерландских мастеров от Яна ван Эйка до Мемлинга.



Рис. 353. Жан Фуке. Этьен Шевалье со св. Стефаном.
С фотографии Ганфштенгля

В год смерти Фуке, в 1480 г., умер также король Рене Добрый, доблестный и отличавшийся художественными вкусами сын Людовика II Анжуйского, остаток своих дней посвятивший в Провансе любви, поэзии и

живописи. Среди его художников, мастеров провансальской школы мы встречаем Энгеррана Шаронтона из Лиона. Достоверно принадлежащее этому художнику «Венчание Девы Марии» (1453), в музее Вильнев-лез-Авиньон, показывает, как параллельно с одновременным нидерландским стилем шло более скромное развитие французского искусства. К самым значительным художникам короля Рене принадлежит Никола Фроман, от которого сохранилось два достоверных произведения. Его именем и датой (1461) помечен прежде всего алтарный складень в Уффици во Флоренции, средняя картина которого представляет на узорчатом фоне в строгих формах Воскрешение Лазаря очень выразительно, но без утонченной прелести; документальными данными удостоверено, что к 1475 г. относится величественный, сияющий блестящими красками, чисто французский по замыслу алтарь собора в Э, средняя картина которого изображает среди прекрасного пейзажа «Неопалимую купину», в которой Святая Дева является старому пастуху, а на створках король Рене и его вторая жена Жанна де Лаваль со своими патронами стоят на коленях в королевской палатке с черными и красными полосами. Более ясный язык форм и более яркие краски этой картины говорят об успехах, которые Фроман сделал за полтора десятилетия. «Неопалимая купина», к которой на парижской выставке 1904 г. присоединилось еще несколько картин неизвестных мастеров, характеризует лучший французский стиль этого времени. Самая талантливая из книг, украшенных по заказу короля Рене, это изданная Кмеларцем рукопись романа «Coeur d'amours eris», в Венской придворной библиотеке, написанная около 1477 г. Выходная миниатюра, изображающая сон короля, дремлющего в своей постели, с настроением передает слабый свет ночи. Сами приключения

скомпонованы поразительно наглядно и живописно в широких формах изящного письма. Их французское происхождение несомненно. Наполовину италянизированное направление авиньонской школы проявляется затем в середине XV в. еще в нескольких сказочно красивых картинах провансальской школы, из которых самая лучшая – величественная продолговатая картина с изображением плача над телом Христа из Вильневлез Авиньона, в Лувре в Париже, написанная на золотом фоне и с внутренним оживлением. Наряду с турецкой и провансальской школами следует поставить амьенскую школу, ее главный представитель – знаменитый иллюминатор Симон Мармион, на которого впервые пролило свет сочинение Деэня (Dehaisne). В 1449–1454 гг. он упоминается в Амьене, своем родном городе. После 1458 г. он появляется в Валансьенне, где умер в 1489 г. Вообще, ему приписывается, хотя и не совсем уверенно, чеканное украшение из Омера с досками, покрытыми живописью. Его боковые стороны с изображениями возносящейся к небу души св. Бертена и ангелов на небе принадлежат Национальной галерее в Лондоне, а передняя и задняя доски с десятью переходящими одна в другую картинами из жизни святого находятся в Берлинском музее. Усовершенствованный язык форм, с тонким пониманием переданное пространство, сильные краски с преобладанием черной и красной этой прелестной картины с наивными отдельными группами, однако, лишь отдаленно примыкают к нидерландской школе. На основании этой вещи Соломон Рейнак приписал Мармиону еще великолепную рукопись, в Российской Национальной библиотеке Санкт-Петербурга, и действительно, эта написанная для Филиппа Доброго «Хроника Сен-Дени» достойна мастера, которого в прозе и стихах величали «prince d'enluminure».



Рис. 354. Жан Бурдишон. Святая Ночь. Из молитвенника Анны Бретонской

Родственными по стилю представляются также фрески 80-х гг. в Амьенском соборе: прелестные сивиллы, а также священник у гроба епископа Ферри де Бовуара. Никола д'Иппр из Амьена перенес этот изящный стиль в Париж. В 1482 г. ему пришлось писать здесь портрет Людовика XI; достойно замечания, что ему было приказано при этом сделать короля более моложавым и красивым. Настоящий нидерландец вряд ли бы согласился на это. На иной почве появилось главное произведение парижской школы 80-х гг. — большое Распятие из Пале-де-Жюстис, теперь находящееся в Лувре. Конечно, многое в типах и композиции этой захватывающей реализмом картины напоминает германских и французских нидерландцев, но и здесь в спокойных позах фигур и в сдержанном выражении скорби основной тон явственно французский. После 1480 г. начинается во французской

живописи видимое ослабление прежней строгости форм. Нельзя, однако, возрастающую ширину и свободу рисунка, вместе с которой был утерян вкус прежней строгости, без дальних околичностей приписывать итальянскому влиянию. Это ослабление носилось всюду в воздухе и было естественным следствием самостоятельного дальнейшего развития искусств, которые и во Франции вплоть до времени после 1500 г. оставались еще на национальной французской почве. Главой турецкой школы, в которой уже праздновал свой триумф скульптор Коломб, был теперь Жан Бурдишон, придворный живописец Карла VIII и Людовика XII, родившийся в 1455 г. Бенуа и Дюран-Гревиль приписывали ему огромное «Распятие» в церкви св. Антония в Лошена-Эндре (1485). Документально достоверной работой Бурдишона является главное произведение французской книжной живописи переходного времени – знаменитый законченный в 1508 г. молитвенник Анны Бретонской, в Парижской национальной библиотеке. Украшенный многочисленными картинками, он дышит свободой своего времени (рис. 354). Уже понята нагота, уже правдиво изображаются световые явления, вроде отражения огня, и атмосферные явления, вроде снежной метели, уже правдиво передается глубина пространства, нет недостатка в формах Ренессанса. Но именно здесь позднейший стиль, как заметил Вольтманн, ведет к большей поверхностности. Из других книг, которые Эмил Маль на основании этого произведения приписал мастеру, мы отметим здесь только так называемый аррагонский молитвенник, Парижская национальная библиотека. В обеих книгах неувядаемо прелестны золотые бордюры, разрисованные крупными местными растениями, вполне верными природе и в то же время переданными в истинно благородном стиле.



Рис. 355. Дева Мария на полумесяце. Средняя часть алтарного складня в Мулене

Наконец, Жан Перреаль. Его прозвище Жан из Парижа, по-видимому, говорит в пользу того, что он там родился. Местопребыванием его, однако, был Лион, где он упоминается после 1529 г. То обстоятельство, что он сопровождал Карла VIII в Неаполь, отрицается французскими исследователями (В. де Модла-Клавьер), но подтверждается, что в 1499–1502 гг. он был в Северной Италии. Что Перреаль, будучи разно-сторонним мастером, прежде всего, был живописцем, свидетельствует он сам, но удивительно, что нет ни одной достоверной вещи этого плодовитого художника. Все-таки некоторые знатоки настаивают на том, что он

является мастером часто упоминаемого роскошного алтарного складня в Мулене. Створки этого прекрасного произведения представляют жертвователей на фоне зеленых с красными полосами шатровых завес, герцога Пьера I Бурбонского и его жену Анну Французскую с их дочерью Сусанной и их святыми патронами. На средней картине изображена Богоматерь, сидящая на полумесяце, как на троне, в длинных величественно ниспадающих одеждах, окруженная небесными силами (рис. 355). Золотой фон среднего небесного круга придает блеск всему изображению, язык форм которого вполне французский.



Рис. 356. Портрет жертвователя со св. Петром. Лувр

Во всяком случае, мастер этого произведения, возникшего около 1498 г., написал и полные жизни композиции створок 1488 г. с портретами жертвователей (рис. 356), в Лувре, представляющие ту же герцогскую чету, то есть жертвовательницу со св. Магдалиной, в

том же собрании, и великолепную створку с жертвователем и св. Маврикием в музее в Глазго, картину, замечательной силой письма превосходящую все прочие произведения этого рода, типичные своими галереями во вкусе Ренессанса и пейзажными фонами. Против взгляда, особенно удачно проведенного Гюленом, что Жан Перреаль мастер всех этих произведений, говорит, однако, иначе описанное источниками положение его в художественной жизни Франции. «Живописец Бурбонов, или Мастер из Мулена» был все же французский художник переходного периода.

Вскоре после этого времени широкий итальянский поток через широко открытые шляузы затопил французское искусство, и прошло несколько столетий, прежде чем оно оправилось от этого наводнения и снова украсилось цветущими побегами от своих родных корней.

3. Искусство Испании и Португалии

Архитектура

Пиренейский полуостров в течение этой эпохи, благодаря своему географическому положению, предназначавшему его к великим всемирно-историческим открытиям через посредство путешествий, стремился к преходящему мировому владычеству. Чтобы удовлетворить художественные потребности, которые как в Испании, так и в Португалии возникали вместе с быстро приобретенным богатством, были привлечены прежде всего иностранные художники и художественные произведения, нидерландские, немецкие, а также итальянские, на образцах которых постепенно выросло поколение местных художников. На рубеже XVI в. всюду пробуждалась известная самостоятельность, прежде всего в области архитектуры, выработавшей смешанный

декоративный стиль, пышный и великолепный, но без задатков долговечности. В Испании архитектура в течение наиболее продолжительной части XV в. двигалась еще по старым колеям готики, хотя кое-где на нее повлияли мавританские традиции.

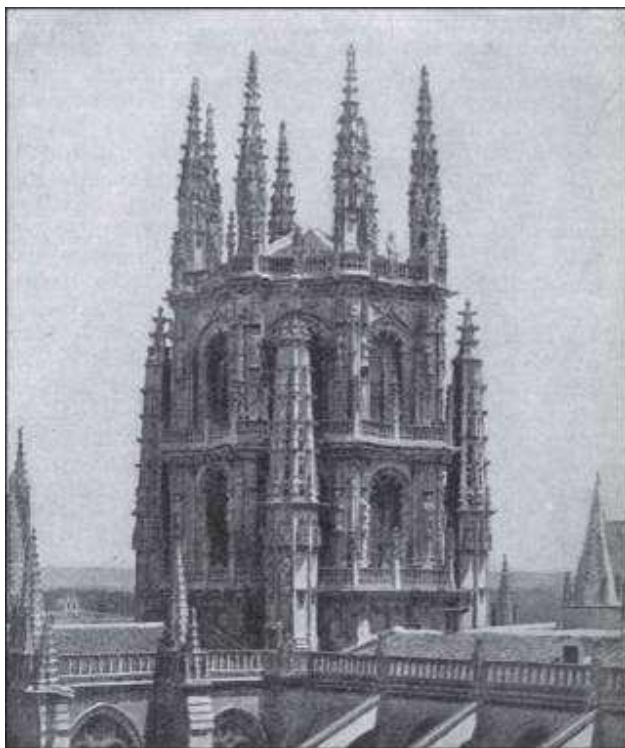


Рис. 357. Башня над средокрестием собора в Бургосе.
По Юнгенделю и Гурлитту

Первый чисто итальянский памятник раннего Возрождения на испанской почве, созданный итальянцем, быть может, как полагал Юсти, Андреа Сансовино, это гробница умершего в 1495 г. великого государственного мужа и кардинала Мендосы в соборе в Толедо. До

этого времени в испанских зданиях встречаются лишь единичные отклики раннего итальянского возрождения. Теперь они в соединении с готическими и мавританскими мотивами украшений сплетаются в тот ювелирный, или чеканный, стиль (*plateresco*), который достиг полного расцвета только в XVI в. В общем, здесь даже вторая половина XV в. относится еще к той богатой поздней готике, которую сами испанцы называют *estilo florido*.

Величественный собор в Бургосе возвышался еще без башни над крышами древнего города Сиды. Немецкие мастера были призваны, чтобы украсить его наружный вид и придать ему окончательную отделку. Ганс из Кёльна построил между 1442 и 1458 г. две великолепные западные башни, сквозные шпицы которых напоминают такие же, предназначавшиеся для Кёльна, но грубее и тяжеловеснее по внешнему виду, и по арабскому образцу (ср. т. 1, рис. 646) украшены на некоторых этажах христианскими надписями в качестве орнаментальных полос. Вместо прославленной башни над средокрестием (*crocero, cimborio*), рухнувшей в 1539 г., возводится новая, в высшей степени богатые, «ювелирного стиля», украшения которой едва ли были задуманы Гансом из Кёльна (рис. 357). Его сын Симон из Кёльна выстроил, начиная с 1482 г., *Capilla del Condestable* позади главного престола, настоящую парадную комнату в «пламенеющем» стиле, с зубчатыми лопастями по краю ребер свода и выдолбленными листьями для украшения профилей, служебных колонн и гзимзов, а затем закончил картезианский монастырь Мирафлорес около Бургоса, задуманный в плане в 1454 г. его отцом, однефная церковь которого с богато украшенными сводами типична в своем роде. В Валенсии точно так же немец или нидерландец Жуан Франк в первой половине столетия украсил собор

прекрасным восьмисторонним «сросего», богатейшим образом отделанным в стиле ажурной каменной резьбы, без изменений в «пламенеющем» стиле. В Вальядолиде, собор Сан-Пабло (после 1463 г.) получил великолепный фасад в кельнско-кастильском стиле. Собор в Толедо был снабжен в XV в. новыми порталами. Трое дверей западного фасада (1418–1450) исполнены испанскими строителями в стиле пышной готики. Великолепные ворота со львами на южном конце трансепта были построены приблизительно между 1459 и 1467 г. опять-таки нидерландцем, брюссельцем Аннекеном де Эгасом (вероятно, Яном ван Эйкенсом), в роскошном готическом стиле того времени. Преемником Аннекена в качестве архитектора Толедского собора был его сын Энрике де Эгас (ум. в 1534 г.), работавший в различных городах Испании, преобразуя *estilo florido* в *estilo plateresco*. Другой фламандец, Жуан Гвас (Вас), участвовал около 1459 г. в построении соборных ворот со львами, а после 1476 г. построил для Фердинанда и Изабеллы монастырскую церковь Сан-Хуан де лос-Рейес в Толедо, церковь зальной системы с одним нефом, но снабженную трансептом и представляющую несколько поверхностный переход от поздней готики через чеканный стиль к архитектурному стилю Возрождения. Новая большая церковь, которой Испания обогатилась в XV в., был семинефный собор в Севилье (1403–1507), строители которого неизвестны. Будучи в основании самым большим среди христианских храмов, он образует в плане прямоугольник без выступов. Трансепт и средний неф, над средокрестием которых возвышается *simborio* в виде купола, оба одинаковой ширины и высоты, четыре внутренних боковых нефа равной высоты несколько ниже и уже, значительно ниже их ряды часовен, в которые перешли пятый и шестой боковые нефы и прямой хор. Пучковые

столбы, украшенные мелкими и лишними типичности капителями с венками из листьев, могуче стремятся вверх к высоким, гладким крестовым сводам, которые только над средокрестием и в четырех соседних полях снабжены довольно богатой системой ребер. Интерьер собора производит возвышенное, торжественно-грустное впечатление. По широко раскинувшемуся наружному виду здания, однако, совершенно незаметно, что оно заключает в себе высокий готический собор.

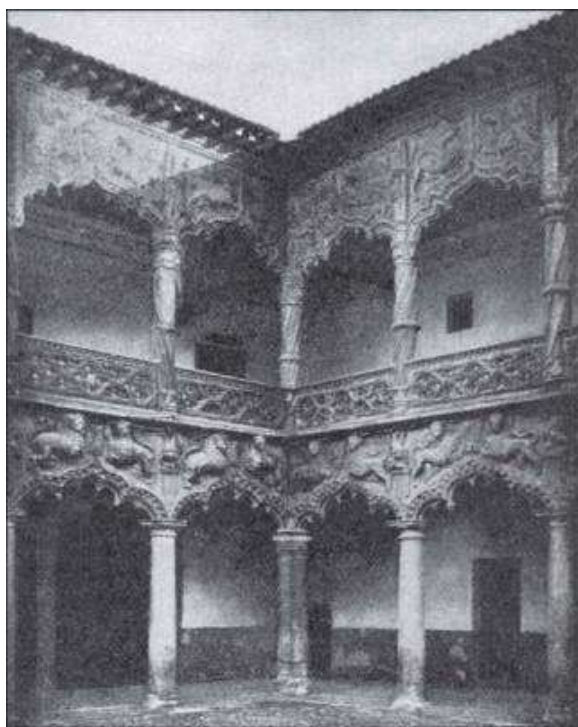


Рис. 358. Двор дворца Инфантадо в Гвадалахаре. По Юнгтенделю и Гурлитту

Церкви XV в. зальной системы встречаются на севере Испании. План церкви в Медине дель-Кампо,

например, десять сводов которой украшены богатой сетью ребер, состоит из девяти равных квадратов, из них в середине восточной стороны один выдается вперед для образования капеллы хора. Среди светских зданий Испании дворец Инфантадо в Гвадалахаре (рис. 358), выстроенный после 1461 г. Жуаном Гвасом, является одним из самых пышных произведений позднеготического стиля. Его дворец в своих не подвергшихся изменениям частях является образцом того соединения готических и мавританских мотивов, которому недостает только элементов Ренессанса, чтобы стать стилем *plateresco*. Эти элементы Ренессанса выступают впервые в выстроенной в 1480–1492 гг. Энрике де Эгасом коллегии Святого Креста в Вальядолиде, учреждении, основанном кардиналом Мендосой. В простом дворе мы видим еще позднеготические формы с восьмиугольными столбами и широкими полукруглыми арками; верхние ярусы наружных контрфорсов фасада уже снабжены пилястрами раннего Возрождения. Только в портале госпиталя Святого Креста в Толедо (1504–1514) Эгас перешел к стилю хотя и содержащему еще отголоски готики, но по существу уже итальянскому. Юсти говорил: «Фантазия, избалованная готическим *florido* и тонкой тканью мудехарского стиля (ср. т. I, стр. 772), охвачены здесь итальянским влиянием, но всюду просвечивает готическая тень». Насколько строители-испанцы применяли готический стиль в более чистом виде еще в XV в., показывают, например, изящный двор Casa de la Deputacion в Барселоне и знаменитое роскошное здание коллегии Сан-Грегорио в Вальядолиде (1488–1496). Только один мотив килевидной арки господствует в портале, выстроенном наподобие башни; с арок свешиваются каменные пшпцы; статуи стоят под балдахинами; нет ни одного куса поверхности, который не был бы украшен. Но в общем

уже получается впечатление не готики, а скорее стиля платереско. Наконец, следуют биржи. Наиболее знаменитые биржи Пальмы и Валенсии. «Каса Лонха» в Валенсии (1482–1498) представляет снаружи живописно расчлененное здание, украшенное изящной лоджией, а внутри – это большой восхитительный зал, поддерживаемый мощными витыми каменными колоннами. Испания также взяла от поздней готики то, что она могла дать. Формы Возрождения, в которых теперь целиком развернулся чеканный стиль, в Испании вошли в силу, однако не раньше и не позже, чем во Франции.

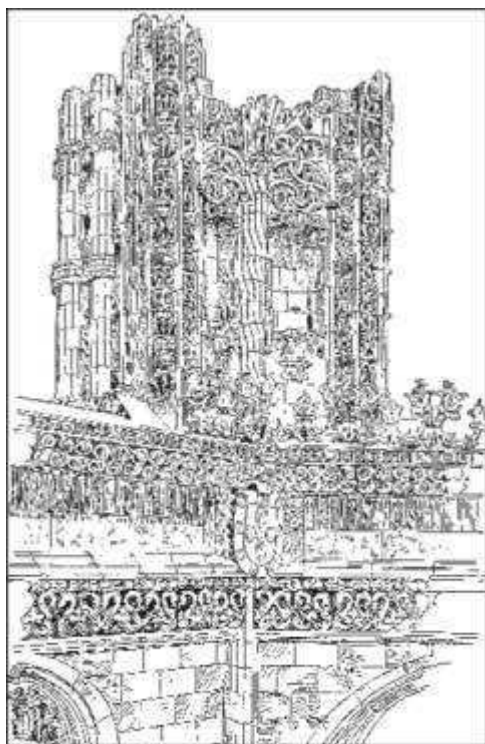


Рис. 359. Верхний этаж *capellas imperfeitas* в португальском монастыре в Баталье. По Гаупту

Португальская архитектура развивалась в том же направлении, что и испанская. Параллельно началам чеканного стиля в Испании идут в Португалии (с 1480 г.) начала стиля, который по имени великого короля Мануэля I (1495–1521) был назван *arte Manuelina*. Наряду с мавританскими элементами, развитыми в этом стиле «мануэлина», в Португалии сильнее, чем в чеканном стиле Испании после возвращения Васко да Гамы из Ост-Индии (1499), проявляются даже индийские элементы, и хотя великий итальянский мастер раннего Возрождения Андреа Сансовино, призванный в 1491 г. Иоанном II в Лиссабон, долгие годы работал в Португалии, настоящие элементы Возрождения в этом пышном, смешанном стиле появляются впервые только в расцвете XVI столетия.

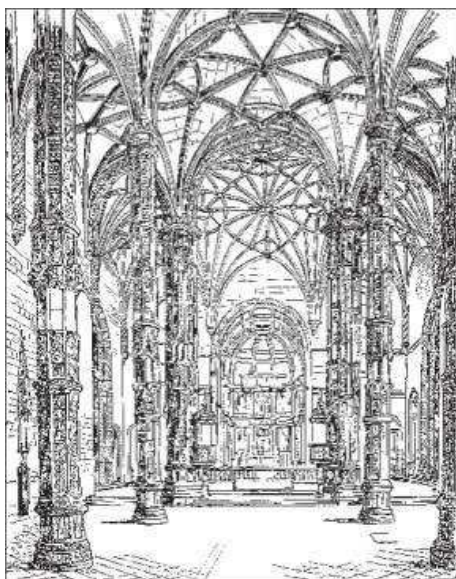


Рис. 360. Интерьер монастырской церкви в Белеме в Португалии.
По Гаупту

Представление о развитии португальской скульптуры этого времени дает монастырь в Баталье. К готической церкви присоединилась с восточной стороны еще в начале XV в. роскошная, оставшаяся неоконченной большая восьмиугольная часовня (*capellas imperfeitas*), которую Дегио считал самым выдающимся круглым церковным зданием вместе с собором Богоматери в Трире (см. рис. 265 и 266). Ее нижний ярус представляет, как говорил Гаупт, «настолько ясно выраженный английский тип, что в авторстве англичанина нельзя сомневаться». Только после 1491 г. стали строить дальше верхний ярус (рис. 359) в более богатом смешанном стиле, который архитектор Португалии Хоао де Кастильо все приближал к стилю Возрождения, пока постройка не была оставлена. Примечательны здесь столбы из индийских пучков круглых колонок (без ободков и каннелюр) и пышный портал соединительного коридора, ведущего к церкви, являющийся образцом той богатой сквозной каменной работы со всевозможными зигзагами и плетениями, которая вряд ли где-либо так напоминает кружева, как здесь. Церковь Сан-Франциско в Эворе замечательна еще простой поздней готикой, а стройная небольшая церковь Христа зальной системы в Сетубале (1495) своими витыми колоннами и заплетенными наподобие каната сетчатыми ребрами производит своеобразное и привлекательное впечатление, однако монастырь в Белеме, несомненно целиком принадлежащий XVI в., развешивает во всем блеске фантастический стиль времени Мануэля. Интерьер высокой церкви зальной системы (рис. 360) своими чрезвычайно тонкими, расчлененными поперечно, восьмигранными столбами, с богатыми скульптурными украшениями (причем из фантастических капителей этих столбов вырастают ребра свода наподобие пальмовых ветвей) не производит впечатления

ни готической, ни итальянской церкви; но если взглянуть вверх на пышно переплетающиеся сетчатые своды, то чувствуется все-таки, что стоишь еще в позднеготической церкви. Еще расточительнее Хоао де Кастильо осыпает всеми дарами стиля «мануэлина» клуатр, в котором орнаментика Возрождения все явственнее выступает на колоннах, столбах и внутренних поверхностях сводов. Однако самое своеобразное португальское произведение такого смешанного стиля — хор рыцарей Христа в Томаре (1523), на наружных сторонах которого наряду с индийскими и итальянскими мотивами, как последние побег готики, выступают те упомянутые уже формы, подражающие деревьям и ветвям, которые и на севере чаще появляются только в XVI в. (см. рис. 345). Подковообразные арки и другие особенности мавританского стиля в светских постройках продержались дольше, чем в церковных. В Эворе мы находим смешанный стиль с подковообразными арками не только в охотничьем замке Семпре Ноива, но и в жилых домах горожан. Но прежде всего в более древних, относящихся к XV столетию, частях знаменитого королевского замка в Синтре видно упомянутое выше ясно выраженное смешение мавританских и готических форм, на соединение которых нельзя смотреть просто как на *mesalliance*.

Скульптура

В изобразительных искусствах Испании XV в. явственнее, чем в архитектуре, стиль восточного берега, обращенного к Италии, отличается от стиля Кастильской возвышенности, к которой примыкает андалусский юг. На восточном берегу развивается, как показал Юсти, скульптура, которая в сравнении с искусством Возрождения в Италии представляется отсталой, но, примыкая

к стилю пизанцев (см. рис. 291–295), все-таки стремится к свободной красоте. Эта скульптура достигает расцвета главным образом в рельефах и стоящих фигурах алтарных скульптур (retablos), всегда внутри готических обрамлений. Основные ее центры – Валенсия, города Лерида и Таррагона. Главным ее мастером является Педро Хуан де Таррагона, лучшие произведения которого – прекрасные боковые части высокого алтаря собора в Сарагосе и великолепный алтарь собора в Таррагоне (1426). В Кастилии, Андалусии и Португалии господствовал, наоборот, более резкий, сухой, но реалистичный стиль севера. Скульптурные работы Энрике де Эгаса и Йогана Немца (Juan Aleman) на Львиных воротах в Толедо, по выражению Юсти, производят впечатление «Рогира ван дер Вейдена, переведенного на камень». Самые выдающиеся алтари этого стиля находятся в Севильском и Толедском соборах. Южнонемецкий мастер, начавший в 1482 г. установку резанного из дерева и покрытого богатой позолотой севильского алтаря, высотой более 40 метров и заключающего 44 поля с изображениями из жизни Спасителя, назывался Данкартом. Ему наследовал в 1497 г. Хуан Фернандес Алеман. Это гигантское произведение слишком недоступно для обозрения в целом, чтобы нравиться. В отдельных частях оно включает массу черт очень жизненного искусства. Мастером, составившим около 1500 г. проект посвященного жизни Спасителя, вырезанного из дерева и богато позолоченного и раскрашенного «Retablo» Толедского собора, был, по Понцу, опять-таки Энрике де Эгас, которому помогал Педро Гумизель. Третий большой алтарь в картезианской церкви в Мирафлоресе около Бургоса, знакомит нас с одним из лучших испанских скульпторов Жилем де Силое, который исполнил это украшенное статуями и рельефами сооружение с богатой позолотой

вместе с Диего де ла Крузом в 1486–1499 гг. В середине огромного круглого венца из ангелов резко выделяется изможденная страдальческая фигура Распятого, у ног которого стоят Иоанн и Мария.

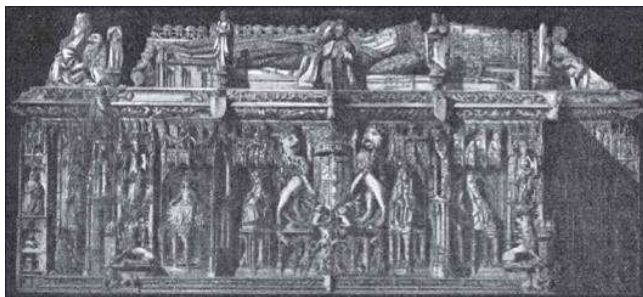


Рис. 361. Надгробный памятник Хуану II и его жене Изабелле работы Жилья де Силое в церкви в Мирафлоресе.
С фотографии Лорана

Жиль де Силое был, прежде всего, ваятелем надгробной скульптуры. Старейшей работой Жилья в этом роде считается искусный по своей простоте надгробный памятник епископу Алонсо де Картагену (ум. в 1456 г.) в часовне во имя Посещения Богородицей св. Елизаветы, в соборе Бургоса. Богаче уже надгробный памятник в нише инфанта Алонсо (ум. в 1470 г.) на северной стене картезианской церкви в Мирафлоресе. Мастерское произведение Жилья – мраморный надгробный памятник королю Хуану II и его супруге Изабелле (рис. 361) в той же церкви, исполненный между 1486 и 1493 гг. Королевская чета поконится на прямоугольном надгробии, украшения которого в виде ниш, балдахинов, львов, статуэток и рельефов не поддаются никакому описанию. В качестве скульптора наряду с Жилем де Силое следует назвать еще только Пабло Ортиза, исполнившего в 1489 г. памятник Дону Альваро де Луна и его жене в часовне Сантьяго в собо-

ре Толедо. У ног и около головы рыцаря стоят на коленях воины в кольчугах, у его жены – монахи и монахини. Бургундско-нидерландское искусство было восприимчивым к этому произведению. Наряду с каменной и деревянной скульптурой пластика в металлах процветала главным образом в виде ювелирного искусства. Стиль ковчегообразных испанских кустодий, этих башнеобразных сеней, носимых в праздники Божьего Тела, вначале следовал за большой архитектурой, а затем ее опередил. В первой половине XV в. средоточием этого ювелирного искусства была Каталония. Древнейшее и самое красивое произведение этого рода – кустодия золотых дел мастера Франциско де Азис Артаны (1430–1458) в соборе в Героне, представляет богатую готику первой половины XV в. «в стройных, обдуманно пропорциях» (по Юсти). Но к концу столетия готические формы именно в этой области стали нежнее и сложнее вплоть до того времени, когда они, восприняв мотивы Возрождения, перешли в описанный уже «ювелирный» стиль (*plateresco*), получивший жизнь и название от ювелирного искусства.

Живопись

Идя на помочах, с одной стороны, у итальянского, а с другой – у нидерландского искусства, испанская живопись в XV в. постепенно стала на свои ноги. Среди исследователей, которым мы обязаны нашим знанием испанской живописи XV в., назовем Бермудеза, Штирлинга и Пассавана. Напротив, история португальской живописи, несмотря на извлеченные из забвения графом Рачинским имена ранних художников, начинается только с XVI столетия. Из итальянцев, распространивших в Испании стиль Джотто и его школы, следует назвать Герардо Старнину (конец XIV в.) и Делло

Делли (первая половина XV в.); из нидерландцев XV в. Ян ван Эйк сам был на Пиренейском полуострове, а другие, как, например, Рогир ван дер Вейден, Мемлинг и Герард Давид, создали значительные произведения для испанских и португальских церквей. Только в конце XV в. крупные нидерландские художники поселились в Испании, чтобы там писать. Хуан де Фландес (Фландрия), в 1498 г. сделавшийся придворным художником Изабеллы Католической, и Хуан де Боргонья (Бургундия), имя которого встречается с 1495 г., принадлежат уже XVI в. Картины испанских художников, исполненные в восточных частях полуострова вплоть до середины XV в., можно найти, например, в музее и соборе в Валенсии, в музее Пальмы и клуатре собора в Барселоне. Светлый и цветистый колорит итальянцев XIV в. постепенно получает в испанских картинах этого рода более тусклый, тяжелый, но и более однородный характер. Произведения, выполненные испанскими художниками под влиянием нидерландских мастеров, более строги и сухи по своим формам, но идут дальше в своих пейзажных фонах. Тонкости письма и свежести красок своих нидерландских образцов они, однако, никогда не достигают; обычно они тяжелее и коричневее по тону, в них больше золота, но в то же время они проникнуты испанским темпераментом. Северные художники и их испанские ученики прежде всего украсили соборы Пиренейского полуострова рядом горящих красками витражей, из которых, например, картины XV в. в окнах соборов в Барселоне и Толедо дошли до нашего времени, знаменитые витражи Севильского собора были исполнены только в XVI в. Имена главных мастеров, называемых в Севилье и Толедо в качестве живописцев по стеклу, немецкие или нидерландские. В Испании, так же как и в других странах, в это время была сильна потребность в иллюстрированных рукописях. Королевская национальная

библиотека в Мадриде, библиотеки Севильского собора и Эскориала богаты испанскими рукописями XV в., которые ясно обнаруживают свое родство то с французско-бургундскими или бургундско-нидерландскими, то с итальянскими. В картинах из духовной жизни епископского обрядника, архиепископа Алонсо Фонсека, возникшего до 1473 г., мы видим при старофранцузском стиле чисто испанские типы на золотых или пестрых узорчатых фонах; но известная древнемавританская колокольня Севильского собора появляется уже на заднем плане одной картины возникшего около 1450 г. служебника, примыкавшего больше к итальянским образцам. Признаки школы ван Эйков выступают в картинах служебника упомянутого выше кардинала Мендосы, умершего в 1495 г., того же собрания, при этом золотые горы и облака вдали и над Иерусалимом с его золотыми куполами, слегка заштрихованным белилами и виднеющимся за Распятием на выходном листе, производят впечатление испанских. Таким образом, в миниатюрной живописи скрещиваются итальянские и нидерландские влияния, и чувствуется, что эта живопись будет в состоянии достичь своего расцвета. В станковой живописи появилась новая испанская школа, в которой теперь все явственнее выступают имена художников преимущественно нидерландского направления. Что она около середины XV в. победоносно подняла голову и на восточном берегу, показывает древнейшая сохранившаяся картина масляными красками, где изображена Богоматерь на троне с коленопреклоненными ратманами, поющими ангелами и стоящими святыми, в Муниципальном архиве Барселоны. Картина имеет имя мастера (Луис Дальмау) и дату (1445). Таким образом, прошло только четыре года со смерти Яна ван Эйка – и уже появляются такие ясные отклики его стиля, что можно было бы думать, будто испанский художник был в Нидерландах

его учеником. Золото, за исключением венчиков святых, соответственно живописному нововведению братьев ван Эйков, изображается здесь желтой краской. Антонио дель Ринкон из Гвадалахары (1446–1500) – кастильский художник, большой запрестольный образ которого с изображением жизни Девы Марии в приходской церкви в Робледо де Кавела, однако, заново переписан и испорчен. Кастильским произведением 1498 г. является алтарь в часовне Сантьяго Толедского собора. Хуан де Сеговиа, Педро Гумиэль и Санхо де Замора, мастера этого алтаря, окружили конный портрет главного святого 14 картинами на золотом фоне, выполненными наполовину в нидерландском, наполовину в испанском стиле. Хуан Санхец дель Кастро стоит во главе севильской школы. Его св. Христофор 1484 г. в Сан-Хиле в Севилье заново переписан, но его картина на дереве с Богородицей между св. Петром и Иеронимом, в той же церкви, показывает, что и он исходил из нидерландских образцов. Из его последователей Хуан Нуньес, имя которого встречается начиная с 1480 г., в своем «Плаче над телом Христа» в Севильском соборе сливает воедино нидерландские и итальянские впечатления, между тем как Педро де Кордова в своем «Благовещении с жертвователями» напоминает Петера Крестуса. Алехо Фернандес, брат скульптора Хуана Фернандеса Алемана, обозначает своими работами переходный период к XVI столетию. Его главные произведения – три большие доски: Зачатие, Рождество Марии и Сретение Господне (между 1508 и 1525 гг.), из мрака Севильского собора, к счастью, перенесенные в архиепископский дворец, где они лучше освещены, и большая «Мадонна на троне среди святых» в церкви св. Анны в предместье Трианы, надпись на которой впервые правильно прочел Люке.

4. Искусство Англии

Архитектура

Англия в течение XV в. все больше удалялась от континентального движения в искусстве. Английская архитектура в XIV в., в период господства ее decorated style опередила континент усовершенствованием сквозных украшений в виде пламени свечи и богатых сетчатых и звездообразных сводов. Теперь она предоставила континенту дальнейшую разработку «пламенеющего» стиля и других прихотливых форм фантазии, а сама отдалась дальнейшей выработке для себя ясного стиля, по сути уже не готического. Если в предшествовавшую эпоху каменный свод по своему строительному значению ценился в Англии так мало, что даже в больших соборах его заменяли воспроизведением в дереве, то теперь снова вступают в права горизонтальные деревянные перекрытия с богатой резьбой или открытые кровельные стропила, изящно украшенные золотом и красками. Там, где сохранились каменные своды, именно в наиболее важных сооружениях, они стали более плоскими и тяжелыми. Сплошь затянутые ребрами, как веером, эти своды со своими замковыми камнями часто свисают вниз наподобие воронки, так что походят на сталактитовые образования, напоминающие произведения мавританского искусства. Готические стрельчатые арки утратили для этих покрытий свое служебное значение, поэтому они иногда превращались в килевидные арки и иногда в арки, настолько слабо заостренные (арки Тюдоров), что по общему впечатлению они приближались к прямой линии. Часто также они охватывались прямыми обрамлениями; вертикальные каменные столбики, заполнявшие окна и стены, получили преобладающее значение даже в сквозных каменных украшениях окон, но часто

соединялись под прямым углом с горизонтальными карнизами и полочками для устойчивости. То обстоятельство, что даже в церковных башнях теперь специально заменяются шпицы горизонтальными верхами, было только естественным следствием развития этого стиля, в котором быстро исчезла богатая скульптура «стиля украшений» (decorated style) и который сами англичане называют perpendicular style (перпендикулярным стилем) или прямоугольным. Его геометрическая правильность заслуживает похвалы, но недостаток «ритмической плавности» (Дегио) и органической жизни сразу виден. Этот стиль развился к концу XIV столетия в перестройках продольных корпусов древних огромных соборов в Кентербери (между 1378 и 1411 гг.) и Уинчестре (после 1394 г.); и там и здесь вертикальные брусья окон доводятся уже до оконных арок; в преобразовании арок и их прямоугольного обрамления продольный корпус в Уинчестре (рис. 362), создание епископа Вильяма Викгэма, прогрессивнее кентерберийского. Каменный веерообразный свод образован, однако, вполне последовательно впервые только в клуатре собора в Глочестере (около 1400 г.); богаче и полнее всего является этот стиль в отделке из облицовочного камня в капелле св. Георгия в Виндзорском замке, в знаменитой капелле Кингс-колледжа в Кембридже (рис. 363) и прежде всего в пышной капелле Генриха VII в Вестминстерском аббатстве.

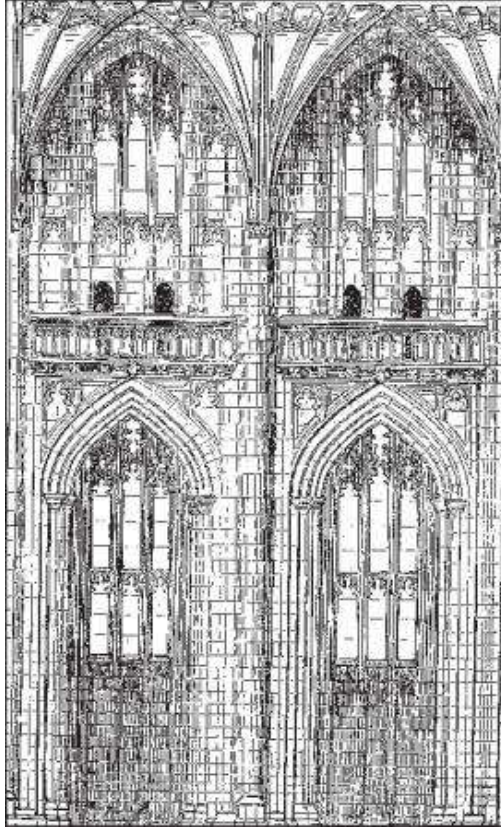


Рис. 362. Система продольного корпуса в Уинчестере. По Дегио

Окаменевшая плотничная работа свода с воронками выступает здесь перед нами в пышном развитии. Настоящую плотничную работу мы видим в слегка сводчатых или горизонтальных деревянных потолках с богатой резьбой, например, в капелле колледжа в Уинчестере, в церкви Девы Марии в Беверли, в церкви Святой Троицы в Стратфорде у Авона, в церквях Девы Марии в Оксфорде, Кембридже и Бристоле, в которых отлично отражается английский дух.



Рис. 363. Интерьер капеллы Кингс-колледжа в Кембридже.
С фотографии Фритта

Перпендикулярный стиль был как будто создан для светской архитектуры Англии. Постройка Виндзорского замка была начата в этом стиле уже в конце XIV столетия. В XV в. возникли многочисленные английские дворцы, принадлежавшие частным лицам, и замки этого стиля. Из городских построек заслуживает упоминания только Гилдхолл в Лондоне (1411–1440), снаружи, конечно, позже подновленный, но внутри сохранивший деревянный потолок. В Англии появляется много зданий, построенных для научно-образовательных нужд на частные пожертвования. Колледж С.-Мэри в

Уинчестре относится к постройкам, выполненным по приказанию епископа Вильяма Викгэма. Колледж Итон около Виндзора был основан в 1440 г. «святым королем» Генрихом VI. Но прежде всего богаты зданиями этого стиля Оксфорд и Кембридж.

Улицы этих городов представляют ни с чем не сравнимое очарование. Епископ Вильям Викгэм добавил к зданию своей латинской школы в Уинчестре знаменитое университетское учреждение — Новый Колледж (New College) в Оксфорде, капелла которого относится к первой ступени развития вертикального стиля, а король Генрих VI дополнил свою школу в Итоне знаменитым Кингс-колледжем в Кембридже, где вертикальный стиль представлен во всем своем великолепии. Как бы кто ни оценивал этот стиль, история искусства отвела ему почетное место как стилю в духе эпохи и народа. В Шотландии позданья готика подверглась более свободной переработке, свойственной народной фантазии. В огромных восточных окнах прославленной церкви аббатства Мельроз первой половины XV столетия, еще и теперь прелестной в своих развалинах, мы видим робкие отголоски английского перпендикулярного стиля, который здесь не был популярным. Знаменитая капелла в Рослине второй половины века представляет бесспорное доказательство художественного эклектизма и любви к художественной свободе шотландцев. В особенности восточная половина несколько тяжеловесного в своей сложной пышности маленького здания насмехается над всякой правильностью. Снабженные зубцами и остриями арки всевозможных форм, какие только можно придумать, свешивающиеся со сводов замковые камни с их воронкообразно спускающимися ребрами, столбы, обвитые спирально гирляндами каменных цветов, пышная каменная листва и богатые фигурные украшения,

встречающиеся повсюду, образуют целое, которое своим поражающим, но в то же время приводящим в замешательство богатством стоит в полной противоположности с трезвым спокойствием обычного английского перпендикулярного стиля. Готический стиль в созданиях этого рода достиг и здесь своего барокко.

Скульптура



Рис. 364. Надгробный памятник знатной женщине в соборе в Честере. По Любке

Вертикальный стиль постепенно лишает английские соборы их скульптурных украшений. Надгробные изваяния – почти единственные английские памятники, по которым мы можем проследить дальнейшее художественное развитие. Насколько стала неинтересной скульптура уже в царствование Ричарда II, показывает двойной надгробный памятник ему и его жене в Вестминстерской церкви. Вызолоченные бронзовые статуи этого памятника были исполнены около 1400 г. лондонскими медниками Нико Брокером и Годфри Престом. Прекрасная лежащая статуя знатной дамы в

соборе в Честере (рис. 364), выполненная не ранее 1400 г., носит отпечаток строго идеального стиля прежнего времени. Маленькие фигуры плачущих по бокам и сидящие ангелы, поддерживающие прекрасную голову усопшей, указывают на бургундское влияние. Напротив, мраморная статуя епископа Вильяма Викгэма (ум. в 1404 г.) в его часовне в соборе Уинчестра выполнена в духе реалистического века. Подобный же прогресс мы видим в великолепных памятниках Генриху IV и его жене (ум. в 1437 г.) в Кентерберийском соборе. Реализм века впервые отражается в бронзовом надгробном памятнике умершего в 1439 г. в Руане английского государственного мужа Бошана, в церкви в Варвике (рис. 365). В качестве медников и литейщиков, выполнивших между 1442 и 1464 гг. позолоченную лежащую фигуру, и здесь называют лондонских мастеров. К концу XV столетия настоящие произведения искусства в этой области появляются в Англии все реже и реже.

Живопись

Об английской живописи XV столетия можно сказать почти то же, что и о живописи предшествовавшей эпохи. Конечно, сохранились кое-какие фрески, но произведений, по которым мы могли бы проследить их дальнейшее развитие, нет.

К сожалению, совершенно не сохранилось изображений «Пляски мертвых» первой половины столетия, а также и той фрески, которая украшала старую стену кладбища при монастыре св. Павла в Лондоне.



Рис. 365. Интерьер церкви в Варвике с медной надгробной статуей Бошана (та, что с решеткой). С фотографии Фрита

Из английских станковых картин XV столетия можно назвать самое большее несколько весьма посредственных королевских портретов – например, Ричарда II, Генриха IV, Генриха V и Генриха VI, в Национальной портретной галерее (National Portrait Gallery) в Лондоне, которым соответствуют подобные же, но несколько лучшие портреты в королевском собрании в Виндзорском замке и немногие портреты в частных собраниях. Были ли художники, написавшие их, англичанами, еще

не установлено. Картины религиозного содержания, которых, вероятно, и в Англии было много, уничтожил пуританский фанатизм последующего времени. По-видимому, в портретной живописи, как говорил Орас Вальполь, нуждались в Англии в это время только короли и епископы. Витражи этой эпохи сохранились в некоторых церквях страны. В большинстве случаев они изображают отдельные фигуры святых под балдахинами, которые, однако, находясь в границах перпендикулярного стиля, никогда не разрастаются в огромные фантастические сооружения, как на континенте; сохранилось также несколько роскошных витражей с многочисленными отдельными полями, содержащими библейские сцены или сюжеты из жития святых. На частях окон, оставленных без росписи, обычно помещаются цветные стекла, зеленоватые и синеватые – на юге, чуть светлее – на севере страны. Фигуры, как правило, размещаются под желтым балдахином на красном или синем фоне и выполняются большей частью серым монохромом лишь с несколькими цветными бликами. Окна святых в Нью-колледже в Оксфорде с признаками верти-кального стиля относятся к концу XIV столетия. Окна святых в школьной капелле и соборе в Уинчестре – к XV столетию. Этот уинчестрский стиль виден в окнах с красивым подбором цветов в колледжах Мертона, Тринити и All-Souls-колледже в Оксфорде. Иной характер имеет самое знаменитое из английских окон начала столетия, заполненных библейскими композициями, – восточное окно собора в Йорке (более 20 метров в высоту), исполненное после 1405 г. стекольщиком Джоном Торнтоном. Не считая ажурных полей арки, в которых стоят отдельные фигуры, это чудо прикладного искусства состоит из 117 полей, заполненных живо рассказанными изображениями истории человеческого спасения от сотворения мира и

грехопадения до Страшного Суда; пространство не изображается, что придает цельность стилю. К середине XV в. относятся витражи, которыми жена Бошана украсила его гробницу в церкви в Варвике (см. рис. 365). Достояния упоминания статья договора, по которой должно ставиться не английское, а континентальное стекло («Glass of beyond the sea»). Поющие и играющие на инструментах ангелы сплошь покрыты перьями вроде птичьих – замечательный, хотя и не единственный случай этого рода изображений. Интересны многочисленные окна с изображениями святых и библейских событий в церкви в Файрфорде. Некоторые из этих изображений так жизненны, что в те времена, когда критики еще не существовало, считали возможным приписывать их Дюреру. Рукописи с миниатюрами переносят нас в ограниченный по размерам, но богатый по содержанию мир. Мы рассмотрим их, опираясь на исследования Вагена, Вернера и свои наблюдения в Британском музее в Лондоне. Согласно высказыванию Вальполя, что самые лучшие английские художники этого времени были миниатюристы, рукописи с миниатюрами в типах, в красочной гармонии и в сильной, подчас грубоватой манере исполнения действительно обнаруживают некоторые английские особенности, сохраненные ими и позднее, когда после 1430 г. совершился переход к улучшенной перспективе, а после 1450 г. – к большему сходству в лицах, большей гибкости драпировок и лучшей передаче пейзажа. Около 1400 г. возник служебник, написанный бенедиктинским монахом Джоном Сайфферуосом для лорда Ловеля оф Тичмерша (ум. в 1408 г.). Выходной лист изображает самого художника, передающего книгу своему заказчику стоя на коленях; портретное сходство, ясно заметное в чертах обоих, показывает и здесь, какую роль эти посвященные листы рукописей с ми-

ниатюрами играли в развитии портретного искусства. Библейские события еще почти всюду изображаются в прежнем идеальном стиле, вне пространства. Переход к французско-нидерландской манере выступает впервые с большей силой и с более уверенной перспективой в молитвеннике 1430 г. Проникнут, однако, нидерландским духом молитвенник конца столетия с картинками календаря, отличающимися особенной простотой и правдивостью. Любопытна рукопись «Жизнь Эдмунда Святого» Лидгэта, где замечательно изображено в «Грехопадении» золотое дерево познания, под которым Адам, Ева и змий выполнены серебром на ярко-красном фоне; интересен также молитвенник (около 1460 г.), в котором пейзажные фоны чередуются с узорчатыми. Новые формы в исполнении миниатюр в книгах, отличаемых по особенным, английским фигурам святых и по особенной стилизации цветочных обрамлений, появляются лишь после смерти Генриха VII (1509). О состоянии английской живописи около 1500 г. Вальполь сказал: «Хотя живопись достигла тогда своего расцвета, но хороший вкус не проник в нашу страну. Да и что ему было искать у нас? Король был беден, знать унижена, кому же было поощрять таланты?»

II. Искусство Германии и соседних стран

1. Искусство прирейнских стран

Архитектура

В XV столетии искусство стало развиваться в Германии в только что начавших процветать городах еще решительнее, чем в других странах Европы. Мировая торговля, дороги которой между восточной частью Средиземного моря и Северным морем по-прежнему проходили по Германии, подняла благосостояние городов; более утонченные жизненные потребности сделали их жителей изобретательными; на почве городского мастерства и промышленности, из которых произошли мировые изобретения книгопечатания и других репродукционных искусств, пробудились также к новой жизни архитектура, скульптура и живопись. Золотое дно ремесла, на котором захирела поэзия, спускаясь от песни любви (Minnesang) к искусной песне (Meistersang), сообщило изобразительным искусствам ту здоровую цеховую выучку, без которой они не могут обойтись уже потому, что создаются руками; нельзя отрицать и того, что, соответственно их происхождению, именно в Германии довольно часто остается налет свойственной им холодности и грубости. Но присущее немецкому народу богатство сильных и нежных, смелых и задушевных ощущений и настроений все выше поднимает немецкое искусство этого времени над ремесленной тупостью, в царство душевной красоты. Хотя архитектура в Германии довольно часто бывала буржуазнопрозаичной и прихотливо-несерьезной, но именно здесь она принимала участие в душевном порыве, который одухотворил грубый реализм изобразительных искусств. Если реализм времени сказывается в новом, вмещающем всю общину устройстве новых

приходских церквей, возникших теперь наряду с прежними соборами, в особенности в соединении хора с продольным корпусом и в исключении трансепта, то стремление к свету и ввысь проявляется не только в предпочтении церквей зальной системы, но и в сооружении стремящихся к небу церковных башен, нигде не достигающих такой высоты, как в Германии. Рассматриваемые с точки зрения готики немецкие церкви зальной системы XV столетия представляют, несомненно, шаг назад, так как их звездообразные и сетчатые своды, ажурные украшения в виде языков пламени (прозванные «рыбьими пузырями») и закругленные арки (прозванные «ослиными спинами») являются большей частью более сухими, чем в Западной Европе. В то же время с точки зрения практической и религиозной архитектуры они представляют движение вперед. Мы не склонны даже наиболее усовершенствованные в смысле объема позднеготические постройки этого рода вместе с некоторыми известными исследователями называть сооружениями в стиле Возрождения, так как это вытекает само по себе из нашего понимания термина «возрождение». Из массы каменотесов и рядовых мастеров теперь выделяются и архитекторы. Наряду с кёльнскими во главе движения встали также швабские архитекторы. Ульрих из Энзингена (ум. в 1419 г.), которому Карстаньен посвятил книгу, работал в первые два десятилетия века. Мы встречаем его в Ульме, Страсбуре, Эслингене и Милане предавшимися самым высоким задачам, которые поставило время. Его сын Матвей всюду следовал за ним, а самостоятельно работал лишь в Берне; Матвей Бёблингер творил в конце столетия.



Рис. 366. Башня Страсбургского собора. По Дегио

Прирейнская область не была одинаково богата значительными в художественном отношении новыми постройками; близость Франции сказывается, быть может, и в том, что церкви зальной системы не преобладают здесь, как в остальной Германии. Собор в Берне-на-Ааре, южном притоке Рейна, – создание Матвея Энзингера, представляет базилику со столбами без трансепта, с простым хором. Искусные сетчатые своды трех

его притворов, богатая резная работа западного фасада и чрезвычайно разнообразная сквозная каменная резьба галерей и окон свидетельствуют о стиле эпохи, а также о замысле искусного мастера. На самом Рейне, в Страсбуре, в 1399 г. постройку собора взял на себя призванный из Ульма Ульрих Энзингер. Дело стояло только из-за башен. Великий швабский архитектор решился сделать только одну, северную башню западного фасада, но возвел ее на необыкновенную высоту. Без связи с фундаментом поднимается на головокружительную высоту стройная восьмиугольная постройка, разделенная на восемь частей колоссальными окнами с килевидными арками и четырьмя тонкими витыми лестницами, состоящими только из вертикальных брусьев (рис. 366). После смерти Ульриха Иоганн Гюльц из Кёльна выполнил между 1420 и 1439 гг. замечательный пирамидальный шпиль, восемь косо восходящих ребер которого переходят в столько же сквозных лестниц. Ни в одном здании мира тяжесть камня не преодолена так победоносно, как в башне Страсбургского собора, но естественная последовательность уступает уже здесь место прихоти художника. На Среднем Рейне, в Вормсе, была вновь возведена в XV в. знаменитая своим виноградником церковь Богоматери, выстроенная в изящных пропорциях базилика с хоровым обходом и тремя западными башнями. На Нижнем Рейне продолжали строить прежде всего Кёльнский собор. Среди строителей Кёльнского собора выдвинулся как скульптор Конрад Кун (1452–1469). На западном фасаде начата обрисовываться южная башня. Около 1499 г. строительство было еще в полном разгаре, затем оно постепенно замерло. Из вновь построенных нижнерейнских церквей XV в. заслуживают упоминания: церковь св. Вилиброрда в Везеле – пятинефная базилика с сетчатыми сводами и сквозными каменными

«рыбьими пузырями»; приходская церковь в Калькаре – изящная кирпичная церковь зальной системы, с колоннами. В южных боковых нефх церкви св. Вилиброрда в Везеле применена декоративная забава в сетчатом покрытии свода, состоящая в том, что две системы ребер прилаживаются одна под другой таким образом, что, как выражался Доме, «нижняя свободно висит в виде кристаллической сети под настоящим потолком». Этим, очевидно, положена печать полного отсутствия всякой конструктивной последовательности.

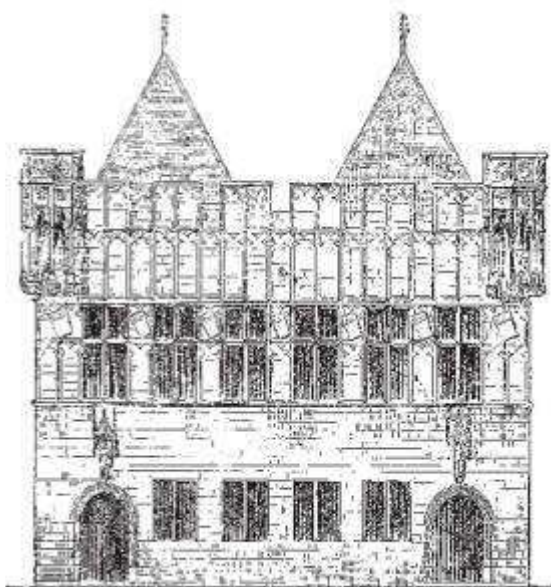


Рис. 367. Боковой фасад зала «Гюрцених» в Кёльне. По Эссен-вейну

Среди светских построек княжеские дворцы этого времени не играют никакой особенной художественной роли. Описание рыцарских замков, столь живописных своими развалинами на крутых прибрежных

скалах, мы оставляем на долю Пипера, доведшего до совершенства «замковедение». В крупных городах все чаще строятся городские палаты. «Рёмер» во Франкфурте – произведение XV в. В Везеле фасад ратуши был теперь закончен по нидерландским образцам. В Кёльне к Старой ратуше в 1407–1414 гг. достроили пятиэтажную позднеготическую башню, но так как зал ратуши была недостаточен для деловых нужд и празднеств города, то в 1441 г. приступили к постройке новой палаты «Гюрцениха». Зал верхнего этажа этой палаты, к которому снаружи вела прямая лестница, был разделен в длину девятью деревянными колоннами на два нефа. Снаружи в спокойных красивых пропорциях расчленены боковые фасады (рис. 367) с их вертикальными украшениями рядом ственных зубцов и изящными сквозными угловыми башнями. К «Гюрцениху» примыкает купеческий дом Эцвейлера в Кёльне. Оба здания показывают, как светские каменные постройки Нижнего Рейна усвоили новые формы XV столетия.

Скульптура

Лучшие произведения скульптуры, которые дала Германия в течение XV столетия, были по художественному значению превзойдены только итальянскими, и нигде нельзя яснее, чем в немецких скульптурных работах, проследить тот постепенный переход от североготической стилистичности к сильному, часто лишенному стилю и грубому, но одухотворенному страстью реализму, который начинает становиться более утонченным только при переходе к XVI столетию. Чисто пластический стиль, каким Германия в высокой мере обладала при переходе от романского к готическому времени, проявляется уже лишь изредка. Стараясь освободиться от оков, которые на нее налагал готический

стиль, немецкая скульптура заключила союз с живописью, яснее всего проявляющейся в тех необычно многочисленных алтарях, в которых часто лишь несколько художественных приемов отделяют живописные створки от досок с раскрашенными рельефами и от деревянной цветной скульптуры среднего кивота. Резчики и живописцы часто принадлежали поэтому к одним и тем же цехам, даже к одним и тем же мастерским, и многочисленные деревянные резные алтари и живописные створки выходили из мастерских известных художников, которых мы должны, таким образом, представлять себе не как резчиков, а только как составителей общих проектов. При всем том скульптуре в дереве, особенно для седалищ хора, представлялось достаточно поводов, чтобы работать в своем прежнем, пластически-архитектурном направлении. Дольше ее, конечно, была связана с произведениями архитектуры скульптура в камне, но в применении к малой архитектуре кафедр и дарохранительниц, фонтанов, надгробных памятников и придорожных часовен она постепенно освободилась от зависимости, в которой ее держали старые порталы и балдахины готического большого искусства. Наконец, скульптура в металле, которой, как и всегда, предпочтительно пользовалось малое искусство, дошла до произведений бронзового литья крупных размеров только лишь для надгробных памятников; в этом направлении ею занимались, однако, только в немногих литейных мастерских, из которых только нюрнбергская мастерская Фишеров снабжала художественными произведениями значительную часть Германии и соседние восточные страны. В рейнской области готическая каменная скульптура на церковных порталах пережила вторичный расцвет. Стиль первой трети XV в. мы видим в больших задрапированных статуях апостолов и сидящих проро-

ков и патриархов в арочных углублениях южного портала западного фасада Кёльнского собора. Эти отличные работы можно приписать архитектору и каменотесу Конраду Куну.



Рис. 368. Портал капеллы св. Лаврентия в Страсбургском соборе.
С фотографии

Одежды здесь лежат еще красиво и спокойно, головы выполнены реалистично. Грубое понимание действительности, свойственное последней трети столетия, мы видим в группах с одетыми фигурами («Поклонение волхвов») портала капеллы св. Лаврентия в Страсбургском соборе, построенной Якобом из Ландсгута в стиле поздней готики (рис. 368); изломы и угловатость драпировок, перенятых каменной скульптурой от

резьбы по дереву без всякого смысла, здесь несносны. Более утонченный стиль конца XV столетия сказывается в верхних статуях западного портала Бернского собора, творцом которого называют Эрхарда Кюнга из Вестфалии (после 1466 г.). Страшный Суд на фронтоне неясен по композиции, но ангелы и пророки в арочных углублениях и сидящие на тронах апостолы в вертикальных промежутках – благородные образы, приятные для глаза.

Из более свободных каменных групп две фигуры Благовещения 1435 г. в церкви св. Куниберта в Кёльне отмечены умеренным кёльнским реализмом первой половины столетия, напротив, пять больших горельефов 1487 и 1488 гг. (Родословное дерево, Благовещение, Рождество, Положение во гроб и Воскресение Христо-во) в крещальне собора в Вормсе находятся уже под влиянием образовавшегося в Нидерландах более резко выраженного реализма. Лучше всего развитие стиля можно проследить на Рейне в каменных надгробных памятниках. Гробницы прелатов Майнцкого собора, прослеженные нами вплоть до тех успехов, которые отличают надгробный памятник Конраду фон Вейнсбергу (ум. в 1396 г., ср. стр. 419), ведут нас через все XV столетие. В надгробном памятнике архиепископу Иоганну Нассаускому (1419) видно просто и ясно выраженное портретное сходство, соединенное со спокойно лежащими драпировками; в надгробии на могиле соборного декана Бернгарда фон Брейтенбаха (1497) «сходство» резче, а драпировки более угловаты. По исполнению совершеннее надгробный памятник Бертольду фон Геннебергу (1504; рис. 369), но все же он производит впечатление готического. Подобным же образом в Бадене можно проследить развитие деятельности Германа Швейцера по долине Неккара до Гейльбронна, начиная с отличного памятника Иоганну

фон Вертгейму между двумя его женами, в церкви в Вертгейме (около 1410 г.) до тяжелых надгробных памятников Мартину фон Адельсгейму и его сыну Кристофу (1494 и 1497 гг.) в церкви св. Иакова в Адельсгейме. Обрамления, наличники и балдахины всех этих монументов еще готические. Всюду мы видим то же самое явление: усиление реализма протекает среди основных средневековых форм.



Рис. 369. Надгробный памятник Бертольду фон Геннебергу в Майнцском соборе. С фотографии Кроста

С искусством художественной резьбы мы встречаемся почти исключительно в деревянных алтарях, которые здесь, как и в остальной Германии, по старому обычаю состоят обычно из небольшого количества, но более крупных фигур, чем в Нидерландах. На Верхнем Рейне, где господствовала швабская школа, в главном алтаре собора в Шуре находится отличное произведение этого рода, которое Якоб Рус (не Рёш) из Уберлингена закончил в 1491 г. В самом кивоте сидит на троне Богоматерь между святыми; вверху посредине изображено ее венчание. Все блистает золотом и красками. В Эльзасе, где перекрещивались швабские, бургундские и нижнерейнские влияния, следует отметить алтарь, сооруженный в 1493 г. для монастыря св. Антония в Изенгейме, позже украшенный знаменитыми живописными створками Маттиаса Груневальда, художника XVI столетия. Остатки его теперь находятся в музее в Кольмаре. Три большие фигуры святых среднего ковчега принадлежат все же к самым свободным и полным жизни созданиям этого вида искусства. На Нижнем Рейне большинство сохранившихся алтарей нидерландского происхождения, но большая часть из них принадлежит не брабантским мастерским XV столетия, а антверпенским мастерским XVI в. На первое место поставим резные алтари приходской церкви в Калькаре; их мастеров и годы возникновения мы знаем благодаря исследованиям И. А. Вольффа и Бейсселя. Если бы мастера были частью даже нидерландцами, именно голландцами, по рождению, то в Калькаре они образовали бы школу. Этнографической границы между Нижним Рейном и Голландией почти не существовало. Важно, что более поздние из этих алтарей уже не раскрашивались. Считать, что здесь, как и в Южной Германии, эти работы по какой-либо причине остались неоконченными, представляется нам все же недопусти-

мым. Древнейший, оконченный в 1455 г., деревянный резной алтарь св. Георгия калькарской церкви еще раскрашен и позолочен, но в художественном отношении стоит невысоко. Алтарь «Радости Марии», исполненный между 1483 и 1493 гг. мастером Арнольдом, уже не раскрашен. Всецело концу столетия принадлежит великолепный кивот «Страсти Господни» главного алтаря. Богатое нераскрашенное резаное деревянное произведение было выполнено между 1498 и 1500 гг. Мастер Людевик выполнил многочисленные несовершенные по формам, но очень выразительные композиции главного кивота с большим Распятием посредине; мастер Ян ван Гальдерн, бывший в Цвелле учеником мастера Арнольда, исполнил три изображения поставца, тяжелые и скучные по композиции и нестерпимые по чрезмерной угловатости и изломанности драпировок. Алтарь «Скорбящая Богоматерь» Генриха Доувермана 1520 г. впервые дает новые формы выражения, принадлежащие уже XVI столетию.

Живопись

Истинным искусством цветущей рейнской области от Боденского озера до Кёльна и Ксантена была и в XV в. живопись. В первой половине этой эпохи развитие живописи на Верхнем Рейне шло успешнее, чем на Нижнем, приблизительно в параллельном направлении с нидерландско-бургундским искусством. С 1460 г., однако, всюду чувствуется непосредственное влияние таких нидерландских художников, как Рогир ван дер Вейден и Дирк Баутс. Их стиль, переходя часто то в более грубый, то в более идеальный, в техническом отношении редко равномерно выдержан. Но на всех ступенях своего развития рейнская живопись дала несколько удивительных произведений, которые

принадлежат теперь вечности. В эту эпоху вдоль всего Рейна не было недостатка во фресках. Но так как по большей части мы имеем дело лишь с бледными остатками таких произведений, которые не могут считаться типичными для художественного движения, то в отношении большинства из них мы можем только апеллировать к трудам таких исследователей, как Шейблер, Краус, Эхельгейзер, Клемен и Фр. Як. Шмидт. Мы займемся лишь немногими, имеющими отношение к исторически известным художникам. На Верхнем Рейне прежде надо отметить замечательные фрески Констанцского собора. Здесь в картинах в верхней ризнице, как, например, в трогательном Распятии 1348 г., видны еще готические типы с южнонемецкими особенностями. В 12 картинах из жизни св. Николая, относимых нами вместе с Граммом приблизительно к 1420 г., выступает новый, пока еще робкий нижне-немецкий натурализм; во фресках часовни св. Маргариты с изображением Христа и Девы Марии на тронах и сатаны, низвергаемого с трона, виден более мягкий стиль древнекельнской школы; композиции 1475 г. в часовне св. Сильвестра носят уже признак реалистического стиля, но исполнение их не отличается тонкостью. Фрески из жизни св. Варфоломея в хоре собора во Франкфурте на Среднем Рейне по стилю еще относятся к переходному времени. На Нижнем Рейне сохранились изученные Шейблером многочисленные фрески этой эпохи в церквах Кёльна и еще более многочисленные остатки фресок в других художественных центрах, изученные Клеменом. Во многих отношениях интереснее фресок витражи XV века в церквах рейнской области. На Верхнем Рейне надо отметить эльзасские витражи, в которых, как показал Роберт Брук, история всей эльзасской живописи отражается полнее, чем даже в сохранившихся станковых картинах. «Мастер из

Нидергаслаха», расписавший около 1400 г. богато украшенные легендарными изображениями десять окон нефа в Нидергаслах, находится еще под влиянием старинных местных традиций. Напротив, бургундско-нидерландское влияние можно заметить в художниках, расписавших 7 окон в соборе в Танне, которые Брук распределил между тремя мастерами. В «мастере 1461 г.», главные произведения которого – три окна в хоре церкви в Вальбурге (рис. 370), чувствуется умение в передаче реалистической перспективы. Из эльзасских живописцев витражей назовем прежде всего Ганса Тиффенталя из Шлеттштадта, который упоминается в 1418–1450 гг. Предположение, что ему принадлежат великолепные витражи с житием св. Екатерины в церкви св. Георгия в Шлеттштадте (около 1430–1450 гг.), тем более вероятно, что в 1418 г. он получил заказ в Базеле написать картину по образцу картин в Дижоне, между тем как в 1430–1450 гг. он был единственным заметным художником в Шлеттштадте. Стиль Каспара Изенманна, «мастера Е. S.» Мартина Шонгауэра и «мастера домостроя» Брук видел в витражах часовни Девы Марии в приходской церкви в Цаберне, на северной стороне церкви в Альттанне, в церкви св. Георгия в Шлеттштадте и церкви св. Магдалины в Страсбуре. Мы можем признать эту общность стиля, хотя бы и не считали ее достаточно сильной для того, чтобы окончательно установить, что проекты этих витражей были сделаны самим художником. На Нижнем Рейне надо отметить сохранившиеся витражи кельнских церквей. В «Распятии с жертвователем и св. Лаврентием» в одном из окон хора церкви св. Георгия мы видим в ясных чертах грубый, но выразительный стиль XV столетия. Окна боковых нефов церкви Санкт-Мария-им-Капитоли и левого бокового нефа церкви св. Марии в Лискирхене представляют переход от XV к XVI столетию, но

привести их в связь с определенными живописцами масляными красками нельзя. Распятие одного из окон капеллы Гарденратов в церкви Санкт-Мария-им-Капитоли представляется, «по крайней мере, родственным» (Шейблер) стилю мастера «жизни Девы Марии», с которым мы еще познакомимся, а 5 роскошных окон с фигурами северного бокового нефа Кёльнского собора, тела которых в сером монохроме, синий фон и богатые краски одежд, сливаясь в одно целое, дают перламутровый блеск, по праву приписываются мастеру «Святого рода», продолжавшему работать вплоть до XVI в. Подобным же тонким перламутровым блеском светятся более поздние окна собора в Ксантене. Древнейшие из них возникли в 1483–1492 гг. Миниатюрная живопись, напротив, как ревностно ни практиковалась она в Германии в XV в., не дала в рейнской области таких произведений, которые могли бы соперничать с современными французскими и нидерландскими иллюминированными рукописями. Более тонко исполненные произведения, как, например, верхнерейнский «Готфрид Страсбургский», в Национальной библиотеке в Брюсселе, среднерейнский служебник Франкфуртской городской библиотеки и нижнерейнский молитвенник середины XV столетия, в Дармштадтской библиотеке, являются лишь исключениями, подтверждающими правило. Процветавшая констанцская школа миниатюристов, как показывает «Хроника Констанцкого собора» Ульриха фон Рихенталя в музее Розгартена, довольствовалась производством чисто ремесленного характера; эльзасская книжная мастерская Дибольта Лаубера в Гагенау, изученная Кауцшем, сильно отставала от своего времени. Даже «Всемирная хроника» Ганса Шиллинга (1459), в городской библиотеке в Кольмаре, не имеет художественного значения, но интересна для истории искусства, так как отражает

внезапный переход от древнерейнского готического стиля к реалистическому нидерландскому.

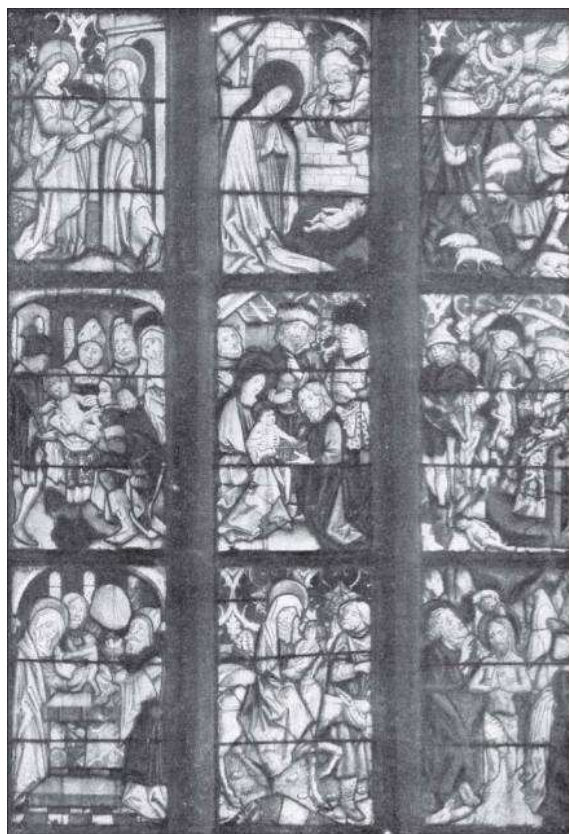


Рис. 370. Витражи в хоре церкви в Вальбурге. По Бруку

Эти недостатки миниатюрной живописи были в последней четверти века с избытком восполнены книгопечатанием, изобретенным около середины столетия на немецком Среднем Рейне, так как оно позаботилось и о печатных картинках книги, а рядом с большой книжной гравюрой на дереве, изучал которую Мутер,

появилось искусство гравирования отдельных художественных листов и серий. Именно вдоль Рейна впервые начался расцвет гравюры на меди. Художники, ею занимавшиеся, большей частью были известными живописцами масляными красками. Искусство в рейнской области, как и в остальной Германии, главным образом развивается в станковой живописи и гравюре на меди. Верхний Рейн в первой половине XV в. неоднократно бывал местом, где собирались видные люди того времени. Соборные съезды в Констанце (1414–1418) и в Базеле (1431–1440) сделали эти города на некоторое время центрами интеллектуальной жизни Европы. Это движение пошло на пользу и живописи этих местностей. О крупном перевороте, совершившемся в искусстве Нидерландов и Италии, здесь, конечно, не только говорили, но и видели его своими глазами; здесь определенно сказывалась близость Бургундии и ее главного города Дижона с его ушедшим вперед искусством. Швабские мастера были в тесной связи с художественным движением, намечавшимся в Констанце и Базеле, в исследовании которого принимали участие Даниель Буркгардт, Байерсдорфер, Ребер, Шмарсов и Дегио. Со своей стороны, не исключая вполне бургундских и итальянских воздействий, мы наставляем на самостоятельности особенно швабско-верхнерейнского развития. Не всегда нужны непосредственные точки соприкосновения с известными мастерами, чтобы дать начало параллельным направлениям. Древнейший швабско-верхнерейнский мастер, достоверным запрестольным образом которого мы обладаем, это Лукас Мозер из города Вейль-дер-Штадта. Его алтарь св. Магдалины в соборе в Тифенбронне помечен 1431 г. Главная картина в тимпане изображает возлияние Магдалиной мира на ноги Спасителя, а три главные картины представляют внизу переезд святой по

морю в Марсель (рис. 371), отдых ее со спутниками на чужбине и ее последнее причащение в соборе города Э. На внутренних сторонах створок изображены Лазарь и Марфа, еще задуманные наподобие статуй, на золотом фоне. Три главные картины, несмотря на круглые золотые венчики святых и еще довольно готические типы, решительно стремятся к точной передаче пространства, которая в картине переезда по морю с его поверхностью, изборужденной мелкими волнами и отражающей свет неба, возвышается до пейзажа, встречавшегося до сих пор только в нидерландско-бургундских миниатюрах (см. рис. 323).



Рис. 371. Лукас Мозер. Переезд по морю св. Магдалины в Марсель. Фрагмент алтаря в соборе Тифенбронна

Гентский алтарь братьев ван Эйков, во всяком случае, не предшествовал этим картинам. Они стоят на такой ступени развития живописи, разрабатывающей

пространство, которая около 1431 г. была уже почти повсеместно достигнута, и на них мы и видим это развитие в верхненемецком обличии. Искусство Конрада Вица (Sapiens) из Ротвейля, упоминаемого в 1434–1447 гг. в Базеле и Женеве, представляет дальнейшее развитие художественного направления Мозера. От алтаря, сделанного им около 1434 г. для Базеля, сохранились фрагменты в местном музее. Его главное произведение выполнено в 1444 г., четыре продолговатые картины из створок алтаря находятся в Женевском музее древностей. Картины на внутренних сторонах створок, украшенные золотым парчовым фоном, несмотря на то, что здание и фигуры написаны реалистически, изображают Поклонение волхвов и благоговейную молитву жертвователя к Мадонне. Картины на наружных сторонах, обставленные реальным пейзажем, изображают лов рыбы апостолом Петром и освобождение его из темницы. Лов рыбы перенесен на берег Женевского озера, противоположный гористый берег которого передан очень натурально. Новое, сильное и все-таки не заимствованное у ван Эйков чувство природы заметно в этих мягко написанных цветистых картинах. Сильными падающими тенями, которые фигуры отбрасывают на стены зданий, эти картины приближаются к живописи со свободным светом. Еще отчетливее выступает это направление в большой картине на дереве, в Страсбургском музее, на которой изображены св. Екатерина и св. Магдалина на переднем плане помещения, похожего на клуатр (рис. 372). Широко расстилаются по полу их сверкающие одежды, замечателен вид в глубину галереи, в открытую дверь которой видна часть улицы. Уверенность, с которой художник владеет перспективой и падающими тенями, соперничает со спокойной твердостью письма. Все здесь лишь отдаленно напоминает современных ни-

дерландцев. Уже большие золотые нимбы, сохраняемые Вицем, указывают на другое происхождение. Бургундское «Благовещение» в церкви св. Магдалины в Э, напоминающее данную картину, производит впечатление более слабого и несамостоятельного произведения. Конрад Виц, переходя от принципов готики к искусству Возрождения, был верхнерейнским мастером-пионером, который развился, не опираясь, однако, на какого-нибудь определенного нидерландского или бургундского художника.



Рис 372. Конрад Виц. Св. Екатерина и св. Магдалина. Картина Страсбургского музея. С фотографии Брукмана

Его последователем мы можем вместе с Даниелем Буркгардтом назвать «базельского мастера 1445 г.». Ему

принадлежит интересная картина в галерее в Донауэпингене, изображающая двух отшельников, Антония и Павла, с золотым фоном вместо неба. Юстус д'Алламанья из Равенсбурга (около Фридрихсгафена на Боденском озере) выполнил фреску, в Santa-Maria di Castello в Генуе, изображающую Благовещение. Несмотря на ее несколько архаичные типы, она привлекает своей правдивостью в передаче пространства и обилием света. В конце XV в. в новом движении, составлявшем переход к XVI столетию, принял живое участие Базель, которому дала толчок сперва Швабия, а вскоре Франкония. Ганс Фрис из Фрейбурга, в Швейцарии, родился около 1465 г., в 1480–1518 гг. упоминается в Базеле, Фрейбурге и Берне. Свое искусство он заимствовал, по-видимому, из Аугсбурга. Его религиозные картины не отличаются тонкостью работы, но в них есть свежесть. Здания в стиле возрождения встречаются в них только после 1510 г. С его картинами можно ознакомиться, например, в Германском музее Нюрнберга, в музее в Базеле и во Фрейбурге в Швейцарии.



Рис. 373. Трефовая дама. Гравюра на меди «мастера игральных карт». С оригинала

Базель, с 1460 г. университетский город, славился изготовлением печатных произведений, роскошно украшенных с помощью ксилографии. Развитие базельской книжной иллюстрации, с простых контурных, предназначенных для раскраски гравюр на дереве – «Зеркала человеческих хранилищ» («Spiegel der menschlichen Behaeltnisse», 1476 г., изд. Бернгарда Рихеля) – до живописно выполненных работ Себастьяна Бранта, появившихся в конце столетия у Иоанна Бергманна, обстоятельно изучил Вейсбах. Дюрер, живший во время своего первого странствия в Базеле, по-видимому, работал для Бергманна, за Дюрером следовал Гольбейн. Верхний Рейн принял основное участие в развитии гравюры на меди до тонкого многостороннего и прекрасного искусства уже в первой половине XV столетия. На предположении, что древнейший известный гравёр на меди «мастер игральных карт», работавший, по имеющимся указаниям, уже ранее 1446 г., был верхнерейнского происхождения, остановились после некоторого колебания лучшие знатоки Лерс и Гейсберг. Действительно, современное состояние наших знаний о верхнерейнской школе живописи и ее отношениях к Бургундии подтверждает то, что к ней принадлежит и «мастер игральных карт». Во всяком случае, в противоположность многим так называемым «мастерам», он настоящий мастер. Он владеет гравировальным искусством с силой и грацией, хотя еще не применяет перекрестных штрихов; в свой простой язык форм он вкладывает тонко прочувствованную действительность. Кроме 65 игральных карт сохранилось еще около 40 листов его работы: грациозные изображения Мадонн, великолепный «Св. Георгий» и глубокое по настроению «Взятие Христа под стражу». Та манера, с которой он изображает в своих игральных картах (рис. 373) помещенные для отличия альпийские

фиалки, птиц и т. д., — натурально и в то же время стильно переработанными, имеет, как справедливо отметил Лерс, нечто общее с прелестью оригинального японского искусства.



Рис. 374. Св. Себастьян. Гравюра из меди «мастера Е. S.».
С оригинала

На «мастере игральных карт» воспитался затем «мастер Е. S.», прозванный также «мастером 1466 г.», стиль которого Фридрих Фрис уже было проследил в эльзасских фресках, витражах и на станковых картинах, когда Макс Гейсберг, подтверждая более ранние предположения Лерса, указал, что он действительно был эльзасцем и даже, вероятно, жил в Страсбурге и принадлежал фамилии Рейбейзен. Лерст приписал ему около 400 листов религиозного характера. Некрасивый реалистический тип его персонажей легко узнать по

полным щекам, высокому лбу, маленькому рту и в особенности по длинному, утолщенному на конце носу с горбинкой. Своей техникой «мастер Е. S.», как говорил Липшманн, «впервые указал путь, идя по которому, гравюра на меди могла достичь полной художественной выразительности». Перекрещивающуюся штриховку, по крайней мере в своих позднейших произведениях, он уже вполне усвоил. Пользуются известностью его игральные карты, серия апостолов, фантастическая фигурная азбука; есть много его библейских сцен от Бытия до Откровения Иоанна, много листов из житий святых, среди которых интересны работа «Св. Себастьян» (рис. 374) и изображения Богоматери, наиболее известна большая «Мадонна в Эйнзидельне» (1466). Эльзасский художник Каспар Изенманн в 1462 г. обязался написать для церкви св. Мартина в Кольмаре алтарь, несколько досок которого, датированных 1465 г., находятся в музее этого города. Исполненное масляными красками и листовым золотом изображение Страстей Господних хотя и обнаруживает некоторые черты сходства с произведениями Рогира ван дер Вейдена и других нидерландских художников, но при тщательном письме и хорошем понимании формы в нем есть известная коренная верхненемецкая грубость, делающая из врагов Спасителя карикатуры. Слава «мастера Е. S.» и Каспара Изенманна, однако, быстро померкла перед восходящим светилом Мартином Шонгауэром. Его отец, родом из Аутсбурга, был золотых дел мастером и ратманом в Кольмаре. Здесь Мартин родился около 1445 г. или еще раньше; здесь он упоминается еще в 1488 г., но в 1489 г. он переселился в Брейзах, где умер в 1491 г. Библиографию, касающуюся работ о Шонгауэре, опубликовал А. Вальц по поручению Кольмарского общества имени Шонгауэра. Для нас имеют значение главным образом исследования о нем

Шейблера, Зейдлица, Лерса, Любке, Даниеля Бурггардта, М. Баха, Аман-Дюрана и Дюплесси. Выйдя из ювелирной мастерской, Мартин Шонгауэр занялся гравюрой на меди. Известно 115 гравюр его работы, помеченных монограммой художника; в их технике он от господствовавшего прежде обычая штриховать простыми чертами доходит до применения настоящего перекрестного штриха. В его руках гравюра на меди в первый раз дала такие живописные эффекты, о которых до тех пор в ней вовсе не подозревали. Гравюры с орнаментами Шонгауэра пользуются исключительно позднеготическим языком форм; всем его произведениям присущ тот дух строгости, который составляет особенность северного искусства XV в., но грубость большинства современных ему земляков он почти преодолел. Язык его форм ясный, тонкий и отчетливый, как у современных ему нидерландцев. Возможно также, что в молодости он ездил в Нидерланды, но чтобы он был учеником Рогира ван дер Вейдена в Брюсселе, представляется маловероятным. Если даже его типы и мотивы композиций и напоминают кое-где этого мастера, то все-таки всюду выступает его верхненемецкое воображение, которое сказывается уже в нервной подвижности длинных тонких пальцев и в гибких членах сухощавых фигур. Реалистическая резкость более ранних его произведений со временем уступает место более ясному, лично пережитому чувству красоты. Удивительно, что от нидерландской традиции того времени он нередко возвращается к немецкому обычаю даже в своих позднейших работах: Спасителя и Богоматерь изображал без нимбов, а Деву Марию рисовал с нимбом в виде диска. Богатством воображения Шонгауэр превосходил всех своих северных современников. Лишь немногие умели так хорошо, как он, передавать состояние души. Новый взгляд на священные события,

распространяясь посредством его гравюр, разошелся повсюду и подчинил умы нескольких поколений художников. Та манера, с которой он изобразил искушение св. Антония фантастически скопившимися адскими исчадиями, вошла в обиход его современников. Способ, которым он в своем листе «Большое несение креста» передал эту потрясающую сцену с ее огромным шествием, стал достоянием веков. В произведении «Крестьяне, едущие на рынок» он потрясающе соединил сюжет с пейзажем, изображающим деревню с развалинами. Большая серия Страстей Господних показывает неистощимую изобретательность и творческую силу мастера в полном блеске: палачи Бичевания действительно с остервенением набрасываются на Спасителя (рис. 375). В произведении «Мадонна с попугаем» Богоматерь представлена без нимба, а в работе «Мадонна во дворе» (рис. 376) – с гладким венчиком. В последней гравюре уже видна утонченность чувства, с которой он в своем зрелом возрасте умел согласовать линии пейзажного фона с линиями главных фигур.



Рис. 375. Мартин Шонгауэр. Бичевание Христа. Гравюра на меди.
С оригинала

В сохранившихся картинах масляными красками особенность и сила Шонгауэра видны не так хорошо, как в его гравюрах. Одной из жемчужин верхненемецкой живописи является картина Шонгауэра «Мадонна в беседке из роз» (1473) в церкви св. Мартина в Кольмаре (рис. 377). Дева Мария, одетая в красное, сидит на троне с Младенцем Христом в беседке из цветущих роз. Одетые сплошь в голубое ангелы держат над ее головой корону. Удивительное сочетание красок, с каким написана картина, выделяется на просвечивающем всюду золотом фоне.



Рис. 376. Мартин Шонгауэр. Мадонна во дворе. Гравюра на меди

Нельзя отрицать, что именно здесь типы матери и младенца напоминают Рогира ван дер Вейдена, способ письма которого проявляется также в старательной моделировке тела серыми тенями, но все-таки немислимо, чтобы Рогир стал писать на этот сюжет таким образом.

Однако во всей картине ощущаются верхненемецкое чувство красок и верхненемецкий замысел. Из картин в музее Кольмара, приписываемых Шонгауэру, даже створки запрестольного образа из Изенгейма, в которых мы снова видим золотой фон на внутренних сторонах, можно признать лишь за хорошую работу школы мастера. 16 больших реалистически выполненных картин «Страстей Господних» на золотом фоне, в доминиканской церкви, могут быть приписаны Шонгауэру только в том смысле, что он сделал для них наброски. Из меньших картин, обозначенных в различных собраниях именем художника, можно отметить изображения Мадонн, в Императорской галерее в Вене и в пинакотеке в Мюнхене, а также радостное по краскам «Рождество Христово» в Берлинской галерее. После преждевременной смерти Мартина Шонгауэра кольмарскую мастерскую получил его брат Людвиг, достоверные гравюры которого, однако, рядом с гравюрами его брата кажутся значительно слабее. Школу Шонгауэра можно, конечно, проследить не только по многочисленным сохранившимся в Эльзасе и в прилегающих местностях картинам, которые, следуя Бургарту, можно расположить по группам, но и в отдельных листах анонимных гравюров и монограммистов, к работам которых примыкают страсбургские книжные иллюстрации. Как показал Кристеллер, Страсбург с 1460 г. был средоточием немецкого книгопечатания, а Иоганн Грюнингер стал крупным издателем роскошных книг, из которых надо отметить «Корабль дураков» («Narrenschiff») Себастьяна Брандта (латинское издание 1497 г.), Бозция и Вергилия (1502).



Рис. 377. Мартин Шонгауэр. Мадонна в беседке из роз.
С фотографии Брукмана

На Среднем Рейне из слияния шонгауэровского направления с кёльнскими и нидерландскими течениями возникает местная, самостоятельно проявляющаяся среднерейнская школа живописи. Как таковая, она получила более определенные очертания в 90-х гг. XIX в. благодаря исследованиям Фридлендера, Флексига, Лерса и главным образом Тоде. Раньше их картины первой половины XV в. относили к рейнской школе, с которой она развивалась, во всяком случае, параллельно, подобно одновременным верхнерейнским картинам (например «Мадонна в беседке из роз»). Франкфурт, Ашафенбург и Майнц следует считать центрами этого искусства, хотя сохранившиеся здесь картины еще нельзя связывать с именами художников XV в., известных нам по архивным данным, как во Франкфурте, для которого такой свод сделал Гвиннер. Ранний стиль золотого фона, постепенно переходящего от типичного идеального к реалистически-индивидуальному, мы видим, например, в «ортенбергском алтаре» Дармштадтской галереи, средняя картина которой изображает святое семейство, и запрестольном образе городского музея во Франкфурте, с Распятием в средней части, большой композицией со множеством фигур. Главными произведениями середины века являются замечательные нежным скорбным настроением и напоенными светом красками при золотом фоне две картины Страстей Господних Дармштадтской галереи, к которым примыкают два складня Берлинского музея. Здесь при всем стремлении к правдивости и естественности, обычно слышущими нидерландскими, выступает то нежное чувство, которое отличало Мемлинга, происходящего также из майнцской области. К другому, чисто немецкому направлению принадлежит «мастер франкфуртского Распятия»; эта поразительная картина, находящаяся в городском музее во Франкфурте,

снабженная еще золотым парчовым фоном, самостоятельно стремится к переходу от старого к новому направлению. Но его манера ни верхнерейнская, ни нижнерейнская, а именно среднерейнская.



Рис. 378. Филлида, взнуздывающая Аристотеля. Гравюра на меди «мастера домостроя». По Лерсу

В последней трети XV в. появляется художник, мастерство которого видно на сохранившихся гравюрах на меди. Так как большая часть из его 89 известных листов, изданных Лерсом, находится в Амстердамском кабинете эстампов, его обычно называли «мастером амстердамского кабинета», но ввиду того, что его превосходные рисунки находятся в изданном Эссенвейном «Средневековом домострое» в замке Вольфегге в Швабии, его стали называть «мастером домостроя». Его деятельность охватила последнюю четверть XV в. и первое десятилетие XVI в. Его гравюры на меди прежде всего интересны в отношении техники. Вместе с резцом, которым проводили контуры и получали самые темные тени путем перекрестных штрихов, для более тонкого исполнения он пользовался уже граненой

иглой (так называемой холодной иглой), которой слегка касаются медной пластинки и таким образом получают рисунок; благодаря этому достигаются более тонкие переходы от света к тени и более живописное общее впечатление. Его гравюры на меди даже существенно способствовали расширению сюжетов. Его листы еще более, чем листы Шонгауэра, изобилуют фигурами, взятыми из повседневной жизни, но наряду с ними чисто светские сюжеты составляют почти половину его работ. Сколько наблюдательности показывает художник на листах с борющимися крестьянами, играющими детьми, крестьянами, отправляющимися на рынок, надутым волынщиком, семьей цыган, двумя разговаривающими мужчинами и различными любовными сценами! Как фантастичны, словно предвестники беклиновских мотивов, такие его композиции, как «Нагая женщина с детьми верхом на олене», «Дикий человек верхом на единороге» и «Филлида, взнуздывающая Аристотеля» (рис. 378), как глубоко задуманы в то же время такие картинки, как «Юноша и смерть»! Интересны картины, взятые как бы прямо с природы, — «Охота на оленя» и «Сокольник» и рисунки для гербов, из которых «Дама со шлемом и щитом» принадлежит к числу лучших гравюр. Его короткие фигуры с большими головами, крепкими костями становятся со временем стройнее, а круглые юношеские лица, обрамленные густыми до плеч волосами, принадлежат к отличительным признакам его стиля. Большие ступни, длинные пальцы и тонкие ноги не всегда служат украшением его рисунка. Пейзажи и животных, однако, он наблюдал во всех подробностях, и фоны у него, как правило, стильно примыкают к композициям.



Рис. 379. Плач над телом Христа. Картина масляными красками «мастера домостроя». С фотографии Брукмана

«Мастер домостроя» был не только гравером, но и художником. За произведения его руки признается небольшое количество сохранившихся картин, которые находятся еще на ступени развития пейзажно разработанных задних планов с золотым фоном вместо неба. Сюда относится прежде всего тонко исполненный алтарный складень во Фрейбурге в Брейсгау, средняя часть которого, «Кальвария», широкая, с множеством фигур картина, находится в местном музее. Замечательна картина «Плач над телом Христа», в Дрезденской галерее (рис. 379), отличающаяся стильной мощью пейзажа, симметричным расположением фигур, роскошью светлых красок и внутренним настроением. Любопытна серия картин 1505 г. из жизни Девы Марии, в Майнцской галерее. Близки к ним работы «Воскресение Христово» на золотом фоне, в собрании в Зигмарингене, и согретый внутренним одушевлением и превосходно написанный большой поясной портрет на черном фоне жениха и невесты, в галерее города

Готы. Такие произведения, как зейлигенштадтский алтарь, в Дармштадтской галерее и алтарный складень приходской церкви в С.-Гоаре, показывают, как далеко распространилось влияние школы мастера. Если остается под сомнением, жил ли «мастер домостроя» во Франкфурте или в Майнце, то все же Майнц, город, в котором было изобретено книгопечатание, естественным образом остается одним из прирейнских центров художественного книгопечатания. Новые пути прокладывали прежде всего резные деревянные виды городов Эргарта Ревиха из Утрехта. Они здесь появились в 1486 г. в книге путешествия Бернта фон Брейденбаха.



Рис. 380. Rosen-Ober. Из колоды круглых карт «мастера Р. W.».
С оригинала

На Нижнем Рейне средоточием живописного творчества по-прежнему оставался Кёльн. Имело важное значение, прежде всего, его участие в развитии ксилографии. Гравюры на дереве роскошной Библии, появившейся у Генриха Квентеля около 1480 г. и описанной Кауцшем, вследствие их выдающейся образности

повлияли на мастеров Северной Германии, и гравюра на меди расцветала в тени хора еще не оконченного «вечного собора». По крайней мере, приведенные Лерсом довольно вероятные доводы говорят в пользу того, что «мастер Р. W.», главными произведениями которого являются «Война со швабами», составленная из шести больших поперечных листов и снабженная прелестными фигурами ландскнехтов, и восхитительная круглая колода карт (рис. 380), жил и работал в Кёльне. Множество сохранившихся станковых картин, возникших в эту эпоху, почти необозримо, но лишь очень небольшая часть их может быть связана с определенными художниками, хотя их можно распределить по группам, соответствующим одному и тому же мастеру. Имена художников сопоставил Мерло, а в изучении картин после Шейблера принимали участие Фирмених-Рихарц и Альденгофен. Идеальный стиль школы «мастера Вильгельма» (см. рис. 274 и 275) пустил здесь такие прочные корни, что натиску нидерландского, а также верхненемецкого реализма лишь постепенно удалось провести свои нововведения. Своеобразный смешанный стиль, составленный из реалистических и идеалистических элементов и доведенный до художественной законченности, господствовавшей в кёльнской станковой живописи в продолжение большей части XV в., причем все больше изучалось пространство, имеет свою особенную прелесть.

Живо прочувствованное, хотя и написанное на золотом фоне «Распятие» Кёльского музея, заказанное ратманом Гергардом Вассерфасом около 1417 г., «покончило, – говорил Альденгофен, – бесповоротно со школой мастера Вильгельма».



Рис. 381. Стефан Лохнер. Алтарный складень в Кёльнском соборе.
С фотографии

Интересно, что настоящий новатор Стефан Лохнер (около 1410–1451), прибывший около 1430 г. в Кёльн, был родом из Мерсбурга на Боденском озере, следовательно, был верхненемецкого происхождения. Он привез с собой в Кёльн более короткие фигуры, более округленные лица верхненемецкого искусства, но также и реализм Конрада Вица (см. рис. 372). Здесь, однако, он научился приспособлять свой стиль к идеальной плавности линий, которой требовали кёльнцы. Его первой работой здесь была, по-видимому, замечательная, полная северогерманского реализма картина «Страшный Суд», в Кёльнском музее. В пышной по краскам и чистой по формам картине Архиепископского музея в Кёльне, изображающей Мадонну с фиалкой в натуральную величину, он, не переставая быть самим собой, искусно вошел в старокёльнское русло. Его главное произведение в этом направлении – знаменитый алтарный образ Кёльнского собора (рис. 381), написанный им около 1440 г. для ратуши. Средняя картина изображает патронов Кёльна, трех святых царей – волхвов. Они стоят на коленях перед Небесной Царицей на цветущем лугу, выделяясь на золотом фоне. Никаких реалистических подробностей нет. На правой створке – св. Геренон, в виде молодого прекрасного рыцаря, является во главе фиванского легиона; на левой – св. Урсула перед толпой девушек. На внешних сторонах створок изображено Благовещение, уже без золотого фона. Это одно из импонирующих произведений с фигурами почти в натуральную величину, при всей идеальности своей монументальной композиции с плоскими фонами и при всей типичности благородных, хотя и круглолицых фигур, отмечено мощным реализмом рисунка и светотенью живописи. В качестве небольшой отдельной картины мастера назовем грациозную «Мадонну в беседке из роз», в Кёльнском музее,

в которой немецкий мотив еще не смешивается, как в большой картине Шонгауэра (см. рис. 377), с нидерландскими традициями. Любопытна небольшая картина «Поклонение Младенцу», принадлежавшая принцессе Саксен-Альтенбургской (рис. 382); здесь пейзаж с пастухами и стадами в поле на золотом фоне вместо неба почти совпадает с реально-импрессионистским направлением, в котором снова проявляется северогерманская натура мастера. На других картинах Стефана Лохнера и на многочисленных произведениях, которые следует приписать его ученикам, последователям и более слабым соперникам, мы не будем останавливаться.



Рис. 382. Стефан Лохнер. Поклонение Младенцу. Картина масляными красками. С фотографии Нёринга

Каким образом около 1460 г. проявился также в Кёльне более последовательный реализм, на который, очевидно, имели влияние нидерландцы, показывает прежде всего «Распятие» (1458), в Кёльнском музее. Чересчур плоская моделировка напоминает здесь Рогира ван дер Вейдена. Самостоятельно это направление выступает в произведениях мастера «Легенды о св. Георгии» (около 1460 г.) и мастера «Богоматери во славе» (около 1460–1480 гг.), Кёльнский музей. В произведениях последнего мастера (по Альденгофену – уроженца Люттиха), поселившегося в Кёльне, некоторые легкомысленно хотели видеть юношеские работы Мемлинга. В полном развитии и в соединении с новым чувством стиля это направление проявляется в картинах художника, называемого мастером «Жизни Девы Марии» по одному запрестольному образу, семь картин которого принадлежат Мюнхенской пинакотеке, а восьмая находится в Лондонской Национальной галерее. Он, по-видимому, работал между 1460 и 1490 гг., и своему искусству научился в самих Нидерландах, скорее всего – под руководством Дирка Баутса, которого он напоминает языком своих форм и красок, больше чем самого Рогира, мотивы композиций которого он иногда заимствует. Его самостоятельные свежие, красочные сочетания, благодаря золотому фону, к которому он вернулся в Кёльне, и манера писать парчовые одежды настоящим золотом получают замечательную декоративность. Наряду с замкнутыми группами в его симметрично скомпонованных картинах преобладают параллельно поставленные отдельные фигуры на фоне ясно и просто написанного пейзажа, в котором чувствуется простор. К самым ранним его произведениям следует отнести поразительную работу «Христос на кресте», в Кёльнском музее. Строгие формы лица напоминают здесь картины Рогира; вместо немецкого

золотого фона, заменившего небо, здесь, по нидерландскому образцу, над холмистым, дышащим весенней свежестью пейзажем настоящее голубое небо, светящее книзу. «Жизнь Девы Марии» – главное его произведение. В качестве позднего произведения его руки мы отметим только полный настроения «Плач над телом Христа», в Кёльнском музее, в котором типы мастера получают наибольшую самостоятельность, в симметрии композиции проявляется наибольшая внутренняя и внешняя уравновешенность, а одухотворенность скорбящих фигур достигает наивысшей степени. Каким-то мастером из его мастерской исполнена интересная фреска в Санкт-Мария-им-Капитоли в Кёльне, представляющая органиста в красной шапочке со своей школой; в качестве хорошего художника его мастерской, если не его товарища по обучению у Баутса, заслуживает внимания мастер «Ливербергских страстей», в Кёльнском музее, типы которого грубее, чем у мастера «Жизни Девы Марии», между тем как впечатление от его красок, в которых играет роль сопоставление темно-синего и желтого, представляется в общем более сильным; в пейзаже зеленый цвет на золотом фоне, заменившем небо, кажется более вялым. Переход к формам XVI столетия, но все же еще и не к формам Возрождения, обозначают в Кёльне в это время пережившие второе десятилетие XVI в. мастер «Святого рода» (приблизительно от 1480 до 1520 г.), мастер «св. Северена» (приблизительно от 1490 до 1515 г.), мастер «Алтара св. Фомы», или «св. Варфоломея» (приблизительно от 1470 до 1515 г.), в котором Альфред фон Вурцбах некогда хотел видеть не более и не менее как Шонгауэра. В сличении произведений этих мастеров отличился Шейблер. Мастер «Святого рода», которому мы уже приписали прекрасные витражи в северном боковом нефе собора (ср. стр. 329), получил

данное прозвание по своему большому позднему произведению – триптиху кёльнского собрания, на средней картине которого роскошно изображен Святой род. Балдахины золотых столбов позади главной группы еще готические, но в качестве предвестников Возрождения в них уже появляются, как в поздних картинах Мемлинга (см. рис. 339 и 340), «putti» – декоративные «младенцы» Италии. Непосредственное, смелое наблюдение жизни позволяет мастеру расположить множество фигур с выдающимся декоративным умением. Он любит класть сочный розовый цвет рядом со светло-голубым. Золотой фон уступает постепенно место естественному цвету неба, причем золотые парчовые занавеси, заполняющие задний план, образуют к нему переход. Большой алтарь с Распятием из Рихтериха, в Брюссельском музее, и великолепный алтарь св. Себастьяна, в Кёльнском музее, свидетельствуют о его прекрасном мастерстве. «Мастер св. Северена» работал в церкви св. Северена в Кёльне, которая обладает его огромным витражом на тему Распятия, в ризнице находятся две стильные доски с изображениями святых его работы и 20 больших, написанных на полотне стеновых картин с изображениями из жизни св. Северена, которые, впрочем, могут считаться только работами его мастерской. Отличительными признаками его картин служат узкие, продолговатые лица со старообразными, но выразительными чертами и красноватыми или желтоватыми тонами тела, богатые, пестрые, но гармонично соединенные цвета одежда и известная свобода в языке форм, обозначающая переход к XVI в. Золотой фон и пейзажное небо чередуются в его задних планах. Например, «Страшный Суд», в Кёльнском музее, имеет над серовато-коричневым пейзажем настоящее небо, заволоченное черными тучами; в «Поклонении волхвов», того же собрания (рис. 383),

сделан еще золотой фон, а в картине «Христос перед Пилатом» хорошо передан перспективный вид. В собрании Вебера в Гамбурге находится триптих его работы, средняя картина которого представляет Распятие. Трудно допустить, как полагал Альденгофен, что по рождению и воспитанию он был голландцем, лейденцем. Во всяком случае, в Кёльне он сделался кёльнцем.



Рис. 383. Поклонение волхвов. Картина масляными красками «мастера св. Северена». С фотографии Нёринга

«Мастер алтаря св. Фомы», как я его назвал по его главному произведению в Кёльнском музее, или мастер алтаря «св. Варфоломея», как он стал называться по произведению в Мюнхенской пинакотеке, по-видимому, из Южной Германии переселился в Кёльн. Влияние Шонгауэра чувствуется в его ранней работе «Поклонение волхвов», в галерее в Зигмарингене. В Кёльне он выработал, однако, собственный, легко распознаваемый стиль, довольно часто переходящий в напыщенную манерность. Обнаженные части тела в его фигурах превосходны по моделировке, их угловатые, часто плоские лица и костлявые, тонкие руки, однако, выразительно отражают внутреннюю жизнь изображенного человека. Движения его фигур также довольно

угловаты, а драпировки, свойственные спокойным положениям, ложатся широкими складками беспорядочно и беспокойно. Но совершенно своеобразны его изысканные красочные аккорды с холодным светом. Чтобы усилить их блеск, он в своих средних алтарных картинах удерживает золотой фон, между тем как пейзажные фоны боковых картин полны фантазии и жизни. Кроме кельнского алтаря св. Фомы, средняя картина которого изображает апостола Фому, накладывающего свои персты на зияющую рану Спасителя, и мюнхенского алтаря св. Варфоломея, средняя картина которого представляет апостола Варфоломея между св. Агнесой и св. Цецилией, в качестве его главных произведений следует назвать большой алтарь с «Распятием» и «Мадонну», в Кельнском музее, створки со святыми, в Майнцской и Лондонской национальных галереях, в особенности же изумительно патетическое «Снятие со креста», в Лувре. Но даже это позднее произведение мастера выполнено в готическом стиле XV столетия.

2. Искусство Южной Германии и Австрии

Архитектура

Обращаясь к области Дуная, мы оказываемся на огромной территории, охватывающей Вюртемберг, Баварию и Австро-Венгрию. Если уже в XIV в. Искусство всей этой области играло одну из главных ролей в художественном развитии Германии, то в XV в., по крайней мере в архитектуре и скульптуре, оно все решительнее становилось во главе художественного движения. Ульм, город на Дунае, взял на себя руководящую роль в немецком зодчестве XV в. не только потому, что Ульрих из Энзингена был оттуда родом, но также и потому, что в стенах древней швабской столицы возникла величайшая церковь того времени.

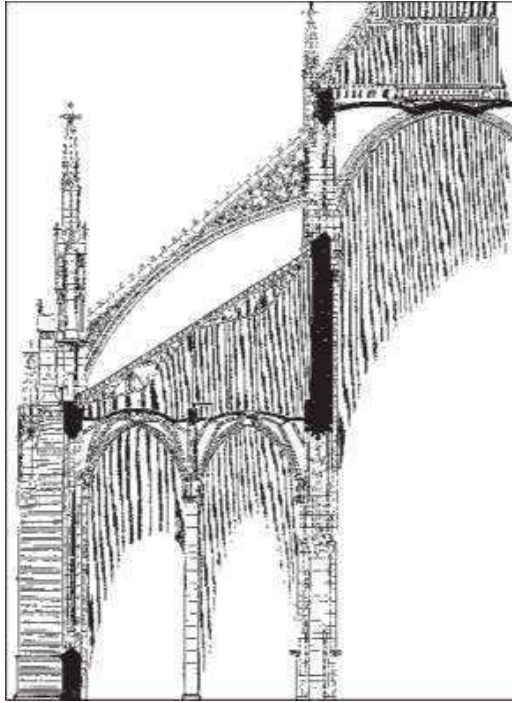


Рис. 384. Система Ульмского собора. По Дегио

Мы уже знаем, что приходская церковь Ульма, обычно называемая собором (Munster), была заложена в последней четверти XIV столетия; но лишь после того, как в 1392 г. Ульрих из Энзингена взял в свои руки ее постройку по своему плану, она могуче вознеслась вверх. Преемниками Ульриха Энзингера были его зять Конрад Кун и его сын Маттиас Энзингер. Под их руководством церковь эта получила вид пятинефной базилики без трансепта, но с вытянутым, длинным хором, который заканчивается полудесятиугольником. Грузные столбы отделяют средний неф от законченных только после 1500 г. боковых нефов, а эти последние покрыты сетчатыми сводами и отделяются

друг от друга стройными круглыми столбами (рис. 384). С наружной стороны система контрфорсов уже упрощена, рядом с восточным хором возвышаются две не очень высокие остроконечные башни; западный фасад над легким притвором украшен самой высокой из всех церковных башен, в высшей степени богато расчлененной и насквозь пронизанной окнами с мысками и «рыбьими пузырями». Изящный, с роскошной ажурной резьбой шпигель ее был, впрочем, исполнен лишь 400 лет спустя по сохранившимся проектам Матвея Бёблингера. И в Ульмском соборе строгая критика видит прозаичность, манерность и чрезмерную сложность, но под его огромными сводами мы получаем возвышенные и необыкновенные впечатления.

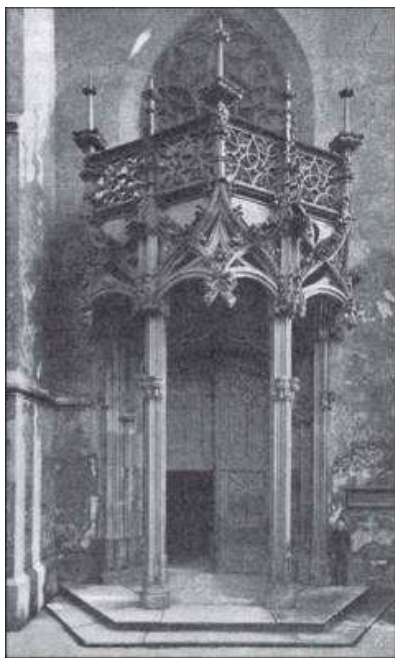


Рис. 385. Портал церкви св. Ульриха в Аугсбурге.
С фотографии Гёфле

В церкви св. Ульриха (Ульрихскирхе) в Аугсбурге (1466–1500), в Швабии, в великолепном творении Буркгардта Энгельбергера, мы встречаем крестообразную базилику древнего типа, но с формами позднейшей готики (рис. 385), и ряд церквей зальной системы, которые частично, подобно церкви св. Михаила в швабском Гмюнде и церквам св. Георгия в Нердлингене и Динкельсбюле, похожи своими зальными хорами на те, которые находятся в церкви св. Креста в Гмюнде, частично же, подобно собору в Штутгарте и знаменитой церкви Богоматери в Эслингене, остаются верными прежней форме хора. Церковь Богоматери в Эслингене, среди строителей которой мы снова встречаем Энзингеров и Бёблингера, производит впечатление прекрасного здания снаружи и внутри. На долю Матвея Бёблингера выпадает основное участие в проекте ее великолепной башни. Ее каменный шпиг, прорезанный сквозными украшениями в виде «рыбьих пузырей» и трилистников, расчлененный изящной горизонтальной галереей, является одним из прекраснейших в мире. Во Франконии, например, городская церковь в Швабах – простая церковь зальной системы, поддерживаемая круглыми столбами с темным сильно повышенным средним нефом, – новая постройка XV в. Из более древних церквей Нюрнберга церковь св. Зебальда только теперь достроила свои башенные шпицы, а церковь св. Лаврентия благодаря трудам Конрада Роритцера и его сына Матвея получила свой прекрасный зальный хор по образцу Гмюнде. В нем над венцом часовен, имеющих вид плоских ниш между вдвинутыми внутрь контрфорсами, помещается богато украшенная галерея эмпоров. Роритцеры родом из Регенсбурга в Баварии. Они были заняты постройкой западного фасада собора в Регенсбурге в богатых кудреватых формах поздней готики. Матвей Роритцер,

приобретший сочинением «О преимуществах фиалов» славу знатока архитектуры, появляется также в 1473 г. в Мюнхене, чтобы подать свой голос относительно постройки церкви Богоматери. Эта церковь (1468–1488) представляет бедное украшениями, но больших размеров кирпичное здание. Она пятинефная, зальной системы, без трансепта, но снабжена хоровым обходом и двумя западными башнями. Ее вдвинутые внутрь контрфорсы и по продольным сторонам обратились в ряды часовен необычайной высоты. На их восьмисторонних столбах без капителей покоятся служебные колонны, которые разветвляются в богатые сетчатые своды. Строгая, но светлая церковь типична для баварского кирпичного стиля XV столетия. Устроенные подобным же образом, но снабженные однонефным хором кирпичные церкви в Ландсхуте обшиты украшениями из облицовочного камня и отличаются особенно стройными пропорциями. Главный мастер здесь – Ганс из Буркгаузена, впервые упоминаемый в 1389 г. и умерший в 1432 г. Церкви XV столетия св. Мартина, св. Иодокуса и Святого Духа – основные в Ландсхуте. Церковь св. Мартина, огромная, но не особенно изящно расчлененная башня, которой была закончена около 1500 г., покоится на необычно тонких и высоких восьмиугольных столбах. Вряд ли когда-нибудь такое большое и такое высокое пространство было заключено в столь незначительные массы стен при столь малом количестве столбов, как здесь. Свой отзыв об этом залитом светом здании можно выразить вместе с Фр. Гааком таким образом: «Слишком много эксперимента, слишком мало художественного чувства»; мы можем, однако, признать, что чувство победы силы над материей, охватывающее входящего, стоит недалеко от художественного впечатления. В Ингольштадте отметим церковь Богоматери (1425–1525) не

чисто зальной системы, со сводами капелл хора, представляющими снова двойную сеть, нижние висящие части которой переходят здесь в свободные растительные образования (рис. 386). К богатейшим созданиям позднеготического украшенного стиля принадлежит клуатр собора в Эйхштетте. Его витые колонны, украшенные ветвями и листьями, из которых одна имеет дату (1489), почти уже нельзя назвать готическими, но они еще и не принадлежат стилю Возрождения. Это самостоятельное искусство XV в.

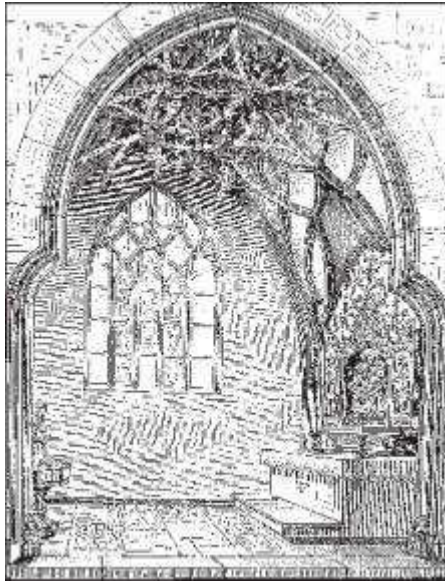


Рис. 386. Сеть свода одной из капелл в церкви Богоматери в Ингольштадте. По Зигарту

В Австрии и Богемии продолжались работы над многими старыми роскошными зданиями. Все выше и стройнее поднималась в Вене вплоть до 1433 г. единственная в своем великолепии башня собора св. Стефана,

все шире развевывалась вплоть до конца века система контрфорсов церкви св. Варвары в Куттенберге, все изящнее вырасталa Тынская церковь в Праге, живописные четырехугольные башни которой были закончены лишь в 1511 г. при содействии короля Подибрада. Несколько замечательных новых построек произведено было в Тироле, по дороге через Бреннер, художественные произведения которой последовательно изучил Б. Риль. Здесь уже с давних пор были небольшие двухнефные церкви, только с одним рядом столбов по длине оси. Из них развилась теперь такая оригинальная постройка, как приходская церковь в Шваце (1460–1465) – четырехнефная церковь зальной системы, средний ряд колонн которой разделяет на две половины даже хор. Иногда ведь противное здравому смыслу привлекает своей новизной. В Южной Германии в течение XV в. возникали многочисленные светские здания: дворцы, замки, ратуши, таможни и хлебные амбары, городские стены с башнями и воротами, жилые дома из камня или перегородчатой постройки с кирпичами. Сохранившиеся здания этого рода принадлежат, однако, большей частью к сооружениям для практических целей и, соответственно реализму того времени, в художественном отношении, как правило, очень бедны. В Нюрнберге интересны богато украшенные фронтоны, выступающие вперед «фонари» (Chorlein), или порталы жилых домов, а в конце века появились любопытные полуоткрытые башни для витых лестниц и ажурные галереи «пламенеющего» стиля во дворах, как их делал Ганс Бегейм Старший, последний готик гордого имперского города. В Аутсбурге от дома Фуггеров XV столетия, позднеготического двойного дома Ульриха и Георга Фуггеров, предвосхищавших мировое могущество их торгового дома, сохранился только красивый позднеготический пло-

ский фронтон на Анненштрассе. В Инсбруке интересные каменные балконы на знаменитом доме с «золотой крышей», построенном в 1425 г. герцогом Фридрихом, возникли только в 1500 г. В Кракове «Коллегиум Майус» Ягеллонского университета представляет собой простое готическое здание этого времени; его актовый зал (aula) обозначен обращенным на улицу «фонарем». Интереснейший сохранившийся южнонемецкий княжеский дворцовый зал мы находим в Праге. Это зал Владислава в королевском замке в Градчанах (1484–1502), выполненный Бенедиктом Ридом из Пфистинга, Южная Австрия. Своими размерами (длина 68 метров, ширина 19 метров и высота 13 метров) зал производит сильное впечатление. Большие окна в виде двойного креста по обеим продольным стенам и пилястры, от которых поднимаются богато разветвленные сетчатые своды, говорят языком форм поздней готики, лебединой песней которой является эта огромная постройка.

Скульптура

В Южной Германии скульптура опережала живопись своими достижениями. Скульптура, поскольку она не была на крайнем юге при переходе к XVI в. захвачена итальянскими течениями, сохранила свою национальную самостоятельность и свои особенности. Ее обрамления, не считая редких, отдельных исключений, вплоть до конца века оставались еще готическими. Монументальная каменная скульптура Швабии уже в притворе Ульмского собора представляет собой более чем двухвековое развитие. Утонченные, полные жизни рельефы из истории мироздания в лонете главной двери, которые, как показал Гасслер, взяты из более ранней сломанной приходской церкви, относятся, самое позднее, к XIV столетию. Несколько изнеженное

изображение Христа (1529) на среднем столбе главной двери представляет уже переход ко времени Возрождения. Прочие, частью также отличные фигуры святых на консолях и под балдахинами снаружи и внутри притвора, а также в арочных углублениях главного портала относятся или относились ко всем ступеням развития XV в., так как фигуры внутри притвора частью заменены современными копиями. К XV в. относятся покрытые хорошо реставрированной раскраской рельефы люнетов и статуи святых на наружной стороне церкви св. Креста в Гмюнде, которую Боден называл «настоящей пластической книгой с картинами христианского учения о спасении». К расцвету эпохи относятся превосходные рельефы в арках порталов церкви Богоматери в Эслингене, еще идеализированный св. Георгий на западном портале, реалистические картины из жизни Девы Марии над юго-восточной дверью и неуравновешенное, беспокойное изображение Страшного Суда над юго-западной дверью. Но наиболее блестяще выступает перед нами стиль XV столетия в скульптурах собора в Штутгарте. «Несение Креста» и «Воскресение» в люнете портала башни принадлежат к наиболее сильным созданиям швабской школы; поставленные только в 1494 г. апостолы над порталом отличаются мастерским пониманием формы при спокойном достоинстве замысла; «Кальвария», установленная снаружи (1501) на церкви св. Леонарда в Штутгарте, показывает, однако, с каким чувством меры заканчивается здесь стиль швабской каменной скульптуры. Швабскую надгробную пластику XV столетия лучше всего можно проследить в часовнях хора Аугсбургского собора, гробницы и памятники которого описал Йозеф. В этих произведениях, лишь отчасти, впрочем, выдающихся в художественном отношении, последовательно развертывается перед нами полнота развития стиля – от высо-

кой идеализации лиц и спокойствия ровных складок к величавой пластической уравновешенности. Этапы этого развития можно проследить, например, в надгробном памятнике супружеской чете Гирн (1425), надгробии на могиле Конрада фон Миннвица (1442), страшном изображении умирающего кардинала Петра Шаумбургского (ум. в 1469 г.), величественной гробнице епископа Иоганна фон Верденберга (ум. в 1486) и высеченном из камня около 1505 г. Гансом Бейрлинсом памятнике епископу Фридриху фон Цоллерну. В замечательно живописном и в то же время плоском рельефе здесь, в готическом зале, изображено Распятие Спасителя с молящимся на коленях жертвователем и его патроном св. Андреем. Все части тела здесь превосходно поняты, и только в «готических» изломах складок XV в. слабо слышатся отзвуки прежнего времени. Чтобы познакомиться с разносторонними швабскими художниками XIV столетия, вернемся прежде всего в Ульм. Ханс Мультчер (около 1400–1467) олицетворяет собой все швабское искусство первой половины XV в. Он не только ваятель и резчик по дереву, но также и живописец. Вполне сохранился, хотя и частично, большой резной алтарь со створками, покрытыми живописью, который исполнен Мультчером в 1456–1459 гг. для приходской церкви в Штерцинге, в Тироле. На главном алтаре этой церкви стоит теперь только Богоматерь с Младенцем (рис. 387). Четыре боковые женские фигуры святых и бюсты на цоколе Спасителя и апостолов находятся в церкви св. Магдалины, а св. Георгий и Флориан – в Госпитальной церкви в Штерцинге. Все эти фигуры отличаются хорошими пропорциями и благородными, открытыми, выразительными лицами. В их позах есть еще следы готической изогнутости, а в их одеждах нет скомканных складок деревянной скульптуры XV столетия. По этим

фигурам видно, что их мастер происходит от скульпторов по камню.



Рис. 387. Ханс Мульчер. Богоматерь с Младенцем. Деревянная статуя в приходской церкви в Штерцинге

Ульмский скульптор и резчик по дереву и камню второй половины XV столетия Йорг Сирлин Старший (около 1425–1491) возглавлял мастерскую с 1449 г. Похожая на церковную башню каменная служебная дарохранительница (1467) в соборе Ульма может быть приписываема ему, но непосредственных данных мы не имеем. Его главное произведение в области каменной скульптуры – так называемый «садок» (Fisch Kasten) перед ратушей, готический фонтан (1482), украшенный тремя гибкими юношескими фигурами рыцарей. Знаменито его украшенное резьбой многоместное сиденье

Ульмского собора – тройное сиденье посредине хора, покрытое высоким готическим балдахином, и великолепные сиденья хора по длинным его сторонам. Под балдахином, увенчивающим тройное сиденье (1468), стоит прекрасная, чистая по формам статуя Спасителя; скульптурные украшения нижних частей тройного сиденья соответствуют украшениям сидений хора (рис. 388), которые сплошь состоят из резных бюстов – женских на южной стороне, мужских на северной стороне. Бюсты на ручках сидений представляют мудрецов и сивилл языческого мира, между ними – бюсты самого мастера и его жены; бюсты в нишах изображают просвещенных Богом мужей и жен из Ветхого Завета; бюсты в полях фронтонов изображают мужских и женских святых из Нового Завета. Изящная реалистичность и спокойная душевная сосредоточенность присоединяют эти серии бюстов к самым выдающимся созданиям немецкого искусства. Йорг Сирлин Младший (около 1455–после 1521), которому принадлежат сиденья хора (1493) и тройное сиденье (1496) в церкви бенедиктинцев в Блаубёйрене, а также чрезвычайно богатая крышка кафедры в Ульме, пошел по стопам отца. Ни в коем случае нельзя отвергать того, что он также был творцом знаменитого резного алтаря (1494–1496) церкви в Блаубёйрене, блестящего гармоничной раскраской и позолотой. Подобно всем швабским резным алтарям, в этом эффектном произведении искусства, в среднем кивоте, мы видим отдельные фигуры святых; середину занимает стоящая на полумесяце Богоматерь; внутренние стороны внутренних створок представляют рельефные изображения Поклонения волхвов и Поклонения пастырей, остальные части створок украшены живописью. Фигуры величественны, но все еще по-готически изогнуты; драпировки расположены полно и роскошно, но все же не без угловатой изломанности своего времени.

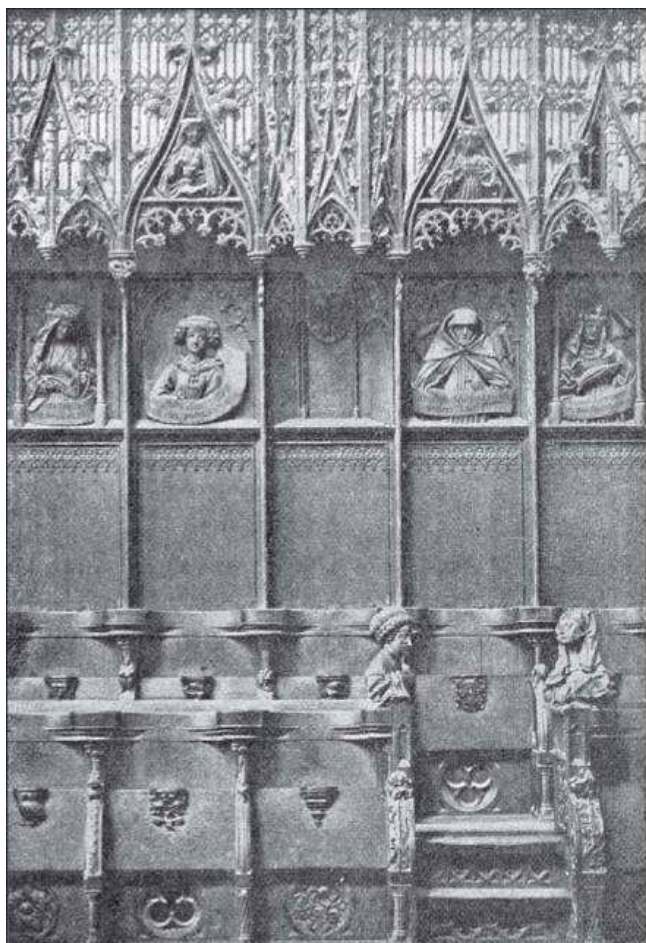


Рис. 388. Часть хорового сиденья Ульмского собора работы Йорга Сирлина Старшего. По Боррманну

Наряду с этим типичным швабским алтарем назовем также несколько алтарей, заказанных известным швабским живописцам, но, очевидно, исполненных чужими руками. Сюда относятся: законченный в 1469 г. тяжелый по композиции алтарный кивот ульмского це-

хового старшины Ганса Шюлейна в соборе в Тифенбронне; несколько алтарей из мастерской нёрдлингенского живописца Фридриха Герлина, которому Гаак посвятил подробное исследование. Особенно замечательно по силе натурализма деревянное резное Распятие в большом алтаре (1466) Герлина в церкви св. Иакова в Ротенбурге, его родном городе. Прекрасна Богоматерь посреди четырех святых его алтаря (1472) в Бопфингене; но в этих скульптурных произведениях ничто не напоминает стиля картин мастера, а мощное деревянное изваяние Христа между четырьмя святыми в главном алтаре соборной церкви в Нёрдлингене не имеет ничего общего с картинами створок 1462 г. Оно, очевидно, позднее их и обозначает переход от средневековой скульптуры Швабии к скульптуре в духе нового времени. В Баварии, скульптуру которой изучил Б. Риль, в архивах повсюду были открыты многочисленные имена мастеров XV в., кое-где приведенные в связь с известными скульптурными произведениями, но ни один из мастеров, равно как немногие из этих скульптурных произведений, настолько определенно не поднимаются над уровнем ремесла в область искусства, чтобы могли нас интересовать. Оставляя в стороне исключения, баварская скульптура в первой половине этой эпохи была еще груба и шаблонна, а во второй ее половине отличалась мелочностью и изнеженностью, впрочем, при сильно выраженном натурализме и самостоятельном замысле. В области монументальной церковной скульптуры эта эпоха осыпала собор в Регенсбурге множеством каменных скульптур, из которых, по крайней мере, скульптуры западного портала (Успение и Коронование Девы Марии в люнете) представляют слишком укороченные и непропорционально толстые фигуры, слишком надутые и неправдоподобно задрапированные, чтобы

производить художественное впечатление, но она же украсила, например, церковь Богоматери в Ингольштадте более сносными произведениями. В Регенсбурге, Эйхштетте, Ландсхуте, Фрейзинге, Штраубинге и Мюнхене она оставила также много каменных надгробных памятников, монументов и надгробных плит. Из первой половины столетия следует отметить надгробный памятник аббату Иоганну Ципфлеру (1417) в церкви цистерцианцев в Рейхенгаслахе, совершенно уже портретного типа, но еще со спокойно падающими складками; в церкви св. Мартина в Ландсхуте производящий сильное впечатление, чрезвычайно правдивый надгробный бюст (1432) зодчего Ганса из Буркгаузена; в Мюнхенском Национальном музее превосходно сделанный проект памятника Людвигу Бородатому в Ингольштадте, изображающий Людвига стоящим в молитве на коленях перед Святой Троицей. Вместе с Рилем мы относим это выдающееся произведение ко времени около 1435 г. Из второй половины века происходит, например, стильно высеченная из красного мрамора надгробная плита на пьедестале большого памятника императору Людвигу Баварскому, в церкви Богородицы в Мюнхене, поставленного 150 лет спустя. От каменной скульптуры не отстают баварская деревянная скульптура, которую можно лучше всего изучить в Национальном музее в Мюнхене. Но здесь, собственно, алтари, частью привезенные из других стран, не играют такой роли, как отдельные статуи Богоматери и святых. Перемену в стиле, происшедшую между 1400 и 1450 гг., показывает, например, более поздняя статуя Девы Марии в Тальгаузене в сравнении с более ранней в Обервиттельсбахе, но обе своеобразно держат голого ребенка, очень подвижного, во вновь придуманной позе, обеими руками, как будто укачивая его. Самые выдающиеся резные деревянные произведе-

ния второй половины столетия – статуи Страждущего Христа между Девой Марией и апостолом Иоанном и двенадцати апостолов в монастырской церкви в Блутенбурге, близ Мюнхена. В области бывшей Австро-Венгрии скульптура XV столетия также шла по знакомым нам теперь путям. Здесь также нигде нет недостатка в произведениях каменной скульптуры и резьбы по дереву. В более отдаленные пункты привлекались преимущественно художники и художественные произведения из других областей Германии. Краков, как город польских королей, в художественном отношении представляется почти сколком с Нюрнберга, а Вена, город немецких императоров, дала работу немецким мастерам различного происхождения. Император Фридрих III призвал в 1467 г. в Вену скульптора Николая Лерха, работавшего также в Констанце и Страсбуре, и поручил ему здесь ряд важных работ. Мы полагали, что Лерх был родом из Лейдена, но, как показал Карл Симон, это, по меньшей мере, сомнительно. Повидимому, он был скорее представителем верхненемецкой народности, получившим бургундскую выучку. По поручению императора Фридриха он выполнил в Вене памятник императрице Элеоноре (ум. в 1467 г.) в соборе венского Нового города. Это рельефное изображение из красного мрамора в натуральную величину нигде не выступает над рамой плиты. Затем исполнил из красного мрамора чрезвычайно нежный саркофаг самого императора, находящийся теперь в соборе св. Стефана в Вене. Он был закончен только в 1513 г. Михелем Дихтером. Оба произведения лучше, чем сложившееся о них мнение. Превосходна в своем роде и двенадцатисторонняя купель собора св. Стефана, украшенная Лерхом в 1481 г. мраморными рельефами Спасителя и апостолов. Богаче всего самостоятельными произведениями альпийские

области Австрии, на историю искусства которых пролили свет такие исследователи, как Ганс Земпер, Р. Стяжный и Б. Риль. С точки зрения историко-художественного развития интереснее всего история искусства Тироля, естественного моста, по которому итальянские художественные воззрения победоносно проникли в Германию. Самый значительный тирольский художник XV столетия Михаэль Пахер (около 1435–1498) из Брунико в Пустертале, о котором мы выскажемся подробнее при обзоре живописцев. Однако резные и раскрашенные скульптуры средних кивотов некоторых его алтарей принадлежат к самым великолепным произведениям этого рода. До сих пор считали твердо установленным, что Пахер был не только живописцем, но также и резчиком тех алтарей, которые ему заказывались, и хотя Стяжный правильно указал, что доказательств этому не имеется, тем не менее сделавшийся за это время известным пример Ханса Мульчера мог бы подтвердить прежнее воззрение. Во всяком случае, Пахер делал проекты заказанных у него деревянных резных кивотов и руководил их исполнением. Прежде всего сюда относится главный алтарь приходской церкви в Грисе, около Боцена (1471–1475), от которого на своем месте остался только расписной кивот. В готической раме с балдахином изображено венчание стоящей на коленях Богоматери Богом Отцом и Богом Сыном. Голубь над ее головой дополняет изображение Святой Троицы, ангелы держат завесу и край одежды Благословенной. По сторонам стоят великолепные фигуры св. Эразма и архангела Михаила. Лица в этом торжественном, величаво-задуманном изображении прекрасны и полны выражения, одежды отличаются полнотой, кое-где идут углами, но не скомканы. Вполне сохранился главный алтарь Пахера в церкви св. Вольфганга (1477–1481), также с изображением вен-

чания Богоматери в среднем кивоте. Здесь мы видим лица несколько более удлиненного типа (рис. 389), более роскошные одежды, складки которых расположены спокойно. От последнего большого алтаря Пахера, главного алтаря францисканской церкви в Зальцбурге, оставленного мастером неоконченным (1495–1498), сохранилась только Мадонна на троне, дающая в глубокой задумчивости виноградную кисть сидящему на ее левой руке обнаженному Младенцу. Во всем чувствуется, что мастер, сочинивший эту группу, видел итальянских Мадонн XV столетия, но в сущности она, как и все, что выходило из мастерской Пахера, чисто немецки задумана и самостоятельно выполнена. Наибольшего расцвета немецкая пластика XV столетия достигла, однако, в богатой Франконии, в Нюрнберге и Вюрцбурге. В Нюрнберге мы встречаем вплоть до середины XV столетия большей частью скульптурные произведения еще без имен мастеров. Затем начинается эпоха великих мастеров, прошедших нюрнбергское искусство через порог XVI столетия. Гранью и здесь служит введение обрамлений в виде пилястров в духе Возрождения.

В первой половине XV столетия нюрнбергская скульптура обходится еще издавна унаследованным языком форм. Из нюрнбергских скульптур порталов украшения церкви Богоматери, как показал граф Пюклер, принадлежат концу первого десятилетия XV столетия. Мы имеем в виду чрезвычайно богатые, но, к сожалению, большей частью «реставрированные» скульптурные украшения всего притвора, в совокупности представляющие радостный гимн Небесной Царице.



Рис. 389. Михаэль Пахер. Св. Мария. Из «Венчания Марии»
на резном алтаре приходской церкви св. Вольфганга.
С фотографии Гёфле

Менее всего пострадали скульптуры внутреннего портала: Рождество Христово, Поклонение волхвов и Принесение во храм в люнете и отдельные фигуры святых на стенах. Все выполнено несколько ремесленно, но уже нагота Младенца Христа в сценах из его детства возвещает о новом столетии. Характерны выпуклые лбы, плоско закругленные брови, одежды, плотно обтягивающие грудь и падающие по телу простыми параллельными складками. В других церквях Нюрнберга также можно шаг за шагом проследить развитие каменной скульптуры. Огромная перемена произошла начиная с раннего, еще схематического «Положения во гроб» в капелле госпиталя Святого Духа вплоть до часто упоминаемого историками искусства

«Положения во гроб» (1446) в церкви св. Эгидия, без особого основания приписываемого некоему мастеру Гансу Деккеру. Здесь выступает новая, самостоятельная композиция, а в отделке деталей – суровый и угрюмый реализм. Каким по-старому ограниченным представляется даже «мастер фолькамеровского Благовещения» (около 1430 г.; рис. 390) и «Встречи Марии с Елизаветой» в хоровом обходе церкви св. Зебальда, если его сопоставить с мастером «Се человека» (около 1437 г.) из «Памятника Ритера» в хоре апостола Петра церкви св. Зебальда. Все же и «Се человек», несмотря на более свободные складки материи, покрывающей его бедра, несмотря на более естественные движения его рук и более индивидуальные черты его узкого, исхудалого лица, представляет лишь переход к совершенно зрелому стилю XV в. На настоящей «реалистической» почве стоит «шлюссельфельдеровский св. Христофор» (1442) в натуральную величину на южной башне той же церкви. Широкое простое лицо святого с изрытым морщинами лбом, толстым носом, глубоко сидящими глазами, резко обозначенные мускулы ног, натурально, хотя и тяжело падающие складки одежды предвещают здесь действительно новое отношение художника к природе. То же развитие замечается и в надгробной пластике. Какой старинной, окостенелой и суровой представляется портретная фигура Конрада фон Эглофштейна (1416) в церкви св. Иакова по сравнению со сделанной, быть может, только несколькими годами позже фигурой над гробницей Гердегена Фальцнера в учрежденной им капелле госпиталя Святого Духа и реалистически передающей все черты старости!



Рис. 390. Ангел Благовещения. Статуя «мастера фолькамеровского Благовещения» в церкви св. Зебальда в Нюрнберге.
С фотографии Шмидта

К древнейшим деревянным резным алтарям Германии принадлежит алтарь св. Деокара в церкви св. Лаврентия. Граф Пюклер показал, что он был выполнен еще в 1406 г. Резьба его двухъярусного кивота примыкает к стилю мастера апостолов церкви св. Иакова. Вверху сидит на троне Христос между шестью стоящими апостолами, а внизу сидит сам св. Деокар посредине между шестью другими. Нераскрашенные фигуры частью позолочены. Большие головы превосходны по лепке, пропорции тела еще коротки и тяжелы, одежды собираются еще в частые узкие и сухие ровные складки. Среди нюрнбергских алтарей со створками второй половины XV столетия отметим алтарь св. Екатерины 1453 г. в хоре церкви св. Зебальда. Живопись на его створках имеет уже более важное значение, чем его резные композиции, представляющие молитву и обезглавливание св. Екатерины. Последние все же представляют смелые формы и движения, выработавшиеся в переходное время. Явственнее выступают промежуточные ступени в некоторых отдельных резных деревянных произведениях, начиная от лобенгоферовской Мадонны (1410), в Германском музее, с заметным еще S-образным изгибом, и заканчивая резной деревянной статуей (около 1450 г.) св. Екатерины в соборе в Швабах. В этой св. Екатерине мы, быть может, впервые видим типичные черты нюрнбергской женщины XV столетия. Мы напомним о них словами графа Пюклера: «Овальное, довольно невыразительное лицо на полной шее, длинные тонкие руки, плащ, наброшенный изломанными поперечными складками, — все это снова и снова повторяется в течение ближайших десятилетий». Среди известных нюрнбергских живописцев, из мастерских которых во второй половине XV в. выходили резные алтари, выделяется Михель Вольгемут (1434=1519). Он

сам не брал в руки скобеля, но именно он обычно составлял проекты своих резных алтарей и наблюдал за их исполнением. При всей правдивости, которая сказывается в формах и позах резных фигур и групп этих алтарей, они редко возвышаются над неподвижной, ремесленной сухостью. Фигуры с длинными лицами и вялым взором, с маленьким ртом, но толстыми губами окутаны скомканными складками, уже почти чрезмерными. Кивот алтаря (1479) в церкви св. Марии в Цвиккау представляет Деву Марию на полумесяце с четырьмя святыми женами с каждой стороны. В алтаре часовни св. Креста в Нюрнберге, относящемся, надо думать, уже к 80-м гг., находится группа из композиции «Плач над телом Христа» со всеми достоинствами и недостатками мастерской Вольгемута. В исполнении скульптур всех вольгемутовских алтарей, с живописью которых мы ознакомимся позже, видна работа разных рук, только в среднем кивоте и ступенях алтаря 1507 г. в городской церкви в Швабах, в его живых, стройных фигурах с напыщенными складками, чувствуется рука одного из знаменитых скульпторов этого времени – Фейта Штоса. Назовем трех знаменитых нюрнбергских скульпторов XV столетия: Фейта Штоса, Адама Крафта и Петера Фишера, из них – Фейт Штос самый старший (около 1455–1533). Штос был не только одним из самых значительных, но также одним из самых разносторонних немецких художников: он и резчик по дереву, и ваятель, и литейщик, и гравер на меди, и живописец. Этот всеобъемлющий художник основательно знал человеческое тело. Лицам он умел придавать национальный характер, оставаясь в пределах типов, сложившихся в Нюрнберге; польские типы, виденные им в Кракове, он резко отличал от немецких своей родины; своеобразны густые, вьющиеся бороды и волосы его мужчин, длинные, костлявые руки его мужчин и

женщин с явственно выступающими суставами; он любит также чрезвычайно богатые, напыщенные и обильные складками одежды в стиле того времени, иногда служащие средством для заполнения пустого места. Его композициям очень часто не хватает органической связи; вместо того он наделяет свои отдельные фигуры страстью и скорее внешней, чем внутренней жизнью. Это придает его произведениям непосредственность и определенность. Самая ранняя достоверная его работа – алтарь Девы Марии (1477–1489) в церкви Богородицы в Кракове. Средний кивот изображает Успение Богородицы посредством фигур почти в натуральную величину, как в круглой пластике, вырезанных из дерева и раскрашенных без всякого фона. Дева Мария падает на руки бородатому, очень сильно согнувшемуся апостолу. В верхней части, в небесах изображено ее венчание. Некоторые из окружающих ее апостолов смотрят вверх, но взгляды других на умирающую не обращаются. Наряду с недостатками это произведение в чрезвычайно ярком свете выставляет достоинства мастера. Первая же достоверная работа Фейта из камня – это гробница короля Казимира Ягелло в соборе в Кракове, оконченная в 1492 г. Под балдахинем позднеготического стиля на восьми колоннах стоит саркофаг, стороны которого украшены рельефными парными изображениями стражей, одетых в траур и несущих гербы; на саркофаге покоится портретная фигура усопшего короля; смело раскинутая королевская мантия местами собрана в обильные складки, а черты его лица, резко обозначенные, красноречиво говорят о портретном сходстве. Мраморные надгробия епископов работы Фейта Штоса имеются, например, в соборе Гнезно в Польше.

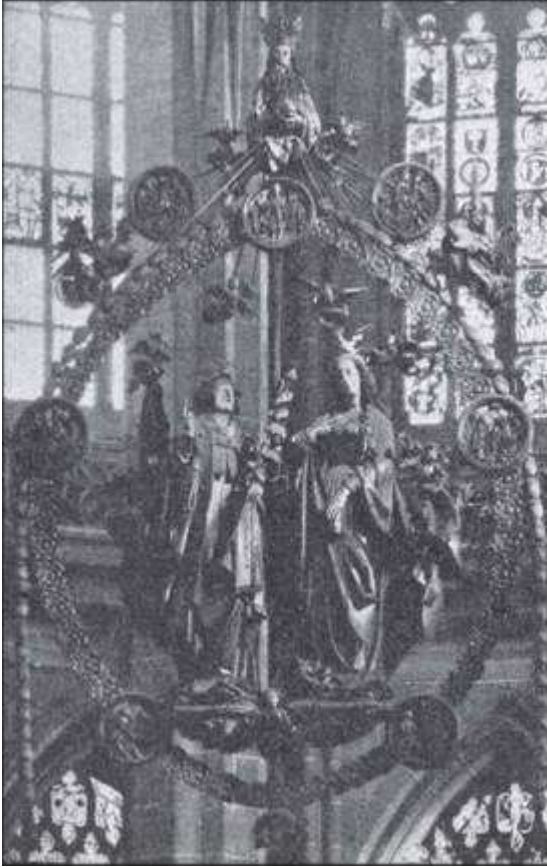


Рис. 391. Фейт Штос. Благовещение. Резная деревянная скульптура в Лоренцкирхе в Нюрнберге. С фотографии Шмидта

К самым ранним достоверным нюрнбергским произведениям мастера принадлежат очень жизненное резное из дерева надгробие Конрада Имгофа (около 1487 г.), в Национальном музее в Мюнхене; стоящая Мадонна дома Штоса в Нюрнберге, которая при всем своем реализме все-таки выполнена с S-образным изгибом, в Германском музее; выразительные фигуры

святых в восточном хоре церкви св. Зебальда; два ясно скомпонованных деревянных рельефа «Перенесение Креста» и «Положение во гроб» в церкви Богоматери в Нюрнберге. Из франкских резных алтарей Штоса алтарь приходской церкви в Мюннерштадте погиб, за исключением патетического, но неудачно скомпонованного рельефа Распятия и расписных створок, которые свидетельствуют о весьма резкой манере письма мастера. Из бывшей церкви св. Эгидия в Нюрнберге происходят две рельефные доски часовни св. Вольфганга с «Благовещением» в чисто штосовском стиле. «Тайная Вечеря», в виде исключения выполненная по проекту Вольгемута, принадлежит к самым сильным работам Штоса. Из поздних работ мастера отметим группу «Благовещение» («Englische Grass», или «Английский привет»; 1517–1518; рис. 391), достопримечательность церкви св. Лаврентия: внутри огромного свободно висящего венка из роз, с распределенными на нем на одинаковых расстояниях круглыми медальонами с рельефами семи радостей Марии, стоят рядом две огромные фигуры Благовещения. Знаменит оконченный в 1523 г. алтарь Верхней церкви в Бамберге, средний кивот которого представляет поклонение новорожденному Спасителю в оживленных круглых фигурах с чисто штосовскими руками и лицами, но уже с более спокойно спадающими одеждами. Этот позднейший стиль мастера на пути к большей ровности мы видим затем в некоторых библейских рельефных изображениях в музее Кестнера в Ганновере и в приписываемых Дауном нашему мастеру шести липовых досках 1524 г. (Национальный музей в Мюнхене) с изображением десяти заповедей в смелых, несколько показных композициях. Из больших резных деревянных фигур Штоса в композиции «Христос на кресте» наиболее выразительная находится в Германском музее в Нюрнберге.

Ее древняя раскраска, к сожалению, подверглась сомнительной реставрации. Исхудавшее обнаженное тело исполнено с полным знанием природы, а увенчанная терновым венцом наклоненная голова, по обеим сторонам которой волосы ниспадают на грудь, полна истинного выражения страдания. С раскрытых губ как будто только что слетел последний вздох. Из каменных скульптур мастера следует назвать три рельефа 1499 г. в церкви св. Зебальда с композициями «Тайная Вечеря», «Масличная гора» и «Взятие Христа под стражу». В них много движения, и частью в них вошли польские типы. Произведения 1490–1520 гг. свидетельствуют об углублении ренессансных тенденций художника, а сам Штос ознаменовал своим творчеством переход от средневековья к Возрождению в немецкой и польской скульптуре. Станислав Штос (около 1464 – около 1530), старший сын Фейта, руководил мастерской отца в Кракове до 1527 г., а потом переселился к отцу в Нюрнберг. Его главные произведения – алтарь св. Станислава, в Национальном музее в Кракове, алтарь Распятия в капелле Чарторийских и алтарь св. Иоанна в капелле св. Флориана в Кракове. В раме алтаря Иоанна Крестителя мы видим «древесный стиль» самой поздней готики, но в зданиях заднего плана пробиваются формы Ренессанса, около этого времени принесенные в Польшу из Италии.

Адам Крафт (около 1460–1508 или 1509) – немецкий скульптор, искусство которого происходит, очевидно, от ремесла: пластическая весомость форм присуща его работам даже там, где он прорывается ввысь; в его произведениях есть что-то средневековому застывшее даже там, где по правдивости и чувству красоты он приближается к вечному в искусстве.



Рис. 392. Адам Крафт. Третья остановка на «страстном пути». Рельеф. С фотографии Шмидта

Его резец – немецкий, даже нюрнбергский; каждое из его изображений самостоятельно задумано и прочувствовано. Его учителей мы не знаем. Самые ранние достоверные его произведения – 7 рельефов «Крестный путь Христа» для кладбища св. Иоанна (1505–1508). Семь падений Спасителя под тяжестью креста на скорбном пути к Голгофе изображены рельефом на досках семи каменных столбов, стоящих на улице. В настоящее время большая часть их заменена копиями, а оригиналы находятся в Германском музее. С изумительным воображением мастер один и тот же сюжет изобразил в шести разных видах. Классический рельефный стиль разворачивается в двух или трех планах почти без приделков рельефного фона, начиная от низкого рельефа, переходит к горельефу и заканчивается почти круглой пластикой переднего плана. К сожалению, вследствие выветривания и реставрации значительная часть первоначального очарования утрачена, но все же в тесно размещенных отдельных

фигурах видна сила, поразительная наглядность изображенного момента, спокойные складки одежда, душевное благородство в лицах друзей, ненависть в нарочно искаженных лицах врагов Спасителя. И сколько величия, страдания, сожаления и скорби отражается на лице Христа. Как властно оборачивается он в третьей остановке к иерусалимским женам (рис. 392), с какой скорбью он падает на шестой под тяжестью своего креста. На седьмом рельефе, на стене кладбища, изображены уже заботы о теле Его, а на рельефе самого кладбища возвышаются уже три креста Голгофы. С 1490 по 1492 гг. Крафт работал над знаменитым надгробным памятником Шрейеру, вделанным снаружи в стену церкви св. Зебальда. Что здесь в полную противоположность «остановкам» пластический рельефный стиль он принес в жертву живописному, объясняется, вероятно, тем, что огромное рельефное изображение было поставлено вместо прежней картины. Судя, однако, по отделке и одухотворенности отдельных фигур и лиц, это величественное произведение делает еще шаг вперед по сравнению с 7 рельефами крестного пути. В позднейших рельефах Крафт возвратился к более пластической композиции и отдавал предпочтение пейзажным или архитектурным фонам. Между 1493 и 1496 гг. он окончил свое третье главное произведение — знаменитую дарохранительницу с портретными фигурами художника и двух подмастерьев, в Лоренцкирхе. Задача состояла в том, чтобы для освященного сосуда с дарами устроить драгоценное покрытие. Башнеобразной форме этого покрытия, прислоненного к одному из церковных столбов, предшествовала такая же форма ульмской дарохранительницы, но мастерское произведение Крафта в Нюрнберге, со своей стороны, в дальнейшем также служило образцом. Оно имеет форму стройной пирамидальной церковной башни и своей

острой верхушкой как бы переходит уже за пределы материального мира. Цоколь поддерживают портретные фигуры в натуральную величину мастера и его товарищей. Богатые пластические украшения остальных этажей, которые увенчиваются фигурой Спасителя во славе, относятся к таинству причащения и к истории Страстей Христовых. Многочисленные отдельные статуи стоят на пьедесталах под балдахинами. Все эти скульптуры показывают в лучшем свете достоинства искусства Крафта; такими же достоинствами отличается законченный также в 1496 г. отдельный рельеф «Несение креста» в церкви св. Зебальда. Около 1499 г. была выполнена полная религиозного настроения надгробная доска Пергенштерфера в церкви Богоматери; в 1501–1503 гг. Крафт работал над величественным надгробным памятником Ландауэру в церкви св. Эгидия, с венчанием Девы Марии в главных фигурах. Упадок сил мастера замечен в большом произведении «Положение во гроб», законченном в 1508 г. и состоящем из 60 круглых фигур, в капелле Гольцшюэра на кладбище св. Иакова. Фигура Спасителя, которого Никодим и Иосиф кладут во гроб, достаточно хорошо сделана для мастера, но симметрия типов, оплакивающих Христа, указывает на участие учеников. Во всяком случае, это было последнее произведение Крафта. Из прочих работ, связанных с Крафтом или его мастерской, отметим дарохранильницы в Фюрте, Кальхрейте, Кацванге, Гейльсбронне и Швабахе. Наибольшие притязания считается работой Крафта имеет дарохранильница в Кальхрейте; дарохранильница в Гейльсбронне может быть рассматриваема как работа его мастерской; дарохранильница в Швабахе, несмотря на то, что мастер умер именно там, имеет, по-видимому, лишь отдаленную связь с его школой. Петер Фишер Старший (около 1460–1529) – мастер бронзового и латунного литья.

Благородный материал, с которым он работал, и изящество художественной формы, которого он достиг, выделили Петера среди немецких скульпторов древности. К тому же он происходил из известной семьи медников, передававших свое ремесло по наследству. Его отец Герман Фишер Старший (около 1430–1488) выполнил медную купель (1457) в приходской церкви в Виттенберге, а сыновья Петера – Герман Фишер Младший (около 1486–1516), Петер Фишер Младший (1487–1528) и Ханс Фишер (около 1489–1550) – заняли свое место в истории искусства. Вопрос о разграничении произведений между этими мастерами, над разрешением которого после Любке, Бегау, Бухнера и Боде трудились Зеегер, Вейцекер, Людвиг Юсти и Даун, остается еще спорным. Достоверно то, что в мастерской Фишеров после 1505 г. появились произведения, представляющие постепенный переход от готики к Возрождению. Мы также полагаем, что формы Ренессанса проникли в мастерскую Петера Фишера Старшего лишь благодаря его сыновьям. Мы вовсе не хотим сказать этим, что искусство Петера Фишера Старшего было полной противоположностью движению Ренессанса; он мог познакомиться в Нюрнберге с отдельными итальянскими мотивами и по гравюрам, и через других мастеров, и мастерская под его руководством во втором десятилетии XV в. перешла к подражанию античному стилю драпировок, создавшему в этом отношении «немецкое возрождение». Сам старейший мастер представляется нам, однако, самостоятельным немецким художником, принадлежавшим последней четверти XV в. Сохранившиеся крупные произведения мастерской Фишера – исключительно надгробные памятники. Среди них есть гробницы всякого рода: от простых латунных пластин с плоско награвированной фигурой умершего, бронзовых пластин, украшенных

барельефами и горельефами, до богатых саркофагов, на которых покоится изображение умершего. Еще Герману Фишеру Старшему приписывают плоские, выпуклые, тяжелые пластины для памятников епископу Георгу I в Бамберге, Фридриху Строптивому и епископу Сигизмунду в Майсене и Андрею Опалинскому в Познани. Петер Фишер Старший вначале был близок к стилю и проектам отца, по чужим проектам он работал только в виде исключения; мы знаем, что в 1492 г. он исполнил надгробную пластину для памятника епископу Генриху III и позднее – епископу Георгу II в соборе в Бамберге по картонам живописца Кацгеймера. Известно, что проект для латунного рельефа краковской церкви Девы Марии с изображением гуманиста Каллимахуса (ум. в 1497 г.) принадлежит Фейту Штосу, а рисунок бронзовой доски для памятника епископу Лоренцу фон Бибру (ум. в 1519 г.) в Вюрцбургском соборе сделал Тильман Рименшнейдер (см. ниже). После 1487 г. он исполнил бронзовый надгробный памятник Отгону IV фон Геннебергу в городской церкви в Ремгильде, грубоватый по очертаниям, но хорошо вылитый и тонко вычеканенный. Около 1490 г. появляется, сам по себе нарушающий стиль, мотив ковра, размещенного позади изображенного лица; этот мотив преобладает в течение почти 20 лет; впервые он появляется на надгробной доске Луки Горки в соборе в Познани, к богатой готической архитектуре которого примыкает более тонко исполненный надгробный памятник Уриэлю Горки (ум. в 1498 г.) в той же церкви. К середине 90-х гг. относятся некоторые из главных произведений Петера Фишера Старшего: в соборе в Майсене, надгробные плиты которого появились в превосходном издании Донадини, отличное надгробное изображение 1495 г. en face курфюрста Эрнста, держащего обеими руками меч; в соборе в Бреславле –

великолепный надгробный памятник 1496 г. епископу Иоанну, представляющий вделанный в стену и обставленный статуями святых готический церковный портал, в котором епископ стоит на льве; в Магдебургском соборе – величественный саркофаг архиепископа Эрнста Саксонского (рис. 393), относящийся к 1495 г. Фигура, пластически совершенно округлая, покоится на саркофаге, на длинных сторонах которого – по шесть стоящих апостолов среди позднеготических украшений, а на узких сторонах – св. Маврикий и св. Стефан. Это произведение мастер пометил своим именем.

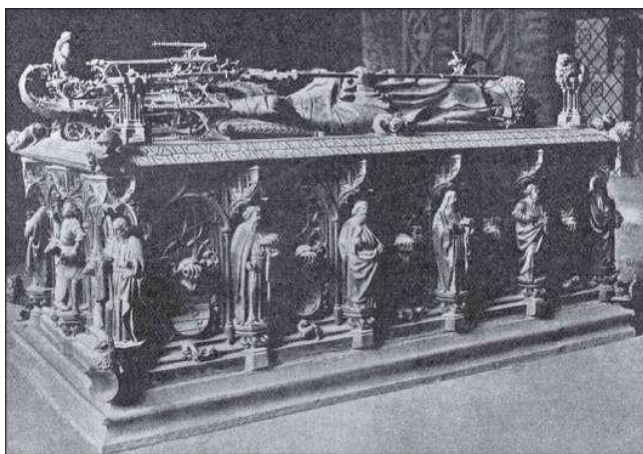


Рис. 393. Надгробный памятник архиепископу Эрнсту Саксонскому работы Петра Фишера Старшего в соборе Магдебурга.
С фотографии

На гравированных надгробных пластинах, сделанных Петером Фишером Старшим в первом десятилетии XVI в., пространство, открывающееся взору над завесой, выполнено с учетом перспективы, а бордюры напоминают обрамление рамой с цветами, в которую, несмотря на ее еще готический характер, постепенно

проникают амурчики и другие фигуры Ренессанса. По отражению перспективного пространства интересна надгробная доска Альбрехта Смелого (ум. в 1500 г.), в соборе в Майсене, а по выполнению орнамента обрамлений – рама надгробной пластины 1504 г. герцогини Софии в церкви Девы Марии в Торгау. К самым красивым гравированным доскам этого рода относятся надгробия герцогини Сидонии в Майсенском соборе и Фридриха Казимира в Краковском соборе с присоединенным к последнему рельефом «Поклонение волхвов». Но самыми лучшими пластинами плоского рельефа у Петера Фишера Старшего являются две похожие одна на другую надгробные доски: одна из них в соборе в Гехингене изображает графа Эйтеля Фридриха II и его жену, а другая, в церкви в Ремгилде, – графа Германа VIII с женой. Особенно важны для нашего знакомства с проникновением отдельных, еще непонятых форм Ренессанса в позднеготические бордюры также некоторые из отмеченных Дауном надгробных плит 1505 и 1506 гг. в краковских церквях. Главной работой, благодаря которой Петер Фишер Старший оказался в ряду самых значительных художников, остается гробница св. Зебальда (рис. 394) в Нюрнберге – трехарочное сооружение вроде балдахина над серебряным саркофагом в хоре церкви этого святого. Святилище св. Зебальда – жемчужина немецкого искусства. Надписи говорят, что Петер Фишер Старший начал работу в 1508 г. и закончил в 1519 г. со своими сыновьями. Каждая из продольных сторон основания украшена двумя с тонким чувством выполненными рельефами из жизни святого. Здесь изображено, как св. Зебальд извлекает из ледяных сосулек огонь, как он возвращает зрение слепому, как из пустой винной кружки он заставляет течь укрепляющий напиток и как по его велению земля поглощает богохульника. Все это выполнено так наглядно

и живо и в то же время так просто и чисто по формам, как до сих пор еще никому не удавалось. Каждую из поперечных сторон основания украшает бронзовая статуя: западную сторону – статуя св. Зебальда, а восточную – самого мастера в кожаном фартуке. Первая – идеализированная фигура, исполненная спокойного величия, а вторая – простая портретная фигура, в высшей степени непосредственная и убедительная. Далее возвышается сень из стрельчатых арок, по три на каждой продольной стороне и по три на каждой из поперечных, покрытая тремя куполообразными пирамидальными башнями. Впереди резко расчлененных готических столбиков стоят канделябры, сделанные уже в духе Ренессанса, увенчанные знаменитыми стройными фигурами апостолов, по благородству лиц и свободным, широким драпировкам восходящих также к итальянским образцам. Поверх средней башенной пирамиды стоит (реставрированный) Христос-младенец. Главные столбы увенчаны осанистыми фигурами из Ветхого Завета. Не перечислить всех взятых из христианской мифологии средних веков и из выродившейся древности тогдашнего нового времени фигур богов, полубогов, кентавров, тритонов, сирен и nereид, львов, птиц, дельфинов и других животных, изображенных круглой пластикой и рельефом на цоколе и на всех уступах богатой средней части сени. Сооружение покоится на ножках в форме раковин улиток с их выглядывающими оттуда обитательницами. Четыре изящных угловых подсвечника держат как бы порхающие крылатые сирены. На верхних частях балдахина, над апостолами, на розетках канделябров около саркофага играют амур. В этом памятнике проявляются торжественная возвышенность и милая игривость, земной реализм и сказочная фантазия. В общем, это готическое произведение с романскими мотивами и

чертами Ренессанса. Способ, каким все эти игривые детали соединены в одно благородное целое с большим чутьем чистых приятных пропорций, единственный в своем роде. Что это творческая работа Петера Фишера Старшего, понятно из надписей на этом произведении, но, судя по надписи 1519 г., не подлежит сомнению, что его сыновья исполнили ряд отдельных скульптурных деталей. Статую св. Варфоломея приписывают Герману Фишеру Младшему, а большую часть мифологически-аллегорических скульптур, возможно, исполнил Петер Фишер Младший. Достоверными работами старого Петера являются статуи св. Зебальда и самого мастера, наиболее вероятным остается также предположение, что четыре главных рельефа и фигуры апостолов, по крайней мере в проектах, следует отнести также к нему. Его сыновья, как исполнители, могли затем их кое в чем изменить и модернизировать. Самыми грандиозными фигурами пластики, вышедшими из мастерской Фишеров, являются заказанные и исполненные в 1513 г. бронзовые статуи, больше чем в натуральную величину, короля английского Артура и древнего готского короля Теодориха на гробнице императора Максимилиана I, в придворной церкви в Инсбруке. Это шедевр литейного искусства немецких мастеров.

В последующих надгробных плитах, вышедших из мастерской Фишеров в Нюрнберге, вступает в свои права настоящая архитектура Ренессанса с преобладанием правильных пилястров, полуциркульных арок, архитравов, и только теперь формы нагого тела и драпировок становятся более сглаженными, а следовательно, и более общими.

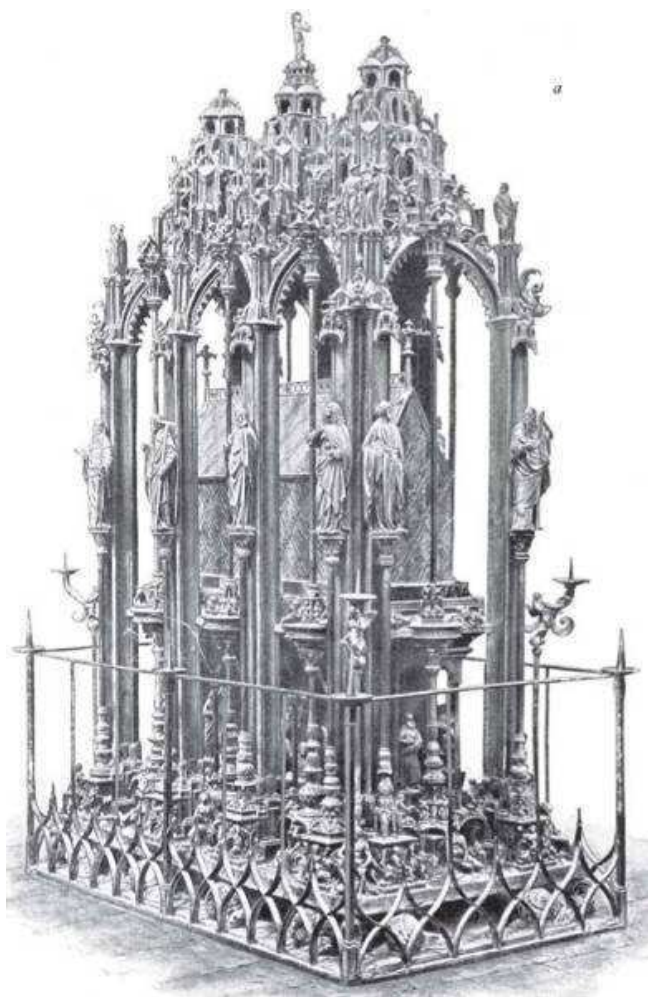




Рис. 394. Произведения Петера Фишера Старшего: рака св. Зебальда. Бронза. В Зебальдускирхе в Нюрнберге (а); статуи королей Артура (б) и Теодориха (в) для кенотафа императора Максимилиана I, в Хофкирхе, в Инсбруке

Сюда относятся: надгробная плита Маргариты Тухер (1521) в Регенсбургском соборе с рельефом, представляющим встречу Спасителя с хананеянкой; в церкви св. Эгидия в Нюрнберге – памятник супругам Эйссен (1522); в соборе в Берлине – нижняя плита (1522) двойного надгробного памятника курфюрстам Иоанну Цицерону и Иоахиму I, законченного лишь после смерти отца Гансом Фишером, с изображением курфюрста Иоахима; в соборе в Ашаффенбурге – надгробный памятник кардиналу Альбрехту Майнцскому

(1525); в городской церкви в Виттенберге – гробница курфюрста Фридриха Мудрого (1527). Для последних двух работ документально установлено, что их выполнил Петер Фишер Младший, а по отношению к прочим указанным плитам и еще некоторым другим (например, в Любеке, Шверине и Гейльсбронне) не ошибемся, если их исполнение в стиле Ренессанса также припишем ему. Талантливые братья Фишеры, однако ж, не смогли затмить славу своего отца. В Нижней Франконии, в Вюрцбурге, как и в Бамберге, в последней четверти XV столетия произошел поворот к реализму в ремесленных произведениях. Впервые в лице Тильмана (Дилля) Рименшнейдера (около 1460–1531) в городе вина и веселья на Майне появляется в 1483 г. «художник Божьею милостью», который господствует над нижнефранкской скульптурой до первой четверти XVI в. включительно, но при этом, если не считать позднего, неудачного опыта, остается верным позднеготическому языку форм и грубоватому натурализму XV столетия. Без сомнения, он мягче и уравновешеннее своих современников в Нюрнберге; под богатыми, но естественными складками одежда он умеет выставить в выгодном свете формы тела своих фигур, он придает их лицам и рукам больше жизненности, но и он еще не избавился от некоторой натянутости в позе и движении, а его отдельные фигуры выполнены с готическим изгибом, который он, впрочем, довольно часто сочетает с естественной позой в движении и постановке ног. Нельзя перепутать с другими его мужские головы, обрамленные прядями волос или локонами и похожие между собой, как лица братьев. Его женские лица, исполняемые вначале со спокойным овалом, позже получают более резкие своеобразные черты. Но главная притягательная сила его искусства лежит во внутренней жизни, скорее скорбной, чем радостной, которую он

выразительно отражает в своих работах. Относительно жизни и произведений Рименшнейдера мы хорошо осведомлены благодаря исследованиям Боде, А. Вебера, Карла Штрейта и Эд. Тенниса. К первому периоду творчества Рименшнейдера (до 1498 г.) принадлежат надгробные памятники, как, например, еще маловыразительный по стилю памятник рыцарю Эберхарду фон Грумбаху в приходской церкви в Римпаре (1487) и сделанный в богатом позднеготическом стиле памятник епископу Рудольфу фон Шеренбергу в соборе в Вюрцбурге (ум. в 1495 г.). В 1491 и 1493 гг. он выполнил превосходные каменные фигуры Адама и Евы, в собрании Исторического общества, и статую Мадонны (1493), в Новом соборе в Вюрцбурге. Резной деревянный главный алтарь приходской церкви в Мюннерштадте (1490–1492) сохранился в фрагментах, к нему примыкает небольшой алтарь с Христом и 12 апостолами (около 1495 г.), в собрании замка в Гейдельберге.

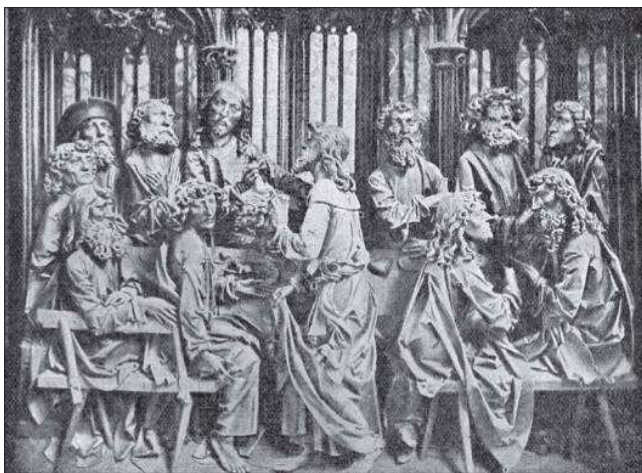


Рис. 395. Тильман Рименшнейдер. Тайная Вечеря. Средняя часть «Алтаря Святой Крови» в церкви св. Иакова в Ротенбурге

Второй, лучший период творчества Рименшнейдера простирается до 1516 г. В качестве монументальных скульптурных произведений этого времени следует отметить прежде всего 14 больших фигур из песчаника, к сожалению лишь отчасти сохранившихся на наружных контрфорсах капеллы Девы Марии в Вюрцбурге; из них Христос, Иоанн Креститель, апостолы Петр и Андрей перенесены внутрь собора. Из его каменных надгробных памятников этого времени памятник Конраду фон Шаумбергу – рыцарь в панцире с непокрытой кудрявой головой, – в капелле Девы Марии в Вюрцбурге (около 1500 г.), вызывает впечатление привлекательной манерности, между тем как памятник епископу Тритемию в Новом соборе в Вюрцбурге (около 1516 г.) отмечен уже большей простотой форм. Самый большой памятник Рименшнейдера (1499–1513) – это сделанный из известняка саркофаг императора Генриха II и его жены Кунигунды в соборе в Бамберге. Царственная чета лежит рядом на широкой крышке саркофага, их головы покоятся на подушках, а ноги упираются во львов. Что подобное устройство посредством балдахинов с килевидными арками не совсем стильно, очевидно само собой; фигура императрицы, сверх того, еще выполнена с готическим изгибом. Рельефы из жизни императорской четы на боковых сторонах саркофага просто превосходны. Главными произведениями мастера в резной деревянной скульптуре мы считаем драгоценные «алтари долины р. Таубера», которые следует отнести к началу XVI века. После того как Бодде, не отрицая вполне возможности, что их творцом был Рименшнейдер, склонился к предположению, что эти произведения относятся к его неизвестному учителю, более крупному художнику, чем он сам, Теннис документально подтвердил, что они принадлежат Рименшнейдеру, находившемуся в расцвете своего творчества.

Это касается «Алтаря Святой Крови» в церкви апостола Иакова в Ротенбурге с «Гайной Вечерей» в среднем кивоте (рис. 395), фигуры которого полны силы, воодушевления и своеобразно расположены; «Алтаря Девы Марии» в церкви Господа Бога около Креглингена с «Успением Богородицы» в средней части, исполненным поразительно наглядно и с красивым верхом; «Алтаря Святого Креста» в приходской церкви в Детванге, главная часть которого представляет Распятого в самых чистых формах физической красоты и глубочайшим выражением скорби на лице, его благородная голова увенчана терновым венцом. Все три произведения нераскрашены, лишь тронуты в некоторых местах краской; все три, несмотря на некоторую неподвижность композиции, исполнены значительной сценической наглядности и по духовной глубине высоко поднимаются над средним уровнем множества сохранившихся немецких резных алтарей. Третий период творчества мастера начинается с 1517 г. Монументальное произведение «Оплакивание Христа» в приходской церкви в Майдбронне (1519–1523) – богатый фигурами рельеф из песчаника, уже со слабым рисунком и более схематичной композицией, но зато отличающийся глубиной душевного порыва. Надгробие на могиле епископа Лоренца фон Бибра (1519) в соборе в Вюрцбурге из красноватого мрамора – единственное произведение Рименшнейдера с неудачным обрамлением, с формами, взятыми из сокровищницы Ренессанса. Но последнее произведение мастера – резная деревянная скульптура «Мадонна в венке из роз» (1521–1524) на Кирхберге около Фолькаха – по общей композиции приближается к «Благовещению» (или «Английский привет») Фейта Штоса в нюрнбергской церкви св. Лаврентия (см. рис. 391). В истории немецкого искусства Рименшнейдер оставил заметный след, он

одним из первых отказался от традиционной раскраски и позолоты статуй и наделял индивидуализированные персонажи интенсивной духовной жизнью.

Живопись

Исходной точкой южнонемецкой, а также верхнерейнской живописи является верхнешвабский пейзаж, от которого пошли ее разветвления на запад и восток. Сказать, что верхнешвабская живопись развилась совершенно самостоятельно, было бы, конечно, слишком смело. У некоторых ее мастеров можно с достоверностью проследить итальянские и нидерландские влияния. Но в общем мы имеем здесь дело именно с параллельным развитием, которому дает пищу дух времени, идущий от очагов и на юге, и на севере. Стенная живопись в Южной Германии покрыла в эту эпоху гораздо большие поверхности, чем заставляют предполагать ее скудно сохранившиеся остатки. Например, только из письменных источников мы узнаем, что в Аугсбурге уже в это время украшали живописью наружные стены общественных зданий. Например, на улице Бреннера снаружи украшались даже стены жилых домов, о чем свидетельствуют многочисленные, хотя и не представляющие интереса в художественном отношении остатки. Наилучше сохранившаяся фреска на наружной стороне церкви – это выполненное в 1480 г. огромное изображение «Небесного Сонма», со Святой Троицей во главе, на южной стороне собора в Граце. В большем количестве сохранились фрески и плафоны внутри зданий. Так, например, на арке хора Ульмского собора находится фреска «Страшный Суд» (1471), ясная по композиции и светлая по краскам, впрочем подновленным. Из Аугсбурга происходят замечательные картины с маленькими фигурами на биб-

лейские темы Петера Кальтенберга на сводчатом потолке (1457), поразительные по своим пейзажным фонам; они переданы в Национальный музей в Мюнхене; отличаются также пейзажными фонами картины на библейские темы второй половины столетия: «Поклонение волхвов» – на сводах хора капеллы золотых дел мастеров в Аугсбурге. Множество остатков фресок, со поставленных Рилем, сохранилось в баварских церквях XV в. Именно к ним принадлежит «искусство улицы Бреннера», начало изучения которого положил Ганс Земпер, а в дальнейшем исследовании принимали участие Бертольд Риль и Иоганн Вальхеггер. Если перемену в стиле, происшедшую в течение XV столетия во фресковой живописи Южной Германии, можно проследить не так хорошо, как в станковых картинах, то в долине Эйзака происходит обратное. Сборным местом южнотирольской художественной жизни XV в. была бриксенская школа живописи, а ее очаг находится в клуатре собора в Бриксене. Смешение североитальянских, в особенности падуанских, и венецианских заимствований с основным баварским чувством происходит здесь с почти драматической убедительностью. Во главе поворота к реализму Земпер ставил мастера «Распятия» и «Се человека» в третьей аркаде, которого он назвал «бриксенским мастером со скорпионом», но другие исследователи приписывали руководящее значение мастеру, написавшему около 1446 г. «Плач над телом Христа», а около 1462 г. – «Венчание терновым венцом». Учеником мастера «Плача над телом Христа» является Якоб Зунтер, подписавший в 1462 г. своим именем «Мадонну со св. Михаилом и св. Екатериной» во второй аркаде, а также написавший ряд других фресок в клуатре, проникнутых все возрастающим чувством натуры. В участии, которое южнонемецкое монументальное искусство приняло также в развитии

живописи по стеклу XV в., мы можем убедиться, бросив взгляд на церковь Богородицы в Мюнхене, на собор в Регенсбурге, в особенности на собор в Ульме и на церкви св. Лаврентия и св. Зебальда в Нюрнберге. Из девяти окон хора Ульмского собора к первой половине XV столетия относятся второе, третье и четвертое справа; из них первое похоже на прежние окна медальонами, а другие два украшены изображениями из жизни Девы Марии в среде готических архитектурных форм. Во второй половине века возникли – окно в конце и первое слева рядом с ним. Эти два окна, принадлежащие к самым благородным в Германии, имеют дату (1480) и приписываются некоему мастеру Гансу Вильду. Оба изображают жизнь Спасителя в четырех главных полях в виде балдахинов, написанных серебряной желтой краской, выделяющихся на «мягком свете, похожем на лунное сияние», над которыми в стрельчатых арках возвышаются ажурные украшения, горящие точно драгоценные камни. В церкви св. Лаврентия в Нюрнберге окно Ритера с изображениями из Ветхого Завета относится, по Тоде, не к 1479 г., как обычно считали, а к стилю первой половины столетия; окно Кунгофера с изображением внизу умершего в 1452 г. жертвователя, а сверху – Спасителя и святых, обозначает собой переход от готики к Ренессансу; живым реализмом отличается окно Кнорра (1476) с «Преображением Господним»; наиболее известно окно Фолькамера (1493), с родословным древом Иисуса Христа, фигурами святых и портретами семьи жертвователя. Наконец, в церкви св. Зебальда к XV в. относятся окна Гольцшюэра, Бегайма и Галлера, замечательные по своим богатым мотивам позднеготического орнамента. В выполнении этих и других нюрнбергских витражей принимали участие известные художники станковой живописи. В монастырях и цеховых светских

мастерских Германии в XV в. необыкновенно развилась книжная миниатюрная живопись, описанная для Южной Баварии Рилем, для Регенсбурга – Гендке, для Аугсбурга – Бредтом, а для Австрии – Нейвиртом. Но так как миниатюра и здесь не дошла до таких художественно-законченных произведений, как одновременные нидерландские и французские работы, то мы здесь отметим лишь немногие рукописи. В «Правиле св. Бенедикта», в Мюнхенской городской библиотеке, написанном в 1414 г. в монастыре Меттене на Дунае, вместо обычного в большинстве случаев золотого фона видны уже некрасивые местные холмистые пейзажи под голубым, к горизонту белеющим небом. Отличительным признаком известной зальцбургской Библии 1430 г., в том же собрании, служат своеобразные размашистые, напоминающие аканф обрамления, постоянно встречаемые в этих местах. В Евангелии 1462 г. брата Лаврентия, там же, мы видим подобные же обрамления вокруг восьми картин; в их простых и наглядных пейзажных и архитектурных фонах и незатейливых, мягко выполненных изображениях из Священной истории ничто не напоминает бургундско-нидерландских произведений. Но самая красивая мюнхенская лицевая рукопись – это служебник 1480 г. в церкви Богородицы, прекрасное Распятие которого абсолютно не напоминает иностранных образцов. Из аугсбургских рукописей с миниатюрами, обозначивших собой переворот, наступивший около 1450 г., следует отметить рукописи братьев Гектора и Георга Мюлихов, которые, как доказывал Бредт, были богатые дилетанты. «История Александра Великого» (1455) Гектора, в Мюнхенской городской библиотеке, и его «Аугсбургская хроника» (1457), в библиотеке Аугсбурга, при поверхностном, даже грубом исполнении отличаются необычным для того времени знанием

перспективной глубины пространства, указывающим по существу на путешествие рисовальщика в Италию. «Аугсбургская хроника» Георга Мюлиха, в королевской придворной частной библиотеке в Штутгарте, свидетельствует о довольно высокой степени умения художника, а в передаче пейзажа, даже в его настроениях, обусловленных атмосферными явлениями, мастер пользуется собственными наблюдениями над местной природой. Характерная особенность регенбургской школы – «постепенное возрастание и усиление пейзажного элемента в миниатюре» (Кауч) – выступает уже в упомянутой ранее меттенской рукописи 1414 г. Обратимся к самому известному ее миниатюристу Бертольду Фуртмейеру, которому Гендке посвятил монографию. Главные сохранившиеся произведения Бертольда Фуртмейера, деятельность которого продолжалась с 1468 до 1501 г., – это двухтомный Ветхий Завет (1468–1472), в монастыре Майгингене, и законченный в 1481 г. пятитомный служебник из Зальцбурга, в Мюнхенской городской библиотеке. Многочисленные рисунки этих томов украшены упомянутыми выше местными орнаментальными обрамлениями, миниатюры по художественной отделке и законченности не могут идти в сравнение, например, с рисунками Фуке или хороших нидерландских мастеров: они часто кажутся довольно суровыми и грубыми по формам, холодными и пестрыми по краскам, но зато в некоторых из них, как, например, в «Христе на Масличной горе» служебника, особенно в их настроении пейзажа, мы находим связь с родной землей. Против рукописных книг с картинками победоносно выступили в Южной Германии и даже, как показал Мутер, в Швабии и Франконии раньше, чем где-либо в другом месте, печатные книги с иллюстрациями. Самые первые книги, напечатанные подвижными литерами и украшенные с помощью

ксилографии, появились у Пфистера в Бамберге: «Библия бедных» (1460), «Драгоценный камень» Бонера (1461), «Книга четырех историй – Иосифа, Даниила, Эсфира и Юдифи» (1462). Гравюры на дереве представляют собой грубые, угловатые контурные рисунки, рассчитанные исключительно на раскраску. Самую обширную деятельность в этой области развил Аугсбург, но и здесь в гравюре на дереве, как показывает первая иллюстрированная немецкая Библия, напечатанная в 1470 г., не проявлялось никакого оживления вплоть до 1480 г. Более высоко стояло это искусство в Ульме, где в гравюрах на дереве «Книги о знаменитых женщинах», напечатанной в 1473 г. Цайнером, мы видим уже более тонко закругленные очертания и зачатки штриховки теней. Новые пути открывала, как мы видели выше, кёльнская Библия 1480 г. После 1480 г. художественное развитие ксилографии началось в Ульме и Аугсбурге. «Описание Констанцкого Собора», напечатанное в 1483 г. у Антона Зорга в Аугсбурге, «Швабская хроника» Томаса Лирера, появившаяся в 1486 г. у Конрада Динкмута в Ульме, были вехами в этой области. Нюрнберг принял участие в этом движении лишь после 1490 г. Крупный издатель Антон Кобургер рассылал отсюда в 90-х гг. по свету свои роскошные издания вроде «Сокровищницы благоденствия» (1491) и «Всемирной хроники» Гартманна Шеделя (на латинском языке в 1493 г., на немецком – в 1494 г.).

Из гравюров на меди, работавших в XV в. во Франции и Баварии, отметим известного скульптора Фейта Штоса. Его смелый натурализм и беспокойная, пылкая страстность проглядывают с этих листов.



Рис. 396. Фейт Штос. Святое семейство в комнате.
Гравюра на меди. С фотографии

Отметим «Святое семейство в комнате» (рис. 396), «Плач над телом Христа» и «Обезглавливание св. Иакова». Прочие гравюры находились более или менее под влиянием Шонгауэра (см. рис. 375); наиболее самостоятельными являются мастер с монограммой L. Sz., из гравюр которого известно «Искушение Христа» (рис. 397), и мастер M. Z., изображения которого, вдающиеся в реалистические подробности, снабжены обычно франкско-баварскими пейзажными фонами. Нюрнберг, если не считать Штоса, в XV в., по-видимому, еще не пробовал своих сил в области гравюры на меди. Величайший из его сыновей Дюрер в начале следующей эпохи в качестве гравера примкнул к верхне- и среднерейнской школе.



Рис. 397. Искушение Христа. Гравюра на меди мастера L. Cz.
С оригинала

Нагляднее всего история живописи и художников Южной Германии XV в. отражается в станковой живописи, которая разворачивается здесь главным образом на створках резных алтарей, иногда также и в средней части этих алтарей, на отдельных же досках или дощечках сперва лишь изредка, а затем большей частью в области портрета. Возглавляет швабскую школу скульптор и живописец Ханс Мульчер (см. рис. 387). Как живописец, Мульчер известен по паре створок 1437 г. с восемью картинами из жизни Спасителя и Богородицы, в Берлинском музее, и по паре створок с восемью картинами того же содержания его алтаря 1457 г., выставленного в ратуше в Штерцинге. Эти работы достигли той ступени, на которой пейзажный задний план изображается на золотом фоне, заменяющем небо, но не

перешагнули ее, с прекрасными сильными, исконно швабскими мультчеровскими типами; мотивы движений отличаются удивительной смелостью и естественностью. В противоположность Мозеру и Вицу (см. рис. 371 и 372) Мультчер отличается драматизмом, живописно выполненные створки из Штерцинга принадлежат к зрелым творениям верхненемецкой живописи XV столетия.



Рис. 398. Фридрих Герлин. Поклонение волхвов. Картина главного алтаря церкви св. Георгия в Нёрдлингене. С фотографии Гёфле

Нидерландские формы перенес в Швабию Фридрих Герлин (около 1435–1499 или 1500). Самые ранние его картины – алтарные створки «Обрезание Господне» и «Поклонение волхвов» (1459), в Национальном музее в Мюнхене и в городской галерее в Нёрдлингене, – так явно напоминают Рогира ван дер Вейдена (см. рис. 332), что он должен был знать картины этого мастера. В годы своих странствий он, вероятно, побывал в Нидерландах; от влияния ван дер Вейдена он так и не освободился. Но с большими церковными заказами, которые ему выпадали, Герлин справлялся хорошо, искусно и технически ловко. В 16 картинах из жизни Христа (рис. 398) и св. Георгия, которые украшают створки главного алтаря (около 1462 г.) церкви св. Георгия в Нёрдлингене (теперь в городской галерее), он, вероятно, под впечатлением от нидерландских художников, уже преодолел золотой фон. В картинах на створках главного алтаря 1466 г. в церкви св. Иакова в Ротенбурге с теми же сюжетами и Успением Богородицы он, однако, на некоторое время еще раз вернулся к немецкой традиции внутренние стороны алтарей снабжать золотым фоном. Менее удачны, чем эти два превосходных произведения Герлина, простые створки главного алтаря 1472 г. в церкви св. Власия в Бопфингене, которые снаружи украшены изображениями мучений св. Власия, а внутри – картинами на библейские темы, богато заполненными архитектурными мотивами. Стремление к новой жизни и большему движению привело здесь к большей грубости, угловатости и разбросанности, а отдельные фигуры без меры вытягиваются в длину. Захватывающее и в то же время живописное впечатление производит большое изображение «Се человек», в Нёрдлингенской галерее. Важнейшее произведение Герлина и в то же время последняя из его картин, снабженных подписью и

датой, – «Семейный алтарь» (1488), из церкви св. Георгия перешедший в городскую галерею в Нёрдлингене. Здесь мастер выполнил и среднюю часть, с семьей жертвователя (по всему можно думать – собственной семьей художника), столпившейся около трона Богоматери. Композиция и здесь удачна, но горящие краски, распределенные по одеждам, и здесь не слиты в красочный аккорд. Ульмской школе принадлежит Ганс Шюлейн (ум. в 1505 г.), который украсил створки главного алтаря 1469 г. в церкви в Тифенбронне восемью очень сильными изображениями на золотом фоне из жизни Девы Марии и из истории Страстей Господних, а на цоколе изобразил поясные фигуры Спасителя и апостолов. Будучи приблизительно одного возраста с Герлином, Шюлейн обнаруживает склонность скорее к Нюрнбергу, чем к Нидерландам. Его зять Бартоломео Цейтблом (упоминается в 1483–1531 гг.) своими работами обогатил швабскую живопись второй половины XV столетия. Кроме Шюлейна на него должны были оказывать влияние Мульчер и Герлин. В его произведениях проявляется стремление к более чистой, спокойной красоте рисунка, к более плавному, однородному тону сильных красок. У правильно сложенных, вначале довольно угловатых, а затем более законченных фигур Цейтблома лица открытые, с крупными чертами. Его мужские лица можно узнать по длинным, острым, выступающим вперед носам и несколько выступающей нижней губе, а женские – по узкому подбородку и плоским бровям над кроткими миндалевидными глазами; головы юношей обычно обрамляют длинные белокурые волосы. Стиль первой половины столетия часто еще напоминает узорные золотые фоны или развешанные ковры позади его отдельных фигур в натуральную величину, часто же спокойные большие складки одежда нехотя уступают

место скомканным, угловатым драпировкам модного стиля. Художнику не удастся придать своим фигурам драматизм, но созерцательному и назидательному спокойствию он умеет придать внутреннюю жизнь. Посреди течений века, которые неслись вокруг него, Цейтблом является мастером, обладающим вкусом и солидной техникой, без сильно выраженной индивидуальности, но все-таки прислушивающимся к своим собственным впечатлениям.



Рис. 399. Бартоломео Цейтблом. Благовещение. Картина алтаря в Эшахере. С фотографии Гёфле

Юношеским произведением Цейтблома является алтарь (90-е гг.), от которого шесть досок с картинами из жизни Спасителя сохранились в соборе в Ульме и одна доска с изображением Рождества Христова – в Штутгартском музее. Юношеский стиль Цейтблома мы видим также в двух створках алтаря из Микгейзера со святыми на золотом фоне, в Пештской национальной галерее, и в картинах алтаря, поделенных между собраниями в Карлсруэ и Донауэшингене. Безусловно, более поздними являются изящные створки с золотым фоном с изображениями св. Урсулы и св. Маргариты, в Мюнхенской пинакотеке, прекрасные доски с картинами из жизни Девы Марии, алтаря из Пфулендорфа, алтаря в галерее в Зигмарингене и подвижные створки алтаря Кильхберга, резная деревянная средняя часть которого осталась в дворцовой капелле в Кильхберге. На четырех кильхбергских створках, в Штутгартском музее, ранее относимых к 70-м гг., а по Ланге возникших только около 1490 г., мы видим великолепные фигуры святых, с развешанными позади них на синем фоне частью золотыми, частью красными завесами. Створки главного алтаря в Блаубейрене указывают лишь на незначительные следы работы Цейтблома. К наиболее зрелым его произведениям относятся четыре картины на створках эшахерского алтаря (около 1496 г.), в Штутгартской галерее. Четыре картины на цоколе изображают поясные фигуры отцов Церкви; на двух створках с внутренней стороны находятся изящные изображения Благовещения (рис. 399) и Посещения Богородицей св. Елизаветы, а снаружи, впереди золотых завес, на синем фоне – величественные фигуры двух Иоаннов. Обратная сторона цоколя этого алтаря – живописно скомпонованная картина с изображением двух ангелов, держащих нерукотворный образ Спасителя, в Берлинском музее. Штутгартскому

музею принадлежит большая и лучшая вещь Цейтблома, снабженная его подписью и датами (1497 и 1498), – алтарь Герберга. При открытых створках можно видеть слева Рождество Христово, справа – Введение во храм, а при закрытых – Благовещение. Какими благородными кажутся Дева Мария и ангел, как чудесен зеленый пейзаж, перерезанный рекой и окаймленный голубыми горами, открывающийся взору через окно в комнате Благовещения! Простое величие его замысла и чистота творчества дают возможность не обращать внимания на некоторую поверхностность, все-таки присущую его художественной манере исполнения. После Ульма и Нёрдлингена очагами швабской, а в то же время и немецкой живописи были Мемминген и Аугсбург. В Меммингене с 1433 г. процветали Штригели, семья живописцев, из которой, однако, как художественная личность известен только Бернгард Штригель (1460 или 1461–1528). Не подлежит, по-видимому, сомнению, что он был учеником Цейтблома в Ульме. По архаичности, художественному мировоззрению и отношению к природе в своих религиозных картинах он принадлежит еще к XV столетию. Только в портретах, которые он стал писать с начала XVI столетия, он является перед нами настоящим мастером, и притом мастером XVI в. В Аугсбурге уже в последней трети XV столетия появляется семейство Буркмайров; Томан Буркмайр, отец великого Ганса Буркмайра, принадлежащего XVI в., в 1460 г. был еще учеником, и мы не знаем ни одной достоверной его работы. Вслед за Буркмайрами тотчас появляются Гольбейны. Однако даже Ганс Гольбейн Старший, хотя он как художник работал с 1493 г., принадлежит уже новому веку Возрождения. К мастерам XV в. мы причисляем только тех художников, которые родились до 1470 г. Искусство Баварии так тесно связано с искусством родственного ей Зальцбурга,

что даже говорят о баварско-зальцбургской школе. Мы уже видели, что стенная живопись XV в. оставила в этих областях многочисленные памятники и что миниатюра здесь была в большом почете. Также и баварская станковая живопись успешно развивалась и отличалась все большей самостоятельностью. Изумительно исполненный алтарик со святыми в капелле обители Штрейхен, алтарь с Распятием из Пэля, в Мюнхенском Национальном музее, и большое Распятие в приходской церкви в Альтмюльдорфе раньше, не задумываясь, приписывали кельнской школе, с картинами которой они, однако, лишь стоят на одной и той же ступени развития. Сюда примыкают Распятия в церквях в Фюрштетте (около 1420 г.) и Торрванге (около 1450 г.), отличающиеся успехами в смысле понимания пространства, но где еще нет собственно самого пространства. К концу столетия (1491) относится, например, большой алтарь с Распятием из церкви францисканцев в Мюнхене, теперь — в местном национальном музее. Если этот алтарик приписывают мюнхенскому придворному живописцу Гансу Ольмдорферу, то это, конечно, так же произвольно, как и то, когда некоторые картины Шлейсгеймской галереи приписывают художникам, известным только по письменным источникам. Благодаря исследованиям Стясно-го, мы имеем образчик подлинной зальцбургской станковой живописи этой эпохи. Мы знаем теперь, что «Распятие» Венской галереи, помеченное именем Д. Пфеннинга и датой (1449), — зальцбургского происхождения. Здесь уже все отдельные события на Голгофе художественно объединены и расположены на золотом узорном фоне еще без всяких намеков на пейзаж, но с пробуждающимся чувством пространства. Дальнейшую ступень развития на пути к реализму представляет большое «Распятие» Конрада Лайба

(1457), в соборе в Граце, написанное под итальянским влиянием. К последней четверти столетия относятся произведения Рюоланда Фрюофа, родом он, по-видимому, из Пассау, где уже в 1471 г. украсил картинами ратушу, но неоднократно работал и для Зальцбурга. Он поместил своими инициалами (R. F.) и датой (1491) четыре происходящих из Зальцбурга картины на золотом фоне, в Венской галерее, передние стороны которых представляют Молитву в Гефсиманском саду, Бичевание, Несение Креста и Христа на Кресте в очень реалистической передаче, но с необычно мягким, почти слабым душевным настроением. Те же поместил хороший поясной портрет юноши в красной шапочке, в собрании Фикдора в Вене. По-видимому, тому же мастеру принадлежат четыре большие картины на дереве в церкви в Гроссмайне близ Унтерберга, которые изображают Введение во храм (рис. 400), Христа, учающего во храме, Пятидесятницу и Успение Богородицы. Хотя они были написаны в 1499 г. и показывают очень развитую перспективу, но еще имеют золотой узорный фон. Группы расположены с большим вкусом, краски светлые и свежие. Типы в достаточной степени индивидуальны и разнообразны, характеры серьезны и кротки. Связь этих картин со швабской школой очевидна. С чисто художественной точки зрения они принадлежат к лучшим немецким созданиям своего времени. Обратимся теперь к Тиролю, а именно к великому скульптору и живописцу Михаэлю Пахеру (см. рис. 389). Где бы ни учился Михаэль Пахер, несомненно, он путешествовал по Северной Италии. Перспективно правильной передаче пространства внутри помещений, в чем он стоит выше всех современников, утонченному равновесию своих композиций, пластической обработке и искусным ракурсам своих человеческих фигур он мог в то время научиться только в

школе Скварчионе в Падуе, про которую мы знаем, что она посещалась также и немцами; его выдержанные в горячем пурпурном тоне краски, как он ни самостоятелен сам по себе, предполагают некоторое знакомство с красочными аккордами венецианцев.



Рис. 400. Рюланд Фрюоф. Сретение Господне.
Картина в церкви в Гроссмайне близ Унтерберга

Наряду с этим в его работах чувствуются отклики шонгауэровских гравюр. Свежестью и силой своего восприятия он обязан, однако, родной крови, а резкая художавость его женщин, выразительная индивидуальность его мужских лиц с большими носами представляет наследие всей немецкой школы, к которой он принадлежит. Поэтому он и не воспринял настоящих элементов Ренессанса, а до конца оставался готическим художником. Все чужеземные влияния были поглощены его собственной, крупной во всем сущностью.

Так как фрески на сводах часовни в Вельсе (четыре отца церкви), поражавшие своими ракурсами и, к сожалению, совершенно уничтоженные в 1882 г., мы считаем позднейшими произведениями его школы, а расписные створки в его алтарях в Грисе (ранее 1471 г.) погибли, то мы непосредственно перейдем к его главному произведению – большому алтарю с двойными створками в церкви св. Вольфганга (1477–1481; см. рис. 389). Внутренние створки, которые и здесь еще имеют золотой фон, являются наиболее тщательно выписанными из дошедших до нас картин Михаэля Пахера. Четыре огромных изображения представляют Рождество Христово (рис. 401), Обрезание, Введение во храм и Успение Богоматери. Как все здесь величаво и верно задумано, как спокойны и при этом естественны складки одежд, как выразительны лица и какие огненные краски! Напротив, восемь картин из жизни Спасителя, расположенных в два ряда, один над другим, и видимых, когда внутренние створки закрыты, а наружные открыты, выполнены не с такой любовью, как картины внутренних сторон; тем не менее золотой фон здесь исчез; цветущие и сияющие дали пейзажа, в которых переданы вечерние и утренние настроения, свидетельствуют о понимании природы мастером. Наружные стороны расписаны изображениями из жизни

св. Вольфганга работы различных учеников. Алтарь в церкви св. Вольфганга относится к небольшому числу истинно мастерских произведений, которые дало немецкое искусство XV столетия. Еще позже (1489–1490) возник алтарь «Отцы Церкви» в капелле Всех святых в соборе в Бриксене.



Рис. 401. Михаэль Пахер. Рождество Христово.
Картина на алтаре церкви св. Вольфганга. С фотографии Гёфле

Наружные стороны с изображением четырех отцов Церкви, написанных самим Михаэлем в его лучшей манере, находятся в галерее Аугсбурга. Этих немногих сохранившихся произведений Михаэля Пахера достаточно, чтобы причислить его на все времена к великим мастерам немецкого искусства. Из работ брата Михаэля, Фридриха Пахера, сохранилось в семинарии клириков во Фрейсинге искусно написанное «Крещение», выполненное им в 1483 г. для госпиталя Святого Духа в Бриксене. Гансу Пахеру (вероятно, сын Фридриха) следует приписать несколько серий картин в монастыре Нейштifte. Неисчислимо количество сохранившихся картин тирольской школы переходного времени постепенно подчиняют стиль Пахера новому, начавшемуся тогда итальянскому влиянию. Их количество потому так велико, что бури революции и реформации нигде не были так слабы, как в тихих альпийских долинах, где процветала эта школа.

Средоточием франкской школы живописи был Нюрнберг. О непосредственных итальянских или кельнских влияниях на нюрнбергские картины с золотым фоном начала этой эпохи не может быть и речи, скорее можно говорить о старобогемских или новопшвабских влияниях. Но в существенном мы и в нюрнбергской станковой живописи должны признать особое развитие, вышедшее из суровой и благородной франкской основы.

Знаменит алтарь Имгофа в Лоренцкирхе, обратная сторона которого с «Плачем над телом Христа» находится в Германском музее. Лицевая средняя картина в Лоренцкирхе (рис. 402), в стиле картин с плоскими золотыми и ковровыми фонами, представляет Венчание Богородицы сидящим рядом с ней увенчанным Спасителем, между тем как внутренние стороны створок содержат портреты жертвователей небольших размеров, с

очень плохим сходством, стоящих на коленях у ног апостолов Симона и Фаддея.

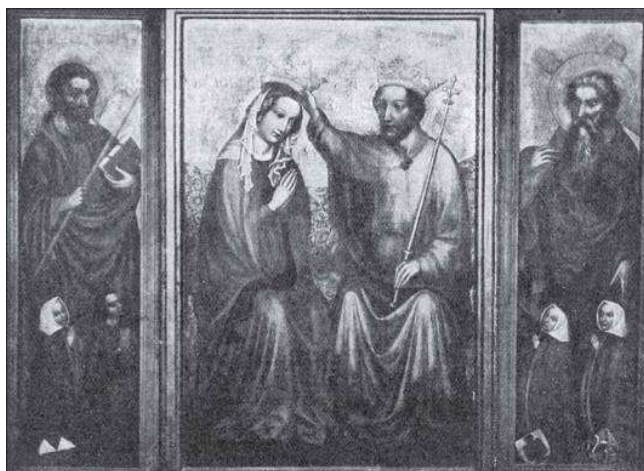


Рис. 402. Передняя часть алтаря Имгофа в Лоренцкирхе в Нюрнберге. С фотографии Шмидта

Фигуры стоящих апостолов более коротки и более урезаны, чем две главные сидячие фигуры средней картины, как часто бывает на той ступени развития искусства, когда закон равномерного заполнения пространства требует от голов створок и от голов главной картины приблизительно равной высоты и величины. Переход от традиционных типов готического идеального стиля к более реалистической моделировке и большей индивидуальности в лицах проявляется в этом важном произведении, возникшем около 1420 г., лишь в виде легких намеков. Его отличает возвышенное, торжественное, но в то же время умеренно строгое настроение. Из прочих 26 произведений, которые Тоде приписывал частью тому же мастеру, частью его школе, частью его последователям, мы назовем здесь только два. На створках алтаря Дейхслера (около 1418 г.), в

Берлинском музее, снаружи изображены на синем фоне Дева Мария и св. Петр Мученик, а внутри – св. Елизавета и Иоанн Креститель на золотом фоне. Средняя картина большого бамбергского алтаря 1429 г., в Национальном музее в Мюнхене, представляет Распятие на золотом фоне, в очень тяжелых красках, с языком форм простым, почти вялым и все еще осмысленным лишь наполовину. Действительно, возможно, что эти три картины, писанные клеевыми красками, представляют различные ступени развития одного и того же мастера. Что этот мастер назывался Бертольдом или даже, как добавил Гюмбель, Бертольдом Ландауэром, принадлежит к одной из тех догадок в области истории искусства, почерпнутых из документальных источников, которые могут быть допущены до тех пор, пока не будет доказано противное. Любопытен художник, называемый Тоде «мастером алтаря св. Вольфганга». Каким образом он вышел из направления «мастера Бертольда», показывает его алтарь Страстей Господних в Лоренцкирхе в Нюрнберге. Более самостоятельным представляется его алтарь с Успением Богородицы, в Бреславльском музее; его главное произведение – алтарь св. Вольфганга (около 1448 г.) с Воскресением Христовым в средней части находится в Лоренцкирхе. Почти в это же время жил «мастер алтаря Тухер» церкви Богоматери в Нюрнберге; его главные картины, еще без всяких попыток воспроизводить пространство, с приземистыми, большеголовыми фигурами, изображают Благовещение, Распятие и Воскресение. Здесь обнаруживаются успехи в реализме моделировки и в оживленности выражения. Ко времени перехода к реалистическому нюрнбергскому стилю второй половины XV в. относится алтарь Лефельгольца (1453) в церкви св. Зебальда с изображением на створках ряда событий из жизни св. Екатерины,

причем фигуры еще поразительно коротки, а лица несколько традиционны, но полны одухотворенной жизни. После 1460 г. и в Нюрнберге произошел поворот в сторону большего углубления пространства картины, более верного изображения на плоскости людей, животных и растений, большего изучения пейзажа и более правдивой передачи света и тени в явлениях мира. Что представители верхненемецкой народности всеми своими познаниями в области указанных новых приемов живописи обязаны нидерландцам, в истории искусства считается догматом, который, однако, в такой общей форме неверен. Нельзя отрицать, что мастера, начавшие в Нюрнберге поворот к новому, были осведомлены о нидерландском движении, но мы не можем здесь признать непосредственного подражания определенным нидерландским мастерам и картинам. Страницы, посвященные истории нюрнбергской живописи XV в., раньше заполнялись почти целиком одним именем Михеля Вольгемута, который в качестве учителя Дюрера был окружен едва ли заслуженным поклонением. Основателем нового направления в одной из больших живописных мастерских Нюрнберга является в это время Ганс Плейденвурф, в 1451–1472 г. работавший в Нюрнберге. Михель Вольгемут (1434–1519), в 1473 г. женившийся на вдове Ганса Плейденвурфа, получил в наследство вместе с его мастерской и лучшего ученика его, пасынка Вильгельма Плейденвурфа (ум. в 1495 г.). Определить произведения Ганса Плейденвурфа удалось, с одной стороны, благодаря замеченной Фишером пометке его «Распятия», в Мюнхенской пинакотеке, начальными буквами W. P., с другой стороны – благодаря критико-стилистическому исследованию документально удостоверенного алтаря, который мастер выполнил в 1462 г. для церкви св. Елизаветы в Бреславле. О том же, что Вильгельм

Плейденвурф был в 1493 г. сотрудником Вольгемута по многочисленным рисункам для деревянных гравюр «Всемирной хроники» Гартманна Шеделя, украшенной более чем 2 тысячами картин, говорит вполне определенно сама «Хроника».

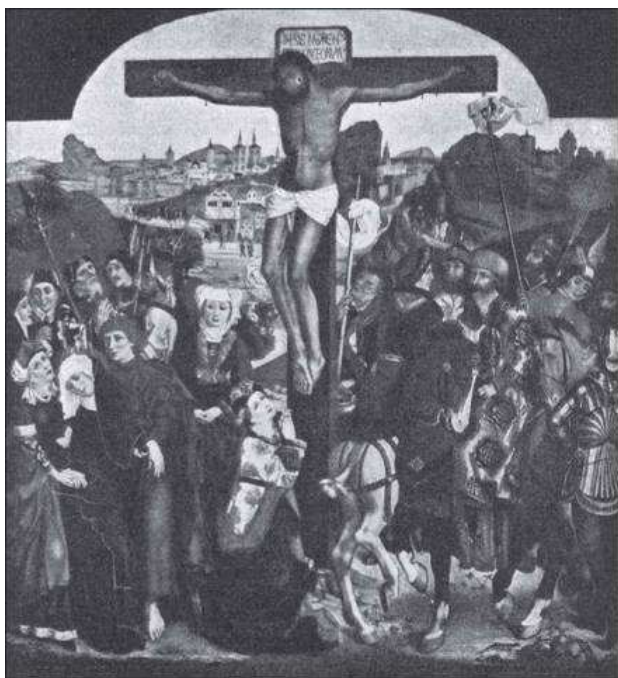


Рис. 403. Ганс Плейденвурф. Распятие.
В Мюнхенской пинакотеке. С фотографии Брукмана

Картина «Распятие» Ганса Плейденвурфа (рис. 403), возникшая, по-видимому, около 1460 г., представляет крест Спасителя, окруженный красиво расположенными группами людей на фоне немецкого пейзажа в коричневатых тонах под золотым небом. Намеки на Рогира ван дер Вейдена, в которых его упрекают, — чисто общего характера. Нимбы уже исчезли.

Исхудавший, несколько скованно написанный, залитый кровью Спаситель на кресте – потрясающий образ страдания; скорбь сильно, но сдержанно отражается в движениях и чертах серьезных сильных мужчин и благородных женщин у подножия креста. Совершенно таким же стилем отличался алтарь 1462 г. в церкви св. Елизаветы в Бреславле, по крайней мере, насколько это можно видеть по его остаткам, например, «Введению во храм», в Силезском музее. На картинах алтарных створок подобного же стиля в пинакотеке в Мюнхене, галерее в Аугсбурге и Германском музее в Нюрнберге попадаются еще нимбы в форме золотых дисков, абсолютно плоских.

За позднейшее произведение Ганса Плейденwurфа можно охотно принять «Распятие» в Шёнборне, в Германском музее, и менее охотно, если судить по зарисованным женским типам, алтарный образ 1470 г. в Щепанове, в Галиции. Удивительно точный поясной портрет седого каноника Шёнборна достаточно хорош для Ганса Плейденwurфа, за которым мы его оставим.

То, что Михель Вольгемут очерствил стиль Плейденwurфа и довел его до ремесленности, верно относительно работ его мастерской, но собственноручные работы Вольгемута принадлежат к лучшим немецким художественным произведениям того времени. Прежде всего сюда относится алтарь 1465 г. из Гофа, в Мюнхенской пинакотеке: четыре большие доски с Воскресением Христовым, Молитвой в саду Гефсиманском, Распятием и Снятием со креста. Моделировка более уверенная, умелая, более ровная, чем у Плейденwurфа, фигуры же более угловаты по формам, а лица менее выразительны. Вместо золотого фона, удержанного только в двух картинах, выступает полный настроения пейзаж, над которым в «Воскресении» справа, на ночном синем небе, брезжит утренняя заря. Для Герма-

нии 1465 г. это было одним из успехов. Затем идут створки большого алтаря 1479 г. в церкви Девы Марии в Цвиккау; когда первые створки закрыты, видны Благовещение (рис. 404), Рождество Христово, Поклонение волхвов и Святой род на золотом фоне. При закрытых створках на голубом фоне неба появляются Молитва в саду Гефсиманском, Распятие, Венчание терновым венцом и Несение креста. Две последние картины, однако, показывают другую руку, остальные же представляют лучшее, что дал Вольгемут. События рассказаны просто и с чувством, часто изображаются дети; женские типы с их высокими лбами, маленькими, широко расставленными глазами под высокими бровями, с их длинными, тонкими носами и полными губами сами по себе так же малопривлекательны, как мужские типы с их выдающимися скулами, тяжелыми веками и острыми подбородками; но женщинам нельзя отказать в спокойной величавости, а мужчинам – в самобытности и гордой осанке; глубокие, сочные гармоничные краски, которыми залиты картины, показывают руку настоящего мастера. К алтарю в Цвиккау ближе всего стоит алтарь в соборе в Крайльсгайме. Вскоре после 1480 г. появился более слабый большой алтарь Галеровой капеллы св. Креста в Нюрнберге. В 14 картинах створок с изображениями из жизни Девы Марии и из истории Страстей Господних в приходской церкви в Герсбруке характерность переходит уже в карикатуру, а недостаток композиции – в хаотичность. Противники Вольгемута, несмотря на это или как раз поэтому, считают эти картины его собственными. Наоборот, по отношению к заказанным Вольгемуту в 1507 г. и оконченным в 1508 г. картинам на створках алтаря церкви в Швабахе все исследователи сходятся в том, что это грубая ученическая работа. Только картины пределлы со св. Анной, Богородицею и с Младенцем,

Иоанном Крестителем, св. Мартином и св. Елизаветой, снова непосредственно примыкающие к цвиккаускому алтарю, несомненно, принадлежат самому Вольгемуту. Нельзя отрицать, что Вольгемут часто работал довольно ремесленно и еще чаще позволял ремесленно работать своим ученикам, но не надо забывать, что когда он хотел, то создавал отличные вещи.



Рис. 404. Михель Вольгемут. Благовещение. Картина на главном алтаре церкви Девы Марии в Цвиккау

Безусловно, последователем Вольгемута был Вильгельм Плейденвурф, которому поэтому Тоде приписал «самое выдающееся произведение нюрнбергской живописной школы второй половины столетия» – четыре большие створки заказанного Вольгемуту Перингсдёрферова алтаря, в Германском музее в Нюрнберге. Так как названные картины на самом деле не имеют ничего общего со стилем Вольгемута ни по своим более разнообразным и в то же время более индивидуальным типам, ни по своим более ясным и более уравновешенным композициям, более зрелой и живописной моделировке, ни по своим краскам, отличающимся большим единством, то мы можем присоединиться к предположению Тоде. Наружные стороны четырех створок заключают четыре парных изображения святых в натуральную величину: Зебальда и Георгия, Иоанна Крестителя и Николая, Розалию и Маргариту, Екатерину и Варвару. Двухъярусные внутренние стороны изображают четыре события из легенды св. Фейта, затем св. Себастьяна, св. Бернарда, св. Христофора и евангелиста Луку в виде живописца. Ни один нюрнбергский художник не повествовал кистью с большей грацией и убедительнее, чем мастер этих алтарных картин; немецкое искусство XV столетия не может похвалиться более достойными характерами святых, которые на оборотной стороне этих створок стоят на живописных готических подставках в виде канделябров. В заключение уделим внимание заказным портретам, которые в это время нашли для себя в Нюрнберге благоприятную почву. Самый красивый из них – это уже упомянутый портрет каноника Шёнборна, который мы вместе с Тоде приписываем Гансу Плейденвурфу. Вильгельму Плейденвурфу он приписывает, но с меньшей убедительностью, прекрасный поясной двойной портрет супружеской четы, или

жениха с невестой (1475), в амальинском учреждении в Дессау, приписывавшийся ранее Вольгемуту, и поясной портрет Конрада Имгофа (1486), в капелле св. Роха в Нюрнберге. Несомненно также нюрнбергского происхождения превосходный портрет Урсулы Тухер, в Кассельской галерее, раньше также приписывавшийся Вольгемуту. Новая, неизвестная доселе ясность рисунка и утонченность живописи портрета Елизаветы – Никлас Тухер в Касселе и портретов Ганса Тухера и его жены Фелицитаты в Веймаре (все три 1499 г.), указывают на наступление нового, более светлого времени. И действительно, на кассельском портрете открыли монограмму Дюрера. Для нас теперь достаточно того, что мы до известной степени ознакомились с почвой, на которой вырос этот крупнейший художник немецкого Возрождения.

3. Искусство Северной Германии

Архитектура

На обширных пространствах Северной Германии, через которые протекают Везер, Эльба и Одер с их притоками, многие почтенные древние церкви продолжали перестраиваться в новом стиле времени. Церковь Богоматери на луку в Зёсте (см. рис. 282) получила свой северный портал и две башни; собор в Брауншвейге приобрел северный боковой неф, по своим витым столбам, крепким сетчатым сводам и пламенеющему ажурному переплету принадлежащий к самым живописным созданиям немецкой поздней готики. Собор в Магдебурге получил исполненный достоинства западный фасад, между гладкими башнями которого средний фронтон и двери развертывают всю роскошь позднеготических украшений. Майсенский собор в конце столетия был увенчан башней с тремя

пилиями, по начавшей входить тогда в обычай и теперь еще сохранившейся в соборе и церкви св. Севера (Северкирхе) в Эрфурте системе, к сожалению, уничтоженной пожаром в 1547 г. Из новых построек в районе бутового камня, который, спускаясь с Немецкой средней возвышенности, захватывает некоторую часть низменности, выделяются прежде всего некоторые вестфальские церкви зальной системы, из которых следует назвать просторную, украшенную еще лиственными капителями церковь св. Ламберта в Мюнстере, а затем также силезские постройки, как, например, пятинефную церковь Петра и Павла в Герлице (1457–1497). Множество новых церквей зальной системы находится в Саксонии. Благополучие, которым города Рудных гор были обязаны новому расцвету своей горной промышленности, побуждало их воздвигать монументальные соборы или приходские церкви, отвечавшие потребностям нового времени безотносительно к старым предписаниям строительной техники. Так как с самого начала предполагалось, что это будут церкви для общины или для проповеди, то их хор сливали с продольным корпусом в возможно более цельное пространство, трансепта не делали вовсе, боковые нефы доводили до одинаковой высоты со средним нефом, а вдоль стен боковых нефов возводили эмпоры, служившие здесь для расширения пространства. Из отдельных форм этих церквей, к числу которых относятся плоские сетчатые своды, выделяются восьмиугольные столбы с вогнутыми боковыми плоскостями (вроде желобков дорических колонн) и гардинные арки (см. рис. 406, на окнах), дуговые линии которых открываются кверху. Особый тип представляют еще церковь св. Кунигунды (1417–1476) и церковь апостола Петра (окончена в 1499 г.) в Рохлице, почти квадратные здания, покоящиеся на четырех опорах, с сильно

выступающим хором, который заканчивается многоугольником. Ряд церквей описанного типа в Рудных горах начинается в 1450 г. церковью Иоанна Богослова в Плауэне, план которой (современный трансепт не должен вводить в заблуждение) примыкает к квадратному плану церкви в Рохлице и даже представляется более последовательным, чем тот, так как хор также возвышается на квадратном плане. Затем следуют церковь Девы Марии в Цвиккау, хор которой был выстроен в 1453–1475 гг., тогда как продольный корпус с его восьмиугольными столбами с вогнутыми сторонами относится лишь к XVI столетию, и собор во Фрейберге (1485–1501), хор которого, на самом деле стоящий особняком, был выстроен только впоследствии. В соборах Аннаберга (1499–1525), Пирны (1502–1546) и Шнееберга (после 1515 г.) художественное развитие области Рудных гор достигает полного выражения. Перестройка замковой церкви в Хемнице была произведена также только в XVI в., и к этому столетию также относится ее замечательный портал, обрамление которого вместо балок и переплетов состоит из стволов и ветвей (рис. 405).



Рис. 405. Мадонна со святыми. Средняя группа портала замковой церкви в Хемнице. По Штехе

В области северонемецкого кирпичного стиля, более утонченного по своей стильной правильности, чем южнонемецкий, а по условиям своей техники, усилившей формы орнаментов черной и цветной поливой, более развитого, и в XV в. господствовала еще бойкая, деятельная жизнь. Новыми зданиями середины века являются, например, собор и церковь Девы Марии в Стендале, здания зальной системы с двумя башнями, с благородно выполненными отдельными формами. Из церквей зальной системы за это время были выстроены, например, пятинефная церковь апостола Петра в Любеке и трехнефная церковь Девы Марии в Данциге, своими сталактитообразными сводами типичные для поздней готики. По художественному замыслу своих общественных и жилых зданий Северная Германия опережает Южную. Уже деревянные здания, перегородчатые постройки разнообразнее по строительным мотивам и богаче по резьбе. Даже в небольших городках последовательно применяют перегородчатую систему в ратушах. Конструкция и здесь приспособлена к потребностям, но и сама по себе она представляет художественный интерес. Привлекательные по своей живописности и богато украшенные слуховыми окнами и башенками постройки этого рода, в которых только верхние этажи, выступающие один над другим, строились в перегородку, представляют здания, ставшие частью образцами современных вилл, как, например, ратуши в Альсфельде и Фрицларе, Дудерштадте и Вернигероде. Богаче всего жилыми постройками этого стиля Гальберштадт, Хильдесхайм и Брауншвейг. Промежутки между искусно вырезанными и раскрашенными стояками и балками остова заполнены легкой кладкой из красного кирпича. Окна делаются всегда прямоугольными, только порталы исполняются то со стрельчатой аркой, то с плоской. В Хильдесхайме сюда

относится старый дом гильдии разносчиков (дом Дрейера, 1482), а роскошный дом мясников (Knochenamthaus), отнесенный Эссенвейном к XV столетию, возник лишь в XVI в. Для верхних, выступающих этажей характерно, что крыша над ними выступает на улицу более чем на 2 метра от подошвы дома. В Хильдесхейме перегородчатые дома обращены на улицу фронтонами, в Брауншвейге же, где сохранилась большая часть этих построек XV в., они обычно обращают на улицу свои кровельные желоба. Отличительной особенностью резных балок брауншвейгских домов, по Лахнеру, является так называемый ступенчатый фриз, который, например, на одном доме рынка св. Эгидия 1461 г. украшен маленькими детскими головками, а часто также и другими изображениями. Среди кирпичных ратуш Германии знамениты своими тонко украшенными фронтонами ратуши в Тангермюнде и Кёнигсберге в Неймарке. В смешанном стиле, из облицовочных кирпичей с украшениями, выдержана живописная ратуша в Бреславле, роскошно украшенная пышными сквозными переплетами, фиалами, слуховыми окнами и башнями. Жилыми домами «кирпичного» стиля этой эпохи, у которых по общему правилу ступенчатые фронтоны, украшенные слепыми или плоскими арками, обращены на улицу, в особенности богаты прибалтийские города, настолько, что отмечать их отдельно нет возможности. Не следует забывать, однако, некоторые городские ворота с башнями, принадлежащие к самым блестящим произведениям. В Любеке сюда относятся Замковые ворота и оконченные в 1477 г. Голштинские ворота. Марка обладает в таких городах, как Стендаль, Нейбранденбург, Кёнигсберг, Штаргард и Пириц, целой панорамой живописных и красивых жилых построек и военных сооружений этого рода.

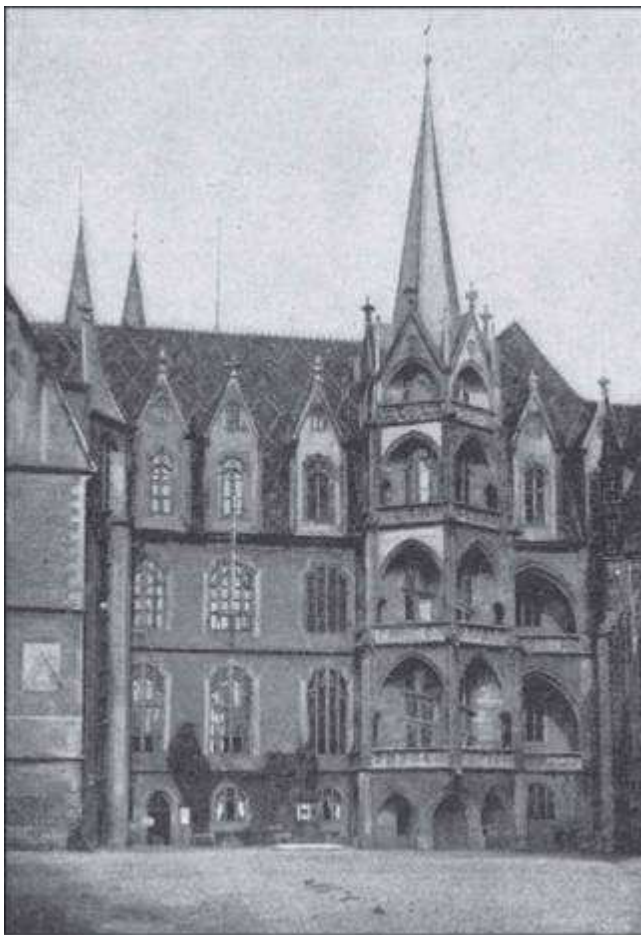


Рис. 406. Дворовая сторона Альбрехтсбурга в Майсене.
С фотографии

В области Северной Германии, обладающей бутовым камнем, Гослар обладает самой красивой ратушей в позднеготическом стиле XV столетия. Немецкая гражданская архитектура этой эпохи достигает своей вершины в огромном строении из камня, высоко поднимающемся над Эльбой, – Альбрехтсбурге в

Майсене (рис. 406), выстроенном между 1471 и 1481 гг. архитектором Арнольдом из Вестфалии, – это совместная резиденция двух братьев-государей – Эрнста и Альбрехта Саксонских.

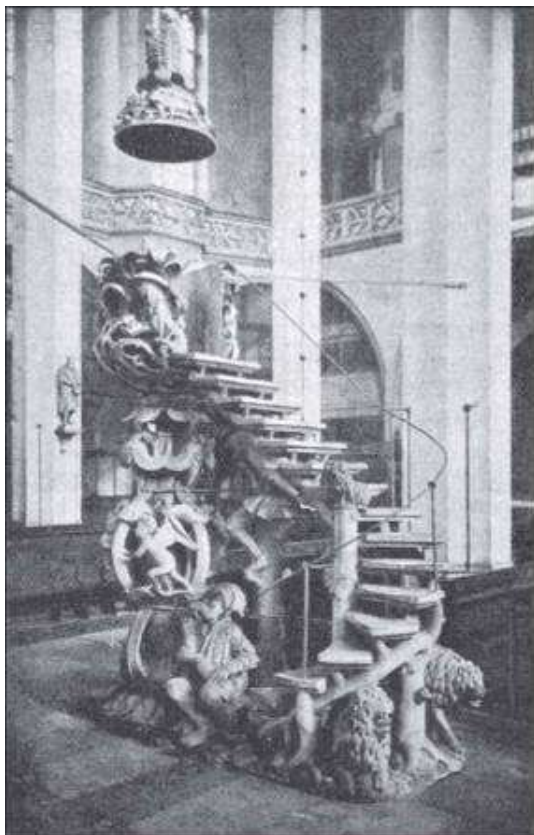


Рис. 407. Кафедра собора во Фрейберге. По Штехе

Со стороны крутого берега Эльбы пригнанное к неровностям почвы, наподобие замка, а с открытой, равнинной стороны устроенное как дворец, это внушительное здание в общем больше дворец, чем

замок. Все помещения покрыты сводами со стрельчатыми арками, некоторые поддерживаются столбами, одни снабжены богатыми сетчатыми сводами, другие сталактитовыми. Большие окна, расположенные в глубоких нишах, заканчиваются отчасти уже описанными гардинными арками, которые, по-видимому, отсюда впервые перешли в саксонское церковное строительство. Все сильные и слабые стороны немецкой поздней готики проявляются здесь с наибольшей ясностью.

Скульптура

Во всей обширной области Северной Германии художественная резьба была в большем распространении, чем каменная скульптура и бронзовое литье, которое ограничивалось по-прежнему немногими, скорее ремесленными, чем художественными литейными мастерскими. В течение первой половины XV столетия скульптурные мастерские различных северонемецких городов, не сходя с прежнего пути, стремились к свободе. В течение второй половины столетия на юге и востоке всей этой области стало проявляться все более сильное влияние Южной Германии, в особенности Франконии, между тем как к западу и северу от Вестфалии, которая с давних пор поддерживала с рейнской областью указанные Нордгоффом сношения, самостоятельно перерабатывались рейнские или даже зарейнские влияния. Средоточием северонемецкой каменной скульптуры этой эпохи была Северная Саксония. В сделанном около 1475 г. «Святом Гробе» для существовавшей раньше церкви св. Варфоломея в Дрездене (теперь местный музей древностей) мы видим отклики школы Крафта, параллельно которой она идет. Кафедра в соборе во Фрейберге (рис. 407), возникшая, надо думать, около 1500 г., обозначает расцвет

упомянутого уже фантастически-реалистического саксонского древесного стиля, хотя и не изобретенного в Саксонии, но пользовавшегося здесь, как и позднее, около 1500 г., особым расположением. Древняя каменная кафедра имеет форму фантастического цветка с тюльпанообразной чашечкой, стебель и листья которого прикреплены каменными веревками к тоже высеченному из камня древесному стволу. Фигуры святых, реалистические фигуры крестьян (художник изображен в виде пастуха со своей собакой) и маленькие крылатые ангелы остроумно расположены и оживляют это замечательное сооружение, в стилистическом отношении совершенно невозможное, но с художественной стороны не лишенное интереса. Оно обозначает безграничную художественную самонадеянность между временем готики и временем Возрождения. Развитие северонемецкой каменной скульптуры всего XV в. предстает перед нами в Эрфурте, Магдебурге и Гальберштадте. В Эрфурте о первом дыхании нового времени свидетельствуют маленькие живо выполненные рельефы жертвователей (1422–1429) в соборе и церкви проповедников. Алебастровый горельеф архангела Михаила (1467) в Северикирхе совершенно выполнен в стиле XV столетия, а рельеф 1494 г. с изображением Мадонны в церкви св. Варфоломея показывает скорее грубую силу, чем художественную прелесть реалистического стиля. В Магдебургском соборе каменная статуя архиепископа Альберта IV первой половины века полна уже естественности и жизни, но статуя Мадонны на главном столбе около кафедры имеет беспокойные складки одежды, хотя в этой статуе есть известная грация последней четверти века, а надгробный памятник императрице Эдите заимствовал разветвления саксонского древесного стиля конца века. Наконец, если в соборе в Гальберштадте апостолы (1422) в хоре представляют

плохую ремесленную работу, то в одной из капелл хора находится несколько более поздняя прекрасная статуя стоящей Богоматери, а затем в другой капелле – отличный рельеф с «Поклонением Младенцу» (1517), показывающий дальнейшее изменение позднеготического стиля при переходе к стилю Возрождения. Апостолы на столбах церкви св. Иоанна Богослова в Оснабрюке, в северо-западной Нижней Саксонии, представляют переход от готической напыщенности второй четверти столетия к сильному реализму последней четверти этой эпохи, тогда как каменный рельеф на одной из башен собора в Мюнстере исполнен в духе нового времени. Богатой художественной жизнью отличался в XV в. Любек – главный город Ганзы. Именно здесь, как показал Гольдшмидт, после 1400 г. выступила на первый план каменная пластика, пользовавшаяся вестфальским песчаником. К первой трети этой эпохи относятся несколько статуй апостолов и мудрых и неразумных дев, еще готически изогнутых, сохраняемых теперь в хоре церкви св. Екатерины. К середине столетия Гольдшмидт относит Мадонну в виде зрелой женщины с обнаженным Младенцем Христом на руке, стоящую снаружи, на западном портале церкви Девы Марии. Собственно, к концу столетия относятся четыре больших барельефа за восточными перилами хора церкви Девы Марии, в общем спокойно и выдержанно представляющие Омовение ног, Тайную Вечерю, Молитву в саду Гефсиманском и Взятие Христа под стражу, с отдельными, взятыми из жизни чертами. Любекским церквям принадлежат также единственные северонемецкие бронзовые изделия этого времени: в соборе – латунная купель (1455) с ангелами, поддерживающими ее, а под килевидными аркадами ее остова – Христа и апостолов; в церкви Девы Марии – латунная дарохранительница (1476–1479),

по сравнению с верхненемецкими дарохранилищами менее искусная по своим формам. Сохранились сотни позднеготических северонемецких резных алтарей. Некоторые стоят еще на своих прежних местах, но большая часть разошлась по провинциальным археологическим музеям больших городов, вроде Берлина, Бреслава, Дрездена, Мюнстера и т. д. Большинство верхнесаксонских резных алтарей относится к середине XVI столетия, между тем как в Тюрингии, где самыми значительными школами резьбы по дереву обладали Заальфельд и Эрфурт, сохранились очень важные произведения этого рода еще из XV столетия. Знаменитые вестфальские алтари, как, например, алтари в Гальтерне, Фредене, Дортмунде (церковь апостола Петра), Билефельде (церковь св. Николая) и т. д., до недавнего времени считавшиеся первоклассными местными произведениями, оказались антверпенскими работами, а другие, как алтари в Оснабрюке (церковь апостола Иоанна Богослова) и Дорстене, — брюссельскими работами первых десятилетий XVI в. Силезские резные произведения отличаются от бранденбургских, а ганноверские от померанских лишь некоторыми провинциальными особенностями, которые легче видеть, чем определить словами. Немецкая манера делать фигуры в средних кивотах большими в некоторых местностях борется с нидерландской традицией делать эти фигуры маленькими. Вполне немецким, и притом северонемецким, является, например, алтарный кивот любекской гильдии св. Луки (1484), в местном музее. Средняя его часть изображает евангелиста Луку, пишущего Мадонну. Однако среди сохранившихся северонемецких резных деревянных произведений лишь немногие возвышаются до настоящего искусства. Следует назвать, например, сидячее изображение св. Доминика в церкви миноритов в Лейпциге, которое

мы вместе со Шмарсовым считаем не древнее 1400 г., 12 еще готических любекских апостолов первой половины XV столетия, в Национальном музее в Мюнхене, и трогательный, в высшей степени тщательно выполненный во всех деталях «Плач над телом Христа» (около 1500 г.) в церкви Девы Марии в Цвиккау. Вопрос, не были ли верхнесаксонские мастера франкского происхождения, остается открытым.

Живопись

До какой степени искусство в XV в. стало уже общим достоянием Германии, показывают многочисленные остатки фресок и еще более многочисленные станковые картины этого времени, сохранившиеся также и в Северной Германии. Если не считать произведений той полосы, которая от Вестфалии через Ганновер и Гамбург простирается до Любека и отсюда завоевывает скандинавский и балтийский север, то живопись здесь стоит на более низкой художественной ступени, чем в более далеких частях запада и юга Германии. В Верхней Саксонии, Тюрингии и Силезии господствует франкское влияние. В Бранденбурге, фрески XV столетия которого были описаны Георгом Фоссом, а алтари – Мюнценбергером, господствует известная самостоятельность художественного изобретения, в области живописи, однако, не приводящая к таким несравненным произведениям, как в архитектуре. В упомянутой уже северо-западной полосе начиная с последней четверти столетия нидерландская живопись оказывала более непосредственное влияние, чем в других областях Германии, но и здесь вплоть до конца этой эпохи многое, что с первого взгляда могло бы показаться подражанием, следует отнести на счет общности происхождения. Из северонемецких росписей стен

и потолков этой эпохи мы отметим здесь только фрески в ратуше в Госларе, раньше приписанные Микеланджело Вольгемуту, но они несомненно южнонемецкого происхождения. На потолке изображены четыре события из жизни Спасителя, окруженные двенадцатью пророками и четырьмя евангелистами, а на стенах – двенадцать римских императоров, чередующихся с двенадцатью сивиллами. По своей символической композиции этот ряд картин, свободные формы и уверенное письмо которых выходят уже за пределы XV столетия, стоит особняком между сохранившимися немецкими монументальными произведениями того времени. Мы не будем рассматривать северонемецкие витражи, из которых пользуются известностью окно хора 1467 г. с изображением Страшного Суда в приходской церкви в Вербене и окно хора прежней замковой церкви Девы Марии; также не будем останавливаться на книжных миниатюрах этого времени. Но все же напомним, что среди иллюстрированных книг некоторые любекские печатные произведения занимают выдающееся положение. Среди светских исторических книг отметим напечатанную в 1475 г. «Хронику» Луки Брандиса, а среди священных книг – Библию 1494 г., которую вместе с появившимися в 1489 г. гравюрами на дереве «Пляски мертвецов», в Германском музее Нюрнберга, Гольдшмидт связывал с любекским живописцем Нотке (см ниже). Гравюра на меди в продолжение этого времени процветала только в Вестфалии. В Бохольте работал Израэль ван Мекенем, сын переселившегося сюда мастера берлинских «Страстей Господних». Хотя Израэль копировал многие гравюры южнонемецких мастеров, но его интересные гравюры с поясными автопортретами и портретами его жены показывают, что его нельзя сбрасывать со счетов. Главную роль в Северной Германии

играла станковая живопись. Повсюду встречаются имена художников, открытые в архивах Альвином Шульцем для Бреславля, Гейзером и Вустманном – для Лейпцига, Гольдшмидтом – для Любека; точно так же нет недостатка в алтарях с картинами на створках, но большинство их стоит на такой ступени искусства, которая показывает, что большинство указанных живописцев были только ремесленниками. Все же в качестве более утонченной саксонской работы начала XV в., весьма вероятно ведущей начало от пражской школы, мы отметим картину на доске в церкви миноритов в Лейпциге, указанную Шмарсовым. На одной стороне Дева Мария сидит перед пишущим св. Домиником, открывая ему религиозные тайны; на другой изображено на золотом фоне Благовещение. Наоборот, нюрнбергское влияние видят в «бреславльском мастере 1447 г.», алтарь которого со св. Варварой, в Музее древностей главного города Силезии, напоминает алтарь Тухера в Нюрнберге; однако возможно, что и он непосредственно примыкает к пражской школе. Более удачным представляется вертенбергский алтарь 1468 г. в соборе в Бреславле, в котором Тоде видел более зрелое произведение мастера св. Варвары. Совершенно изменившийся стиль последней четверти века предстает в четырех замечательных алтарных створках церкви августинцев (Reglerkirche) в Эрфурте с изображением на оборотных сторонах больших фигур святых, а на передних – новозаветных событий, в чрезвычайно неловких, даже искривленных формах, но представляющих талантливое применение красок, проникнутых светом. Что художник, которому Тоде приписывал даже «Венчание терновым венцом» и «Перенесение креста» вольгемутовского алтаря в Цвиккау, выучился своему искусству в Нюрнберге, на самом деле весьма вероятно. Мы уже знаем, что станковая живопись в Вестфалии,

по крайней мере, была такая же древняя, как в Нюрнберге, если не древнее. Но из этого не вполне ясно, почему развитие древней живописной манеры XIV в. в новый живописный стиль XV в. совершилось здесь в зависимости от кельнской живописи. Вестфальцы XV столетия принадлежали к имевшим наибольшее значение германским ветвям, их живопись, средоточием которой оставался по-прежнему Зёст, развивалась самостоятельно в соответствии с духом времени. В лице Конрада из Зёста, с которым нас ознакомил Нордгофф, мы встречаемся уже в самом начале XIV в. с сильным, хотя и не гениальным мастером. Исходную точку для суждения о нем дает помеченный 1403 г. подписанный его именем большой алтарь в церкви в Нидер Вильдунгене, из трех частей, с Распятием в средней части. В пределах традиционных главных формул, к которым, само собой понятно, относится золотой фон, здесь пробивается могучий порыв к природе и жизни. «У подножия креста, – говорил Альденгоффен, – сходятся рослые фигуры вестфальского дворянства и приземистые крестьяне. Есть и собаки. В святых женщинах много тонкого и правдивого выражения. В картинах левой створки от Матери и Младенца веет сиянием прелести». Руку того же мастера мы видим, например, в картине с золотым фоном в церковном доме св. Патрокла в Зёсте, представляющей св. Николая с основателями – духовными лицами, и в створках со св. Доротеей и св. Одилей в музее в Мюнстере. Зрелый вестфальский стиль второй половины столетия мы видим впервые в «лисборнском мастере», то есть в художнике, написавшем картину главного алтаря монастырской церкви в Лисборне. Алтарь с картиной «Распятие» все еще на золотом фоне был освящен в 1465 г. К сожалению, от него сохранились только разрозненные фрагменты: восемь частей, в На-

циональной галерее в Лондоне, и вырезанный кусок с благородной головой Спасителя и ангелы, в музее Мюнстера.



Рис. 408. Бичевание Христа. Картина мастера Франке на алтаре св. Фомы в галерее искусств в Гамбурге. С фотографии Нёринга

Определенный, ясный рисунок, прекрасная моделировка и светлые краски отличают это мастерское произведение немецкого искусства, в котором реальность и чувство красоты явились в редком для того времени сочетании. В главных сохранившихся произведениях Ганновера известная самостоятельность сочетается с вестфальскими отголосками. Отметим грубо

выполненный большой алтарь с двумя парами створок (1424) брата Германна из Дудерштадта, в музее Ганновера. В Распятии его средней картины сугубо реалистические детали – у одного из разбойников на кресте течет кровь из носа – соединяются еще со старой немелостью, пластической и живописной.

Гамбург был центром северонемецкого искусства XV в. Мастер Франке, начавший писать в 1424 г. алтарь св. Фомы для общества купцов, поддерживавших сношения с Англией, своей самостоятельной силой в пределах переходного стиля от идеализма к реализму, стильностью и в то же время естественностью, блестящими, гармонизирующими красками и убедительностью страстной манеры рассказывать превосходит всех своих немецких современников. Важнейшее его произведение, в Гамбургской галерее (Kunsthalle), включает: в средней картине, на золотом фоне, – «Распятие», от которого, к сожалению, сохранился только фрагмент; на сохранившихся внутренних створках, с внутренней стороны, точно так же на золотом фоне, – «Бичевание» (рис. 408), «Распятие», «Положение во гроб» и «Воскресение», а с наружной стороны и на внутренних сторонах наружных створок на красном фоне, усеянном золотыми звездами, в верхнем ряду – четыре события из жизни Девы Марии, а в нижнем – четыре сцены из жизни и кончины св. Фомы Кентерберийского, которому был посвящен алтарь. Как захватывающе действует «Бичевание», как тягостно – «Несение креста», какое мощное «Воскресение», как стильно, правдиво и величаво изображено «Поклонение волхвов» и как сумел мастер перевести историю английского святого на ряд убедительных картин, не имея предшествующих образцов! Несомненно, работой мастера Франке являются и трогательные изображения Христа в терновом венце, в Лейпцигском музее и Гамбургской галерее, из кото-

рых первое, должно быть, произведение более раннее, чем алтарь св. Фомы, а последнее – более позднее. Гораздо сильнее всех вестфальских наслоений и всех откликов упомянутой уже картины того же времени в Ганновере – самостоятельное, полное художественной силы творчество этого мастера, о которое разбиваются все односторонние теории различных влияний. В это время любекская школа перерабатывала воспринятые ею вестфальские и нидерландские влияния. Обратимся к ее двум мастерам. Один из них назвал сам себя на своем произведении Германом Роде; другой в многочисленных документах 1467–1501 гг. называется Бернтом Нотке. Главное произведение Роде с его подписью – алтарь св. Луки (1484), в Любекском музее. С его резным алтарем мы уже ознакомились (выше). Когда он закрыт, то на фоне далекого пейзажа под голубым небом с нежными переходами тонов видны все еще слегка изогнутые стройные, бледные фигуры св. Екатерины и св. Варвары; если раскрыть створки, то перед нами будут в двух рядах одна над другой восемь картин из жизни св. Луки. С первого взгляда эти изображения напоминают, конечно, нидерландские картины, но слабее их по рисунку и мягче по тонкому, очень плавному письму. По выражению Гольдшмидта, они кажутся «точно покрытыми нежным пушком». Из остальных произведений, которые на основании этих картин следует приписать Роде, мы назовем алтарь 1468 г., в Историческом музее в Стокгольме, алтарь 1482 г. в церкви св. Николая в Ревеле и два украшенных библейскими картинами диптиха 1494 и 1501 гг. в церкви Девы Марии в Любеке. Нотке, известный по источникам любекский мастер, придерживался совершенно другого направления. Он ближе к верхне- или среднерейнским мастерам; он тверже в контурах, пластичнее в моделировке, естественнее в изображении

природы и более убедителен в композиции, чем Роде. Документально удостоверенными его произведениями являются главные алтари в соборе в Орхусе (1479–1482) и в церкви Святого Духа в Ревеле (1483). В Любеке алтарь Божьего Тела 1496 г., теперь в музее, принадлежит, по-видимому, по крайней мере, его мастерской. Таким образом, мы увидели, как немецкая живопись благодаря посредству города Ганзы распространяется вплоть до самых отдаленных берегов Балтийского моря.

Архитектура

Эпоха раннего Возрождения одарила Данию, Швецию и Норвегию такими большими и великолепными церквями, что поколениям позднего средневековья оставалось только их наполнять, кое-где достраивать или перестраивать, снабжать украшениями в духе нового времени и по мере надобности наряду с ними строить церкви меньших размеров, в художественном отношении имеющие меньшее значение. Собор в Орхусе в Ютландии, первоначально церковь переходной эпохи, в своем современном виде, с заключенным в многоугольник хором зальной системы и западной башней, по существу относится к XV в. Спутник его, старый собор в Роскилле, на острове Зеландия получил в это время свою богатую капеллу Святой Троицы (1459–1464), фронтоном которой покрыт чрезвычайно пышными кирпичными орнаментами. Собор в Линкёпинге, в Швеции, пережил около этого времени свой четвертый, и последний, строительный период, которому он обязан своим благородным трехсторонним хором, снабженным обходом и тремя капеллами, произведением мастера Герлаха из Кёльна. Собор в Упсале в XV столетии приобрел западный фа-

сад в балтийском кирпичном стиле, башни, главный портал и величественное круглое окно. Изобразительные искусства

Еще более ремесленны и несамостоятельны, чем северо немецкое монументальное искусство XIV в., скандинавская церковная скульптура и фресковая живопись этой эпохи. Как из предыдущей, так и из этой эпохи остатки скандинавских фресок сохранились в поразительно большом количестве. Магнус-Петерсен описал 85 датских серий фресок XV столетия. При этом, однако, речь идет большей частью о скудных остатках былого великолепия, но хотя эти остатки и выставляют в благоприятном свете простодушие, с которым скандинавские художники разрабатывали свой материал, они не способны вызвать высокого мнения собственно об их художественных достоинствах, да притом и в отношении преобразования художественного языка форм в реалистическом духе они остались позади юга. Отметим большие церковные алтари, размещенные в настоящее время в музеях Стокгольма и Копенгагена; но именно здесь испытание скандинавского искусства на самостоятельность не дает результатов. Почти все эти алтари оказываются привозными произведениями, а немногие, могущие сойти за местные работы, являются слабыми и несамостоятельными. Из датских алтарей, опубликованных в большом труде Фр. Бекетта, древнейшие, как, например, алтари церкви в Беслунде на острове Зеландия начала XV столетия происходят из Любека и Шлезвиг-Гольштейнии, но в них еще заметен древнекельнский стиль, проникший, как полагают, через Вестфалию в Любек. Важнейшее произведение из последней четверти столетия – это большой запрестольный образ в соборе в Орхусе, исполненный в 1479–1482 гг. любекским мастером Берн-том Нотке, собственноручные произведения которого

находятся также в Ревеле и Любеке. Главный кивот включает резные фигуры святых; двойные створки снаружи и внутри расписаны изображениями из Нового Завета и из житий святых, фигурами святых и портретом жертвователя. Здесь виден резко выраженный северо-немецкий стиль этого времени. Напротив, великолепный алтарь Страстей Господних в церкви Выборга, по знаку мастерской – раскрытой ладони – приписываемый Антверпену, представляет собой нидерландское искусство начала XVI столетия, между тем как знаменитый мистический алтарь, выполненный Клаусом Бергом из Любека между 1518 и 1521 гг. для церкви францисканцев в Оденсе (теперь в церкви Богоматери), показывает, что в Дании до самого XVI столетия и далее Любек считался авторитетом в области искусства. О положении иноземных резных алтарей этого рода в Швеции приводим отзыв Росваля: «Впечатление, которое они как художественные произведения производили на бедные искусством северные страны, становится понятным, если принять во внимание, что украшенные скульптурой порталы были здесь редкостью, надгробных памятников со свободно стоящими скульптурными фигурами вовсе не было, а местная живопись состояла большей частью из декоративной росписи сводов, и что, таким образом, в деревянных алтарях с их резным остовом и расписными боковыми створками соединялось почти все, что шведы этого времени знали в области скульптуры и станковой живописи». В продолжение всего XV в. в Швецию шел ввоз резных алтарей из Северной Германии, из Любека. Типичным для распознавания любекских работ является прекрасный алтарь Страстей Господних, в Историческом музее в Стокгольме, на котором имеется обозначение места и дата (1468). После 1500 г., однако, ввоз в Швецию художественных произ-

ведений из Любека прекращается. Около этого времени его совершенно вытесняет вывоз из Нидерландов, начавшийся уже около 1480 г. Сначала преобладали брюссельские резные алтари, но затем получают преобладание антверпенские, хорошо представленные в Историческом музее в Стокгольме, вплоть до того времени, когда после 1520 г. Реформация положила конец этой художественной торговле. «Наряду с этим, – говорил Росваль, – в течение всего упомянутого времени идет местная работа, по-видимому, взявшая себе за образец северонемецкую пластику. По крайней мере, я не знаю ни одного шведского произведения, на которое заметным образом повлияло бы фламандское искусство». В течение великой эпохи расцвета (1475–1500) нидерландское искусство было, в конце концов, таким же искусством Германской империи, как и немецкое искусство. Это немецкое искусство, каким бы крупным ни считать французский вклад в него, господствовало в XV в. над большей частью Европы. Новое национальное итальянское искусство простирало за Альпы лишь отдельные свои побег и делало более серьезные попытки обосноваться на западных и восточных берегах Средиземного моря, но, если не считать архитектуры, оно в течение этой эпохи столько же заимствовало от германского севера, сколько ему давало. Вне Италии нидерландское искусство, благодаря частым сношениям с французским приобретшее наружный лоск и ставшее более утонченным, завоевало не только значительную часть Франции и Англии, но даже, минуя Францию, захватило Испанию и Португалию и одновременно заключило неразрывный союз со своим верхне-немецким собратом, впрочем, больше давая, чем получая взамен. Немецкое искусство, развивавшееся и параллельно с ним, и иногда примыкавшее к своей нидерландской учительнице, оказало, как мы видели,

непосредственное влияние на весь скандинавский север, а на славянском и мадьярском востоке, который в то же время оживотворяла Италия, оно давало себя знать вплоть до конца византинизма.

III. Искусство Италии

1. Искусство Тосканы и Центральной Италии

Введение. Архитектура

В XV в. на территории Италии переживает величайший расцвет искусство Возрождения, явившееся переломным этапом в культурном развитии Европы. Если изобразительные искусства Апеннинского полуострова в это время так решительно воскресили язык классической древности даже в области столетней поэзии и науки, что их создания мы по праву можем назвать Возрождением, то все-таки античные формы они слили вместе со своими собственными, прошедшими через все средние века национальными традициями в новое, неразрывное целое. Возрождение античной древности проявляется поэтому в Италии прежде всего в архитектуре, а также в обрамлениях, орнаментах и задних планах скульптуры и живописи. Поэтому в отношении к архитектуре мы говорим также о раннем итальянском Возрождении XV в. в противоположность к позднему Возрождению XVI столетия. В это время великие разносторонние художники становятся во главе художественного движения прежде всего в Тоскане, которая в духовном смысле оставалась Италией Италии, а в Тоскане, прежде всего во Флоренции, где крупные дворянские и купеческие роды, из которых Медичи в конце XV столетия готовились променять табурет купца на трон государя, уже в течение всего столетия соперничали между собой в покровительстве искусствам. Когда Леон Баттиста Альберти, выдающийся флорентийский ученый и зодчий, возвратился в 1435 г. из последнего изгнания в свой родной город, он был приятно поражен, увидев успехи «нового направления», которые за это время вызвали здесь к жизни

великие архитекторы, скульпторы и живописцы. Мастера, которых он указывал по этому поводу в своем сочинении о живописи (*Della pittura*), еще и теперь признаются пионерами раннего флорентийского Возрождения. В качестве архитектора он называл Брунеллески, к которому он скоро и сам присоединился, в качестве скульпторов – Донателло, Гиберти и Луку делла Роббиа, в качестве живописца – одного Мазаччо, причем мы утверждаем, в противоположность неосновательному возражению Яничека, что Альберти имел в виду именно живописца с этим именем. Мы хорошо сделаем, если с самого начала запечатаем эти имена в нашей памяти. Новый дух нового столетия, даже в тосканской архитектуре, уже больше не возводившей готических построек, пригодился прежде всего при распланировке пространства. Изучение конструктивной системы античного зодчества, древнегреческая строгость которого в остатках поздней римской эпохи почти вполне утратилась, тем менее приводила флорентийских мастеров снова к строгой конструкции, что они по освобождению от готических основ не вполне еще сознавали органическую закономерность античных форм. В общем имели значение план и стены, покрытые пилястрами, подражающими античным, наподобие выдвинутой вперед декорации, господствовали размеры и пропорции. В частности готические формы заменялись теперь античными. Столбы, независимо от пилястров, снова стали переходить в колонны по большей части с аттическими базами (см. т. 1, рис. 330) и капителями, часто непонятных, но со вкусом выполненных стилей коринфского и ионического, тосканско-дорического или сложного (композитного) стиля; крестовые своды снова перешли в плоские покрытия или купола, стрельчатые арки снова обратились в полуциркульные, которые по общему правилу стали

предпочитать прямым балкам даже для соединения колонн. Но раньше и решительнее всего подражание античному искусству проявилось в украшениях и орнаментальных мотивах, которые в их легкой форме стали теперь на итальянском художественном языке неточно называть арабесками. Снова появляется позднеантичный пилястр, украшенный внутри обрамлений идущими вверх листьями и завитками, часто растущими из ваз. Крылатые и бескрылые обнаженные мальчики эллинического времени, пока они еще не стали христианскими ангелочками, снова появляются в виде амуров, имеющих чисто декоративное значение. Трофеи, канделябры, рога изобилия, маски, венки, гирлянды, ветви с плодами и цветами, связки плодов и ленты часто изображаются в античном стиле, но часто также полны новой жизни, подмеченной непосредственно у природы. Само собой понятно, что при случае и меандр, и волнистая линия снова вступают в свои права. У великих мастеров, имена которых на устах у всех, именно в этой декоративной области были предшественники, создавшие, хотя и несколько беспомощно, но уже на переходе от XIV к XV столетию, заполнения рам в античном духе. Замечательно, что немца Пьетро ди Джованни, состоявшего на службе (1386–1402) управления по постройке Флорентийского собора, называют инициатором этого направления, привившегося в городе на берегах Арно. В обрамлениях восточной двери на южной стороне собора натурально выполненную листву он украсил фигурами животных в северном юмористическом духе и задуманными в античном духе, но еще плохо обработанными фигурами голых крылатых мальчиков, играющих на инструментах; на купели в соборе в Орвието (1402–1403) он в сотрудничестве с одним товарищем присоединил к ним уже бескрылых танцующих мальчиков. На

обрамлении восточной двери северного фасада Флорентийского собора Никколо д'Ареццо (ум. в 1456 г.), живший около 1400 г. в Риме, вместе с Антонио и Нанни ди Банко выполнил между 1403 и 1409 гг. фигуры крылатых мальчиков, играющих на инструментах, в разводах на внутренних сторонах косяков, которым в аканфовых листьях наружного дверного откоса соответствуют бескрылые амуры. Здесь явно начинается настоящий Ренессанс.



Рис. 409. Купол собора во Флоренции. С фотографии Алилари

Пионер архитектуры раннего итальянского Возрождения – Филиппо Брунеллески (1377–1446). Он начал золотых дел мастером, уже рано испытал свои силы в скульптуре на конкурсе с Гибerti и Донателло, а открытием основ живописной перспективы способствовал успехам живописи, но своей славой он обязан

главным образом произведениям в области архитектуры. Старинные биографы Брунеллески рассказывали, что в начале XV столетия он со своим другом, великим скульптором Донателло, отправился в Рим, чтобы там изучать и зарисовывать остатки древней архитектуры; хотя мы не будем опровергать это предание, но мы должны вместе с Фонтана указать на то обстоятельство, что Брунеллески в собственных постройках примыкает ближе к произведениям тоскано-романской послеантичной эпохи, как, например, к баптистерию Сан-Миньято и церкви св. Апостолов во Флоренции (ср. стр. 188–194), чем к римской античной древности. Первой крупной работой Брунеллески было окончание как раз готического здания – возведение купола (рис. 409) над готовым уже восьмиугольным с круглыми окнами барабаном Флорентийского собора. В 1417 г. у него просили дать свое мнение об этом куполе, проект которого, как показали Нардини и Фабрици, был окончательно выработан в 1367 г. Мастер, которому помогал Гиберти и другие, преодолел трудности покрытия неслыханного пролета. Постройка началась в 1420 г., освящение последовало в 1436 г. Восемью двойными сводами, которым соответствуют восемь сильных наружных ребер, круто вздымаясь кверху, стягивается купол под увенчанную стройной пирамидой верхнюю надставку, или фонарь. Художественной собственностью Брунеллески является этот фонарь с его пилястрами и полуциркульными арками, подражающие ионическим перила с балясинами (балюстрада) по внутреннему краю купола и нишеобразные пристройки по четырем из восьми сторон барабана. При взгляде издали, на что рассчитан купол, отдельные новые формы этих частей, к счастью, не выделяются, и по общему впечатлению купол Брунеллески, без которого Флоренция не была бы Флоренцией, органически

вытекает из готики собора. Первым произведением раннего итальянского Возрождения был построенный Брунеллески приют для подкидышей (*Ospedale degli Innocenti*), проекты которого он выполнил еще в 1419 г. Нижняя часть гладкого фасада развивается в одну из тех поддерживаемых стройными гладкими колоннами галерей с полуциркульными арками, которые, начиная с этого времени, стали охватывать стороны некоторых флорентийских площадей и многочисленные двory. На колоннах лежат самостоятельно разработанные капители в духе коринфских, каким Брунеллески везде оказывал предпочтение. Для украшения пандантивов галереи с арками применяются круглые рамы; плоским фронтоном снова приходится увенчивать прямо покрытые окна фасадов; по углам и рядом с порталами арочной галереи поднимаются пилястры, настоящие каннелированные коринфские пилястры, поддерживающие состоящий из трех частей венчик карниза, отделяющего нижний этаж от верхнего. Но удивительно, что этот состоящий из трех частей венчающий карниз снаружи, рядом с угловыми пилястрами, отпускается под прямым углом до земли, так что он, как в постройках уже упомянутой флорентийской послеантической эпохи, окружает этаж с галереей точно рамой. Церковные постройки мастера, открывающие собой эпоху, до окончания которых он не дожился, начались в 1421 г. постройкой новой церкви Сан-Лоренцо. Прежде всего была закончена «старая ризница», строгого благородства постройка с квадратным основанием, над четырьмя арочными стенами которой при посредстве «парусов» возвышается двенадцатиреберный всерный купол. Церковь представляет трехнефную базилику с колоннами древнехристианского типа (рис. 410, вверху). Хор и ветви трансепта отсечены под прямым углом. Над коринфскими колоннами

находятся четырехгранные надставки, принимающие пяты арок, в которых повторены позднеимские образцы (термы Диоклетиана; см. т. 1, рис. 507), но поняты они только наполовину. Стены боковых нефов расчленены коринфскими пилястрами с каннелюрами, между которыми открываются капеллы в форме низких с арочным верхом ниш. Главные нефы покрыты плоским потолком, а боковые – плоскими купольными сводами. Гладкий купол над перекрестием, не воспринятый Возрождением, является произведением одного из последователей. Чистые, строгого стиля отдельные украшения распределены еще бережливой рукой. Вторым, более богатым, а в некоторых отношениях и улучшенным повторением церкви Сан-Лоренцо является церковь Санто-Спирито (S.-Spirito) во Флоренции. Боковые нефы, куда во всю высоту открываются ниши капелл, окружают здесь одинаково ветви трансепта и хор, чем, конечно, достигается более богатое и живописное впечатление. Для итальянского замысла, по которому фасад продолговатой церкви независим от ее остова, любопытно то обстоятельство, что обе главные церкви Брунеллески остались без фасадов. Напротив, в полном блеске своего украшенного изящной лоджией фасада является капелла Пацци (Cappella de'Pazzi; см. рис. 410, внизу) около церкви S.-Croce во Флоренции, небольшое, но законченное мастерское произведение Брунеллески, воздвигнутое между 1430 и 1443 гг. Шесть коринфских колонн нижнего этажа галереи соединены просто прямыми балками, только над промежутком между средними колоннами изгибается, врезуясь в верхнюю стену, великолепная арка. Верхняя стена расчленена двойными коринфскими пилястрами. Между верхней стеной и крышей открывается простая галерея со столбами. Внутри здание состоит из среднего квадрата, над которым возвышается купол на

низком цилиндре, и из низких, покрытых коробовыми сводами боковых частей и квадратного, покрытого куполом алтаря. Отдельные формы повторяют формы старой ризницы Сан-Лоренцо с благородной законченностью и спокойной ясностью. Брунеллески указал новые пути и в области архитектуры флорентийских дворцов. Архитектура в «рустику» из плит, строго обрабатываемых наружу свои необсеченные поверхности, стала классическим дворцовым стилем раннего флорентийского Ренессанса. Колонны отошли прежде всего во дворы. В 1418 г. Брунеллески робко начал расчленять пилястрами мощные наружные стены самого раннего своего Палаццо деи Капитани ди Парте Гуэльфа, главный зал которого внутри был всецело рассчитан на украшение пилястрами. Его пример в этом отношении не сразу нашел подражателей, потому что в своем колоссальном палаццо Питти Брунеллески сам противопоставил ему в высшей степени внушительный пример чистой рустики. Хотя разноречивые свидетельства и допускают некоторые обусловленные датами сомнения в том, действительно ли этот дворец является созданием Брунеллески, но пока мы все-таки придерживаемся старинного предания, передаваемого уже Вазари, что его проектировал около 1440 г. великий основатель раннего Ренессанса. Из широко раскинувшегося здания, каким он является теперь, мастерским произведением Брунеллески можно считать, конечно, только среднюю часть с семью окнами одинаковой ширины во всех этажах (рис. 411), остальное прибавлено потом. Лишь отношения трех огромных ворот нижнего этажа, выложенных полукругом из клиньев рустики, и семи окон верхних этажей к поверхности стены, обуславливают величественный эффект первоначальной постройки.



Рис. 410. Филиппо Брунеллески. Интерьер церкви Сан-Лоренцо во Флоренции (вверху) и капелла Пацци при церкви Санта-Кроче (внизу)

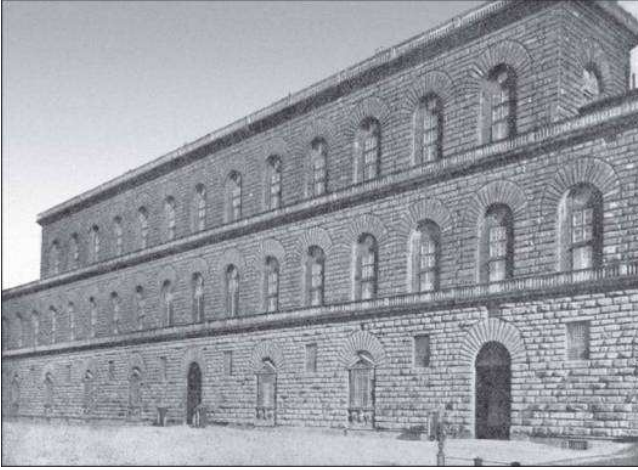


Рис. 411. Палаццо Питти во Флоренции. С фотографии Алинари

Среди последователей Брунеллески выделяется Микелоццо ди Бартоломмео (1396–1472), относительно места и значения которого в истории искусства происходил оживленный обмен мнений между Шмарсовым, Гансом Штегманном, Вольфом, Заксом, с одной стороны, и Боде, Фабрици, Геймюллером – с другой. Одни возвеличивают Микелоццо в ущерб Брунеллески и Донателло, а иные оценивают его слишком низко. Микелоццо начал свое поприще в качестве бронзовщика в числе сотрудников Гиберти и Донателло; как товарищ Донателло, исполняя вместе с ним обрамления некоторых надгробных памятников, в особенности памятника кардиналу Бранкаччи в Сан-Анджело а Нило в Неаполе (1427), он развился в архитектора. В качестве придворного зодчего Медичи Микелоццо уже с 1435 г. перенес центр тяжести своей деятельности на архитектуру. В отдельных формах своих зданий он по общему правилу строже и прозаичнее, чем Брунеллески, придерживался античных

образцов, насколько он их понимал, но иногда он охотнее, чем Брунеллески, оставался при готической традиции. В распланировке пространства он, напротив, являлся вполне даровитым мастером нового времени. К его самым ранним постройкам (после 1435 г.) принадлежит коридор к ризнице и капелла Медичи в Санта-Кроче во Флоренции. Именно здесь готические формы смешиваются с подражанием античным. Снабженные фронтонами наличники дверей коридора сделались образцовыми именно в смысле своей строгой античности. Между 1437 и 1443 гг. он руководил для Козимо де Медичи постройкой нового монастыря Сан-Марко. В его изящных клуатрах в ионическом духе и в трехнефном, поддерживаемом 22 колоннам в ионическом стиле библиотечном зале мы видим мастера, смело идущего своей дорогой. В фасаде церкви Сан-Агостино в Монтепульчиано, нижние части которой Шмарсов по праву приписал Микелоццо, в нижнем этаже виден ряд тонко сделанных пилястров в античном духе, первый этаж дает еще готические арки, а над порталом – ту же приподнятую килевидную арку, которую мастер применил уже в карнизе надгробного памятника Бранкаччи в Неаполе. Из остальных его церковных построек следует назвать капеллу Портинари в Сан-Эвсторджо в Милане, позднее произведение мастера, центральная часть которого примыкает к Брунеллески, между тем как ломбардские рабочие, исполнившие ее, придали ей богатые украшения из гирлянд плодов, канделябров, стрельчатых окон и орнаментов из терракоты. Но все мастерство Микелоццо проявилось все-таки в архитектуре дворцов. В котором году был построен дворец Медичи во Флоренции (теперь Риккарди), вопрос спорный в истории искусства. Вопреки известно, что он был начат только в 1444 г., Фрей показал, что на самом деле он был выстроен уже

в 30-х гг. Он был бы тогда древнее палаццо Питти, дальнейшим развитием которого он обычно считается, но не древнее Палаццо деи Капитани ди Парте Гуэльфа Брунеллески, за которым все еще будет оставаться первенство среди флорентийских дворцов раннего Возрождения. Прекрасный двор палаццо Риккарди, с которого распространилась затем композитная капитель, стал образцом для позднейших флорентийских дворцовых дворов. Настоящую рустуку в фасаде мы видим, впрочем, только в двух нижних этажах. Во втором верхнем этаже, вдоль которого сверху тянется, сильно выступая вперед, венчающий карниз с зубцами и консолями, наружу обращены уже отполированные плиты. Окна с полуциркульными арками, поднимающиеся еще от гзымзов⁸, разделяющих этажи, своим разделением на две части и круглые рамы в забутке свода напоминают о средних веках. По своему общему виду вместе с палаццо Питти именно это здание относится к дворцам раннего Возрождения, и теперь еще придающим улицам Флоренции особый отпечаток. От микелоццовского дворца Медичи в Милане, который в главном этаже, подобно его дворцу Ректората (1464) в Рагузе, имел еще стрельчатые окна, сохранилось лишь немного в Каза Висмаре, не считая богатого портала в античном духе в Археологическом музее. Как бы то ни было, но Микелоццо, участвовавший также в построении Флорентийского собора, должен занять почетное место среди многосторонних мастеров Возрождения в Италии. В качестве непосредственного преемника Брунеллески и Микелоццо следует назвать Джулиано да Майяно (1432–1490), которого Фабрици считал даже настоящим учеником Микелоццо в архитектуре. Начал

⁸ Гзымз (gzymz) – немецк. устаревш. Карниз, всякое украшение полочкой, приполок. – Словарь Даля.

он со столярного мастерства, украшал двери, спинки сидений хора и загородки инкрустациями из дерева. Его главные работы в церковной архитектуре – изящные пристройки собора в Сан-Джиминьяно (1466), отделка собора в Лорето (1479–1486) и новое здание собора в Фаэнце (1474–1486), в котором квадратный план Санто-Спирито во Флоренции с большой последовательностью соединяется с полной системой плоских куполов. Из светских сооружений Джулиано следует отметить прежде всего его долю в палаццо Квартези во Флоренции. Рустика ограничивается в нем нижним этажом, окна с полуциркульными арками украшены обрамлениями в виде гирлянд из листьев, а изящные капители колонн во дворе – канделябрами и дельфинами среди листвы. Джулиано был также строителем палаццо Спаннокки в Сиене, в котором повторяется стиль флорентийского палаццо Риккарди, но в лучше рассчитанных пропорциях, а в 1485 г. он воздвиг прекрасные капуанские ворота в Неаполе, обрамленные пилястрами, арка которых заключена между двумя великолепными башнями.

Из многочисленных построек Италии, в которых виден стиль Брунеллески, Микелоццо и Джулиано да Майяно, но которых нельзя отнести к определенным мастерам, отметим здесь только прелестные, отлично приспособленные к скату горы монастырь и виллу Бадии (аббатства) близ Фьезоле и церковь Санта-Феличе во Флоренции (1457), продольный корпус которой покрыт коробовым сводом. Леон Баттиста Альберти (1404–1472) – один из великих творцов, которому Юлиус Мейер, Манчини и Шумахер посвятили обстоятельные монографии. Воспитавшись при полном блеске гуманистических наук, он сам писал сочинения о живописи, скульптуре и архитектуре. Он примыкал к античным образцам еще непосредственнее, чем его

современники, но самостоятельнее, чем его преемники. В своих сочинениях и произведениях Альберти ратовал за свободную творческую переработку всех образцов. Исполнение своих гениальных проектов он обычно предоставлял архитекторам-специалистам. Его первое церковное сооружение, церковь Сан-Франческо в Римини, и его первое светское здание, палаццо Ручеллаи во Флоренции, были начаты в 1446 г. Готические капеллы однефной церкви Сан-Франческо в Римини он покрыл пышной архитектурной пилястров, а неоконченный фасад, в нижнем этаже которого впервые полуциркульные арки перекинута на колоннах, выступающих на три четверти, он выполнил по образцу арки Августа в Римини. Его палаццо Ручеллаи (рис. 412) во Флоренции, исполнение которого он передал Бернардо Росселлино, стало исходной точкой нового развития. Чистым фасадам с рустикой он противопоставил здесь фасад, смягченная поверхность рустики которого была расчленена во всех трех этажах посредством системы выступающих пилястров. В нижнем этаже он по древнеримским образцам сделал дорическо-тоscanские пилястры, в среднем этаже – пилястры в свободном ионическом стиле, а в верхнем этаже – в совершенно таком же свободном коринфском стиле. С большим вкусом сделанный легкий карниз с консолями заканчивает сверху изящное здание. В Мантуе Альберти воздвиг после 1459 г., сохранившуюся, к сожалению, лишь в виде развалины, церковь св. Себастьяна, которая возвращается к греческому кресту византийских церквей с одним средним куполом над перекрестием и четырьмя одинаковыми, перекрытыми коробовыми сводами боковых ветвей. Позже во Флоренции ему было поручено выполнение фасада Санта-Мария Новелла, инкрустация нижнего этажа которой была начала еще в готическое время, а фасад

был окончен в 1470 г. Верхний этаж, возвышающийся только над средней частью храма, как в трехнефных базиликах, своим расчленением пилястрами производит впечатление фронтового фасада античного храма с четырьмя колоннами, к которому, конечно, не подходят ни украшения в инкрустационном стиле, ни опущенное к границе верхнего этажа среднее круглое окно.



Рис. 412. Палаццо Ручеллаи во Флоренции.
С фотографии Алинари

Углы между нижним этажом и несколько суженным верхним мастер заполнил здесь приподнятыми, заканчивающимися волютами полуфронтами, ставшими

прообразом всех валют барокко. Наконец, новый архитектурный образец, который точно так же сумело оценить и использовать лишь время барокко, он создал под конец своей жизни в Сант-Андреа в Мантуе. Однонэфный интерьер храма, в который открываются капеллы, украшенные коринфскими пилястрами, покрыт коробовым сводом, украшенным кассетами. В высоком притворе фасада с фронтоном схема храмового фасада в первый раз занимает всю высоту и ширину здания. Планы Альберти в отношении Николая V в Риме остались, к сожалению, неисполненными. Этторе Бертих, однако, приписывал ему также проект знаменитого палаццо Канчеллерия в Риме, который представляется дальнейшей разработкой палаццо Ручеллаи. Среди подручных Альберти был Бернардо Росселлино (1409–1464), выполнивший палаццо Ручеллаи во Флоренции. При Николае V его призвали руководить постройкой собора св. Петра в Риме. Происходя из семьи скульпторов и архитекторов, он во Флоренции работает главным образом резчиком. В качестве зодчего он исполняет живописный фасад церкви Милосердия (*Misericordia*) в Ареццо, а по Фабрици, участвует также в постройке дворцов рустикой Неруччи и Пикколомини (дворец правительственных учреждений) в Сиене, еще не расчлененных пилястрами, и состоит на службе у папы Пия II (1458–1464), родной город которого, Корсиньяно, он превратил рядом роскошных зданий в папский город Пиенцу. Собор в Пиенце представляет трехнефную церковь зальной системы северного типа, но с повышенными полуциркульными арками над столбами и отдельными формами в стиле антика. Между дворцами здесь выделяется палаццо Пикколомини, фасад которого тесно примыкает к фасаду палаццо Ручеллаи во Флоренции. Младшие флорентийские архитекторы XV столетия также были большей частью

разносторонние художники и техники, советов которых добивались по всей Италии. К наиболее часто упоминаемым принадлежит Джулиано да Сангалло (1445–1516), состоявший не только соборным архитектором во Флоренции, но даже к концу своей жизни бывший некоторое время главным строителем собора св. Петра в Риме. Главными своими работами Джулиано принадлежит еще кватроченто. Прелестна его небольшая Санта-Мария делле Карчери в Прато (1484–1495) – круглая церковь со средним куполом, четырьмя покрытыми коробовыми сводами ветвями креста и с большим вкусом выполненными фризами, покрытыми синей и белой глазурью; в высшей степени привлекательна также его восьмиугольная ризница в Санто-Спирито (1488–1492) и монастырский двор Санта-Мария Мадалена де’Пацци (1492–1505) во Флоренции, ионические капители которого свободно подражают позднеимперским, в то время найденным во Фьезоле. Из его дворцов следует прежде всего отметить палаццо Гонди во Флоренции (1490–1498), двор с колоннами которого с коринфскими цветочными капителями и живописно расположенная лестница принадлежат к самым очаровательным созданиям XV в. По-видимому, следует приписать нашему мастеру также и палаццо Строцци во Флоренции, отданный Вазари скульптору Бенедетто да Майяно. По крайней мере, документально установлено, что Джулиано да Сангалло сделал модель этого огромного здания, заложенного в августе 1489 г. Это самый благородный и самый эффектный из частных дворцов с рустикой Италии. Своим эффектным видом он обязан модному главному карнизу, лишь в 1500 г. добавленному Симоне Поллайоло, по прозвищу Кронака, просто скопировавшего в увеличенном масштабе древнеримский карниз. Так и здесь в конце столетия самостоятельно выросший на почве

средневековья стиль рустики слился с чисто античными добавлениями в новое, неразрывное целое. То, что Симоне Кронака (1454–1508) дал самостоятельного в области церковного зодчества, показывает церковь Санто-Франческо аль Монте около Флоренции, в которой он вернулся к открытым стропилам. Вообще же он со вкусом распределял для украшения гладкие пилястры и ввел плоские круглые фронтоны над окнами, нововведение, нашедшее многократное подражание. Как он понимал архитектуру дворца, показывает более простой палаццо Гваданьи, третий верхний этаж которого состоит из открытой галереи с колоннами под далеко выступающей крышей. Наконец, следует назвать флорентийца Баччо Понтелли (1450–1494), которому Вазари ошибочно приписал большую часть построек раннего Возрождения в Риме. Его кирпичные церкви в пограничных областях, как, например, Санта-Мария Маджоре в Орчиано и Санта-Мария делла Грацие в Синигалии, обнаруживают изысканную простоту, обрастая скудость в достоинство. О значении прокладываемых новых путей флорентийских зодчих XV в. красноречиво свидетельствуют многочисленные церкви, монастыри и дворцы по обе стороны Апеннин. В Тоскане даже Сиена благодаря флорентийским строителям дворцов получила вид почти флорентийского города. Из числа разносторонних художников Сиены выделились в качестве архитекторов Франческо ди Джорджо (с 1439 до 1502 г.), Антонио Федериги (ум. в 1490 г.) и Джакомо Коццарелли (1453–1515). Коццарелли из церкви монастыря Оссерванца около Сиены сделал прелестное однефное здание с плоским куполом, а из палаццо дель Маньифико – простой дворец, главная привлекательность которого состоит в изящных кованых подставках для флагов. Сиенское зодчество XV в. уже не было таким самостоятельным,

как в XIV в. Между тем на востоке Средней Италии появляется теперь мастер, находившийся под влиянием Альберти, слава которого, благодаря его ученику Браманте, раскатилось по всей Италии. Этот мастер, о котором писали Ребер, Фабрици и Кальцини, был Лучано Лаурана (Задар, или Врана; около 1430–1502). Его античный язык форм превосходил чистотой язык форм всех его флорентийских современников. В его Палаццо Префеттицио в Пезаро (около 1465 г.) над тяжеловесной галереей со столбами находится высокий верхний этаж, украшение которого целиком сосредоточено на огромных окнах, обрамленных здесь впервые богато украшенными пилястрами и их перекладинами. Но главную свою деятельность Лаурана развернул в Урбино, куда его призвал герцог Федерико ди Монтефельтро. Новые части герцогского дворца, выполненные здесь Лаурана приблизительно около 1466 г., являются сокровищами истории искусства, и, однако, нововведения, выступающие в особенности в роскошном дворе, состоят здесь лишь в недостижимом благородстве пропорций и чистоте отдельных форм. Коринфским колоннам арочных галерей нижнего этажа отвечают чисто коринфские стенные пилястры верхнего этажа с капителями, обработанными по древнеримским образцам. Перекладины, образующие фризы, украшены надписями, буквы которых благодаря своей форме и расположению производят впечатление строгого орнамента. Дворец Лаураны в Губбио (1474–1480) также принадлежит к прекраснейшим произведениям архитектуры этого рода. Нет ничего удивительного, что на его глазах в Урбино вырос великий Браманте, впервые перенесший стиль своего учителя в Северную Италию и затем в Риме доведший его до высокого Ренессанса.

Скульптура

История итальянской скульптуры XV в. заслуживает быть написанной золотыми буквами. Она принадлежит к самым привлекательным и самым блестящим отделам всемирной истории искусства. Многочисленные нити связывают в этом столетии итальянскую скульптуру с архитектурой; более того, большинство скульптурных произведений представляли все еще неотделимые составные части наличников дверей и стенных ниш, алтарей и кафедр, органных трибун и алтарных преград, фонтанов и прежде всего надгробных памятников, которые в это время из надгробий на стенных консолях треченто (XIV столетия) стали переходить в надгробия эпохи кватроченто (XV столетия), помещаясь в стенных напших, тогда как свободно стоящие памятники, как они предпочитались на севере, оставались редкими, по крайней мере в Средней Италии. В сооружениях именно этого рода дана была возможность развиться орнаментике раннего Возрождения с ее ясным идеализмом, вполне в античном духе, часто представляющем разительный контраст с резким реализмом, в это время сильно проявившимся в главных статуарных произведениях пластики. Многие произведения малого искусства вроде статуэток и рельефных досок, если проследить их историю, также оказываются прежними составными частями предметов обихода. Произведения свободной круглой пластики еще редки. В качестве таковых надо отметить главным образом портретные бюсты, в качестве самостоятельных рельефных работ сюда относятся медали, чеканившиеся, конечно, прежде всего для того, чтобы передать потомству память об известных личностях. Наряду со скульптурой в мраморе, вышедшей из каменотесного мастерства, и со скульптурой в бронзе, стоявшей в

связи с производством золотых изделий, деревянная скульптура в Италии не пользовалась таким распространением, как на севере, но в это время здесь выступила вперед на тех же правах лепная из глины скульптура, ведущая свое начало от керамического производства. Особенностью тосканской керамической скульптуры была ее окрашенная оловянная полива. Эта техника, пришедшая с востока, часто применялась испанской керамикой средних веков (майолика, от острова Мальорка). Как показывает «Манфредова кружка» около 1400 г., в пинакотеке в Фаянзе, она была известна в керамическом производстве Фаянзы (отсюда фаянс) уже около начала столетия, но лишь Лука делла Роббиа ввел ее около 1435 г. в большую фигурную скульптуру. Цветная раскраска в керамической скульптуре с поливой и без нее и в деревянной скульптуре, как и раньше, играла главную роль. Мраморные статуи, однако, лишь в виде исключения раскрашивались целиком, обычно же они бывали только слегка тронуты краской и в отдельных частях позолочены или же оставались в своем светлом природном цвете. По своему содержанию итальянская пластика XV в. представляет еще по преимуществу портретное искусство или же берет сюжеты из Библии и житий святых. Аллегорические и мифологические фигуры, к которым мы скорее, чем к «жанру», причисляем обнаженных мальчиков – (putti), применяются в пластике лишь декоративно или на второстепенных местах, но в малом искусстве, а именно на оборотной стороне медалей, они играют известную роль. Жанровые изображения, однако, попадают лишь случайно или имеют второстепенное значение. Сущностью итальянской пластики стал в это время не предмет, а способ изображения. Люди являются в ней перед нами во всей своей телесности не только как существа из плоти и крови, но также с

крепкой основой костяка и со всеми характерными свойственными им чертами – то красивые, то безобразные, то старые, то молодые, то спокойные, то в душевном волнении или в движении. Обнаженное тело, встречающееся в пластике кроме детских фигур только у Адама, Евы, молодого Давида и св. Себастьяна, все-таки всюду чувствуется сквозь одежду, а кое-где и приоткрывается. Одежда уже не изображается ради нее самой и не отягощается неестественными ломаными складками, как в северном искусстве (вспомним Фейта Штоса), а только прикрывает формы тела, которые она позволяет угадывать и видеть. На все это и в итальянской пластике должно смотреть лишь в самой незначительной мере как на возрождение античного наследия, в наибольшей же части – как на новое, собственное воззрение на природу. Прибавим к этому свободу и естественность движений в изображаемых действиях, новую живописную, рассчитанную на глубину пространства форму рельефного стиля, употребительного до настоящего времени наряду со старым пластическим рельефным стилем. Уже Брунеллески и Альберти создали основы научной перспективы и обучали ей: с полным сознанием нового приобретения они при отделке архитектурных и пейзажных задних планов на рельефах сглаживали границы, отделяющие живопись от скульптуры. Снова воскресло учение о пропорциях, что показывают рассуждения Альберти, и пятидесятью годами позже высказывания Помпония Гаврика в их сочинениях о скульптуре. Для практики эти вычисления пока еще, конечно, не имели никакого значения. Душой и глазами итальянские скульпторы раннего Возрождения вписывались в природу, и так как у каждого из них была собственная душа и свои глаза, то каждый из них и был сам по себе художественной личностью. Сила и грация,

строгость и прелесть появляются в произведениях разных мастеров, даже часто в разных произведениях одних и тех же мастеров, то рядом, то в тесном внутреннем сочетании.



Рис. 413. Надгробный памятник Иларии дель Карретто работы Якопо делла Кверча. С фотографии Алинари

Впрочем, и в скульптуре Тосканы новый стиль проявился не сразу. На мастеров переходного времени Антонио ди Банко и Никколо д'Ареццо мы уже указывали. Никколо д'Ареццо (ум. в 1456 г.) пользовался такой известностью, что его привлекали для украшения соборов не только во Флоренцию, но и в Милан, и в Венецию. Его большие скульптурные работы, как, например, колоссальное сидячее изображение св. Марка в соборе и св. Луки из Орсанмикеле, в Национальном музее во Флоренции, по схематичным складкам их одежда, оцепенелости голов и неподвижности поз лишь наполовину принадлежат новому времени. Сын Антонио Нанни ди Банко (около 1373–1420) стоит уже значительно ближе к новому времени. Неподвижность его группы четырех святых на Орсанмикеле является, быть может, преднамеренной из-за

неверно понятого антика. Настоящей скульптурой Возрождения является фигура св. Элигия на том же здании; по своему бытовому содержанию имеют важное значение рельефы на цоколях под вышеупомянутой группой, а под этой фигурой – небольшие угловые изображения, вводящие нас в мастерскую каменотесов и кузницу. Великими тосканскими мастерами переходного времени являются Якопо делла Кверча из Сиены и Лоренцо Гиберти из Флоренции.

Якопо делла Кверча (1374–1438) – мастер с сильно выраженной самобытностью, осуществлявший свои художественные намерения главным образом посредством смелых положений тела и движений фигур, хотя, конечно, у него и нет еще совершенного знания форм тела; напряженная поза его фигур, напоминающая иногда смелый контраст двух сторон тела, посредством которого Микеланджело усугубляет душевные движения, у Кверча является в сущности еще готическим изгибом только что прошедшего времени. Как истинный художник он является перед нами лишь после своего участия в известном конкурсе 1402 г. во Флоренции. В Лукке, как мы принимаем вместе с Корнелиусом, он уже в 1406 г. выполнил величественный по своей простоте и, как исключение, еще свободно стоящий в соборе памятник Иларии дель Карретто (рис. 413). Спокойно и величественно лежит еще готического характера фигура усопшей с собакой в ногах на саркофаге, стороны которого украшены обнаженными крылатыми мальчиками чисто античного характера, несущими гирлянды. В 1413 г. в Лукке Кверча выполнил верхнюю, также еще готического характера, часть мраморного алтаря в церкви Сан-Фреддиано, рельефы на цоколе которого, добавленные только в 1422 г., представляют дальнейшее развитие в направлении к более свободному и более мягкому исполнению. В

Сиене Якопо украсил между 1414 и 1418 гг. переднюю стенку фонтана Фонтане Гайя (Fonte Gaia) горельефными фигурами Мадонны и добродетелей, статуями по сторонам и в нишах и изящными рельефами, о достоинстве которых дает отчасти представление сохранившееся в музее собора «Изгнание из рая». В Сиене в 1416 г. он предпринял изготовление шестиугольной купели в Сан-Джованни. Нижний готического характера бассейн украшен шестью бронзовыми рельефами, из которых Якопо закончил в 1430 г. только «Изгнание Захарии из храма», а исполнение остальных предоставил другим мастерам. Киворий в формах Ренессанса, поднимающийся из середины бассейна, Кверча украсил сам красивой статуей Иоанна, венчающей его вершину. Наконец, в Болонье между 1425 и 1438 гг. мастер заполнил обрамление главной двери Сан-Петронио превосходными скульптурными украшениями. На каждом из двух боковых пилястров находится пять рядов квадратных полей, одно над другим, с рельефными изображениями из истории творения мира, поразительно величественными по замыслу и в высшей степени богатыми по формам. Архитрав включает пять живых по движению композиций детства Спасителя. В тимпане между двумя святыми сидит на троне Мадонна в свободной, непринужденной позе, но с плохо изображенными складками одежд, как обычно в женских фигурах мастера. Рельефы «Сотворение мира» являются самыми зрелыми работами Кверча, мощное искусство которого продолжало оказывать влияние вплоть до Микеланджело. В Болонье мастер выполнил одну из тех покоящихся на консолях стальных гробниц, которые так часто встречаются среди готических «гробниц профессоров» знаменитого университетского города. Это надгробный памятник Антонио Галеаццо Бентивольо в Сан-Джакомо Маджоре – первоначально

действительно профессорская гробница, выполненная мастером для некоего доктора Вари. Усопший покоится на наклонной доске саркофага, украшенного статуями святых и добродетелей; передняя сторона саркофага представляет аудиторию. Статуи были закончены другой рукой лишь после смерти мастера. Своей школы Кверча не создал, но молодые мастера Сиены, большую часть которых мы уже назвали в числе архитекторов, несомненно находились под обаянием его таланта. Без него не может быть понят, прежде всего, Антонио Федериги (около 1420–1490), принадлежащий к наиболее возвышенным художникам итальянского раннего Возрождения. Его мраморная сивилла на соборе в Орвието и мраморные фигуры в Казино де'Нобили в Сиене, в особенности св. Ансан, представляют величайших по замыслу, энергичных и свободных людей. Сделанная с хорошим пониманием форм нагая статуя Вакха в палатце д'Эльчи в Сиене, приписанная ему Шмарсовым, принадлежит, во всяком случае, к самым ранним мифологическим нагим фигурам итальянского Возрождения, сделанным ради них самих. В качестве золотых дел мастеров и литейщиков из бронзы работала в Сиене семья Турино, из которых Джованни ди Турино (ум. около 1454 г.) выполнил для купели Кверча, без сомнения, менее важные по своему значению рельефы «Рождество» и «Проповедь Иоанна Предтечи в пустыне». Другое направление дал сиенской скульптуре живописец Лоренцо Веккетти (около 1412–1480). Известны его киворий (табернакул) главного алтаря собора и в высшей степени тщательно выполненная бронзовая статуя Спасителя на главном алтаре госпиталя Санта Мария делла Скала. В том же направлении работали Франмеско ди Джорджо (1439–1501), главное произведение которого — поразительно жизненные бронзовые ангелы, стоящие рядом с соборным кивори-

ем Веккьетти, и Джакомо Коццарелли (1453–1512), в руках которого сиенская скульптура сошла на степень малого искусства. Для Флоренции начало скульптуры раннего Возрождения следует отнести к 1402 г., когда купеческий цех объявил конкурс на изготовление второй большой бронзовой двери для крещальни. Рельефные изображения должны были быть приноровлены к готическим четырехлепестковым квадратам такой формы, как у Андреа Пизано на южных дверях. В качестве пробного рельефа было назначено «Жертвоприношение Авраама». Из конкурентов мы назовем только Никколо д'Ареццо, Якопо делла Кверча, Филиппо Брунеллески и Лоренцо Гиберти. Победителем стал Гиберти. Рельефы его и Брунеллески сохраняются в Национальном музее во Флоренции (рис. 414 и 415). Общее мнение и теперь предпочло бы рельеф Гиберти; в нем более спокойные линии и «более красивые» головы, чем у Брунеллески. Аврааму Гиберти только делает вид, что хочет заколоть своего сына, Аврааму Брунеллески на самом деле закалывает, и ангел действительно обрушивается на его руку. От Брунеллески, великого архитектора, сохранилось, кроме того, еще (в капелле Гонди в Санта-Мария Новелла) только деревянное Распятие; фигура прямая и стройная, но исполненная несколько сухо.

Лоренцо Гиберти (1381–1455) принадлежит к знаменитейшим скульпторам Италии. По идеальной линии его рисунка, по некоторой слабости отдельных движений его фигур и благородно типичному облику голов видно, что он наполовину находится в «добром старом времени» треченто. Красота стоит еще для него выше, чем правда. Никто, как Гиберти, не умеет компоновать фигуры в группы; богатство его фантазии неисчерпаемо; в Царствии Небесном, которое он нам показывает, действительно есть что-то неземное.



Рис. 414. Филиппо Брунеллески. Жертвоприношение Авраама.
Рельеф. С фотографии Алинари



Рис. 415. Лоренцо Гиберти. Жертвоприношение Авраама.
Рельеф. С фотографии Алинари

Он, без сомнения, принадлежит к лучшим художникам мира. Выйдя из ювелирной мастерской, он отдал предпочтение бронзовому литью и рельефу. Второй из его «комментариев» (Commentare), изданных Лемонье, Перкинсем и Фреем, в котором он дает очерк искусства от Чимабуэ до самого себя, сделал его в то же время отцом новой истории искусства; он первый художник, в краткой автобиографии указывающий на свои собственные произведения. Его первая большая работа (1403–1424) – северные двери крещальни во Флоренции. 20 верхних полей из 28 заключают историю Христа от «Благовещения» до «Жен-мироносиц у Гроба», а 8 нижних – сидячие фигуры евангелистов и отцов Церкви. Библейские истории изображены сжато, ясно, в хорошем рельефном стиле. Если внутренние обрамления полей с композициями являются еще согласно заданию готическими, то в наружных четырехугольных обрамлениях полей появляются уже свободные связки фруктов, а в скудной архитектонике зданий на задних планах все больше вступает в свои права Ренессанс. Почти одновременно (1417–1427) возникли два бронзовых рельефа мастера для купели Кверча в Сиене – «Крещение Господне» и «Иоанн Креститель перед Иродом», и здесь, где мастер не был больше связан никакими образцами, он, отзываясь на самое интимное свое побуждение, стал одновременно более живописным и более патетичным. Тогда же возникли три бронзовые статуи Гиберти в натуральную величину на наружной стороне церкви Орсанмикеле, для которой в то время каждый цех жертвовал статую своего патрона. Две бородатые фигуры Иоанна Крестителя (1418) и апостола Матфея (1422) хороши, но не совсем самостоятельны. Зато нежная юношеская фигура св. Стефана (1428) отличается простотой и благородством, которые так свойственны мастеру. Третья

бронзовая дверь баптистерия, восточная (рис. 41б), исполнение которой (1425–1452) было поручено мастеру тотчас по окончании северной двери, показывает его уже в полном развитии собственных художественных воззрений и его новых знаний в области перспективы. Вместо 28 полей прежних дверей были установлены, как показал Брокгауз, после некоторых колебаний, всего только десять полей больших размеров, в композициях которых иногда искусно соединены различные события. Здесь изображены события из Ветхого Завета от сотворения Адама до посещения царицей Савской Соломона. Именно эти композиции представляют живописные картины, перенесенные в рельеф с сильным перспективным уменьшением задних фигур, со всевозможными ракурсами или сокращениями, с многочисленными фигурами, расположенными с замечательным равновесием в массах на фоне роскошных, широко расстилающихся пейзажных или архитектурных фонов. Относительно этих дверей, на которые излилась бездна чистейшей красоты, Микеланджело сказал, что они достойны быть дверями рая; и нужно вообще быть в тисках эстетических доктрин, чтобы не почувствовать неслыханного, никогда больше не достигавшегося утонченного изящества, с которым здесь осуществлено недостижимое. Гиберти сам объявил эти двери, подробно им описанные, самым замечательным своим произведением. Статуэтки и головки между арабесками внутренней рамы и роскошные связки плодов и цветов наружного наличника довершают впечатление новизны и роскоши этого единственного в своем роде создания. Из остальных бронзовых рельефов Гиберти мы назовем только изображения чудес св. Зиновия на его раке (1432–1440) в соборе во Флоренции. Выдержанные в стиле композиций восточных дверей, они иногда более их полны движений, а в пейзаже и зданиях

особенно среднего рельефа разворачивают еще более обманчивую глубину поверхности. «Я как мог пытался подражать природе и обогатить мои композиции разнообразием линий», – говорил сам мастер. Гиберти тоже не основал школы, как и Кверча. Донато ди Никколо ди Бетто Барди (около 1386–1466), прозванный Донателло, сильный художник, в котором неразрывно сочетаются обе стороны нового направления – возрождение античных орнаментальных форм и сила. В сравнении с его созданиями произведения большинства его современников кажутся бесцветными и бедными, «как будто они не сродни природе». Правду отдельного случая он предпочитал более общей правде, кристаллизованной в «красоту». В целом ряде своих произведений он, однако, приблизился и к красоте в самой чистой форме, античной.

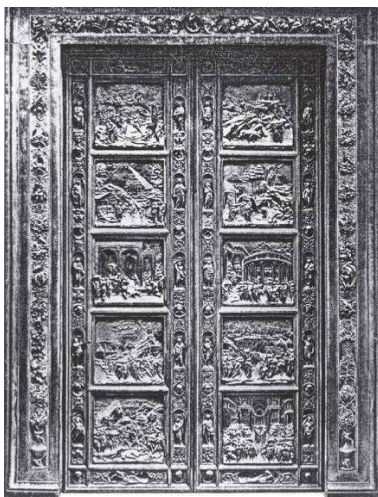


Рис. 416. Восточные двери Флорентийского баптистерия. Бронза. Произведение Лоренцо Гиберти. С фотографии Алинари

Первый период деятельности Донателло (1406–1425) отмечают его статуи для северного портала собора, для ниш в стенах церкви Орсанмикеле и для наружной стороны джоттовской колокольни во Флоренции. Из работ для портала собора огромная сидячая статуя евангелиста Иоанна, изображенного с бородой (теперь в одной из капелл хора), имеет еще очень мало черт, свойственных Донателло; но стоящий мраморный Давид (теперь в Национальном музее) с его гибкими подвижными и сильными членами, с его стройными пропорциями и упрямым выражением губ, уже насквозь проникнут духом Донателло. Из его четырех колоссальных фигур на Орсанмикеле великолепна мраморная статуя св. Георгия. Со времен Праксителя и Лисиппа нигде с таким совершенством не была изображена мужественная, мускулистая юношеская красота, как в этой фигуре святого рыцаря, одетого в тесно облегающий панцирь и легкий плащ; и в то же время она от темени непокрытой головы до пят, к которым прилегает щит, является типичным созданием нового времени, в котором красота и строгость слились единственным в своем роде образом. Из статуй мастера для ниш колокольни лысый человек, которого называют Ионой, и похожая на негра фигура, которую называют Иеремией, выделяются неслыханной индивидуальной типичностью своих голов и тел. Резное деревянное «Распятие» Донателло в Санта-Кроче также является характерной, поражающей своей правдивостью фигурой, в сравнении с которой даже сильное «Распятие» Брунеллески кажется еще традиционным и плоским. К началу второго периода деятельности Донателло (1425–1432), отмеченного сотрудничеством с Микелоццо, относятся его работы для Сиены. В основном в это время появляются бронзовые изделия. Ради особого искусства Микелоццо в области этой техники

Донателло, как раньше Гибerti, вошел с ним в тесный союз. Знаменит бронзовый рельеф Донателло для купели Кверча в Сиене, изображающий пир у Ирода (1425; рис. 417). Слева воин подносит царю на блюде голову Иоанна Крестителя; справа танцует Саломея; ужас охватывает гостей, все разбегаются.

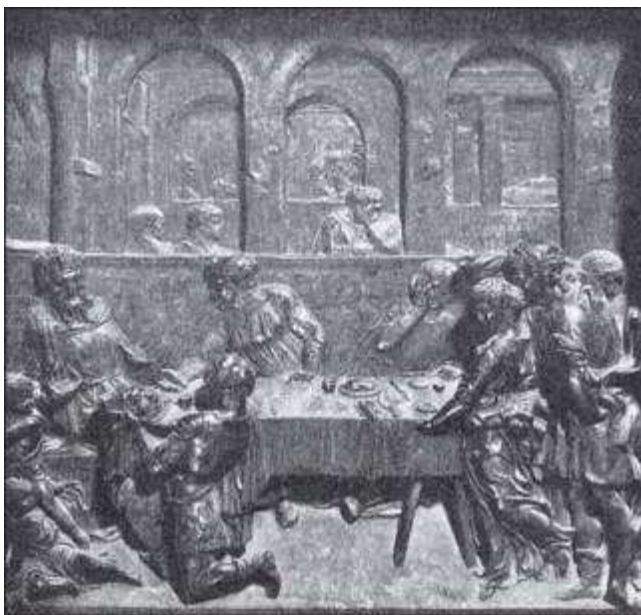


Рис. 417. Донателло. Пир Ирода. Бронзовый рельеф для купели Кверча в Сиене. С фотографии Алинари

Никогда раньше, даже во всей древности, драматическое событие не изображалось с такой силой. Рельеф Донателло превосходит рельеф Гибerti поразительной правильностью своей античной архитектуры с полуциркульными арками и перспективным построением. Рельеф с Саломеей стал откровением для современников. Один из выполненных Донателло для той же купели изящных бронзовых ангелов, играющих на

инструментах, благодаря Боде достался Берлинскому музею. Свидетелями сотрудничества Донателло и Микелоццо являются два очень известных больших произведения: прежде всего, надгробный памятник папе Иоанну XIII (Бальдассаре Косчия) в баптистерии во Флоренции (1425–1429), изумительный по архитектуре, тонко подражающий античному орнаменту, величественный по могучей бронзовой фигуре папы, покоящегося в смертном сне на своем ложе, но еще поворачивающего лицо к зрителю; и надгробие на могиле кардинала Бранкаччи в Сан-Анджело а Нило в Неаполе (1427), который исполнил Микелоццо, а Донателло украсил прекрасным рельефом с Успением Богородицы и замечательными группами ликующих ангелов. К этому рельефу примыкают некоторые простые, но глубоко задуманные рельефы с полуфигурой Мадонны (например, в Берлинском музее), в которых Донателло удается изобразить божественное величие и материнскую нежность в чистых, почти антично-классических формах. Лучшая работа этого рода – прекрасный алтарь с рельефом Благовещения в Санта-Кроче во Флоренции, который уже Вазари приводил как пример того, что Донателло задался «снова найти так долго остававшуюся под спудом красоту античного искусства». Третий период творчества Донателло (1432–1443), который начался с его поездки в Рим, послужил главным образом на пользу опять-таки Флоренции. В Риме он выполнил в 1432 г. прекрасный, богато украшенный «putti» табернакул. Большое, просто исполненное «Положение во гроб» на аттике над фронтоном, к которому примыкает огромный «Плач над телом Христа», в Соут-Кенсингтонском музее, – произведения, которые показывают успехи Донателло в освоении нового языка форм. В особенности ему удалось «putti», в вакхическом задоре изображаемые

часто на некоторых древнеримских саркофагах. Возвратившись в Флоренцию, он ввел их в свою орнаментуку в виде тесных, весело движущихся групп, тогда как до сих пор христианское искусство допускало их только в качестве милостивого дополнения. С короткими крылышками, легко или вовсе не одетые, смеясь и веселясь, они водят свои хороводы на перилах наружной кафедры собора в Прато, которую Донателло с помощью Микелоццо и других товарищей закончил между 1433 и 1438 гг.



Рис. 418. Донателло. Давид. Бронзовая статуя.
С фотографии Алинари

Еще стройнее и утонченнее формы, еще сильнее движение, еще искуснее сплетение тел в кружащемся вакхическом хороводе ангелов, которыми Донателло в

то же время украсил трибуну для певцов в соборе во Флоренции (теперь в музее собора). Это великолепное произведение, благодаря золотой мозаике фона как бы обвеянное неземным светом, а в остальных своих частях и украшениях осыпанное раковинами, вазами, пальметтами и всяческими мотивами Ренессанса, какие только можно придумать, доставляет взору единственное в своем роде очарование.

Ренессансным претворением античных форм является бронзовый Давид Донателло (рис. 418), теперь в Национальном музее во Флоренции. На стройном юноше с длинными кудрями, с несложившимися формами, взятыми целиком с позировавшего натурщика, надеты только увенчанный лавром петаз⁹ и мягкая обувь. Стоя на правой ноге, левую он поставил на голову поверженного великана. В опущенной правой руке он держит меч, сделавший свое дело, а левой уперся в бок. Он стоит со слегка наклоненной головой и слегка открытыми губами. Это одно из прекраснейших воплощений гения кватроченто. Между 1433 и 1443 гг. Донателло был занят работами для ризницы Брунеллески в Сан-Лоренцо. Прежде всего следует назвать бронзовые двери, которые в десяти простых квадратных полях, снова без всякого заднего плана, в классическом рельефном стиле представляют апостолов и святых.

⁹ Петаз – (греч. petasos) – у древних греков плоская войлочная шляпа с широкими круглыми полями. Бог Гермес обыкновенно изображался с крылатым П. Римляне носили подобные шляпы в деревне и во время путешествий, в городе же – лишь в театре, для защиты от солнца.



Рис. 419. Донателло. Памятник кондотьеру Гаттамелате.
С фотографии Андерсона

Наивысший расцвет творчества Донателло связан с падуанским периодом (1443–1455). Здесь он выполнил поразительное бронзовое Распятие для главного алтаря церкви Сант-Антонио, а затем первый светский монумент эпохи Возрождения – конный памятник кондотьеру Гаттамелате (рис. 419) перед церковью, во многих отношениях представляющий самое сильное его произведение. Наконец, Донателло начал в Падуе украшение главного алтаря самой церкви круглыми

бронзовыми изображениями, горельефами и барельефами, причем ему помогали многочисленные ученики. Двенадцать фигур играющих на инструментах ангелов строже и проще, чем танцующие «putti» в Прато и во Флоренции. Четыре больших и широких рельефа повествовательного характера на самом алтаре, в живых, богатых фигурами рельефных картинах представляющие чудеса св. Антония, строже по своему изокефальному (подводящему под один уровень все головы) расположению масс и величественные по перспективной передаче обширных, заполняющих задние планы замкнутых пространств, чем все прежние рельефы мастера. Но крайней точки в изображении страстного вопля, а также поз и жестов глубокой скорби достигает терракотовый рельеф «Положение во гроб» на оборотной стороне алтаря. К последнему десятилетию пребывания Донателло во Флоренции (1455–1466) относится ряд страстно патетических, а под конец и вне всякой традиции вылившихся произведений с движением почти как в барокко, которые являются как бы дальнейшим развитием стиля падуанского «Положения во гроб». Сюда относится дикого вида бронзовый Иоанн Креститель в соборе в Сиене, высохшая, скудно прикрытая своими длинными волосами, наводящая страх почти как привидение деревянная фигура св. Марии Магдалины, в баптистерии во Флоренции, и замечательная, отвергающая все законы простой круглой пластики и все-таки производящая неизгладимое впечатление бронзовая группа «Юдифь и Олоферн», в Лоджия деи Ланци во Флоренции. Последними произведениями Донателло, законченными уже после его смерти его учениками Бертольдо и Беллано, являются две бронзовые кафедры в Сан-Лоренцо во Флоренции, проекты которых были сделаны им самим. Длинные передние стороны изображают на одной кафедре

Распятие и Плач над телом Христа, а на другой – Сошествие во ад, Воскресение и Вознесение. Чересчур вольная композиция рельефа, фигуры которого с ничем не стесняемой свободой движутся внутри и вне рамы полей перил и даже выступают из нее, и чересчур свободное, забросившее всякую закономерность движение перспективных планов в этих изображениях объясняются отчасти сознательным стремлением к свободе мастера, который хотел превзойти самого себя, а отчасти и бессознательной потерей самообладания. Сильная страсть бьется в каждом из этих изображений. Нет ничего условного. Именно Донателло не дал измельчать флорентийскому течению раннего Возрождения. Микелоццо (1396–1472), великий архитектор и искусный литейщик из бронзы, сотрудничавший с Гибберти, Донателло и Лукой делла Роббиа, в своих мраморных скульптурах, к которым относятся большая часть фигур на гробнице кардинала Бранкаччи в Неаполе и части памятника Арагацци в соборе в Монтепульчиано (1437), является мастером, серьезно относившимся к подражанию античному искусству, но именно потому, несмотря на величественный характер его проектов, это подражание не шло у него дальше связанных поз, невыразительных лиц и вяло наброшенных одежд. Джованни ди Бартоло, прозванный иль-Россо (ум. после 1451 г.), помощник Донателло по статуям на колокольне, пометивший пророка Авдия своим именем, наполовину еще принадлежит треченто и с этой приверженностью впоследствии в Вероне, где он выполнил несколько хороших больших надгробных памятников, переходит к северным итальянцам. Паньо ди Лапо Портиджани (1406–1470), Адреа ди Ладзаро Кальваканти, «иль-Буджано» (1412–1462), Агостино ди Дуччо (от 1418 г. – после 1481 г.) и Урбано да Кортоне (ум. в 1504 г.) пытались ошупью двигаться дальше по

следам Донателло. Его последний ученик Бертольдо ди Джованни (около 1420–1491), по Вазари – закончивший кафедры в Сан-Лоренцо, уже по своим отношениям к молодому Микеланджело является самым интересным из этого ряда. Его бронзовый рельеф «Битва всадников», в Национальном музее во Флоренции, превосходный по смелым поворотам тел, но опять без всяких намеков на перспективу пространства, удостоверен еще Вазари. Бертольдо известен также как один из древнейших представителей медальерного искусства во Флоренции. Достоверно ему принадлежит медаль в память султана Мухаммеда II; Б. Боде и Фабрици справедливо приписывали ему замечательную медаль в память заговора Пацци, которая раньше приписывалась Антонио Поллайоло. Лицевая сторона подобных медалей приковывает внимание к превосходным профилям голов известных личностей, а на оборотной стороне помещаются аллегорические или мифологические изображения, и хотя медали этого рода вышли из Северной Италии, однако в течение XV в. они получили во Флоренции широкое распространение. Учеником Бертольдо был Андреа Фиорентино (около 1445–1499). Известны его бронзовые произведения: бюст короля Фердинанда I, в музее в Неаполе, и бюст саксонского курфюрста Фридриха Мудрого (1498) в Альбертинуме в Дрездене. После Донателло к пионерам флорентийского Ренессанса принадлежит Лука делла Роббиа (1400–1482). Соединяя реализм Донателло с чувством красоты Гибerti, к которому он примыкал, он помог подготовить великое искусство XVI столетия. Потомство связывает его имя прежде всего с теми бесчисленными раскрашенными и глазированными произведениями из обожженной глины, которыми он украшал алтари, дверные арки, сени над престолами или гробницы. Большой частью

выдержанные в хорошем полурельефе или же горельефе белые фигуры выделяются на синем фоне, и лишь в качестве легкого украшения употребляется кое-где обычно желтый, зеленый и фиолетовый цвета. Нельзя отрицать, что глазурь сообщает этим произведениям известный лоск, обобщающий формы; но несмотря на это мастер удивительно умел сохранять связь с живой природой. Однако и Лука дела Роббиа также начал с мраморной и бронзовой пластики. Самое изящное и в то же время самое раннее достоверное мраморное его произведение – это трибуна для органа собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции (1431–1438; рис 420), теперь поставленная в музее собора. Как и Донателло, он украсил свою трибуну движущимися группами мальчиков; но большинство его прелестных, скромно одетых бескрылых детей все же несколько старше и серьезнее детей Донателло; они танцуют, играют и поют, олицетворяя 150-й псалом; они поют со слегка раскрытыми губами, подобно более ранним, но менее свободным в своих тяжелых мантиях ангелам ван Эйка на гентских досках, Берлинский музей. И здесь мы видим, как известные изображения, когда время для них созрело, появляются в разных местах независимо одно от другого с непреодолимой силой. На кампанилле во Флоренции (1437–1439) Лука также проявил себя в качестве скульптора в мраморе: он в пяти шестиугольных полях дал олицетворения наук, из них большинство – в строгом рельефном стиле, без разделки фона, и только музыку (Орфея) поместил в райском саду. К лучшим мраморным произведениям мастера принадлежит благородный по простоте надгробный памятник епископу Федериги из Фьезоле в Санта-Тринита во Флоренции (1455–1456). Типичной для искусства Луки является благородное, покрытое глазурью терракотовое обрамление этой гробницы. Лучшей бронзовой работой

делла Роббиа, для отливки которой привлекался Микеллоццо, является дверь ризницы Флорентийского собора (1446–1468). Каждая створка, как и двери Донателло в ризнице Сан-Лоренцо, разделена на пять квадратных полей, и, как и на донателловских, также без каких-либо намеков на задние планы; в каждом поле находится сидящая на троне фигура святого между двумя стоящими и поклоняющимися ангелами. Но в десяти группах такие разнообразные движения, что их десятикратное повторение производит скорее впечатление стильности, чем однообразия.



Рис. 420. Лука делла Роббиа. Играющие и танцующие дети.
Трибуна для органа. С фотографии Андерсона

Переход к покрытым глазурью терракотовым скульптурным произведениям Луки как по времени, так и по материалу обозначает классическая сень церкви в

Перетолле близ Флоренции (1441–1443), на которую одновременно были употреблены мрамор, бронза и фаянс. Одетые в длинные одежды стоящие взрослые мраморные ангелы, держащие венок над бронзовой дверью, как бы слетели сюда с парфенонского фриза Фидия, о котором, конечно, Лука не имел понятия. Медальоны в куполе капеллы Пацци Брунеллески с мощными фигурами евангелистов (1443–1446) принадлежат к самым ранним его произведениям этого рода. Величественны Воскресение (1443) и Вознесение Христа (1446) в тимпанах со стрельчатыми арками над дверью ризницы собора во Флоренции. Прекрасна Мадонна в тимпане над дверью Сан-Доменико в Урбино (1448). Поясная фигура Мадонны в детском приюте Оспедале дельи Инноченти во Флоренции выглядит изумительно. С любовью смотрит на свое дитя изображенная во весь рост Мадонна в беседке из роз, в Национальном музее во Флоренции. Кроме этого собрания, Берлинский музей – самый богатый прекрасными Мадоннами Луки, в которых, кажется, исчерпаны все возможные оттенки отношений между матерью и ребенком. О простой, но выразительной передаче Лукой молодых лиц свидетельствуют, например, прелестная головка девушки, в Национальном музее во Флоренции, и восхитительный бюст мальчика, в музее в Берлине. «Встреча Марии с Елизаветой», в церкви Сан-Джованни Фуорчивитас в Пистойе, выполнена в 1491 г. Перед стоящей Марией, в выражении лица которой слилось как бы и земное, и божественное, Елизавета, обняв ее, упала на колени; Благословенная с любовью возлагает свои руки на плечи коленопреклоненной. Племянник и ученик Луки делла Роббиа был Андреа делла Роббиа (1435–1525), ограничившийся изготовлением покрытых глазурью терракотовых произведений. Большие алтари с Распятиями в технике майолики он

выполнил, например, для собора в Арrezzo и для Верны, а триптих с Венчанием Богородицы посреди изображений из жизни св. Франциска – для портала в Ассизи; в Берлинском музее также есть хороший алтарь его работы. В качестве превосходного портретного скульптора он выступает в бюсте папского протонотария Альмадино (1510), в музее в Витербо. Но самые привлекательные его произведения – это исполненные в 1463–1466 гг. спеленутые младенцы в круглых медальонах в углах арок наружной галереи воспитательного дома Ospedale della Innocenti во Флоренции. Весь ряд спеленутых младенцев великолепно подчиняется архитектурному замыслу Брунеллески. Из пяти сыновей Андреа, которые пошли по стопам отца и двоюродного дяди, наиболее одаренным был Джованни делла Роббиа (1469–1529). Интересны его работы «Поклонение волхвов», в Соут-Кенсингтонском музее, «Плач над телом Христа», в Национальном музее во Флоренции и Берлинском музее. В одном произведении – покрытом цветной глазурью терракотовом фризе с изображением дел милосердия на фасаде госпиталя Чеппо в Пистойе – наиболее отчетливо отразилось его интимное «я». Это произведение, выполненное в 20-х гг. XVI столетия, по крайней мере, двумя мастерами, знаменует собой новый буржуазный реализм, детали которого производят более захватывающее впечатление, чем его декоративное целое. Гиберти, Донателло и Лука делла Роббиа предвосхитили во Флоренции появление нового направления в скульптуре. Прежде всего в мраморной скульптуре. Скорее к собратьям упомянутых выше пионеров, чем к их последователям принадлежит архитектор Бернардо ди Маттео Гамбарелли, прозванный Росселлино (1409–1464), являющийся в качестве скульптора одним из наиболее известных мастеров раннего Возрождения.

Главная его заслуга – в развитии форм флорентийских надгробных памятников, архитектура которых лишь благодаря ему достигла установившихся и строго-обдуманых пропорций. Стенная гробница Леонардо Бруни в церкви Санта-Кроче во Флоренции (1446–1447) вызвала многочисленные подражания. К Донателло, Луке дела Роббиа и Бернардо Росселлино примыкает Дезидерио да Сеттиньяно (1428–1464), в руках которого живые формы природы получали красоту и образность, а мрамор становился послушным, как воск. Его известнейшее произведение, надгробный памятник Карло Марцуппини в Санта-Кроче во Флоренции (после 1455 г.), по архитектуре тесно примыкает к памятнику Бруни работы Росселлино, но мягче, тоньше, роскошнее в деталях и естественнее в изображении умершего, с обращенной к зрителю уже не только головой, но и всей наклонно расположенной фигурой. Второе главное произведение Дезидерио – это сень над престолом в капелле Святых Даров в Сан-Лоренцо с ее детскими фигурами несравнимой свежести и миловидности. Из его мраморных бюстов полный достоинства и миловидный бюст Мариэтты Строцци в палаццо Строцци во Флоренции удостоверен Вазари, и к нему кроме других примыкает выполненный бюст из известняка урбинской принцессы, в Берлинском музее. Дезидерио делал открытия во всех областях, где сила изображения таится в свойстве мрамора. Антонио Росселлино (1427–1479) – брат и ученик Бернардо. Для его произведений характерны более свободная, чем у Бернардо, композиция, любовь к тончайшим живописным эффектам в моделировке лица и одежды. Прекрасен его алтарь св. Себастьяна (1457) в Колледжате в Эмполи, Тоскана. Своеобразен в качестве свободно стоящей гробницы его надгробный памятник св. Марколину (1458), в музее в Форли. Его надгробная капелла для

кардинала португальского в Санта-Миньято во Флоренции (начатая около 1460 г.) принадлежит к главным произведениям пластики этого века. Никогда умерший не был изображен более просветленным, чем успокоившийся в тихом сне кардинал; никогда видение не было воплощено в скульптуре убедительнее, чем в ангелах, слетающих с круглым изображением Мадонны. Антонио Росселлино принимал участие также во флорентийской скульптуре рельефов с Мадоннами. Нет изображений Богоматери, которые были бы свежее и правдивее по композиции, более законченными в мраморе с технической стороны, чем сделанные им; к прекраснейшим из них принадлежат Мадонна «дель-Латте», в Санта-Кроче во Флоренции, Мадонна с Младенцем на коленях, в Берлинском музее, и некоторые подобные же утонченные изображения, в Национальном музее во Флоренции. Но присущая ему сила индивидуализации с наибольшим блеском проявляется в его мужских портретных бюстах, сохранившихся, например, в великолепных экземплярах Национального музея во Флоренции, Соут-Кенсингтонского музея в Лондоне и Берлинского музея. Бенедетто да Майяно (1447–1497) принадлежал уже вполне к более изнеженному и рассудочному поколению второй половины столетия. Первоначально он был в качестве резчика по дереву у своего брата Джулиано, а затем как скульптор в мраморе стал следовать направлению Антонио Росселлино, и саркофаг св. Марколина работы Росселлино напоминает его саркофаг св. Савина в соборе в Фаэнце (1468). Главные его произведения – изящная кафедра в Санта-Кроче, пять рельефов балюстрады которой изображают жизнь св. Франциска в живописном перспективном стиле восточных дверей Гиберти (см. рис. 416), прекрасный мраморный алтарь св. Фины в построенной его братом Джулиано капелле этой святой в церкви

Колегиата (1475); красивый мраморный алтарь св. Бартола (1494) в церкви Сан-Агостино в Сан-Джиминьяно. Умело распределив множество деталей, мастер оба эти алтаря, сохранившаяся раскраска и позолота которых придает им особый интерес, украсил чрезвычайно жизненными фигурами и рельефными композициями. Прекраснейшая его работа – памятник Филиппо Строцци в церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции (1491), произведение, отличающееся простотой и благородством замысла. Мраморные бюсты Пьетро Меллини (1474), в Национальном музее во Флоренции, величавый мраморный бюст Филиппо Строцци, в Лувре в Париже, и его же раскрашенный терракотовый бюст, в Берлинском музее, свидетельствуют о таланте да Майяно как скульптора-портретиста. В соперничестве с Бенедетто добивался расположения своих современников ученик Дезидерио Мино да Фьезоле (1431–1484). Невозможно перечислить всего, что он сделал в Средней Италии, исполняя украшенные всякими декоративными мотивами раннего Ренессанса сени престолов, алтари, надгробные памятники и т. д. Основными местами его деятельности были собор во Фьезоле, Бадиа во Флоренции и различные церкви в Вечном городе на Тибре, где Павел II проявил к нему участие целым рядом заказов. Из надгробных памятников в Риме – лучший кардиналу Фортегверри в церкви св. Цецилии. Известны его простые, но изысканно выполненные мраморные бюсты Леонардо Салютати (1466) на его прекрасной гробнице в соборе во Фьезоле, Пьетро и Джованни Медичи, в Национальном музее во Флоренции, и Никколо Строцци (1454), в Берлинском музее.



Рис. 421. Фрагмент надгробного памятника Сиксту IV работы Антонио дель Поллайоло. С фотографии Алинари

Маттео Чивитале (1435–1501), работал почти исключительно для своего родного города Лукки. Его надгробный памятник Пьетро а Ночето в соборе в Лукке немислим без гробницы Марцуппини работы Дезидерио, и его стиль везде явно примыкает к стилю его предшественников во Флоренции. Однако чувством красоты, иногда в ущерб непосредственному восприятию природы, он превосходит большинство своих современников. Самый великолепный по общему виду его алтарь св. Регула, интересен бюст Доминико Бертини в соборе в Лукке; прекрасны два молящихся колнопреклоненных ангела в одеждах, в капелле Святых Таинств – неземные создания с чистой красотой форм и глубоко религиозным чувством в выражении лиц. Красивые фигуры святых в натуральную величину и рельефные изображения из жизни Иоанна Крестителя находятся в капелле этого святого в соборе Генуи. В конце столетия появляются сильные произведения тосканской скульптуры в бронзе. Антонио Поллайоло и

Андреа Верроккьо – разносторонние художники: прежде всего, они были золотых дел мастера, затем живописцы и скульпторы, и в каждом виде искусства они делали открытия как в области техники, так и в области языка форм. Антонио дель Поллайоло (1433–1498) считался лучшим золотых дел мастером своего времени, и по различным его мелким произведениям можно убедиться в их происхождении из ювелирной мастерской. Таковы, например, находящийся в музее собора во Флоренции серебряный рельеф с изображением Рождества Иоанна Крестителя на известном серебряном алтаре этого святого; Геракл, бронзовая группа Национального музея во Флоренции; выразительная статуэтка Давида, в Неаполитанском музее. Два больших произведения Поллайоло – бронзовые надгробные памятники Сиксту IV (1493) и Иннокентию VIII (после 1493 г.) – находятся в соборе св. Петра в Риме. Округленные стороны ложа надгробного памятника Сиксту IV украшены фигурами наук и искусств, приделанными в духе барокко, среди роскошных орнаментов. Лежачее изображение папы (рис. 421) – великолепно исполненная характерная фигура, отличающаяся крайним, притом намеренным, натурализмом и потому производящая впечатление напыщенности. Надгробный памятник Иннокентию VIII – это стенная гробница богатого флорентийского типа. Умерший в виде живого человека сидит на троне среди стоящих в нишах главных добродетелей, а в виде покойника он лежит на саркофаге под тимпаном, на котором изображены чрезвычайно стройные фигуры Веры, Любви и Надежды. Так как Поллайоло при всем стремлении к верности природе иногда насильственно изменяет ее, то он является уже предвестником стиля барокко.



Рис. 422. Андреа дель Верроккьо. Давид. Бронзовая статуя.
С фотографии Андерсона

Андреа дель Верроккьо, собственно Андреа ди Микеле Чоне (1435–1488), назвавший себя по своему учителю Верроккьо, производит впечатление предшественника классических чинквечентистов (мастеров XVI столетия), и действительно он был учителем великого Леонардо да Винчи. Глубокое изучение он соединял с творческим вдохновением и постепенно научился приводить в полное равновесие стремление к истине и чувство прекрасного.



Рис. 423. Андреа Верроккьо. Неверие Фомы. Бронзовая группа.
С фотографии Броджи

В начале скульптурной карьеры Верроккьо выполнил бронзового Давида (1473–1475), в Национальном музее во Флоренции. С непокрытой головой, в тесно прилегающем кожаном колете стоит стройный юноша (рис. 422). В легком, но энергичном повороте тела и прежде всего в одухотворенности победоносно улыбающегося обрамленного локонами лица – достоинства этой чудной бронзовой статуи (сравните Давида Донателло на рис. 418). В другом произведении Верроккьо придал полноту и подвижность «puttio»

крылатому мальчику с рыбой, выбрасывающей воду, который венчает фонтан во дворе палатцо Веккьо. Характерные припухлости ручек и ножек остались отличительными признаками детских изображений и в живописи школы Верроккьо. Этап в истории орнаментики знаменует выполненный из порфира, мрамора и блестящей бронзы и украшенный роскошным аканфом, плетениями и каймой надгробный памятник Пьеро и Джованни Медичи в старой ризнице Сан-Лоренцо во Флоренции (1472). Некоторые портретные бюсты Андреа чрезвычайно интересны: к характерным терракотовым бюстам Джулиано и Лоренцо Медичи присоединяется благородный женский мраморный бюст, в Национальном музее во Флоренции, в котором Маковский и другие хотели видеть работу Леонардо да Винчи, подобно тому, как в выразительном мраморном барельефе Лувра, представляющем в полный профиль идеальный бюст П. Сципиона, можно видеть участие Леонардо. Поражающей выразительности достигает рельеф «Положение во гроб», сохранившийся только в глиняном эскизе, Берлинский музей. Еще несколько других рельефов можно приписать, по крайней мере, мастерской Верроккьо. Рельефы с гробницы Франчески Торнабуони (после 1477 г.) с изображением смерти от родов занимают прочное место в истории развития жанра. Серебряный рельеф «Усекновение главы Иоанна Крестителя» с алтаря Иоанна Предтечи, в музее собора, со множеством фигур и не совсем удачный по композиции, указывает на работу учеников, хотя момент, когда палач наносит удар, выбран поразительно. В бронзовой группе «Неверие Фомы» (1476–1483) на фасаде здания Орсанмикеле во Флоренции Верроккьо добился значительности образов и свободы композиции (рис. 423). Спаситель стоит в нише, раскрывая рану на боку. Слева подступает сомневающийся Фома,

красивый юноша, чтобы дотронуться до раны. Со времен древних греков не делали такой группы, которая благодаря контрасту движений и одухотворенности жестов и выражения лиц была бы настолько художественно цельной и законченной, как эта. Центральное произведение Верроккьо – бронзовый конный памятник кондотьеру Бартоломмео Коллеони на площади Санти-Джованни э Паоло в Венеции (1479–1488, отлит в бронзе в 1490; рис. 424). По внутренней силе и движению эта работа превосходит произведение Донателло в Падуе (см. рис. 419).



Рис. 424. Андреа Верроккьо. Памятник Бартоломмео Коллеони.
С фотографии Алинари

Из учеников Верроккьо Лоренцо ди Креди выступает только как живописец; Франческо ди Симоне (1438–1493) известен как скульптор; Леонардо да Винчи (1452–1519) – величайший из великих, который, если бы даже и ничего не писал и не лепил, должен быть назван в числе пионеров формирования высокого Ренессанса. Попытки приписать в качестве юношеских произведений Леонардо некоторые рельефы, по характеру восходящие к мастерской Верроккьо, но в свободной трактовке мотивов движений и своего языка форм идущие дальше нее, следует принимать с осторожностью. По нашему мнению, для истории искусства меньше беды, когда для больших мастеров остаются недоуверенные их юношеские произведения, чем когда их общий облик загромождается и изменяется благодаря ошибочно приписываемым им произведениям. Достоверные данные мы получаем впервые о большой скульптурной задаче, которая была поручена Леонардо вскоре после 1482 г., при его переезде в Милан.

Живопись

Италия в это время славится своей обширной стеной живописью. Впервые к большим писанным на дереве запрестольным образам и алтарным доскам только с одной картиной присоединяются в умеренном количестве небольшие переносные отдельные картины. Чаще, чем библейские события или чем сцены из житий святых, алтарные картины изображают так называемые святые беседы (*Sante conversazioni*) у ног Небесной Царицы. Мария с Младенцем сидит на троне в изящных ренессансных галереях, представляющих как бы части большого небесного дворца со множеством обитателей; святые патроны Церкви, уже больше не

стоящие поодиночке под готическими аркадами, пребывают на общем уровне небесной галереи по обеим сторонам Богоматери или самого главного святого Церкви, еще не отваживаются покидать своих прежних мест, где они стоят на страже. Жертвователи также еще скромно держатся позади, хотя иногда, сообразно с новым чувством пространства в этом искусстве, они уже изображаются в натуральную величину, как и сами святые. Но нередко на больших фресках из священных историй и легенд жертвователи со всеми своими родными и друзьями смешиваются со зрителями, которые, таким образом, одетые, понятно, в итальянские костюмы того времени, становятся первыми в истории искусства большими, сделанными с полнейшей жизненной правдой портретными группами. Наряду с этим мы увидим, как настоящие портретные группы, не претендующие на какое-либо другое назначение, повсюду пишутся на стенах, и в станковой живописи мы увидим массу мужских и женских отдельных портретов, которые, впрочем, лишь изредка отваживаются выходить за пределы поясного портрета. В продолжение XV столетия некоторые художники-портретисты всецело придерживались строгой выработки профиля (под влиянием ставших популярными медалей). Но настоящее развитие обнаруживает все-таки разработка фонов отдельных портретов, которые, как в Нидерландах, в течение столетия от простого одноцветного фона перешли к изображению богатых пейзажных пространств. Умение, знание и чуткость в итальянской живописи XV в. подают друг другу руки. Из наук проникло, и в живопись прежде всего конечно, изучение античного мира, которое можно было бы назвать наукой Возрождения. Однако темы древней языческой мифологии, истории и поэзии в раннем Возрождении вовсе еще не играют такой роли, как можно было бы

думать. В христианские изображения, где сюжеты разворачиваются в эпоху Древнего Рима, стали помещать чисто римского вида здания и верно изображенные античные костюмы, вооружение и утварь только в последней четверти века. Из точных наук на службу живописи поступила прежде всего математика с ее учением о перспективе. Перспективные исследования ученых архитекторов Брунеллески и Альберти продолжались в Средней Италии художниками Паоло Уччелло и Пьеро делла Франчески, «Три книги о перспективе» которого были затем сообщены ученому миру с некоторыми дополнениями математиком Лукой Пачиоли. Из естествознания возникло изыскание лучших связывающих веществ для красок в живописи. Что касается техники стенной живописи, то ее историю вряд ли можно представлять себе так просто, как это делает составитель «Cicerone», которому мы в других отношениях охотно следуем. «Вплоть до Джотто, по теперешнему воззрению, на стенах писали только темперой, начиная с Джотто делали подмалевок *in fresco* и по нему писали *a secco*; лишь около 1400 г. получила начало фресковая живопись в собственном смысле. Эрнст Бергер утверждал, опираясь на Ченнини, что будто бы даже итальянские фресковые живописцы XV в. «для достижения определенных эффектов» иногда проходили свои фрески маслом; об итальянских станковых живописцах раннего Возрождения он говорил, что они «хотя и придерживались еще чистой темперы (то есть красками на желтке или на яйце целиком, на соке молодых фиговых побегов), но употребляли масляные краски для лазури и при окончательной отделке одежды». Во Флоренции Алессо Бальдовинетти и семья Поллайоло пользовались этим смешанным способом. Все-таки итальянские источники не оставляют никакого сомнения в том, что под живописью

масляными красками они понимают просто улучшенную масляную живопись братьев ван Эйков и что последняя перешла в Италию лишь в конце XV столетия частью из Нидерландов (Юстус из Гента), частью через Сицилию, благодаря Антонелло да Мессина. То обстоятельство, что итальянская станковая живопись XV в. есть, в сущности, еще живопись темперой в противоположность одновременным нидерландским картинам, которые с восхищением собирали в Италии, сказывается прежде всего в ее твердом рисунке и моделировке отдельных фигур и в более сухой обработке светотени закрытых помещений. Картина с мягким живописным очарованием ван эйковской четы Арнольфини 1434 г. в Лондоне, была бы еще невозможна в Италии в этом году. Преимущества итальянских, по крайней мере, тосканских картин, вплоть до Леонардо да Винчи, лежали в другой области, а именно в поразительно осязательной обработке отдельных фигур и в архитектурном построении общей композиции, обуславливающим преобладание вертикальных и горизонтальных линий как в группах, так и в пейзажах, следовательно, в строгом чувстве стиля, которое они умеют соединять с очень сильным стремлением к действительности, и во множестве сильных и нежных, небесных и земных настроений, которыми они умеют наполнять свой жизнерадостный мир. Так как большинство великих итальянских художников этой эпохи занимались стеной живописью и писали станковые картины, то нельзя, да и нет надобности, как в истории одновременного северного искусства, раньше рассматривать фресковую живопись; но чтобы и здесь выдержать восходящий порядок, нам придется сперва бросить взгляд на некоторые разветвления живописи, поскольку мы не можем их предоставить истории прикладного искусства. Что живопись на стекле,

чарующий свет которой озарил и итальянские церкви, вышла с севера, было известно и итальянцам. За это время Антонио да Пиза, в 1395 г. выполнивший великолепное окно над второй южной дверью собора во Флоренции, уже во второй половине XIV в. написал трактат о живописи на стекле; более древнюю часть прекрасного, с сияющими пророками и святыми, окна хора в Сант-Доменико в Перуджи, впоследствии, как указывал Манцони, законченного известным живописцем Бонфильи и другими, уже в 1411 г. сделал местный мастер Бартоломмео ди Пьетро. В общем Тоскана в XV столетии и в этой области получила преобладающее значение. Средоточиями живописи по стеклу были в особенности Флоренция, Лукка и Арреццо. Во Флоренции в первой половине XV столетия такие великие скульпторы, как Донателло и Гиберти, к которым присоединился живописец Уччелло, рисовали проекты для цветного окна собора. Во второй половине столетия известный живописец Филиппино украсил капеллу Строщи в Санта-Мария Новелла светлыми и радостными картинами с изображениями Мадонны с Иоанном и Филиппом. Но до законченных серий картин на стекле, которые наполняли бы целые церкви ровным цветным сиянием, а поэтому также и вредили бы украшавшим их фрескам, в итальянских церквях дело доходило еще реже, чем в северных. Если окна церквей украшались витражами, то полы в разных местах отделялись красивой цветной мраморной мозаикой из крупных кусков. Соборы Сены и Лукки были первыми в этой области. Историю развития этой техники можно проследить в особенности в соборе Сиены начиная с XIV в. Вначале для этих мраморных плоских изображений употреблялись только черный и белый цвета, а затем в них появляются вставки желтого, красного и серого цветов вплоть до XVI в., когда научились настоящей мо-

делировке — посредством инкрустации разноцветных мраморных кусочков. К прекраснейшим и наиболее стильным образцам XV столетия относятся картины на полу с изображениями из Ветхого Завета в правом, а из Нового Завета — в левом трансепте. К жемчужине истории искусства относится композиция «Суд Соломона» на полу среднего нефа в соборе в Лукке. К мраморным инкрустациям полов присоединяются инкрустации из дерева итальянского столярного ремесла — искусство составлять плоские изображения посредством инкрустации разноцветных или различным образом протравленных кусочков дерева. Этой техникой украшались в особенности спинки сидений хора, двери, шкапы в ризницах и лари (cassoni). Изображались орнаменты всякого рода, лиственные и арабески, амур и животные, аллегорические фигуры и фигуры святых, иногда даже целые истории, но преимущественно перспективные виды улиц и зданий, даже настоящие пейзажи, из которых, по Вазари, и вышел этот род искусства. Искусство инкрустации вышло, по видимому, из Средней Италии. В Сиене, где пол собора уже красовался своими мраморными мозаиками, жили Доменико ди Никколо и его преемники, Антонио и Пьетро дель Минелла, между 1431 и 1441 гг. закончившие прекрасные орнаментальные и фигурные инкрустации сидений хора в соборе в Орвието. Во Флоренции инициаторами искусства инкрустации были такие видные мастера, как Джулиано и Бенедетто да Майяно и Джулиано да Сангалло, к которым примыкают Франческо ди Джованни (Франчионе), Баччо Понтелли и многие другие. Следует отметить во Флоренции изящные панно Джулиано да Сангалло в новой ризнице собора и великолепные инкрустации Джованни ди Микеле в ризнице Санта-Кроче в Пизе, прекрасные фигуры пророков, искусств и добродетелей

Джулиано да Майяно, Франчione и Понтелли (1470–1477) и виды с сооружениями, утварь, жанр и животных Доменико ди Мариотто (1478–1515) на разных сиденьях собора. Что страна Данте и Петрарки ощущала сильный книжный голод, понятно само собой; так как книгопечатание появилось в Италии несколько позже, чем на севере, то очевидно, что рукописные книги в продолжение всей этой эпохи играли здесь еще главную роль. Большие библиотеки рукописных и великолепно украшенных книг собрали папы и кардиналы в Риме: Медичи во Флоренции, Монтефельтре в Урбино, Висконти и Сфорца в Кастелло в Павии, Гонзага в Мантуе, Эсте в Ферраре, а также арагонская династия в Неаполе и Матвей Корвин в Буда (Офене). Включенные в большие библиотеки, многие из этих книжных собраний сохранились; собрания богослужбных книг церквей и монастырей Флоренции, Сиены, Перуджи, Болоньи и Феррары представляют хорошие дополнения к их сокровищам. В Тоскане и Средней Италии преобладала флорентийская школа миниатюры. К 1447–1454 гг., раннему Возрождению относятся картины к «Пунической войне» Силия Италика, в библиотеке св. Марка в Венеции, ошибочно приписанные Вазари живописцу Аттаванте. Интересны два флорентийских миниатюриста XV в. – Герардо ди Джованни, или дель Фора (1445–1497) и Аттаванте дельи Аттаванти (1455 – после 1520). Из многочисленных произведений Герардо сохранился в лавренцианской библиотеке во Флоренции один из четырех больших службников, начатый им в 1492 г. вместе с его братом Монте дель Фора. Изящное «Благовещение» в начале текста, далее «Распятие» и «Плач над телом Христа» принадлежат к главным картинам этой книги и по силе красочной гармонии кажутся как бы сверх-флорентийскими. Аттаванте, прозванный «королем итальянских миниатюри-

стов», обязан своей славой чистоте контуров, тонкости выражения лиц, изяществу и богатству обрамлений, заполненных лиственными арабесками, обнаженными амурами и полуфигурами в небольших рамках. Сохранилось более 20 томов его работы, из которых следует прежде всего назвать разрисованные для Матвея Корвина служебники 1485 г., в Королевской библиотеке в Брюсселе, и 1488 г., в Ватикане в Риме. В знаменитой урбинской Библии Ватикана (1476–1480), в Королевской придворной библиотеке в Вене, Национальном музее в Будапеште и в Тривульчиане в Милане, имеются тонкие работы Аттаванте. Путь от раскрашенных картин рукописных книг к иллюстрациям печатных книг итальянцы нашли при помощи переселившихся немецких печатников и гравюров. Предшественниками итальянских гравюр на дереве являются гравюры «Размышлений» (*Meditationes*) кардинала Туррекредматы, напечатанные жителем Майнца Иоганном Неймейстером в 1479 г. в Фолиньо; первой книгой с гравюрами на дереве, возникшей в самой Флоренции, были стихотворения Жакопоне де Тоди, напечатанные в 1490 г. флорентийцем Буонаккорси. Удивительно нежна и чиста здесь флорентийская по языку форм гравюра с поэтом, коленопреклоненным перед ангелами, несущими Мадонну. Своеобразный стиль гравюр на дереве мы видим затем в книгах, напечатанных в 1491–1508 гг. во Флоренции. Фигуры сделаны контурно и слегка внутри прорисованы; значительные части почвы и заднего плана, на которых они выделяются, покрыты черной параллельной штриховкой, на которой снова выделяются отдельные белые растения, камни и древесные стволы. К произведениям этого стиля относятся «Игра в шахматы» Чессоле с гравюрами Антонио Мискомини, сделанными в 1493 г., и «Четыре царства» («*Quadrirregio*») Федерико Фрепци 1508 г., в которых

гравюры на дереве сопутствуют автору по четырем царствам – любви, дьявола, порока и добродетели. Гравюра на меди, однако, и в Италии является единственным родом малого искусства на плоскости, по внутренней значительности могущим помериться с великой живописью. Очевидно, и это искусство вышло здесь из кругов золотых дел мастеров, у которых было в обычае снабжать металлические пластинки награвированными рисунками, заполненными по линиям вплавленной чернью (*niello*); очевидно, что и здесь само *niello*, рисунки которого не предназначались для отпечатывания, можно рассматривать как подготовительную ступень к гравюре на меди, а не как пробные оттиски от заполненных *niello* металлических рисунков, к которым ювелирных дел мастера перешли лишь после того, как им показала к этому путь гравюра на меди. Главным мастером *niello* в XV в. считался флорентиец Мазо Финигверра (род. в 1426 г.), которого, однако, мы не можем только поэтому вместе с Вазари считать изобретателем гравюры на меди для Италии. Лучшим сохранившимся *niello* считается табличка для целования причастниками с изображением Венчания Богородицы (около 1455 г.), в Национальном музее во Флоренции, с которой в Парижском кабинете эстампов имеется оттиск на бумаге. Древнейшие флорентийские гравюры на меди, обнаруживающие ловкий стиль рисунка с легкой параллельной штриховкой в строгом флорентийском стиле первой половины XV столетия, относятся уже к 1440–1450 гг. Интереснейшие листы этого рода – голова в профиль богато одетой дамы, в Берлинском кабинете эстампов, «Волшебник Вергилий», в Дрезденском, и «Фонтан любви», в Парижском. Лист с изображением смерти св. Петра-мученика, в Британском музее, выполнен уже в более живописном стиле, который появился во второй половине XV

столетия во Флоренции. Самые ранние гравюры на ме-
ди этого стиля находятся в напечатанной в 1477 г. во
Флоренции книге «Гора Святого Господа» (Monte del
Sancto Dio). Самым ранним мастером флорентийской
гравюры считается Баччо Бальдини. Флоренция около
1400 г. и в великой живописи стала решительно во гла-
ве движения Ренессанса. Из переходных мастеров, ко-
торые родились еще в расцвете XIV столетия, наше
внимание привлекают в особенности монах-
камальдуленец Лоренцо Монако, доминиканский мо-
нах фра Джованни Анджелико и живописец, выпед-
ший из золотых дел мастеров, Мазолино. Пьеро ди
Джованни, или монах-камальдуленец Дон Лоренцо
Монако (около 1370–1425), придерживается школы
флорентийских и сиенских мастеров треченто. Его
фрески в церкви монастыря Санта-Мария дельи Анд-
жели относятся к начальному готическому периоду его
развития, а фрески капеллы Бартолини в Санта-
Тринита во Флоренции к позднему, более свободному
периоду его деятельности. Миниатюры его работы, вы-
деляющиеся светлыми красками на золотом фоне,
имеются в Лауренциане и Национальном музее во
Флоренции. Из его многочисленных станковых картин
он поместил своим именем только «Венчание Богомате-
ри» (1413), в Уффици во Флоренции; наиболее зрелым
является его «Благовещение» в Санта-Тринита во Фло-
ренции. Его длинные изогнутые фигуры вначале еще
стоят на золотом фоне, без всякого намека на про-
странство, и лишь постепенно, со временем усиливает-
ся его тяга к реалистичному направлению. Анджелико,
собственно фра Джованни да Фьезоле (около 1400–
1455), соответственно своему благочестивому монаше-
скому призванию является художником земной жизни
Спасителя и Царствия Небесного. Он умел удивитель-
но ясно наносить на поверхности стен и досок,

украшение которых ему поручалось, духовно созерцаемые священные события и божественные фигуры в чистых, хотя еще несвободных формах, в прекрасных, ритмически движущихся группах, в аккордах блистающих, по преимуществу розовых, голубых и золотых, красок. Мастер предпочитал стройные, нежные, благородные типы с продолговатыми лицами, прямым носом и высокими бровями; свои фигуры он облакал в длинные, просто и благородно спадающие одежды. Возможно, что Анджелико в монастыре работал сначала в области миниатюры, настоящего монастырского искусства. Действительно, его древнейшие известные станковые картины, как, например, три доски мощехранильницы в монастыре Сан-Марко во Флоренции, очень напоминают миниатюру. Как живописец станковых картин он также начал с золотых фонов готики, чтобы кончить живописцем раннего флорентийского Возрождения. Перемена постепенно произошла в обрамлениях его картин, в присоединении зданий и пейзажей, а также в контурах и чертах лиц и даже в самой светотени красок. Только его нимбы остаются всегда плоскими кружками. В Мадоннах мастера можно также проследить его развитие по усиливающейся индивидуализации девичьего типа, постепенному раскутыванию Младенца Христа, по возрастающей подвижности поставленных по сторонам святых. Знаменитая «Мадонна торговцев льном» (1433), в Уффици во Флоренции, в особенности замечательна изящными, одетыми в длинные одежды, играющими на инструментах ангелами своей рамы. Вполне выдержанной архитектурой Ренессанса и легким оживлением «святого собеседования» отличается Мадонна среди восьми святых в коридоре монастыря св. Марка во Флоренции. Такой же свободной, как любая из современных ему картин, хотя и более простой и идеальной, чем карти-

ны реалистов того же времени, является Мадонна Анджелико главного алтаря церкви св. Марка во Флоренции. Впереди на полу, вымощенном плитами, стоят на коленях святые патроны Медичисов; красиво расположенные рядами, окружают святые и ангелы трон Девы Марии в стиле Возрождения; на заднем плане по обеим сторонам трона виднеются пышные парковые деревья, ели и кипарисы. Лучшие картины Анджелико с изображением Венчания Богородицы находятся в Лувре в Париже и Уффици во Флоренции; и здесь также не нужно особой пронизательности, чтобы луврскую картину с небесным святым событием, представленным под готическим балдахином, признать за более раннюю, чем картину в Уффици с Венчанием на облаках в огнистых лучах. Сколько благородства и красоты в фигурах святых, сколько задушевности и праздничного настроения в трубящих в трубы ангелах этой картины! Самые известные картины Анджелико с изображением Страшного Суда находятся в Академии во Флоренции и Берлинском музее. На флорентийской картине с неподдающейся описанию грацией изображен райский хоровод, а на берлинской – величественное вознесение святых, соупотствуемых ангелами.



Рис. 425. Анджелико. Христос-путник, принимаемый двумя доминиканскими монахами. Фреска. С фотографии Андерсона

Как мастер понимал события из жизни и смерти Спасителя, показывают прежде всего его фрески в монастыре Сан-Марко во Флоренции (1436–1445), коридоры, дворы и кельи которого он превратил для потомства в полный настроения музей Анджелико. Между многочисленными изображениями Распятия, которые он здесь написал, Распятие в зале Капитула с изображением столпов Церкви, собравшихся у подножия Креста, – самое мощное и самое захватывающее из всех. В одной из стрельчатых стальных арок клуатра находится глубокое по выражению символическое поясное изображение Спасителя, принимаемого двумя доминиканскими монахами в качестве паломника (рис. 425). Самые поздние, наиболее совершенные по передаче пространства произведения Анджелико влекут нас в Орвието и Рим. В соборе в Орвието в 1447 г., при содействии своего ученика Беноццо Гоццолли он украсил два распалубка над алтарем «Капелла нуова» с изображением Спасителя в сонме ангелов и знаменитым хором ангелов, куда он внес самые мощные образы, когда-либо возникавшие под его кистью. В Ватикане в Риме он расписал при Евгении IV и Николае V событиями из жизни Спасителя капеллу Святых Даров, впоследствии сломанную, а между 1447–1450 г. украсил фресками сохранившуюся до настоящего времени капеллу св. Лаврентия – это его лебединая песня. В верхнем ряду изображены жизнь и смерть св. Стефана, а нижний ряд представляет подвиги и страдания св. Лаврентия. Как выразительно и в то же время стильно он изобразил осуждение св. Лаврентия на казнь, как потрясающе и в то же время с каким чувством меры он отобразил мученическую смерть святого на решетке, как глубоко и вместе с тем просто он передал обращение со святым тюремщика (рис. 426) перед тем, как его выведут!

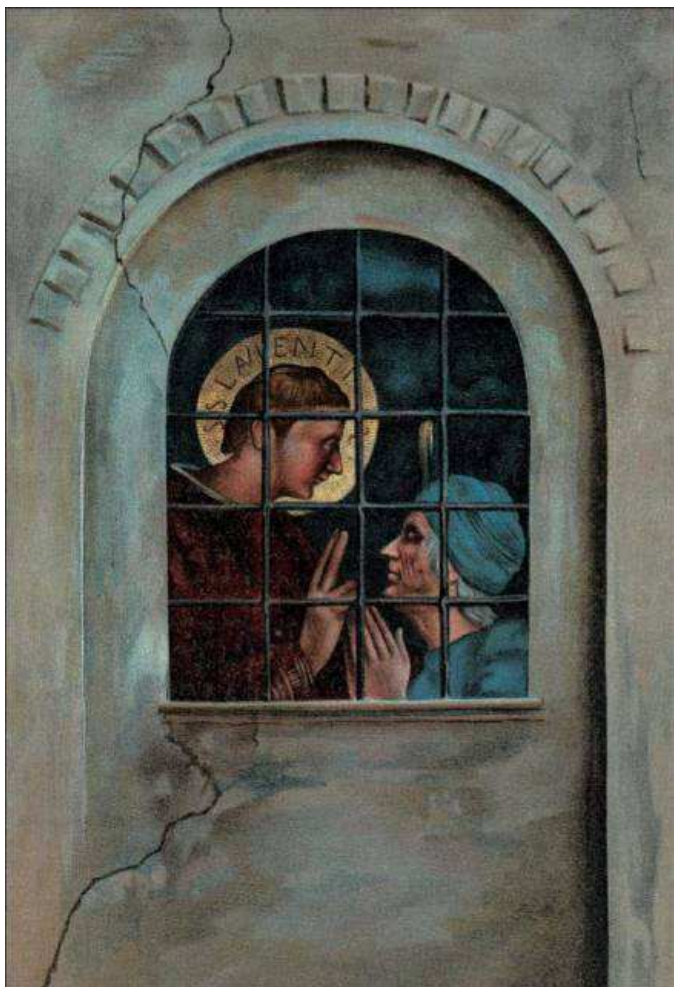


Рис. 426. Фра Анджелико да Фьезоле. Св. Лаврентий обращает тюремщика в христианство. Фреска. С копии Отто



Рис. 427. Воскрешение Тавифы. Фрагмент фрески.
Работа Мазаччо или Мазолино. С фотографии Алинари

Мазолино из Флоренции, которого Вазари называл Мазолино из Паникале (1383–1447), относился к флорентийской школе XV столетия. Как и фра Анджелико, Мазолино, также во многих отношениях обязанный Лоренцо Монако, вышел из позднейшей школы Джотто. Как и фра Анджелико, с которым у него много общих черт, он творил в переходный период от старого направления к новому. В 1427 г. Мазолино находится на службе у палатина венгерского Филиппо Сколари (Спано) в Венгрии; затем появляется в Кастильоне д'Олона, где кардинал Бранда в то время отстраивал свой дворец и церковь при помощи флорентийских архитекторов, скульпторов и живописцев. Прекрасный портал церкви имеет дату – 1428 г. Подпись Мазолино носят картины на сводах хора, в шести остроконечных шестиугольных полях которых мастер изобразил Благовещение, Обручение Марии и Иосифа, Рождество

Христово, Поклонение волхвов, Успение и Венчание Богородицы, своим еще не вполне развитым языком форм, с бесконечно длинными бестелесными фигурами, но в изящных линиях и свежих красках. По видимому, Мазолино принадлежат также фрески 1435 г. в баптистерии рядом с церковью – фигуры евангелистов на потолке и картины из жизни Иоанна Крестителя на стенах. По формам они являются дальнейшим развитием фресок упомянутых уже сводов хора и в смысле реализма в передаче пространства идут значительно дальше их, не достигая, однако, полной свободы в изображении тела и в перспективе. Вазари утверждал, что Мазолино был учителем великого новатора Мазаччо и вместе с ним работал в капелле Бранкаччи в церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции. На основании более древнего сообщения, что Мазаччо и Мазолино вместе написали картины в капелле Бранкаччи, Вазари, не считая погибших картин на потолке и стенных арках, считал, что Мазолино принадлежали две фрески – «Воскрешение Тавифы» (рис. 427) и «Проповедь апостола Петра». Позднейшие исследования прибавили сюда еще и третью – «Грехопадение». Но известные фрески в церкви в Сан-Клементе в Риме Вазари приписывал не Мазолино, а Мазаччо. Древнейшие картины капеллы Бранкаччи, несомненно, ближе стоят к картинам Мазаччо, чем к достоверным произведениям Мазолино, которые хотя и новее тех, но принадлежат к более ранней ступени развития. Из прочих картин, приписываемых Мазолино, мы назовем немногие: фрески без правильной перспективы с альпийскими видами во дворце Бранда в Кастильоне указывают, во всяком случае, что уже тогда в этих местностях умели пользоваться для декоративных целей красотой пейзажей в природе ради нее самой; грациозная Мадонна (1423), в Бременской галереи;

строгая по своему благородству фреска с «Пиета» в соборе в Эмполи. Вообще, мы не разделяем стремления все мало-мальски порядочные картины распределять между немногими самыми известными именами эпохи. Мазаччо, собственно Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи (Гвиди; 1401–1428), осветил свое время, «исчезнув как комета, и бесконечный свет соединив со своим». Если его современникам бросалась в глаза главным образом непосредственная воздушная и пластическая правда его зрелых произведений, в которых он овладел светотенью не меньше, чем линейной перспективой, то потомство, которое эти внешние качества принимает как понятные сами собой, поражает прежде всего внутренняя правдивость и величие его замысла, святое, спокойное и в то же время согретое огнем достоинство в изображении священных лиц и событий. Он, конечно, как это понятно само собой, не родился с готовыми в голове законами перспективы, так как нимбы своих фигур он начал изображать перспективно, соответственно каждому положению головы, только в своих последних, самых зрелых произведениях, но он быстро успел преодолеть ту ступень, на которой стоял его учитель. Это развитие показывают фрагменты его позднего пизанского алтаря, в Берлинском музее, в сравнении с фрагментами раннего алтаря, в Неаполитанском музее, и две сохранившиеся отдельные картины довольно больших размеров. Его станковая картина «Мадонна со св. Анной» (1474) почти еще лишена пространства и заключена еще в готическую раму, галерея Уффици во Флоренции. Зато гениальное и стильное изображение Святой Троицы, перед которой стоят на коленях величественные фигуры жертвователей, на фреске Мазаччо, к сожалению плохо сохранившейся, в Санта-Мария Новелла во Флоренции, совершенно свободно разместилось в

перспективной галерее Ренессанса. Лучше всего, однако, развитие его стиля можно проследить в двух больших сериях фресок в Сан-Клементе и капелле Бранкаччи во Флоренции. В капелле св. Екатерины в церкви Сан-Клементе левая стена, противоположная окнам, представляет живо рассказанные и тонко задуманные, но переданные еще совершенно без наблюдения пространства события из жизни св. Екатерины; на правой стене видны остатки картин из жития св. Амвросия, в которых уже заметны успехи в этом отношении, а узкая задняя стена дает большое с отчетливой перспективой изображение Распятия. Восхищает также своим кратким величием Благовещение над наружной аркой. Сохранившиеся в капелле Бранкаччи во Флоренции фрески из жития апостола Петра, законченные долгое время спустя после смерти Мазаччо Филиппино Липпи, расположены в два ряда одни над другими. Так, из картин на входных столбах две нижние, «Апостол Петр в темнице» и «Освобождение апостола Петра», принадлежат Филиппино, а две верхние, «Грехопадение» и «Изгнание из рая», – Мазаччо. В «Грехопадении» (рис. 428) Адам и Ева стоят еще рядом очень прямо; их тела, хотя и превосходят все нагие фигуры Мазолино, еще несколько условны. В «Изгнании из рая» (рис. 429) рисунок и моделировка обнаженного тела не только в высшей степени зрелы, но глубочайшее душевное возбуждение соединяется с чрезвычайно живым и исполненным чувства меры движением, проявляющимся в переходе к бегству и в жестах стыда. Как будто слышишь крик отчаяния, срывающийся с уст Евы. Между картиной «Воскрешение Тавифь» Мазолино и картиной «Чудо со статиром» Мазаччо, не имевшей себе равной в течение всего XV столетия, лежит огромное развитие; но между апостолом Петром, который проповедует, и апостолом Петром, который

крестит, разница не так велика, как ее представляют, хотя группа нагих, принимающих крещение со знаменитым зябнувшим человеком посредине их, сама по себе опять-таки принадлежит к самым жизненным изображениям в живописи всех времен. Наиболее сильно изображено, пожалуй, по своей спокойной, величавой значительности то, как св. Петр, не глядя проходит мимо больного, которого исцеляет его тень (рис. 430). Всюду Мазаччо обращает свой взор на великое и на целое. Все лишние, второстепенные фигуры, все бесполезные складки одежд, все отвлекающие внимание подробности он отбрасывает. Могучие фигуры с крупно очерченными, выразительными лицами как бы сами собой складываются в группы, до чрезвычайности простые, хорошо уравновешенные. Изокефалия (расположение фигур по одинаковой высоте голов) картины, где изображено чудо с андрахмой, имела значение для целого столетия.



Рис. 428. Мазаччо. Грехопадение. Фреска.
С фотографии Алинари



Рис. 429. Мазаччо. Изгнание из рая. Фреска.
С фотографии Алилари



Рис. 430. Мазаччо. Св. Петр, исцеляющий больных своей тенью.
Фреска. С фотографии Алилари



Рис. 431. Андреа Кастаньо. Портрет кондотьера Пиппо Спано.
С фотографии Алинари

Вместе с Мазаччо развивалось несколько других флорентийских мастеров первой половины XV столетия, прокладывавших новые пути. Андреа дель Кастаньо (около 1421–1457) сформировался под влиянием творчества Мазаччо, Донателло и Паоло Уччелло. Его фрески, большинство которых было перенесено в музей Сант-Аполлония во Флоренции, производят впечатление поразительного откровения искусства. «Тайная Вечеря», «Распятие», «Положение во гроб», «Воскресение» – как убедительна, как патетична каждая картина в отдельности! Какая великолепная мужская фигура на картине, написанной для монастыря Сант-Аполлония (рис. 431)! А конный портрет на синем

фоне Никколо да Толентино (1456), в соборе во Флоренции, писанный серым монохромом, представляет не что иное, как выполненную живописью скульптуру.



Рис. 432. Паоло Уччелло. Кондотьер Джон Акуто. Фреска в соборе во Флоренции. С фотографии Алинари

Паоло Уччелло (1397–1475) отличился героическими портретами своих современников (рис. 432). Он считается одним из научных основателей перспективы. На самом деле, его написанные зелеными тонами по серому ветхозаветные композиции в Киостро-верде в Санта-Мария Новелла, в особенности известная картина потопа, из-за частностей как будто утратили целое;

то же самое можно сказать и о его больших картинах сражений из палаццо Медичи, находящихся в Уффици во Флоренции, в Лувре и Национальной галерее в Лондоне. Наиболее понятным для нас он является в своей продолговатой картине на дереве с пятью портретами (в Лувре) и в картине с шестью композициями, представляющими похищение дароносицы (в галерее в Урбино), к которой Кавальказелле и Лёзер присоединяли еще несколько подобных картин светского содержания, выразительных по настроению пейзажа. Доменико Венециано (после 1400–1461), если судить по его «Святой беседе», в Уффици, часть пределлы (цоколь, доска) которой находится в Берлинской галерее, и по фреске с Иоанном Крестителем и св. Франциском, в Санта-Кроче во Флоренции, умел соединять силу своих красок на олифе со строгими, но приятными формами. Быть может, ему принадлежит также поясной портрет юноши в красной шапочке, в Мюнхенской пинакотеке. Джулиано Пезелле (1367–1447) известен небольшими картинами на ящиках для книг и ларях для приданого (cassoni), а также благодаря своим опытам с красками на олифе. Фра Филиппо Липпи (около 1406–1469), художник флорентийского кватроченто, склонный к мирским радостям монах-кармелит, предпочитающий те же сюжеты, что и Анджелико, но не поднимающийся к небу, как тот, чтобы писать виденное там, а спускает небо на землю, чтобы сделать его человеческим. Он впервые придает самым священным образам вполне земные, реалистически-человеческие черты, причем в свои зрелые годы создает удивительно короткие, почти четырехугольные типы голов с небольшим носом и чувственным широким ртом. По ракурсам своих фигур, перспективному углублению пространства и применению архитектурных форм Ренессанса он также принадлежит к модернистам своего времени; ясный

колорит, который он придает своим картинам, сообщает им светлый, праздничный вид. Вазари говорил, что Липпи был учеником Мазаччо; возможно, что вначале он учился только вместе с ним у Мазолино. Он знал также Лоренцо Монако. Его ранние картины «Поклонение Младенцу» и «Благовещение», в Берлинской галерее и Мюнхенской пинакотеке, еще полны благоговейного и сосредоточенного настроения, и все-таки уже в этих произведениях много жизни в отдельных частностях, столь любимых мастером. Цветы и травы переднего плана он выписывает так же тщательно, как северные мастера. Вполне выработанным его светский стиль является в величественной картине 1438 г., в Лувре в Париже, с изображением Мадонны в тронном зале, окруженной ангелами и коленопреклоненными святыми; этот стиль характерно выступает в прекрасной круглой Мадонне палаццо Питти, на заднем плане которой изображена комната родильницы – св. Елизаветы с просветами на уличную жизнь с ее будничной правдой; самостоятельнее всего этот стиль проявляется в большой продолговатой картине «Коронавание Богоматери» (1441), в Уффици во Флоренции, с изображением Венчания Марии в большом роскошном помещении на земле со множеством ангелов в венках и фигур святых с чрезвычайно индивидуальными типами голов и к тому же с замечательным портретом самого мастера. Удивительны две большие фрески Липпи с композициями из жизни Иоанна Крестителя и св. Стефана (1452–1464 гг.) в хоре собора в Прато и возвышенные картины смерти и Венчания Марии в нише хора собора в Сполето (1466–1469). Такие изображения, как танец Саломеи, в Прато, по выразительности оставляют позади себя все, что до тех пор создала «живопись бытий», и такие картины, как «Оплакивание св. Стефана», благодаря многочисленным

современникам, изображенным в живых портретах по обеим сторонам гроба в роскошной древнехристианской церкви (рис. 433), стали образцами для всего дальнейшего развития этого рода искусства.



Рис. 433. Фра Филиппо Липпи. Фрагмент фрески собора в Прато.
С фотографии Алинари

К поколению флорентийских художников первой половины XV столетия принадлежит также Франческо Пезеллино, прозванный Пезелло (1422–1457), внук Джулио Пезелло, направление которого он довел до совершенства. Пезеллино в основном расписывал лари и пределлы и в то же время, как показал Вейсбах, был представителем романтики итальянского раннего Ренессанса, одушевившим мир средневековой героической и любовной поэзии современной чувствительностью. Что его начала находятся у Анджелико, показывают, например, пределлы из жизни св. Косьмы и св. Дамиана у главного алтаря Анджелико в Сан-Марко, теперь в Уффици во Флоренции; к фра Филиппо он примыкает впервые в пределлах алтаря

Липпи в капелле Медичи в Санта-Кроче, в том же собрании. Позднейший стиль Пезеллино представляют, например, его картины на двух ларях с изображениями семи добродетелей и семи искусств, в собрании князя Витгенштейна в Вене, и две роскошные доски от ларей с историей Давида, у лорда Уонтэджа в Локиндж-Гаузе в Англии, с фантазией задуманные, живописно выполненные произведения, дающие наилучшее понятие о намерениях и мастерстве этой романтической школы. Беноццо Гоццолли (1420–1497) был если не учеником, то, наверное, помощником Анджелико в Орвието и Риме; на его развитие оказал также влияние Джулиано Пезелло. К большим фрескам священного содержания, но проникнутым духом земных радостей, он любил легкой кистью присоединять массу грациозных земных существ с той осязательностью («tactile values», по Беренсону), которой требовало время. К его первым самостоятельным сериям фресок – проникнутым внутренним воодушевлением композициям из жизни св. Франциска, выполненным им с 1452 г. в хоре Сан-Франческо в Монтефалько, примыкает алтарь со «Святой беседой» (1456), в галерее в Перуджи. Между 1459 и 1463 г. он выполнил фрески в капелле палатцо Медичи (теперь Риккарди): прелестные хоры ангелов и огромная композиция переезда трех царей волхвов по гористой местности, выполненной еще в совершенно старинных, но выразительных формах, с блестящим кортежем флорентийских портретных фигур, конных и пеших (рис. 434). Затем последовали (1463–1467) большие фрески из жизни св. Августина в церкви Сан-Агостино в Сан-Джиминьяно; наконец, 24 большие фрески Ветхого Завета (1469–1485), в Кампо санто в Пизе. Для Беноццо здесь был важен не столько дух событий, сколько повод развернуть богатое, взятое из жизни содержание в многочисленных, разнообразных

по движениям портретных фигурах на фоне великолепных зданий, садов и пейзажей. К Кастаньо и Доменико Венециано близок Алессо Бальдовинетти (1427–1499), мастер, образовавший школу, содействовавший развитию техники живописи на олифе, при посредстве которой он даже заканчивал свои фрески, а также стремившийся улучшить пейзажную перспективу.



Рис. 434. Беночцо Гоццоли. Шествие волхвов. Фреска капеллы дворца Риккарди

В своих произведениях, как, например, во фреске «Поклонение пастырей» (1460) в переднем дворе церкви Аннунциаты и в изображениях из Ветхого Завета (1497) в хоре церкви Санта-Тринита во Флоренции, он проявляется как типичный мастер раннего флорентийского Возрождения.



Рис. 435. Сандро Боттичелли. Мадонна дель Маньяфикат.
С фотографии Броджи

Из школы Филиппо Липпи вышел Сандро ди Мариано Филипепи, прозванный Боттичелли (1445–1510), один из любимых художников последней четверти XIX столетия. Его ранние картины, как, например,

грациозная Мадонна, в Лувре в Париже, очень близки произведениям Липпи. Влияние ярких представителей семей Поллайоло и Верроккьо заметно в драматических картинах Боттичелли «История Юдифи» (1470–1472), в Уффици во Флоренции, и «Св. Себастьян» (1473), в Берлинской галерее. Но скоро Боттичелли нашел самого себя. Нельзя забыть его окаймленных пышными густыми локонами женских и юношеских лиц со слегка выдающимися скулами, прекрасно развитым подбородком, притупленным носом, резкими веками, высоко поднятыми бровями и милovidными полными губами: он целомудрен с налетом чувственности, он самобытен и овеян вечностью. Вполне выраженным этот тип является в Мадонне с венчающими ее ангелами, так называемой «Величит душа моя» (*Magnificat*) или «Мадонна дель Маньификат», в Уффици во Флоренции (около 1482–1483; рис. 435). К этому надо добавить утонченность его пейзажных далей, пышность фруктовых деревьев и цветущих кустов на первом плане пейзажей, которые очаровывают нас уже в его великолепной Мадонне между двумя Иоаннами, в Берлинской галерее; еще надо отметить роскошь его зданий, как она сказывается, например, в Мадонне на троне с шестью святыми и четырьмя ангелами, в Уффици во Флоренции. Каждая из этих картин как стихотворение. В более старшем возрасте он любил сильные, страстные, даже резкие движения своих фигур, которые из-за того, что он не вполне владел их анатомическим строением, отнюдь не всегда бывали удачны. Но они выходили красивыми, например в картине «Поклонение Младенцу» (1500), в Лондонской Национальной галерее, которая в бурных танцах и объятиях передает восторженную радость ангелов на небе и на земле вочеловечению Христа.



Рис. 436. Сандро Боттичелли. Рождение Венеры. Фрагмент.
С фотографии Броджи

В расцвете своей жизни (1481–1483) Боттичелли создал обширные фрески. В эти годы папа Сикст IV поручил нескольким наиболее выдающимся флорентийским и умбрийским художникам украсить свою капеллу в Ватикане фресками из Ветхого и Нового Заветов. Флорентийские художники получили перевес. Из двенадцати огромных картин на продольных стенах, в которых различные события связываются единством пейзажа, три – «Сцены из жизни Моисея», «Наказание Корея, Дафана и Авирона» и «Очистительная жертва прокаженного» – принадлежат Боттичелли. Все свое умение мастер вложил в эти великолепные создания, отдельные группы и фигуры которых блещут неописуемой красотой и полны грации. Из изящных, строгих портретов в профиль отметим портрет Джулиано Медичи, в Берлинской галерее, и портрет белокурой

девушки, в институте Штеделя во Франкфурте-на-Майне. Что Боттичелли был поэтом, доказывает ряд своеобразных и поразительных фантастических произведений: «Покинутая» – молодая женщина, сидящая в рубашке перед закрытой дверью дворца на каменной скамье и закрывающая лицо обеими руками, производит поразительное впечатление; Афина Паллада, застающая дикого кентавра за какой-то проделкой, в паллацо Питти; «Марс и Венера», в Лондонской галерее; «Оклеветание Апеллеса»; Венера Анадиомена с золотыми волосами на раковине (рис. 436), в Уффици во Флоренции; удивительная «Весна», в Уффици во Флоренции, прототип бесчисленных подобных фантастических представлений, поводом к которой послужило стихотворение Полициано, выполнена с тем сказочным волшебством, на которое Боттичелли был способен, роскошный пейзаж переднего плана и изящные фигуры в прозрачных одеждах живописно связаны здесь неразрывным единством.



Рис. 437. Филиппино Липпи. Иоанн Евангелист воскрешает Друзиану. Фреска. С фотографии Алинари

Рисунки Боттичелли к «Божественной комедии» Данте, в Берлинском кабинете эстампов, показывают его и поэтом-художником и художником-поэтом. Из его гравюр на меди, выполненных, по-видимому, Баччо Бальдини, имеют значение главным образом 19 гравюр к флорентийскому изданию Данте 1482 г. Мы видим, таким образом, что Боттичелли принадлежал к разносторонне образованным мастерам раннего Возрождения, фантазия которых отваживалась передавать христианские, языческие, античные и средневековые темы с помощью новых технических решений. Из учеников Боттичелли славы и почета добился Филиппино Липпи (около 1457–1504), внебрачный сын фра Филиппо. В своих ранних произведениях, как, например, во фресках капеллы Бранкаччи, которые он дописывал и которые рядом с фресками Мазаччо (см. рис. 428–430) кажутся, конечно, несколько слащавыми, и в удивительно прекрасной станковой картине, изображающей видение св. Бернарда (1480), в Бадии во Флоренции, он умеет передавать свойственные Боттичелли типы в открытых, чистых чертах; в более зрелых произведениях, как, например, в роскошных фресках о жизни св. Фомы в церкви Санта-Мария sopra Минерва (1489) и во «Встрече Иоакима и Анны» (1497), в Копенгагенской галерее, он сумел соединить массу отдельных художественных мыслей с сильным чувством. В поздних произведениях Филиппино, как, например, в знаменитых фресках из жизни апостолов Иоанна и Филиппа в Санта-Мария Новелла во Флоренции (1502; рис. 437) и в Мадонне 1501 г. в Сан-Доменико в Болонье, он стремится путем беспокойных мотивов движения подойти к требованиям нового века. В Германии с ним можно лучше всего познакомиться по его «Распятию» и «Аллегории музыки», в Берлинском музее. К Беночцо Гоццолли примыкал Козимо Росселли

(1439–1507), которому никогда не удалось преодолеть расслабленность его настоящего учителя Нери ди Биччи, слабого мастера переходного времени. Все-таки он добился такого внимания, что на его долю выпали целых три (а по мнению других – даже четыре) фрески в Сикстинской капелле в Риме: Синай, Нагорная проповедь и Тайная Вечеря и, что сомнительно, Гибель фараона в Черном море. Они отнюдь не принадлежат к лучшим картинам серии, а глаз дилетанта они поражают устарелым применением штриховки золотом. Красивее всего пейзаж в Нагорной проповеди, по Вазари – написанный учеником Росселли Пьеро ди Козимо.



Рис. 438. Доменико Гирландайо. Погребение св. Франциска. Фреска. С фотографии Броджи

Пьеро ди Лоренцо, прозванный Пьеро ди Козимо (1462–1521) – художник флорентийской школы. Под влиянием Леонардо да Винчи, а также Хуго ван дер Гусса, большая картина которого в 1482 г. была привезена во Флоренцию, он постепенно переходит от рисовального стиля к красочно-живописному, с

величайшей любовью углубляется в детали природы и в своих задних планах пренебрегает пышными постройками Ренессанса, чтобы с тем большим успехом отдался разработке пейзажа в его естественных проявлениях. Как поэтична, несмотря на свое неподвижное, симметричное расположение, его юношеская картина «Непорочное зачатие» в Сан-Франческо около Фьезоле, как изящна по пейзажу и деталям из мира животных картина «Марс и Венера», в Берлинской галерее. К переходному времени относится поэтичный портрет Симонетты Веспуччи, в Шантильи, и полная настроения картина «Святое семейство» с тонко написанным итальянским зимним пейзажем, в Дрезденской галерее. В 1500–1511 гг. Пьеро производит впечатление почти уже чинквечентиста. За «Поклонением пастырей», Берлинская галерея, идет удивительно мистически задуманное «Непорочное зачатие», в Уффици во Флоренции. За его романтическими красочными картинами на ларях из сказания об Андромеде, в Уффици во Флоренции, следуют прекрасная, как сновидение, нежно и живописно задуманная «Смерть Прокриды», в Национальной галерее Лондона, и «Похищение Гилас нимфами», в собрании Бенсона в Лондоне. Полные силы поздние произведения его кисти – мужские портреты музея в Гааге. Явственно влекомый часто в разные стороны, Пьеро ди Козимо в конце концов всегда остается самим собой. Учеником Алессо Бальдовинетти был Доменико ди Томмазо Бигорди, прозванный Гирландайо (1449–1494), в конце века, как Мазаччо в его начале, овладевший флорентийским монументальным искусством своей творческой силой. Гирландайо вовсе не смелый новатор, не художник переходного времени, но и не заимствующий чужой стиль маньерист. С достоинством и уверенным мастерством он объединяет цели и умение своего века в области религиозно-исторической и религиозно-легендарной живописи.

Его станковые картины, среди которых выше всех «Поклонение волхвов», или пастырей (1485, 1487 и 1488), в Уффици и в церкви воспитательного дома во Флоренции, своим уравновешенным совершенством навевают скуку. Только во фресках можно проследить все его развитие. Юношескими произведениями его кисти являются картины из жизни св. Фины (1475) в приходской церкви в Сан-Джиминьяно, фреска «Тайная Вечеря» (1480) во Флоренции. Фреска в Сикстинской капелле Ватикана в Риме «Призвание апостолов Петра и Андрея» (1481) является одной из самых классических картин. Главными произведениями Доменико стали два больших ряда фресок в капелле Сассетти в церкви Санта-Тринита (1483–1486) и в хоре Санта-Мария Новелла (1490) во Флоренции. Здесь он написал на потолке четырех сивилл, а на стенах – очень большие, но, к сожалению, не совсем хорошо сохранившиеся картины из жизни св. Франциска с многочисленными флорентийскими портретными фигурами (рис. 438), объясненными Варбургом. Затем на каждой из стен он разместил по шесть широких прямоугольных картин и по большой картине в стрельчатой арке: на стене слева – «Жизнь Марии», в том числе прелестная, домашнему уютная сцена Рождества Богородицы, а на стене справа – величественный, точно так же богатый портретами ряд картин из жизни Иоанна Крестителя, между ними – ангел перед Захарией во храме, изображение церемонии, происходящей в пышной галерее храма, заставляющее предчувствовать композицию «Афинской школы» Рафаэля. Ученики Гирландайо Бастиано Майнарди (ум. в 1513 г.) и Франк Граначчи (1469–1543), творили уже в XVI столетии. Примыкая к Бальдовинетти и продолжая его технические опыты с олифовыми красками, появились художники из родов Поллайоло и Верроккьо. Антонио Поллайоло (1433–1498) работал как скульптор; Пьеро (1443–1496) рабо-

тал как живописец обычно по рисункам и проектам своего брата. Антонио был художник, а Пьеро – техник живописи. Известны две большие гравюры на меди Антонио Поллайоло, выполненные с отличным знанием форм и ракурсов (рис. 439). Из станковых картин отметим «Мученичество св. Себастьяна» (1475) и «Аполлона и Дафну», в Лондонской Национальной галерее, и две небольшие картины в Уффици, изображающие подвиги Геракла на фоне превосходных пейзажей. Пьеро написал «Венчание Богоматери» (1483), в приходской церкви Сан-Джиминьяно. В качестве совместных работ братьев можно отметить, например, «Благовещение», в Берлинской галерее, «Ум» и «Милосердие» («Caritas») и алтарь с выразительными фигурами св. Иакова, Викентия и Евстахия, в Уффици.



Рис. 439. Антонио Поллайоло. Побоище. Гравюра на меди.
С оригинала

Андреа дель Верроккьо (1435–1488) создал прекрасные скульптурные произведения (см. рис. 422–424). Но как живописца искусство чтит его главным образом потому, что он был учителем великого Леонардо.

Относительно приписываемых ему картин господствуют до сих пор существенные разногласия. Известная картина «Крещение» (после 1470 г.), в Уффици во Флоренции (рис. 440), конечно, представляет резкое, но поэтичное произведение его кисти; бесспорно, завершение именно этой картины он предоставил своему великому ученику Леонардо да Винчи. Более уверенная и в то же время более нежная рука последнего, его более сильная и в то же время более чуткая душа сказываются не только в стоящем на коленях ангеле, который обращивается на переднем плане слева, но также в далеком пейзаже с удивительным настроением, сообщающим картине ее главную прелесть. В противоположность американским и итальянским исследователям часть немецких исследователей с полным правом видят в Мадонне с сидящим Младенцем, Берлинская галерея, картину самого Верроккьо, а в изящной картине «Путешествие юного Товита», в Уффици во Флоренции, — произведение, которое Верроккьо поручил исполнить своему ученику Боттичини; в полном же душевной прелести, хотя и резко моделированном портрете молодой женщины (рис. 441), в галерее князя Лихтенштейна в Вене, который итальянские и американские исследователи от Морелли до Беренсона считали собственноручной работой Верроккьо, — юношескую работу самого Леонардо. Нам представляется более вероятным, что этот портрет написал Верроккьо или какой-нибудь другой из его учеников, но не Леонардо.



Рис. 441. Портрет молодой женщины. Картина Андреа Верроккьо или его мастерской. С фотографии Ганфштенгля



Рис. 440. Андреа дель Верроккьо. Крещение.
С фотографии Броджи

Работы мастерской, исполненные учениками Верроккьо, трудно различать между собой. Наряду с Лоренцо ди Креди и Леонардо да Винчи исследователи называют Джованни ди Доменико Боттичини, которому Маковский приписывал исполнение не только упомянутого уже «Товита», но также ряд приписываемых Верроккьо Мадонн в Берлине, Лондоне, Франкфурте и Будапеште. Более известен Лоренцо ди Креди (1459–1537), к ранним картинам которого, находящимся еще под очевидным влиянием Верроккьо, мы причисляем симпатичную Мадонну в комнате, Дрезденская галерея, и, судя по имеющимся указаниям, заказанную Верроккьо в 1475 г. Мадонну на троне между св. Зиновием и Иоанном Крестителем, в соборе в Пистойе. Впоследствии Лоренцо, не примкнувший в первой трети XVI в. к новому направлению своих великих современников, сделался плодовитым, но отсталым маньеристом, который из индивидуального искусства XV в. усвоил себе бездушный трафаретный тип. Уже в «Поклонении пастырей», в Уффици во Флоренции, видны все его слабые стороны. Старший товарищ Креди по учению, Леонардо да Винчи (1452–1519), именно как живописец соединил в себе с замечательным совершенством все знания и цели XV в. и этим победоносно уравнил пути грядущему поколению могучей эпохи XVI столетия. Здесь мы только бросим беглый взгляд на картины его раннего флорентийского периода. В качестве этапных пунктов нам следует запомнить, что уже в 1465 г. Леонардо поступил в мастерскую Верроккьо, в 1472 г. он уже значится мастером в списке флорентийского цеха, а в 1481 или 1482 г. он переселился в Милан. В качестве достоверной картины его раннего флорентийского времени мы можем рассматривать коричневым подмалевком оставшегося незаконченным «Поклонения волхвов», в Уффици, заказанного ему в 1480 г. монахами

монастыря Скопето около Флоренции; в этой композиции чувствуется новый ритм построения, здесь такое распределение света и тени, которое осуществляет давно назревшие задачи. Его подмалевок взятого в смелом ракурсе св. Иеронима, в Ватиканской галерее в Риме, принадлежит уже вполне этому периоду. Законченные картины одними исследователями относятся к раннему периоду Леонардо, другими почти совершенно не признаются за его произведения. Из двух поэтических Благовещений, в Уффици и Лувре, гармоничным тоном, тонкостью рисунка и задушевностью экспрессии действительно превосходящих прочие картины школы Верроккьо, только луврская картина представляется собственноручной работой раннего периода Леонардо. Во всяком случае, его новый прием видеть и передавать предметы уже рано подействовал на таких мастеров, как Боттичелли и Пьеро ди Козимо. Всемирное значение Леонардо проявилось в миланский период. Сиена, город Мадонны, св. Екатерины (ум. в 1380 г.) и св. Бернардина (ум. в 1444 г.), в первой половине XV столетия взрастила выдающегося скульптора Якопо делла Кверча. Сиенские живописцы, современники св. Бернардина, как, например, Пьетро ди Джованни (1416–1449), Сано ди Пьетро (1406–1481) и Стефано ди Джованни, прозванный Сассетта (ум. около 1450 г.), вдохновляемые все время религиозной мечтательностью, не отваживались сходить с путей их великих предшественников; разносторонние сиенские мастера второй половины XV столетия, из которых мы познакомились уже с Леонардо Веккьетта (около 1412–1480) и Франческо ди Джорджо (около 1439–1502), к которым примыкает Нероччио ди Бартоломмео (1447–1500), обнаруживают несамостоятельность своей художественной природы уже в том, что в произведениях они все еще не могут отделаться от старых типов и

композиций. В пределах старого типа с удлиненной линией носа наиболее жизненными представляются еще Мадонны Маттео ди Джованни (1420–1495), довольно значительное количество которых было собрано на сиенской выставке 1904 г.; но лишь его последователь Гвидоччо Коццарелли (1450–1526), судя по его «Крещению» из Комуне ди Синалунга, в понимании форм тела стремился постичь одновременно и кватроченто, и чинквеченто. Быть может, прав Коррадо Риччи, говоря, что сиенцев XV столетия нельзя обвинять в движении назад. Но застой в истории искусства приводит почти к тем же последствиям, что и поворот назад. Часть искреннего религиозного настроения своих художественных произведений Сиена передала в XV столетии умбрийской живописи, которая, впрочем, с другой стороны, не замыкалась и перед поразительной жизненной правдивостью флорентийских мастеров. Оба направления идут в Умбрии рядом, а кое-где и сливаются; наконец, искусство этой гористой страны с красивыми видами, серебристо-зелеными оливковыми рощами обнаруживает свой особый облик, обаяние которого чувствовалось весьма далеко. Из южноумбрийских мастеров, у которых преобладало сиенское влияние, мы назовем здесь только Оттавиано Нелли из Губбио (ум. в 1444 г.). Самый значительный мастер переходного времени этой школы, Джентиле да Фабриано (1370–1428), в бытность свою учеником Аллегретто Нуци из Фабриано, развивался, конечно, в местных условиях, но он писал и во Дворце дождей в Венеции, и в Латеране в Риме, в Бреше и во Флоренции, в Орвието и Сиене и, таким образом, стал вместе с Мазолино одним из итальянских мастеров переходного времени, оказавших наиболее сильное влияние. Для того чтобы с ним ознакомиться, достаточно подписанной им Мадонны на золотом фоне со святыми, в

Берлинском музее, створки от этого алтаря находятся в Уффици во Флоренции, и знаменитого «Поклонения волхвов» (1423), в Уффици во Флоренции, от которого в Лувре имеется пределе. Пейзаж «Поклонения волхвов», в котором мы видим, как издали тянется шествие, построен еще без знания перспективы. Фигуры, в необозримом множестве толпящиеся на картине, еще не совсем твердо стоят на ногах. Пышные одежды богато украшены настоящим, отчасти накладным золотом, но лица, как они еще ни архаичны, начинают все-таки округляться, а кое-где и сокращаться; типы сами по себе чистые и благородные; выражения различных лиц обнаруживают уже различные степени небесной радости. Картина полна праздничного великолепия и чистого счастья. В Фолиньо в лице Никколо да Фолиньо (1430–1502), которому Вазари, по-видимому ошибочно, дал имя Алунно, появляется впервые плодовитый мастер с хорошей техникой, с серьезными художественными стремлениями, радостным чувством прекрасного и мечтательной натурой. Его религиозные картины, сохранившиеся в большом количестве, по своей манере письма скорее сиенские, а по реалистическому языку форм скорее флорентийские, обнаруживают иногда склонность к преувеличениям маньериста, с которыми все-таки всегда соединяется стремление к выражению пламенной веры. Большая алтарная доска, в Ватиканской галерее, и большое «Благовещение», в галерее в Перуджи (то и другое 1466 г.), свидетельствуют о его мастерстве; его блестящее произведение, огромный алтарь с Рождеством Христовым в Сан-Никколо в Фолиньо, возник, однако, только в 1492 г.



Рис. 442. Мелоццо да Форли. Папа Сикст IV со своими родными.
С фотографии Андерсона

Первый мастер Умбрии, проникшийся флорентийским духом, — Пьеро делья Франческа, или дельи Франчески (около 1420–1492) из Борго ди Сан-Сеполькро. Своему учителю Доменико Венециано во Флоренции он был обязан чувством сильно выраженной телесности и светлыми красками, а широким флорентийским художественным кругам — знанием перспективы, которой он в старости посвятил труд «Три книги о перспективе», пользовавшийся известностью. По верности перспективы и ясности он действительно не был превзойден ни одним из художников Ренессанса. Его умно разработанные, со смелыми ракурсами фигуры кажутся иногда точно обвешанными

современным пленэром. Он один из первых стал пользоваться живописью как искусством пространства. К более ранним его произведениям относится пластически резкая и все-таки пронизанная светом фреска с изображением молящегося на коленях перед своим патроном-святым Сигисмондо Малатеста (1451) в церкви Сан-Франческо в Римини. Вскоре после 1460 г. возникли два изумительных портрета масляными красками в Уффици, изображающие герцога Урбинского Федерико и его молодую жену Баттисту Сфорца на фоне синего неба и далекого пейзажа с обширным горизонтом; приблизительно тогда же возникло, должно быть, его поэтичное «Рождество Христово», в Лондонской национальной галерее, картина, в которой неподвижность композиции превращается в стильное величие. Затем следуют мощные, поражающие своей жизненной правдой, но, к сожалению, сильно разрушенные фрески (1466) с легендами о Святом Кресте в хоре церкви св. Франциска в Ареццо. На значение картины «Явление ангела в палатке спящего Константина» для истории развития изображений ночи с эффектами освещения указал еще Якоб Буркгардт. Какой земной представляется битва Гераклия по своей поразительной близости к природе! Каким неземным, при всей своей осязаемости, является видение императора Константина! Что Пьеро делла Франческа должен был поражать и увлекать своих современников, понятно само собой.

Учеником Пьеро, как полагал и Шмарсов, считается Мелоццо да Форли (1438–1494), мастер, овладевший искусством. Рим, Урбино, Лорето, наконец, Форли были местами его деятельности.



Рис. 443. Мелоццо да Форли. Ангел. Фрагмент фрески.
С фотографии Алинари

К сожалению, лишь немного сохранилось от великолепия его больших римских фресок, остатки которых в Сан-Марко, Санта-Мария sopra Минерва и в возобновленных впоследствии Рафаэлем «станцах» Ватикана мы здесь рассматривать не можем. Сохранилась в Ватиканской галерее его большая портретная группа (1476–1477), изображающая папу Сикста IV и его пятерых родственников (рис. 442). Эта картина с великолепным залом в стиле Ренессанса, уходящим в перспективную даль, каждой отдельной фигурой, написанной почти пластически рельефно, празднично светлая, вследствие аккорда красного, белого и темно-зеленого цветов, относится к крупнейшим произведениям итальянского раннего Возрождения. Но еще более значительное действие должна была оказать его фреска (1480–1481), украсившая нишу хора церкви Святых Апостолов в Риме; в полукуполе – «Вознесение Господне» с красивым хороводом небесно-прекрасных,

одетых в длинные одежды ангельского вида юношей, написанных в ракурсе с расчетом на взгляд снизу, среди которых находятся 12 апостолов и Мария. Фрагменты этого произведения, совершенного по правде и красоте, сохраняются в Квиринале и в ризнице собора св. Петра (рис. 443). В Лорето в куполе сокровищницы собора сохранился расписной потолок (1478), через отверстия которого смотрят вниз прелестные ангелы, между тем как на его карнизе сидят восемь пророков, фигуры которых взяты в смелом ракурсе. В Урбино, где Мелоццо встретился с Юстусом из Гента, призванного герцогом Федерико, чтобы посвятить его художников в секреты живописи масляными красками, он написал в одной из комнат библиотеки семь композиций занятий искусствами (1474), с символическими женскими фигурами, у ног которых стоят на коленях их почитатели. Из этих исполненных силы масляных картин «Музыка» и «Астрономия» находятся в музее в Берлине, а две другие – в Национальной галерее в Лондоне. Хотя Мелоццо путь указал североитальянский новатор Мантенья своими величественными, свойственными лишь ему портретными группами и купольной росписью, но заслугой Мелоццо все же остается то, что он перенес эти нововведения в Среднюю Италию и здесь самостоятельно их усовершенствовал. Наиболее интимным в Мелоццо является его умбрийская душа, которую он вдохнул в свои создания. Из его учеников Марко Пальмеццано из Форли (1456 – после 1537) ничем особенно не отличился, а отец Рафаэля Джованни Санти из Урбино (ум. в 1494 г.), называющий в своей стихотворной хронике Мелоццо «столь дорогим мне», как ни близок к нему в некоторых отношениях, все же идет другой дорогой. Лучшая фреска Джованни Санти в Санта-Доменико в Кальи, по описанию Шмарсова, – «замечательно верно, как свойственно какому-либо

реалисту», изображает «впереди открытую комнату» с Марией и святыми, а позади, на более высоком месте – «Воскресение Христово». Его запрестольные образа – роскошная и по распланировке в пространстве необычно ясная «Святая беседа» (1489), в уединенном монастыре Монтефиорентино, и привлекательное «Посещение Богородицей св. Елизаветью», в Санта-Мария Нуова в Фано, показывают мастера с лучшей стороны. Влияние этого художника-поэта на его сына Рафаэля несправедливо недооценивают. Мастер флорентийского направления умбрийской живописи Лука Синьорелли из Кортонь (1450–1523), был учеником Пьеро делла Франческа, подпавшим также под влияние Мелоццо. Новаторство этого художника прежде всего проявилось в изображении обнаженного тела. Красоте человеческого тела служили многие мастера Возрождения. Во Флоренции после Мазаччо, Боттичелли и Пьеро ди Козимо снова обратились к этой теме. Но ни у кого из этих мастеров восхищение красотой человека не выступает так ярко, как у Синьорелли, который иногда, подобно Микеланджело, помещал нагих людей вместо деревьев на заднем плане какой-нибудь Мадонны (Флоренция, Уффици), или портрета (Берлинский музей). Нагое тело из-под его кисти выходило еще не ловко и угловато, но теплый тон, который он ему придавал, сглаживал многое. Ранние фрески Синьорелли, как, например, фреска Сикстинской капеллы в Риме с изображением смерти Моисея (1482–1483), а также некоторые из его ранних станковых картин, как, например, «Святая беседа» с ангелом, играющим на лютне (1484), в соборе в Перуджи, «Рождество Богородицы» в Лувре и «Бичевание Христа» в Брере, принадлежат к самым лучшим созданиям его кисти. Из станковых картин торжественное впечатление производит «Тайная Вечеря» (1512) в соборе в Кортоне, в которой

Спаситель, как в картине Юстуса из Гента в Урбино, проходит между юношей; «Мучение св. Себастьяна», в пинакотеке Читта ди Кастелло, представляет оживленно движущиеся нагие и полунагие фигуры на фоне городского пейзажа; особенно интересно изображено обнаженное тело в картине «Пан», в Берлинском музее. Знамениты серии фресок Синьорелли с изображениями из жизни св. Бенедикта в клуатре в Монте-Оливето Маджоре (1497–1498) и картины «последних дней» в соборе Орвието (1499–1505). Здесь он прежде всего закончил начатые Анджелико картины парусных отрезков потолка (распалубков) капеллы Мадонны Сан-Брицио; и также стены этой капеллы украшают его картины. Богато украшенный цоколь капеллы – чудо декоративного искусства Ренессанса, он украшен портретами поэтов в четырехугольных рамах и небольшими аллегорическими и мифологическими картинами в круглых рамах. Восемь больших картин, по описанию Роберта Фишера, представляют: владычество и падение Антихриста; землетрясение, начинающее светопреставление; огненную колесницу; воскресение плоти (рис. 444); падение осужденных; ад; вознесение блаженных; приветствие и венчание избранных в рай. В этих картинах Синьорелли неистощим в изображении обнаженного тела во всех мыслимых положениях и движениях. Жесты страха и ужаса не менее энергичны, чем движения, выражающие восторг и блаженство. В Перуджи параллельное движение было представлено менее значительными художниками. Бенедетто Бонфильди (около 1420–1496) – мастер, призванный Николаем V вместе с Анджелико и Бенеццо Гоццолли в Рим расписывать хоругви, алтари и стены; все это можно лучше всего изучить в самой Перуджи. Как он постепенно переходил от сиенского художественного языка к флорентийскому, от готического к языку Возрождения,

показал Вальтер Бомбэ. Фиоренцо ди Лоренцо (упоминается в 1463–1521 гг.), преемник Бонфильи, ученик Алунно, благодаря приписанным ему многочисленным картинам разного рода, в чем мы согласны с Дж. Ч. Грагамом, считается загадочным художником. Документально удостоверен алтарь 1472 г., часть которого составляла Мадонна на золотом фоне со святыми в нишах, в пинакотеке Перуджи. Но подписью удостоверена здесь только его картина с нишами в стиле Ренессанса 1487 г., представляющая вверху в полукруте все еще на золотом фоне Марию между двумя одетыми в длинные одежды молящимися ангелами, а внизу по обеим сторонам дверей табернакула – апостолов Петра и Павла. Фиоренцо со своими отличительными признаками, как, например, заостренные, как у фавнов, уши его фигур, вышел, очевидно, из флорентийского искусства, а затем заинтересовался умбрийской школой. Его позднейшее и лучшее произведение «Поклонение волхвов» некоторыми знатоками признается за юношескую работу Перуджино.



Рис. 444. Лука Синьорелли. Воскресение плоти. Фреска.
С фотографии Андерсона

Пьетро Вануччи из Читтаделла-Пьеве, прозванный Пьетро Перуджино (1446–1523), во время пребывания Пьетро делла Франческа в Перуджи был там, по-видимому, его учеником, а затем учился вместе с Леонардо да Винчи в мастерской Верроккьо во Флоренции. Работая во Флоренции, Риме и Перуджи, он только к концу своей жизни основался в том городе, имя которого он носит. По своим познаниям в области перспективы, декоративной обстановки в стиле Возрождения и по приготовлению красок на маслах и лаках он флорентиец, в остальном же он развил, на основании своего умбрийского «я», как раз все те особенности, которые мы называем умбрийскими в противоположность флорентийским. Он любил упрощать изображаемые действия, а фигуры, насколько возможно, уединять. Он любил изображаемые им события помещать на фоне далеких тихих долин своей родины с тонкими, покрытыми нежной листвой деревьями. Он предпочитал строгие благородные фигуры с тонко очерченными овальными лицами, у которых нос, губы и брови не выдаются своевольно вперед. Перуджино старательно добивался спокойного, чистого рисунка и проникнутого одним настроением, оживленного нежной светотенью колорита. При всем том сущность его художественных переживаний лежала в религиозном рвении, которое он умел придавать священным действиям, в тихой мечтательной набожности, которую он умел вдохнуть в отдельные фигуры. Но в позднейшем периоде творчества, поддавшись искушению многочисленных заказов, Перуджино опустился до незначительных и даже слабых повторений своих прежних вдохновений и открытий и до ремесленного повторения обратившихся в шаблоны образцов.



Рис. 445. Перуджино. Передача ключей св. Петру. Фреска.
С фотографии Андерсона

Его ранние фрески (1480–1482) сохранились на продольных стенах Сикстинской капеллы в Риме. Две картины, «Странствование молодого Моисея» и «Крещение», он написал в сотрудничестве с Пинтуриккьо, который, по-видимому, выполнил большую часть работы. Но самая значительная картина всей серии «Передача ключей св. Петру» является наиболее типичным произведением Перуджино (рис. 445). Тончайшим образом рассчитанная на симметрию композиция, поставленная в ритмические отношения к храму среднего плана, и возвышенно благородные характеры находят себе отзвук во многих позднейших произведениях живописи и в созданиях Рафаэля. «Как будто, – говорил Штейнман, – Перуджино охватил в этом творении идеалы своей юности и непобедимую силу средних лет, погрузил сюда и схоронил». Его главная фреска во Флоренции – большое, обрамленное тремя расписными полуциркульными арками «Распятие» в Санта-Мария Маддалена деи Пацци (1493–1496), как ни разбросана композиция, все-таки отличается высоким исполнением; а фрески в двух залах палаты менял

(«Cambio», в Перуджи; 1499) обнаруживают уже шаг назад: восхитительны живописные украшения, но расставленные поодиночке большие бескровные фигуры пророков, законодателей и античных героев кажутся слащавыми и вымученными. Многочисленные станковые картины Перуджино обнаруживают тот же ход развития. Безусловно ценны его ранняя круглая «Мадонна» в Лувре, трогательная картина «Оплакивание Христа» (около 1494—1496), в Уффици во Флоренции, и великолепный створчатый алтарь с «Поклонением Младенцу» (1491), в вилле Альбани в Риме. Впечатление некоторого однообразия тона и большей преднамеренности настроения производят его прославленное «Положение во гроб» (1495), в палаццо Питти, и замечательное тонким вечерним настроением пейзажа «Распяtie» (1496), в Академии во Флоренции. Все слабые стороны последнего периода мастера выступают в его алтарях в церкви Читта-делла-Пьеве и в пинакотеке в Перуджи. Только тонко прочувствованные далекие пейзажи, на которые рассчитаны его композиции с тонкими фигурами, примиряют нас с бедностью подобных картин. В подробное рассмотрение таких умбрийских мастеров, как Эузебио ди Сан-Джорджо, Тибернио д'Ассизи и даже Джованнило-Спанья, которые, не обладая особой самостоятельностью и художественной силой, примыкали и к Фиоренцо ди Лоренцо, и к Перуджино, и к Пинтуриккьо, и даже к Рафаэлю, мы здесь не можем входить. Большинство из них работали в XVI столетии, но все-таки они остались только эпитгонами XV столетия. В ином свете представляется Пинтуриккьо, ученик и товарищ Перуджино в Риме. Вазари был о нем отрицательного мнения. Наоборот, XIX в. снова превознес его за декоративность фресок; такие исследователи, как Шмарсов, Коррадо Риччи и Штейнман, посвятили ему обширные

монографии. Бернардино ди Бетто ди Бьяджо, прозванный Пинтуриккьо (1454 или 1455–1513), родился, по-видимому, в Перуджи и там обучался у Фиоренцо ди Лоренцо, а позже подпал под влияние Перуджино. Богаче, чем Перуджино, фантазией и красками, Пинтуриккьо и рассказывает легче и живее. Однако ему недостает души, художественной утонченности отдельных образов; он преимущественно декоративный художник, но, как таковой, во всяком случае, самый значительный в Средней Италии. При таких качествах его алтари производят на нас мало впечатления. Произведением его раннего периода (1470–1480) мы можем считать вместе с Риччи, например, Мадонну, в Национальной галерее в Лондоне, а созданием его среднего периода (1480–1500) – «Св. Екатерину с жертвователем», в том же собрании. К 1500–1513 гг. относится картина «Венчание Марии», в Ватиканской галерее. От портрета мальчика в красном костюме с шапочкой на фоне роскошного пейзажа веет жизнерадостной и тонкой поэтичностью, в Дрезденской галерее. Но основное его творчество – стенная и плафонная живопись. В обеих картинах на продольных стенах в Сикстинской капелле в Риме, выполненных им под руководством Перуджино (1480–1482), дарование Пинтуриккьо широко развивается рядом с талантом его товарища. С большой тщательностью, с разборчивым, как у эклектика, чувством прекрасного и свежим повествовательным даром он написал фрески из жизни св. Бернардина (1483–1484), в Санта-Мария ин Арачели в Риме. В Санта-Мария дель Пополо в Риме он украсил фресками, уже при помощи многих учеников, несколько капелл, а потолок хора – Венчанием Марии и сивиллами (1508), в обрамлениях которых развернул все очарование своей орнаментики. Для Александра VI он выполнил в 1492–1494 гг. плафоны и фрески

апартаментов Борджия в Ватикане, которые скорее благодаря насыщенному, усиленному позолотой красочному великолепию и богатым, но всегда сделанным с большим вкусом орнаментальным поверхностям и обрамлениям, чем своим отдельным картинам из жизни Девы Марии, святых и аллегорий из жизни искусства, пользовались преклонением в последней четверти XIX в. Но самые значительные произведения Пинтуриккьо первого десятилетия XVI столетия находятся в соборе в Сиене, куда он был призван в 1502 г. кардиналом Пикколомини: внутри и снаружи капеллы св. Иоанна Крестителя (1504) три картины из жизни Иоанна Крестителя и великолепные портреты жертвователей, Альберто Арингиери и другого, более юного родосского рыцаря, в зале богослужебных книг (Libreria), отделка которого была закончена в 1507 г.; великолепный, разделенный на поля потолок был расписан в новом тогда стиле гротеско (то есть в стиле орнаментов, открытых в гротах, или подземных развалинах, Древнего Рима), а десять больших фресок из жизни папы Пия II (Энея Сильвия Пикколомини; рис. 446) занимательны, как новеллы, полны жизни и представляют церемониальные, изобилующие фигурами и роскошные по краскам картины торжеств на хорошо разработанных архитектурных и пейзажных фонах.

Под руководством Пинтуриккьо в Сиене работали его ученики. По словам Вазари, среди них находился не кто иной, как великий Рафаэль из Урбино. Большинство исследователей, однако, это основательно оспаривают. Следует считать доказанным, что Пинтуриккьо, имевший обыкновение заимствовать отдельные фигуры и мотивы у мастеров, в некоторых случаях пользовался для своих картин в Libreria в Сиене рисунками молодого урбинца.



Рис. 446. Пинтуриккьо. Коронование папы Пия II. Фреска.
С фотографии Алинари

2. Искусство Северной Италии

Архитектура

Из-за Альп в Северную Италию все еще проникали по временам холодные веяния. Северная поздняя готика еще отваживалась соперничать с античными формами. До 1487 г. в Милан приглашались немецкие и французские архитекторы для участия в сооружении собора. Но с юга в ворота североитальянских городов уже стучался тосканский и среднеитальянский ранний Ренессанс. Мы уже встретили в Милане Никколо

д'Ареццо, ниже мы увидим, какую важную роль играли здесь флорентиец Филарете и урбинский мастер Браманте. В Северной Италии не было недостатка ни в памятниках древнеримского зодчества, ни в памятниках романской каменной архитектуры и богатой декоративными элементами готики, с которыми уже в течение столетий с успехом соперничали кирпичное зодчество и глиняная пластика. Неудивительно, что романско-ломбардские галереи на колонках, замаскированные орнаментальными формами Ренессанса, попадаются еще на церквях XV столетия, а романские грифы (угловые листки) – на аттических базах колонн ломбардских лоджий и галерей. Даже флорентийским архитекторам, работавшим в Милане во второй половине XV столетия, не удалось еще изгнать готическую стрельчатую арку и другие отдельные готические формы из общего состава украшений в духе Ренессанса, выполняемых большей частью из обожженной глины. Изо всех этих взаимодействующих влияний развился в течение XV столетия североитальянский стиль раннего Возрождения, который, правда, до появления Браманте ни разу не достиг чистоты и изящества тосканского Ренессанса, но зато обычно превосходит его богатством и живописностью орнаментации. В Милане последний Висконти умер в 1447 г., не оставив после себя потомства мужского пола. В 1450 г. кондотьер Франческо Сфорца был облечен при ликовании народа герцогским достоинством. Но уже при втором преемнике Франческо, Людовике Моро, друзьями и придворными художниками которого были Браманте и великий Леонардо да Винчи, закатилась счастливая звезда дома Сфорца. Как раз около 1500 г. Людовик попал во французский плен, где и умер. Одним из первых дел Франческо Сфорца на пользу искусства было приглашение флорентийца Антонио Аверлино, по прозвищу Филарете

(около 1400–1469), уже с 1451 г. занятого в Милане постройкой «кастелло». Франческо Сфорца хотел с помощью красивого вида сделать свою твердыню более приятной для миланцев. К сожалению, от нее, как и от многих других построек Филарете в Северной Италии (о них писал В. фон Эттинген), ничего не сохранилось. Из дошедших до нас сооружений самое замечательное – больничный комплекс Ospedale Maggiore, начатый постройкой в 1456 г. Первоначальный, выдержанный в чистом стиле Ренессанса проект этого монументального здания, опубликованный самим Филарете в его «Трактате об архитектуре» (1460–1464), был выполнен лишь в измененном виде, представляющем компромисс с ломбардской готикой. Это кирпичная постройка с каменными колоннами и арками, но с терракотовыми фризами и обрамлениями и с роскошным кирпичным карнизом чистого античного профиля. Нижний этаж открывается наружу при посредстве галерей с полукруглыми арками. Широкая полоса терракотового фриза, заполненная богатым орнаментом в стиле Ренессанса, отделяет нижний этаж от верхнего, все расчленение которого состоит из стрельчатых окон, распределенных по-готически, но с прямоугольным обрамлением. Состоящее из трех полос терракотовое обрамление этих окон позволяет проследить постепенный переход от готических форм к подражающим античным. Легко выступать против отсутствия чистоты в этом смешанном стиле, от которого миланцы долго не могли отказаться, но и нетрудно почувствовать его живописную прелесть и декоративность. В назначении преемником Филарете по постройке госпиталя ломбардца Гвинифорте Солари явно сказалось противодействие ломбардских архитекторов флорентийскому стилю. Сходную судьбу имела постройка Миланского собора, которую в 1400–1448 гг.

вел в старом духе Филиппо дельи Органи (да Модена); в 1452 г. строителем собора был назначен Филарете (вместе с Джованни Солари), но уже в 1454 г. он был уволен от этих обязанностей; также и великие Браманте и Леонардо да Винчи, несмотря на советы, которых от них требовали, не получили доступа к постройке собора, где теперь занимались главным образом сооружением купола, напоминающего, однако, скорее башню средокрестия, чем настоящий купол. Только когда ломбардские скульпторы-архитекторы Джованни Антонио Амадео (или Омодео; 1447–1522) и Джованни Джакомо Дольчебуоно (около 1440–1506), умевшие еще говорить не только на готическом, но и на античном языке форм, взяли в свои руки около 1490 г. руководство постройкой, купол и башня с лестницей с их богатейшей мраморной скульптурной декорацией были доведены до конца в формах блестящей поздней готики ровно в 1500 г. Переход от готического стиля к Ренессансу воплощают две большие церковные постройки окрестностей Милана – Чертоза (картезианский монастырь) в Павии и собор в Комо. В противоположность своему готическому интерьеру церковь Чертозы получила внешний вид в формах Ренессанса, которые, правда, вначале еще не были свободны от средневековых традиций. Даже галереи на колонках романского характера, украшающие полукруглые абсиды хора (рис. 447), в которых гармонично сочетаются кирпичные, каменные и терракотовые покрытия зеленой глазурью, при ближайшем рассмотрении представляются образцовыми произведениями верхнеитальянского раннего Ренессанса. Ломбардский мастер Гвинифорте Солари, руководивший постройкой с 1453 г., придал им детали, наиболее характерные для его манеры. Полного блеска верхнеитальянский ранний Ренессанс достигает в аркадах дворов (рис. 448), стены которых сложены из

кирпича, в то время как колонны с аттическими базами, сохраняющими, как и в колонках хора, романские угловые листья (грифы), высечены из мрамора, а арки, фризы и вся их необычно богатая декорация – лепные, из обожженной глины. Знаменитая дверь небольшой галереи клуатра – мастерское произведение орнаментального искусства раннего Ренессанса, равное которому едва ли найдется во всей Италии, также произведение строителя Миланского собора Амадео. Все фасады этой эпохи превосходит своим великолепием выполненный в стиле мраморных инкрустаций западный фасад Чертозы, сооружение которого (после того, как был оставлен первоначальный проект Гвинифорте) было поручено в 1473 г. братьям Христофоро (ум. в 1482 г.) и Антонио Мантегацца. В 1475 г. к ним присоединился Амадео, который занимался этим строительством почти до конца столетия. Бесчисленное множество отдельных небольших изображений, рельефов и статуй покрывают собой этот восхитительный фасад. На нижнем фризе цоколя, украшенном многочисленными рельефами на сюжеты из древней истории, мифологии и поэзии, воскресают также и темы античного искусства. Однако на главном фризе цоколя, расчлененном посредством ящикообразных рельефов с косыми стенками и богатыми задними планами, появляются сюжеты из Священной истории и легенд о святых. Выступающие пилястры и обрамления четырех разделенных богатыми, в стиле канделябров, колоннами окон с прямым архитравом украшены множеством статуй святых в нишах, головами в медальонах и всевозможными орнаментами. Главный портал в виде римской триумфальной арки, поддерживаемой с каждой стороны парой выступающих наружу колонн, был окончен только в 1501 г. Бенедетто да Бриско.

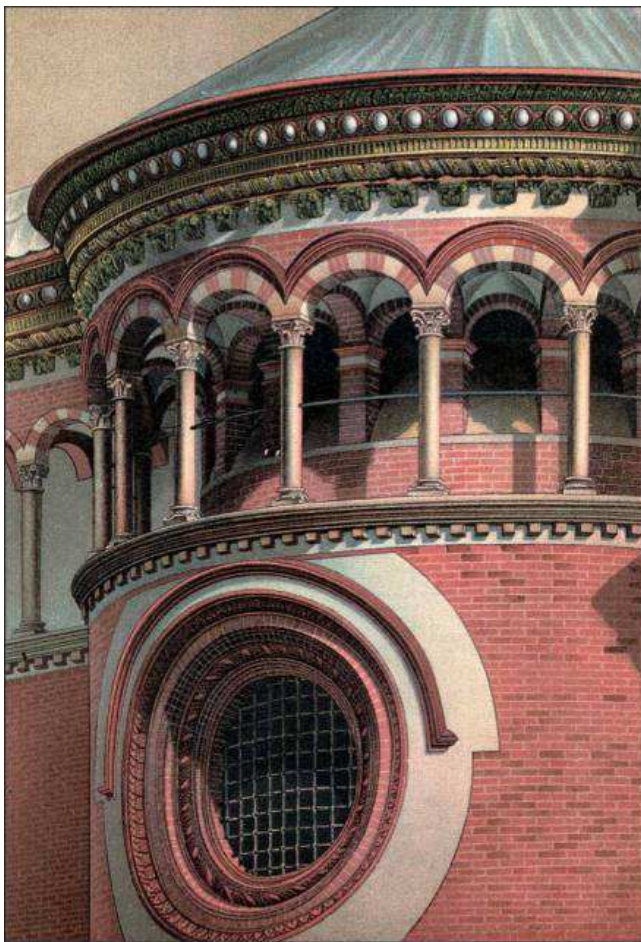


Рис. 447. Часть боковой абсиды Чертозы в Павии. По Грунеру

Собор в Комо еще яснее отражает различные повороты своей вековой истории сооружения (с 1396 г.). От первоначального здания, готическая архитектура которого еще напоминает церковь св. Петрония в Болонье, сохранились только два передних пролета трехнефного продольного корпуса.

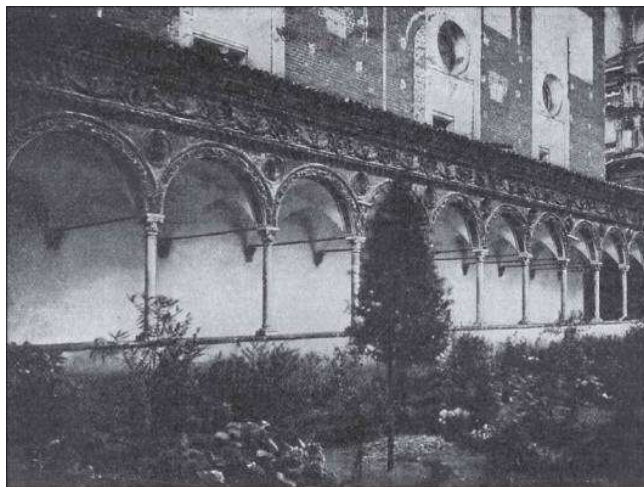


Рис. 448. Двор Чертозы в Павии. С фотографии

Под руководством зодчего Пьетро да Брежиа (1426–1456) были отстроены следующие три пролета продольного корпуса, в новых пропорциях и с капителями столбов, в аканфовой листве которых уже резвятся амурсы (putti). Затем под руководством Флорио да Бонта (с 1460 до 1463 г.) и Лукино да Милано (1463–1486) был сооружен мраморный главный фасад, в характерном для ломбардской архитектуры смешанном стиле, в состав которого входят как готические, так и античные элементы. Чистые формы Ренессанса появляются только с 1484 г., когда постройка перешла в руки Томмазо Родари. Восхитительны боковые фасады собора с простыми, но изысканными формами, в которых мы, вместе с А. Г. Мейером, склонны видеть отражение советов Браманте; хотя и порталы и оконные обрамления этих фасадов возведены с нарушением последовательности, искусство Томмазо Родари и его брата Якопо проявилось во всем блеске. Хор, трансепт и купол, связываемые с работой Родари, были начаты в

1513 г. Но нам известно, что планы Родари были заменены в 1519 г. проектом Кристофоро Солари, учившегося в Милане у Браманте. Неудивительно, что в восточных частях собора стиль Браманте нашел свое чистейшее выражение. На творчество Амадео не повлиял Браманте. Его усыпальница Коллеони в Бергамо (начатая в 1470 г.), мраморный, богато изукрашенный фасад которой производит впечатление неуравновешенности, благодаря заполнению всех его главных поверхностей перспективно расположенными черными, белыми и красными кубиками, показывает нам своеобразие ломбардский ранний Ренессанс во всей прихотливости его общего состава и строения. Но уже Дольчебуоно и братья Родари в какой-то мере подпали под влияние Браманте. Самостоятельными постройками Дольчебуоно считаются интерьеры церкви Санта-Мария presso Сан-Чельзо (около 1490 г.) и Сан-Маурицио (около 1503 г.), обе в Милане. Стиль же Родари можно проследить от Комо до Лугано и Тирано. Год, когда появился в Милане Паскуччо д'Антонио (Браманте, уроженец Ферминьяно, близ Урбино (1444–1514), не установлен с точностью также и изысканиями Зейдлица, А. Г. Мейера и Бельтрами. В общем, его пребывание в Милане совпадает с правлением Людовика Моро (1478–1500); в 1499 г. Браманте переехал в Рим. Хотя в противоположность ломбардским скульпторам-архитекторам Браманте, как утверждают, начал свою деятельность живописцем, он был отличным архитектором, с высоко развитым чувством благородных пропорций применявшим формы античного зодчества. В Урбино на развитие его таланта, несомненно, оказал влияние Лаурана, быть может, также и Альберти; но в подробностях ход его художественного образования нам неясен. Действительно, в конце XV столетия в Фазанце, Форли, Имоле и других соседних с ними

местностях возникает целый ряд построек, столь же близких к постройкам Лаурана в Урбино, Пезаро и Губбио, как и постройки Браманте. Итальянские исследователи даже считают церковь Сан-Бернардино и палаццо Пассионеи в Урбино юношескими произведениями Браманте. Его произведением в Милане (после 1470 г., согласно старому источнику) была церковь Санта-Мария presso Сан-Сатирос. Здесь трансепт состоит, как и в урбинской церкви Сан-Бернардино, из «квадратного купольного отделения между двумя низкими коробовыми сводами одинаковой ширины»; южный фасад обнаруживает все благородство чистого чувства стиля в своих классически простых пилястрах и увенчанных фронтонами порталах; великолепна освещаемая круглыми окнами в восьми гранях купола восьмиугольная ризница. Ее четко расчлененный и в высшей степени изящно украшенный интерьер — первое миланское закрытое помещение, где исчезают уже все следы готики. С 1492 г. Браманте строил в Милане хор церкви Санта-Мария делле Грацие с полукруглыми абсидами, главную прелесть которого составляет утонченное соединение мраморных и кирпичных архитектурных частей хора и их обрамлений, благородная простота языка форм Ренессанса в профилях, пилястрах, стенных канделябрах, медальонах и во всей орнаментике. К тому же времени относится очаровательная арочная галерея клуатра церкви Сант-Амброджо со стройными, грациозно суживающимися кверху колоннами; между их свободно стоящими капителями и красивыми пятнами арок вставлены импосты (кемпферы) очень изящного профиля. Слава Браманте была огромной в Северной Италии. За его оригинальными работами последовали в конце XV — начале XVI столетия многочисленные постройки в брамантовском стиле. В церковном зодчестве

этот стиль отдавал предпочтение центральной форме перед базиличным. Главные постройки этого рода – «Инкороната» в Лоди, церковь Богоматери в Бусто Арсицио, крестообразная церковь в Крема, церковь Сан-Маньо в Леньяно, сетчатый двенадцатигранный купол «Ла-Мадонна» в Саронно, первоначальная, позже застроенная часть церкви Санта-Мария дела Пассионе в Милане, которую перекрыл куполом в 1509 г. Кристофоро Солари. Стиль Браманте распространился и на дворцовую архитектуру, получившую, конечно, в различных городах свой местный отпечаток. Флорентийская рустика проникла в Милан. Выходящие на улицу фасады домов миланской знати с просторными дворами, окруженными легкими аркадами, в нижнем этаже обычно также открываются аркадами, в верхнем же этаже – богато обрамленными арочными окнами. В стиле Браманте выполнен двор архиепископского дворца в Милане, равно как великолепная постройка из тесаного камня Каза Раймонди в Кремоне, оба этажа которой расчленены ионическими двойными пилястрами; выстроены кирпичные, но украшенные каменными порталами и каменными колоннами фасады и дворы дворцов Кремоны, Лоди, Пьяченцы и Павии. Каменный портал прежнего палаццо Станга в Кремоне, поставленный теперь в Лувре, относится к самым пышным и красивым произведениям этого рода всего раннего Ренессанса как по своей архитектонике, так и по украшениям. Кремонская терракотовая орнаментика своего блеска достигает на фасаде и во дворе прежнего палаццо Фодри (теперь городской ломбард). От Павии через Пьяченцу, Парму и Модену, приближаясь к Болонье, становится заметным смешение брамантовского стиля с болонским дворцовым стилем и местными самостоятельными течениями. Если, с одной стороны, небольшая изящная церковь Сан-Сеполькро и красивая

центрального типа церковь Мадонна делла Кампанья в Пьяченце представляются в столь сильной степени брамантовскими, что их прежде приписывали самому Браманте, то с другой стороны, например, уставленная колоннами, снабженная коробовыми сводами и куполами монастырская церковь Сан-Систо (1499–1511) в той же Пьяченце и стройная, уставленная столбами церковь Сан-Джованни в Парме (1510) отличаются значительным своеобразием внутренней архитектуры, в то время как кирпичный фасад церкви Сан-Пьетро в Модене показывает, какой утонченности способен достигать этот стиль во внешней архитектуре. Ранний Ренессанс Болоньи, которому посвящено обстоятельное исследование Ф. Малагуцци-Валери, долго не мог освободиться, особенно в церковной архитектуре, как и миланский ранний Ренессанс, от готических влияний. Действительно, здесь не только церковь Сан-Петронио продолжала строиться в старом стиле, но еще около 1480 г. в готическом стиле была выстроена новая церковь Санта-Анунциата, около арсенала. В других случаях старые готические церкви Болоньи получали лишь те или иные дополнения в стиле раннего Ренессанса. В высшей степени своеобразно переведены античные мотивы в терракотовый стиль на веселом фасаде церкви Мадонна ди Галлиера (1510–1516); особенное впечатление производит своими полукруглыми стенными выступами фасад церкви Сан-Джованни ин Монте (1473); образец роскошнейшей кирпичной декорации представляет фасад церкви Тела Христова (1478–1481) со знаменитым порталом. Новой постройкой XV столетия, где, впрочем, ранний Ренессанс замаскирован позднейшими перестройками, является только церковь Сан-Микеле ин Боско, начатая в 1437 г. В Болонье интересна дворцовая архитектура. Здания первой половины XV столетия, палаццо Комунале, Марканция и

дом Таккони, построенные, как доказал Риччи, великим инженером Фиораванте Фиораванти (около 1360–1447), принадлежат еще к переходному стилю. Окна со стрельчатыми арками, например в палаццо Комунале, обрамлены рядом квадратов с розетками внутри. Особенность болонской дворцовой архитектуры состоит в превращении нижних этажей фасадов в аркады, переходящие от одного дома к другому и тянущиеся вдоль большинства улиц по обеим их сторонам и таким образом защищающие от дождя и солнечного зноя, и в употреблении кирпичца для колонн фасадов и дворцов. Из памятников этого стиля отметим палаццо Изолани (1453), который при полуциркульных арках нижнего этажа имеет окна, еще обрамленные стрельчатыми арками, но они, однако, уже обставлены по сторонам пилястрами с каннелюрами, между тем как палаццо Фава (1483) имеет окна с круглой аркой, хотя вся поверхность фасада выдержана в духе Ренессанса. Из редких построек без аркад в нижнем этаже назовем палаццо Бевилаквa (начат в 1481 г.), оно выстроено, в виде исключения, из тесаного камня и имеет роскошно украшенные пилястры по сторонам окон; рустика является здесь в виде кристаллических граней (фацетировки), причем каждый отдельный камень полирован. Не имеет аркад и палаццо Страчайуоли (1496), приписываемое живописцу-ювелиру Франческо Франчия. Это увенчанное зубцами, неудачно расчлененное здание сооружено со стенными пилястрами и круглыми окнами. Особое место занимает палаццо дель Подеста (1492–1494); его расчлененный полуколоннами нижний этаж имеет гранную рустикку, известную в палаццо Бевилаквa, в то время как верхний кирпичный этаж расчленен грациозными стенными и оконными пилястрами, но в общем выполнен без тонкого вкуса. В Ферраре есть несколько церквей в стиле раннего Ренессанса, из

которых колонная церковь Санта-Мария ин Вадо и поставленная на столбах церковь Сант-Андреа еще покрыты плоскими деревянными потолками, а также несколько дворцов того же стиля: палаццо де Диаманти (теперь Атенео) соединяет гранные блоки палаццо Бевилаквы в Болонье с изящно украшенными стенными пилястрами и красиво обрамленными окнами. В Падуе, напротив, из построек раннего Ренессанса заслуживает упоминания, собственно, только одно, но зато благородное и оригинальное здание городского Совета (Лоджия дель Консилио), начатое в 1493 г. Над открытой лестницей в 14 ступеней возвышается лоджия с широко расставленными стройными мраморными колоннами, а над ней – украшенный изящными пилястрами и очень удачно расчлененный посредством окон мраморный фасад. Венеция, гордая царица морей, средоточие мировой торговли в XV в., заставляет ожидать, что новый архитектурный стиль получит в ней в ряде великолепных отражающихся в зеркале каналов церквей и дворцов самобытное развитие. Действительно, венецианский ранний Ренессанс, хотя и несвободный от влияний Флоренции и Ломбардии, образует как бы особый мир – правда, лишь радостный, пышный мир орнаментики, в котором еще меньше, чем в прочих художественных областях раннего Ренессанса, обращалось внимание на строгость расчленения и строительную ясность зданий, но всего больше – на живописность впечатления и пышность здания. Венецианский ранний Ренессанс, описанный Паолетти, начал поздно освобождаться от готической традиции, поэтому развитие его захватывает еще значительную часть XVI столетия. Его архитекторы, в большинстве случаев одновременно также и скульпторы (многие из них – ломбардцы), жили во второй половине XVI столетия. Готическими мастерами были старейшие члены

фамилии Буон – Джованни (около 1375–1445) и его сын Бартоломмео (около 1410–1470), строители прелестного палаццо Ка-Доро на Большом канале, оконченого в 1437 г., и пышной Порта-делла-Карта (1438–1441) Дворца дождей; готическим архитектором был еще и Антонио ди Марко Гамбелло (ум. в 1481 г.), начавший в 1458 г. церковь Сан-Дзаккария со стрельчатым арочным хором. Уже первый венецианский художник Ренессанса Моро Кондуччи, по прозвищу Моретто (ум. в 1504 г.), был родом ломбардец, уроженец Бергамо; из Кароны на Луганском озере происходит род художников: Ломбарди, Пьетро ди Мартино Солари, прозванный Пьетро Ломбарди (около 1437–1515), его сыновья Антонио (ум. в 1516 г.) и Туллио (ум. в 1532 г.) Ломбарди и его внуки; в Вероне родились Антонио Рицци (около 1430–1500), фра Джокондо (около 1433–1515); опять-таки из Бергамо происходил младший Бартоломмео Буон (ум. в 1529 г.) и Гульельмо Бергамаско – представители венецианского раннего Ренессанса (первая половина XVI столетия). Где увидел свет Антонио Скарпаны, прозванный Скарпаныно (около 1480–1558), нам неизвестно. Здесь мы назвали главных архитекторов венецианского раннего Ренессанса. Так как часто они трудились один после другого или одновременно в качестве зодчих или скульпторов над одними и теми же постройками, то не всегда легко для каждого отдельного архитектурного памятника определить степень их личного участия. Первым произведением Моро Кондуччи был простой в духе венецианского Ренессанса фасад колонной церкви Сан-Микеле с плоским покрытием; его средняя часть увенчана полукруглым фронтоном, боковые части – половинами такого фронтона. Он отстроил начатую Гамбелло в готическом стиле церковь Сан-Дзаккария (1483–1488) в безукоризненном стиле раннего

Ренессанса; особенно характерны здесь полукруглые фронтоны, полихромная каменная облицовка фасада и арабески пилястров. С 1497 г. он строил церковь Сан-Джованни Кризостомо, в интерьере которой вновь воскресает византийская система плоского купола над греческим крестом, с тонким вкусом переработанная в духе Ренессанса. Наряду с другими архитекторами Моро руководил также постройкой школы Сан-Марко, одного из тех венецианских зданий-корпораций, которым город немало обязан общим своим обликом; из частных дворцов Венеции ему принадлежит, по видимому, палаццо Вендрамин и, в главных частях, строгий палаццо Корнер-Спинелли, нижний этаж которого облицован рустикой, а оба верхних этажа отличаются исключительно удачным размещением поготически подразделенных окон с круглыми арками. Во всяком случае, Моро Кондуччи обладал тонким художественным чутьем в применении верхнеитальянского раннего Ренессанса к местным, венецианским условиям. Известна кипучая строительная деятельность Пьетро Ломбарди и его сыновей Антонио и Гуллио. Между 1480 и 1485 гг. ими сооружена небольшая церковь Санта-Мария деи Мираколи, стяжавшая столько похвал; ее двухъярусный, увенчанный единственным полукругом и расчлененный пилястрами фасад, несмотря на бессистемное расположение окон и произвол в украшении простенков, полон неподражаемой прелести и заставляет поверить в подлинную ценность его форм. Главное участие принимали Ломбарди в сооружении фасада школы Сан-Марко, богатством, фантастичностью и прихотливостью превосходящего даже фасад Санта-Мария деи Мираколи. Верхние фронтоны, увенчивающие здание, и здесь полукруглые; внутри фасада к плоским полукруглым фронтонам присоединяются треугольные; стенные пилястры непомерно высоки и

тонки; но совсем неслыханным является заполнение стенных поверхностей нижнего этажа перспективно-углубленной, высеченной из мрамора ложной архитектурой. Не подлежит сомнению участие Пьетро Ломбарди в целом ряде больших светских построек, возникших в то время в Венеции: с 1480 г. – в сооружении первого и второго этажей элегантного, расчлененного полуциркульными арками и полуколоннами длинного здания Старых Прокураций, с 1499 по 1511 г. двора Дворца дождей, в котором отразилась вся история развития венецианского Ренессанса. Пьетро Ломбарди с достоверностью может быть приписано выполнение (по проекту Моро) палаццо Вендрамин-Калерджи (1481) – прелестного памятника венецианской дворцовой архитектуры раннего Ренессанса с его верхними этажами, состоящими почти сплошь из двураздельных окон с полукруглыми арками и пилястров, с его ясным горизонтальным расчленением, с его богатыми инкрустациями и орнаментикой (рис. 449). Без Ломбарди Венеция была бы другой.

Архитектурная деятельность Антонио Рицци вернулась главным образом во дворе Дворца дождей. Из младшего поколения бергамасковцев, работавших в Венеции, выделяется Бартоломмео Буон. Им сочинен мощный, напоминающий уже Высокое Возрождение фасад школы Сан-Рокко, который украшен по обоим этажам выступающими колоннами и двойными окнами с фронтонами; начатый в 1517 г., фасад был окончен только в 1550 г. Скарпаньино.

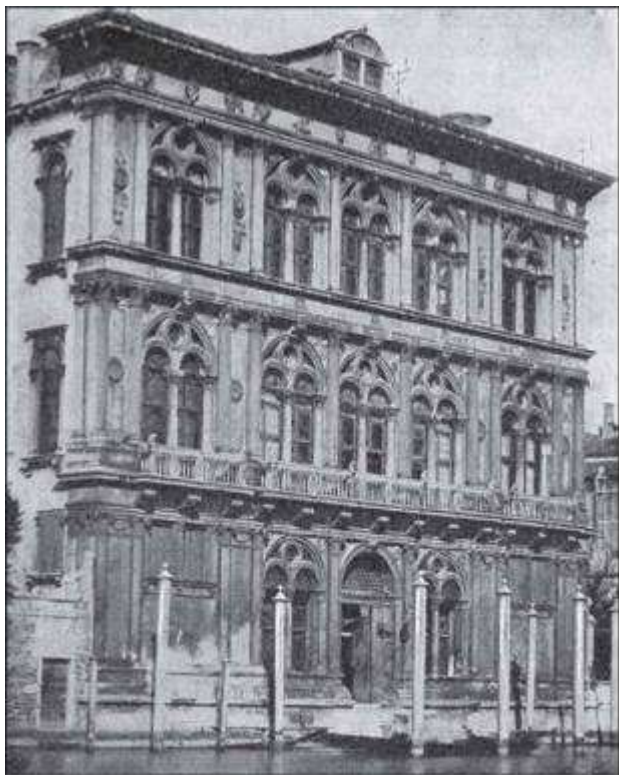


Рис. 449. Фасад палаццо Вендрамин-Калерджи в Венеции.
С фотографии

В Тревизо много построек Пьетро и Туллио Ломбарди (первым сооружен соборный хор, вторым – изящный трансепт церкви Санта-Мария делле Грацие), а в Вероне, родине прославившегося во Франции исследователя древностей и архитектора фра Джокондо (около 1436–1515), – отметим изящную, веселую лоджию дель Консильо (здание Совета; 1476–1493), принадлежность которой этому мастеру оспаривается. Бреща обладает несколькими необычно богатыми постройками раннего Ренессанса, в которых зрелые черты

стиля времени проникнуты изяществом изобретения. Церковь Санта-Мария деи Мираколи внутри поддерживается толстыми колоннами в стиле канделябров, вырастающих из аканфовых листьев и увешанных сверху натурально изваянными цветущими ветвями; снаружи она расчленена пилястрами, обвитыми замысловатыми арабесками во вкусе верхнеитальянского раннего Ренессанса. Интереснейшая светская постройка этого стиля зодчего Томмазо Форментоне из Виченцы – Лоджия дель Консилио (начата в 1489 г.), нижний этаж которой открывается на три стороны монументальными полуциркульными аркадами с резко выступающими коринфскими колоннами. Во всех этих постройках нетрудно распознать ломбардские и ломбардо-венецианские особенности, но наряду с ними, как отметил А. Г. Мейер, также и черты стиля Браманте, распространившегося в конце XV столетия по всей Северной Италии. В Риме мы вновь встретимся с Браманте, но уже как с одним из творцов Высокого Возрождения.

Пластика

Еще теснее, чем в Тоскане и Средней Италии, срослась пластика с архитектурой, по отношению к которой она играет служебную роль, в значительной части Северной Италии; с другой стороны, еще с большей ясностью, чем в архитектуре, в пластике художественных местностей Северной Италии сказывается тосканское влияние. Начиная с Никколо д'Ареццо, Андреа дель Верроккьо и Леонардо да Винчи, очень многие тосканские скульпторы приглашались в Милан, Верону и Венецию. Но особенное значение имела десятилетняя деятельность Донателло в Падуе, создавшего здесь школу. В Ломбардии, правда, резкий

натурализм тосканской школы нередко сталкивался со старой, отсталой, несколько ремесленной и слабой резьбой в камне; в Венеции он смешивался с унаследованным от прежнего времени особым чувством природы и красоты; лучше всего развилось это натуралистическое направление в Падуе, Болонье, Мантуе и Модене. В Милане мы почти не встретим скульпторов, нам неизвестных по их архитектурной деятельности. Огромное количество скульптур, украшающих Миланский собор, представляют путь стилистического развития от треченто к чинквеченто. Фигуры гигантов под водометами – лучшие вехи на этом пути. В 1401–1425 гг. работал в Миланском соборе Якопино да Традате, которого современники уподобляли Праксителю. Его главное произведение – прекрасная сидячая статуя папы Мартина V, отражающая вместе с влияниями Никколо д'Ареццо переход от готического стиля к Ренессансу. Как осуществлялись под руками миланских скульпторов проекты или, по крайней мере, художественные идеи Микелоццо, показывают статуи, плашстр и медальоны с бюстами на находящемся теперь в музее Бреры портале банка Медичи, а в особенности – состоящий из раскрашенных глиняных фигур знаменитый хоровод крылатых ангелов девичьего вида, в длинных одеждах, под куполом капеллы Портинари в Милане. Второй половине XV столетия принадлежат ряды статуй, рельефов исторического содержания, бюстов в медальонах, символических фигур животных, которыми украшены такие сооружения, как, например, Чертоза в Павии, собор в Комо или капелла Коллеони в соборе Бергамо. Со скульптурными украшениями Чертозы в Павии связаны имена братьев Антонио и Кристофоро Мантегацца, Джованни Антонио Амадео, Джан Кристофоро Романо, Бенедетто Бриоско и Кристофоро Солари. Для

скульптур собора в Комо делали рисунки братья Томмазо и Якопо Родари; скульптурное убранство погребальной капеллы кондотьера Коллеони в Бергамо принадлежит главным образом Амадео; выдающемуся золотых дел мастеру Кристофоро Фоппа, прозванному Карадоссо (после 1452–1527), приписываются прелестные веселящиеся, играющие на музыкальных инструментах ангелочки и типичные головы в роскошных круглых обрамлениях, напоминающие подобные же, взятые с римских монет во фризе построенного Браманте баптистерия церкви Сан-Сатино. В Миланском соборе из произведений, относящихся ко второй половине XV – началу XVI столетия, выделяются грациозные скульптуры Амадео на лестничных башенках купола, смело выполненная фигура Адама Кристофоро Солари на фасаде и его же четыре величественные статуи отцов Церкви в «парусах» купола. Трудно, а иногда и невозможно распознать руку отдельных мастеров в многочисленных статуях и рельефах на всех названных нами зданиях. Эти скульптуры, несмотря на выраженное в них стремление к натуральности и экспрессивности, не могут идти в сравнение с произведениями тосканской пластики. Они обычно отличаются большей дряблостью в строении тела, более мелкими складками одежды и не столь равномерным заполнением отведенного для них пространства, и, как правило, рассчитаны на их совокупный эффект в общей картине фасада. Интересными представляются надгробные памятники этой школы. Самые замечательные из гробниц работы Джованни Антонио Амадео находятся в капелле Коллеони в Бергамо. Проста и изящна архитектура памятника Медеи Коллеони (после 1470 г.); головки ангелов поддерживают саркофаг, на котором лежит целомудренная фигура покойницы. Притязательнее нижний саркофаг памятника Бартоломмео Коллеони

(после 1475 г.), поддерживаемый колоннами со львами на базах; рельефные изображения Страстей Господних, украшающие как нижний, так и верхний саркофаги, имеют в своей основе слишком свободный стиль рельефов последних кафедр Донателло, но все-таки уступают им. Джаном Кристофоро Романо (1465–1512), Бенедетто Бриоско и другими исполнена пышная гробница Галеаццо Висконти в Чертозе (1470–1497). Лучший памятник Кристофоро Солари гробница Беатриче д'Эсте, супруги Людовика Моро, не сохранился в своих архитектурных частях, но зато статуи Людовика и его супруги, еще поныне покоящихся друг подле друга в Чертозе, принадлежат, несмотря на беспокойные складки одежды, к чистейшим и благороднейшим созданиям итальянского раннего Ренессанса. Одновременно братья Томмазо и Якопо Родари выполнили для фасада собора в Комо удивительные идеальные памятники старшего и младшего Плиниев. Посреди колонн в стиле канделябров, уже почти предвещающих барокко, на консолях, поддерживаемых худыми обнаженными фигурами, сидят языческие ученые, которым художники старались придать классическую внешность. Подле помещены единственные в своем роде рельефы из жизни обоих римлян. Портретная пластика не играла в Милане и соседних городах той роли, как во Флоренции; и в этой области Кристофоро Солари был одним из главных ломбардских мастеров переходного времени от XV к XVI столетию. Его медальные изображения Томмазо и Джованни Босси, в музее Бреры в Милане, свидетельствуют о его наблюдательности и тонком чувстве формы. 21 бюст римских императоров работы Гаспаре да Кайрано в Бреше, помещенные между арками Лоджии дель Консилио, характерные головы которых соперничают с головами Карадоссо в ризнице церкви Санта-Мария presso Сан-Сатиро в Милане, не достигая

их высоты. В Вероне, которая в живописи независимо от Тосканы нашла свою дорогу от стиля треченто к кватроченто, мы встретим первого местного живописца и медальера раннего Ренессанса Витторе Пизано, прозванного Пизанелло (около 1380–1451). В последнее десятилетие своей жизни он со страстью отдался новой отрасли малого искусства, вероятно, под влиянием виденных им французско-фламандских медалей с портретами императоров Константина и Гераклия. Также и первая медаль Пизанелло изображает византийского императора Иоанна Палеолога, посетившего в 1438 г. Феррару. За ней последовали 24 подписанных и 12 других рисованных им медалей, на которых Пизанелло, постоянно приглашаемый из одной местности в другую, достоверно увековечил итальянских властителей и выдающихся людей. На лицевой стороне он помещал профильный бюст своих героев, изображая их с неутомимым реализмом и изысканным чувством стиля. Обратную сторону он украшал аллегорическими рельефами, относящимися к событиям из жизни, к имени, характеру или профессии изображаемых лиц. К его прекраснейшим произведениям в этом роде принадлежат медали Сигизмунда II, Новелло Малатеста, Цецилии Гонзага, Лионелло д'Эсте, Леона Баттиста Альберти (рис. 450) и неаполитанского короля Альфонса I. Учеником Пизанелло в этой специальности в Вероне был Маттео де Пасти. В Милане он приобрел последователя в лице Джана Кристофоро Романо (около 1465–1512), увековечившего на своих медалях: в Мантуе – Изабеллу Гонзага, в Ферраре – Альфонса д'Эсте, в Риме – папу Юлия II и Лукрецию Борджиа. В Милане Кристофоро Фоппа, прозванный Карадоссо (после 1452–1527), отлил великолепные медали Франческо Сфорца и Лодовико Моро, а в Риме вырезал печати для битых монет Юлия II и Льва X и исполнил

МОДЕЛИ ДЛЯ ВЫСОКОХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЛИТЫХ МЕДАЛЕЙ
Браманте, вместе с которым он переехал в Рим.



Рис. 450. Витторе Пизанелло. Медаль Леона Баттиста Альберти.
По Фабрици

В Генуе в области декоративной пластики отличилась семья Гаджини из Биссоне на Луганском озере. Доменико Гаджини уже в 1463 г. переселился в Палермо; деятельность Элиа Гаджини в Генуе может быть доказана вплоть до 1481 г.; Паче Гаджини, исполнивший в начале XVI столетия описанный Карлом Юсти благородный памятник Катарины Рибера, в картезианском монастыре Севильи, был также автором прекрасной статуи Франческо Ломеллини (1504), в палаццо Сан-Джорджо в Генуе. Падуя на рубеже XIV и XV столетий уже обладала своего рода проторенессансом, нашедшим выражение главным образом в отдельных чеканенных в 1390 г., но оставшихся, вероятно, без влияния на Пизанелло, медалях в честь отдельных представителей фамилии Каррара, но затем не проявившим себя сколько-нибудь заметно в области пластики, пока во второй половине XV столетия

Донателло не сделал город св. Антония одним из средоточий подъема в области скульптуры. Всего ближе к Донателло, насколько можно заключить по исполненному свежего чувства терракотовому алтарю в церкви Эремитани (Сант-Агостино), стоял Джованни да Пиза. Наоборот, Бартоломмео Беллано (1430–1498), на которого, по-видимому, Донателло возлагал наибольшие надежды, показывает себя вычурным, лишенным чувства стиля и внутренней связи мастером в большой, изобилующей фигурами мраморной стене ризницы церкви св. Антония и в бессвязных ветхозаветных бронзовых рельефах в хоре той же церкви. Среди последователей Беллано как литейщик из бронзы выделяется Андреа Бриоско по прозвищу Риччо (1470–1532), который в своих более крупных работах, в полную противоположность Беллано, смешивал классицизм с сухой формой исполнения. Его два бронзовых рельефа в хоре Сант-Антонио спокойнее рельефов Беллано; наряду с этим в мелкой декоративной бронзовой пластике он достиг такого мастерства, что преимущественно под его именем и слынут в коллекциях бесчисленные, происходящие по большей части от предметов обихода бронзовые рельефные пластинки, до сих пор вызывающие восхищение (так называемые *plaquettes*). Лучший образчик мелких скульптурных произведений Риччо — бронзовый канделябр в хоре церкви св. Антония в Падуе. Его плакетки находятся во многих музеях. На одной из его изящных медалей изображен его собственный портрет с курчавой головой. В художественной атмосфере падуанской школы Донателло развился скульптор Сперандио ди Мантуа (около 1425–1495), замечательный портретист. В качестве такового он является нам в терракотовом раскрашенном памятнике папе Александру V в церкви Сан-Франческо в Болонье, в превосходных портретных бюстах,

например в глиняном бюсте какого-то болонского профессора, в Берлинском музее, а главным образом – в его медалях, превосходящих количеством медали всех остальных мастеров кватроченто. В Болонье работал скульптор Никколо д'Антонио ди Пулия по прозвищу дель Арка (ум. в 1494 г.), уроженец Бари. Его первое достоверное произведение в Болонье, терракотовая группа «Плач над телом Христа» в церкви Санта-Мария дела Вита (1463), обнаруживает в нем сильного натуралиста, доходящего до крайних пределов в изображении физических проявлений душевного страдания. Но вскоре в творчестве Никколо наступил перелом, и он примкнул к стилю великих созданий Якопо дела Кверча. Главное произведение Никколо дель Арка – мраморная крышка (1469–1473) исполненного Никколо Пизано или его учениками саркофага св. Доминика в церкви в Болонье. Этому саркофагу (arca) он и обязан своим прозвищем. В стиле Кверча выполнены фигуры святых, как бы стоящие на страже, и роскошные, свободно свешивающиеся гирлянды плодов, поддерживаемые нагими бескрылыми мальчуганами (putti); величая фигура Бога Отца увенчивает все сооружение, а коленопреклоненный длиннокудрый ангел столь безусловно прекрасен, что его долго приписывали самому Микеланджело. Винченцо Оноффри привил глиняной пластике мягкое, полное задушевности направление современной ей болонской живописи. Наиболее раннее его произведение – гробница епископа Чезаре Наччи в церкви Сан-Петронио (1470–1480). Его раскрашенный терракотовый рельеф «Пьетта» (1503) в церкви Санта-Мария деи Серви близок по духу к произведениям Франческо Франчиа. Большой жизненностью отличается бюст гуманиста Бераальди (1505) в церкви Сан-Мартино; полон глубокого чувства «Святой Гроб» в церкви Сан-Петронио (обе в Болонье).

В Модене пластическое изображение «Святого Гроба» при помощи больших раскрашенных глиняных фигур, преследовавшее не столько художественные, сколько церковные цели, было доведено до последних пределов реализма. Главным представителем этого искусства был Гвидо Маццони (1450–1518), очень плодовитый мастер, работавший также в Неаполе и во Франции. Превосходен в своем роде его «Плач над телом Христа» в церкви миноритов в Буссето, близ Пармы (1475). Грубым, мещанским натурализмом и вместе с тем поразительной разработкой деталей отличается «Пиета» (1480) в церкви Сан-Джованни Деколлато, к которой близко «Рождество Христово» в соборной крипте. Лишь в 1492 г. была закончена группа «Плача над телом Христа», теперь, к сожалению, разрозненная, в церкви Монтеоливето в Неаполе. Гвидо Маццони приписывается выразительный бронзовый бюст короля Ферранте, в Неаполитанском национальном музее. Мы не можем покинуть Ломбардию, не упомянув о скульптурной деятельности в Милане великого флорентийца Леонардо да Винчи, который переселился в Милан в 1481 или 1482 г. По заказу герцога Лодовико Моро он должен был выполнить здесь колоссальную конную статую Франческо Сфорца. Плодом 16-летних подготовительных работ и опытов явилась лишь гигантская модель коня, да и эта была разбита при взятии Милана французами. Сохранились только сделанные рукой Леонардо небольшие рисунки – свидетельства его неутомимого стремления к совершенству. Несомненно, он задавался целью превзойти конную статую Коллеони Верроккьо, по крайней мере настолько, насколько памятник Верроккьо превзошел произведение Донателло. Эскизы, на которых конь со всадником мчится над сраженным врагом, вполне отвечают прогрессивному духу нового времени. Но, по-видимому, в основу

пластической модели была все-таки заложена более спокойная идея, с шагающим конем, а эскизы со скачущим конем предназначались для второй, невыполненной конной статуи Леонардо, для памятника полководцу Джану Франческо Тривильцио. К несчастью, большая часть художественных замыслов Леонардо осталась неосуществленной. Во многих отношениях собственными путями шло пластическое искусство этой эпохи в Венеции. Пластика города лагун склонялась к живописной мягкости, которая по временам приближалась к классической красоте. Переход от треченто к кватроченто и здесь совершается не без содействия флорентийского искусства, однако сказывается и сильное ломбардское влияние. Выдающихся произведений переходного времени сохранилось в Венеции немало.

В то время как одна из угловых групп фасада Дворца дожей «Грехопадение», близка еще к манере Массенье, скульптуры в готическом вкусе расчлененной Порты-делла-Карта, исполненные между 1438 и 1463 гг. Бартоломмео Буоном (например, амур под угловыми фиалами), показывают усилие скульптора совершенно освободиться от готических формул. Из флорентийцев этого переходного времени, работавших в Венеции, назовем Никколо ди Пьеро Ламберти, принимаемого обычно за Никколо д'Ареццо, хотя Гиберти различал этих двух мастеров и его сына, Пьеро ди Никколо.



Рис. 451. Суд Соломона. Скульптурная капитель Дворца дожей в Венеции. С фотографии

Как явствует из сохранившихся документов, оба они с 1420 г. трудились над скульптурной разделкой фасада собора св. Марка, где ими выполнены, например, фриз, обрамляющий среднюю арку, и над последней – статуя св. Марка. Пьеро ди Никколо и Джованни ди Мартино из Флоренции сработана после 1423 г. гробница дожа Томмазо Монченниго в церкви Санти-Джованни э Паоло. Саркофаг, на котором покоится фигура, украшен нишами с полукруглой аркой, выложенными вверху раковинами, со стоящими в них святыми. Тяжелая завеса, отдергиваемая ангелами в длинных одеждах, отделяет его от рядов статуй задней стены. Этим же мастерам приписывают превосходную угловую группу Дворца дожей (подле Porta-делла-Карта), изображающую Суд Соломона (рис. 451) с

пятью великолепно выраженными, хотя еще несколько архаически-неподвижными фигурами, с неподражаемым мастерством размещенными в таком тесном пространстве. Со второй половины XV столетия, приносящей и здесь более чистые формы Ренессанса, начинается в Венеции преобладание ломбардцев; впрочем, отдельные ломбардские мастера работали здесь и раньше. Ряд замечательных мастеров раннего Ренессанса начинает в Венеции веронец Антонио Рицци. Его статуи Адама и Евы (1464) во дворе Дворца дождей принадлежат к лучшим произведениям итальянского раннего Ренессанса. В них не осталось и следа былой неловкости в изображении обнаженного тела; особенно свободна стройная, прекрасная фигура Адама с просветленным взором. Антонио Рицци сооружена монументальная стенная гробница (после 1473 г.) дожа Никколо Трон в церкви Санта-Мария де Фрари, состоящая под увенчивающим ее полукруглым фронтоном еще из четырех этажей, обильно украшенных тщательно сработанными статуями. Ломбарды – главные представители венецианской пластики раннего Ренессанса. При частых сношениях Венецианской республики с Грецией они могли видеть не только римские, но и греческие скульптуры. Действительно, чувство изящного, свойственное позднегреческим произведениям, нередко проглядывает в их работах, хотя, с другой стороны, оно часто переходит у них в слащавость. В произведениях Пьетро Ломбарди (ум. в 1515 г.) постоянно преобладают свежие, взятые у самой природы формы, без которых вообще нет настоящего раннего Ренессанса. И лишь его сыновья Туллио (ум. в 1532 г.) и Антонио (ум. в 1516 г.) начинают работать более мягко и изысканно. Пьетро, Туллио и Антонио Ломбарди, к которым в качестве специалиста по орнаментальным работам нередко присоединялся Александро Леопарди

(ум. в 1522 г.), работали сообща над сооружением памятников и скульптурным убранством нескольких роскошных венецианских церквей. Из их церковных работ выделяются орнаменты и скульптуры на фасаде и внутри церкви Санта-Мария деи Мираколи, в хоре Сан-Джоббе, в капелле Джустиниани церкви Сан-Франческо дела Винья и в капелле Сан-Дзено собора св. Марка. Здесь повсюду акцент сделан скорее на декоративном богатстве, чем на художественности исполнения отдельных фигур. При участии Пьетро Ломбарди возникли стенная гробница дожа Пасквале Малитеро (ум. в 1462 г.) и пышный, оригинальный памятник дожу Пьетро Мончениго (ум. в 1476 г.) в церкви Санти-Джованни э Паоло. Мончениго изображен стоящим на саркофаге, поддерживаемом тремя могучими фигурами воинов; воины стоят также и в нишах боковых стенок. Сыновья Пьетро выполнили совместно с Леопарди в последней четверти XV столетия «самую красивую из всех гробниц дожей» – оконченную после 1493 г. гробницу Андреа Вендрамин (рис. 452) в той же церкви. Архитектура этой гробницы в общем напоминает триумфальную арку; под монументальной, поддерживаемой коринфскими колоннами и средней аркой с кассетами стоит саркофаг, на котором покоится статуя дожа. Классически изящны и вместе с тем богаты орнаменты, занимающие всюду надлежащее место. Но и здесь общий эффект скрывает небрежности выполнения отдельных фигур. Две большие статуи юношей, держащих щиты с гербами, стоявшие прежде по обеим сторонам памятника, где они заменены теперь скучными женскими фигурами, составляют одно из украшений Берлинского музея. Из отдельных работ Пьетро Ломбарди назовем статуи св. Иеронима и св. Павла в церкви Сан-Стефано в Венеции и тонкопрочувствованный рельеф «Данте над рабочим

пультотом» (1482), в мавзолее Данте в Равенне. Туллио Ломбарди (около 1460–1532), стиль которого с течением времени становился все более изысканным, выполнены: в античном стиле изящный горельеф музея Дворца дождей с двойным портретом молодой супружеской четы, вполне в христианском духе – четыре коленапреклоненных ангела на одном из стенных алтарей церкви Сан-Стефано (1484), рельефы в нижнем этаже фасада школы св. Марка и рельефы с чудесами св. Антония (1525), в капелле в Падуе.

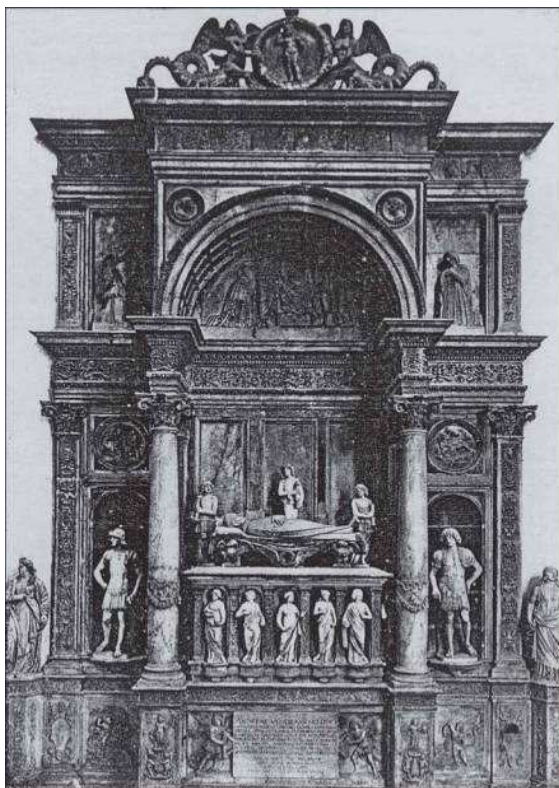


Рис. 452. Надгробный памятник Андреа Вендрамин работы братьев Ломбарди и Леопарди. С фотографии Аллиари

В той же капелле Антонио Ломбарди (около 1462–1516) принадлежит (подписанный им) строгого стиля рельеф с изображением Младенца Христа, говорящего со св. Антонием (1505); как по композиции, так и по драпировке этот рельеф непосредственно примыкает к античным образцам.

Самые красивые из достоверных произведений Леопарди – три стройные бронзовые мачты для флагов на площади св. Марка с прелестными рельефами в античном духе и высокий, украшенный бронзовым фризом с оружием мраморный пьедестал для отлитой и чеканенной им по модели Верроккьо статуи Коллеони. Есть, однако, некоторое основание думать, что венецианцы для выполнения в бронзе этого главного произведения их монументальной пластики пригласили какого-то флорентийского мастера. Как ни искусно умела справиться пластика XV столетия с разносторонними требованиями, предъявленными к ней как к национальному искусству, в Венеции развилась в эту эпоху лишь живопись, превратившая в достоинства даже слабые стороны местного художественного вкуса.

Живопись

Живопись Северной Италии XV столетия, подобно скульптуре, не была свободна от тосканских влияний. Как мы уже видели, Мазолино работал в Кастильоне д'Олона, Джентиле да Фабриано в Венеции и Бреше, Уччелло и фра Филиппо создали известные нам, к сожалению, только по описанию фрески в Падуе, знаменитом университетском городе; в Милане Леонардо да Винчи окрылил итальянскую живопись для высочайших орлиных полетов. В первой половине XV столетия в Северной Италии организовались студии, где падуанские ученые-мастера, как, например, Скварчоне

и Мантенья, работали над вопросами перспективы. В Милане, где еще раньше учение о перспективе продвигали живописцы Фоппа, Дзенале и Брамантино, все эти исследования объединил, теоретически и практически, в одну систему Леонардо, привлечший в круг своих изысканий также воздушную и световую перспективу. Падуанские ученые и художники также заинтересовались археологическими исследованиями. Собрания антиков, основанные ученым Скарампи и «отцом живописцев» Скварчоне (1397–1474) в Падуе, куда с Востока доставлялись через Венецию подлинные греческие, хотя, как можно думать, по большей части позднегреческие произведения, были сознательно приноровлены к целям художественного образования живописцев; и приемный сын Скварчоне Мантенья «был первым великим художником-археологом», известным истории искусства, какие бы опыты, согласно Вентури, ни делал в этом направлении мало ясный нам мастер конца XIV столетия Джусто да Падуа (притом флорентинец; ум. около 1397 г.). Церковная живопись на стекле процветала в Милане, Болонье и Венеции. Так, например, в церкви Сан-Петронио в Болонье можно проследить последовательное развитие ее до начала господства стиля Лоренцо Коста, которому принадлежат восемь святых в нишах в окне капеллы Бачокки (около 1492 г.). Инкрустация (интарсия) распространилась по всей Италии. Так, Кристофоро да Лендинаром (ум. в 1491 г.) исполнены пять архитектурных видов этой наборной работой (1484–1488), в пинакотеке Лукки, а его братом Лоренцо да Лендинара (ум. в 1477 г.) – подобные же виды в церкви Санта-Мария де Фрари в Венеции. Мастер фра Джованни да Верона (1457–1525) из своего родного города приглашался в Сиену, Рим и Неаполь. Но расцвета в эту эпоху достигла миниатюрная живопись, подробно исследованная в

работах Б. Малагуцци о болонских, Г. И. Германа, Ад. Вентури и Фед. Германина о феррарских, Бельтрами и Вентури о миланских иллюстрированных рукописях XV столетия. Выдающиеся венецианские миниатюристы – Маттео де Пасти, Джироламо даи Либри и Либерале да Верона. В Милане работали, например, Антонио да Монца – смелый ломбардский мастер, судя по подписанному им пышному выходному листу в венском Альбертинуме, бывший автором красивых миниатюр служебника Ватиканской библиотеки; Кристофоро Преда (или де Предис), живописные и сильные миниатюры которого находятся в амвросианской библиотеке в Милане и Лондонской национальной галерее. В Падуе и Венеции трудился Бенедетто Бордоне; в его служебнике, Британский музей, нашел себе отголосок переход от падуанского стиля к венецианскому стилю Джованни Беллини. Но особенно интересна миниатюрная живопись Феррары. Уже в правление Монелло (1441–1450) развились типичные орнаментальные обрамления феррарских рукописей, основу которых составляет не обычный белый ветвящийся орнамент флорентийских рукописей, а тонкая, напоминающая кружево сетка из черных и золотых спиралей; при Борсо (1450–1470) направление Таддео Кривелли и Франческо Русси, находившихся под влиянием Витторе Пизано и Скварчоне, главное произведение которых – знаменитая, украшенная свыше чем 1000 рисунками Библия, в собрании д'Эсте в Вене, отходит от феррарского направления Гульельмо Джиральди, лучший образчик которого – великолепная Библия феррарской Чертозы. Наконец, при Эрколе I (1471–1505) старое направление, главный представитель которого Мартино да Модена создал ряд красивых богослужебных книг Феррарского собора, отделяется от нового, более свободного течения, проявляющегося

приблизительно с 1500 г. и апогея своего достигающего в брeвиарии Эрколе I, в собрании д'Эсте в Вене. Северноитальянская гравюра на дереве достигла расцвета лишь в конце XV столетия в Венеции. Особенной известностью пользуются 172 картины к тексту романа Франческо Колонны «Hypnerotomachia Poliphili», изданного впервые в 1499 г. в Венеции Альдо Пио Мануцио, родоначальником знаменитого венецианского поколения печатников. Контурь этих рисунков мягки и плавны; шрафировка в тенях очень умеренная, лишь при помощи параллельных штрихов; отдельные события изображены наглядно и поэтично. Произведения, выполненные с помощью гравюры на меди, были более интересны, чем исполненные ксилографией. Возможно, что к флорентийскому влиянию присоединились здесь северные. Как пример *pielli* можно назвать превосходные доски знаменитого ювелира и живописца Франческо Франчия в Болонской пинакотеке. Следствием творческих взаимоотношений между Падуей и Вероной стали в конце столетия значительные успехи в передаче пространства на плоскости картины и в жизненности изображения отдельных фигур.



Рис. 453. Франческо Скварчоне. Мадонна.
С фотографии Ганфштенгля

Витторе Пизано, Пизанелло (около 1380–1451) – представитель веронской школы. Портреты, изображения животных и пейзажные фоны Пизанелло производили особенное впечатление, но в картинах он был более робок, чем в медалях. Подобно тому как его медали (см. рис. 450) примыкали, вероятно, к французско-нидерландским образцам, так, быть может, и его живопись, по мнению Дворжака, испытала известное влияние северной живописи. Во всяком случае, он переработал стиль Джентиле да Фабриано. Остаток его фресок в Вероне, строгое «Благовещение» в церкви Сан-Фермо и суровый св. Георгий в церкви Сант-Анастасия заставляют еще более сожалеть о гибели его самых знаменитых росписей, каковы, например, фрески Дворца дождей в Венеции, где он работал вместе с Джентиле да Фабриано. Понятие о Пизанелло как о живописце дает подписанная им картина, в Лондонской национальной галерее, представляющая св. Антония и св. Георгия, стоящих друг против друга на фоне леса, а в небесной высоте явление Богоматери с Сыном. Аксессуары исполнены еще при помощи накладного золота. Удачное расположение фигур в пространстве скрадывается натянутыми позам. На этом основании и круглую картину, в Берлинской галерее, «Поклонение волхвов» следует считать если не собственноручным произведением Пизанелло, то, по крайней мере, вышедшим из его мастерской. «Поклонение волхвов» Стефано да Цевии (род. в 1393 г.), в музее Бреры в Милане, показывает, что этот мастер находился под влиянием Джентиле да Фабриано. В пределах того же направления творил Джованни Бадиле (упоминаемый между 1418 и 1455 гг.), его Мадонна с пятью святыми и жертвователем находится в Веронском музее. Франческо Скварчоне (1397–1474) – основатель падуанской школы. Можно сказать, что он был

предпринимателем, который заказываемые ему картины отдавал для выполнения ученикам своей «академии», вероятно, им принадлежит и мелконаписанный алтарный образ «Триумф св. Иеронима», в галерее Падуи. За собственноручное произведение мастера мы можем считать пластически моделированную Мадонну в профиль (около 1450 г.), Берлинский музей, напоминающую скульптурный стиль Донателло (рис. 453). Руками учеников Скварчоне исполнены заказанные у него после 1443 г. фрески капеллы св. Христофора в церкви Эремитани в Падуе. Шесть картин левой стены, расположенных в три горизонтальных ряда, один над другим, посвящены легенде о св. Иакове, шесть соответствующих картин правой стены — легенде о св. Христофоре. Алтарная стена занята изображением Вознесения Богоматери на небо; в сводах купола написан Бог Отец среди святых и ангелов. Арка, отделяющая абсиду от капеллы, спереди украшена на античный манер букраниями и гирляндами плодов; подобные же гирлянды, прерываемые амурчиками, свешиваются в верхние ряды картин. Мы едва ли погрешим, если признаем направляющую волю Андреа Мантеньи (1430–1506), наиболее интересного из учеников Скварчоне, в сочинении и порядке этой росписи, но в выполнении ее, несомненно, участвовали соученики и товарищи Мантеньи, которых мы только назовем. Пока неизвестно, какую долю участия в украшении фресками капеллы Эремитани принимали далматинец Грегорио Скиавоне и болонец Марко Цоппо (деятельность первого приходится на 1440–1470 гг., второго — на 1471–1498 гг.), засвидетельствовавших свою принадлежность к школе Скварчоне подписями на написанных образах Мадонны, в Берлинской галерее и в собрании лорда Умборна в Англии. Всеми признается, что Никколо Пиццоло исполнил фрески в

абсиде капеллы; Боно да Феррара, который, как доказывает Иероним, в Лондонской галерее, перешел из школы Пизанелло в круг Скварчоне, подписал своим именем работу «Св. Христофор с Младенцем Христом на плече», а Ансуино да Форли, вышедший, как доказал Крестеллер, из направления Пьеро делла Франчески, — «Проповедь св. Христофора», в капелле Эрemitани; на этом основании Ансуино справедливо приписывают другие картины того же цикла, которые слишком слабы для Мантеньи. Но четыре нижние картины обеих стен, равно как обе средние левой стены, и стена со св. Иаковом, вполне могут принадлежать кисти Мантеньи. Андреа Мантенья (1431–1506) в 1441 г. упоминается как ученик Скварчоне в Падуе, а в 1460 г. был призван Лодовико II Гонзага в Мантую. Пластическая сила его юношеского стиля нигде не обнаруживается яснее, чем в вышеупомянутых падуанских фресках, оконченных в 1455 г. В особенности четыре нижние картины — «Шествие св. Иакова к лобному месту», «Усекновение главы св. Иакова», «Мученичество св. Христофора» и «Перенос тела св. Христофора», рассчитанные на перспективную иллюзию заставить плоскость картины казаться реальным пространством позади обрамления, превосходят все попытки флорентийцев в этом роде. Средневековым фрескам с сокращенным пространством здесь сознательно противопоставляется стенная живопись нового времени с углубленным пространством.

В 1453–1454 гг. Мантенья выполнил большой алтарный образ св. Луки, в музее Брера в Милане. В этом раннем произведении фигуры святых, стоящие под стрельчатыми арками на золотом фоне, исполнены без всякого перспективного углубления. Его первая картина на полотне — благородная фигура св. Евфимии (1454), в Неаполитанском музее.



Рис. 454. Андреа Мантенья. Возвращение с охоты. Из серии фресок в «Камера дельи Спозии». С фотографии Алинари

В 1457–1459 гг. Мантенья создал первый большой алтарь, к которому он применил все перспективные правила – великолепный триптих в церкви Сан-Дзено Маджоре в Вероне; в средней части его изображена, под гирляндами из плодов, Богоматерь на троне, окруженная играющими на музыкальных инструментах и поющими ангелами, на боковых створках – величавые группы святых в великолепно разработанном в перспективном отношении небесном чертоге. Сильное по выражению «Распятие» с пределлы этого алтаря

находится в Лувре. Падуанскому времени принадлежат также его св. Себастьян, в Венской галерее, и три прекрасные картины в Берлинском музее: Мадонна в раме из ангелов, Сретение в храме и превосходный погрудный портрет неизвестного кардинала. К первому периоду мантуанской деятельности Мантеньи мы, вместе с Кристеллером, относим некоторые из его наиболее захватывающих и поэтичных картин: например, удивительный триптих галереи Уффици, в средней части которого изображено Поклонение волхвов перед романтическим скалистым гротом; удивительно поэтично скомпонованное «Успение Богоматери», в Мадридском музее; поразительный и глубоко одухотворенный «Плач над телом Христа», в музее Бреры в Милане. В росписях «Камеры дельи Спозии» в замке Сан-Джорджо (1474) Мантенья осуществляет синтез архитектуры (реальной и нарисованной) и живописи. Вся комната — цоколь, стены, потолочный свод — была живописно углублена с намерением как бы расширить данное помещение; группы Лодовико Гонзага и его приближенных и слуг, лошадей и охотничьих собак так пластично вставлены в ландшафтную раму (частью они помещены перед написанной архитектурой), что создаются иллюзионистические эффекты росписи (рис. 454). Это первый в истории искусства живописный свод, рассчитанный на оптическую иллюзию при рассматривании его снизу.

Суровым духом римской античности проникнута серия монохромных картонов с «Триумфом Цезаря» (1485–1488), состоящая из девяти больших четырехугольных картин, украшающих королевский дворец Хэмптон-корт близ Лондона. Воины, несущие трофеи, или добычу, трубачи, слоны с факелами на спине, пленные, быки, ведомые на привязи, наконец, Цезарь на колеснице перед триумфальной аркой, зрители в

окна домов, памятники на горных вершинах заднего плана – импозантное шествие, движущееся неудержимым потоком справа налево.



Рис. 455. Андреа Мантенья. Битва морских божеств. Гравюра на меди. С оригинала Королевского кабинета гравюр в Дрездене

Множество тщательно изученных античных костюмов, сосудов, утвари и музыкальных инструментов. Из картин, выполненных в античном духе, тесно примыкающих к этому триумфальному шествию, назовем грандиозные луврские картины «Парнас» («Триумф Венеры», 1497) и «Победа добродетели». Из поздних, более простых по композиции образов Мантенья высокой похвалы заслуживает «Святое семейство», в Дрезденской галерее, за спокойное благородство форм и холодное великолепие колорита. Из больших алтарных образов поздней поры художественной деятельности Мантенья выделяется луврская Мадонна дела Витториа, с ее великолепным, составленным из одних фруктовых гирлянд триумфальным балдахинном, под которым разыгрывается действие; «Мадонна с Иоанном Крестителем и св. Магдалиной», в Лондонской

национальной галерее, и Мадонна 1497 г. в собрании Тривульчио в Милане. Графические работы Мантеньи (7 гравюр на меди: «Битва морских божеств» (рис. 455), «Положение во гроб», вакханалии и т. д.) почти не уступают его живописи по монументальности образов. Из учеников Мантеньи должны быть названы главным образом его сыновья Людовико и Франческо. Направление Скварчоне и Мантеньи в третьей четверти XV столетия утвердилось во всех художественных центрах Северной Италии. Главными представителями этого направления в Ферраре были Козимо Тура, прозванный Косме (1429 или 1430–1495), и Франческо дель Косса (около 1438–1480). Тура можно, безусловно, признать сторонником падуанской школы, один из представителей которой Пьеро делла Франческа, работавший в Ферраре около 1470 г., оказал на него большое влияние. Тура как художник является более фантастичным и свободным от традиционных правил, чем Мантенья, и палитра красок у него очень приятная. К сожалению, фрески во дворце в Ферраре, выполненные Тура, не сохранились, но такие картины, как «Благовещение», «Св. Георгий», писанные в 1469 г. на створках алтарного складня в Феррарском соборе, и «Скорбящая Богоматерь с телом Сына», в музее Коррер в Венеции, дают понятие о силе его творчества. Ряд его выдающихся произведений находится вне Италии: Берлинский музей обладает великолепным напрестольным образом с изображением Богоматери с Младенцем, сидящей на богато украшенном троне, среди святых и ангелов; в Дрезденской галерее находится «Св. Себастьян» (рис. 456).



Рис. 456. Козимо Тура. Святой Себастьян.
С фотографии Брукмана

Женские типы Франческо дель Косса, с полными щеками и узкими лбами, долгое время культивировались в феррарской школе. Колорит картин дель Косса менее богат, чем Тура, но он свеж и самобытен. Из его фресок, писанных в Ферраре, где он работал уже в 1456 г. вместе с отцом, сохранились лишь фрески во дворце Скифаноя с символическими изображениями месяцев – марта, апреля и мая; ряд фресок из жизни герцога Борсо является главным памятником старой феррарской школы. Впрочем, рука дель Косса может быть признана безусловно только в некоторых из этих

картин. Около 1470 г. он уехал в Болонью. Там выполнил в 1472 г. для церкви Мадонна дель Баракано замечательную фреску с Мадонной и портретами Джованни Бендиволио и его жены, а в 1474 г. – «Мадонну со св. Петронием и Иоанном Евангелистом», находящуюся теперь в местной пинакотеке. Лучшее произведение Косса – картина «Благовещение», в Дрезденской галерее, приписывавшаяся ранее руке Мантеньи, в которой видны основные черты его живописи – некрасивые женские лица, пластичная твердость кисти и правильность перспективы. К молодому поколению художников феррарской школы относится Эрколе Роберти (около 1455–1496). Это молодое поколение художников навсегда сохранило строгий рисунок, уверенную моделировку, красочную прелесть и утонченную игру светотени, хотя, конечно, и не могло меряться с флорентийской школой и Мантеньей ни в силе передачи характеров, ни в ясности монументальных композиций. Главным произведением Эрколе Роберти является оригинально задуманный алтарь (1481) в Брере, относительно которого Риччи привел достоверные данные. Краски и линии слились здесь вместе строго и одухотворенно. В Дрезденской галерее находятся два изображения от алтарного цоколя руки Эрколе Роберти, по Вазари, представляющие «Взятие Христа под стражу» и «Шествие Его на Голгофу». В Королевском институте в Ливерпуле находится и средняя часть этого же цоколя из церкви Сан-Джованни ин Монте в Болонье с изображением Скорбящей Богоматери, и Лондонская национальная галерея также имеет подобную картину. Эрколе Гранди (около 1462–1535), Доменико Панетти (около 1466–1512) и Микеле Кольтеллини – художники феррарской школы, развивавшие новое искусство XV столетия. Лоренцо Коста (1460–1535) принадлежал к числу тех художников, которые,

как и Франческо дель Косса, принесли в Болонью хорошую феррарскую выучку. Как ученик Косме Тура он сотрудничал с Эрколе Роберти. Наиболее известное произведение Коста в духе феррарской школы – картина, написанная в 1488–1490 гг. для часовни Бентивольо в Сан-Джакомо Маджоре в Болонье, на которой замечательно написано семейство Бентивольо. Прелестная, с роскошными деталями Мадонна (1492) в капелле Баччочки в церкви св. Петрония примыкает к ней по палитре красок. Вскоре после этого Коста попал под влияние умбрийской школы, увлекшей его, как доказал Якобсен, гораздо ранее, чем друга и земляка его Франча, с которым Коста развивался в самом тесном содружестве и взаимном влиянии друг на друга. Впервые это влияние сказалось довольно ясно в картине Косты «Коронование Марии» в церкви Сан-Джованни ин Монте в Болонье. Прелестное «Поклонение волхвов» (1499), в Брере, слащавый «Триумф св. Петрония» (1502), в пинакотеке Болоньи, и нежная «Святая беседа» (1505), в Лондонской Национальной галерее, показывают заметное влияние как Перуджино, так и возрастающее влияние Франча. Затем следуют фрески в оратории Джованни Бентивольо, в церкви св. Цецилии, в украшении которой принимали участие все лучшие художники, жившие тогда в Болонье. Длинные стены часовни содержат 10 больших фресок с изображениями легенды о св. Цецилии и ее женихе Валериане (рис. 457). Две из них принадлежат Франча, а две Коста – «Обращение Валериана» и «Раздача им своего богатства». В этих картинах совершенно не видно флорентийской строгой законченности композиции, наоборот, они радуют видом своих удлиненных, полных настроения и внутреннего одушевления фигур на фоне богатого пейзажа с зеленоющей травой и голубой далью. Из многочисленных произведений

Коста, написанных им в Мантуе в последние годы жизни, прелестная картина «Дворец муз Изабеллы д'Эсте», в Лувре, показывает ясное влияние Мантеньи и умбрийской школы.



Рис. 457. Лоренцо Коста. Обращение Валериана. Фреска.
С фотографии Аллиари

В Болонье жил и работал Франческо Райболини, по прозвищу Франча (1450–1517), известный художник, сначала бывший золотых дел мастером, но потом переменявший свою профессию на живопись под влиянием Коста, уже тогда общепризнанного главы школы. Из ранних произведений Франча следует отметить картину «Святое семейство», в Берлинской галерее, несколько картин, находящихся в частных собраниях Италии, и его пламенного «Св. Георгия», в Национальной галерее в Риме. Первой большой

картиной Франческо Франча с ясно выраженным влиянием умбрийской школы, воспринятым через Коста, была Мадонна с шестью святыми, в Болонской пинакотеке. Типичны удлиненные головы с резко выступающей височной костью. Своей внутренней силой и искренностью мечтательного настроения его типы превосходят даже типы Перуджино и Коста. Прекрасно передано настроение в картине «Мадонна среди роз», в Мюнхенской пинакотеке. Светлыми серебристыми красками отличаются картины Франча (около 1500 г.) «Поклонение младенцу» и «Мадонна на высоком троне посреди шести святых», в Болонской пинакотеке. Франча, однако, пережил резкий перелом в своем творчестве, когда узнал Рафаэля; язык форм стал у него более богатым и гибким, краски еще теплее, а передача настроения стала глубже, без слащавости Перуджино. Отметим картины «Благовещение», в Болонской пинакотеке, «Крещение Христа» (1509), в Дрезденской галерее, и две фрески этого же года в оратории св. Цецилии, изображающие обручение св. Цецилии (рис. 458) и ее погребение.



Рис. 458. Франческо Франча. Обручение св. Валериана и св. Цецилии. Фреска. С фотографии Алинари

Из многочисленных учеников и последователей Франча, окружавших его в Болонье, известны его сыновья Джакомо и Джулио Франча, Амико Аспертини, Джакомо Боатери, Джованни Мария Киадароло и Тамароччо, а среди них выделяется своим дарованием Тимотео дела Вита из Феррары (1467–1523). Тимотео работал в Болонье в 1491–1495 гг. под руководством Франча, в 1495 г. он уехал в Урбино и был там или первым учителем молодого Рафаэля, или его старшим товарищем, что еще до сих пор неясно. В Урбино можно найти картины Тимотео, явно созданные под влиянием Коста и Франча. «Пророки», исполненные Тимотео для фресок с «Сивиллами» Рафаэля в церкви Санта-Мария дела Паче в Риме, и алтарь Магдалины (1521) собора в Губбио доказывают, что он совершенно примкнул к рафаэлевскому направлению. Вообще, смешение умбрийской, феррарской и болонской школ, отличающее его произведения, придает им отпечаток чего-то безвременного, стоящего вне определенной школы, так что при всей прелести и чистоте его художественного языка он кажется холодным и старомодным. Художники Модены также поддерживали новое течение феррарской живописи, что само собой понятно из-за связи этого города с домом д'Эсте. К направлению Тура и дель Косса можно отнести картину «Коронавание Марии», в Моденской галерее, исполненную еще по-старому, со сверкающим золотом фоном, авторами которой Вентури считал братьев Аньоло и Бартоломмео Эрри. Бартоломмео Бонасчия (ум. в 1527 г.), написавший в 1485 г. мертвого Спасителя в гробу, поддерживаемого членами Святого семейства, следует в этой картине манере Франческо дель Косса. Еще более близок к Коста Пелегрини Мунари (ум. в 1523 г.) в своей красочной Мадонне на троне со св. Джеминьяном и св. Иеронимом, в Феррарской

галерее. Франческо Бьянки Феррари (упоминаемый в Модене в 1481–1510 гг.), учитель Корреджио, принес, как и Мунари, в строгую феррарскую живопись моденское изящество (*Gentilezza*). Относительно приписываемых ему картин до сих пор существует множество противоречивых мнений. Одна из этих картин, вызвавшая много толков, – «Мадонна на высоком троне», в Берлинском музее. Вторая картина Феррари изображает Мадонну со св. Иеронимом и св. Себастьяном в церкви св. Петра в Модене. Некоторые считают возможным видеть в этих произведениях ранние работы Корреджио, уже знакомые XV столетию. Парма – город Корреджио, в это время еще не переняла изящные формы новой живописи несмотря на старания художников Якопо Лоши, Пьериларио и Филиппо Маццуола. В Кремоне падуанско-феррарское течение довольно рано скрещивается с венецианским, и уже во второй половине XV столетия появляются интересные художники Франческо и Филиппо Таккони, по своим дарованиям уступающие, однако, появившемуся на рубеже XVI в. Боккачо Боккачини (около 1467–1524 или 1525). Боккачо работал в Ферраре, Флоренции, Венеции, Генуе и Риме, в 1505 г. он вернулся в Кремону, где вскоре взял на себя украшение местного собора, фрески которого из жизни Девы Марии и Спасителя принадлежат к самым обширным во всей Италии. Боккачо написал только часть этих фресок: «Спаситель со святыми покровителями Кремоны» (1506) в апсиде храма, «Рождение Богородицы», «Обручение Богородицы» (1515) на средней части левой стены главного нефа церкви, выполненные в духе XV столетия и под феррарско-умбрийским и венецианским влияниями. Остальные авторы фресок Кремонского собора – художники Франческо Бембо («Поклонение волхвов», 1515; «*incipiens*») и Альтобелло Мелоне («Избиение младенцев», 1517) шли

уже совершенно по течению чинквеченто. Винченцо Фоппа (1457–1492), ученик Скварчоне, культивировал в Милане падуанское направление. Его можно назвать миланским Мантеньей. В Бреше он написал для алтаря, находящегося теперь в музее Брера, шесть больших фигур святых, в которых сказались типичные черты ранней миланской школы: окаменелое строгое спокойствие лиц святых, красно-желтый цвет волос которых стоит в полном противоречии с утонченной светотенью, играющей на телах. Из миланских фресок Фоппа прежде всего интересны произведения, написанные в часовне Портинари (1462), но мастеру принадлежат только фигуры отцов Церкви в круглых медальонах, помещенные в «парусах» (так думал и Якобсен), и четыре картины из жизни св. мученика Петра на боковых стенах. Формы обнаженного тела и складки одежды здесь написаны спокойно, колорит стал ярче. Удачно справился Фоппа и с пространством как в архитектонике, так и в пейзаже. Из фресок Фоппа, перенесенных в музей Бреры, «Мучение св. Себастьяна» свидетельствует о больших успехах этого художника в его лучшие годы (рис. 459). К зрелым работам Фоппа относятся «Поклонение волхвов», в Лондонской национальной галерее, «Мучение св. Себастьяна», в Городском музее Милана, и великолепный алтарь в церкви Санта-Мария дель Кастелло в Савоне. Вообще, Винченцо Фоппа должен быть по справедливости назван основателем миланской школы XVI столетия.

К миланской школе Фоппа принадлежат такие художники, как Бутиноне, Дзенале, Амброджо Бевилаква, Амброджо да Фоссано, Амброджо Бреда (de-Predis), Бернардино Конти, Макрино д'Альба и Бартоломмео Суарди, по прозвищу Брамантино.



Рис. 459. Винченцо Фоппа. Мучение св. Себастьяна. Фреска.
С фотографии Андерсона

Уже в 1474 г. в Милане появился Донато д'Анджело, по прозвищу Браманте (1444–1514), архитектор и живописец, а в 1481 или 1482 г. из Флоренции в Милан прибыл Леонардо да Винчи. Все художники школы Фоппа разом поддались новому, великому течению в живописи, наиболее полным выразителем которого был, конечно, Леонардо да Винчи. Рассмотрим

некоторых даровитых учеников Фоща. Мы не будем уделять много внимания художникам Бутиноне и Дзенале, которым Зейдлиц, Фриццони, Малагуцци-Валери и Суида посвятили отличные исследования. Общее главное произведение их, вызвавшее много толков, – алтарь, составленный из нескольких частей, в хоре церкви св. Мартина в Тревилио. Влияние же Леонардо да Винчи более всего отразилось на поздних произведениях таких художников, как Макрино д'Альба, в Туринской галерее, Амброджо Бевилакка, в Дрезденской галерее и в Брере, и главным образом – Амброджо Фоссано, по прозванию Боргоньоне, или Бергоньоне (около 1450–1523), постепенно переходившего от сероватой желтизны красок Фоща к богатому красочному изобилию Леонардо, к свободе и округлости его тел и к способам выражения чувств. Бельтрами собрал все фрески, которыми Боргоньоне украсил город св. Амвросия и его окрестности. Чертоза в Павии владеет целой выставкой произведений Боргоньоне, для которой художник работал в 1488–1494 и 1514 гг. Его самые оригинальные фрески находятся в трансепте церкви: «Основание Чертозы Джаном Галеаццо», «Коронование Марии» с портретами Франческо Сфорца и Людовико иль Моро. Влияние Леонардо да Винчи проявляется в «Се человеке» церкви Сант-Амброджо в Милане и в «Короновании Марии» церкви Инкоронаты в Лоди. Амброджо Бевилакка с большой любовью писал лики Мадонн и святых. Произведения его находятся и вне Италии, в коллекциях Лондона, Парижа и Берлина. Его лучшие работы – «Мадонна со св. Руфом», в Брере, «Распятие» (1490), в Чертозе (Pavia), «Мадонна со св. Амвросием», в Берлинской галерее, и, наконец, «Успение Богородицы» (1522), в Брере, в Милане. Браманте проявил себя в Милане главным образом в декоративной живописи, связанной с деятельностью его как

архитектора. Сохранились, хотя и в испорченном виде, сильные по рисунку фрески, находящиеся теперь в Брере, которыми он украсил зал дворца Принетти-Панигароли в Милане. Бартоломмео Суарди (упоминается в 1491–1529 гг.), помощник Браманте, также вышел из миланской школы и за свое слепое подражание Браманте получил прозвище Брамантино. О его произведениях совершенно отсутствует всякое единомыслие среди ученых. Фриццони основательно оспаривает принадлежность Брамантино картины «Поклонение волхвов» в Лондонской национальной галерее, и приписывает ее Фоппа; прав также и Зейдлиц, приписывая Зенале большую картину на доске «Обрезание Христа», в Лувре. Более уверенно можно приписать Брамантино «Положение тела Христова», написанное на своде кладбищенской церкви в Милане. В «Поклонении волхвов», принадлежащем собранию Лейярда в Венеции, заметно влияние среднеитальянской школы, влияние же Леонардо да Винчи сказывается в его алтаре с «Мадонной перед пеленой, поддерживаемой ангелами», в пинакотеке Амброзиана в Милане.

Из произведений великого Леонардо, созданных в миланский период (1481 или 1482–1499) в Каstellо сохранилось, по-видимому, им самим задуманное украшение сводов Зала оружия: от верхней части стен тянутся вверх дубы, их ветви скрещиваются и переплетаются по своду между собой. Естественность ветвей и дубовой листвы изображена здесь во вкусе позднеготического древесного стиля и примыкает к стилю более ранних мотивов лиственных плетений. Мы вместе с Морелли, Фриццони и другими исследователями не можем считать за произведения Леонардо ни известные портреты в пинакотеке Амброзиана в Милане, ни известную луврскую «Belle Ferroniere», значит, остаются только два значительных произведения кисти самого

Леонардо: картина «Мадонна в скалах», писанная на доске (1483–1494), и фреска «Тайная Вечеря» (1495–1497), показывающие, как далеко вперед ушел в живописи Леонардо от своего учителя Верроккьо.



Рис. 460. Леонардо да Винчи. Мадонна в гроте. Лувр.
С фотографии Жиродона

Новаторство Леонардо здесь заключается прежде всего в замкнутом равновесии его композиции «Мадонны в скалах» и в нежной светотени («Sfumato»). Две

похожие картины с изображением Мадонн сохранились в Лувре и Лондонской Национальной галерее. На обеих картинах Божия Мать сидит на цветочном газоне, перед гротом, у ручья, среди фантастического скалистого пейзажа; у ног ее маленький Иоанн приветствует Младенца Иисуса, охраняемого ангелом. На сильно потемневшей картине Лувра (рис. 460) ангел, сидящий сзади Младенца Иисуса, показывает указательным пальцем на маленького Иоанна. Этот мотив опущен на лондонской картине, так как три руки – Мадонны, ангела и Иисуса противопоставлены в одном месте очень беспокойно. Обе картины происходят из церкви св. Франциска в Милане. По-видимому, первый вариант картины, приобретенный Францией, был изменен под личным руководством Леонардо в композицию лондонской картины. Мы лично убеждены теперь в том, что луврская картина более ранняя, и не можем согласиться с пылками противниками лондонской картины, композицию которой мы считаем улучшенной по сравнению с луврской Мадонной. Возможно, что Амброджо де Предис существенно помогал Леонардо при исправлении более ранней Мадонны, но мы знаем теперь, как и раньше, что Леонардо всю ответственность за эту вторичную композицию принял на себя. Всемирно известная картина «Тайная Вечеря» (1495–1497), писанная Леонардо на одной из стен в трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие в Милане, просто великолепна. Глубоко задуманная, она представляет смятение апостолов во время вечера при словах Спасителя: «Един от вас предаст мя». Со времени Фидия во всех поколениях художников не было создано такого всесторонне совершенного произведения. Из последователей Леонардо да Винчи назовем его сверстников и товарищей Бернардино де'Конти и Амброджо де'Предис (или Преда). Оба известны как

портретисты. Де'Конти принадлежат портрет кардинала (1499), в Берлинском музее, и портрет Каstellано Тривульцио (1505), находящийся в собрании графини д'Ангронья в Турине. Интересны работы Амброджо де'Предиса: портрет Аркинто (1494), в Лондонской Национальной галерее, и портрет императора Максимилиана, в собрании Амбразера в Вене. Его светлый «Женский портрет в профиль», в пинакотеке Амброзиана в Милане, некоторыми знатоками принимается за произведение Леонардо. Зейдлиц приписывает Амброджо не только этот портрет, но и «Мадонну с семейством правителя», в Брере, «Мадонну Литта», в Эрмитаже, «Belle Ferroniere», в Лувре, и лондонскую «Мадонну в скалах». Между Преда и де'Конти довольно трудно провести резкую грань. Миланская школа, к сожалению, не имеет своего Вазари, однако же совершенно ясно, что вскоре после 1500 г. она последовала за Леонардо. В городах, расположенных между Миланом и Венецией и находившихся под политическим главенством царицы Адриатики, вслед за первыми шагами в духе падуанской школы, повсюду вместо леонардовского влияния, как можно было бы ожидать, возобладало мягкое и колоритное венецианское направление. В Бреше, родине Винченцо Фоппа, этот путь развития сказывается в произведениях Винченцо Чиверкио из Кремы (упоминаемого между 1493 и 1539 гг.), Флориано Феррамоло (ум. в 1528 г.) и Винченцо Фоппа Младшего, мастера, воссозданного Якобсеном из анонимных произведений. В Вероне – городе расписанных фресками фасадов, где Витторе Пизано проторил путь в кватроченто, Доменико Мороне (1442–1503), Франческо Буонсиньори (1455–1519), Либерале да Верона (1451–1536) и Джованни Мария Фальконетто (1458–1534), не торопясь, переходят от стиля Мантеньи к венецианской мягкости и красочности; но их

родившиеся после 1470 г. последователи, например, Франческо Мороне (1474–1529), Джироламо даи Либри (1474–1556) и Джованни Франческо Карото (1470–1546) уже и по стилю принадлежат XVI в. В Виченце Джованни Сперанца работает в стиле Мантеньи; Бартоломмео Монтанья (около 1445–1523), один из лучших североитальянских мастеров, занимает свое место между венецианцами и падуанцами. Створки алтаря его работы в церкви Сан-Назаро э Чельзо в Вероне с изображениями Иоанна Крестителя, св. Бенедикта, св. Назария и св. Кельсия (рис. 461) обнаруживают портретную точность его форм и холодный тон красок. Его «Мадонна со святыми» (1499), в музее Бреры в Милане, принадлежит к самым значительным произведениям верхнеитальянской живописи. Из последователей Бартоломмео назовем его сына Бенедетто Монтанья (работал в 1490–1541 гг.), он был хорошим гравером; Джованни Буонконсильо, по прозвищу Марескалько (упоминается с 1497 г.), которого после 1530 г. мы находим в списках венецианской гильдии св. Луки, можно сказать, перевел рельсы школы Виченцы в новое, прогрессивное направление. В Венеции художественное движение, возведшее богатую царицу Адриатики вместе с Флоренцией на высоту мирового искусства, развилось с появлением фламандской техники масляной живописи. В то время как во Флоренции Мазаччо уже твердой рукой начертал новому направлению живописи ее законы, в Венеции процветали еще такие «допотопные», наполовину византийские, наполовину готические, мастера, как Якобелло дель Фиоре, деятельность которого приходится на 1400–1439 гг. Нет ничего удивительного в том, что венецианцы, когда речь зашла о росписи их гордого Дворца дождей (около 1420 г.), пригласили для этой цели умбрийца Джентиле да Фабриано и веронца Витторе Пизано. Их

мастерство обнаружилось в школе Мурано, цветущего венецианского острова, стекольные мастерские которого уже в XV в. пользовались мировой славой. Здесь же работали Джованни и Антонио Бартоломмео да Мурано (Виварини). Джованни на некоторых картинах подписывался «Alemannus» (германец). Картины этих мастеров – готически-расчлененные алтарные образа – богатыми золотыми украшениями, рельефно выполненными иногда из гипса и отсутствием теней производят еще впечатление известной отсталости, но по значительной округлости фигур и более светлым тонам тела они все же стоят уже на границе нового времени. Их главное произведение «Мадонна на престоле с четырьмя отцами Церкви» (1446) находится в Венецианской академии. Расписанный Антонио Бартоломмео в 1464 г. алтарь аббата Антонио принадлежит Латеранскому музею в Риме. В картинах Антонио Бартоломмео постепенно увеличивается под влиянием падуанцев пластичность форм, а под влиянием Антонелло да Мессина появляется в краске олифа. Уже его сидящая на троне Мадонна (1464), в Венецианской академии, представляется значительно более зрелой, «современной», чем картина его брата того же года; а как прекрасны его Мадонна (1483) в церкви Сан-Джованни ин Брагора и алтарный образ (1487) в церкви Санта-Мария деи Фрари в Венеции! Сын Антонио Бартоломмео Луиджи (Альвизе) Виварини (работавший с 1461 по 1531 г.) примкнул к более пластическому и более красочному направлению. В его зрелых произведениях, как, например, в «Мадонне с шестью святыми» (1480), в Венецианской академии, «Мадонне с шестью святыми», в Берлинском музее, и Мадонне с двумя играющими на музыкальных инструментах ангелами (1489), в Венской галерее, виден отблеск стиля Джованни Беллини.



Рис. 461. Бартоломмео Монтанья. Боковые створки алтарного складня: святые Иоанн Креститель и Венидикт (слева), Назарий и Кельсий (справа)



Рис. 462. Антонелло да Мессина.
Портрет юноши. Берлинский музей

Антонелло да Мессина (1430–1479) нидерландскую масляную живопись, появившуюся в Венеции, вероятно, узнал в Сицилии. В Венеции и Милане он жил всего около двух лет (1474–1476), но и этого времени ему было достаточно, чтобы проявить свое мастерство. Его первая подписанная картина «Мадонна со святыми», в Мессинской пинакотеке, написана на золотом фоне, в том же роде исполнен «Спаситель» (1465), в Лондонской Национальной галерее. Теплые по тону, отлично выполненные со светотенью масляные картины относятся к 1474–1478 гг., в основном это мужские портреты. Превосходными портретами его кисти обладают Берлинский музей (рис. 462) и Лувр. Из картин Антонелло на темы из Священной истории отметим «Распятие» (1475 и 1477), в Антверпенском музее и Лондонской Национальной галерее; «Св. Себастьяна», в Дрезденской галерее. Кисти его ученика Пьетро да Мессина принадлежит довольно сухая по рисунку, но яркая по краскам Мадонна, в церкви Санта-Мария Формоза в Венеции; из документов известен как

живописец его сын Якопо. Что он имел также ученика Антонио, или Антонелло Салиба из Мессины, который с течением времени все ближе примыкал к школе Беллини, показывает Мадонна 1497 г. в церкви Санта-Мария дель Джезу в Катании.



Рис. 463. Карло Кривелли. Распятие Христово.
С фотографии Броджи

Мастером, в котором впервые нашло себе ясное выражение падуанское направление с полуготическими традициями, был фра Антонио да Негропонте; его поэтичная, удивительно богатая по деталям «Богоматерь на троне» в церкви Сан-Франческо делла Винья в Венеции занимает совершенно особое место в истории венецианского искусства. Карло Кривелли, датированные картины которого приходятся на 1468–1493 гг., англичанин Рашфорс (Rushforth) считал учеником Скварчоне; француз Поль Фла (Flat) видел в нем половину немца. Что он знал муранских и падуанских мастеров, не подлежит сомнению. Этого причудливого, но замечательно одаренного художника именно его преднамеренная оригинальность сделала любимцем главным образом английских друзей искусства второй половины XIX в. Кривелли сохраняет пластическую четкость форм падуанско-мантуанской школы, умышленно утрируя ее известную сухость, резкость и угловатость и соединяя эти черты со страстностью чувства, ищущего себе выражения в преувеличенных жестах, с необыкновенным великолепием мраморных тронов с их золочеными украшениями, тканями одежд, фруктовыми гирляндами и т. д. Алтарь 1468 г., в музее Массачермана (в Анконской марке), показывает его основные черты. В «Мадонне на троне» (1473), в соборе Асколи, он старается уже превзойти самого себя. К позднейшим картинам Кривелли относится «Непорочное зачатие» (1492), в Лондонской Национальной галерее. Большинство его картин принадлежит Британскому, Берлинскому музеям и Миланской пинакотеке Брера (рис. 463). Лучшие из них полны интимной живописной прелести и сказочного очарования, но некоторые произведения производят неприятное впечатление сочетанием пышности, восторженности и жеманной манерности. Заслуга в выработке чисто венецианского

стиля из умбрийско-флорентийского и падуанского направлений принадлежит Якопо Беллини (около 1400–1471), который был учеником и помощником Джентиле да Фабриано в Венеции и Флоренции. В 1430-х гг. он работает в Венеции, около 1450 г. – в Падуе, где он выдал свою дочь за Андреа Мантеньи. От его фресок в Вероне и Венеции почти что ничего не сохранилось. Известна его поразительная картина «Распятие Спасителя», в Веронской галерее. Но наиболее интересны его зарисовки в альбомах, хранящихся в Британском музее и Лувре, где ясно отражаются интерес мастера к проблеме перспективной передачи и влияние на его творчество Андреа Мантеньи и Паоло Уччелло. Сыновья Якопо Беллини Джентиле и Джованни в начале своей художественной деятельности в Падуе примкнули к Мантеньи. Джентиле (около 1429–1507) был выдающимся портретистом, но вместе с тем был способен изображать монументальные многофигурные композиции. Для его портретного стиля типичен выразительный портрет султана Махмуда II, в 1480 г. пригласившего его в Константинополь. Портрет (см. рис. 472) находится в собрании Лейярда в Венеции. Из изображений святых великолепна фигура св. Лаврентия Джустиниани (1465), в Венецианской академии. Из больших картин исторического содержания цикл, представлявший события из истории Венеции и исполненный им совместно с Джованни и другими художниками для Дворца дождей, к сожалению, погиб. Но зато сохранился ряд написанных для школы св. Евангелиста Иоанна картин с изображением чудес от св. Древа (1494–1500; теперь в Академии) и оконченная после смерти Джентиле его братом Джованни «Проповедь св. Марка в Александрии», находящаяся в пинакотеке Брера в Милане. Джованни Беллини (около 1430–1516) – самая выдающаяся художественная

личность венецианского искусства XV в., основатель венецианской школы XVI в., учитель Пальмы, Джорджоне и Тициана. Он одновременно реалист и идеалист, ученый и мечтатель, портретист и пейзажист. И ему, однако, потребовалось значительное время, чтобы стать самостоятельным в художественном отношении от своего отца и шурина Мантеньи.



Рис. 464. Джованни Беллини. Пьета. В пинакотеке Брера в Милане. С фотографии Броджи

Под влиянием Мантеньи Джованни Беллини написал ряд изображений тела Христова с ангелами или со скорбящей Богоматерью и Иоанном (так называемые *Pietà*; рис. 464). Они находятся в галерее Бергамо, в пинакотеке Брера в Милане, в городском музее Венеции и в Берлинском музее. Наиболее интересна «Пьета» во Дворце дождей. Мария и Иоанн поддерживают тело Христа в гробу. На переднем плане – коленопреклоненные св. Марк и св. Николай. Холмистый ландшафт расстилается на заднем плане. Переход к более чистым

формам и более колоритному языку красок совершается у Джованни Беллини прежде всего в его спокойных Мадоннах, правда, нередко ремесленно повторяемых в его мастерской. Написанная темперой Мадонна Берлинского музея с благословляющим Младенцем на лоне имеет еще золотой фон. Дальнейшее развитие стиля Беллини можно хорошо проследить по картинам Венецианской академии. В пинакотеке Брера в Милане находится удивительно глубоко прочувствованная «Мадонна», одна из ранних картин Беллини, написанная масляными красками, вместе с «Мадонной» 1510 г. – по совершенной мягкости форм и пламенности колорита, блистающая, как лучшее произведение последних лет жизни художника. Прекрасны большие, написанные масляными красками алтарные образы Джованни Беллини. Большинство их представляет Мадонну на троне со святыми. «Коронование Марии» (1475) в церкви Сан-Франческо в Пезаро производит неизгладимое впечатление. Замечательны два алтаря 1488 г., из которых один находится в церкви Санта-Мария деи Фрари в Венеции (рис. 465), а другой – в церкви св. Петра в Мурано. Еще большей чистоты форм, мягкости контуров и блеска красок достигают мастерские произведения 70-летнего художника, каковы, например, превосходные по своим пейзажам картины в церквях Сан-Дзаккария (1505) и Сан-Франческо делла Винья (1507) в Венеции, в соборе Бергамо (1512) и в церкви Сан-Кризостомо в Венеции (1513). В последние годы жизни Беллини возникли выразительный поясной портрет дожа Лоредано, в Лондонской Национальной галерее, и пять небольших мистически-религиозных аллегорий, в галерее Уффици во Флоренции.

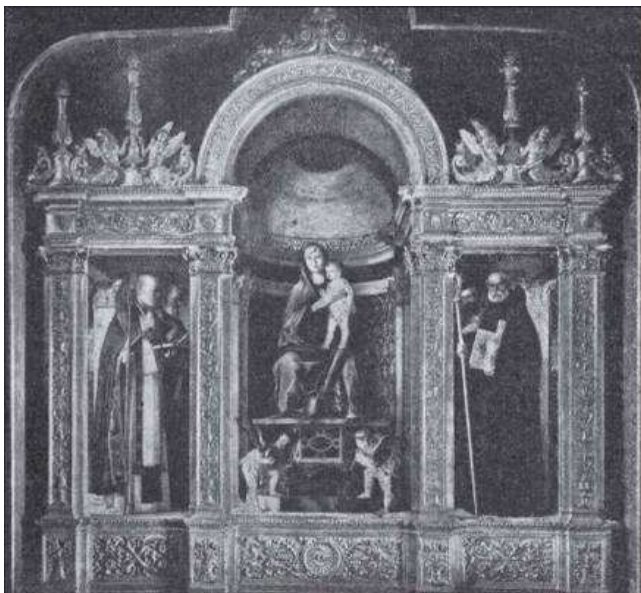


Рис. 465. Джованни Беллини. Алтарный образ.
С фотографии Алинари

Среди венецианцев этого поколения Якопо де Барбари, в Германии известный под именем Якоба Вальха (около 1450–1515), занимает своеобразное промежуточное положение между немецким и итальянским искусством. По всей вероятности, он родился в Венеции. Во всяком случае, его художественное становление протекало в Венеции параллельно развитию учеников Беллини. В 1503–1508 гг. – он на службе у курфюрстов саксонского и бранденбургского, а с 1510 г. он находится в Брюсселе при дворе наместницы Нидерландов Маргариты Австрийской. Его картина (1495), в Неаполитанском музее, представляет собственный портрет вместе с математиком фра Лукой Пачоли. Интересны его в высшей степени тонко выписанный сокол, в собрании Лейярда в Венеции; жанровая картина, сюжет

которой часто встречается в Германии, «Старик, ласкающий девушку» (1503), в галерее Вебера в Гамбурге; натура с убитой куропаткой (1504), в Аугсбургской галерее, — одна из наиболее ранних дошедших до нас настоящих *natures mortes*. Напротив, его полуфигуры святых, в Дрезденской галерее, обнаруживают в нем лишь подражателя Беллини; немногим сильнее и его Мадонна, в Берлинском музее. Де Барбари был отменным гравером; по своему знаку, жезлу Меркурия, он получил прозвание «мастера с кадуцеем». Из 30 принадлежащих его резцу гравюр, перечисленных Кристеллером, большинство представляет мифологические и аллегорические сюжеты. Среди венецианских гравюров на меди XV столетия отличились Дзоан Андреа Вавассора (около 1500 г.); муранец Джироламо Мочетто (работал с 1484 г.), которому принадлежит алтарь в церкви Сан-Надзаро э Чельзо в Вероне и большая гравюра «Крещение Господне»; Джулио Кампаньола (1478–1513), создавший особую, мягкую пунктирную технику. Марко Базаити (1470–1527) был, как доказано по документам, учеником Луиджи Виварини. Известна его работа «Христос в Эммаусе» (1506), в Венецианской академии. К раннему направлению Беллини примкнул Ладзаро Бастиани (упоминается с 1449 по 1490 г.), отметим его Мадонну (1484), в церкви Сан-Дonato в Мурано. Витторе Карпаччо (работал в 1478–1520 гг.) сначала примкнул к Джентиле Беллини, прием которого размещать библейские или исторические изображения как жанровые сцены посреди широкого, искусно сочиненного архитектурного или ландшафтного фона, он улучшил в рисунке и красках. Он посвятил себя преимущественно украшению закрытых помещений картинами, писанными на полотне масляными красками, которые, прикрепляясь к стенам, занимали в сырой Венеции место фресок. На стенах

сохранились его смело задуманные, очень красочные изображения из жизни св. Георгия и св. Иеронима в Скуола дельи Скиавони в Венеции; в Академию перенесены его девять больших, восхитительно наивных и натуральных картин из жизни св. Урсулы (1490–1495). Любопытно его «Сретение во храме» (1510), в Венецианской академии. Помимо Венеции он всего лучше представлен в миланской пинакотеке Брера и в галереях Берлина, Штутгарта и Вены. Первым учителем Джованни Баттисты Чима да Конельяно (1459–1517), как установлено Рудольфом Буркгардом, был Бартоломео Монтанья. Действительно, его первая, написанная еще темперой картина «Мадонна в виноградной беседке» (1489), в галерее Виченцы, напоминает стиль этого мастера. Но уже большой алтарь 1493 г., в соборе его родного города Конельяно, обнаруживает влияние Джованни Беллини, к школе которого он примкнул по переселении в Венецию; в Венеции же, где он тотчас перешел от темперы к масляной живописи, он быстро нашел свою художественную нишу. Картины из Священной истории, как, например, превосходное небольшое «Шествие Марии во храме», в Дрезденской галерее, относительно редки среди его произведений; большинство его рассеянных по многим музеям картин составляют алтари с Богородицею и святыми или отдельные небольшие Мадонны; его лучшие картины этого рода, как, например, «Прославление св. Петра Мученика» (1504–1506), в пинакотеке Брера в Милане, «Мадонна с шестью святыми» (1507), в галерее Пармы, и «Поклонение пастырей» (1509), в церкви Кармелитов в Венеции, принадлежат уже первому десятилетию XVI в. Повсюду чистоте его чувства соответствует ясность композиции и богатая палитра красок. Равенец Никколо Рондинелли, уроженцы Тревизо Пьер Франческо Биссола (упоминается в 1492–1530 гг.) и

Виченцо Катена (1495–1531), уроженцы Бергамо Андреа Превитали (1480–1528), Франческо да Санта-Кроче и Джироламо ди Бернардино (упоминается в 1503 г., ум. в 1556 г.) – ученики Беллини. Бартоломмео Венето (работал с 1505 г. и после 1530 г.) тесно примкнул в Венеции к школе Беллини. Известна его Мадонна (1502), принадлежащая графу Дона в Венеции, – картина, которую он часто повторял с измененным пейзажем. С 1510 г. он жил в Милане, где леонардовские женские головы, с их тонкой разработкой волос, произвели на него такое впечатление, что он написал целый ряд женских полуфигур с тщателью, вплоть до отдельных волосков выполненными локонами и уже не имевших больше ничего венецианского. Благодаря подписанной его именем картине этого рода, так называемой «Еврейке», во владении герцога Мельци в Милане, можно было установить авторство Бартоломмео также для «Куртизанки», в институте Штеделя во Франкфурте-на-Майне, и для «Иродиады с головой Иоанна Крестителя», в Дрезденской галерее. Очень свободно написан его портрет юноши (1430), в Лондонской Национальной галерее. По времени своей деятельности Бартоломмео Венето принадлежит всецело XVI в., но по раздвоенности своей художественной натуры он еще почти кватрочентист.

3. Искусство Рима и Южной Италии

Архитектура

Рим, который уже не был больше «главой мира», стал, по крайней мере со времени возвращения пап из Авиньона, вновь главой христианства; и по счастью, большинство пап XV в. с воодушевлением примкнуло к гуманистическому движению. Живописцев нового направления мы встречаем в Риме уже при Мартине V

(1417–1431), скульпторов нового направления – при Евгении VI (1431–1447). Но первым меценатом искусства на престоле св. Петра был Николай V (1447–1455); у него любовь к искусству обнаружилась преимущественно в области архитектуры. Если римские документы и не упоминают о строительной деятельности в Риме Альберти, то это еще не заставляет нас относиться с недоверием к известию Вазари, согласно которому знаменитый флорентинец был душой строительных предприятий Николая V. Выдающийся ученый, каковым являлся Альберти, быть может, умышленно не выступал в роли архитектора, но его товарищ Бернардо Росселино был автором обширных строительных планов папы, которые, к сожалению, остались неосуществленными. Также и имена известных тосканских мастеров, Джованнино де Дольчи (ум. в 1486 г.) и Джакомо да Пьетрасанта (ум. около 1495 г.), встречаются в строительных сметах Николая V. Типичнейший папугуманист Пий II (1458–1464) в такой мере отдавал свои средства и любовь постройкам в Сиене и в своем родном городе Пиенце, что в самом Риме его строительная деятельность ограничилась только расширением ватиканского дворца. При Павле II (1464–1471), который, как кардинал Барбо, начал до 1455 г. постройку церкви Сан-Марко и новое здание палаццо ди Сан-Марко (теперь палаццо Венеция) в Риме, тосканцы Джакомо да Пьетрасанта, Джованнино де Дольчи, Мео дель Каприно из Сеттиньяно (1430–1501) и Джулиано да Сангалло продвинули дальше не только сооружение этих групп построек и Ватикана, но также и работы по реставрации многих старых зданий Рима. Настоящим золотым веком архитектуры раннего Ренессанса в Риме было время Сикста IV (1471–1484), наиболее преданного искусству из пап XV столетия; именно в его понтификате, как показали Миланези, Мюнц и Рокки,

вышеназванные мастера развили стремительную деятельность, описанную в сочинениях Летарульи и Штрака, которую Вазари ошибочно отнес почти исключительно на счет одного Баччо Понтелли, на самом деле занятого в Риме (с 1482 г.) лишь фортификационными работами. Палаццо Венеция, проектированный, вероятно, Джакомо да Пьетрасанта, своими зубцами над сильно выступающим, отставленным на консолях карнизом и прямолинейными окнами в обоих верхних этажах производит впечатление готической постройки; но его внутренняя галерея, соединенные аркадами столбы которой усилены в нижнем этаже тоскано-дорическими, а в верхнем этаже коринфскими полуколоннами, примыкает ближе к прототипу Колизея (см. т. 1, рис. 501, а), чем какая-либо другая более ранняя постройка. Аркадам палаццо Венеция следует выполненный в чистейших классических формах раннего Ренессанса фасад церкви Сан-Марко. Джакомо да Пьетрасанта, этой созидательной силой римского раннего Ренессанса, построена церковь Сант-Агостино (1479–1483), изогнутые, снабженные волютами полуфронтоны которой воспроизводят такие же полуфронтоны Альберти. Джованнино де Дольчи выстроил прославившуюся своими росписями Сикстинскую капеллу Ватикана. Мео дель Каприно, соорудивший в 1492–1498 гг. Туринский собор, был затем, как можно думать, строителем церкви Санта-Мария дель Пополо, быть может, также и автором фасада церкви Сан-Пьетро ин Монторио в Риме. При Иннокентии VIII (1484–1492) установился чистый, свободный и строго следующий римскому антику архитектурный стиль. Первым и лучшим созданием его в Риме было палаццо Канцеллерия (1486–1496), прежде считавшееся дебютом Браманте на поприще Высокого Ренессанса. Но так как Браманте переселился в Рим

только после 1499 г., то эта изящная постройка, после доводов, приведенных особенно Ньоли, Бернихом и Фабрици, почти никем уже не признается за произведение великого урбинца. Во всяком случае, палаццо Канчеллерия с его тонкими профилями и еще слабыми выступами стоит ближе к раннему, чем к Высокому Ренессансу. Фасад его (рис. 466) имеет в своей основе созданный Альберти фасад палаццо Ручеллаи во Флоренции. Нижний этаж, еще не разделенный пилястрами, не имеет другого расчленения, кроме выступающих частей общего фасада (так называемые *risalite*), порталов и простых окон с полукруглыми арками. Но зато в обоих верхних этажах каждый простенок между прелестно обрамленными окнами украшен парами плоских пилястров в коринфском стиле, над которыми тянется антаблемент. Венечный карниз с зубцами выдвигается, как и все пилястры, сравнительно мало. В великолепном дворе первый и второй этажи превращены в аркады, нижние колонны которых принадлежат тоскано-дорическому ордену, верхние – свободно переработанному ионическому, только без волют, в то время как третий этаж украшен коринфскими пилястрами благороднейшей формы.

Все профили очерчены с величайшим вкусом. Удивительно гармонично сочетание крупных и ясных главных пропорций с умеренными и благородными отдельными формами, как на фасаде, так и во дворе. На вопрос, кто, если не Браманте, был творцом Канчеллерии, были даны различные ответы.

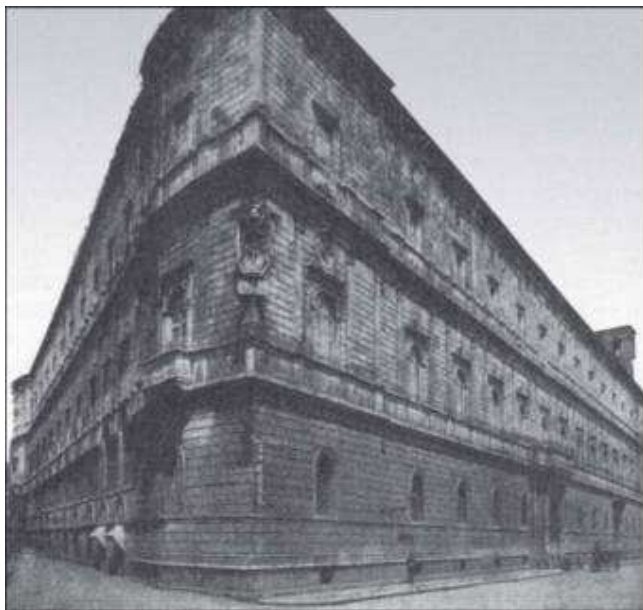


Рис. 466. Палаццо Канцеллерия в Риме. С фотографии Андерсона

Допустив, что это здание действительно было начато уже в 1450–1455 гг., не будет казаться невероятным предположение, что проект его принадлежит не кому иному, как Альберти. Если к этому прибавить, что и Лаурана, строитель палаццо Дукале в Урбино, находился под влиянием Альберти, то непрерывность развития от Альберти до Браманте выступает еще яснее, чем прежде, и нам нет надобности отрицать, что Браманте, как говорил Вазари, по приезде в Рим доканчивал постройку Канцеллерии. Весь римский ранний Ренессанс, таким образом, к которому примыкают близкие по стилю дворцы, каковы благородное палаццо Жиро, теперь Торлония, и Палацетто ди Браманте, представляются по своему характеру тосканскими. Тем не менее благодаря этим постройкам Рим сделался колыбелью Высокого Ренессанса. В Неаполитанском

королевстве во все время правления анжуйской династии царил готика. Изящным готическим порталом 1415 г. обладает капелла Сан-Джованни де Паппакода. Единичной осталась попытка насаждения Ренессанса в Неаполе, предпринятая после 1427 г. Донателло и Микелоццо с их памятником кардиналу Бранкаччи. Лишь в 1443 г., с переходом неаполитанского престола к арагонскому королю Альфонсу Великодушному, который, будучи восторженным поклонником классической древности, окружил себя целым штабом гуманистов, проник в Неаполь дух Возрождения. Прошло, однако, известное время, пока он обнаружился в неаполитанской архитектуре. От построек Джулиано да Сангелло здесь почти ничего не сохранилось, но зато остались Капуанские ворота, сооруженные Джулиано да Майано, и часть новых построек резиденции Альфонса Капель Нуово. Пьетро да Милано из Варезе (ум. в 1473 г.), архитектор, которому принадлежат некоторые части Капель Нуово в стиле Ренессанса, появляется в Неаполе лишь в 1455 г., после того, как он, истинный представитель школы Комо, испробовал свое по преимуществу декоративное искусство в различных городах Италии. В 1455–1457 гг., как доказал Берто, он одновременно руководил в Капель Нуово постройкой нового зала для празднеств и знаменитой двухэтажной мраморной триумфальной арки Альфонса, которая, хотя и неорганически втиснута между двумя суровыми башнями Капель Нуово, все же по подлинности своих древнеримских деталей была в неаполитанской архитектуре новым явлением. Впрочем, предположение, что Пьетро да Милано сочинил первый эскиз этого пышного сооружения, так же мало доказано, как и догадка о принадлежности его Леону Баттиста (Берних) или Франческо Лаурана (Рольфс). Отстроено оно, как доказал Фабрици, несомненно Пьетро (1461–1470).

«Самый богатый и полный памятник декоративного искусства в Неаполе и вместе с тем одна из роскошнейших построек всей Италии» (Буркгардт), крипта Неаполитанского собора выполнена Томазо Мальвито, также уроженцем Комо. Большинство монастырских дворов, порталов и капелл неаполитанских церквей XV столетия исполнены во флорентийском стиле. Также и неаполитанские дворцы этого времени, как, например, палаццо Куомо (1464–1488; теперь Музео Филанджери), примыкают к стилю флорентийских, облицованных рустикой построек. Даже южноитальянские мастера переходного времени от XV к XVI столетию, как, например, Джованни Донадио из Калабрии (ум. в 1522 г.), строитель Санта-Мария делла Стелла (1519), простой церкви в стиле раннего Ренессанса, находились еще под флорентийским влиянием. В течение всего XV в. зодчество Сицилии оставалось верно готическому стилю. Мотивы Ренессанса вперемешку с готическими впервые появляются в прелестном портале церкви Санта-Мария делла Катена в Палермо (рис. 467). Отдельные архитектурные части выполнялись и здесь начиная с середины XV столетия в стиле Ренессанса, и особенно их скульптурная декорация, руками верхнеитальянских и тосканских мастеров. Мы знаем к тому же, что Пьетро да Милано, прервав работу над триумфальной аркой Альфонса I в Неаполе, жил некоторое время в Палермо, а скульпторы Гаджини из Биссоне на Луганском озере, о которых писали Белльтрами и Карветто, переселились в 1465 г. из Генуи, где они в 1448 г. украсили превосходными рельефами капеллу св. Иоанна Крестителя в соборе Палермо, чтобы здесь (например, на соборной чаше для святой воды) показать в полном блеске свое искусство в орнаменте. Самые ранние произведения тосканского и верхнеитальянского Ренессанса напоминает также возникшее,

быть может, еще до 1400 г. обрамление портала Мессинского собора с его резвящимися в виноградных лозах, еще не совсем свободно моделированными обнаженными мальчуганами (рис. 468). В конце века новый стиль завоевал уже весь полуостров.

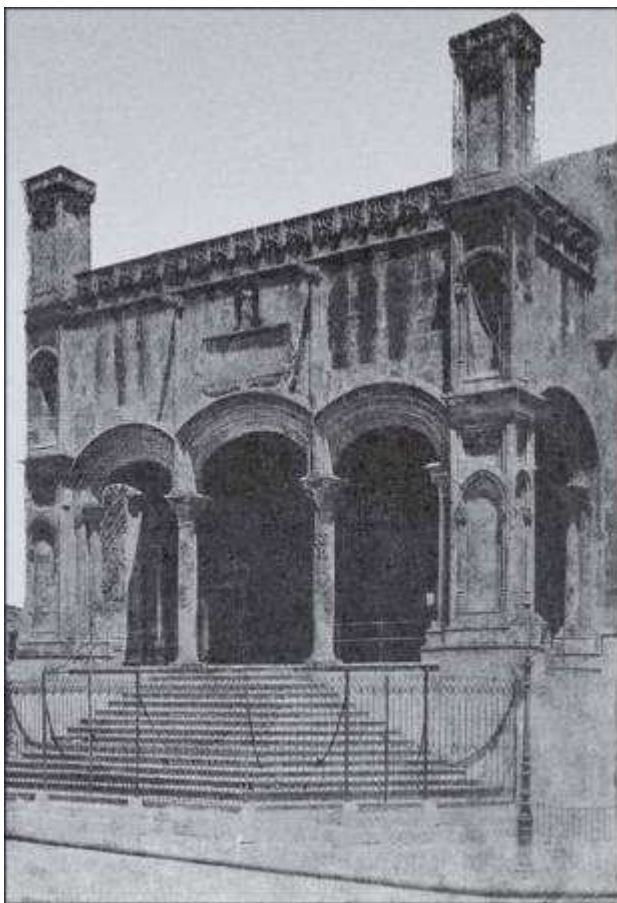


Рис. 467. Портал церкви Санта-Мария della Катена в Палермо.
С фотографии Аллиари

Пластика

На берегах Тибра в XV в. не хватало местных работников для возделывания нивы изобразительных искусств, но не заказчиков, носивших по большей части тиару или кардинальскую шапку, которые не упустили случая пересаживать на римскую почву чужих художников и коллекционировать интереснейшие произведения.

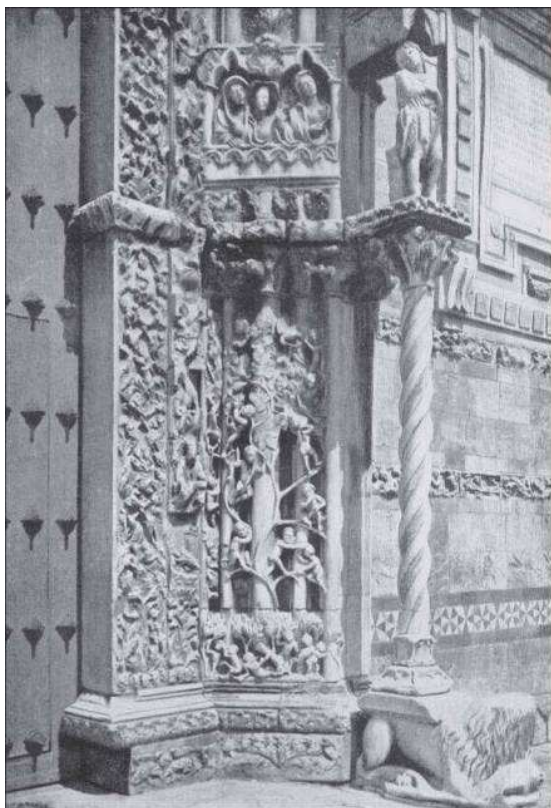


Рис. 468. Скульптурные украшения портала собора в Мессине.
С фотографии Алилари

В течение первых пятилетий XV столетия в Риме еще творили наследники старинного рода Космати. Памятник кардиналу Стефанески в церкви Санта-Мария ин Трастевере, исполненный после 1417 г. мастером Павлом, еще так монументален в старом духе, так благороден в своей простой архитектуре, в фигуре усопшего еще столько строгого достоинства, что он смело может быть причислен к прекраснейшим художественным произведениям Рима. Но этот пережиток римской старины в Риме не имеет ничего общего с Ренессансом, педшим с севера. Мраморный табернакул Донателло, папские гробницы Поллайоло в соборе св. Петра были лишь чисто флорентийскими произведениями на римской почве; то же самое можно сказать о главном скульптурном произведении Антонио Филарете – бронзовых дверях собора св. Петра в Риме (1439–1445). Как бы то ни было, именно здесь мы знакомимся с Филарете как со скульптором. Эти двери не достигают даже приблизительно художественной высоты восточных дверей Флорентийского баптистерия. Тем не менее пленяют уже своим содержанием их рельефные изображения из истории папства, живо и смело скомпонованы языческие мифологические сценки, оживляющие пышные арабски обрамлений. Хорроша небольшая конная статуэтка Филарете (1465), в Дрезденском Альбертинуме, но и она, как и остатки памятника португальскому кардиналу Антонио Киаве (ум. в 1447 г.) в церкви Сан-Джованни ин Латерано, показывают, что Филарете и правда перерос старый стиль, но еще не вполне овладел новым. Лишь Мино да Фьезоле, живший в Риме в 1471–1485 гг., вступил в столь тесные отношения с римскими скульпторами, что стал считаться членом их гильдии. Сами римляне были очень скудно представлены в этой гильдии скульпторов: Паоло Таккони, по прозвищу Романо

(около 1415–1470), Джан Кристофоро Романо (1465–1512) – один из главных мастеров, работавших над пластическим убранством Чертозы в Павии. О других мастерах этой гильдии мы знаем, что Исайя да Пиза был тосканец, Джованни Далмата был родом из Трау в Далмации, Андреа Бреньо (1421–1506) из Остено (близ Комо) был ломбардец. Почти все они работали совместно с Мино да Фьезоле. Исайя да Пиза и Паоло Романо выполнили вместе в 1463 г. для собора св. Петра сень св. Андрея, остатки которой находятся в Ватиканских гротах. Далмата и Бреньо исполнили в 1476 г. своеобразную, в виде полукруглой ниши со стоящим в ней саркофагом, гробницу Ровереллы в церкви Сан-Клементе; ее «Мадонна с ангелами» принадлежит к числу лучших произведений далматинца. Паоло Романо изваял статую св. Андрея на Понте-Моли, которая, на наш взгляд, лучше исполнена, нежели его статуя апостола Павла на мосту св. Ангела или статуи апостолов Петра и Павла в соборе св. Петра. Исайя да Пиза выполнил гробницу в нише папы Евгения IV в церкви Сан-Сальваторе ин Лауро в Риме. Джованни Далмата в 80-х гг. работал в Венгрии для короля Матвея Корвина, а в 1509 г. выполнил красивый памятник Джанелли в Анконе. Интересны произведения Андреа Бреньо: новая по замыслу, обрамленная двойными пилястрами, стоящая в нише гробница Лебретто в церкви Санта-Мария Арчели и схожая с нею, но строже замкнутая обрамлениями гробница Алана в церкви Санта-Прасседе в Риме принадлежат к прекраснейшим римским скульптурным работам XV столетия. Южная Италия, и особенно Неаполь, не желая отстать в области изобразительных искусств от нового движения, еще в меньшей степени, чем Рим, могла обойтись без ввоза и заимствования чужих художественных сил. Флорентийская скульптура раннего Ренессанса была принесена в

Неаполь уже в первой трети XV столетия Донателло и Микелоццо с их памятником Бранкаччи; в последней трети этого столетия Антонио Росселино и Бенедетто да Майяно украсили своими изящными работами церковь Монтеоливето. Из художественных произведений XV столетия в области неаполитанской пластики заслуживает внимания триумфальная арка около Кастель Нуово, начатая при Альфонсе I и оконченная при Фердинанде I. Авторами скульптур, обильно ее украшающих снаружи и внутри (1455–1459; 1465–1470), называют Пьетро да Милано (до 1473 г.), знакомых нам уже Исайно да Пиза и Паоло Романо и учеников Донателло – Андреа дель Аквила и Антонио Келлино да Пиза, а также Франческо Лаурана. Ясно скомпонованный рельеф наружной стороны с изображением триумфа Альфонса I, равно как богатый фигурами, выполненный без особой отделки деталей рельеф на внутренней стороне ворот, представляющий инвестицию Фердинанда I в соборе Барлетты, изваяны Пьетро да Милано. В Палермо условия развития пластики не отличались существенно от неаполитанских. Новое направление развивалось в работах ломбардцев Доменико и Антонио Гаджини и усилиями Франческо Лаурана. Доменико Гаджини (ум. после 1492 г.), до своего переселения в Палермо (1464) работавший в Генуе в качестве скульптора, исполнил красивый саркофаг св. Гандольфо в Полиции с благородной лежащей фигурой святого. Антонелло Гаджини выполнил прелестную статую Мадонны (1503) в соборе Палермо. Франческо Лаурана, быть может, приходился братом (по предположению Боде – племянником) знаменитому архитектору Лучиано Лаурана, нам уже известному в качестве строителя урбинского дворца. Оба были родом из Ло-Враны близ Зары. Франческо появляется в Неаполе впервые в 1458 г. среди скульпторов

триумфальной арки, а в последний раз упоминается в 1500 г. Два раза работал он во Франции, два раза – в Неаполе, с 1468 по 1471 г. – в Палермо. Его достоверное неаполитанское произведение – красивая Мадонна (1474) над входом в небольшую церковь св. Варвары. На юге Франции его скульптурная декорация одной из капелл церкви ла Мажор в Марселе (1476–1481) является первым крупным созданием Ренессанса на французской почве. В Сицилии мраморные барельефы с отцами Церкви и евангелистами в церкви Сан-Франческо (1468), обнаруживают еще сильную манеру раннего периода его творчества, тогда как его Мадонны в Палермском соборе и музее (1469) уже показывают переход к мечтательной мягкости, которую он позже предпочитал. Пьетро да Милано и Франческо Лаурана отлично исполняли медали. Лучшая медаль Пьетро да Милано изображает бюсты короля Рене и его второй супруги; лучшее произведение Франческо Лаурана – медаль, на лицевой стороне которой изображен портрет французского короля Людовика XI, а оборотная сторона очень близко напоминает античную монету «Concordia Augusta».

Живопись

В области миниатюры, пользовавшейся особой любовью как римских пап, так и арагонских королей, Вечный город может похвалиться тем, что в нем появилась первая итальянская книга с гравюрами на дереве – «Meditationes» кардинала Торквемады (1467), но резчиком гравюр и печатником был не итальянец, а немец Ульрих Ган; украшающие эту книгу 33 рисунка в полстраницы и один в целую страницу, ясно и толково сочиненные, по их неуклюжим формам абсолютно немецкие. Более самобытным в этой области представ-

ляется нам Неаполь, где книгопечатание ввел, правда, немец Риссингер, но где его преемник Тушпо выпустил в 1485 г. издание басен Эзопа с превосходными по технике гравюрами. Из южноитальянских миниатюристов, находившихся на службе у арагонских королей, выделяются Кола Рабикано и его сын Нардо, украсивший роскошный молитвенник Парижской Национальной библиотеки. Богаты арагонскими рукописями Венская придворная библиотека и библиотека Джеролимини в Неаполе. Особый тип фигуры с большой головой и тяжелыми веками, своеобразное декоративное украшение с канделябрами и *putti* в обрамлениях и зданиями несколько перегруженной архитектуры на задних планах принадлежат к характерным признакам южноитальянского миниатюрного стиля. Особенно интересны иллюстрированные рукописи из библиотеки Андреа Маттео III, герцога Атри (в Абруцких горах). Миниатюры Реджинальдо Пирамо из Монополи в Апулии (шесть первых миниатюр «Этики» Аристотеля и выходной лист к венскому Сенеке) обнаруживают неоспоримую зависимость их от феррарской школы, учеником которой Реджинальдо, по всей вероятности, и был. Наоборот, другой мастер этих рукописей, Атри, исполнивший миниатюры аристотелевской «Риторики» и Ливия, в Венской библиотеке, примыкает к вышеупомянутым южноитальянцам, которые работали на арагонский двор. В области стенной и станковой живописи в Риме, благодаря высокоразвитому художественному чувству его пап, царила оживленная деятельность. Мы уже видели, что почти все выдающиеся живописцы Тосканы и Средней Италии и некоторые из первоклассных мастеров Северной Италии один за другим приглашались в Рим для выполнения больших фресковых росписей. Но почти ни один из этих живописцев не оставался в Риме на

продолжительное время, а из созданных ими больших циклов фресок лишь очень небольшое дошло до нас. Мелоццо да Форли был единственным мастером, жившим в Риме достаточно долго, чтобы создать здесь подобие школы. Но если мы будем искать его учеников и их произведения, то встретим лишь одного Антониaccio Романо, около 1460 г. украсившего фресками (не сохранившимися) Каstellо в Браччано; судя по его Мадонне 1488 г., в Римской национальной галерее, и «Благовещению», в церкви Санта-Мария sopra Минерва, это был не сильный мастер. И в Неаполе в XV столетии работали в основном приезжие мастера — нидерландского, тосканского, умбрийского, верхнеитальянского происхождения. Венецианцем был Антонио Соларио, по прозвищу ло-Цингаро (Цыган), под руководством которого, вероятно, были исполнены в конце XV столетия 20 больших фресок из жизни св. Бенедикта в одном из дворов, прилегающих к церкви Сан-Северино в Неаполе. Соларио, во всяком случае, знал умбрийское искусство. Стиль этих хорошо скомпонованных сцен отдаленно напоминает Витторио Карпаччо. На некоторых фресках пейзажные фоны настолько преобладают над сюжетом, что их можно назвать первыми абсолютно пейзажными фресками, а по характеру своему они столь же мало могут быть названы чисто венецианскими, как и умбро-флорентийскими.



Рис. 469. Святая Цецилия. Картина в соборе Палермо.
С фотографии Броджи

Особую оригинальность придает им их почти одноцветный оливковый тон, с которым гармонично согласованы локальные тона одежды. Несколько самостоятельнее развивалась живопись в Сицилии. Мессина подарила Италии в лице Антонелло одного из новаторов живописной техники, но весь его талант раскрылся в Венеции. Другой Антонелло да Мессина, называвший себя также Салиба и Джироламо Альдибранди, написал «Сретение во храме» на главном алтаре церкви Сан-Никколо в Мессине. В Палермо из хаоса первой половины этой эпохи начиная с последней

трети XV столетия стала развиваться самобытная живопись. Возбуждавшая большую полемику, огромная, довольно бессвязная по композиции, но производящая тем не менее сильное впечатление фреска «Триумф Смерти», в вестибюле прежнего госпиталя (теперь казарма) в Палермо, признается за произведение нидерландской школы. Но несомненно, в выполнении ее принимали участие и местные, сицилианские художники. На ней Смерть в виде полускелета с луком в руке скачет на иссохшем коне сквозь в ужасе рассеивающуюся толпу, посылая вдогонку свои стрелы. Палермский живописец Томмазо де Вигилия выполнил в 80–90-х гг. ряд алтарных образов для церквей и соборов Палермо. Антонио, или Антонелло Крещенцио, родился в 1467 г. и работал в течение значительной части XVI столетия. В Палермо ему приписывали все, что только возможно. Вероятно, его можно отождествить с тем Антонелло из Палермо, который в 1497 г. написал «Мадонну, коронуемую двумя ангелами» с широким пейзажем на заднем плане (теперь в Сиракузском музее), а в 1528 г. – картину с доминирующим в ней типичным сицилианским скалистым ландшафтом, в церкви Ганча в Палермо. Ему приписывают также «Св. Цецилию» Палермского собора (рис. 469), а до этого данную работу приписывали его ученику Риккардо Квартеро. В маловыразительных лицах с удлиненными носами и несвободных позах фигур, отличающих палермские картины XV столетия, заметны отголоски стиля прекрасных в своем роде мозаик старого византийского времени.

IV. Искусство восточной Европы

1. Византийское искусство

Христианский восток начинается на восточных границах Скандинавии, Германии и Италии. Повсюду, куда достигало господство православной греческой церкви, во всей этой области и после падения Константинополя (1453) византийское искусство составляло основу всей художественной жизни: прежде всего, в говорящей по-гречески части Балканского полуострова, в Сербии и на Руси. Вместе с западной церковью в Польше, Венгрии и на восточном берегу Адриатического моря господствовало влияние немецкого и итальянского искусства. Польша, как выяснил Соколовский, с самого начала XVI столетия решительно обратившаяся к итальянскому Ренессансу, в XV в. еще находилась под влиянием немецкого искусства. Венгрия, получившая романское и готическое искусство помимо Германии, была в XV в. первой страной к северу от Альп, которая страстно бросилась в объятия итальянского Ренессанса. Далматинский берег и Ионические острова уже издавна составляли в художественно-историческом отношении провинции Италии. Далмация уже гордилась такими художниками, как Лучиано Лаурана, Франческо Лаурана и Джованни Трау (Далмата). Если в XV в. византийское искусство, оставляя в стороне единичные проявления, утратило всякое влияние на западное искусство, то теперь, наоборот, искусство запада решительно проникало в древние области священного востока. Данный процесс интересен тем, что из смешения западных и восточных художественных направлений возникали новые особенности в национальном искусстве. Это и произошло на Руси, которая поразительно рано воспользовалась ранним итальянским Ренессансом для образования собственного стиля.

Византийское искусство осталось неизменным только на горе Афон. Мимо замкнутого уединения афонских монастырей дух веков прошел почти бесследно. Церковь монастыря Дионисиата XVI столетия была в 1547 г. заново отстроена и расписана, следуя старым канонам; церковь Дохиарского монастыря увенчана прекрасным куполом и расширена тоже без изменения основной формы. К XVI в. восходят прекрасные фрески монастырских церквей в Лавре, Кутлумуше, Ксенофе, Дионисиате и Дохиаре. Они также разрабатывают одну и ту же основную тему с различными изменениями, но их стиль все же — лишь тень древнего византийского стиля. Тем не менее художественные произведения, созданные в афонских монастырях, являются интереснейшим, хотя и побледневшим отголоском византийского искусства.

2. Русское искусство Возрождения (1462–1598 гг.)

При великом князе московском Иване III (1440–1505) русский народ в 1480 г. окончательно освободился от татаро-монгольского ига, вместе с русским государством поднялось за раз родившееся и возрожденное национальное искусство. В эпоху удельных княжеств русское искусство было в основном византийским; во время татаро-монгольского ига оно спаяло многочисленные азиатские элементы с византийскими, но преобразовало их по-своему. Архитектура является в это время почти исключительно носителем русской художественной мысли. Прежде всего Иван III заложил Успенский собор в Московском Кремле, но тот обвалился незадолго до окончания. Тогда самодержец обратился к Италии. Архитектор Аристотель Фьораванти (род. в 1414 г.) из Болоньи появился в Москве и за четыре года (1475–1479) вместе с русскими мастерами заново отстроил собор, который в своих главных фор-

мах является повторением древнерусского Дмитровского собора во Владимире. Пять покоящихся на башнеобразных барабанах сердцевидных куполов, на которых сияют золотые кресты, новы для русского искусства; только в отдельных частях, например на наружных пилястрах, находятся у оснований и на капителях итальянские профили, а на наружной восточной стороне над апсидами – даже чисто ионические пилястры, от улиткообразных капителей которых поднимаются полуциркульные арки верхнего деления фасада. Строителем Благовещенского собора (1484–1489), расположенного на самом высоком месте Московского Кремля, называли миланского архитектора Пьетро Антонио Солари, умершего в 1493 г. в России, а художником, закончившим постройку, считают его земляка и последователя Алевизо Фрязина Нового. Верхние тимпаны фасада заключены здесь уже не в полуциркульные арки, а снова обрамлены килевидными; портал его – богатейшая страница североитальянского Ренессанса с пилястрами; девять золотых куполов, снабженных крестами с цепями, издали производят сказочный эффект. Светской постройкой Ивана III был дворец Грановитая палата (Facettenpalast). Около 1487 г. итальянец Марк Фрязин взялся за начатую уже постройку, а закончил ее в 1491 г. Пьетро Антонио Солари. На наружных стенах дворца мы видим те итальянские гранифакеты, которые, состоя из кристаллически обтесанных камней, представляют род утонченной рустики; внутри же он состоит из одного зала, четыре мощных свода которого поддерживаются одним столбом посредине.

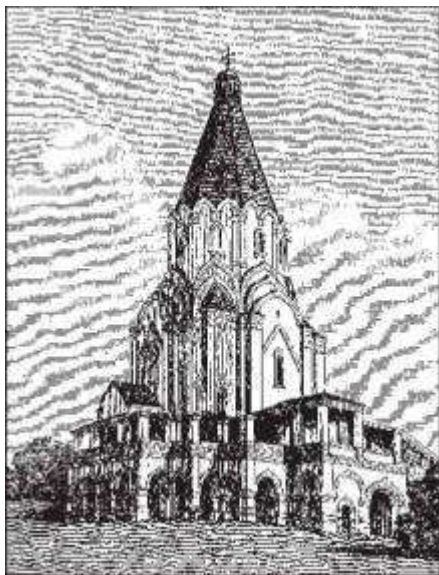


Рис. 470. Церковь Успения Божией Матери в селе Коломенском.
По Новицкому

Третья большая церковь Московского Кремля – Архангельский (св. Михаила) собор – произведение Алевизо Фрязина Нового. Возведен в 1505–1508 гг. Интерьер этой церкви также представляет чистый русско-византийский стиль. Снаружи своими двумя этажами, расчлененными пилястрами, капителями, подражающими коринфским, и верхними полуциркульными арками с раковинами под фронтонами Архангельский собор вопреки своим пяти сердцевидным куполам производит впечатление постройки раннего итальянского Возрождения. Теремный дворец, построенный из кирпича тем же архитектором (1499–1508), представляет чисто итальянский язык форм лишь с легким русским акцентом. Особый тип самобытного русского искусства выступает в возникшей в 1582 г., а теперь реставрированной церкви Успения Божией Матери в селе

Коломенском, близ Москвы (рис. 470), которая вся точно предназначена для того, чтобы нести среднюю мощную восьмиугольную пирамиду. Церковь Покрова Пресвятой Богородицы, или храм Василия Блаженного (рис. 471), в южной части Красной площади, перед Московским Кремлем, построена в 1555–1560 гг., при Иване Грозном. Она представляет до некоторой степени конечный результат всех стремлений национально-русского зодчества, слившегося на древней византийской основе со множеством восточных форм, а затем обросшего мотивами итальянского Ренессанса. Интерьер церкви не имеет единства пространства. Одиннадцать приделов, распределенных между двумя этажами, соединены посредством длинных, низких лестниц и переходов. Каждый из приделов расположен под одним из куполов, со сводов которых глядят изображения святых. Все странно, и все интересно. Снаружи эту церковь, повторяя выражение одного из историков искусства, можно, пожалуй, сравнить с грядой «отливающих всеми цветами радуги гигантских грибов», блестящих всевозможными формами и красками. Только Индия произвела подобное фантастическое искусство¹⁰. Очень интересны некоторые сохранившиеся русские деревянные церкви. Вместо каменных сводов здесь выступают двускатные крыши, образующие килевидной формы фронтоны. Церковь Владимирской Божией Матери в селе Белая Слода Сольвычегодского района Вологодской области со своими крытыми галереями в нижнем этаже и шатровой башней в качестве главной части здания выделяется почти как прямой прототип богатой каменной церкви в селе Коломенском.

¹⁰ Автор придерживается старых взглядов на архитектуру храма Василия Блаженного и совершенно не знаком с русским деревянным зодчеством.



Рис. 471. Храм Василия Блаженного в Москве. С фотографии

Великолепны своими орнаментами русские рукописи. Орнаменты, состоящие из фигур животных и людей, в XV в. почти забываются. Заставки и буквицы становятся проще и яснее и состоят часто лишь из плетений тонких линий, а единственным украшением длинных и тонких букв являются изящные завитки цветочных усиков. В XVI в. распространились два вида орнамента. Один вид – это геометрические разноцветные ленточные узоры на светлом фоне, чисто русские, хотя во многих отношениях обусловленные образцами, взятыми у исламского искусства; другой – в своих заставках и поверхностях, покрытых орнаментами, обнаруживает прежде всего западноевропейское разделение

на поля, причем прямоугольники, круги и полукруги на золотом, синем или красном фоне заполнены цветами или листовыми побегами, к которым часто присоединяются фантастические индийские или персидские плетения и листья. Для первого из этих стилей характерны, например, Евангелия XVI столетия, в Российской Национальной библиотеке Санкт-Петербурга (из собрания Погодина); для второго рода характерны некоторые апостолы библиотеки Чудова монастыря в Москве и Российской Национальной библиотеки в Санкт-Петербурге. Если образчики первого рода в своей совокупности напоминают вышивки, то вторые напоминают часто ковры, обшитые бахромой, наподобие кружева. Если старорусская орнаментика поражает наш глаз множеством искусных деталей, то архитектурные и живописные произведения Руси – церкви с куполами, фрески на золотых фонах – производят неизгладимое впечатление, когда их рассматриваешь с известного расстояния, при котором они сливаются в одно целое. Взгляд, например, с Колокольни Ивана Великого – из центра грандиозного ансамбля Московского Кремля – на широко раскинувшуюся Москву с ее сотнями горящих золотом или яркими красками куполов и маковок охватывает не только своеобразие и красоту всего, что создало русское искусство, но и все самое фантастическое, что произвела христианская архитектура.

3. Искусство итальянского раннего Ренессанса на островах Родос и Кипр, в Турции и Венгрии

Впервые западноевропейское искусство потянулось к берегам и островам восточной части Средиземного моря по следам крестоносцев, душой которых были французы. Поэтому неудивительно, что здесь обосновалась французская готика. Вторично западноевропейское искусство двинулось на восток вслед за торговыми

колониями, руководителями которых были итальянцы, и во главе всех венецианцы, поэтому искусство итальянского Возрождения распространилось в местах торгового и государственного преобладания Венеции. Махмуду II в 1480 г. не удалось подчинить себе остров Родос. В течение всего XV в. остров оставался во владении ордена иоаннитов, которые культивировали здесь свое искусство, конечно средневекового характера. Готическими стрельчатыми арками снабжены те здания 1482, 1492 и 1495 гг. на улице Рыцарей, в которых видят прежние подворья различных народов Европы; окна зданий современного европейского квартала, теперь называемых «Суд» и «Адмиралтейство», обрамлены в позднеготическом прямоугольном стиле с богатой отделкой. Готическими являются также церкви города, например церковь св. Марка. Но родосская поздняя готика скорее испанского, чем французского характера, что довольно понятно при сношениях Барселоны с восточной частью Средиземного моря; она проще, солиднее и менее изящна. Итальянский Ренессанс появляется довольно поздно и изолированно на портале мечети Солимана, судя по всему, привезенном по частям из Италии в готовом виде. Разностороннее и сложнее были сношения королевства острова Кипр, который в продолжение большей части XV в. платил дань египетским султанам. Его последняя королева, венецианка Катарина Корнаро, в 1489 г. сложила с себя корону в пользу Венецианской республики, под могущественным покровительством которой остров снова процветал целое столетие. Готические церкви кипрских городов, с которыми мы уже ознакомились, в XV столетии лишь кое-где получили пристройки и переделки, в которых французская поздняя готика смешивается с испанской, чтобы тотчас после наступления венецианского господства воспринять формы итальян-

ского Ренессанса. Из византийских и исламских элементов, французской и итальянской готики, а также итальянского Ренессанса часто возникают отдельные здания в удивительном, неоднородном смешанном стиле, который в особенности выступает, например, в Никосии и в наружном виде греческой часовни Ставроту-миссирику, внутри выдержанной в чисто византийском стиле. Более или менее чистый стиль итальянского Возрождения появляется впервые в жилых домах, подворьях и т. д., как, например, в возведенной в 1467–1473 г. части монастыря августинцев в Никосии, с ее накрытыми фронтонами, прямоугольными окнами, или как в больших полуциркульных окнах монастыря Айя-Напа, обрамленных пилястрами в стиле Ренессанса и венечным карнизом. Башнеобразный портал королевского дворца в Никосии еще в XV столетии был украшен большим готическим окном в богатом «пламенеющем» стиле. Однако дворец в Фамагусте, как показывают его развалины, получил в XVI столетии фасад в стиле чистого Ренессанса. Скульптура кипрских церквей также иногда обнаруживает переход к стилю итальянского Ренессанса, как, например, статуя св. Николая над входной дверью церкви в Никосии. Фрески, сохранившиеся на Кипре, принадлежат к смешанному стилю, соединяющему джоттовско-итальянские черты с поздневизантийскими: например, в росписи сводов («Воскрешение Лазаря», «Вход Господен в Иерусалим» и т. д.) часовни Страстей Господних в Пирге, в округе Ларнака. В XV в. центрами искусства Возрождения стали главные города Турции и Венгрии. Завоеватель Константинополя Махмуд II (1451–1481) захотел окружить себя представителями европейской науки и искусства. Запретом Корана изображать живых существ он пренебрег. Около 1479 г. он призвал в Константинополь многих итальянских

скульпторов и художников, которые прежде всего должны были передать потомству его собственные черты. В числе этих художников находились ученик Витторе Пизано Маттео де'Пасти, ученик Донателло Беллано и Джентиле Беллини; из его работ сохранилась не только медаль с изображением султана, но также его портрет масляными красками (рис. 472), в собрании Лейярда в Венеции, и изображение приема венецианского посольства Высокой Портой, в Лувре. Лучшая медаль с изображением султана принадлежит, однако, неизвестному мастеру Constantius (1481).



Рис. 472. Джентиле Беллини. Портрет Махмуда II.
С фотографии Алинари

Сын и наследник Махмуда Баязет II, видимо, вернулся к воззрению составителей Корана, считавших портретную живопись грехом. Старания Махмуда II ввести в Константинополь итальянское искусство Возрождения не дали прочных результатов. Уже в XIV в. (1308–1386) под властью королей неаполитанской вет-

ви Анжуйского дома Венгрии пришлось поддерживать близкие отношения с Италией, которые продолжались при короле Сигизмунде (1386–1437).

Флорентиец Манетто Амманатини (1384–1450) 40 лет строил в Венгрии церкви и дворцы. Мы знаем, что флорентийский живописец Мазолино да Паникале еще в 1427 г. жил в Венгрии. Но время расцвета венгерско-итальянского раннего Ренессанса началось при короле Матьяше Корвине (1459–1490), вторая жена которого Беатриче была дочерью короля неаполитанского. Главным образом для украшения своих книг Корвин наряду с другими призвал в Офен и флорентийских мастеров. Аттаванте Аттаванти, король миниатюристов, выполнил свои лучшие миниатюры именно для рукописей библиотеки венгерского короля. В 1467 г. в Офене находился Аристотель Фьораванти, который позже переселился в Москву. Но главными архитекторами, строившими замки в Офене, Вышеграде, Штульвейссенбурге, Коморне и т. д., были флорентийцы Кименти ди Леонардо и Баччо Челлини. Скульптор Бенедетто да Майяно выполнил мраморные рельефы короля и его супруги, в Берлинском музее. Верроккьо во Флоренции сделал для Корвина мраморный фонтан. Джованни Далмата также некоторое время работал при венгерском дворе в качестве архитектора и скульптора. Напрасно старался Корвин привлечь в Венгрию Филиппино Липпи, который ограничился тем, что написал для него во Флоренции портрет. Эрколе Роберти, уроженец Феррары, по-видимому, тоже работал при венгерском дворе. От всего этого великолепия раннего Возрождения, впрочем, почти ничего не осталось. Спасены были только произведения живописи и скульптуры. Сохранились 8 медалей с портретами короля или королевы. В 40 различных библиотеках

Европы находятся 125 рукописей из библиотеки Матьяша Корвина, из которых не менее 206 украшены портретами короля и его жены-итальянки. Предпочтение, которое оказывал венгерский двор итальянскому искусству, означало победу Ренессанса; эта победа была только прелюдией того победоносного шествия его через всю Европу, которое началось в XVI в.

Заключение

Искусство христианских народов за полторы тысячи лет воодушевленного труда завоевало себе достойное место в мировой истории искусства. В некоторых отношениях, по крайней мере в Италии, оно достигло той степени развития, которую занимало эллинистически-языческое искусство в то время, когда от него отделилось христианское. Конечно, пути художественно-исторического развития так же мало повторяются, как и всемирно-исторические, но поучительно сравнить новые достижения с прежними. В общем лишь идеальное искусство времени расцвета XVI столетия походит на идеальное искусство века Перикла (см. т. 1, рис. 356), а реализм и маньеризм XVII и XVIII вв. – на греческое искусство александрийской эпохи; однако кое-что говорит в пользу того, что век Фидия воскрес уже в идеальном искусстве готической эпохи, а обновленный век Александра и Апеллеса – в реалистическом искусстве XV в. Расцвет идеального искусства в христианском мире, в соответствии с сущностью христианства, был, однако, значительно более отвлеченным и бестелесным, чем в языческом мире; реалистическое искусство XV в. представляется, во всяком случае, более юным, зачаточным, наивным и примитивным, чем реалистическое искусство времени Диадочов (см. т. 1, кн. 3, III). Именно то обстоятельство, что реалистическое искусство XV в. стоит на пороге нового подъема, отличает его от эпохи, последовавшей за расцветом греческого искусства, и приближает его к эпохе строгого реализма времени до Фидия. По своему содержанию искусство христианских народов вплоть до конца этого периода было в существенных чертах религиозным. Конечно, во все времена не было недостатка в великолепных светских постройках,

которые часто украшались также светскими изображениями, взятыми из истории, поэзии, науки. Однако именно церкви превосходили своим великолепием замечательные постройки древности; только скульптура готических соборов стала рядом с античной пластикой храмов; только церковная стенная, станковая и книжная живопись позднего средневековья достигает той духовной сосредоточенности, нежности и глубины, которой греческое искусство вовсе не знало, так как служило существенно отличной, веселой, светской и чувственной религии. Не подлежит никакому сомнению, что область сюжетов изобразительных искусств начала расширяться именно в XV в. Прежде всего портретная живопись так энергично встала рядом с картинами религиозного содержания, что во многих отношениях заполнила, даже почти вытеснила последние; возвращение пластических искусств христианских народов к классической древности ясно сказалось в том, что снова вернулись к сюжетам из греческой мифологии. Но в доступное для масс искусство больших фресок эти языческие сюжеты пока еще робко отваживались проникать; оставляя в стороне миниатюру и гравюру, они ограничивались главным образом станковой живописью, предназначавшейся для жилищ гуманистов и знатоков. Бытовая картина из народной жизни, ландшафт, архитектурный пейзаж, живопись с натуры, как бы энергично они ни выступали на заднем плане, ни разу еще не достигали такой самостоятельности, как в послеалександрийском искусстве древнего мира. В отношении художественного мастерства в стиле и технике около 1500 г. было снова достигнуто почти все, чем обладала и что знала греко-римская древность. Ближайшим образом это относится к итальянской архитектуре, которая, совершенно отбросив северосредневековые

формы, круто повернула к эллинистически-римскому стилю; при этом, одушевленная порывом к самостоятельному творчеству, она остановилась на пороге расцвета Возрождения, которое выпало на долю XVI в. Архитектура Италии XVI в. стала образцом для всех христианских народов вплоть до XIX столетия и далее. Изобразительные искусства, несмотря на отдельные попытки возрождения античной древности от своего средневекового прошлого, стали неудержимо прогрессировать. Великие скульпторы конца XV столетия снова сравнивались со всеми своими языческими предшественниками, если только не превзошли их. Они не встали рядом с ними только в чувстве красоты округленных форм в фигурах и группах. Рельефы с более совершенным углублением плоскости, которые, впрочем, не были часты, примыкали, по-видимому, к началам того же рельефа в позднеантичную эпоху, с тем чтобы быстро превзойти его в ясной передаче пространства. Однако в отношении стильного соответствия форм скульптура даже в расцвете XV столетия еще не могла соответствовать классическим образцам греков и римлян. Живопись в конце XV в. в некоторых отношениях опередила свою старшую греко-римскую сестру, но не смогла превзойти ее во всем. В умении связывать свои пластически писанные человеческие фигуры с перспективно углубленными, взятыми из окружающего мира архитектурными или пейзажными планами и в умении украшать картины множеством живописных деталей, то есть в умении заполнять плоскость, она опередила всю античную живопись. Но в умении придать картине живописное единство мягкостью светотени, легким и широким письмом, так чтобы отдельные мазки сливались в одно целое только в глазах и душе зрителя, новая живопись, если судить

по античным портретам, вроде портретов, писавшихся на крышках эллинистическо-египетских мумий, и по античным пейзажам, вроде морских видов с Одиссеем в Риме (см. т. 1, рис. 486), оставалась еще далеко позади античной. Картины в целом, не считая некоторых лучших произведений фламандской школы, были рассчитаны на живописный эффект меньше, чем на архитектурный и пластический. То, что искусство христианских народов, начав с символически-декоративных схем, постепенно завоевало для себя чистое наслаждение всем внешним и внутренним миром живого человека, было художественно-историческим событием величайшего значения. То, что в это время только входило в жизнь, согревая ее, в первой трети XVI в. стало ее прекрасным содержанием.

notes

Карл Вёрман

**История искусства
всех времен и народов**

Т. 2

Европейское искусство Средних веков

Книга 4-5

16+

Ответственный редактор *Н. Соломадина*

Корректор *М. Глаголева*

Верстальщик *С. Мартынович*

Сдано в набор 14.01.2015

Подписано к печати 13.01.2015

Формат 60x90/16

Печ. л. 47,5

Тираж 500

Заказ 15-1-14

Издательство «Директ-Медиа»

117342, Москва, ул. Обручева, 34/63, стр. 1

Тел./факс + 7 (495) 334-72-11

E-mail: manager@directmedia.ru

www.biblioclub.ru

Отпечатано в ООО «ПАК ХАУС»

142172, г. Москва, г. Щербинка,

ул. Космонавтов, д.16