

Карл Вёрман

**История искусства
всех времен и народов**

**Том 3
Книга 1**



DirectMEDIA

Карл Вёрман

**ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
ВСЕХ ВРЕМЕН
И НАРОДОВ**

Том 3

Искусство XVI–XIX столетий

Книга 1



Москва-Берлин

2015

УДК 7(09)

ББК 85.03

В34

Вёрман, Карл

В34 История искусства всех времен и народов : Т. 3:
Искусство XVI-XIX столетий. Книга 1 /
К. Вёрман. – М.-Берлин: Директ-Медиа, 2015. –
441 с.

ISBN 978-5-4475-3829-3

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

Введение.....	5
Книга первая. Искусство XVI столетия	13
I. Итальянское искусство XVI столетия	13
1. Средняя Италия. Предварительные замечания. Творцы нового искусства	13
2. Среднеитальянское зодчество XVI века	71
3. Среднеитальянская архитектура XVI века.....	89
4. Среднеитальянская живопись XVI столетия.....	103
5. Искусство Верхней Италии – Предварительные замечания	128
6. Верхнеитальянская скульптура XVI века.....	140
7. Верхнеитальянская живопись XVI столетия..	146
8. Искусство XVI столетия в нижней Италии....	196
Заключение	201
II. Немецкое искусство XVI столетия.....	203
1. Развитие немецкого искусства.....	203
2. Немецкая архитектура XVI столетия.....	205
3. Немецкая скульптура XVI столетия.....	218
4. Немецкая живопись XVI столетия.....	230
III. Нидерландское искусство XVI столетия.....	296
1. Развитие нидерландского искусства	296
2. Нидерландская архитектура XVI столетия	297
3. Нидерландская скульптура XVI века	307
4. Нидерландская живопись XVI столетия	312
IV. Французское искусство XVI столетия.....	352
1. Введение	352
2. Французская архитектура XVI столетия	353
3. Французская скульптура XVI столетия	371
4. Французская живопись XVI века.....	381
V. Испанское и португальское искусство XVI века	392
1. Искусство Португалии и Испании	392

2. Испанская и португальская архитектура XVI столетия.....	393
3. Испанская и португальская скульптура XVI века	401
4. Испанская и португальская живопись XVI века	406
VI. Английское искусство XVI века	413
1. Тенденции английского искусства.....	413
2. Английская архитектура XVI века	414
3. Английская скульптура XVI века.....	419
4. Английская живопись XVI века	421
VII. Скандинавское искусство XVI века.....	425
1. Искусство Скандинавского полуострова.....	425
2. Скандинавская архитектура XVI века.....	426
3. Скандинавская скульптура XVI века.....	429
4. Скандинавская живопись XVI века.....	430
VIII. Искусство XVI века на востоке Европы.	
Восточная Европа.....	433
1. Искусство Восточной Европы.....	433
2. Греческое искусство	438

Введение

Величаво и спокойно, словно на орлиных крыльях, спустилось с небесных высот на землю искусство нового века, воздухом которого мы еще и теперь дышим. Но за покоем последовало скоро новое движение, после близости к небу снова послышался аромат земли. Смену направлений, господствовавших в европейском искусстве с начала XVI до конца XIX века, наука истории искусства приурочивает к отделам, которые она называет высоким ренессансом, поздним ренессансом, барокко, рококо, далее классицизмом, эклектизмом, реализмом, натурализмом и импрессионизмом. Самые выдающиеся историки искусства XIX века, каковы, например, Доме, фон Цан, Буркгардт, Шпрингер, Вёльфлин, Шмарзов и Стржиговский, наконец, Юлиус Ланге, трудились над тем, чтобы дать этим терминам истинное содержание. Но и здесь границы отделов так постепенно сливаются, а различия направлений представлены так разнообразно, что мы должны следить за движением по возможности независимо от этих школьных делений. Так как даровитые и избранные художники начиная с начала XVI столетия овладели почти всеми средствами для передачи внешних форм и выражения, то развитие совершалось теперь не столько в области художественных знаний, сколько в области художественных стремлений, изменчивость которых, обусловленная временем, местом и личностью, является особенно важной.

Образовательное искусство, как бы часто и притом добровольно ни становилось на службу другим задачам, вышло из этого развития в виде самостоятельной духовной силы со своими собственными целями, задачами, учеными учреждениями, и затем естественно расширило область своего ведения настолько, что

усвоило себе все мыслимые проявления жизни природы и жизни духа.

Величественно и спокойно, точно с небесных высот, новое искусство снизошло прежде всего на счастливые поля Италии. Новое зодчество развивало здесь свое чувство закономерных отношений и чистых форм в очень тесном единении с римским антиком. Изобразительные искусства смотрели на природу условными, но шире раскрытыми, чем раньше, очами. Великие образы христианского неба, языческого Олимпа и образы бессмертной фантазии, «своенравной дочери Юпитера», новое время хотело видеть в таких формах, которые соединяли бы свободную верность природе с вечно ценной красотой.

Небесные или земные, исторические или вымышленные события уже лишены всяких побочных фигур и ненужных подробностей, изображаются возможно проще и выразительнее, но в то же время размещаются на отведенном пространстве по законам красоты, ритма и равновесия не только в ширину и высоту его, но уже и в глубину. К величественному, к законченному и замкнутому в себе целому стремится дух кратковременного итальянского высокого ренессанса.

Узнать причину образования нового стиля не так легко, как знать его проявление. Совершаются ли изменения стиля, как обычно принимают, путем самостоятельного органического развития мотивов как таковых? Покоятся ли они на утомлении глаза привычным и на его желании перемен? Или они только последовательно запечатлевают движение всей духовной жизни народов? Как бы то ни было, мы не можем считать случайностью, что стремление к объединению частей художественного произведения, тяготение к величественному и возвышенному в искусстве приходятся на то самое время, когда смелые открыватели новых

земель переплывали океаны, чтобы положить к ногам человечества землю как целое, на то время, когда другие исследователи возводили взоры к звездному небу, чтобы указать земному шару его место в солнечной системе; и несомненно, что более чистому и широкому пониманию форм человеческого тела способствовали не только анатомические занятия того времени, в которых Леонардо и Микеланджело принимали участие еще до появления «Анатомии» Везалия, но также систематическое извлечение из земли древних статуй, из которых лишь теперь стали доступны миру такие произведения, как Бельведерский Аполлон и Бельведерский торс, как Лаокоон, открытый в 1506 г. около терм Тита.

Однако не дольше одной человеческой жизни сохраняло итальянское искусство это спокойное величие, то чистое равновесие, то благородство пропорций, которые отличают искусство золотого времени. Как будто простота природы сама себя перерастала и уничтожала. Величавое стремилось к колоссальному, спокойствие явно стремилось к движению, чистое равновесие нарушалось усилением движения в противоположные стороны. Развитие протекало как закон природы, протекало в живописи и скульптуре так же, как и в архитектуре, и охотнее всего именно ею мы ограничили бы применение термина «барокко». Собственно потому, что это развитие протекало как бы по некоему закону природы, мы не можем делать за него ответственным одну волю Микеланджело, хотя ни один художник не сросся с этим движением так, как он. Что эта склонность к действию масс и к усилению действий противоположных частей в общем не ограничивалась образовательными искусствами, показывает взгляд, брошенный на многочисленные параллельные культурно-исторические движения. Стоит только включить в поле

нашего зрения крупные противоположности между реформацией и контр-реформацией, между успехами науки и суеверием судов над ведьмами, между нравами Европы и нравами новооткрытых народов восточной части земного шара. Поистине, контрасты и здесь являются достаточно «барочными».

В то время как это движение охватило всю Италию в течение XVI столетия, развитие искусства нового времени на севере пошло совершенно другими путями. Склонность к преувеличению и к объединению языка форм проявилась здесь, сперва независимо от Италии, в более тесной связи с действительностью. В архитектуре и в орнаментике, однако, слияние форм, принесенных итальянским ренессансом, с местным позднеготическим основным вкусом родило тот смешанный стиль немецкого, французского, нидерландского и английского ренессанса, который образует почти особый стиль. В изобразительных же искусствах севера, где к началу XVI века во главе самостоятельного движения стояла Германия с Дюрером и Хольбейном, знакомство с языком форм Микеланджело и Рафаэля скоро привело изобразителей духовных и светских историй к неизбежному внешнему подражанию великим итальянцам, так как они не могли постигнуть внутренней необходимости перемены их стиля, в то время как в Нидерландах уже в XVI столетии выступили смелые пионеры, подготовившие великое натуралистическое искусство XVII века в области жанра и пейзажа.

Пышно и вместе шумливо первая появилась на громадном кругозоре XVII столетия архитектура, рассчитанная исключительно на величественность, но и вместе с тем на внешние воздействия. Завоевать обширные области Европы удалось итальянскому, собственно из Италии вышедшему, стилю барокко с его часто высокопарным, часто напыщенным языком

форм, кое-где не побоявшемся уже заменить главные отвесные стены зданий горизонтальными аркадами. Только к северу от Альп, в особенности же во Франции, архитектура постоянно вспоминала о своем античном происхождении и, вновь применяя строгие ордера колонн и более чистые пропорции прошлого времени, сумела защитить себе тыл.

В области изобразительных искусств, однако, барочное движение, часто вступающее в союз со смелым, даже резким натурализмом, обозначало только одно из направлений, господствовавших в XVII столетии. Наряду с роскошным, кричащим, преувеличенным направлением, обусловленным господствующей барочной архитектурой, причем главным скульптором барокко является великий итальянец Бернини, а главным живописцем еще более великий фламандец Рубенс, во всех художественных странах обозначились теперь два других главных направления. Одно из них всюду искало и находило теснейшее соприкосновение со школами и мастерами великого прошлого. «Эклектики» вроде Гвидо Рени, «классики» как Пуссен – их главные мастера. Другое же, имевшее лучшее будущее, искало соприкосновения только с природой, которое, конечно, в большинстве случаев оно находило не без посредства барочного духа времени. Главные его мастера – могучие нидерландцы Рембрандт, Рейсдал, Франс Хале и Вермер и единственный испанец Веласкес, с которыми не может равняться итальянский «натуралист» Караваджо, боролись с природой, как Иаков с Ангелом, чтобы исторгнуть у нее все ее тайны.

В продолжение всего XVIII века в области нравов и искусства Европы господствовала Франция. Здесь под девизом «L'état c'est moi» «Короля-Солнца» Людовика XIV образовалась та придворная веселая жизнь и та утонченная вежливость, которые, говоря словами Тэна,

научили всю Европу искусству кланяться, улыбаться и аплодировать. Но на исходе XVIII столетия, в намеренном контрасте с ними, произошел снова во Франции тот резкий, насильственный переворот всех отношений, которому уже предшествовал поворот в области наук и искусств. Если архитектура Франции уже в XVII веке сохраняла мало черт настоящего итальянского барокко, то вскоре после смерти Людовика XIV она направилась совершенно по другим путям; быстро изменив внутренний вид зданий, стали избегать всякого расчленения стен несущими пилястрами. Конструктивное расчленение переродилось в бордюр, а обрамления – в легкий орнамент из лент, раковин, листьев и ползучих лоз. В живописи этот прелестный, веселый стиль, отвечавший склонности того времени к игривости и к пустякам, известный в нашем художественном языке под именем рококо, не говоря о более ранних попытках, был представлен Ватто, и именно в нем этот стиль нашел во Франции еще десятки лет счастливого продолжения. Из Франции он распространился особенно в Германии. Оправившись в последней трети столетия от последствий тридцатилетней войны, она не только доставила для рококо в фарфоре наиболее подходящий пластический материал, но также приняла, особенно в области науки об искусстве, самое большое участие в великом возвращении и утверждении искусства классической древности, приготовившего для рококо ужасный конец. Вследствие этого движения к классическому в последние десятилетия XVIII столетия архитектура всех стран решительнее, чем когда-либо раньше, возвратилась к античному языку форм. Скульптура пошла следом. В живописи, однако, истинному движению в духе античности, связанному с открытием Геркуланума и Помпеи, предшествовало направление великих англичан, которые

самостоятельно примкнули к природе и к великим мастерам XVII столетия. Рядом с этими обратными движениями во Франции, как и в Англии и в Германии, тихо и робко пробивалось новое направление, взявшее себе образцом исключительно одну природу.

Солнце XIX столетия хотя и часто бывало закрыто облаками, все же достаточно долгое время давало небесный свет, и именно чтобы содействовать духовному развитию человеческого рода. Дальнейшее развитие этого века пошло вперед прежде всего во всех отраслях науки и техники, в искусствах практической жизни. Только искусство музыки в XIX веке стояло впереди изобразительных искусств. Мы увидим, однако, что история изобразительных искусств этой эпохи может насчитать множество значительных творений. Ни в один из более ранних периодов времени не скрещивалось столько различных направлений, как в XIX столетии. Подобно тому как в политической жизни европейских народов зародившееся во Франции космополитическое стремление к свободе, равенству и братству, безотносительно к национальным границам, все решительнее противостоит стремлению народов к национальной обособленности на основе одного своего языка и однородно сложившейся семейной жизни, так точно и в художественной жизни мы видим, как повсюду определенное стремление к международному равенству на почве общих достижений, в существенном совпадающих с движением вперед французского искусства, противостоит убеждению, что новое, согретое жизнью искусство должно родиться из крови сердца отдельной художественной личности и из бездонных глубин народной души каждой отдельной страны. По виду, независимо от интернационального и национального направлений, в искусстве XIX столетия скрещиваются, однако, еще два других течения. Одно, обязанное

главным образом академиям, полагало, что может преуспевать только опираясь на искусство прошлых времен и народов, и просто удивительно, какое множество признаков художественных стилей прошлого, сменявшихся как пестрые образы на экране, вызвало снова это направление XIX столетия. Второе течение, не заботясь о прежних направлениях, хотело катиться к морю, питаясь своими собственными источниками и по собственному, своими усилиями проложенному руслу. Его художники, говоря словами Леонардо, хотели быть не внуками, а сыновьями природы и, поскольку они смотрели на природу художественно утонченным взором и передавали ее одухотворенной рукой, произвели творения, действительно могущие считаться наиболее полными выразителями искусства XIX столетия.

Долог путь, предстоящий нам до конца этого тома. Мы должны будем считаться с воззрениями самых различных народов и отдельных мастеров. То, что объединяет, мы будем оттенять не менее резко, чем то, что разъединяет. Всюду мы будем опираться на путеводителей, которые в различных направлениях указывают будущее. Различные пути ведут к одинаковым целям. Цель же всех искусств остается так изображать природу, как она, видимая глазами, отражается в окрыленных человеческих душах.

Книга первая

Искусство XVI столетия

I. Итальянское искусство XVI столетия

1. Средняя Италия. Предварительные замечания. Творцы нового искусства

Становление на основе богатого наследия

Та истинно художественная правда и красота, которая проявилась в созданиях Иктина и Фидия, Праксителя и Апелла, снова возродилась лишь спустя восемнадцать веков старого и нового развития в среднеитальянском высоком ренессансе, в руках Браманте, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Фра Бартоломео и Рафаэля. Конечно, вовсе не случайность, что этот чистый стиль вторично расцвел на залитых солнцем полях одного из омываемых Средиземным морем полуостровов. Италия и Греция с давних пор были родными сестрами! Ведь на итальянской почве сохранилось поразительное множество античных мастерских произведений. Ведь в Италии еще со средних веков развивалось свое величественное искусство! Дар величаво и просто рассказывать обнаружил здесь Джотто уже в XIII столетии, а Мазаччо, художник, пролагавший новые пути и возвысившийся во Флоренции на пороге XV столетия, уже в такой мере возвеличил и упростил язык форм, что главные мастера нового века подали ему руки через головы следовавших за ним художников. Великие мастера и теперь становятся во главе движения. Именно история итальянского искусства эпохи расцвета XVI века неотделима от истории ее руководящих художников. Но как раз в эпоху наибольшего расцвета рядом с художниками в историческом развитии играли значительную роль также их покровители,

поощрители и заказчики произведений искусства. Без художественного чутья Юлия II, властного, сильного волею папы из дома делла Ровере (1503–1513), Браманте, Микеланджело и Рафаэлю едва ли удалось бы развернуть свои крылья для высочайших полетов. Но и пап из дома Медичи, Льва X (1513–1521) и Климента VII (1523–1534) также нельзя отделять от развития высокого ренессанса; по их следам пошли герцоги Медичи во Флоренции, распри которых за господство кончились тем, что Козимо I в 1569 г. был возведен папой Пием V в сан великого герцога Тосканского. Под покровом Ровере и Медичи окрепли великие тосканские и умбрийские мастера эпохи расцвета. Но наряду с княжеским искусством, как мы увидим, все еще играло роль монастырское искусство, все еще исполняло свою обязанность искусство городских ратуш и призывалось к жизни частное искусство архитекторов, живописцев и скульпторов их покровителями из знатных горожан.



Рис. 1. Портрет Климента VI

Два великих мастера, в лице которых мы чтим творцов высокого ренессанса, Браманте и Рафаэль, были урбинцы, а трое остальных – Леонардо да Винчи, Микеланджело и Фра Бартоломео – флорентийцы. О начальной деятельности обоих старших мастеров,

Браманте и Леонардо, мы дали понятие уже во втором томе, так как наиболее продолжительное время их жизни и творчества относилось к XV столетию. Теперь мы должны обозреть их творчество в общей связи. Браманте является в новом свете после исследований Геймюллера, Зейдлица, А.Г. Мейера, Бельтрами, Ньюли и Каротти. Наши знания о Леонардо да Винчи, основанные на прежних исследованиях Аморетти и Уциелли, затем были значительно расширены благодаря более новым работам Рихтера, Геймюллера, Г. Людвига, Мюнца, Мюллер-Вальде, Скопьямильо, Сеайля, Беренсона, Сольми, Гронау, Горне и Мак-Керди. Наконец, Зейдлиц наглядно и самостоятельно свел воедино все эти исследования. О жизни и произведениях Микеланджело мы отлично осведомлены благодаря его современникам Кондиви и Вазари. Архивные разыскания Гайе, Миланези и Маркеше кое-что к этому добавили. Письма Микеланджело издал Миланези, а его стихи, недавно переведенные Робертторновым на немецкий язык, издали Гвасти и Фрей. Из новых общих обзоров его творчества после книги Готти надо отметить особенно большие труды Германа Гримма, Антона Шпрингера, Хиса, Уильсона, Саймондса и Тоде, к которым присоединяются более новые работы Коррадо Риччи, Гольройда, Кнаппа, Маковского, Фрея и волеяневолей Карла Юсти. Важнейшие стороны его искусства основательно изучили Ланг и Беренсон, особые отделы его творчества – Карл Юсти, Фрей, Генке, В. Вёльфлин, Брокгауз и Штейнман. То, что мы знаем о жизни и деятельности Фра Бартоломео, превосходно сопоставили сперва Маркеше, а в последнее время Кнапп. По вопросу о его рисунках имеются исследования А. фон Цана и Беренсона. Во главе критических работ о Рафаэле по-прежнему остается труд Пассавана, наряду с которым надо отметить более поздние

Шпрингера, Кроу и Кавальказелле, Мюнца и Мингетти. Повторения его картин сопоставили Любке и Розенберг. Как архитектора его изучали Геймюллер и Гофман, как рисовальщика – Робинсон, Руланд и Фишель. Его жизнь как художника проследили Вельфлин, Стржиговский, Фёге и Гронау. Проблема его юношеского развития, с которой стоит в связи вопрос о принадлежности так называемого «Венецианского альбома эскизов» Венецианской академии Рафаэлю, Пинтуриккьо, или, как мы полагаем, различным умбрийским мастерам, до и после усиленных трудов Морелли (Лермольева), занимал в особенности Каля, Коопмана, Шмарсова и Зейдлица. В основу изучения его римской мастерской надо все еще класть работу Долльмайра. Донато Анжело Браманте (1444–1514), великий знаток масс и пропорций, стал в Урбино архитектором под руководством Лучиано Лаурана, герцогский дворец которого превзошел все прежние здания христианского времени классическим благородством языка форм и одновременно под руководством Пьеро дела Франческа он стал живописцем. Как стенной живописец он в свою раннюю, миланскую пору занят был главным образом декоративной росписью одного двора на Венецианской улице, затем героическими фигурами воинов Бреры и картинами герцогского замка, из которых сохранился мощный торс Меркурия, ошибочно приписанный Мюллером Вальде Леонардо. Станковой картиной его работы Зейдлиц, Свида и Каротти справедливо считают «Христа у колонны» в Кьяравалле, великолепную, величавую по формам тела фигуру, с живой, выразительной головой. Как архитектор Браманте, без сомнения проездом через Мантую, переработал в Милане и влияние Альберти. В Сан Сатиро в Милане он обнаружил свою связь с живописью в оригинальной обработке стены за главным алтарем, кото-

рой он придал вид одной стороны хора посредством разделки ее в виде плоского перспективного рельефа, представляющего портик с колоннами. Ризница этой церкви является совершеннейшим произведением Браманте в Милане. В куполе и хоре Санта Мариа делле Грацие он дал очертания плана собора св. Петра в Риме с его полукружиями по концам основного креста. Выступающая ниша церкви в Аббиатеграццо (год ее постройки надо по Зейдлицу читать 1497) напоминает также его колоссальную нишу перед Бельведером в Ватикане. Если Браманте по прибытии в 1499 г. в Рим и застал здесь огромный палаццо Канцеллерия (Cancellaria) уже в готовом виде со стенами, расчлененными плоскими пилястрами в стиле кватроченто, то все-таки можно решиться вместе с Каротти оставить за ним долю участия в сооружении ясной по формам своих масс церкви Сан Лоренцо ин Дамазо. Но затем другими уже глазами мерил Браманте мощные руины Колизея, ясный крут Пантеона, законченные формы арок Тита и Траяна; и именно в его руках, при его врожденном чутье величия, вновь приобретенный язык классических форм сросся с теми созданиями зодчества, которые начинают высокий ренессанс. Только по рисунку Палладио и по гравюре Лафрери мы знаем дворец Браманте, в котором позже жил Рафаэль. Над рустикой нижнего этажа верхний этаж был резко расчленен двумя римско-дорическими полуколоннами, и именно благодаря этому довольно сильному контрасту строительных частей и своим возвращением к дорическому ордеру это здание приобрело значение для нового стиля. Сохранившееся создание Браманте в духе высокого ренессанса – это Темпьетто (1502), изящный, небольшой круглый храм около Сан Пьетро ин Монторио в Риме. В обоих этажах оживленное строгими нишами в виде раковин с прямоугольными обрамлениями цилиндрическое ядро

мощного купольного здания окружено в нижнем этаже венцом из 16 свободно стоящих колонн, соединенных антаблементом с триглифами. Изящный, строгий монастырский двор в Санта Мария дела Паче (1504) расположением своих столбов-пилястров означает новый стиль, на него же указывают своим расположением и сводом квадратный хор и апсида Санта Мария дель Пополо, которую возобновил Браманте (1505). До самых величественных своих созданий он возвысился позже, на службе у Юлия II. Неоконченным остался огромный, мощно задуманный дворец Правления в Сан Биаджио (1505). Закончена была классическая коринфская мраморная постройка – Каза Санта в соборе в Лорето (1510). Но все другие создания Браманте превзошли его пристройки к Ватиканскому дворцу и его новый собор св. Петра. Трехэтажные, крайне изящных пропорций портики с колоннами (лоджии) окружают три стороны двора св. Дамаза в Ватикане; величественно глядит огромная полукруглая ниша перед Бельведером, увенчанная сверху открывающейся навстречу колоннадой. Наиболее мощно великий гений Браманте проявился в его новом соборе св. Петра, первый камень которого был положен в 1506 г. За восемь лет, которые еще прожил мастер, были окончены четыре зидительных купольных столба с их каннелированными пилястрами, увенчанными веселыми коринфскими капителями, с частью арок и карнизов, которые они несут, а в южной ветви креста так много было выполнено по проектам Браманте, что в основных формах и пропорциях средней части главного здания уже ничего нельзя было нарушить. В остальном мы знаем проекты собора св. Петра Браманте со времени издания их Геймюллером. Из них вполне определенно вытекает, что величайшая церковь в мире должна была представлять здание чистого центрального типа с одним средним

куполом, главенствующим над равноконечным крестом с закругленными изнутри концами ветвей. Первому плану основания, в котором все концы ветвей креста еще четырехугольные, соответствуют изображение храма на одной медали Юлия II и гравюра Андруэ-Дюсерсо. Четыре великолепные, четырехсторонние, суживающиеся кверху по ярусам угловые башни должны были помогать равновесию купола. На богатой колоннами внешности храма только высокие колонны под четырьмя средними фронтонами должны были отвечать спокойным очертаниям внутренности. На втором плане Браманте, напротив, ветви креста, выступающие наружу, заканчиваются огромными плоскими полукружиями со свободно обходящими их колоннами. И в том, и в другом случае выполненные при Браманте средние части внутренности храма св. Петра наполняют нас безотчетным удивлением пред мощью его находить и выражать великое целомудренно и величественно.

Творчество Леонардо да Винчи

В Леонардо да Винчи (1452–1519), творческом пламенном духе, с пронизывающим взором исследователя, знание и умение, наука и воля слились в одно неразрывное целое. Изобразительные искусства нового века он довел до классического совершенства. Как мыслитель и исследователь он опередил своих современников во всех областях естественных наук и механики; и однако, по-видимому, все научные изыскания, опыты и рисунки с натуры для него, ученика Верроккьо, имели значение только подготовительных работ к его картинам, статуям и различным строительным сооружениям. Наряду с анатомией человека и лошади он изучал линейную, воздушную и красочную перспективу. Но и природа позволяла ему «глядеть в ее глубочайшие

недра, как в душу своего друга», и именно это неуга-
сающее стремление к природе одушевляет его созда-
ния самым горячим художественным чувством.



Рис. 2. Автопортрет Леонардо да Винчи.

Собирание, критическая проверка, приведение в
связь и издание в свет более чем пяти тысяч листов ру-
кописей Леонардо, написанных по преимуществу об-
ратным письмом (левой рукой) и украшенных
рисунками пером, из которых важнейшие находятся в
«Институте Франции», в библиотеке в Виндзоре и в
миланской Амброзиане (Codex Atlanticus), обязаны

главным образом трудам Рихтера, Равэссона-Моллиена, Бельтрами, Рувейра и Линчевской академии. Его «Книга о живописи» («Tratatto della Pittura»), близко нас интересующая, состоит из разрозненных листов. Она была издана Дюфренем еще в 1651 г., но лучшее издание по списку Ватиканской библиотеки было сделано Людвигом. Достаточно нескольких выдержек из книги Леонардо, прокладывающей новые пути, чтобы составить о ней понятие: «Живопись есть смесь света и тени при посредстве всех разнообразных простых и составных красок», «Велика ошибка художников, которые рисуют какой-либо округлый предмет при одностороннем свете у себя дома и затем пользуются этим рисунком для картины с всесторонним освещением, как это бывает на открытом воздухе». «Художники, изучающие исключительно других художников, а не произведения природы, суть внуки, а не сыновья природы, учительницы всех хороших мастеров». Деятельность Леонардо в качестве инженера и гидротехника мы здесь опускаем. Его деятельность в качестве художника-зодчего всесторонне разобрал Геймюллер в труде Рихтера. Из проектов улиц и каналов, замков, дворцов и вилл, церквей продольного и центрального типа, сохранившихся на отдельных листах его рукописей, затем проекта грандиозного мавзолея и купольной башни миланского собора, которую он обставил еще готическими фиалами, ничего не было исполнено. В большинстве его проектов, однако, говорит уже истинное творчество Возрождения, связанное с Брунеллески, Альберти и Браманте, рядом с которым он работал в Милане. Всюду он предпочитает здания центрального типа с возвышенным средним куполом. Все они поражают своим органическим сочетанием пластических масс. Уже во втором томе мы оценили Леонардо как скульптора. Он главным образом был живописцем и

чувствовал себя таковым, но наиболее богатую деятельность он развил как рисовальщик. Его живописные рисунки углем и сангиной, его нежные рисунки свинцовым и белым карандашом, его полные воодушевления и жизни рисунки пером, критически сопоставленные Беренсоном, представляют частью наброски для его больших художественных произведений, частью же сами по себе являются небольшими художественными произведениями. Его тонко исполненный пером пейзажный рисунок долины (1473; в Уффици), окруженной скалистыми высотами, является самым ранним сохранившимся его произведением. Но более живописен и поэтичен значительно более поздний пейзаж (в Виндзоре), изображающий, как грозовая туча разражается ливнем над долиной, усеянной домиками. Просто и правдиво сделан рисунок в собрании Бонна в Париже (1479), увековечивший предателя Бандини, повешенного на одном из оконных косяков Барджелло во Флоренции. Еще большей полнотой художественной жизни дышит рисунок более поздний (в Виндзоре) с фигурой юной девушки в порыве к небу, которую можно было бы признать за дантовскую Беатриче. На первом рисунке видна еще строгая замкнутость искусства XV столетия, на втором – уже свободное воззрение нового времени. Ряд самых важных рисунков мужских и женских голов, которые еще Беренсон считал лучшими произведениями Леонардо, Зейдлиц недавно приписал Амброжо де Предису. Особенность Леонардо, отражающая странную сторону его существа, сказывается в постепенных переходах от причудливой действительности к прихотям сильного воображения в тех карикатурах, из числа которых сравнительно приятной является карикатура с беззубой, увенчанной листьями лысой головой Виндзорского собрания. В числе настоящих портретных рисунков

Леонардо надо отметить его большой в профиль портрет Изабеллы д'Эсте в Лувре, собственные, очень выразительные портреты, рисованные сангиной, из которых Виндзорский рисунок наделяет тонко очерченную голову мастера с длинными волосами, с большой бородой, первыми височными морщинами приближающейся старости. Лучше всего, однако, можно проследить все шаги искусства Леонардо по его сохранившимся картинам. В своей «Книге о живописи» («Libro della Pittura») высоко вознес он ее над всеми прочими искусствами, и, как его слова, с такой же силой и его произведения оказывали влияние на преобразование живописи. Вместо рядов параллельных построений в одной плоскости, обычных для XV века, наступила сразу более свободная и более строгая группировка, предпочитавшая пирамидальное построение и усиливавшая глубину. Передача нескольких планов плоскостей превратила живопись в более реальный по своей глубине сколок с мира явлений, и это сказалось не только в большей телесности фигур переднего плана, но также и в улучшении воздушной и линейной перспективы далее. Но более сильный живописный эффект дала новая, мягкая моделировка, основанная на светотени, т. е. на тонких переходах от света к тени. «Sfumato», или «дымчатое» сливание контуров с местными тонами, было доведено до высочайшего совершенства. «Наконец, — говорит Леонардо, — обрати внимание на то, что тени и света без очертаний и краев переходят друг в друга наподобие дыма (a uso di fumo)». Число оконченных картин Леонардо невелико, на это указывали еще в XVI столетии Павел Иовий и Ломаццо. В раннюю флорентийскую пору (1472–1481) одновременно возникли передний ангел в картине Крещения Верроккьо.



Рис. 3. Крещения Верроккьо

Флорентийской академии, эта внутренне одухотворенная фигура, о принадлежности которой Леонардо знал уже Вазари, а также небольшое луврское Благовещенье, признаваемое теперь вообще за подлинное и выполненное по композиции еще в духе кватроченто, но новое и глубоко задуманное по выражению целомудренного упоения. К концу того же флорентийского периода мы относим, как и ранее, вместе с большинством знатоков Леонардо, драгоценный подмалевок величаво задуманного «Поклонения волхвов» в Уффици, некоторыми исследователями ошибочно считаемый за

позднее произведение мастера. Лошадь, ставшую на дыбы со всадником на заднем плане картины, надо объяснять как подготовительный этюд Леонардо, а не как повторение проекта для конной статуи. Празднично сидит Мария с младенцем среди роскошного пейзажа с развалинами. С глубоким смирением, повосточному на коленях, владыки восточной страны приближаются к небесному Младенцу. Восторг изумления и радости охватывает зрителей, выражающих свое настроение крайне живыми и естественными жестами. Совершенно наоборот, чем в «Поклонении волхвов» хотя бы Боттичелли в тех же Уффици, здесь никто не думает о себе, никто не думает о зрителе. Новой является свободная красота в распределении масс, разработанных с расчетом на глубину, новыми также являются верно и остроумно примененные здесь эффекты света и тени. На той же почве стоит смелый подмалевок св. Иеронима в Ватиканской галерее, быть может, действительно, возникший несколько позднее. Несомненно, в первую миланскую эпоху Леонардо (1482–1499) возникла «Мадонна в скалистом гроте». Грот с удаленным вглубь входом, отдельные цветы, растущие на земле, и романтический вид вдаль на речную долину, окаймленную горами, переданы еще в духе живописи пятнадцатого столетия. На шестнадцатый век указывает совершенный язык форм в выполнении голов и рук четырех фигур, в юных голых телах поклоняющегося отрока Иоанна и маленького Спасителя, которого мать усадила пред собой на усеянную цветами землю под охрану ангела; стилю шестнадцатого столетия принадлежат также свобода уже пирамидального построения группы и «sfumato» живописного исполнения. Изумительная, улыбающаяся серьезность в выражении лиц составляет душу леонардовского настроения. Известие, опубликованное Малагуцци о том, что в начале 90-х годов подобная же картина была

заказана церковью Сан Франческо в Милане художнику Амброджо де Предису вместе с Леонардо, но была исполнена одним Леонардо, мы относим к экземпляру лондонской Национальной галереи, в котором Амброджо точно так же мог сделать большую часть под руководством Леонардо. Более ранним и мы считаем луврский экземпляр, утопающий в «sfumato», как первоначальный заказ, выполненный для упомянутой церкви, во всем обнаруживающий собственную руку Леонардо. Относительно подлинности портретов этого времени, приписываемых Леонардо, мужского и прелестных женских портретов в профиль в миланской Амброзиане, луврской «Belle ferronniere» и похожей на нее, но в более живом движении молодой женщины с горностаем на руке собрания князя Чарторыйского в Кракове, все еще не достигнуто полного единодушия; Амброджо де Предису и мы приписываем оба портрета в Амброзиане.

Шедевры Леонардо да Винчи

Вторым великим произведением Леонардо той же первоначальной миланской поры была его «Тайная Вечеря», большая стенная картина, писанная масляными красками, сохранившаяся, к сожалению, только в виде руины, но в недавнее время сносно реставрированная, в трапезной Санта Мария делье Грацие.



Рис. 4. Картина Тайная Вечеря

В сознании потомства это великое произведение живет преимущественно в том образе, в который воплотила его гравюра Рафаэля Моргенса (1800). Огромное расстояние, отделяющее это творение от произведений XV века, как отлично разъяснил Вёльфлин, яснее всего выступает, если сравнить его с Тайной Вечерей Доменико Гирландайо, написанной в 1480 г., в Оньисанти во Флоренции. Отдельные фигуры Гирландайо еще не объединены в группы, а группы не приведены к убедительному единству действия; Иоанн по старой манере еще покоится на груди Спасителя, Иуда еще сидит отдельно, с передней стороны стола, а святость лиц, как бы величественны ни казались некоторые из них, еще обозначается нимбами над их головами. Все это совершенно изменено на картине Леонардо. Возвышенная, обвешная скорбью фигура Спасителя, только что произнесшего слова: «Един от вас предаст Мя», сидит посередине, слегка выделенная из четырех групп апостолов, чрезвычайно выразительных по движению. Очень искусно передано возбуждение, вызванное его словами у апостолов, расположившихся свободно и симметрично по шести

по обеим его сторонам. Образуя группы в три человека, они в ужасе отшатываются назад, наклоняются друг к другу, указывают на Спасителя, поднимают в знак клятвы свои руки или обращаются один к другому и к учителю, требуя ответа. Апостолы, сидевшие с передней стороны стола, где были их места, присаживаясь или стоя, протискиваются между своими товарищами на противоположной стороне, и только этим было достигнуто строгое слияние групп, духовное и телесное, объединенное величавым ритмом линий. Сильные, жизненные фигуры, выразительные как отдельные характеры головы и жесты рук, высокохудожественно соединены с прекрасно рассчитанным равновесием масс. Такого соединения захватывающей правды жизни с высочайшим художественным озарением еще не видел никогда христианское искусство. Главным произведением второго среднеитальянского периода Леонардо (1500–1508) является мастерский луврский портрет, отличающийся всей прелестью новой кисти, поясная фигура Моны Лизы, прекрасной супруги флорентийского патриция Франческо Джокондо. На фоне далекого, сказочно дымчатого скалистого пейзажа несколько напряженно и прямо она сидит в кресле; на локотнике кресла покоится ее левая рука, на которую легла красивая правая. Никакое ювелирное украшение не усиливает прелести крепкого, наливного тела. Брови по тогдашней моде искусственно удалены. Взгляд ее карих глаз целомудрен и вместе прельщает, спокоен и полон жизни, выражает достоинство и вместе лукавство. Около ее губ играет та сладостная, единственная в своем роде улыбка, которая является самой интимной особенностью Леонардо. Одновременно Леонардо работал над эскизом для картины св. Анны, которую ему заказали в 1501 г. монахи Сервиты св. Аннунциаты во Флоренции. Первый картон с Марией, сидящей на

правом колене своей матери и держащей на своих коленях младенца Иисуса, готового благословить приближающегося маленького Иоанна, сохранился, как показали Маркс и Кук, в Лондонской академии художеств. Второй, измененный картон, вызвавший в свое время чрезмерный интерес, лег в основу более поздней картины Лувра, написанной масляными красками. Здесь нет отрока Иоанна, а святые жены образуют группу, замкнутую в смелом построении младенцем Иисусом, который, играя, старается при помощи матери сесть верхом на ягненка. Расположение фигур почти рядом на первом эскизе превратилось здесь в резко выраженную группировку фигур одной впереди другой в смелых пересечениях. Несомненно, что ученики помогали при исполнении этой картины, но вместе с Зейдлицем мы полагаем, что сам мастер стоял к исполнению значительно ближе, чем допускают некоторые исследователи. С иной стороны проявилось новое великое искусство Леонардо в картоне «Битвы при Ангиари» (1503–1505).



Рис. 5. Картина Битвы при Ангиари.

Городской совет Флоренции поручил Леонардо и Микеланджело украсить картинами из флорентийской истории две противоположные стены зала ратуши. Но важных и государственного значения событий не выбрал ни тот, ни другой мастер. Леонардо изобразил битву из-за знамени на мосту около Ангиари, где флорентийцы одержали в 1440 г. победу над миланцами. К сожалению, картина никогда не была окончена, и картон безвозвратно утрачен. Сохранился только маленький набросок к нему руки самого мастера. Нидерландский же рисунок Лувра, гравюра Эделинка, представляет группу четырех всадников этого картона; именно эта группа показывает, что картина Леонардо отличалась от всех прежних изображений битв мощной передачей сумятицы клубящейся битвы и поразительной яростью, с которой всадники врубаются друг в друга и грызутся их лошади. Если мы назовем еще цветущую Леду Леонардо, картон для которой известен по рисунку Рафаэля в Виндзоре, и улыбающегося Иоанна Крестителя Лувра, в полуфигуру, блещущего всем очарованием светотени новой масляной живописи, то можем закончить обзор жизни флорентийского чародея, увезенного в 1516 г. Франциском I во Францию, где он и провел последние свои годы в замке Клу около Амбуаза. Число его сохранившихся произведений, правда, невелико, но каждое из них обозначает шаг на пути к освобождению от ограничений XV века. К чему ни прикасался Леонардо, все превращалось в его руках в вечно ценное золото.

Вклад в искусство Микеланджело Буонарроти

Микеланджело Буонарроти (1475–1564) является самой могучей художественной личностью, которую когда-либо носила земля. Никогда, ни до, ни после не-

го ни один художник не оказывал такого преобладающего и прочного влияния на современников и потомство; и хотя он как образец оказался роковым для следующего поколения, для которого язык его форм не был, как для него самого, внутренней необходимостью, все же его собственное величие благодаря этому тем более победоносно выступает на первый план. Его поэтические произведения, которым здесь не место, позволяют глубоко проникнуть в борьбу его страстной, требующей любви, одинокой души с самим собой, со своим Богом и с идеалами своего искусства. Как архитектор Микеланджело стал родоначальником всех грандиозных своеобразных причуд стиля барокко. Как скульптор и живописец он был в эпоху Возрождения таким исключительным изобразителем человека, как никто другой, но обыкновенные люди, которых он брал для своих картин и статуй, даже с присущими им свойствами, незаметно в его руках превращались в сверхлюдей и полубогов. Мощные формы тела и могучие движения, внешне вызванные смелой противоположностью линий, а внутренне охваченные почти мировыми или даже всецело мировыми стремлениями, проистекали из его наиболее интимных переживаний. После Фидия ни один художник не умел так достигать возвышенного, как Микеланджело. В качестве начинающего живописца Микеланджело на тринадцатом году своей жизни поступил в учение к Доменико Гирландайо, как начинающий скульптор годом позже, а не раньше 1488 г. (как показал Фрей) – к некоему Бертольдо, тогдашнему смотрителю медичейского собрания древностей при Сан-Марко, ученику Донателло, в позднюю пору его жизни. Дальнейшее развитие молодого Буонарроти в живописца совершалось перед фресками Мазаччо в капелле Бранкаччи, а в скульптора – на упомянутых антиках сада Медичи. С этого именно времени он желал, чтобы на него смотрели

исключительно как на скульптора. Но судьба все же снова приводила его к живописи. Самые значительные его скульптурные предприятия дошли до нас выполненными только частично, между тем в живописи, проникнутой его пластическим духом, он оставил величайшие, объединенные общей связью произведения. В архитектора он развился, правда, в отдаленной зависимости от Браманте и Джулиано да Сангалло, но в сущности самостоятельно, благодаря задачам, которые ему представлялись. Самые ранние его скульптуры показывают когти льва. Мраморный плоский рельеф «Мадонна на лестнице» в Доме Буонарроти во Флоренции напоминает еще позднюю манеру школы Донателло, но мощные формы главной группы и детей, играющих на передней лестнице, резко удаляются от этой школы. Более высокий мраморный рельеф «Битва кентавров» того же собрания, с изображением яростной битвы сильных и стройных людей и кентавров, тела и движения которых воспроизведены с совершенным пониманием дела, обнаруживает непосредственное влияние рельефов античных саркофагов.

В 1494 г. Микеланджело жил в Болонье и выполнил здесь ангела с канделябром на саркофаге св. Доминика в Сан Доменико, затем фигуру епископа Петрония, а также недавно лишь выставленную вновь группу полубога всадника Прокула. Эта группа яснее, чем предыдущие произведения, обнаруживает свойственный молодому мастеру смелый язык форм, находящийся еще под влиянием болонских произведений Якопо делла Кверчи. Что Прокул есть произведение Микеланджело, на этом настаивает также Юсти, вопреки Фрею.



Рис. 6. Картина Мадонна на лестнице

Маковский показал, что моделью для ангела была сохранившаяся в Лувре античная богиня победы. Возвратившись во Флоренцию, он выполнил в мраморе юного Иоанна и спящего Амура, проданного тогда же за антик. Трудно все же вместе с Бодэ и Карлом Юсти признать первого в «Джиованнино» Берлинского музея, а второго вместе с Конрадом Ланге и Фабрици в одной вещи Туринского собрания. Вполне достоверным, однако, остается нагой мраморный Вакх Микеланджело в Национальном музее во Флоренции, первое произведение, исполненное им в 1496 г. в Риме. Античное и современное, свойственное мастеру, нераздельно

соединены в этой пошатывающейся фигуре, нагое тело которой передано с такой жизненной теплотой. В мраморной группе страдающей Богоматери с умершим Спасителем на лоне, отличающейся таким внутренним величием и украшающей теперь церковь св. Петра, Микеланджело охватил своим личным воззрением на природу и жизнь своего сердца все то, чем был обязан школе Донателло во Флоренции, произведениям Кверчи в Болонье и античной пластике во Флоренции и Риме. Это благородное творение обвезано еще слегка строгостью XV столетия, но уже совершенно проникнуто стремлениями, свойственными Микеланджело. Возвратившись вторично во Флоренцию, мастер в 1501 г. получил заказ от города высечь статую молодого Давида из колоссального мраморного блока, оставленного одним его предшественником в виде обломка. Этот нагой колосс-юноша, нацеливаясь пращей, охранял вход в палатцу Веккио от 1504 до 1873 г., а теперь стоит в заключении в ротонде академии. Фигура смелого юноши выполнена с поразительным чувством природы, все отдельные части, как-то руки, ноги, исполнены крайне тщательно, а великолепная голова оживлена гневным выражением. Сдержанность движений лишь отчасти объясняется узостью данного блока; Микеланджело из этого случайного обрубка сумел извлечь сильные, крепкие, верные жизни и оригинальные формы. После этих величаво-строгих произведений прекрасная мраморная группа Мадонны со стоящим между ее коленями обнаженным мальчиком в церкви Богородицы в Брюгге и изящный круглый рельеф с Мадонной и двумя мальчиками в Национальном музее во Флоренции показывают спокойно уравновешенный и исполненный красоты стиль XVI столетия в пластическом творчестве Микеланджело. Но затем на его долю выпала первая большая живописная задача. В

1504 г. родной город передал ему исполнение батальной картины из флорентийской истории на стене зала городского совета, расположенной против начатой картины Леонардо. Микеланджело избрал нечаянное нападение на купающихся солдат в сражении при Касчине. Он не собирался изображать смятение битвы. Он явственно стремился представить в самых благородных образах каждого человека, каждую группу и передать разнообразие, естественность и возбужденность движений. Все эти сильные люди одушевлены лишь одним чувством страха приближающейся опасности, одним желанием спастись. Работа Микеланджело над картоном была прервана в 1505 г. призывом его в Рим, но и в неоконченном виде он стал школой для всего света. Лучшее представление об отдельных группах этого бесследно исчезнувшего произведения дают нам гравюры на меди Марка Антония и Агостино Венециано. Прелестный рельеф Мадонны в Академии художеств в Лондоне и круглая картина в Уффици, эта, быть может, единственная собственноручная станковая картина Микеланджело, предполагает уже наличие картона с купающимися солдатами. Мадонна сидит на коленях впереди Иосифа и тянется руками назад, чтобы принять от него младенца через свое правое плечо, причем крепкие члены ее показаны посредством расположения их в обратные стороны; то же самое следует отметить и относительно неоконченной мраморной статуи апостола Матфея Флорентийской академии, изображенного в смелом, резком повороте. Победа линии над неподвижной массой обозначает в данном случае победу духа над телом, и уже здесь начинается тот стиль Микеланджело в передаче движения, который увлек за собой весь мир.

Творчество Микеланджело в Риме

Мастер находился в расцвете своего развития, когда Юлий II призвал его в Рим и передал ему исполнение своей гробницы, которая никогда не была вполне окончена. Но уже в 1506 г. папа отозвал его в Болонью и приказал вместо надгробия со своим посмертным изображением выполнить свою статую в бронзе в сидячем положении и живым, для портала тамошней церкви св. Петрония. После двухлетнего труда это произведение было закончено, но оно разделило судьбу всех бронзовых работ Микеланджело и преждевременно погибло. В Риме в 1508 г. Юлий поручил творцу «Купающихся солдат» самый значительный памятник фресковой живописи, плафон Сикстинской капеллы в Ватикане, ставший главнейшим произведением Буонарроти по своему мощному единству замысла и исполнения. Папа, по-видимому, имел основание отказаться при жизни от своего памятника в пользу этого единственного в своем роде создания, вызвавшего удивление всего Рима при освящении капеллы в день Всех Святых в 1512 г. Микеланджело прежде всего расчленил плоский свод на отдельные поля, вошедшие внутрь архитектурного обрамления, развитого, однако, не вполне последовательно. Из девяти полей плафона пять меньших обставлены фигурами сидящих в разнообразных позах нагих юношей, которые навешивают бронзовые щиты, чтобы украсить их дубовой зеленью, эмблемой Ровере. Четверо больших полей между ними занимают всю ширину плафона. Изображения всех девяти полей взяты из сказания о сотворении мира и из истории Ноя. На склонах свода по направлению к стенам восседают мощные фигуры пророков и сивилл. Четыре больших угловых клина изображают Юдифь и Олоферна, Давида и Голиафа, Медного Змия и Казнь

Амана. В стрелках свода и полукруглых полях над окнами изображены предки Христа в бытовых, интимных семейных группах. Внутренняя связь этих картин ясна. Мы видим юный человеческий род в оковах своего греха, под гнетом наказания и с надеждой на избавление. У каждой из девяти картин «Сотворения мира», расположенных по ширине плафона, своя собственная перспектива. Начиная с изображений из жизни Ноя на стороне (прежнего) входа, которыми Микеланджело начал роспись, и кончая днями творения на алтарной стороне, величина фигур все возрастает, композиция становится проще и яснее для обозрения, рядом с этим все крупнее делаются декоративные юноши и помещенные над ними пророки и сивиллы. Что здесь имел место расчет мастера на более удобное перспективное обозрение всего плафона со стороны входа, показал в недавнее время Юсти и хорошо подтвердил Штейнман. Вельфлин впервые сделал верное наблюдение, что средние картины и фигуры, их сопровождающие, улучшаются в том же направлении по богатству и новизне своих движений, по широте, зрелости и нежности своей живописи, так что дальнейшее развитие Микеланджело в его самых интимных изгибах в продолжение этой работы не подлежит никакому сомнению. Из девяти картин потолка три с изображением Ноя еще довольно тесно примыкают к стилю картона «Купающихся солдат», на переходе стоит замечательная по силе и равновесию композиция с двумя моментами – «Грехопадением» и «Изгнанием из Рая». Картина «Творение Евы» показывает уже новый род осмысления поворотов фигур в ясной зависимости от их положений: Адам полулежит, а за ним пышно расцветает Ева. Мощным творчеством отмечено «Создание Адама», где пронсящийся Всемогущий вызывает к жизни первого человека от персти земной, как бы силой магнетизма,

протягивая к нему повелительную десницу с протянутым указательным пальцем. Три остальные картины представляют первые дни творения с несущимся во вселенной, величественным в своих жестах Творцом. Далее идут чередой многочисленные образы Мощных пророков и сивилл, тронутых жизнью тела и духа, разнообразная характеристика которых соединяется с красотой, исполненной святости; за ними идут несказанные по разнообразию и благородству юноши, полные силы и движения, в целях декоративности потолка уединенные каждый в самостоятельный образ. Древние предки Спасителя в распалубках и лонетах, в своем новом бытовом воспроизведении в росписи плафона, олицетворяют спокойствие в противоположность бурному движению, просто человеческое в противоположность сверх-человеческому и божественному. Пред этим творением нельзя настроиться на церковный лад, однако оно полно величия и святости того Божества, которое сотворило человека по своему подобию. Со Львом X (1513–1521) Микеланджело не повезло. Из фасада Сан Лоренцо во Флоренции, задуманного в виде остова для множества статуй, ничего не вышло. «Трагедия» гробницы Юлия II шла своим путем. Только три оконченные и четыре неоконченные мраморные статуи этого времени говорят о том воодушевлении, с которым тогда Микельанджело посвящал себя этой работе. Двое из скованных невольников, которые должны были украшать пилястры пьедестала, по Брокгаузу библейские символы плена человека на земле, находятся в Лувре, в Париже. «Изнемогающий» раб особенно принадлежит к наиболее захватывающим и прочувствованным произведениям мастера. Грюнвальд показал, что один из этих рабов задуман по фигуре античного Нарцисса. Главная статуя верхнего этажа, Моисей, теперь занимает место в середине памятника в

Сан Пьетро ин Винколи в Риме, совершенно упрощенного и оконченного еще в 1545 г. Готовый воспрянуть и поразить богоотступный народ громом своего гнева, избранник Бога сидит со скрижалями завета. Этот образ Микеланджело наделил чрезмерной духовной и телесной жизнью и с неслыханным мастерством отвоёвал ее у мрамора. Именно эти статуи неподражательно передают душевное состояние изображаемых не только выражением лиц, но и движениями тела, и с ними едва ли равноценны смело построенная группа «Победы» в Национальном музее во Флоренции и мощный, пригвожденный ко кресту мраморный нагой Христос в Санта Мария sopra Минерва в Риме.

Работы Микеланджело при Клименте VII

При Клименте VII (1523–1534) Микеланджело создал «Новую сокровищницу», т. е. усыпальницу Медичи в Сан Лоренцо во Флоренции, свое первое действительно выполненное архитектурное творение. Здесь стоят, один против другого, надгробные памятники Джулиано и Лоренцо Медичи, а у третьей стены неоконченная, одаренная особенной жизненностью Богоматерь между святыми Косьмой и Дамианом, выполненными его учениками. Капелла представляет четырехстороннее помещение с возвышающимся, как бы висячим куполом. Расчленение стен на два яруса коринфскими пилястрами и нишами, увенчанными полукруглыми верхами, производит еще впечатление классического стиля, хотя Микеланджело придавал пропорциям отпечаток своей новой жизни. В неразрывном союзе с архитектурой находится скульптура капеллы. Стены за надгробиями представляются как бы необходимым их дополнением. Идеальные фигуры обоих властителей сидят над их саркофагами в стенных ни-

шах, обрамленных двойными пилястрами. Джулиано сидит с непокрытой головой в выжидательной позе, с жезлом полководца на коленях и смотрит в сторону. В шлеме, подпирая подбородок левой рукой, сидит Лоренцо, «*il pensoso*», погруженный в думы. Еще значительнее и драматичнее нагие фигуры четырех времен дня, покоящиеся на низких сводах крышек саркофагов: они, как указал Брокгауз, являются церковными символами, известными в одном амброзианском гимне. Благодаря анатомическим знаниям Микеланджело удалось именно в этих фигурах использовать способность членов тела к движениям до крайнего предела и оживить мощные тела исключительно благодаря контрастам движений. И какими правдивыми кажутся в одно и то же время бесконечная усталость в «*Serpusculo*» (Вечер), тяжелое пробуждение «Аврорь» у ног Лоренцо, сила движений неоконченного «Дня» и бессознательность глубокого сна без сновидений знаменитой «Ночи». И при всей возбужденности как прекрасен покой, проникающий эти образы и объединяющий их в одно классическое построение со статуями властителей, ниже которых по сторонам они расположены.

Время правления Павла III (1534–1549) охватывает последнюю великую пору художественной деятельности Микеланджело, теперь навсегда возвратившегося в Рим. До 1541 г. он трудился над колоссальной картиной Страшного Суда, которой украшал алтарную стену Сикстинской капеллы. Внизу налево мертвые встают из гробов, внизу направо классический перевозчик теней Харон, как в поэме Данте, прогоняет бедные души из своего челнока на берег ада ударами весла.



Рис. 7. Усыпальница Медичи

Вверху на облаках, посередине находится Христос, величие которого выражено более мощью Его тела и тяжелой силой Его отвращающегося жеста, чем выражением лица. Бурно, густыми толпами окружают его мученики. Слева парят к небу искупленные, любовно увлекающие вверх один другого. Справа осужденные, дико клубясь, падают в ад. Как художнику, мастеру пришлось здесь иметь дело главным образом с тем, чтобы соединить огромное количество обнаженных, величавых в своих движениях фигур в группы единого грандиознейшего действия; именно в массовых движениях нагих тел состояла новизна замысла этого произведения, и только потому, что большинство этих великолепных фигур свободно парит в воздухе, их движения не имеют здесь иных оправданий, кроме анатомических. К сожалению, написанные позднее части

одежда нарушили первоначальное впечатление громадной картины. Кто захочет спорить с гением? В отрицательном отношении к картине никогда не было недостатка, но она есть и остается одним из возвышеннейших творений человеческих рук. Последние фрески Микеланджело (1542–1550) это «Распятие ап. Петра» и «Обращение ап. Павла» в «Капелла Паолина» в Ватикане. Единственным по сильному, захватывающему драматизму впечатлению, дающему возможность понять соответственное бурное движение на небе и на земле, является особенно «Обращение ап. Павла». Последние скульптурные произведения Микеланджело, как то: фигуры Рахили и Лии по обеим сторонам Моисея на памятнике Юлия II в Сан Пьетро ин Винколи в Риме, позднее законченного лишь в 1545 г., и еще дышащие особенностями стиля мастера, уже, однако, состарившегося, неоконченные группы Положения во гроб в соборе во Флоренции и в палаццо Ронданини в Риме, обнаруживают, однако, упадок творческих сил мастера, между тем как немного ранее возникший бюст Брута в Национальном музее во Флоренции принадлежит еще к его совершенным произведениям. К остальным работам Микеланджело позднего периода относятся мастерские рисунки с мифологическими сюжетами в Виндзоре, посвященные им своему любимцу Томмазо Кавальери, и знаменитый, сохранившийся только в оксфордской копии, рисунок Распятия, подаренный им своей приятельнице, поэтессе Виктории Колонна. В это время Микеланджело занимали главным образом большие строительные предприятия, не требовавшие собственноручного выполнения. За несравненной капеллой Медичи последовала библиотека Лауренциана библиотека, возведенная в 1523 г. во Флоренции, также для Климента VII. Прихожая с лестницей, с ее парными колоннами, вдвину-

тыми в стены, стенными нишами, плоские дугообразные фронтоны которых поддерживаются пилястрами в виде гермы, с ее тройной лестницей, обставленной перилами только в средней части, где ступеньки закруглены, является первообразом всех зданий стиля барокко. Ни в одном из прочих своих архитектурных сооружений Микеланджело не был так свободен, как в этом, и именно по этой причине оно стало, как показал Ригл, краеугольным камнем стиля барокко. Все же, как много чувства в выборе благородных форм и пропорций сказывается не только в главном зале библиотеки, но и в этой прихожей.

Архитектурные сооружения Микеланджело

В Риме Микеланджело составил затем проект великолепной новой площади Капитолия с Сенаторским дворцом в глубине, обставленным направо и налево от входа лестницами, с дворцом Консерваторов направо, Капитолийским музеем налево и с античной конной статуей Марка Аврелия посередине. Такой эта площадь является перед нами еще задолго до своего окончания на одной опубликованной Михаэлисом гравюре 1569 г. Все три здания в связи производят сильное, свойственное только им впечатление. Замечательны ряды мощных, выступающих наподобие лизен коринфских пилястров, объединяющих оба главных этажа всех трех фасадов; интересны своеобразные колонны, украшенные капителями заново придуманного ионического образца, стоящие рядом со столбами в открытых галереях нижних этажей обоих боковых зданий; характерны дугообразные плоские фронтоны окон, украшенные раковинами. Всюду мощь выступающих карнизов и делящих частей – отвечает единому основному замыслу мастера. Затем следует его замечательно

разумное приспособление терм Диоклетиана под церковь Санта Мария дельи Анджели, а позднее, уже в 1561 г., его Порта Пия, внутренняя сторона которой уже имеет разорванные, как в барокко, фронтоны. Но все эти сооружения остаются в тени перед проектом собора св. Петра. Уже под руководством Браманте над возведением его трудились Бальдассаре Перуцци и Антонио да Сангалло Младший. После Браманте руководство постройкой взял на себя великий живописец Рафаэль, вновь присоединивший продольный корпус к зданию центрального типа. Рядом с Рафаэлем вначале участвовал старый Джулиано да Сангалло (ум. в 1516 г.); при нем продолжали работать до его смерти Перуцци и молодой Антонио да Сангалло (ум. в 1546 г.). Последний затем получил главное заведывание, и только после смерти Антонио великий Микеланджело назначен был, с 1 января 1547 г., главным строителем собора св. Петра. С юношеским жаром приступил он к работе, вернулся снова к строгому центральному типу здания и заявил, что всякий, кто отступил бы от планов Браманте, удалится от истины. Но он упростил план, усилил массы, составил план пятикупольного храма с четырьмя более низкими куполами, из которых позднее были выполнены только два, и установил высоко возносящийся средний купол, богатый окнами барабан которого, как и фонарь над ним, окружен шестнадцатью парами колонн, сильно и с такой внушительностью и красотой выступающих вперед, какие были во власти неподражаемого мастера. Снаружи он предположил мощное, единообразное расчленение пилястрами с полосой аттика вверху, что и выполнено на задней части храма, а на фасаде величественную паперть с колоннами. Мог бы явиться пластически выраженный, величавый по своей органичности образ здания. Лишь конец столетия увидел окончание купола; в остальном же

впоследствии все вышло иначе. Когда Микеланджело умер в 1564 г., современники его почувствовали, что свет большого искусства погас. Потомство же столетия потратило в напрасных усилиях распространить и сделать всеобщим его в высшей степени личный художественный язык.

Творчество Фра Бартоломео

Бартоломео дель Фатторе, в жизни Баччио дела Порта, в качестве доминиканского монаха получивший имя Фра Бартоломео (1472–1517), был исключительно живописец. Как таковой, однако, он принадлежал к завершителям нового направления. При всех своих переменах стиля, стоящих в связи с появлением Леонардо и Микеланджело во Флоренции (1501–1505), с его путешествием в Венецию (1508), быть может, также с поездкой в Рим (1514), он всегда оставался возвышенным воином божьим, очистившимся и просвещенным благодаря учению и мученической смерти друга его Савоноролы (1498). Вступив в монастырь Сан Марко во Флоренции (1500), он удалился от всякой земной суеты и, как некий Фьезоле своего времени, не знал другого тщеславия, как уготовлять прочное место властителям и святым христианского неба в полных достоинства и зрелости человеческих образах в церквах своей тосканской родины. Установившиеся, чистые линии красоты облекают его верные природе могущественные образы; спокойное святое пламя светится в темных глазах его замечательно очерченных лиц; в его группах господствует пирамидальное, уравновешивающее построение. Усиливая, однако, тон и без того сильных красок и резкость светотени, на что, собственно и рассчитана композиция его наиболее зрелых картин, он действовал во Флоренции, после отъезда Леонардо, как новатор

колорист. Его учителем был Козимо Россели. Из учеников его при этом особенно выделяется Мариотто-Альбертинелли (1474–1515), его друг, союзник и товарищ, с перерывами, вплоть до 1512 г. Главным произведением раннего периода Бартоломео является большая фреска Страшного Суда, перенесенная из Санта Мария Нуова в Уффици, во Флоренцию. Только верхняя половина картины (1499) принадлежит Бартоломео, нижнюю половину он поручил исполнить Альбертинелли, в год (1500) поступления своего в монастырь. Как просто еще все происходит на этом мировом суде, если его сравнить с гигантским произведением Микельанджело, и, однако, как далеко он превосходит обычные приемы XV столетия! Полу-крут сидящих на облаках апостолов, над которыми восседает на троне Спаситель с поднятой правой рукой, с головками порхающих серафимов вокруг него, удален вглубь композиции плавным ритмом линий, а величавые фигуры апостолов расположены попарно так, что между ними видна связь внешняя и духовная.

В первые годы своей жизни в монастыре Фра Бартоломео решил закрепить массу новых встречавшихся лиц только в нежных рисунках пером, большинство которых сохранилось в Уффици. По совету своего настоятеля он в 1504 г. вернулся, однако, к живописи. Тогдашнюю манеру его характеризует «Видение св. Бернарда» во Флорентийской академии; в полный профиль стоят друг против друга Мария и святой; спокойно ложатся их одежды; о Леонардо напоминает дымка пейзажа.



Рис. 8. Фреска Страшного Суда

Перемену стиля Бартоломео после венецианской поездки показываю его запрестольные образа – «Святого собеседования» в соборе св. Мартина и явление Бога-Отца над двумя святыми женами в музее города Лукки. Уже нагота ангелов-детей, нежная округлость их тел, наконец, насыщенные горячим золотом краски отличают эти картины от более ранних его произведений. Для дальнейшего развития Бартоломео как флорентийца важны некоторые из его запрестольных образов, проникнутые в высшей степени узким пониманием пространства, так как в них вместо пейзажного фона является церковное, в виде ниши, сооружение, перед которым парящие ангелы откидывают завесу балдахина над сидящей на троне Богоматерью. Строго проведенной линейной перспективе этих картин отвечает последовательная резкость падающего с одной

стороны живописно усиленного света. Главные произведения этого рода находятся в кафедральном соборе в Безансоне, в Лувре в Париже, в церкви св. Марка и в палаццо Питти во Флоренции. Последняя перемена в стиле мастера, приведшая его к еще более рельефному выделению отдельных фигур, а также к более отчетливой самостоятельности их движений в смысле римской школы, сказывается, например, в его задушевной, богатой фигурами Мадонне делла Мизерикордиа в Пинакотеке города Лукки, в его св. Марке в палаццо Питти, а также в его прекрасных святых семействах римского палаццо Корсини (Национальной галереи) и собрания Кука в Ричмонде. Своеобразное впечатление производит его Сретение Господне 1516 г. в Венском придворном музее спокойной мощью своих фигур. Поразительно захватывает своим ритмическим, но внутренне свободным языком жестов «Воскресший Христос среди евангелистов» в палаццо Питти. Поразительно по композиции и внутренней жизни «Оплакивание Христа» того же собрания. Две фигуры апостолов, прибавленные одним из учеников его, «чтобы восстановить равновесие группы», к счастью, снова удалены. Именно благодаря свободе, с которой объединены композиция и настроение, эта картина до сих пор сохранила свою убедительную силу.



Рис. 9. Воскресший Христос среди евангелистов

Фра Бартоломео не принадлежал к числу всеобъемлющих мастеров, но как живописец он принес многое для внутреннего единства рисунка и красок, формы и содержания.

Рафаэль – первые работы

Рафаэль Санти (1483–1520), самый общеизвестный из итальянских художников. В самых отдаленных кругах человечества, любящего искусство, его создания считаются вместилищем всех художественных совершенств, несмотря на отрицание, являющееся время от времени со стороны иначе настроенных. К тому же сравнительная история искусства должна признать, что

собственноручные произведения его зрелого времени, в которых природа неразрывно слалась с чувством прекрасного, принадлежат к чистейшим и благороднейшим творениям искусства всех времен, Рафаэль не был одарен, как Микеланджело, мощным художественным своеобразием. Вначале он развивался в самой тесной связи со своими учителями. Но едва только он нашел самого себя, как многочисленные заказы принудили его пустить в ход под видом своих произведений ученические работы, для которых только в некоторых случаях он делал эскизы. Несмотря на это, все же изумительно то множество собственноручных произведений, которые он дал, прожив всего 37 лет. Архитектором Рафаэль стал позже, вследствие связей с Браманте и Перуцци. Как скульптор он остается незаметным, хотя и выполнил кое-какие работы в мраморе и бронзе. Живопись была его коренным и истинным призванием. Понятно само собой, что юный Рафаэль до смерти (в 1494 г.) своего отца Джованни Санти в Урбино был его учеником. Что он затем перешел в мастерскую Тимотео Вити (делла Вита), который в 1495 г. поселился в Урбино. Этому не противоречит его юношеское развитие, как показал Гронау, по видимому, стоявшее в связи с именем одного из главных учеников его отца и товарища его по мастерской Вити, Ванджелеста ди Андреа ди Мелето, сообща с которым он в 1500 г. расписал алтарь в Читта ди Кастелло. Лишь в 1499 г., после того как Пьетро Перуджино возвратился в Перуджино, он поступает в мастерскую этого живописца и становится его ревностным учеником. Когда Перуджино переселился в 1502 г. во Флоренцию, Рафаэль так тесно сблизился с Пинтуриккьо, который тогда собирался исполнять свои фрески в Сиене, что оба мастера не пренебрегали при случае пользоваться рисунками друг друга. Осенью 1504 г.

Рафаэль уехал во Флоренцию, однако не оставляя совершенно своей деятельности в Перуджии; в 1508 г. Юлий II призвал его в Рим, ставший с этого времени его родиной. Мы не можем согласиться с Морелли и его ближайшими последователями, что Рафаэль написал свои маленькие картины, св. Михаила в Лувре, трех граций в Шантильи и «Сон рыцаря» в Национальной лондонской галерее, еще в Урбино, в 1499 г., под руководством Тимотео. Язык форм этих небольших картин кажется нам для этого слишком зрелым. Скорее, вместе с Зейдлицем и другими, их можно отнести к первому флорентийскому периоду мастера. Первыми настоящими произведениями Рафаэля, сохранившимися до нашего времени, мы считаем его картины строго перуджиновской манеры. Что иногда к ней присоединяются намеки на Франча, объясняется посредничеством Тимотео. Рядом с ранними Мадоннами Берлинского музея стоит привлекательная, замечательная своим зимним пейзажем Мадонна Конестабиле в Эрмитаже, в Петербурге. Из трех больших запрестольных образов, которые являются лучшими работами Рафаэля раннего периода, «Распятие» собрания Монда в Лондоне производит еще впечатление повторения в малом размере большого Распятия Перуджино в Санта Мария Маддалена во Флоренции, между тем как знаменитое «Коронавание Марии» Ватиканской галереи по письму тела и по различной характеристике отдельных фигур идет уже дальше Перуджино. Самое замечательное из этих произведений есть все же прекрасное «Обручение» в Брере в Милане, написанное в 1504 г. Самостоятельное значение его выступает еще убедительнее с тех пор, как Беренсон доказал, что сходная картина музея в Каэне принадлежит не Перуджино и, следовательно, должна считаться не прототипом, а подражанием картине в Брере. Симметричное изображение Иосифа и Марии

на переднем плане большой площади, в глубине которой возвышается храм в стиле ренессанса, отделенный от главной группы и сопровождающих ее фигур на высоту головы, восходить, однако, к «Передаче ключей» Перуджино в Сикстинской капелле. Но тихая красота изображенных лиц, спокойная замкнутость композиции и сочные, горячие краски, отличающие картину, являются уже интимнейшей особенностью Рафаэля.

Во Флоренции на молодого урбинца оказали влияние прежде всего Мазаччо и Донателло, Леонардо и Фра Бартоломео. Фреска Рафаэля 1505 г. с изображением видения в Сан Северо в Перуджи следует «Страшному Суду» Бартоломео не только в изображении великолепного полукруга святых на облаках, но и в позе, и в расположении одежда торжественно сидящего посредине на облаках Спасителя. Нижнюю часть картины докончил старик Перуджино.

К одному рельефу Донателло примыкает небольшой святой Георгий с копьем наперевес в Эрмитаже в Петербурге, а уж за ним следует небольшой святой Георгий в Лувре, с поднятым мечом. Влияние Леонардо показывают ранние портреты супружеской четы в палаццо Питти на фоне пейзажа, которые, хотя и не изображают Анджело Дони и его жену, как доказал Давидсон, все же являются достоверными юношескими произведениями Рафаэля.



Рис. 10. Коронование Марии

Его рисунок пером к женскому портрету в Лувре предполагает, очевидно, также знакомство с Моной Лизой Леонардо. На выразительном портрете «Донны Гравиды» в палаццо Питти и на мечтательном собственном портрете в Уффици играет нежная светотень Леонардо. На той же почве выросли рафаэлевские Мадонны и Святые семейства, прославленные идеальные создания его флорентийского времени. В чисто семейных, иногда даже по-домашнему простых, более ранних флорентийских Мадоннах он выражал их простое

земное материнство и вместе с тем подымал их в свое собственное царство красоты, где сливаются небесное и земное. Как строго выделяется на темном фоне торжественная Мадонна дель Грандука, в палаццо Питти, как нежно прижимает к себе свое дитя на фоне светлого неба Мадонна Темпи Мюнхенской Пинакотеки, в каком живом движении сидит на фоне веселого пейзажа Мадонна Колонна Берлинского музея, занятая чтением, а ребенок нетерпеливо хватается за ее грудь. Более глубокими по мысли становятся Мадонны, допускающие маленького Иоанна как товарища игр. На этих прелестных картинах, свободных созданиях новой эпохи, внушенных «Мадонной в скалистом гроте» Леонардо, Мадонна является в рост, большею частью в пирамидальном построении, с младенцем, среди богатого пейзажа, украшенного цветами на переднем плане. «Мадонна на лоне природы» Венского придворного музея, «Мадонна со щегленком» в Уффици и «Прекрасная садовница» в Лувре, к которым на переходе к римскому времени присоединяется эрмитажная Мадонна Альба, являются наиболее совершенными произведениями этого рода. В Святые семейства Мадонны превращаются вследствие присутствия Иосифа. Так, например, радостные идиллии представляют Святое семейство под пальмовым деревом в Бриджватер-Наузе в Лондоне и прелестное небольшое Святое семейство с ягненком в Мадридском музее Прадо, основной мотив которого – попытка мальчика-Иисуса покататься верхом на ягненке – взят с леонардовского картонa св. Анны.



Рис. 11. «Мадонна со щегленком».

Становление творчества Рафаэля

На влияние Фра Бартоломео указывают флорентийские алтарные картины Рафаэля, более значительные по размерам, именно, применением балдахинов, под которыми сидят среди святых Мадонны. Еще полу-умбрийским по изобретению является, однако, алтарь мистера Пирпонта Моргана в Нью-Йорке. Более прозрачно написана еще умбрийская по настроению Мадонна Анзидеи Лондонской Национальной галереи. Особенно выразительна «Мадонна под балдахином» в

палаццо Питти, законченная позднее руками учеников. Все, что почерпнул Рафаэль в это время у Микеланджело, показывает его последняя флорентийская картина, большое «Положение во гроб» галереи Боргезе в Риме. Напряжение тел у мужчин, несущих Спасителя ко гробу в скале налево, выражено резче, чем душевная скорбь участвующих лиц. Мотив движения жены, сидящей справа на земле и подхватывающей Мадонну, навеян Мадонной Микеланджело в Уффици. Типичным головам недостает теплоты полной личной жизни. Картина более продумана, чем прочувствована.



Рис. 12. Фрески Stanza della Segnatura.

В Риме 25-летнего маэстро ждали высочайшие задачи. Юлий II поручил ему украшение живописью трех комнат (станц) Ватикана, и в то самое время, когда Микеланджело расписал потолок Сикстинской капеллы, Рафаэль украсил (1508–1510) среднюю Stanza della Segnatura бессмертными фресками, в которых выступил

собственно ему присущий монументальный стиль, основанный на ясном равновесии, верности природе и красоте. На четырех стенах и в сводах помещены символические картины четырех мировых сил духа, именно теологии, философии, юриспруденции и поэзии. Из четырех сидящих на тронах женских фигур в стрелках свода, навеки олицетворивших эти силы, в памяти потомства особенно и неизгладимо запечатлелась возвышенная крылатая фигура поэзии. Из четырех композиций в парусах сводов, поясняющих эти аллегории событиями священной легенды. Грехопадение впервые показывает в Рафаэле мастера, совершенно свободно владеющего передачей нагого тела и его движений. Четыре большие настенные композиции, в которые прежние и новые толкователи вложили слишком таинственный смысл, стали типом величественных символично-исторических композиций «Собраний». Теология олицетворена в виде небесных владык в спокойном величии восседающих на облаках, между тем как собравшиеся внизу на широкой открытой террасе представители земной церкви оживленно обмениваются мнениями. Полукруг облаков с восседающими на них по обе стороны святой Троицы представителями патриархов и святых является только более широким и глубоким по мысли повторением в новом виде подобного же произведения Рафаэля в Перуджи. Но то искусство, с которым разделено земное собрание на две соответственные группы по сторонам престола с дароносицей, та кажущаяся полная свобода, внутри замкнутая строжайшей симметрией, затем тот ритм линий в движениях, развивающийся в связи с замечательным чувством пространства не только слева направо, но и в глубину картины, наконец, то, что каждый образ наделен высшей красотой и художественно необходим на отведенном ему пространстве, — все это казалось тогда

новым и единственным в своем роде и осталось образцовым до сегодняшнего дня. Картина на противоположной стене представляет философию и известна под именем «Афинской школы». Торжественное собрание философов, среди которых выделяются Платон и Аристотель, происходит в величественном здании, напоминающем великолепный внутренний вид собора св. Петра по проекту Браманте, быть может, спроектированном при его содействии и объединяющем обе половины собрания. Отдельные группы уравновешены здесь одна с другой еще свободнее, чем там, но приемы расчленения пространства прекрасными линиями, совпадающими с естественными очертаниями фигур, и здесь, во всем живом движении картины господствуют как рифма и метр в стихе, выраженном наиболее подходящими словами. Две другие стены, с окнами в них представили для художника новую трудность, но Рафаэль, расположивши радостный Парнас под «Поэзией», которую он поясняет, а «Юриспруденцию» изобразив в виде трех отдельных фигур на противоположной стене, соответственно трем простенкам между окнами, извлек искусно выгоду из затруднения.

Над следующей комнатой, Stanza d'Eliodoro (Гелиодора), Рафаэль работал от 1512 до 1514 г. Здесь драматический пафос заступил место эпического спокойствия Станца делла Сеньятура. Здесь потребовалось изобразить чудесные случаи вмешательства неба для охраны церкви, как прообразы побед Юлия II мечом и духовным оружием.



Рис. 13. Фрески для Stanza d'Eliodoro.

Четыре главные картины представляют изгнание Гелиодора из Иерусалимского храма, изгнание Атиллы Львом Великим, обращение сомневающегося священника к учению о пресуществлении во время обедни кардинала Больсены и освобождению апостола Павла из темницы. Здесь предстояло, по крайней мере в двух первых картинах, вести драматический рассказ, выражая его внешним образом посредством оживленного движения людей и лошадей и, более того, многочисленными, сталкивающимися и расходящимися группами. В картине Изгнания Гелиодора, на которой дерзкий пришелец изгоняется из храма небесным всадником, а слева является сам Юлий II на своих носилках как зритель и даже до известной степени как заказчик картины, начинает собой ту манеру изображать движение групп и линий, которая, не убеждая нас непосредственно в своей необходимости, обозначена была Стржиговским как «область барокко». Как и в рисунке, подобное же изменение произошло на этой картине и в живописном

распределении света и колорита. Храм наполнен уже таким рассеянным светом, какой тогда еще не практиковался в итальянской фресковой живописи. Освобождение Петра из темницы является уже настоящей живописью ночи, с тремя различными источниками света, действующими взаимно. Те же изменения, как и на этих двух сериях фресок, отражают отдельные картины Рафаэля первого римского времени. Сюда из области стенной живописи относится только пророк Исаия в Сант Агостино в Риме, фигура, очевидно, ведущая свое происхождение от пророков Микеланджело. Из числа станковых картин в это время являются портреты, Мадонны и алтари, отличающиеся самостоятельной силой Рафаэля. Портрет Юлия II в Уффици (повторение в палаццо Питти), на котором великий папа сидит глубоко задумавшись в своем кресле, в красном бархатном оплечье, по своему замыслу, композиции и письму принадлежит к первым совершенно свободным портретным произведениям этого времени. Из собственноручных Мадонн Рафаэля особенным, свободным римским воздухом этих дней овеяны Бриджватерская Мадонна лорда Эллсмира (Бриджватер-Хауз) и Мадонна Альдобрандини. Позднее написанная «Мадонна делла Седиа», в палаццо Питти, является, однако, наиболее законченным выражением простого образа матери, сидя в кресле, прижимающей к себе дитя, между тем как его товарищ по играм стоит тут же, молясь. Пестрый головной платок и цветная шаль простой римлянки резко выделяются на темном фоне. Эта группа, столь чистая по плавности линий, заключена в круг. В благородных и величавых чертах Мадонны любовь и чистота сами по себе являются святыми. «Мадонна Фолиньо» Ватиканского музея и «Мадонна с рыбой» Мадридской галереи – два алтарных образа Рафаэля этого времени. Мадонна Фо-

линьо изображает видение и отличается редкой силой реалистического исполнения. На облаках, окруженная ореолом ангелов, сидит Мария с играющим младенцем-Христом. На земле, среди сияющего пейзажа, молится между двух святых, стоя на коленях, жертвователю Сигизмондо Конти. Композиция в смелых контрастах линий, глубокое, яркое по краскам письмо, выражение самого искреннего религиозного рвения в лицах святых и в лице жертвователя, этого самого замечательного из всех портретов донаторов, ставят эту картину в ряд путеводных созданий кисти высокого Ренессанса. Трогательное впечатление производит «Мадонна с рыбой». Эта картина по величавости характеров и широте замысла также является одним из важнейших произведений нового рода живописи.

Признание работ Рафаэля

Лев X (1513–1521) рассчитывал на Рафаэля еще более, чем на Микеланджело, и не считался при том с ограниченностью сил одного человека. Так, уже в 1514 г. он поручил ему продолжение постройки собора св. Петра, а в следующем году назначил его, кроме того, главным руководителем всех раскопок древностей, как в самом Риме, так и в его окрестностях. Кроме того, Рафаэль должен был еще украсить фресками последнюю из трех упомянутых ватиканских комнат, примыкающий к ним большой зал и «Ложи» (галерею) второго этажа, открывающиеся во двор св. Дамазы, да еще составить проекты ковров для украшения нижней части Сикстинской капеллы. К этим заказам присоединились многочисленные другие с разных сторон. Удивительно ли, что мастер теперь лишь в редких случаях успевал сам закончить картину? По существу, теперь выступили его ученики, что доказал Долльмайр, в особенности

Джованни-Франческо Пенни, «il fattore», и Джулио-Пиппи Романо, принявшие участие в самых важных работах; им часто принадлежит уже не только исполнение кистью, но и изготовление картонов позднейших рафаэлевских фресок. Свои рисунки для гравюры на меди, которую он, побужденный успехами Дюрера, хотел возродить и в Италии, Рафаэль отдавал гравировать своему ученику Марку-Антонио Раймонди. Как художник-архитектор Рафаэль давно уже заявил себя в архитектурных фонах своих картин. Как настоящий строитель он выступил немедленно по приезде в Рим. Его маленькая церковь с куполом Сант Элиджио (1509) и его капелла Киджи в Санта Мария дель Пополо в Риме примыкают к классическим созданиям Браманте. Более самостоятельна прекрасная вилла Киджи, теперь Фарнезина, на Тибре, со времени Геймоллера, с которым, однако, не все согласны, приписываемая уже не Перуцци, а Рафаэлю. Отличное двухэтажное здание с флигелями, в обоих этажах расчлененное дорическими пилястрами, вверху увенчано фризом с гирляндами. Из проекта Рафаэля для собора св. Петра почти ничего не было исполнено. Сохранившийся палаццо Видони в Риме с первым этажом, отделанным рустикой, с верхним, украшенным дорическими полуколоннами, примыкает к последним постройкам Браманте. Своим путем Рафаэль пошел только в разделе фасада палаццо Бранкони, сохранившегося только в гравюрах. Первый этаж его был украшен тосканскими полуколоннами, а верхние этажи – только слуховыми окнами во фронтонах и фризом гирлянд. Чередование плоских, полукруглых и треугольных фронтонов с окнами, вызвавшее сначала насмешки, несмотря на то, что оно встречается уже в древнеримском искусстве, повторяется над окнами простого палаццо Пандольфини во Флоренции, простые и благородные пропорции кото-

рого яснее всего выражают свойственное Рафаэлю чувство прекрасного. Прекрасна также по великолепию своего расположения и благородству пропорций рафаэлевская вилла Мадама (1515) близ Рима, законченная Джулио Романо. Сохранившаяся средняя часть ее с галереей в три арки принадлежит к чудесам архитектуры. Теодор Гофман в связи с объяснением именно этого здания обработал вообще архитектурную деятельность Рафаэля. Затем следуют последние большие фрески, предпринятые Рафаэлем. В третьей комнате, или станце, Ватикана (1514–1517) Лев X велел изобразить деяния пап, предшественников его по имени. Благодаря картине, представляющей пожар в Борго, прекращенный Львом IV посредством благословения, эту комнату обыкновенно называют «Станца дель Инчендио».



Рис. 14. Украшения для Станца дель Инчендио.

Три остальные картины изображают «Клятву Льва III», «Коронавание Львом III Карла Великого» и «Морскую победу» Льва IV над сарацинами. В частности

здесь заметно намерение снова пробудить классическую древность, под знамя которой Рафаэль теперь все чаще и чаще становился. Вообще в картинах со священнодействиями, помещенных на оконных сторонах, видно спокойствие в построении рядов фигур, навевающее скуку, а в больших картинах с движением такое разложение общего действия на отдельные мотивы, которое стоит на переходе к маньеризму. Кое-что в этой комнате исполнил Джулио Романо, а большую часть – Пенни. Фрески «Зала Константина», находящегося позади рафаэлевских «Станц», представляют основание христианской церкви Константином Великим. Главная картина, битва с Максенцием, примыкая к леонардовской битве при Ангиари, стала образцом многих последующих изображений битв конницы. Рафаэль, по-видимому, не нанес больше ни одной черты на стены этого зала и только распределил украшение его со своими учениками Джулио Романо и Пенни, которые принялись за работу лишь после смерти Рафаэля. Своими разметанными движениями и холодными тонами эти картины совершенно не дают впечатления рафаэлевского искусства. Немногим больше Рафаэль сделал и для украшения упомянутых уже «Лож» Ватикана (1507–1519). 52 главные картины на темы Ветхого и Нового Завета, называемые обыкновенно «Библией Рафаэля», заполняют откосы 13 крестовых сводов. Столбы и стенные пилястры аркад пышно украшены теми «гротесками», которые еще Пинтуриккьо заимствовал из подземных «гrotто» древнеримских построек, скрытых под насыпями земли. Благодаря тогдашним раскопкам, например в термах Тита, они получили новое значение. Эти элементы стенных украшений, состоящие из лиственных и цветочных обрамлений, оживленных различными живыми существами, из декоративных щитов и орнаментально развитых неболь-

ших картин, с их вазами, канделябрами и розетками, с их грифами, сатирами, тритонами и человеческими декоративными фигурами, сочетались в живописи и стуке свободно и творчески в цветистую систему украшений, царившую столетия. Художник, взявшийся за это новое предприятие под наблюдением Рафаэля, был Джованни-Наннида Удине (1487–1564), воспитанный севером Италии и в 1517 г. поступивший в Риме к урбинцу. Удине, по преимуществу мастер писать животных и пейзажи, принял участие также в украшении Лож Библией, повсюду, где требовался ландшафтный фон и животные. Во всем остальном 36 изящно рисованных картин первых девяти пролетов потолка, как полагает Долльмайр, были выполнены главным образом Пенни, между тем как картины десятого пролета и большая часть одиннадцатого принадлежат флорентийцу Перино дель Вага (1499–1547), вступившему в это время в число учеников Рафаэля. Непосредственное всего, однако, отражаются античные образы терм Тита в грациозных мифологических картинах ватиканской «ванной комнаты» кардинала Биббиена, к выполнению которых Рафаэль вновь привлек Джулио Романо наряду с Пенни. На почве христианства затем стоят знаменитые «рафаэлевские ковры», тканые стеновые покровы для Сикстинской капеллы. Десять цветных вытканых в Брюсселе ковров с изображением десяти событий из жизни апостолов были в 1519 г. повешены в капелле, впоследствии убраны оттуда, а затем помещены в «Галерею ковров» Ватикана. Огромные картоны к семи из этих композиций, принадлежащие Саут-Кенсингтонскому музею, были главнейшие произведения последнего «великого стиля» нашего мастера, хотя некоторые и допускали участие учеников, до тех пор пока Долльмайр не попытался показать, что их надо считать работами главным образом Пенни. Как

бы то ни было, все же в простой, ясной значительности образного повествования, в стильной величавости благородных линий, в правдивости и глубине духовного выражения этих единственных в своем роде созданий с нами говорит дух Рафаэля.

Фрески Рафаэля

Рафаэль отмечает свою работу в направлении фресок, что позволяет свидетельствовать о его понимании форм мистических и фантастических существ, Рафаэлю удастся регулярно развивать в этом направлении.



Рис. 15. Фреска Рафаэля

С каким мастерством Рафаэль писал в это время «фрески», когда сам брался за кисть, показывают его прекрасные сивиллы над капеллой Киджи в Санта Мария дела Паче в Риме и еще яснее его волшебная богиня моря Галатея в нижнем этаже виллы Фарнезины. Сопровождаемая тритонами, nereидами и морскими кентаврами, обворожительная богиня несется по морю

на своей раковине, влекомой дельфинами, амурсы прицеливаются в нее из луков. Живописно переданная нота является взору как пластика. Античное снова стало плотью и кровью. Бесспорно, Рафаэль в этом направлении превзошел самого себя, когда собственноручно исполнил прославленные фрески из истории Амура и Психеи (1516–1517) на потолке и в откосах сводов соседней большой галереи той же самой виллы. Все поля были обрамлены Удине роскошными гирляндами плодов. Два продольных поля потолка представляют, как бы на протянутых коврах, суд богов над Амуром и Психеей и свадебный пир вновь соединившихся. Картины в откосах и распалубках также разворачиваются непосредственно на голубом фоне, и тем пластичнее выступают фигуры и группы, больше чем в натуральную величину. Как наглядно изображен гнев богини любви в углу восточной узкой стороны, с какой силой несется по воздуху посланец богов Меркурий, чтобы взять под стражу Психею. Четырнадцать картин в распалубках представляют, как показал Р. Фёрстер, триумф Амура над богами в более легком жанре. Трудно допустить, чтобы Рафаэль принимал так мало участия в столь величественной, простой, равно убедительной и со стороны содержания, и с декоративной стороны общей концепции, как это допускал Долльмайр. Действительно, общепризнано теперь, что Рафаэль не принимал никакого участия в самом исполнении живописи, снова выпавшем на долю Джулио Романо и Пенни. Кроме того, язык форм здесь повсюду грубее, краски менее нежны, чем это было свойственно Рафаэлю. И что же! Чарующее волшебство, секрет одного только Рафаэля, разлитое во всем составе живописи, всегда налицо в ней. Многочисленные масляные картины, выходившие при Льве X из мастерской Рафаэля в качестве его собственных произведений, по большей

части были исполнены Джованни-Франческо Пенни или Джулио Романо по более или менее законченным рисункам или эскизам Рафаэля. Современники так были ослеплены поразительной новизной и естественностью композиций, их живописным исполнением, что почти не замечали разницы. Потомство попыталось именно здесь найти различия и произвести выбор. К числу таких более значительных произведений относится прославленное «Несение креста» Мадридского музея Прадо, известное под названием «Спазимо ди Сичилия», в котором сказывается влияние гравюр на меди Шонгауэра и гравюр на дереве Дюрера. Сюда же без колебаний следует отнести Святые семейства, большую картину архангела Михаила, портрет Иоанны Аррагонской в Лувре, так называемую «Жемчужину» и «Святое семейство под дубом» Мадридского музея.



Рис. 16. Картина «Несение Креста».

Только собственноручные картины Рафаэля масляными красками его последнего времени действительно приковывают к себе наше внимание. Его портреты этого периода показывают близкое следование природе. Именно они своей простой и величественной композицией, своим возвращением от пейзажных к одноцветным фонам, ясной широтой светотени и необыкновенной одухотворенностью характеров обнаруживают все успехи, сделанные портретным искусством. Простые по грудь изображения этого рода – «Женщина в покрывале» в палаццо Питти, прообраз его Сикстинской Мадонны, затем изумительный портрет знаменитого придворного Бальдассаре Кастильоне в Лувре, образец на все времена, великолепный живописный по самому замыслу портрет Джулиано де Медичи в собрании г. Хульчинского в Берлине и превосходный портрет кардинала в Мадридской галерее, принадлежащий к самым зрелым произведениям рафаэлевской кисти. Нечто новое дает портрет ученого Ингирами у м-с Гарденер в Бостоне: его задумчивый взор вверх во время писания выражает мгновенный взгляд. Еще в старинном духе разработан его двойной портрет государственных деятелей Наваджеро и Беаццано в палаццо Дория в Риме; по схваченному сходству и по живописной плавности исполнения, однако, и эта картина стоит уже на новой почве. Этот ряд заканчивается знаменитым портретом-группой папы Льва X с кардиналами де Росси и Джулио де Медичи, в палаццо Питти. Группа величественно объединена. Характеры своей убедительностью первые обращают на себя внимание. Обстановка, в роде настольного звонка, написаны по-северному реалистично. Все приемы живописи, частью, быть может, принадлежащие Джулио Романо, так верно передают вещественность всего изображенного, как в Риме еще не видали в то время. Станковые

картины религиозного содержания Рафаэля в последнюю пору его жизни также принадлежат к самым совершенным его произведениям. Между 1513 и 1516 гг. возник запрестольный образ св. Цецилии, стоящей между четырьмя святыми, находящийся в пинакотеке Болоньи. В опущенных руках святая держит орган и обращает просветленный взор к небу, где музыку исполняют ангелы. Композиция, несмотря на контрасты положений, оживляющие отдельные фигуры, еще строго симметрична. Живопись отличается силой, хотя и несколько суха. Но благоговейное слушание небесной музыки выражено торжественно и с настроением. Затем последовал запрестольный образ для Сан Систо в Пьяченце, «Сикстинская Мадонна», гордость Дрезденской галереи, величайшее чудо рафаэлевского искусства. Картина эта, о которой автор настоящей книги подробно говорил в других случаях, есть собственно такой же запрестольный образ, как все другие. Он представляет Марию с младенцем между святыми – патронами храма, для которого был предназначен. Место действия есть облачное, пронизанное светом небо. Небесная Владычица снисходит на облаках, держа на руке обнаженного младенца. На облаках же слева стоит на коленях св. папа Сикст II, молитвенно смотря вверх, а справа преклоняет колена, со смиренно опущенным взором, св. Варвара. Двое прелестных ангельчиков, восхищенно смотря вверх, опираются спереди на край алтаря, на который папа положил также свою тиару. Напоенный светом воздух полон исчезающими в дымке головками ангелов и серафимов. Все движения, объединенные одним несравненным ритмом линий, смягчены и облагорожены в спокойном равновесии. Новой здесь является та наружная беззаботность, с которой Мария и ее младенец относятся друг к другу и, видимые зрителем прямо пред собою, вперяют на-

встречу ему свои взоры. У них, отмеченных божественностью своего посланничества, взоры обращены, однако, более внутрь себя, чем вовне. Несмотря на это, зрителю кажется, что они смотрят на него, что ради него они спускаются с небес; и более возвышенных взоров, чем эти, в которых отражается вся тайна искупления, не передавала никогда рука земного живописца. Нова также и плавная, широкая живописная манера, новы пронизанные светом красочные соединения этой единственной картины. С полной свободой Рафаэль владеет здесь всеми средствами выражения и воображения; и до сих пор верно то, что его Сикстинская Мадонна принадлежит к немногим истинно совершенным произведениям искусства, существующим на земле. Последней картиной руки Рафаэля было Преображение Господне на горе Фаворе, теперь – в Ватиканской галерее. Сам он закончил только верхнюю часть картины, представляющую Преображение на горе, выполненное утонченной зрелой живописью, как видение, когда смерть вырвала из его руки кисть. Нижнюю часть, представляющую напрасные усилия апостолов исцелить без помощи Спасителя бесноватого отрока, закончили ученики, особенно Джулио Романо. Здесь композиция с косыми пересечениями линий, как показал Стриговский, захватывает уже задачи последующего времени барокко. Из этого видно, что Рафаэль был очень далек от удовлетворения приобретенным, а всегда ставил себе новые цели и подымался все выше.

2. Среднеитальянское зодчество XVI века

Творчество периода Ренессанса

Грандиозность построек расцветшего в Риме высокого Ренессанса повела сама собой к укреплению стен и опор, к предпочтению куполов, бочковых сводов и

столбов, а также к усилению и упрощению отдельных украшений. Рука об руку с этим шло более чистое применение античного языка форм, обусловленное частью лучшим пониманием древнеримского писателя об архитектуре Витрувия, в честь которого в 1542 г. была основана в Риме «Витрувианская академия», а частью раскопками и обмерами развалин римских построек. Этому содействовал новый, более утонченный вкус к пропорциональности и ритму расчленений, к благородству самих пропорций, основанному на законах природы, как, например, на «золотом сечении», воплощенном в человеческом теле, или же на геометрическом построении повторяющихся или чередующихся математически одинаковых, но разной величины основных форм, вроде тех, которые обнаружил Тирш. В строении церквей в короткий промежуток расцвета господствовал центральный, купольный тип, одновременно получивший новую жизнь в Константинополе. Во дворцах все еще главные части представляли двор с колоннами, превращенными в столбы и полуколонны, и фасад, который вначале очень энергично расчленялся резко выступающими, часто парными полуколоннами, но скоро сбросил этот фальшивый лес колончатой архитектуры, чтобы производить впечатление только соотношением отдельных этажей между собой и распределением в них окон, ниш и дверей. Окна же, двери и ниши стали обрамлять полуколоннами или пилястрами и накрывать сверху плоскими треугольными или полукруглыми фронтонами. Из ордеров колонн тосканский или римский дорический (греческого дорического не знали) одно время предпочитался другим, вследствие чего лиственные части кроме гирлянд в украшении фриз, почти вовсе исчезли из архитектурной орнаментики. Все пришло к спокойному равновесию и красоте масс. Из

переходных мастеров, Браманте был не только величайшим, сделавшим все решающие шаги, но и старейшим. Сам Джулиано да Сангалло, знакомый нам среди мастеров раннего Ренессанса был моложе его. Но уже позднейшее положение Джулиано при постройке собора св. Петра и его близкое отношение к Микеланджело показывают, что он сам самостоятельно прошел переходную стадию к высокому Ренессансу, что подтверждают также и его многочисленные рисунки, изученные Фабрици и находящиеся в палаццо Барберини в Риме, в городской библиотеке в Стине и в Уффици во Флоренции. Он зарисовал множество древнеримских зданий и составил ряд проектов, никогда не осуществленных, для роскошных сооружений, как, например, для дворца Медичи в Риме и для фасада Сан Лоренцо во Флоренции. Редтенбахер говорит даже так, что Джулиано, перескочив от раннего ренессанса через высокий, перешел сразу к позднему ренессансу. Несомненно, однако, что до высокого ренессанса дошел только его брат Антонио да Сангалло Старший (1455–1534), так как его церковь Сан Биаджио в Моптепульчиано, крестообразного купольного типа, выдержанная в нижнем этаже снаружи и внутри в дорическом стиле, является более свободным повторением типа церкви Мадонна-Карчери Джулиано в Прато, а продольный корпус церкви Благовещения в Ареццо, загородный и выдержанный в коринфском стиле, обозначает переход от колончатого строения к зданию со столбами. Третьим мастером переходного стиля следует назвать знаменитого скульптора Андреа Сансовино (1460–1529), ученика Джулиано по архитектуре в конце XV столетия, перенесшего флорентийский ранний ренессанс в Португалию. В начале высокого ренессанса он украсил свой родной город Монте Сансовино коринфскими и ионическими галереями,

после 1511 г. выстроил в Риме для кардинала Антонио дель Монте дворец в стиле высокого Ренессанса перед Порта дель Пополо и, наконец, был призван в Лорето для продолжения постройки собора, купол которого возвел Джулиано да Сангалло в 1500 г.



Рис. 17. Портрет Бальдассаре Перуцци работы Рафаэля

Ни один из этих мастеров не мог сравниться с Браманте, позднеримское искусство которого продолжало оказывать живое влияние в средней Италии. Настоящие ученики Браманте были по большей части его помощники или последователи по постройке собора св. Петра. На первом месте следует назвать Рафаэля. Затем последовал выдающийся сиенец Бальдассаре Перуцци (1481–1537), который хотя и зарисовывал и измерял самостоятельно античные здания, но в теснейшей зависимости от Браманте составил, например, свой проект для собора св. Петра, с перемещением внешней колоннады, обрамлявшей закругления ветвей креста, вовнутрь их. Наиболее величественные собственные архитектурные планы Перуцци, находящиеся в Уффици, к сожалению, не дождалось исполнения. Между его осуществленными постройками следует назвать в особенности дворцы и виллы в Сиене, Болонье и Риме. Вазари называет его также строителем виллы

Фарнезины, во внутренней отделке которой он во всяком случае принимал участие. Все его значение показывает палаццо Массими алле Колонне (1535) в Риме. Округленный фасад этого здания удивительно соответствует кривизне узкого переулка; с изяществом отвечает внутренней стороне этого закругления грациозный портик с его живописными нитеобразными концами и его неодинаковыми пролетами между колонн; замечателен парадный двор с его дорической колоннадой, покрытой прямым венчающим карнизом, и с возвышающейся над ней ионической лоджией; Редтенбахер назвал его самым красивым двором ренессанса. Всюду сквозит строго-классическая школа, но обнаруживается также и свободный живописный замысел мастера.

Антонио да Сангалло Младший

Настоящим учеником Браманте был также Антонио да Сангалло Младший (собственно Кордиани, 1483–1546), который причисляется Вельфлином уже к основателям стиля барокко вследствие особых причуд его в духе времени, вроде фасада с наклоном вперед в Цекка-веккиа (Банко ди Спирито), дугообразно выведенного цоколя его палаццо Фарнезе и увеличения числа углов в рамках окон аттика его модели для собора св. Петра в Риме. В общем он все-таки принадлежит еще к представителям чистого ренессанса. Для этого следует только взглянуть на его изящно расчлененные капеллы в Сан Джакомо дельи Спаньоли в Риме и в соборе в Фолиньо, на его целомудренно-чистый палаццо Линотте, ранее приписывавшийся Перуцци. Классической в общем является и его сохранившаяся деревянная модель собора св. Петра, изданная еще Летарульи. Расчлененная снаружи на дорические, ионические и коринфские этажи, она внутри удерживает центральное

расположение, но прибавляет спереди пристройку в виде фасада, слабо вьжущуюся с таким планом. Главная светская постройка его – упомянутый уже палаццо Фарнезе (после 1534 г.) имеет поверхность фасада, испещренную гранями рустики, с воротами в рустик, но уже без расчленения посредством пилястров, а лишь при посредстве окон, очень близко пробитых одно подле другого, причем в обоих верхних этажах они обрамлены колонками и покрыты плоскими треугольными полукруглыми фронтонами. Мощный венчающий карниз, которым Микеланджело увенчал его, отлично объединяет все здание. Живописен дорический входной портик с тремя галереями, украшенными в сводах кассетами, величествен колончатый двор, украшенный внизу дорическими, а сверху ионическими колоннами. Нижние классические этажи его получили своеобразное и выразительное завершение лишь благодаря надстроенному Микеланджело третьему этажу. Джулио Пиппи, прозванный Джулио Романо (1492–1546), стал учеником Рафаэля также в архитектуре. Из римских дворцов его палаццо Маккарани расчленен по образцу более поздних дворцов Браманте и Рафаэля. Более резко он определился в Мантуе, куда переселился в 1525 г. Его собственный дом здесь – простое здание в рустик, с плоскими дугообразными фронтонами на окнах; великолепна его отделка зала во дворце герцогов Гонзага, впечатление чего-то грубого и сильного производит его палаццо дель Те, широко раскинутый герцогский загородный замок, рустиковая броня которого, кажется, ничуть не смягчается делящими ее дорическими пилястрами. Прекраснейшим архитектурным созданием высокого ренессанса считается по праву большая, открытая в сторону сада средняя галерея с ее широкими полуциркульными пролетами, между которыми – мотив, быстро ставший излюбленным, – каждая пара ко-

лонн соединена коротким прямым венчающим карнизом. Классическим смотрит также продольный корпус собора в Мантуе, богатый колоннами, но оригинальный продольный корпус Сан Бенедетто, устои среднего нефа которого повторяют упомянутый уже мотив арочных пролетов с двойными колоннами.



Рис. 18. Портрет Джулио Романо (1492–1546)

Обращаясь к средней Италии, видим, как в Пезаро, под руками живописца Джироламо Дженга (1476–1551), в качестве архитектора продолжавшего направление

Ловраны, но в духе Браманте, не только возникает церковь Иоанна Крестителя зальной системы, крытая бочковыми сводами, но и вырастают великолепные пристройки палаццо Префеттицио Ловраны, но что важнее, на склоне горы является вилла Имперiale, великолепная урбинская усадьба в стиле высокого ренессанса, которую, благодаря исследованиям Тоде, Гронау и Пацака, следует ставить в центре итальянских вилл золотого времени. Особенно типичны внутренние живописные украшения этой виллы как особый род внутренней живописной декорации, раздвигающей перспективные пространства, и в то же время как родоначальницы декоративной итальянской ландшафтной живописи, вроде декораций Перуцци в одной из верхних зал виллы Фарнезины в Риме. Во Флоренции постройки Баччио д'Аньоло Бальони (1462–1548) особенно убеждают в том, как долго местный дух раннего ренессанса жил в более совершенных формах высшего расцвета. Таков, например, его палаццо Бартолини, расчлененный только нишами и окнами с полукруглыми в виде сегмента и треугольными фронтонами. Брамантовский высокий ренессанс разворачивает свои крылья еще в ряде зданий среднеитальянского зодчества, которых строителей мы не можем перечислять. К типу центральных купольных храмов принадлежит церковь Санта Мария делла Консоляционе в Тоди (1508–1524). В плане она имеет четыре одинаково закругленных ветви креста и снаружи более удачно расчленена, чем внутри. Напротив, церковь Мадонны в Монджовино близ Паникале (1524–1526) только внутри достигает полной законченности. Из продольных церквей этого стиля собор в Фолиньо отличается чистотой плана шестиквадратного латинского креста. Из дворцов подобного рода палаццо Угучони во Флоренции, ранее считавшийся за Рафа-

элемент, развертывает над разделанным рустикой первым этажом еще два этажа, нижний, украшенный ионическими, и верхний – коринфскими двойными колоннами. Палаццо Спада в Риме имеет важное значение, так как, несомненно, примыкает к палаццо Бранкони Рафаэля. Первый этаж выдержан в рустике, но в верхних этажах архитектурное расчленение заменено пластическими украшениями, связками фронтонов и нишами с фронтонами и кариатидами. Именно здесь возвестило о себе преобразование вкуса.



Рис. 19. Церковь Мадонны в дель Орто

Итальянское зодчество XVI столетия

Ясное равновесие художественного творчества держится обыкновенно не долее одной человеческой жизни — это лежит глубоко в органических законах историко-художественного развития. Новому поколению остается только или следовать новым целям, или отдаться обычному застою. Счастьем для дальнейшего развития среднеитальянской архитектуры было то, что стремление ко все большей мощи и односторонности и вместе с тем к освобождению от старой схемы олицетворилось здесь в такой могучей художественной личности, как Микеланджело, хулители которого недостойны развязать ремень его башмака. Итальянское зодчество второй половины XVI столетия, или даже до 1580 г., считается некоторыми (например, Як. Буркгардтом и Дурмом) за время великих теоретиков, другими (например, Корн. Гурлиттом) за поздний ренессанс, тогда как Вельффлин стремился показать, что выражение «поздний ренессанс» могло бы подходить для верхней Италии, но не для Рима, где это движение под влиянием Микеланджело сразу перешло в стиль барокко. Труд Ригля примыкает к этому же воззрению, но Шмарсов счел необходимым установить, что стиль барокко, называемый обыкновенно «живописным», в первое время его развития, здесь нас интересующего, следует называть скорее пластическим вследствие стремления его к более объединяющему, органически замкнутому расчленению поверхностей и склонности развивать их в высоту (известное «стремление ввысь»). В римской церковной архитектуре постройки центрального типа снова превратились в продольные, с высоким куполом на месте средневекового «средокрестия», по преимуществу в однефные постройки зальной системы, с капеллами по продольным сторо-

нам, обрамленными системой пилястр и арками, которые открываются в высокую залу, крытую бочковыми сводами, украшенными кассетами. План нижнего основания был упрощен с целью его объединения. Только масса стен как таковая оживлена отступающими назад и выступающими частями. Снаружи, кроме купола, только двухъярусный фасад с фронтоном, расчлененный пилястрами, достиг художественного выражения. Более узкий верхний этаж, который скоро самостоятельно вырос над средним нефом, по примеру Санта Мария Новелла по Флоренции, стал соединяться разнообразными боковыми валютами с более широким первым этажом.

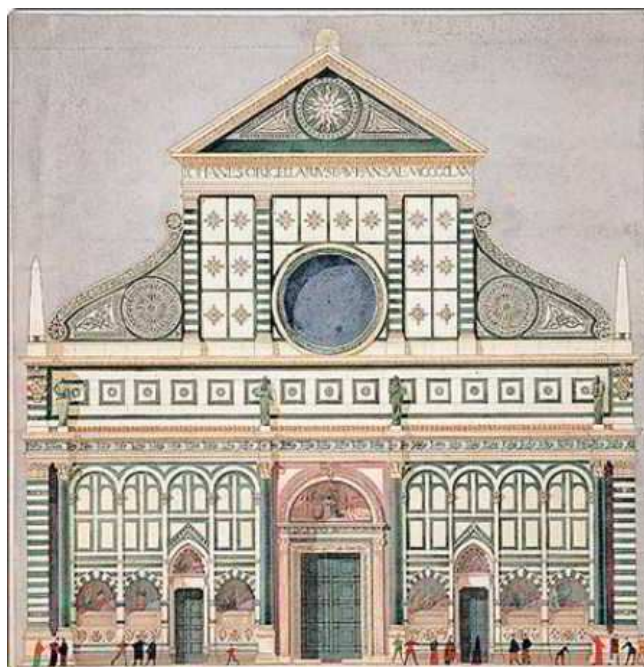


Рис. 20. Санта Мария Новелла по Флоренции

Беспокойство фасадов, лозунг которых – сила и движение, умиряется спокойствием высокого купола. Все отдельные расчленения теснее, чем раньше, соединились с корпусом стен, которые кажутся точно отлитыми из однородной массы. Внутри храмов колонны и полуколонны совершенно уступают место столбам с пилястрами или пучковым пилястрам, а снаружи, не говоря о колоннах порталов, – мощным пилястрам, которые соединяются со стенами посредством отступающих назад полупилястров. Дорический ордер постепенно уступает место коринфскому и композитному. Аканф капителей постепенно разлагается и закругляется до неузнаваемости. Профили цоколей и карнизов приобретают изогнутые и закругленные части; края каменных щитов и рамы «картушей» (*cartocci*), ставшие вместе с гирляндами и связками фруктов главными элементами барочного орнамента, начинают так мягко изгибаться и завиваться, как будто это застыла легко текущая жидкость. Боковые колонны или пилястры окон с фронтонами и ниши иногда превращаются, как в библиотеке Лауренциана Микеланджело, в столбы, которые к низу утончаются наподобие герм или совсем отпадают, чтобы дать место консолям под фронтонами. При этом плоские, дугообразные фронтоны иногда прихотливо разметываются, плоские треугольные фронтоны часто не только в своих основных линиях, но и в верхней части раскрываются и получают излом. «Стремлению ввысь» отвечает стремление к центру, который разделяется все богаче и выдвигается на первый план при посредстве мощно расчлененного и выдающегося вперед портала. Римские дворцы этого первого барочного времени отличаются от дворцов высокого ренессанса в особенности своими фасадами, которые теперь, если оставить в стороне главный вход, почти никогда уже не расчленяются пилястрами

или полуколоннами, так как часто покрываются целиком известкой, между тем как двери, окна и ниши испытывают те же самые изменения, что и церковные фасады. Свободнее и живописнее развернулись загородные и на ближних горах виллы. Уже необходимость приспособления к пейзажу местности и к разбивке садов привела к более свободной распланировке, что часто было источником их особой прелести. Это было время возникновения многих из тех знаменитых вилл окрестностей Рима, которые теперь, после более чем трехсотлетней жизни их садов, кажутся еще прекраснее, чем они могли казаться тогда.

Становление нового стиля

Архитекторы, принявшие участие в возникновении нового стиля в Риме, большею частью были не римские уроженцы, и даже не среднеитальянские, а северно-итальянские, в Риме, однако, развившие свои способности. К числу этих, ставших римлянами архитекторов, «великих теоретиков», принадлежит, между прочим, Джакомо Бароцци из Виньола Моденской области (1507–1573; книга Виллиха), сочинение которого о «пяти» ордерах колонн (1560) стало давать тон в смысле следования Витрувию, хотя сам Виньола, как ученик Микеланджело и как его преемник по постройке собора Петра (1564–1573), принадлежал к мастерам, принимавшим участие в рождении свободного стиля барокко. К его ранним римским предприятиям (начиная с 1550 г.) принадлежит его участие в возведении дворца папы Юлия III «Винья», сильно ограниченное Вазари, приписавшего себе большую долю участия. Главное здание по направлению ко двору образует великолепно расчлененный полукруг, между тем как фасад прямо на улицу, выстроенный несомненно

Виньолай, напоминает еще его ранние постройки в Болонье. Оконные фронтоны нижнего этажа показывают уже ломаную основную линию. Капелла св. Андрея, построенная Виньолай у Понте Молло, состоит из четырехугольника, украшенного снаружи и внутри коринфскими пилястрами: овальный купол над ним обнаруживает уже дух нового времени. Из светских построек его замок Капраролы близ Витербо, похожий на крепость, Гурлит вполне правильно считает за его главное произведение, навеянное путевыми впечатлениями во Франции. Снаружи он представляет угрюмого вида пятиугольник, а внутри образует круглый двор в два этажа, великолепно разделанных, причем нижний этаж облицован рустикой в дорическом духе, а верхний – галереями с арками, лежащими на ионических пилястрах. В 1564 г. как руководитель постройки собора св. Петра он закончил на крыше его оба боковые купола, готовые уже ранее, но в более красивом виде, с большим стремлением вверх их фонарей, и окружил их более мощным венцом колонн, чем показанный на модели Микеланджело. Его главная церковная постройка, ставшая типичной для всего времени барокко, была церковь Иисуса в Риме (после 1568 г.), образец строения указанного ранее продольного типа, со стройным куполом, расчлененного снаружи и внутри коринфскими пилястрами. Переход от более узкого верхнего этажа к более широкому нижнему на выступающем двухэтажном фасаде Виньолай, сохранившемся лишь в чертеже, образуется посредством слегка изогнутых опор подкосов. Округлые плоские фронтоны окон и портала, однако, уже раздвоены щитами в рамках. Ученик Виньолай Джакомо делла Порта, по Бальоне римлянин (1564–1608), приобрел вечную славу как строитель собора св. Петра с 1573 г. тем, что закончил выполнение главного купола Микеланджело, наружных

очертаний которого он вовсе не изменил, как это утверждали. Его фасад церкви Санта Катерина де Фунари (1564) может еще считаться почти чистым произведением высокого ренессанса, а фасад его церкви Иисуса, построенной (после 1573 г.) Виньолой, в деталях производит впечатление не более барочного, чем проект самого Виньола. Характерны мощные соединительные волюты между этажами, характерно двойное обрамление главной двери, двойным пилястрам которой отвечает также двойной, снаружи закругленный, а внутри треугольный плоский фронто; характерны, наконец, также более богатые извивы карниза. Его маленькая церковь Сан Мартино аи Монти (1579) в своей целомудренной крепости стоит еще почти на классической почве. Но его фасад Сан Луиджи де Франчези (1589) показывает выразительное «стремление ввысь» барокко. Верхний этаж, занимающий всю ширину нижнего, не только выше последнего, но поднимается в пышном великолепии даже над кровлей церкви. Из светских построек Джакомо делла Порта двор «Сапиенца» знаменит своими благородными аркадами на столбах, палаццо Киджи представляет интересный пример сближающихся к середине окон с очень незначительными простенками, а его вилла Альдобрандини (Боргезе) во Фраскати (1598–1603) не только своим живописным расположением, но и массой барочных частностей возвещает переход к XVII столетию. Знамениты также его римские фонтаны, для которых, как для его украшенного черепаками фонтана Тартаруге (1585), так и для роскошного фонтана на Пьяцца Арачели (1584), для групп между верхней чашей и нижним бассейном понадобилось участие скульпторов.

Становление Мартино Лунги

Главным учеником Джакомо дела Порта считается ломбардец Мартино Лунги, возведший башню дворца сенаторов на Капитолии в 1579 г. и только к концу столетия выполнивший самое мастерское свое произведение – церковь Санта Мария дела Валичелла, язык форм которой опирается на предписания и пример Виньола. Его главная светская постройка это палаццо Боргезе (с 1590 г.), двор которого с арочными пролетами, снова легшими на двойные колонны, внизу дорические, вверху ионические, еще раз развертывает все очарование высокого ренессанса. Подражателем Виньола является римлянин Пьетро-Паоло Оливьери (1551–1599). Его прекрасная церковь Сант Андреа дела Валле непосредственно примыкает к церкви Иисуса Виньола. Противниками всей этой школы считаются такие мастера, как неаполитанец Пирро Лигорио (ум. в 1580 г.), творец виллы Пиа (1560), построенной в рафаэлевском стиле в садах Ватикана, затем Аннибале Липпи, строитель увенчанной башней виллы Медичи на Монте Пинчио (1590), садовая сторона которой своей богатой галереей с двойными ионическими колоннами, переделенной посредине высокой полуциркульной аркой, и богатством украшений, распределенных по всем этажам, стоит в намеренном контрасте с другой очень простой стороной, обращенной на улицу.

В конце этого ряда зодчих стоит Доменико Фонтана с озера Комо (1543–1607), помощник Джакомо дела Порта при окончании купола собора св. Петра, на верху которого он прибавил в 1598 г. фонарь Микеланджело. Он принадлежал, таким образом, к числу римских преемников Микельанджело, Виньола и дела Порта и в их направлении с несколько холодным величием выполнил ряд великолепных построек.



Рис. 21. Вилла Пиа (1560)

Известна его стремящаяся вверх купольная четырехугольная капелла (дель Презепио) при Санта Мария Маджоре в Риме, знаменита его двухэтажная галерея (лоджия) в Латеране, с аркадами, легшими внизу на тосканские пилястры, а вверху на коринфские, снабженная двойными пилястрами по углам, привлекательна архитектура нижнего основания для фонтана Аква Паола, несомненно выполненная по проекту его старшего брата Джованни Фонтана (1540–1614), напоминающая триумфальную арку и, в противоположность пластически задуманным фонтанам дельла Порты, открывающая серию архитектурных фонтанов Рима. Наконец, Фонтана был приглашаем участвовать в постройках всех больших дворцов в Риме, которые тогда воздвигались или достраивались в Ватикане, Латеране и Квиринале, наконец, даже (1600) в королевском замке в Неаполе. Однако, как ни мощны все эти постройки, в художественном отношении они нас не воодушевляют. Ригль правильно указал, что «семейство с озера Комо» – Лунги и Фонтана с их классическими наклонностями внесли некоторый застой в движение барокко. Вне Рима, в средней Италии, для дальнейшего

развития особенно важна Флоренция. Здесь Бартоломмео Амманати (1511–1592), с 1550 г. примкнувший в Риме к Виньоле, а с 1556 г. снова работавший во Флоренции, построил прекрасный трехпролетный мост «делла Тринита» и кроме многих дворцов, поражающих своими окнами, свободно и вместе строго изобретенными в формах раннего барокко, создал, прежде всего, внушительный садовый фасад палаццо Питти, производящий несколько тяжелое, но вместе с тем крайне сильное впечатление своей рустикой, расположенной над полуколоннами обеих этажей. Здесь же, затем, истинный ученик Микеланджело, Джорджо Вазари из Ареццо (1511–1574), составитель знаменитых биографий художников (с 1560 г.), возвел классическое здание Уффици с его великолепной галереей на дорических столбах и колоннах, высокой аркой, открывающейся на реку Арно. Ценной в художественном отношении является также церковь Аббадиа де Кассинензи (1550), выстроенная и богато украшенная колоннами в духе, свойственном Вазари в его родном городе Ареццо. Во Флоренции его направление продолжал Бернардо Буонталенти (1536–1608). Значение Буонталенти для выработки стиля барокко во Флоренции очертил Гурлитт. Всюду он стремится заменить старые отдельные формы утонченными формами своего собственного изобретения. Уже в Уффици есть окна, округлые плоские фронтоны которых разделены пополам и соединены в обратную сторону с основаниями перпендикуляров в середине. В палаццо Нонфинито (теперь здание телеграфа) есть капители, составленные из развешенных материй и ремней, облекающих маски; самые удивительные причуды Буонталенти никогда не производят странного впечатления, а напротив, действуют как нечто очень утонченное, проникнутое индивидуальной силой. Большое влияние,

оказанное им на Флоренцию, ясно выступает лишь в XVII столетии.



Рис. 22. Палаццо Нонфинито

3. Среднеитальянская архитектура XVI века

Развитие среднеитальянской скульптуры

Развитие скульптуры XVI века из форм XV столетия совершалось в том же направлении, как и в остальных искусствах. Новое направление у скульпторов, однако, не говоря о единственном, превосходящем всех, Микеланджело, не было так ясно, как у архитекторов и живописцев. Свет, пролитый созданиями Буонарроти, оставлял всех прочих скульпторов в тени или ослеплял их. Тяготение высокого ренессанса к усилению форм в скульптуре, имеющей дело по преимуществу с изображением человека как такового, очень легко привело к удалению от норм природы; стремление упрощать формы, однако, с трудом мирилось с желанием

выразить резче контрасты в направлениях движений; стремление выделять существенное приводило именно здесь к пустому обобщению. Даже более тесное сближение с античным искусством выразилось скорее в огрубении, чем в утонченности языка форм, так как на первых порах были известны лишь очень немногие мастерские произведения древней пластики. В особенную зависимость от рельефов римских саркофагов с их чрезмерной сложностью и тяжеловесностью стал новый тогда рельефный стиль с фигурами переднего плана почти округлого рельефа. Так как добытые раскопками античные статуи теряли в сырой земле свою былую раскраску, то пренебрежение ко всяким цветным добавлениям, кроме пластики в глине, стало правилом, которое старались эстетически оправдать учением о чистых границах между искусствами. Область сюжетов скульптуры в первой половине XVI столетия вследствие ее тесной близости к антику еще не расширилась привлечением мифологических изображений в такой мере, как можно было ожидать, за исключением все же искусства Микеланджело. Лишь во второй половине XVI столетия старые языческие боги получили снова и в больших размерах самостоятельную пластическую жизнь. Пример Микеланджело, заменившего видимую индивидуальность человека своей собственной, повел в пластическом портрете назад, в обратную сторону, и пластика стала теперь уступать охотнее эту область более гибкой живописи. Именно, в скульптуре лето полного совершенства было еще короче, чем в других искусствах. Так как Микеланджело был и хотел быть прежде всего ваятелем, то само собой понятно, что за ним пошла по преимуществу скульпторы. История среднеитальянских скульпторов XVI столетия, большинство которых, подобно Микеланджело, были флорентийцами или же тосканцами, есть в то же время

история влияния Микеланджело. Мы начнем свой обзор, однако, с тех мастеров, которые по крайней мере в своей молодости развивались независимо от его мощи. Важные труды Вильгельма Боде и Марселя Реймона отлично помогут нам составить понятие о тосканской пластике высокого ренессанса. Более правильным воззрением на искусство надгробных памятников этого времени мы обязаны работе Бургера. Джулиано да Сангалло едва ли, по-видимому, владел резцом, но во всяком случае он сам создал проекты для фигурной части своих произведений в области прикладной архитектуры. Медальоны и фризы обрамлений с арабесками во вкусе ренессанса на обрамлениях ниш надгробных памятников Франческо и Неры Сассетти в Санта Тринита во Флоренции, на которых вместо лежащих фигур находятся лишь резкие профили усопших, по своему языческому складу и языку форм являются заимствованными от рельефов римских саркофагов. На той же почве стоит скульптурное украшение его палаццо Гонди (1495) во Флоренции, между тем как его главный алтарь (1508) в Мадонна делла Карчери в Прато подчиняет христианские предания новому пониманию форм. Джулиано да Сангалло был сначала резчиком по дереву и архитектором, а его преемник Андреа Контуччи, прозванный Сансовино (1460–1529), недавно изученный Шенфельдом, Маучери и Бургером, был опытным скульптором из школы Поллайоло. Произведения его раннего флорентийского времени, в роде его раскрашенного терракотового алтаря в Санта Киара в Монте Сансовино, его родном городе, являются еще произведениями последних стадий раннего ренессанса. Что он сделал во время своего пребывания в Португалии (1491–1499), довольно трудно определить. Когда около 1500 г. он снова взялся за свою работу во Флоренции, то немедленно рядом с Микельанджело явился

представителем нового направления. Его мраморная группа «Крещения Господня» над восточной дверью Гибerti в баптистерии во Флоренции считается скульптурой чистейшего флорентийского, высокого ренессанса. Начатая около 1502 г., она была закончена лишь десятки лет спустя Винченцо Данти, так как Ангел был прибавлен в XVIII столетии. Христос и Иоанн Креститель, протянутой правой руке которого с крещальной чашей отвечает в смысле контраста его выступающая левая нога, принадлежат действительно к классическим произведениям того времени. Почти нагая фигура Спасителя, стоящего со сложенными на груди руками и опущенными глазами, с такими полными достоинства формами, особенно отличается непосредственностью художественного воззрения. Так как каждая из двух фигур стоит на особом пьедестале, о настоящей группе, конечно, еще не может быть и речи. Родственны им фигуры Иоанна Крестителя и Мадонны (1503) в соборе Генуи, прекрасные, но обвеянные еще легкой строгостью мраморные изваяния. В Риме, его местопребывании около 1504 г., он выполнил для Юлия II оба больших стенных надгробных памятника в хоре Санта Мария дель Пополо, стоящую налево гробницу кардинала Асканио-Мария Сфорца в 1505 г., направо – гробницу Джироламо Бассо делла Ровере в 1507 г. Оба принадлежат к роду тех флорентийских надгробных памятников в стенных нишах, которые в Риме обрамлялись архитектурой настоящих триумфальных арок. Их мощная архитектура следует уже стилю XVI столетия; в богатых украшениях арабесками, покрывающих их колонны, цоколи и фризy, слышны еще отголоски кватроченто. Стоящие в боковых нишах «добродетели» и сидящие выше на венчающих карнизах, равно как и статуя всемогущего Бога среди ангелов, увенчивающая средний аттик,

обнаруживают свободный и чистый язык форм нового направления, но лишены творческого духа. Мраморные изваяния обоих князей церкви, дремлющих под средними арками на своих саркофагах в полусидячих позах, рассчитанных на контраст положений, указывают на переход от простоты эпохи расцвета к намеренности времени упадка. Асканио Сфорца ведь хотя и спит, но поддерживает голову правой, опертой на локоть, рукой.



Рис. 23. Гробница кардинала Асканио-Мария Сфорца

Из остальных римских произведений Сансовино, мраморная группа св. Анны с Богоматерью и младенцем в Сант Агостино, в которой часто порицали старую морщинистую голову Анны, станет понятнее, если ее рассматривать в смысле входящих тогда в обычай изображений «трех возрастов жизни», между тем как группа в тимпане над входной дверью в Санта Мария дель Анима, вновь справедливо приписанная Маучери нашему мастеру, сама по себе простая, изображает блаженные души, молитвенно склоняющиеся перед

Богоматерью, в духе нового времени в виде нагих людей. Последние произведения Андреа принадлежат собору в Лорето, куда он переселился в 1513 г. и где продолжал жить до 1529 г., когда накануне смерти возвратился в свой родной город. Задача украсить ниши собора в Лорето фигурами царей, пророков и сивилл, наподобие Каза Санта Браманте, а ее большие простенки рельефными изображениями из жизни Марии, потребовала привлечения многочисленных сотрудников, из которых следует назвать тосканцев Франческо Сангалло, Раффаэло да Монтелупо и Никколо Перикколи, прозванного Триболо. К числу прекраснейших, хотя и несколько перегруженных, задуманных в настоящем живописном стиле рельефов, принадлежит Благовещение, на котором Дева Мария почти непривольно поворачивается к ангелу, а над ним среди небесных сил несется сам Бог-Отец в движении, которое достаточно ясно напоминает Всевышнего в плафоне Микеланджело. Кроме этого рельефа Андреа собственноручно исполнил также рельеф Поклонения пастырей, а в исполнении других, по-видимому, только принимал участие. В фигурах пророков и сивилл в нишах также отражается сильное влияние описанных уже картин плафона Сикстинской капеллы, перед которым не могли устоять ни друзья, ни враги. Из мастеров того же направления, явившихся рядом с Сансовино, его ближайшие сверстники Андреа Ферруччи из Фьезоле и Баччиода Монтелупо не могут идти с ним в сравнение. Из более молодого поколения выделяется уже своей производительностью Джованни Франческо Русиччи (1474–1554), ученик Верроккьо и Леонардо да Винчи. Его бронзовая группа Проповеди Иоанна Крестителя над северной дверью Флорентийского баптистерия имеет Иоанна Крестителя посередине, а фарисея и левита по сторонам его, еще на отдельных круглых пьедесталах. Внутреннее единство

группы еще сохранено, причем три отдельные фигуры выполнены свободно и жизненно, а выражение лиц и позы, с которыми слушатели нехотя, но неодолимо вслушиваются в речь, равно как и жесты серьезной и захватывающей речи Иоанна, кажутся убедительными.

Работы Бенедетто Ровеццано

Сверстник Рустичи Бенедетто Ровеццано (около 1474–1554), несмотря на несовершенство его фигурных работ, например однообразных рельефов надгробного памятника св. Гвальберта в Национальном музее во Флоренции, все же является смелым новатором в области орнамента. Старые мотивы он обрабатывает с большей силой и одновременно с более резкой светотенью, чем его предшественники; новыми мотивами для него служат черепа и оружие, например на саркофаге Оддо Альтовити в церкви Апостолов во Флоренции. Наконец, флорентиец Лоренцетто (ум. в 1541 г.), на которого надо смотреть как на ученика Рафаэля, приобрел больше славы исполнением чистых по формам эскизов Рафаэля к мраморному Ионе, выходящему из чрева кита, и к бронзовому рельефу Беседы Христа с самаритянкой в капелле Киджи в Санта-Мария дель Пополо в Риме, чем своими собственными слабыми произведениями.

Настоящим учеником Андреа Сансовино был флорентиец Якопо Татти (1486–1570), названный по фамилии мастера Якопо Сансовино. Поселившись в 1527 г. в Венеции, он быстро стал во главе архитектуры и скульптуры города лагун, где мы с ним своевременно встретимся. В предшествующую флорентийскую и римскую эпоху он сначала примкнул к Андреа, а затем, под влиянием Микеланджело и антиков, развился в искусного зодчего и опытного скульптора.



Рис. 24. Рельеф Беседы Христа

Замечательно то, что именно он сделал копию в бронзе с группы Лаокоона. Его апостол Иаков (1511–1513) во Флорентийском соборе превосходит жизненной силой и благородством форм статую апостола Андрея работы Ферруччи (1512) и евангелиста Иоанна Ровещано (1533). Его нагой Вакх в Национальном музее (Барджелло), выполненный с прекрасного юноши, воодушевленно выступающий и поднимающий полный кубок, принадлежит к чистейшим, но не к самым выдающимся произведениям высокого ренессанса. Его Мадонна в Риме, в Сант’Агостино, примыкает к св. Анне с Богоматерью и младенцем его учителя, между тем как колоссальная статуя св. Иакова в Санта Мария ди Монферрато обнаруживает уже намеренное соревнование с Микельанджело. Другой ученик Андреа и Якопо был Никколо Периколи, прозванный Триболо (1485–1550); раннее время его нам известно по простой статуе в рост Иакова во Флорентийском соборе. Начиная с 1525 г. он работал в Болонье, где в рельефах из жизни Иосифа и Моисея и в статуях пророков и си-

вилл на боковых дверях Сан Петронियो, слегка навеянных Микеланджело, проявил себя как мастер чистых целомудренных форм, владеющий манерой сдержанно-оживленного рассказа, но в своем рельефе Успения Богородицы внутри церкви решительнее он уже вступил на пути Микеланджело. Переход от направления Сансовино к манерному стилю второй половины XVI столетия особенно ясно обозначает Винченцо Данти (1530–1576), завершитель «Крещения Господня» Андреа Сансовино своим главным произведением, бронзовой группой Усекновения главы Иоанна Крестителя, стоящей над южной дверью баптистерия. Демонического влияния Микеланджело не мог избежать ни один из молодых скульпторов. Немногие из них, каковы сын Баччио Раффаэлло да Монтелупо (1505–1567), выполнивший св. Дамиана для капеллы Медичи во Флоренции, а для Микеланджело второстепенные фигуры гробницы Юлия II в Сан Пьетро в Винколи в Риме, затем Фра Джованни-Франческо Монторсоли (1507–1563), сделавший статую св. Косьмы в капелле Медичи, считаемые настоящими его учениками, являются уже в этих работах незначительными и неинтересными подделками созданий своего учителя, а в своих собственных скульптурах – работы Монторсоли лучше всего представлены в Генуе в Сан Маттео, – неровными и колеблющимися, так как они то добровольно налагают на себя узы микеланджеловского стиля, то стараются вырваться, чтобы затем подпасть под другие влияния. Наоборот, ломбардец Гульельмо делла Порта (ранее 1516–1577) стал портретным скульптором и возвысился до собственной величавой правдивой манеры в бронзовой статуе сидящего папы Павла III на его гробнице в соборе св. Петра, возникшей под наблюдением самого Микеланджело, между тем как побочные фигуры и здесь не пошли далее подражания стилю Микеланджело.



Рис. 25. Статуя сидящего папы Павла III

Из настоящих флорентийцев этого направления Баччио Бандинелли (1493–1560), известный завистливый соперник Микеланджело, старался подойти к величию и свободе движений этого мастера с внешней стороны, но достиг только того, что у него явились напыщенная и ничтожная группа Геркулеса и Кака (1530–1534) перед палаццо Веккио, слабый Вакх в палаццо Питти и лишь немногим более непосредственная группа Адама и Евы (1556) в Национальном музее во Флоренции. Замечательный зодчий Бартоломмео Амманати (1511–1592), как скульптор, исходивший от

Якопо Сансовино, в своем фонтане Нептуна (1571) на Пьяцца дела Синьориа создал стройное и эффектное по общему замыслу произведение, правда, очень порицаемое и действительно несамостоятельное в формах тел бронзовых юношей, с движениями в микеланджеловском стиле.

Влияние Бенвенуто Челлини

Особое положение среди флорентийцев микеланджеловского направления занимает Бенвенуто Челлини (1500–1572), автор известной, переведенной даже Гёте, автобиографии, в которой он значительно заботливее отнесся к своей посмертной славе, чем это считает справедливым беспристрастное потомство. Плон и Супино посвятили особые труды Бенвенуто Челлини. Он, как и многие флорентийские художники, начал с золотых дел мастерства и всю свою жизнь оставался золотых дел мастером. В течение целых столетий были убеждены, что все очарования золотых дел мастерства итальянского ренессанса слились в его имени. Огромное большинство его ювелирных вещей, к сожалению, утрачено. Достоверно подлинным является только его столовый прибор в собрании Амбраса в Вене, на котором рядом с солонкой и перечницей, представленной в виде небольшой римской триумфальной арки, сидят, откинувшись назад, друг против друга нагие фигуры бога моря и богини земли. На пьедестале повторены в измененном виде времена дня Микеланджело. Во всяком случае, эта тонко эмалированная роскошная вещь своими разбросанными главными линиями, нагромождением земных и водных существ, масок, человеческих тел и символов дает понятие о ювелирном стиле Челлини и его современников, как о пышном более, чем утонченном, более эффектном, чем строгом. Как медальер, он является таким слабым и манерным в своих

медалях в честь Климента VII и Пьетро Бембо, что его превосходит своими простыми и жизненными медалями в честь Ариосто и Тициана и др. даже такой медальер, как Пасторино Пасторини (1508–1597), мастер, по доброму старому обычаю, как и Челлини, также отливавший свои медали, не говоря уже о медальерах, в его время заменивших отливку чеканкой, и Челлини не может сравниться в непосредственности замысла своих медальных портретов с такими мастерами, как, например, Франческо Ортензи да Прато (1512–1582) и Доменико Поджини (1520–1590). Неудивительно, что в больших бронзовых произведениях, выполненных им по преимуществу в более позднее время, он является жеманным, например, в его невозможно длинноногой, отдыхающей подле оленя «Нимфе Фонтенебло» в Лувре. Сравнительно лучше его портретные бюсты, например Козимо I в Национальном музее во Флоренции, вследствие резких краев глаз, имеющий застывшее выражение; еще лучше его большая бронзовая группа Персея в Лоджия де Ланци. С триумфом поднимает герой левой рукой голову медузы, на туловище которой он наступает. Бронзовый поток крови льется из ее шеи. В передаче соотношений масс, однако, и это произведение, несомненно, рассчитанное на обозрение со всех сторон, представляется также искусственным, а рельефы пьедестала и их манерные обрамления вполне свидетельствуют об участии ювелирного искусства в низведении стиля барокко до художественно-промышленного прикладного искусства. Наконец, мы должны помнить о том обычном явлении, что с половины XIV века в Италию являются ваятели, получившие подготовку на севере, с целью усвоить в полной мере итальянский стиль этого времени и затем с успехом вступить в соревнование с итальянскими мастерами на их собственной почве.

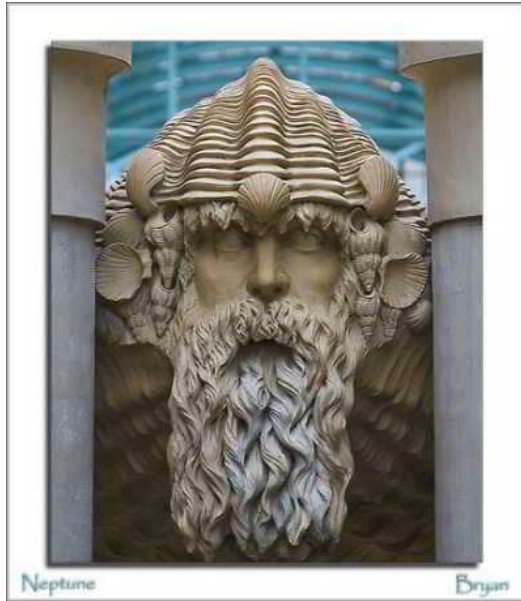


Рис. 26. Фонтан Нептуна в Болонье (1563–1567)

Первым в ряду стоит Жан Булонь из Дуэ (1529–1608), прибывший в 1553 г. во Флоренцию и здесь на службе у Медичи, под именем Джованни да Болонья, развивший обширную и сознательно целесообразную деятельность, как декоративный скульптор в великом и малом прикладном искусстве. Язык его форм, то обычный, всем свойственный, то очень своеобразный, а иногда и очень чистый и приятный, составляет, в общем, несомненный переход к барокко. Линиями построения отдельных фигур и групп для обозрения их со всех сторон он владеет уже с полной силой и самостоятельностью. Его фонтан Нептуна в Болонье (1563–1567) и более поздние прелестные произведения этого рода в садах Боболи во Флоренции принадлежат к самым великолепным фонтанам XVI столетия.



Рис. 27. Конная статуя Козимо I

Его конные статуи в натуральную величину, например Козимо I перед палаццо Веккио (1594), превосходящая своей жизненной правдой законченную позднее Такка статую Фердинанда I на площади Аннунциаты во Флоренции, являются первыми конными статуями, поставленными во Флоренции, хотя все же не могут равняться со своими предшественницами, созданными руками флорентийцев в Падуе и Венеции. Известные группы Джованни, «Похищение сабинянок» (1581) и «Геркулес и Несс» (1599) в Лоджия де Ланци, «Победа» (1602) в Национальном музее во Флоренции, говорят о возрастании числа античных мифологических сюжетов и вместе с тем о дальнейшем развитии стиля его свободно стоящих групп. Наиболее законченное впечатление производит его отлитый в 1564 г. из бронзы Меркурий, того же собрания. Грациозным движением «Посланец богов» спускается с неба. Что его несут вет-

ры, показывает бронзовое веяние ветра, на которое он легко ступает кончиком одной ноги.

Трое бронзовых рельефных дверей в Пизе, выполненных в живописном стиле, заслужившем такое одобрение со стороны защитников греческого, рельефного стиля, с изображениями из жизни Марии, юности Христа и страстей представляют произведения учеников и последователей Джованни. Среди них, наряду с итальянцами, находится снова северный художник Пьетро Франкавилла (Франшвилль) из Камбре (1548–1618), исполнивший в Италии еще и другие, довольно слабые произведения, а это важно для понимания той международной роли, которой не могло избежать в конце этой эпохи даже среднеитальянское искусство. Само собой понятным последствием этого международного образования было всеобщее принятие языка скульптурных форм.

4. Среднеитальянская живопись XVI столетия

Особенности среднеитальянской живописи

С тех пор как флорентинец Леонардо да Винчи разбудил дремлющие силы живописи, она во всей Италии сознательно шла к той цели, чтобы заставить картину жить более полной действительной жизнью и в то же время быть более совершенным отражением высшей правды. Различия направлений, в области которых живопись тогда, как и теперь, стремилась к этим целям, различия, зависящие от места, времени и личности художника, приводили всегда к различным последствиям, и потому естественно, что живопись отклонялась то от действительности, то от художественной правды. Влияние мощных форм Микеланджело, выраженных главным образом в рисунке, редко давало возможность ясно проявиться в средней Италии живописным

завоеваниям Леонардо, а демоническая сила выражения Микеланджело породила именно здесь манерность, которая пользуется его стилем так, что полное взаимное проникновение формы и содержания уступает место внешним произвольным мотивам, уже более не навеянным природой. Дальнейшее развитие живее всего обозначилось все же во Флоренции, где впали в маньеризм именно мастера второго поколения XVI столетия в своих религиозных и светских исторических картинах, причем, как выяснили Яков Буркгардт, Шеффер и автор этой книги, только в портретной живописи, которая сама по себе приводит к природе, они имели возможность показать себя «сыновьями природы». Только две флорентийские школы XV столетия сохранили и доказали свою жизнеспособность: школа Доменико Гирландайо и Пьеро ди Козимо, уже подпавшего влиянию Леонардо. За школой Гирландайо остается слава, что она дала обучение Микеланджело. Теперь в ней развивались бок о бок рядом друзья юности Микеланджело, Джулиано Буджардини (1475–1554) и Франческо Граначчи (1477–1543), два посредственных несамостоятельных художника. Вазари, однако, ценит Буджардини как отличного портретиста, и если ему справедливо приписана так называемая «Монаха», великолепно написанный портрет читающей дамы в палаццо Питти (№ 140), то он и пред нами действительно является таковым. Более значительным является сын Доменико, ученик Граначчи Ридольфо Гирландайо (1483–1561), в своих алтарных образах. Вначале он следовал за Леонардо, судя по его «Венчанию Девы Марии» (1504), в Лувре, написанному еще в духе Фра Бартоломео, а затем в двух своих красочных картинах чудес св. Зиновия (1510) в Уффици, тесно примкнул к Альбертинелли. Из числа сомнительных картин Леонардо некоторые исследователи приписывают ему тон-

ко написанное «Благовещение» в Уффици, а большинство – великолепный портрет золотых дел мастера в палаццо Питти (№ 207), являющийся действительно лучшим его произведением.



Рис. 28. «Венчание Девы Марии» (1504).



Рис. 29. «Благовещение» Граначчи Ридольфо
Гирландайо (1483–1561)

Из школы Пьеро ди Козимо происходят и Фра Бартоломео, и старинный друг и сотрудник этого мастера, Мариотто Альбертинелли (1474–1515). Лучшие произведения последнего, стильно-строгое «Посещение Богоматерью св. Елизаветы» в Уффици (1503), ясная по замкнутой концепции «Троица», наконец, оригинальное, перспективно сокращенное «Благовещение» (1510) в академии во Флоренции задуманы слишком самостоятельно, чтобы считаться просто подражаниями Фра Бартоломео. За двумя Диоскурами, Бартоломео и Мариотто, последовала другая пара друзей, Франческо ди Кристофано Биджи, прозванный Франчабиджио (1481–1522), и Андреа Анджели, прозванный Андреа дель Сарто (1486–1530). Из них последний, самый младший, но более значительный, был учеником самого Пьеро ди Козимо, а первый учился у Альбертинелли. Некоторое время они даже держали общую мастерскую.

Известные станковые картины Андреа дель Сарто

Андреа дель Сарто, всесторонне изученный Реймоном, Манцем, Яничеком, Шеффером, Гиннесом и Кнашпом, развился в руководителя флорентийской живописи золотого века рядом и непосредственно с Фра Бартоломео. И он изучал картоны Леонардо и Микеланджело и впитал в себя все впечатления богатой флорентийской, художественной жизни; все эти впечатления он переработал в себе, и из школы, где скрещивались стили, вышел самостоятельным, своеобразным мастером. Только Беренсон, оставляя в стороне прекрасные рисунки сангиной Сарто, высказался о нем иначе. От Пьеро ди Козимо Андреа унаследовал поэзию ландшафта, от Бартоломео симметрическое и пирамидальное построение групп своих станковых картин, от Леонардо мягкое «sfumato» своей живописной передачи. Андреа, кроме Леонардо, является единственным флорентийцем, мыслящим свои картины в красках. Величавость языка форм и замкнутость его рисунка, такие простые и естественные, еще как бы коренящиеся в началах кватроченто, под возрастающим влиянием Микеланджело, намеренно приобретают более движения и, наконец, беднеют вследствие повторений. При всех сравнительно небольших изменениях своего стиля, Андреа все же придает большую свободу своей живописи их созвучием, изображает почти портретно лица, в одеждах, обыкновенно скрывающих тела, всегда умеет соблюсти художественное единство между искусственным величием форм и свежими, радостными, благоуханными красками, что позволяет видеть в нем одного из первых художников настроения. Первый большой ряд фресок Андреа, в переднем дворе церкви сервитов св. Аннунциаты во Флоренции, содержит пять картин из жизни св. Филиппа Беници

(1504–1511), и уже в первой из них, «Покрытии одеждой прокаженного», он привлекает настроение пейзажа для того, чтобы возвысить действие; затем следуют две картины из жизни Марии, при чем в знаменитом рождестве Марии (1514) обе части родильного покоя связаны высокой фигурой Лукреции дель Феде, прекрасной супруги художника, которую он увековечил во всех своих женских фигурах. Но лишь в 1525 г. Андреа написал над входной дверью двора «Мадонна дель Сакко», величавое Святое Семейство, с очень тонким пониманием места и чувством линий расположенное в тимпане. Второй большой ряд фресок Андреа (1511–1526), во дворе братства мирян делло Скальцо во Флоренции, изображает лишь жизнь Крестителя, в тоне сепии. Пятая картина «Пир Ирода» (1522) и шестая и седьмая картины, «Усекновение главы Иоанна Крестителя» и «Саломея с головой Иоанна» (1523), показывают высшую силу его мастерства. Как замечательно развиты и уравновешены контрасты в фигурах и группах картины «Пира»! Как искусно на обеих картинах вид на самое ужасное заслонен палачом и позой Саломеи! Тайная Вечеря Андреа в церкви Сальви (1526–1527), несмотря на общее сходство композиции, все же менее напоминает Тайную Вечерю Леонардо, чем картины пиров Паоло Веронезе, взятые из жизни и в то же время декоративные. Из станковых картин Андреа «Христос в виде садовника», в Уффици, представляет раннее, еще почти незрелое произведение, а более поздний «Иаков», наклоняющийся к мальчику, одетому в белое (1528), показывает, как много было у него красочных и душевных настроений. Из тринадцати картин Андреа в палаццо Питти «Благовещение» (1512), быть может, самое прекрасное из всех по утонченности образов и настроению, приведенному в связь с мечтательным пейзажем, а «Святое собеседование» (1517)

впервые применяет то сочетание стоящих и коленопреклоненных фигур, которому Андреа с этого времени отдавал предпочтение, между тем как «Юный Иоанн» сияет той нежной, пленительной красотой, которую не могут опоплнить слащавые подражания. Оба «Святые Семейства» в Лувре и «Милосердие» («Caritas»), написанные во время непродолжительного пребывания Андреа во Франции (1518–1519), показывают все лучшие его особенности, между тем как «Жертвоприношение Авраама» (1529) Дрезденской галереи является одной из холодных, очень законченных поздних картин мастера.



Рис. 30. Фреска Андреа (1511–1526)

Новыми для своего времени были также редкие портреты Андреа, большей частью очень жизненные полуфигуры в полуоборот на одноцветном фоне, наделенные им для того времени неслыханной «чувствительностью». Из женских портретов выше всех стоят портреты его супруги Лукреции в Мадридском и Берлинском музеях. Между мужскими выделяются те,

которые раньше считались его собственными портретами, мечтательные юношеские полуфигуры в Уффици и в палаццо Питти, а также лондонский «Скульптор».



Рис. 31. «Святое собеседование» (1517)

Франчабиджио в ранних картинах напоминает еще Пьеро ди Козимо, например в «Оклеветании Апеллеса» в палаццо Питти. «Мадонна у фонтана» в Уффици,

приписанная почти всеми новыми знатоками Франчабиджио, напоминает мадонн Рафаэля флорентийского времени. Ближе всего к Андреа стоят его фрески внутри проходов двора сервитов и в Скальцо. Самостоятельной переработкой всего чужого является его продолговатая картина (1523) Дрезденской галереи, с маленькими фигурами, выразительно рисующая историю Вирсавии. Вперед двинул Франчабиджио только флорентийскую портретную живопись. На одноцветном фоне написал он, например, поясной портрет озабоченно смотрящего мужчины, находящийся в галерее Лихтенштейна в Вене. Франчабиджио особенно предпочитал на портретах пейзажные фоны переходного времени и был в этом отношении старомоднее Андреа: таковы портреты мечтательных юношей Берлинской и Лондонской галерей и палаццо Питти, таков же всемирно известный под именем «Молчащего» портрет грустно смотрящего юноши в Лувре (№ 1644), ранее известный как произведение Франчия, Рафаэля, Джорджоне и Себастьяно дель Пьомбо, пока, наконец, знатоки не признали его за произведение Франчабиджио. Во всяком случае, этот портрет – незабвенное, мастерское произведение. Прочие товарищи, приверженцы и ученики Андреа, как, например, Доменико Пулиго (1492–1527), Франческо Убертини, прозванный Баккиакка (1494–1557), Россо Фиорентино (1494–1541), которого мы снова встретим во Франции, и Якопо Каруччи да Понтормо (1494–1557), действительный ученик Андреа, как живописцы библейских сюжетов принадлежат уже к мастерам, пользующимся чужими формами и мотивами, но как портретисты являются самостоятельными художниками своего времени. Одним из лучших портретистов столетия был Понтормо, которого Шеффер ставит во главе представителей «придворного портрета» во Флоренции, ставшей

резиденцией после возведения Александра Медичи в сан герцога (1531). «Скульптор» Понтормо в Лувре еще напоминает портреты юношей Франчабиджио. Резко и откровенно охарактеризован, но строг по великолепию в лепке портрет герцога Козимо в музее св. Марка во Флоренции. Сохранилось около полутора дюжин отличных портретов его работы. Ученик Понтормо Анджело Аллори, прозванный Бронзино (приблизительно 1502–1572), книгу о котором написал Шульце, был уже главным представителем холодной, истощающейся на мотивах Микеланджело флорентийской живописи последней четверти столетия. Картины его на сюжеты св. Писания вроде манерного в своей величественности «Христа в преддверии ада» (1552) в Уффици для нашего теперешнего чувства почти нестерпимы. Как портретный живописец, он, однако, владеет всем умением и всеми намерениями своего времени. До половины столетия его портреты еще обладают теплотой общего тона, благородством поз и выразительны в околичностях; позднее, следуя духу времени, они стали суше, холоднее, поверхностнее, с более намеренными позами и мелочными в деталях. Сравните, например, его портрет дамы в Петербургском Эрмитаже с портретом вдовы в трауре в Уффици! Бронзино был прежде всего придворным живописцем Медичи. Самый красивый портрет Козимо I находится в палаццо Питти, а лучший портрет его супруги, гордой испанки Элеоноры с маленьким сыном, в Уффици. Истинным учеником Андреа дель Сарто, в более позднее время его жизни, был Джорджо Вазари (1511–1574), знаменитый биограф художников и архитекторов, рекомендованный ему самим Микеланджело. Как живописец св. Писания и он принадлежит к самым ярким последователям Микеланджело. Искусство его, как живописца, показывают семейные портреты в Бадии в Ареццо, замечательно

выразительные, несмотря на сухую выписку, портреты Лоренцо и Алессандро де Медичи в Уффици. Вполне понятно, что его имя соединяется и с рисования Академией, основанной во Флоренции в 1561 г. Флорентийские живописцы последней четверти XVI века, вроде Санто Тити (ум. в 1603 г.) и Алессандро Аллори (1535–1607), покончили совершенно с манерностью микеланджеловского направления и перешли к «академическому эклектизму», из которого вышли искусные, но безжизненные произведения.

Основные направления Сиены

Сиена, старая соперница властного города реки Арно – Флоренции, в течение XVI столетия осталась далеко позади в художественном состязании с ним. Сиенская живопись XVI века, подробно описанная Якобсеном, благодаря приезжим мастерам, например Пинтуриккьо и Бацци, достигла нового расцвета. Мастера переходного времени, как Бернардино Фунгаи (1460–1516), стоят еще на старосиенской почве, вспоенной византийскими воспоминаниями. Такие картины, как его пышное «Венчание Марии» (1500) в церкви сервитов и в Санта Мария ди Фонтеджьюста, «Мадонна» (1512) и «Успение Богородицы» в Сиенской академии, доказывают это сухим языком форм и неподвижностью композиции. Он был, однако, первый, говорит Якобсен, «разорвавший золотой покров», углубивший для взора зрителя пейзажные фоны, первый, заменивший золотой фон далекими, нежно начертанными пейзажами. Его учеником, быть может неверно, считается Джакомо Паккиаротти (с 1474 г. до времени после 1540 г.), главная картина которого «Вознесение» в Сиенской академии, несмотря на свои белеватые, холодные краски и пластику форм в духе

кватроченто, в композиции стремится уже к чувству свободы XVI века. Его картины, однако, еще очень далеки от несравненной законченности лучших произведений этого века. С Паккиаротти раньше смешивали Джироламо дела Паккиа (с 1477 г. вплоть до времени после 1555 г.), из многочисленных картин которого в сиенских церквях, напоминающих на некотором отдалении то Перуджино, то Фра Бартоломео, то Рафаэля, то Содома, следует указать на «Мадонну между двумя святыми» в Сан Кристофоро и на запрестольный образ с «Благовещением» и «Целованием Марии и Елизаветы» в Сиенской академии.



Рис. 32. Мадонна между двумя святыми

Новую, действительно художественную жизнь принес в Сиену, свою вторую родину, Джованни Бацци из Верчелли, прозванный Иль-Содома (1477–1551). О нем писали Янсен, Юлий Мейер, Фриццони, Гобарт Кёст, Чезаре Фаччио, особенно авторитетно Якобсен. Содома был плодовитый, богато одаренный художник. Получив образование в Верчелли, он до 1500 г. работал в миланской плеяде Леонардо, с 1501 до 1507 г. – в Сиене и ее окрестностях, а с 1507 г. попеременно – в Риме и в тосканских городах, но главным образом в

Сиене, где и кончил свою жизнь. Произведения его первого сиенского времени являются леонардовскими в широком смысле слова; под влиянием римской школы Содома затем быстро усовершенствовал свой язык форм до самого полного выражения чувства красоты. Красоту юных чистых овалов лиц женщин и юношей с большими глазами, затем нежное совершенство обнаженных детских тел ни один художник не передавал привлекательнее, чем он. Большие композиции на библейские темы высшего порядка с перспективными планами, хотя и часто выходили из-под его кисти, никогда не были, однако, его сильной стороной. К первому сиенскому времени относятся такие станковые картины, как алтарный образ «Снятия с креста» Сиенской академии, со знаменитыми скорбящими, написанный под влиянием Леонардо, серии фресок из жизни св. Бенедикта в Санта Анна ин Крета около Пиенцы (1503). К написанным Лукой Синьорелли девяти картинам в Монте-Оливето Содома прибавил еще 26, более непосредственных по наблюдению, более сильного рисунка и одаренных большей глубиной жизни, чем даже его позднейшие произведения. Самые лучшие картины – «Разбитый лоток» с великолепным портретом мастера, «Погребение» и «Искушение святых», обе с прекрасными юношескими фигурами. В Риме Содома первый расписал (в 1508 г.) потолок Станца дела Сеньятура, на котором Рафаэль сохранил лишь некоторые орнаменты, и только во время второго пребывания в Риме (1514) выполнил свои замечательные фрески из истории Александра Великого в одной из верхних комнат виллы Фарнезины. Самая роскошная композиция здесь «Бракосочетание Александра и Роксаны», написанная по тексту Лукиана, содержащему описание картины греческого мастера Аэтиона. Между 1510 и 1514 гг. возник поразительный и прекрасный

Христос у колонны Сиенской академии, которого Якобсен называет «прекраснейшим Се-Человеком» ренессанса. Около 1525 г. он написал своего замечательного «Св. Себастьяна» в Уффици во Флоренции. Из позднейших сиенских фресок Содома, именно фрески из жизни св. Екатерины в Сан-Доменико (1526) обозначают дальнейшее его развитие. Обморочек святой, получающей стигмы от парящего над ней Спасителя, затем моление ее при появлении ангела, принесшего с неба причастие, представляют состояние божественного экстаза в новом более выразительном понимании. Полным чувством красоты дышат также фрески этого мастера в палаццо Пубблико в Сиене (1529–1534): знаменитые святые Витторио и Ансано красивыми нагими детскими образами, святой Бернардо Толомеи и, в нижнем зале, радостное «Воскресение Христово». Фрески, написанные Содома для братства Санта Кроче в Сиене, «Христос в Гефсиманском саду» и «Христос в преддверии ада» принадлежат к прекраснейшим произведениям. Они были сняты со стен и перенесены в академию. Не упоминавшиеся ранее станковые картины Содома показывают его с тех же сторон. Мужским святым его алтарных картин не достает иногда устойчивого костяка, женским лицам – глубины религиозного чувства, а общему тону – теплоты красочных сочетаний. Светскую станковую живопись его характеризуют такие картины, как «Милосердие» («Caritas») в Берлине, две Лукреции (около 1504 г.), в музее Кестнера в Ганновере и в галерее Вебера в Гамбурге. В прекрасном портрете дамы, одетой в зеленое, в институте Штеделя во Франкфурте, Кест, Фриццони и Якобсен до и после Морелли хотели видеть произведение руки Содома, но другие правильно это отрицают. Упадок сил уже показывают более поздние картины в Сиенском соборе и в Санта Мария дела Спина (1540–1542) в Пизе. В Сиене

и в Риме он стоял на своей высоте. Во всяком случае Содома оставил Сиену иным городом, сравнительно с тем, в который впервые явился.

Становление творчества Перуцци

О Бальдассаре Перуцци (1481–1551) писали Редтенбахер, Веезе, Викгоф, Фрицциони и Герман. Как живописец, он ведет свое начало от фресок Пинтуриккьо в библиотеке собора в Сиене, влияние которых на его ранние плафоны и стенные фрески (1504) в хоре Сант’Онофрио в Риме – несомненно. Фрески наиболее зрелого времени, например Мадонна с коленопреклоненным жертвователем (1516) в Санта Мария делла Паче в Риме, примыкая к Рафаэлю и Содома, показывают его истинным художником чинквеченто. В более поздних произведениях, например во фреске Августа с сивиллой в церкви Фонтеджюста в Сиене, и он приносит жертву гению Микеланджело. Но свое наиболее личное Перуцци дал в декоративных произведениях, например в украшениях потолка Stanza d’Eliodoro (Гелиодора), лишь частью сохранных Рафаэлем, в знаменитом, до обмана зрения скульптурно написанном потолке с изображением неба в зале Галатеи в Фарнезине и в архитектурных и пейзажных росписях одной из верхних зал этой виллы, где Перуцци выступает как передовой «перспективный живописец», а также мастер декоративной пейзажной живописи, широко представленной северно-итальянскими художниками в вилле Имперiale около Пезаро. На Перуцци следует указать также как на первого представителя римской фасадной живописи этого рода, в которую он внес свой стиль, хотя его фасадные декорации и не сохранились. Выдающимся зодчим Перуцци мы не можем представить себе без Перуцци – монументального

живописца, который дополняет его, но не превосходит. Время после классиков в Сиене представлял Доменико Беккафуми (1486–1551). В соборе его мозаики пола «Жертвоприношение Авраама» представляют в своем роде все же нечто высшее, между тем как его плафонные картины в ратуше на сюжеты из древней истории (1529–1535) изысканными контурами и пестрыми тенями одежда склоняются к упадку. Скудный «эклектизм» последней четверти XVI столетия, однако, имел здесь своего довольно сносного представителя в лице Франческо Ванни (1565–1609). Задушевная умбрийская школа в своем расцвете была бедна новыми начинаниями и силами. Орацио Альфани (1510–1583), первый руководитель академии в Перуджи (1573), был маньерист рафаэлевского направления. Известным умбрийским мастером второй половины столетия стал Федерико Бароччио из Урбино (1526–1612), которого огласили на весь свет еще Бальоне и Беллори, а в недавнее время Шмарсов основательно изучил и прославил его как представителя живописи барокко и посредника между Микеланджело и Рубенсом. Св. Себастьян в соборе в Урбино (1557) показывает, что первоначальное развитие этого художника совершилось в римской школе. Затем его озарило солнце Корреджо, как доказывает его «Мадонна ди Сан Симоне» в галерее Урбино (около 1564). Его дальнейшее развитие состояло во внутренней переработке воспринятых от Корреджио влияний, барочные стороны которого «Снятия с креста» Бароччио в соборе в Перуджи (1569) уже явственно подверглись дальнейшей переработке, а сияющая светотень и грациозные ракурсы великого пармского мастера он изумительно усвоил в своих главных и более поздних произведениях.



Рис. 33. «Мадонна ди Сан Симоне»

Почти все галереи Европы обладают картинами этого мастера. Следует отметить «Мадонну дель Пополо» (1579) в Уффици с ее восхитительными детскими сценами, величественное, сияющее красками и рисунком «Положение во Гроб» в Санта Кроче в Синигалы (1582), поразительное, охваченное экстазом «Искушение св. Франциска» в Сан Франческо в Урбино и монументальное по композиции и проникнутое ясным светом и мягким чувством «Введение во Храм» в Санта

Мария ин Валличелла в Риме. Его жизненное представление экстатических подъемов и состояний видения часто действительно приковывает нас к себе. В общем, вследствие несамостоятельности, преднамеренности и поверхностности его богатого прикрасами языка форм и напоенного розоватым светом колорита мы все же причисляем его к тем мастерам, искусство которых мы называем не стилем, а манерой. Художественной личностью он, однако, несомненно был.



Рис. 34. «Мадонна дель Пополо» (1511)

Новый виток развития Рима

Рим, вечно юный, вечно восприимчивый город на Тибре, благодаря живописи Микеланджело и Рафаэля, снова стал местом паломничества для молодых живописцев всего света. О собственной живописной школе Микеланджело, который все свои фрески исполнял

всегда один, конечно, не может быть и речи. Все же должно назвать двух значительных художников, как представителей его круга. Важнейший – венецианец Себастьяно Лучиани, прозванный Себастьяно дель Пьомбо (около 1485–1547), о котором новый труд выпустил Акиарди. Мы встречаем его в Венеции в качестве превосходного ученика Беллини и Джорджоне. Но он оставил Венецию, чтобы в Риме примкнуть сначала (в 1511 г.) к Рафаэлю, а вскоре исключительно к Микеланджело. Его ранние римские работы в Фарнезине выдают венецианца, но уже неуверенного в самом себе. Влияние Рафаэля показывают особенно некоторые его прекрасные поясные портреты, прежде считавшиеся рафаэлевскими, а теперь большинством знатоков признаваемые за лучшие работы самого Себастьяно. К числу их относятся такие великолепные портреты, как «Прекрасная римлянка» Берлинского музея, так называемая «Форнарина» в Уффици, «Скрипач» в собрании барона Альфонса Ротшильда в Париже и «Юноша в шубе» в собрании князя Черторыйского в Кракове. Во главе работ Себастьяно, возникших в русле микеланджеловского направления, стоит великолепная, с легким венецианским оттенком «Пьета» в музее Витербо, задуманная в полном единстве с пейзажем, затем «Снятие с Креста» в С.-Петербурге, задуманное в совершенно иной композиции, но внутренне ей родственное, а выше всех – выразительное, но лишенное все же внутреннего единства «Воскрешение Лазаря» (1519) Лондонской галереи. В противоположность ему мощное «Мучение св. Агаты» (1520) в палатцо Питти больше напоминает учеников Рафаэля вроде Джулио Романо. Поразительны в своем роде «Бичевание Христа» (по рисунку Микеланджело) в Сан-Пьетро ин-Монторิโอ в Риме, «Христос в преддверии ада» и «Несение креста» в Мадриде. Наконец, позднейшую величавую

портретную живопись Себастьяно представляют его спокойный и пронизательный Адриан VI в Неапольском музее, портрет дамы в собрании Хульчинского в Берлине, «Рыцарь» в музее Императора Фридриха в Берлине, и в особенности его портрет Андреа Дориа в палатцо Дориа в Риме, полный выражения непреклонности. Такое смешанное искусство, как у Себастьяно, могло, конечно, создать отдельные великолепные произведения, но не могло дать наследия.



Рис. 35. «Воскрешение Лазаря» (1519)

От Содома к Микеланджело перешел Даниеле Риччиарелли да Вольтерра (ум. в 1566 г.). Этому художнику следовало бы написать только его величественное, разительное по жизненности, одушевленное чувством страдания «Снятие со креста» в Санта Тринита ай Монти в Риме, чтобы сопричислиться к настоящим двига-

телям искусства, и ничего более. Из числа учеников Рафаэля и сотрудников его по мастерской мы уже познакомились с Франческо Пенни, прозванным «иль Фатторе» (1488–1540), и Джулио Пиппи, или Романо (1492–1546). Мы не будем возвращаться к их участию в исполнении позднейших серий фресок Рафаэля. Из числа картин, выполненных масляными красками и продававшихся, как мы полагаем вместе с Дольмайром, за картины Рафаэля, Пенни, более простой и более похожий на Рафаэля художник написал Мадонну дель Импанната в палаццо Питти, «Посещение Богоматерью св. Елизаветы» Мадридской галереи и большое «Коронование Богоматери» Ватиканского собрания, а Джулио Романо, мастер более самостоятельный, предпочитавший резкие формы, красноватые телесные тона и дымчатые тени, выполнил знаменитую «Жемчужину» Мадридской галереи, большого Архангела Михаила, св. Маргариту и Иоанну Аррагонскую в Лувре. Самостоятельную деятельность Пенни можно опустить. Джулио Романо, которому еще граф д'Арко посвятил книгу, повел свое искусство к новым победам сначала в Риме после смерти Рафаэля, а затем в Северной Италии, и к большей самостоятельности, после того как Федерико Гонзага призвал его в 1524 г. в Мантую. Из его станковых картин «Избиение камнями св. Стефана» в Сан Стефано в Генуе стоит еще на высоте римской исторической живописи, а его «Мадонна с кошкой» в Неапольском музее уклоняется уже в сторону религиозного жанра такого порядка, как известная «Мадонна с тазом» Дрезденской галереи. Важнее деятельность Джулио в Мантуе. Фрески на сюжеты из троянской войны в герцогском замке обнаруживают его близкое отношение к археологическим работам этого времени. Смелым новатором в стиле барокко он является в последнем из расписанных им зал палаццо дель

Тэ (1532–1534), плафон и стены которого без обрамления и перерыва покрыты одной большой, поразительно реалистической картиной «Падения гигантов», выполненной, впрочем, его учеником Ринальдо Мантовано. Положение Романо в среде преемников Рафаэля определяется его стремлением слить археологическое, реалистическое и барочное течения воедино.



Рис. 36. Картиной «Падения гигантов»

Из последующих учеников Рафаэля Пьетро Буонаккорси, прозванный Перино дель Вага (1500–1547), перенес римскую живопись «гротеско» в несколько измельчавшем виде в Геную, где он украсил дворец Андреа Дориа. Затем Джованнида Удине (1487–1564), самостоятельный художник в области декоративной живописи с животными, пейзажами и гирляндами из фруктов, на свой лад переносивший древнеримские орнаментальные гротески в роспись стелющихся кверху украшений пилястров, принес свое искусство из Рима во Флоренцию и наконец обратно в Венецию (палаццо Grimani), откуда он сам вышел. В связи с Микеланджело развивался в главного представителя

фасадной живописи Полидоро да Караваджо (1495–1543). Распространенная в Риме Перуцци, эта живопись исполнялась или фреской, или «граффито» (т. е. выскабливанием белого рисунка на темном фоне, покрывающем штукатурку). Его росписи фасадов мы знаем только по гравюрам; из росписей Полидоро внутри помещений сохранились в Сан Сильвестро на Монте Кавалло два удостоверенных Вазари коричневыми горных пейзажа с изображениями из жизни св. Екатерины и св. Магдалины, выполненные им с Матурино, его другом. Об этих самых ранних, возникших ранее 1527 г. церковных пейзажах я подробно говорил в другом месте. Они начинают собою новый развивающийся род пейзажей. Более позднее поколение художников, воспринимавшее искусство Микеланджело и Рафаэля лишь из вторых рук, непомерно гордилось в самом Риме своими картинами, умело и ловко задуманными, в которых без рассуждений пользовалось унаследованными формами. Главные представители этого направления были – Таддео Цуккарни (ум. в 1566 г.) и его брат и ученик Федерико Цуккарни (ум. в 1609 г.) из Сант Анджело в Вадо, близ Урбино, а главными произведениями их являются фрески из истории семейства Фарнезе в Капрароле. К «Академии ди Сан Лука» в Риме Федерико стоял в самом близком отношении. При ее преобразовании (в 1505 г.) он стал ее первым «представителем». Новое «академическое» столетие получило свое начало.

Уникальные итальянские направления

Наряду со стеной и станковой живописью в средней Италии процветали также и некоторые художественно-промышленные боковые ветви ее. Живопись на стекле, главным образом у северных мастеров, мозаичная живопись у венецианских и миниатюра у

верхнеитальянских переживали только лишь свой поздний расцвет. В полном развитии находилась только итальянская инкрустация из дерева, и новым цветом зацвела среднеитальянская керамика в роскошной расписанной картинами или орнаментами майоликовой посуде Кастель-Дуранте, Сиены, Деруты и Урбино; возродившаяся в руках верхнеитальянских мастеров среднеитальянская гравюра на меди соперничала с ней в распространении языка форм рафаэлевской школы. Ее главный представитель, знаменитый Маркантонио Раймонди из Болоньи (ум. до 1534 г.), которому посвятил книгу Делаборд, вслед за гравюрами с произведений своего учителя Франчиа, затем Дюрера и Микеланджело, «Купающихся солдат» которого он обставил северным пейзажем, примкнул в Риме с 1510 г. сперва к Перуцци, как доказал Викгоф, а затем вполне к Рафаэлю, с картонов которого он награвировал «Парнас» и «Галатею». Однако главным образом он гравировал собственные, для этой цели изготовленные рисунки, например «Избиение младенцев в Вифлееме». Маркантонио стал поэтому отцом печатной гравюры на меди, которая, как показал Тоде, в руках его учеников Агостино Венециано и Марко Денте, занялась, при распространности открытой римской школы живописцев, главным образом воспроизведением образцов античной скульптуры и этим много содействовала улучшению, но также и обобщению и шаблонности итальянского, а также и европейского, художественного языка.



Рис. 37. «Парнас» Рафаэля



Рис. 38. «Галатейя» Рафаэля

5. Искусство Верхней Италии. Предварительные замечания

Вступительное слово

Цветущие поля верхней Италии с их большими, богатыми торговыми городами и их небольшими, наполненными искусством резиденциями правителей не представляют в историко-художественном отношении такой крепко сплоченной области в XVI столетии, как Рим, Тоскана и Умбрия, неотделимые друг от друга вследствие своих многообразных сношений и заимствований. По крайней мере, преобладающее искусство верхней Италии, живопись, развивалось во всех главных родах самостоятельно и своеобразно, между тем как ее скульптура более нового времени быстро впала в зависимость от своей среднеитальянской сестры, а верхнеитальянское зодчество поддерживало живейший обмен художниками с тоскано-римским. Уже Браманте был живым связующим звеном между средней и верхней Италией. Римские преемники Микеланджело от Виньолы до Лунги и Фонтаны были большей частью верхнеитальянцы по рождению, а наиболее значительные зодчие высокого и позднего ренессанса верхней Италии были или природные средне-итальянцы, или провели в Риме свои годы учения. Именно эти переселившиеся или возвратившиеся на родину верхнеитальянские зодчие, хотя и выбирали по большей части средоточием своей деятельности один город, все же довольно часто посвящали свои силы служению соседним общинам, и именно благодаря этому устанавливали между собой известное художественное родство.

Развитие зодчества в Верхней Италии

Самый старший из числа выдающихся среднеитальянских зодчих – Микеле Санмикели (1484–1559) из Вероны, развился в Риме в тесном единении с Браманте и перенес в верхнюю Италию сильный, выразительный стиль высокого ренессанса последнего времени этого мастера, а в Вероне самостоятельно подверг его дальнейшему развитию под непосредственным влиянием сохранившихся там древнеримских построек. От неоконченной наружной отделки веронского амфитеатра он полагал возможным заимствовать пилястры в рустуку, с Порта Борсари он взял для обрамлений полуциркульных арок спиральные колонны, арочные плоские и треугольные фронтоны, поддерживаемые полуколоннами или пилястрами. Он применил эти частности уже в богатом фасаде палаццо Бевилаква в Вероне, первый этаж которого в рустуку расчленен тоскано-дорическими рустиковыми пилястрами, между тем как пышный верхний этаж исчерпывается мотивами триумфальной арки. Более спокойное впечатление производит его палаццо Каносса, несмотря на свои полуэтажи внутри двух главных этажей. Нижний этаж в рустуку совершенно не имеет делящих пилястров, верхний этаж расчленен парами коринфских пилястров, а крыша представляет мощную балюстраду. Наиболее строгим и благородным является его палаццо Помпеи, имеющий один внушительный этаж с тоскано-дорическими полуколоннами над более мощным нижним этажом в рустуку. Ворота Вероны Санмикели также обратил в характерные художественные строения. В области же церковного зодчества он присоединил к своим ранним среднеитальянским церквям центрального типа в Монтефиасконе еще спокойную по внутренней законченности церковь Мадонна ди

Кампанья близ самой Вероны. Снаружи она представляется круглым зданием с обгибающей ее колоннадой из 28 дорических колонн, а внутри восьмиугольником, расчлененным нишами, обрамленными коринфскими пилястрами. Его прекраснейшие постройки соединяют силу и ясность со спокойным великолепием. Только двумя годами моложе Санмикели был Якопо Татти, прозванный Сансовино (1486–1570; книга о нем написана Л. Питтони), флорентиец по рождению, в качестве скульптора и архитектора работавший в средней Италии, пока не переселился в 1527 г. в Венецию, которая его приняла блистательным образом. Из его венецианских церковных построек скучная внутренняя отделка Сан Франческо дела Винья (1534) показывает шаг назад сравнительно с Сан Марчелло (1519) в Риме. Лучшее впечатление производит уже внутренний вид его пятинефной зальной церкви с куполом «Сан Джорджо деи Гречи», если снять мысленно греческий иконостас. Трехэтажный фасад ее возвращается, без сомнения, к мелким мотивам фасадов кватроченто.



Рис. 39. Сан Джорджо деи Гречи

Но наиболее пламенным Якопо является нам в своих прекрасных венецианских дворцах. Его величественный палаццо Корнер делла Ка-Гранде имеет над нижним, спускающимся в воду этажом, отделанным в рустуку, еще два верхних – с окнами, окаймленными полуциркульной аркой, между ионическими и коринфскими двойными полуколоннами. Его здание монетного двора, Цекка, обнаруживает свой угрюмый защитный характер в аркадах, впущенных в стены нижнего этажа, сложенные в рустуку, и в дорических и ионических, также отделанных в рустуку полуколоннах верхних этажей. Его главное здание, и в то же время самое парадное здание Венеции – мраморная Библиотека св. Марка, теперь принадлежащая к королевскому дворцу, благородное здание на Пьяцетте стены которого обращены в арочные отверстия между столбами с выступающими на них в нижнем этаже дорическими, а в верхнем ионическими полуколоннами. Характерны при этом небольшие цельные колонны в амбразурах аркад, прекрасно рассчитанный фриз с триглифами над дорическими колоннами, пышный фриз с гирляндами над верхним, ионическим антаблементом, балюстрада под окнами верхнего этажа и над всем венчающим карнизом, все в чистых, нежных, полных формах, все в светлом, белом мраморном блеске! Без этого здания Сансовино Венеция не была бы Венецией. Из его построек в соседних городах – классический университетский двор в Падуе (1552) принадлежит к лучшим его произведениям: это еще двор в два этажа с колоннами, с классическим, ровным антаблементом, еще чистый высокий ренессанс, без намека на барокко. Вместе с архитекторами, которые родились уже в блеске XVI столетия, и в верхней Италии началось новое понимание форм, однако и здесь, как в Риме, не сразу перешедшее в барокко, а давшее промежуточные

формы, которые именно здесь могут быть названы «поздним ренессансом». Оно было выражено одновременно двумя значительными зодчими примкнувшими к нему, Галеаццо Алесси и Андреа Палладио, но, совершенно различным, почти противоположным образом. Галеаццо Алесси из Перуджи (1512–1572) развился в Риме под влиянием Микеланджело. О ранних и поздних его произведениях в Умбрии и Болонье собраны сведения Гурлитт. Мы остановимся на его главных постройках в Генуе и Милане, возникших после 1550 г. Генуя обязана ему не только своими старыми портовыми зданиями и их суровыми на вид воротами, с обращенными наружу дорическими колоннами в рустикку, но также своей знаменитой, зарисованной и изданной еще Рубенсом «Новой улицей» (Страда нуова, ныне улица Гарибальди), ряд дворцов которой стал образцовым для генуэзских жилых построек. Алесси удивительно умел приспособлять свои генуэзские городские и сельские дома к подъемам почвы, требовавшим устройства лестниц и террас, но из римского раннего барокко он применял только то, что отвечало вкусу делового, веселого приморского города. На главной улице он располагал дома один против другого таким образом, что из переднего портика одного был виден портик другого. Во дворах и галереях колонны еще представляют римские столбы. Фасады двух главных этажей, над которыми возвышаются более низкие полуэтажи (мезонины – *mezzanini*), расчленяются еще по общему правилу пилястрами или полуколоннами двух ордеров. Главная прелесть состоит в новом способе расположения и образования грациозных портиков, часто тесных колончатых дворов, удобных лестниц и просторных парадных зал, приспособленных к новым потребностям. Отдельным формам Алесси еще недостает внушительности, производимой барокко, хотя по

многим прихотливо изобретенным частностям, рядом с которыми попадаются и старые меандровые или волнистые ленты, можно, однако, и в них проследить начальные шаги барокко. При этом оконные фронтоны с изломом сами собой подразумеваются. Главные дома Алесси на «Новой улице» впоследствии были отчасти перестроены. Палаццо Катальди Карега, который достраивал Кастелли, представляет еще изящное расчленение посредством мраморных пилястров. В палаццо Спинола оно, подвергшись впоследствии изменению, превратилось уже в расписную декорацию. На трехэтажном палаццо Леркари, средняя часть которого скрывается за грациозным двором с колончатými аркадами, боковые флигеля над грановитым в рустуку нижним этажом превращаются почти в открытые лоджии с колоннами, которым соответствует более низкая средняя лоджия перед двором. Палаццо Камбиазо, однако, впервые расчленено только близко друг к другу помещенными окнами. Превосходная вилла Саули, прекраснейший из его сельских домов, к сожалению, не сохранилась. Вилла Паллавичини в Пельи, близ Генуи, с барским домом, высоко стоящим на горных террасах, показывает его умение пользоваться условиями почвы, а вилла Имперали в Сан Пьер д'Арена, расположенная у подножия подымающихся террас, показывает его со стороны садового художника, пролагающего новые пути.

Миланские строения, Андреа Палладио

Величественнее и свободнее, чем генуэзские городские постройки Алесси, разворачивается его палаццо Марини в Милане (1558), нынешняя ратуша. В его величественном дворе в нижнем этаже применен прием соединения парных колонн попеременно, то аркой, то

простым гзымзом, принесенный Джулио Романо в Мантую и быстро распространившийся в верхней Италии, а в верхнем этаже уже взяты самые пышные и барочные мотивы. Подобным же богатством отличаются и внешние фасады этого здания, из чего несомненно вытекает, что и чрезмерно роскошный, хотя и не приведенный к полному единству, пышный фасад церкви Санта Мария близ Сан Чельсо в Милане принадлежит Алесси. Главной церковной постройкой его считается Санта Мария ди Кариньяно (1552–1588) в Генуе, для которой он, по-видимому, мог дать только план. Он отвечает плану Микеланджело для собора Св. Петра в Риме. Церковь внутри представляет очень эффектное, оживленное коринфскими пилястрами пятикупольное здание. Снаружи, ниже высоко поставленного купола, по сторонам главного фасада, господствуют четырехугольные башни и несоразмерно высокий треугольный фронтон над его средней частью. Следующим по возрасту был самый классический из классических зодчих третьей четверти XVI столетия, Андреа Палладио из Виченцы (1518–1580), по рождению, опять-таки, венециалец, но благодаря многократным посещениям Рима художественно развившийся в римлянина. Подражание римскому античному искусству в духе Витрувия было путеводной звездой, благодаря которой он написал «Четыре книги об архитектуре» и возводил свои сооружения. В противоположность микеланджоловскому субъективному пониманию и переработке античных форм Палладио заботился только о том, чтобы передать их в общем и в частности верно и соответственно их внутренней закономерности; и он великолепно умел заставлять служить новым задачам свое новое, самостоятельное понимание пространства. Для достижения величественного вида сооружения у Палладио характерно его предпочтение «общего единст-

ва», охватывающего несколько этажей при посредстве высоких, проходящих через них пилястров, чем, впрочем, ранее пользовались Альберти, этот настоящий предшественник Палладио, в Сант Андреа в Мантуе, Браманте во внутренней отделке собора Св. Петра, Микеланджело в различных постройках.



Рис. 40. Дом «Базлика» Виченцы

К ранним работам Палладио (начиная с 1546 г.) принадлежит арочная двухэтажная галерея, окружающая древний городской дом «Базилуку» Виченцы. В нижнем этаже аркады охвачены дорическими, в верхнем ионическими полуколоннами, несущими карниз, а сами покоятся на меньших двойных колоннах тех же ордеров, свободно стоящих и отодвинутых внутрь от делящих пилястров. Из числа всюду прославляемых частных дворцов Палладио в Виченце мощный, весь одетый рустикой палаццо Тиене, как и поздние постройки Браманте, только в главном этаже имеет отделку из пилястров. Из его дворцов, украшенных в

стиле двух ордеров один над другим, палаццо Кьерегати (теперь Пинакотека) превращается в нижнем дорическом этаже в сплошную открытую галерею, а в верхнем ионическом лишь частью. Лучшим образцом его дворцов с одним величавым, коринфско-композитным ордерам, является великолепный палаццо Вальмарана. Из вилл Палладио самая известная «Ротонда» около Виченцы: на квадратном плане перекрестье с округлым средним куполом и угловыми комнатами, затем четыре одинаковых фасада с античным портиком о шести ионических колоннах перед каждым, мотив, совершенно не подходящий к стилю вилл, хотя и применявшийся столетиями и использованный самим Палладио богаче и разнообразнее в его вилле Барбаро в Мадере. Палладиев «Олимпийский театр» в Виченце имеет важное значение как отлично удавшийся опыт возрождения античного театрального зодчества. Важнейшие церкви его, с благородным применением «общего единства», находятся в Венеции. Для церкви Сан Франческо делла Винья Сансовино он воздвиг эффектный фасад, и в то же время в Сан Джорджо Маджоре выполнил внутреннюю и наружную отделку трехнефной базилики на столбах, с куполом, с фасадом, составленным из поддерживаемых колоннами фронтонов и полуфронтонов. Но еще органичнее Палладио слил все эти мотивы в великолепной однонефной с капеллами церкви Спасителя («Иль Реденторе»), хор которой обставлен колоннами. Фасад ее является образцом палладиевских в античном стиле выполненных церковных фасадов. Только полупилястры, служащие опорой для угловых пилястров, являются здесь как уступка римскому барочному стилю. Уже Гете писал о дворцах Палладио в Виченце: «Есть, действительно, нечто божественное в его архитектурных созданиях, совершенных так же, как форма у великого

поэта, из вымысла и правды создающего третье бытие, нас чарующее».

Развитие архитектуры в Болонье, Генуе и Венеции

Кроме архитектурных созданий этих четырех главных мастеров, придавших новый вид итальянским городам XVI столетия, следует назвать еще несколько других. Болонья, богатый и ученый университетский город, дольше, чем другие главные города, удерживала рассчитанный на эффект с близкого расстояния ранний ренессанс. Мы не должны, однако, забывать, что «великий теоретик» Себастьяно Серлио (1475–1552), направление которого в духе высокого и позднего ренессанса представляется более ясным из его сочинения об архитектуре, чем из его сохранившихся произведений, родился в Болонье, что родственник ему по духу Виньола приобрел себе имя в Болонье постройками с «барочными» чертами, вроде палаццо Бокки-Пиелла (1547), и что болонский переходный мастер Андреа Маркеше да Формиджине, хотя и начинает в духе раннего ренессанса, но уже выразительно и самостоятельно представляет стиль XVI века в таких постройках, как палаццо Фантуцци с его двумя этажами, украшенными дорическими и ионическими полуколоннами, разделанными под схему рустики. Решительнее проникнуты классическим духом высокого ренессанса Антонио Моранди, прозванный Террибилия (ум. в 1568 г.) и Бартоломмео Триаккини (1500–1565). В его палаццо Мальвецци-Медичи скучно и размеренно применены один над другим три ордера колонн, а в палаццо Рануцци верхние этажи лишены пилястров и имеют на окнах барочные раздвоенные фронтоны. Параллельно с Палладио, однако, не так последовательно, как он, развивался в Болонье во второй половине столетия

живописец Пелегрино Тибальди (от 1527 г., по Болоньини, приблизительно до 1592 г.). Главная постройка его в родном городе великолепный, с раннебарочными особенностями университетский двор. В благородном классическом стиле позднего ренессанса с некоторыми барочными деталями выстроена его однефная купольная церковь Сан Феделе в Милане. Еще богаче его церковь Сан Гауденцио в Новаре. Классические церковные фасады его, однако, еще в два этажа, как у римлян, а не в один, как у Палладио. Падуя, не менее ученая, хотя и менее промышленная университетская сестра Болоньи, получила в XVI столетии еще две большие купольные церкви, Санта Джустина и Собор, частью выстроенные местными силами. Их внешность осталась незаконченной, между тем внутри они принадлежат к самым мощным созданиям классического искусства пространственного стиля. Падуанской архитектуре дворцов указал новые пути, однако, веронский живописец, Джовани Мария Фальконетто (1458–1534), строительная деятельность которого прошла главным образом в Падуе. Его мощный колончатый портал палаццо дель Капитанио и прелестный палаццо Джустиниани, выстроенный в 1524 г. для Луиджи Корнаро, любившего широкую жизнь, являются созданиями чистого высокого ренессанса. В Генуе, пышном, нагорном и приморском городе, где ученик Микеланджело Монторсоли руководил постройкой знаменитого палаццо Андреа Дория с его террасами, галереями, стенами, предназначенными для живописи, действовал рядом с Алесси живописец Джованни Баттиста Кастелло, совместивший на фасадах и внутри своих построек, каковы дворцы Чентурионе (дель Подеста) и Имперали, не только благородство общего расположения, но и пышную живописную и стуктовую декорацию, барокко которой уже приближается к ро-

коко. Но самый значительный последователь Алесси в Генуе был Рокко Лурого. Его величественно распланированный палаццо Дориа-Турси (теперь ратуша), в свое время приводившийся Буркгардтом, как пример проникающего даже в Геную одичания языка форм, уже Гурлиттом по праву был провозглашен самым мощным и несомненно самым эффектным зданием «Страда нуова». Во всяком случае, он стал образцом для тех красивых по расположению дворцовых вилл, украшенных более живописными террасами и более обширными колончатými дворами, которые в XVII столетии выросли на почве Генуи. В церковном зодчестве Генуя также более долгое время оставалась верной колоннадам, чем какой бы то ни было другой город Италии. Даже Джакомо дела Порта выстроил здесь, в Аннунциате базилику с колоннами старого типа, а к ней примыкают такие благородные и своеобразные по расположению двойных колоннад церкви, как Сан Сиро (1576) и Мадонна делле Винье (1586). Наконец, в Венеции, победоносной сопернице Генуи, зодчество в XVI столетии, вплоть до Якопо Сансовино совершенно не процветало. Вполне XVI столетию принадлежит Джованни да Понте (1512–1597), перекинувший через Канале-гранде мощную арку Понте Риальто, а своей тюрьмой (Carceri) давший менее суровое соответствие к Цекке Сансовино. Алессандро Витториа (1525–1608), ученик Сансовино, показавший себя в своем палаццо Бальби искусным в духе своего времени архитектором, жил до XVII столетия. Этот ряд заканчивает последний из «великих теоретиков», Виченцо Скамоцци (1552–1616), земляк и почитатель Палладио, оказавший без сомнения больше влияния сочинением «Всеобщая архитектура», чем своими постройками. Гурлитт приписывает ему великолепный сансовиновский палаццо Корнер дела Ка гранде в Венеции, Паули же вернее

считает его произведением палаццо Контарини Сериньи, стоящий в зависимости от первого. Достоверно известно, что Скамоцци является строителем «Новых Прокураций», вытянутого в длину здания правительственных учреждений, продолжающего вдоль площади Святого Марка Библиотеку Сансовино и по стилю так тесно примыкающего к ней, насколько это позволяет его барочный третий этаж. Задача XVII века искать более массивные и живописные архитектурные эффекты прослеживается и в Венеции.

6. Верхнеитальянская скульптура XVI века

Развитие ваяния в Верхней Италии

Как в XV, так и в XVI веке скульптура верхней Италии служила преимущественно архитектурным задачам. Побег старых школ давали о себе знать здесь еще долго и в новый век. Но и в верхней Италии начинают теперь преобладать главным образом тосканские скульпторы. В Болонье к флорентийцу Триболо присоединился уроженец Лукки, воспитанник Феррары Альфонсо (Читаделла) Ломбарди (около 1497–1537 г.). Здесь он участвовал в украшении изящного правого портала Сан Петронии рельефами на библейские сюжеты, украсил тимпан левого портала этой церкви свободно и широко задуманной мраморной группой Воскресения, но затем он проявил свой верхнеитальянский темперамент, страстный реализм которого уже обнаруживает переход к особенностям барочного движения. Таковы его терракотовые группы в натуральный рост староболонского типа, например, огромная нераскрашенная группа Успения Богоматери в Санта Мария дела Вита. В Генуе прекрасная соборная капелла Иоанна Крестителя была украшена мраморными статуями такими значительными тосканскими мастерами, как

Маттео Чивитале и Андреа Сансовино. Однако реставрация алтарной сени этой капеллы, так удачно соединяющей, по выражению Суиды, «ломбардский вкус в орнаменте с упрощенными формами стиля шестнадцатого столетия», была выполнена главным образом ломбардцами, Джованни Джакомо и его сыном Гульельмо делла Порта (ум. в 1577 г.). Однако вслед за Гульельмо, покинувшим Геную, чтобы поступить в Риме на службу к Микеланджело, сюда явился самый преданный ученик Микеланджело, тосканец Монторсоли и выполнил по поручению Андреа Дориа его колоссальную статую, впоследствии разрушенную, а в алтарной нише церкви Сан Маттео, кроме того, группу Пьета, между апостолами и пророками, затем полную силы фигуру Спасителя с рельефами пророков и евангелистов по сторонам. Среди скульпторов, украшавших дворец Андреа Дориа, выделился тосканец Джованни да Фьезоле, исполнивший не только прекрасный главный портал, но и два огромных и величественных каминных блока большой залы со скульптурным декором. Таким образом, тосканская скульптура вполне завоевала и Геную. В Милане старый ломбардский стиль проявлялся хотя и самостоятельно, но без особенного величия в изящных произведениях Агостино Бусты, прозванного Бамбайя (1480–1548). Блестящими представителями его при переходе к XVI столетию были Джованни Антонио Амадео и Кристофоро Солари иль Гоббо. Главные произведения Бусты, вроде памятников Гастона де ла Фуа (1515–1522), или фамилии Бираго (после 1522 г.), к сожалению, разрушены, их части, как покашал Сант Амброджио, рассеяны по разным собраниям. Чистая по стилю надгробная фигура Гастона украшает музей Замка в Милане. В стиле Микеланджело и в духе Челлини работали в Милане также падуанцы Леоне Леони (1509–1590) и его сын Помпео Леони (ум. в 1610 г.),

которым Плон посвятил отдельный труд. Мраморный надгробный памятник Джованни Джакомо Медичи в Миланском соборе является бледным подражанием Микеланджело. Более выразительна выполненная мастером сидящая бронзовая фигура Винченцо Гонзага на его памятнике в Саббионетте. Свою главную деятельность, однако, отец и сын развили на поприще бронзовых бюстов, статуэток и медалей, которые они изготовляли не только для итальянских правителей, но также и для Карла V и Филиппа II Музей в Мадриде, Придворный музей в Вене и Виндзорский замок богаты произведениями их работы, через посредство которых староломбардская скульптура ищет и находит соприкосновение с мировым барочным стилем в области прикладного искусства. В Венеции рядом со стилем настоящего раннего ренессанса установили свой собственный, явно основанный на антике, не приведенный еще к внутреннему единству и преувеличенный стиль высокого ренессанса сыновья Пьетро Ломбарде, Туллио и Антонио Ломбарди, из которых Туллио работал до 1632 г. Истинный высокий ренессанс внес и в венецианскую скульптуру лишь флорентиец Якопо Сансовино. Подчиняясь свойству поставленных ей задач, скульптура Якопо в Венеции несомненно стала более поверхностной и декоративной, но еще и после 1550 г. она держалась вдали от преувеличений микеланджеловского стиля и довольно часто радуется свежей жизненностью своих фигур и их движений. К лучшим работам его принадлежат бронзовые статуи Аполлона, Меркурия, Минервы и богини Мира в нишах, затем мраморные рельефы мифологического содержания, например, рельеф с Фриksom и Геллой, находившийся на цоколе мраморной галереи (Лоджетты) подле обрушившейся колокольни Сан Марко. Великолепны также его рельефы и головки на обрамлениях бронзовой дзве-

ри ризницы собора св. Марка. Из его надгробных памятников самый красивый памятник дожа Веньер в Сан Сальваторе, а на нем статуя «Упования», ничтожная по своей оригинальности, но самая известная в кругах классического направления. Более поздние колоссальные мраморные статуи Марса и Нептуна Якопо, давшие имя «Лестнице гигантов» во дворе дворца Дожей, производят впечатление пышных пластических фраз.



Рис. 41. Статуя «Упования»

Из многочисленных учеников, собравшихся около Якопо Сансовино в Венеции, которым он давал в своих более крупных предприятиях, например, в скульптурной отделке Библиотеки, дворца Дожей и Лоджетты, Данезе Каттанео из Каррары (1509–1573) является в своих портретных бюстах Бембо и Контарини собора св. Антония в Падуе менее приторным и рассчитанным, чем в своих идеальных произведениях, каковы статуи на гробнице Лоредано в Санти Джованни и Паоло в Венеции.



Рис. 42. Лестница гигантов

Алессандро Витториа из Триента (1525–1608) производит более свежее и правдивое впечатление своим собственным бюстом в Сан Заккариа в Венеции, чем своими вытянутыми с манерными движениями церковными статуями, не исключая и прекрасной фигуры св. Себастьяна в Сан Сальваторе в Венеции. Наоборот, Венецию последней четверти XV столетия украсил для своего времени чистыми по стилю, хотя и рассчитанными на эффект, многочисленными мраморными и

бронзовыми статуями талантливый мастер, ученик Каттанео, Джироламо Кампанья из Вероны (ум. около 1550 г.). Как религиозного мастера его показывает бронзовая группа в Сан Джордже Маджоре, представляющая Спасителя на земном шаре, поддерживаемом коленопреклоненными ангелами. Как светского мастера его характеризуют каминные фигуры Меркурия и Геракла в зале делль Колледжио дворца Дожей, а как о портретном мастере дает отличное понятие надгробная фигура дремлющего дожа Чиконья в церкви иезуитов. Джироламо Кампанья закончил также (в 1577 г.) последний из больших мраморных рельефов из жизни св. Антония в падуанской капелле святого, над которыми работали самые выдающиеся венецианские мастера с начала XVI столетия, сперва Антонио и Туллио Ломбардо, затем Якопо Сансовино, рельеф которого, представляющий воскресение мертвых, уступает подобному же рельефу Кампаньи в наглядности и естественности. В общем эти девять больших мраморных рельефов в Санто, в Падуе, принадлежат к важнейшим проявлениям повествовательной скульптуры XV и XVI столетий; только близость бессмертных бронзовых рельефов Донателло на главном алтаре церкви заставляет их казаться холодными и пустыми, несмотря на их красоты. Одним из самых самостоятельных верхнеитальянских скульпторов XVI столетия был, затем, Антонио Бегарелли из Модены (1479–1565), с самостоятельным пониманием природы перенесший в область пластической красоты XVI столетия, лишенной красок, искусство пышных по разнообразной раскраске терракотовых групп Маццони, его учителя, по мнению Зигфрида Вебера. Его спокойно скомпанованное «Оплакивание тела Христа» (1544–1546) в Сан Пьетро, и отличный бюст Сигонио (1555) в Сант Агостино в Модене дают впечатление большей зрелости, чем начатый в 1524 г.

патетический «Плач над телом Христа» в Сант Агостино (1531–1537) и богатое фигурами, но несколько беспомощно скомпанованное «Снятие с Креста» (1544–1547) в Сан Франческо. Влияние Корреджо, великого живописца соседней Пармы, отражается на выразительности его голов. Своими развевающимися одеждами Бегарелли, однако, предвещает уже более разметанное искусство будущего. Последователем Микеланджело в этих местах является Просперо Клементи из Реджио (1500–1584), статуи моденского замка которого уже дают поверхностные формы; однако, его лучшее произведение, надгробный памятник епископа Рангони в соборе Реджио, в величественной сидячей фигуре покойного обнаруживает еще непосредственное наблюдение и естественное чувство. Вскоре затем и скульптура верхней Италии была захвачена водоворотом нового стиля, полного движения.

7. Верхнеитальянская живопись XVI столетия

Становление верхнеитальянской живописи

Как в горных областях господствует пластическая форма, так в равнинах господствует воздушный тон и свет. Живопись верхнеитальянских равнин также расцвела красочными и световыми прелестями. Леонардо, великий изобретатель в области светотени, сам тосканец, образовал постоянную школу только в верхней Италии, а Фра Бартоломео, отец повышенного чувства красок, привел свой колорит к единству во Флоренции лишь после посещения Венеции. Именно, приведение к единству общего впечатления в духе расцвета совершилось в верхней Италии главным образом благодаря одухотворенному единству горячих красок, как у Джорджоне и Тициана, полной настроенной сияющей светотени, как у Корреджо, или путем живописи в об-

щем тоне, как у Тинторетто, придавшей искусству кисти новую выразительность тем, что она растворила свойственный каждой вещи тон (местный тон) в световые и теневые соотношения. Живопись местного происхождения в верхней Италии распадается в XVI веке в нашем мнении потомков на три главные области. Первая обнимает собственную Ломбардию и Пьемонт. Ко второй принадлежит Венеция со всей лежащей около нее областью. Третья простирается от Пармы и Феррары до Болоньи. Затем среднеитальянскими насаждениями являются Мантуа, принадлежащая Джулио Романо, и Генуя – Перино дель Вага. Но к концу столетия даже наиболее самостоятельные верхнеитальянские школы не могли вполне оградиться от влияний тосканской и римской манеры; как противодействие возник, прежде всего в Болонье, этот новый средний стиль XVII столетия, которому дольше всего оказывала сопротивление Венеция. В Милане, всей Ломбардии и Пьемонте туземные школы отличались резкостью и сухостью еще долгое время в XVI столетии, если не шли за Браманте и Леонардо. Упомянутый уже Бартоломмео Суарди (с 1468 почти до 1536 г.), прозванный Брамантино, главный ученик Леонардо, как показали Суида и Фриццони, начал с серой резкости Бутиноне, позже попал в светлый круг Леонардо, но все-таки, всегда оставаясь настоящим ломбардцем, оказал сильное влияние на дальнейшее развитие живописи этих местностей. Настоящим властителем оставался все же Леонардо, образовавший ряд учеников уже в своей первой миланской мастерской, которую он, как мы настаиваем вопреки Эррера, при случае называл «Академией». Произведения этих более молодых художников смешивались с его собственными, в период недостаточной критики. От его раннего любимого ученика Андреа Салаи (Салаино), которою Вазари называет только его

«буршем» (creato), и от его главного позднего любимца, Франческо Мельци, упоминаемого Ломатцо лишь как миниатюриста, не сохранилось достоверных картин. Вполне под его влияние попал временно Амброджио Преда или де'Предис, которому мы приписываем вместе с Зейдлицем и другими «Мадонну Литта» в Эрмитаже в С.-Петербурге и «Вознесение Господне» Берлинского музея. Настоящими учениками первого миланского времени Леонардо являются Антонио Больштраффио (1467–1516) и Марко д'Оджонно (1470–1530). Только их Вазари и называет учениками (discipoli) мастера. Больштраффио, основательно изученный Каротти, обнаруживает в своей ранней берлинской Мадонне еще отголоски Боргоньоне, хотя и примыкает к Леонардо. Лишь внешним образом примыкают к Леонардо его старательно выписанные, блистающие слиянием красок Мадонны в Будапештской галерее, в Дворцовом музее и в собрании Польди-Пеццоли в Милане. Его самостоятельное дальнейшее развитие, в котором при всем чувстве красоты дело не обходилось без промахов и жесткости в языке форм и красок, говорит за себя, в его Богоматери со святыми и ктиторами в Лувре, в женственной Мадонне лондонской Национальной галереи и в его фресковой Мадонне с ктитором в Сант Онофрио в Риме. Главная сила его проявилась во вновь расцветшем искусстве украшать комнаты станковыми картинами.



Рис. 43. «Падение Люцифера»

Подпись Марка д'Оджонно носят «Падение Люцифера» в Брере, при всей своей силе сухо написанное, и полный выражения алтарь в соборании Креспи в Милане; Вазари упоминает его фрески из Санта Мария делла Паче, хранящиеся в Брере. Характерны его, лишенные гибкости, костлявые руки, зигзаги в складках одежда, густые тени и резкие света. Сливающая краски моделировка и нежное «сфумато» Леонардо у него также отсутствуют. Настоящим своим учеником позднего времени Леонардо сам называет Джампетрино, собственно Джованни Пьетро Риццо. Ему приписывают прежде всего ряд сухих по рисунку и темных по краскам, но овеванных прелестью покорной улыбки женских поясных фигур, например Магдалины в Брере и в Замковом музее, затем Флоры в палаццо Борромео в

Милане. Морелли присоединяет к ним еще «Коломбини» Эрмитажа в Петербурге, а Паули Магдалину доктора Люрманна в Бремене. Истинным учеником Леонардо Ломацио называет также и Чезаре да Сесто (около 1480–1520), несомненно много раз менявшего Милан на Рим, где на него оказывал влияние Рафаэль. Полным настроением, роскошным по краскам главным произведением его леонардовского направления является Крещение в соборном герцога Скотти, а лучшим произведением рафаэлевской манеры считается его алтарь из шести частей герцога Мельци в Милане. Однако три самых значительных мастера времени расцвета, выросших в самостоятельные величины при свете Брамантино и Леонардо, были Андреа Солари (Соларио), Бернардино Луини и Гауденцио Феррари, уроженцы старой Ломбардии. Андреа Солари (от 1440 и позже 1515 г.) младший брат скульптора Кристофоро Солари, после Леонардо стал самым важным мастером новой старательной, слитной манеры письма. Хотя он и работал, начиная с 1490 г., несколько лет в Венеции, а с 1507 г. во Франции, но все же постоянно возвращался в Милан. Венецианским кажется его строгий по краскам портрет сенатора лондонской Национальной галереи. В написанном в 1499 г. для Сан Пьетро в Мурано алтарике Бреры чувствуется Леонардо. В полной зависимости от Леонардо, с блеском, плотностью и sfumato его живописи выполнены великолепный мужской портрет Андреа с пейзажным фоном Лондонской галереи (1505), его собственный портрет, Голова Иоанна Крестителя (1507) и «Мадонна с зеленой подушкой» в Лувре. Но наиболее непосредственное впечатление производят его «Отдых на пути в Египет» (1515) и его потрясающая, источающая капли крови и слез поясная фигура страждущего Христа в галерее Польди в Милане. Очень обширную и самую счастливую деятель-

ность в области великого церковного искусства развили Бернардино Луини (приблизительно 1475–1531 или 1532 гг.) из Луино и Гауденцио (Винчи) Феррари (1481–1546) из Вальдуджии. Первого изучали Брун, Фриццони, Бельтрами и другие, а второго – Коломбо, Эдита Гальсей, Паули, Фриццони, Марацца и Малагуцци. В своих ранних фресках Луини явно примыкает к полусвязанному стилю Боргоньоне. Таковы: «Поклонение волхвов» в Сан Пьетро около Луино, снятые со стен виллы Пелукка близ Монцы религиозные и мифологические фрески, из которых достойны упоминания «Кузница Вулкана» в Лувре и знаменитое «Положение во гроб св. Екатерины парящими ангелами» в Брере. Таковы и его ранние станковые картины, например «Положение во гроб Христа» в Санта Мария дела Пассионе в Милане, неправильно заподозренные Вильямсоном. Что он в среднем возрасте (1510–1520), рядом с Брамантино, стремился теснее примкнуть к зрелому искусству Леонардо, показывают его фрески из Санта Мария дела Паче в Брере, а также многочисленные станковые картины, как-то: «Христос среди учителей» лондонской Национальной галереи, «Гщеславие и Скромность» барона Эдмонда Ротшильда в Париже, «Ангел с Товием» в Амброзиане и прекрасная «Мадонна в беседке из роз» в Брере. Эти картины со спокойной, гармоничной красотой линий и красок передают, впрочем, язык форм и манеру письма Леонардо только в общем и слабо.

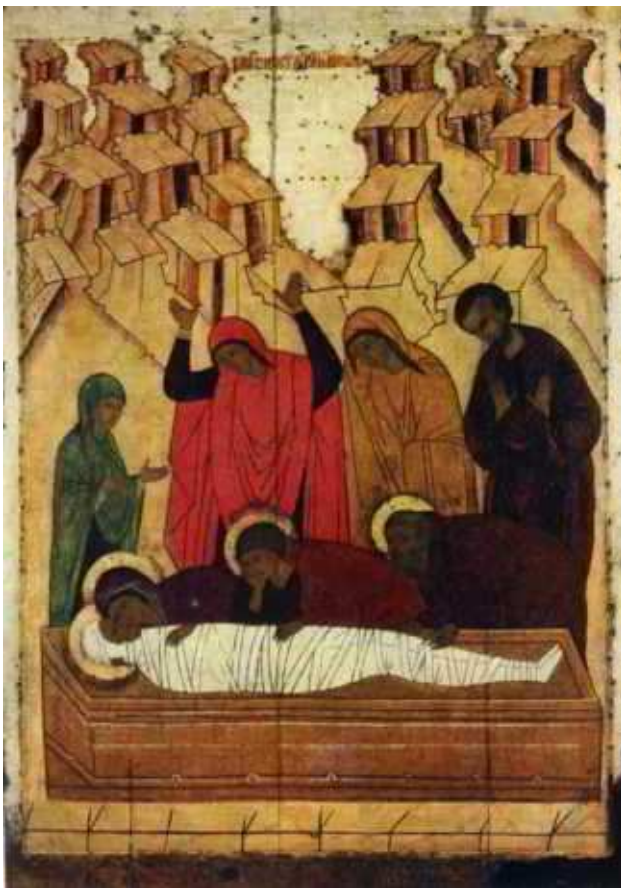


Рис. 44. «Положение во гроб Христа»

В последние годы своей жизни, не забывая никогда Леонардо, Луини развивал свой собственный стиль, не сроднившийся с его личными переживаниями, но отличавшийся свободой и чистотой форм, светлой гармонией красок и приятным выражением; таким он является нам в своих прославленных фресках церкви паломников в Саронно и в Санта Мария дельи Анджели в Лугано, а также во фресковой Мадонне (1521) в

Брере, в мощной фресковой картине «Христос в терновом венце» (1522) в Амброзиане, и особенно ярко в своих, трех алтарных картинах (1526) в соборе города Комо.

Творчество Гауденцио Феррари

Сильнее, ярче, с большей любовью к правде явился пьемонтец Гауденцио Феррари, получивший свое первоначальное обучение в Верчелли у Макрино д'Альба, с которым нас ближе познакомил Флерес. В Милане, попавши благодаря Брамантино и Луини в леонардовское течение, он, по старому воззрению, вновь принятому Паули против Морелли, изучает также произведения Перуджино. В конце концов он развился в мастера, умеющего рассказывать с полной силой и преклонением пред чистой красотой, в произведениях которого угловатое и совершенное, резкое и нежное, светотень и радостная игра красок встречаются рядом, иногда почти в неслаженном виде. Начиная с 1507 г. он писал на Святой горе близ Варалло. Какое умбрийски невинное и благодостное впечатление производят здесь картины из детства Спасителя в Санта Мария делле Грацие! Как свежа и естественна его серия Страстей Господних 1513 г. с Распятием посредине! Сколько мощи в его Кальварии 1523 г., похожей на панораму из терракотовых фигур, дополненную фреской! Но к самым величественным созданиям Гауденцио принадлежат фрески из жизни Марии и Магдалины в Сан Кристофоро (1532–1538) в Верчелли, а самое великолепное Славословие ангелов в куполе Санта Мария деи Мираколи в Саронно, дышащее силой и жизнью и исполненное бесконечного ликования. Оно является первой цельной купольной росписью этой школы. Кроме того, его последние фрески, Бичевание и Распятие

1542 г. в Санта Мария делле Грацие в Милане, свидетельствуют, что он непрерывно стремился к великому и святому. Его станковые картины – почти исключительно запрестольные образа. Прелестная, поклоняющаяся своему младенцу Мадонна 1511 г. в главной церкви Ароны навеяна картиною Перуджино Лондонской галереи, тогда находившеюся в Чертозе в Павии. Большой алтарь 1515 г. в Сан Гауденцио в Новаре лишь наполовину проникнут умбрийской нежностью. Вышнюю силу его показывает напоенный светом алтарь в Сан Кристофоро в Верчелли. Пинакотекa в Турине и Брера в Милане также богаты произведениями его сильной и нежной руки. Для хода развития Луини и Гауденцио примечательно то, что они, ранее, чем осенил их дух Леонардо, разделявали околичности своих картин настоящим золотом или же рельефной стукковой накладкой. Их преемники, однако, как сын Луини Аврелио (ум. в 1593 г.) и ученик Гауденцио Бернардино Ланини (ум. около 1578 г.), уронили ломбардскую школу до маньеризма, игравшего всеми приемами живописи времени упадка. В Генуе, где Пьерфранческо Сакки из Павии перенес щеголеватый реализм XV столетия (Алтарь трех святых 1426 г. в Санта Мария ди Кастелло) в чинквеченто, возник теперь в лице Луки Камбиазо (1527–1585, по Сопрани) своеобразный, сильный мастер, говорящий естественным языком форм, наблюдающий широкие проявления света и тени. Уже большое «Положение во гроб» в Санта Мария ди Кариньяно и собственный портрет в палаццо Спинола в Генуе, представляющий его пишущим портрет отца, ставят его в ряд значительных мастеров. На переходе к ломбардскому искусству XVII столетия, показавшему стремление к целям еще более величественным, и все же лишенному вдохновения, в Милане стоят Прокаччини, родоначальник которых

болонец Эрколе Прокаччини Старший (1520–1591), принадлежал еще вполне XVI столетию.

Венецианская живопись

В Венеции живопись высокого ренессанса раскрывала богатейшую красоту свою, форм и роскошь своих сочных красок. Если ее формы, предпочитая не мускулы, а цветущее тело, иногда лишены анатомической правильности флорентийского искусства, то все же они всегда в прекрасных линиях возникают из омывающих их волн красок. Венецианская живопись обычно меньше заботилась об изображении действий, выражающихся в движениях, чем о передаче прекрасного, уверенного в себе человеческого существа. Ее религиозные картины — небесное блаженство в виде чистейшего земного счастья. Ее светские картины, окрыляемые поэзией, открывают нам новые миры чувственной и волшебной-сверхчувственной жизни. Однако ее полные жизни портреты, увековечивающие ее денежную и умственную аристократию, дополняются идеальными портретами или полупортретами, как их назвал Шеффер, которые стремятся только к возвеличению человеческой красоты в горячих красках. Истинными пионерами были поздние ученики Джованни Беллини. Впереди всех шел Джорджоне из Кастельфранко (1478–1510), умерший молодым, огненный мастер, в руках которого живопись осознала наиболее свойственные ей задачи. Именно он облакал свои картины тем нежным, мечтательным, лирически-волшебным настроением, которое в буквальном смысле разлито в воздухе Венеции. Именно он заботился прежде всего о спокойном красочном впечатлении картины. Именно он соединял свои прекрасные пейзажи с изображенными происшествиями в неразрывное целое;

и ему удавалось также наиболее чувственную красоту одушевлять с веянием самого чистого целомудрия. Новые работы о Джорджоне Конти, Моннере де Виллара, Бёна, в особенности Кука и Людвига Юсти, существенным образом расширили наши сведения о его жизни и произведениях. Если Кроу и Кавальказелле признавали за собственноручные произведения только 11 картин, Морелли только 19, Беренсон только 17, а Шмидт после 1908 г. только 7, то Кук (в 1900 г.) назвал их 67, из которых 45 он признал, безусловно, собственноручными. Юсти, однако, ставит в более или менее близкое отношение к Джорджоне 90 картин, но лишь 32 из них считает безусловно подлинными. Если исключить находящиеся под легким вопросительным знаком, то останется не более 25. Юсти в особенности наглядно очертил развитие Джорджоне из незрелого, но лирически-мягкого ученика Беллини, мастера XV столетия, в художника полных форм XVI столетия, живописной светотени и свободного движения, которое он приписал непосредственным флорентийским влияниям. Прославленные фрески Джорджоне на наружной стене торгового немецкого дома в Венеции уже в XVI веке стали жертвой влажного морского воздуха. Сохранились только его станковые картины. В техническом отношении Джорджоне поднялся выше беллиниевских приемов твердого сплава красок и достиг большей свободы и широты, — это показывает его ранний, тонко написанный портрет юноши в Берлинской галерее, по сравнению с которым более поздний юношеский портрет в Будапеште написан шире, плавнее и более выразителен по жестам рук, а также его раннее «Поклонение волхвов» Лондонской галереи при сравнении с широко написанным горячими красками «Сельским праздником» Лувра. Собственно говоря, четырех достоверных картин Джорджоне достаточно, чтобы пока-

зять нам его во всю величину и во всей разносторонности. Сидящая на высоком троне перед прекрасным пейзажем Мадонна со святым рыцарем Либерале и св. Франциском в соборе представляет запрестольный образ с изумительной простой задушевностью религиозного чувства. Две сказочно прекрасных картины в палаццо Джованелли в Венеции и в Придворном музее в Вене, с содержанием, как показал Викгоф, из римских героических поэм, производят впечатление прекрасных, как сновидения, пейзажей, в которых человеческие фигуры сопоставлены с такой полнотой настроения, что почти не нужно искать объяснений их действий. Относительно венской картины известно, что Себастьяно дель Пьомбо закончил ее после преждевременной смерти Джорджоне. Наконец, его Спящая Венера в Дрездене, ставшая образцом всех подобных более поздних изображений, лежит среди роскошного пейзажа, оконченного Тицианом, и представляет совершенно не одетую женщину с полным жизни нежным телом и идеальными чертами лица, дышащими целомудренным чувством.

К несомненным произведениям Джорджоне более раннего времени мы причисляем не только прекрасную Юдифь в Петербурге, стоящую, опираясь на меч, в строгой позе, но и всю Алендальскую группу картин, названную так Юсти по картине «Поклонение волхвов» лорда Алендаля, замечательной по глубокому настроению.



Рис. 45. «Поклонение волхвов» Лондонской галереи

К этой группе принадлежат: самое «Поклонение волхвов» и так называемая «Тронная сцена» лондонской Национальной галереи, две картины из истории Моисея и Соломона в Уффици и Святое Семейство в собрании Бенсона в Лондоне. Тихая Мадонна со святыми Антонием и Рохом в Мадриде также еще близко стоит к ранним картинам мастера. Только младенец Христос и св. Рох более изменены в движениях. Из поздних картин мастера дрезденская Венера и олимпийски-идиллический «Сельский концерт» в Лувре уже были упомянуты. На почве этого концерта стоит «Прелюбодейная жена» Корпоративной галереи в Глазго и Мадонна со святыми (полуфигуры) в Лувре. Больше всего движения в Суде Соломона в Кингстон-Лэсси. Обе указанные последние картины, несмотря на некоторые сомнения, можно зачислить за Джорджоне. Из тех же картин, которые приписываются то Джорджоне, то

Тициану в юности, как то: прекрасную с поясными фигурами картину в палаццо Питти, духовных лиц, занимающихся музыкой, мы могли бы оставить мастеру Кастельфранко. Все вещи Джорджоне проникают в нашу душу, точно музыка.



Рис. 46. «Тронная сцена» лондонской Национальной галереи

Работы Пальма Веккио

Так как год рождения Тициана мы отодвигаем вместе с Куком назад, то вслед за Джорджоне следует ученик Беллини Пальма Веккио из Бергамо (1480–1528), настоящее имя которого по исследованиям Людвиг было Джакомо Нигретти. Переход к полноте форм и красочной пышности нового столетия Пальма сделал более расплывчатым и лишенным темперамента, чем у Джорджоне. Его типы, в особенности его роскошные, облеченные в пышные одежды женщины, легко узнаются по широким щекам, низким лбам, обрамленным сердечком волнистых, белокурых крашенных волос, по их узким, почти без выражения глазам и пухлым приятным губам. Его творческая сила незначительна. Его большие алтарные образа производят впечатление только спокойных групп, роскошных фигур, из них образ церкви Санта Мария Формоза в Венеции отмечает одну из великолепнейших женских фигур ренессанса в св. Варваре. Оригинальные «Святые собеседования» Пальмы, собственно говоря, продолговатые картины с пышным пейзажем, с отдыхающими святыми семействами и разнообразно расположившимися фигурами святых, встречаются в Дрезденской и Венской галереях. Изображения нагого тела у него реже. Однако большая превосходная ранняя картина «Адам и Ева» в Брауншвейгском музее и лежащая Венера Дрезденской галереи, похожая на полупортрет, принадлежат к самым восхитительным его произведениям. Полупортреты, или настоящие погрудные, или поясные портреты – самые любимые произведения Пальмы. За ним мы оставляем как раньше, так и теперь, оваянный поэзией портрет поэта Лондонской галереи (по Куку – Джорджоне) и упомянутый Вазари автопортрет Мюнхенской Пинакотекки (по Морелли – Ка-

риани). Но во главе женских полупортретов стоят «Три сестры» Дрезденской галереи, и подобные же более или менее скромно одетые, одиночные поясные фигуры, например в Брере, в Милане, в Венской и Берлинской галереях. Через все портреты Пальмы можно проследить переход от пышной роскоши форм и красок его среднего периода к переливчатому, сияющему тону его позднего времени.

Живопись Тициана

Самой мощной художественной личностью между учениками Беллини был Тициано Вечеллио из Кадоре, родившийся, по-видимому, не в 1477 г., а позже, по Кукку лишь в 1489 г., и умерший в 1576 г. в Венеции. Общие обзоры его деятельности дали Кроу и Кавальказелле, Филипс, Гронау и Фишель. Если он дожил не до 99 лет, а только до 87, то его творчество становится понятнее в своем развитии. Тициан принадлежит к величайшим из великих. Он сливал в неразрывном единстве реальное и идеальное, формы и жгучие краски. Он одинаково был доступен лирике и драме, сказочной грезе и мощным действиям. Настроенный по земному и светски, он выразил свое наивысшее начало, быть может, в области портрета и в соединении роскошных пейзажей с чистой человеческой красотой. Тем не менее и свои религиозные образы, составляющие, как бы то ни было, половину его произведений, он оживил чистой, горячей человечностью и возвышенной, нежной божественностью. Он постиг все тайны живописи, как ни один живописец до него, и живописцы всех последующих времен проходили школу у него. Даже его художественное развитие стало образцовым. Его позднейшие произведения отличаются от более ранних усилением в них мотивов

телесных движений и огромной свободой письма. От совершенства светящегося, слитного колорита они постепенно перешли к той свободе и широте исполнения и к той сложной по тонам, но единой по колориту светотени, которые прокладывали путь новой манере живописно видеть и писать. Наиболее ранние сохранившиеся произведения Тициана похожи на произведения Джорджоне, привлечшего его в 1508 г. в качестве сотрудника для украшения немецкого торгового дома в Венеции. Опираясь на старинные свидетельства, мы считаем доказанным, что такие великолепно исполненные в духе Джорджоне произведения, как прелестная «Цыганская Мадонна» Венской галереи, строгий женский портрет галереи Креспи в Милане, представляют юношеские произведения Тициана. Большого оживления драмы Тициан достиг, когда в 1511 г. в Падуе получил задачу написать фреской некоторые чудеса св. Антония в школе этого святого. Что Тициан попал в Венеции после 1512 г. под влияние Пальмы, которого, конечно, он быстро перерос, показывают некоторые картины «Святого собеседования» продольного размера, употребительного у Пальмы, хранящиеся в Мадридской, Дрезденской и Лондонской галереях, а также примыкающая к ним «Мадонна с вишнями» Венской галереи. Затем следуют две самые призрачно-прекрасные светские картины: «Три возраста жизни» Бриджватерской галереи в Лондоне и всемирно известная под названием «Небесная и земная любовь» картина галереи Боргезе в Риме, сюжет которой вместе с Викгоффом можно объяснить, как «Увещание Медеи Венерой полюбить Язона», хотя это и не вполне соответствует настроению. Нагая и одетая женщины сидят на краю колодца. Между ними амур, играя правой рукой в воде, перегибается через край. С мастерской широтой написано цветущее тело нагой

женщины, пышные одежды одетой, горящий, дающий картине настроение пейзаж позади них. С недавнего времени вместе с Авенариусом эту картину обыкновенно называют «Призыв к любви».



Рис. 47. «Мадонна с вишнями» Венской галереи.

Вполне самим собой Тициан является в «Динарии Кесаря» Дрезденской галереи. Только полуфигуры Спасителя и фарисея с говорящими чертами лица и руками, на черном фоне! Тициановский тип Спасителя, окруженный огоньками нимба, в своем идеальнейшем выражении. Притом сколько правды, естественности, сколько непосредственной жизни в этих головах!



Рис. 48. «Динария Кесаря» Дрезденской галереи

К самым ранним созданиям Тициана принадлежит роскошная по краскам, спокойная картина Антверпенской галереи, представляющая дожа Жакопо Пезаро с папой Александром VI, преклоняющими колени перед ступенями трона ап. Петра. Пятьюдесятью годами позже (в 1555 г.) возникла картина во Дворце Дожей, выдержанная в более холодном тоне, проникнутая более приятным светом и намеренно более аллегоричная, представляющая дожа Гримани, склоняющим колени

перед фигурой Веры. Изменение стиля Тициана лежит всецело между этими двумя внутренне родственными картинами. Алтарные образы Тициана характеризуют это изменение на разных его ступенях. Таковы, сидящий на троне св. Марк (1504) в Санта Мария делла Салюте и величественное, проникнутое бурным движением, изумительно сочное по краскам «Успение Богородицы» (1518) в Академии, затем скомпанованная уже в свободном равновесии, богатая портретами «Мадонна семейства Пезаро» (1526) во Фрари в Венеции, более выдержанное в тоне Успение Богоматери (1540) в соборе в Вероне, окутанный уже атмосферной дымкой распятый Христос (1561) в Пинакотеке в Анконе, рассчитанная всецело на эффекты искусственного света картина «Мучения св. Лаврентия» (1565) в церкви иезуитов в Венеции и, наконец, почти импрессионистское «Венчание Христа терновым венцом» (1570) в Мюнхенской Пинакотеке. То же самое развитие обнаруживают и пышные, изобилующие нагим телом мифологические картины Тициана, начиная с «Вакханалии» Мадридского музея (1520), замечательной своим сильным движением, «Вакха» Лондонской галереи (1523) и кончая более выдержанными в тоне «Данаей» в Неаполе (1545), Мадриде и Петербурге, «Дианой» (1559) Бриджватерской галереи в Лондоне и роскошным пейзажем Лувра (около 1650), на котором Юпитер в виде сатира приближается к Антиопе. Большинство покоящихся Венер Тициана, образцом для которых послужила Дрезденская Венера Джорджоне, являются, очевидно, портретами или полупортретами. Нагая «Венера» в трибуне Уффици, одна из прекраснейших картин в мире, изображает герцогиню Элеонору Урбинскую со служанками на заднем плане, занятыми около сундука с платьями. У ног Венеры играет на органе молодой человек, поглядывающий на

нее. У ног второй Венеры в Уффици лает модная собачка. К ним примыкают и стоящие полунагие по поясу женские фигуры Тициана, как-то: в стиле Пальмы, написанная «Флора» в Уффици, «Туалет» Лувра и «Тщеславие» Мюнхенской Пинакотеки, равно как и «Венера в мехах», перед которой амур держит зеркало (около 1565), в Петербургском Эрмитаже. Настоящей Венерой является «Анадиомена Апеллеса» в Бриджватерской галерее, в Лондоне. Из портретов Тициана женские, кроме восхитительного детского портрета Клариссы Строцци и портретов его собственной дочери Лавинии в Берлинской и Дрезденской галереях, по жизненности и одухотворенности не могут идти в сравнение с мужскими, соединяющими в высшей степени острую передачу характера с благородной осанкой и чрезвычайно живописным исполнением. Как под его руками мужской погрудный портрет вырастает в портрет во весь рост, показывает их непрерывный ряд: чрезвычайно живой поясной портрет юноши с левой рукой в перчатке (около 1518) в Лувре, портрет по колени Федерико Гонзага (около 1523) в Мадридском музее и там же портрет во весь рост императора Карла V (1533) с большой собакой. К наиболее зрелым портретам Тициана принадлежат затем портреты до колен «англичанина;» в палатцо Питти, Якопо Страда в Венской галерее и портрет во весь рост императора Карла V (1548), который сидит на террасе с обширным видом, в Мюнхенской Пинакотеке; иные портреты непосредственно становились историческими картинами: такова исполненная движения, глубокая по замыслу группа папы Павла III с его наследниками в Неаполе, а в Мадриде мощное изображение генерала дель Васто, говорящего к войскам, и поразительный конный портрет 1548 г., представляющий Карла V после победоносного сражения при Мюльберге. Тициан в этом портрете

становится творцом современного конного портрета. Он указал новые пути всей портретной живописи. Веласкес, Рубенс и Антонис ван Дик должны были идти по его следам. Способность Тициана рассказывать с драматической силой наиболее мощно проявилась в его захватывающем «Положении во гроб» Лувра, в сгоревшем, к сожалению, «Убиении Петра мученика» (1528) в Санти Джованни де Паоло в Венеции и в уничтоженных огнем в 1577 г. вместе с другими художественными произведениями фресках «Битвы при Кадоре» (1537) во Дворце Дожей. Участие Тициана в украшении внутренних помещений в роскошном виде предстает перед нами в его «Введении во храм» из «Скуола делла Карита», теперь в Венецианской академии. Наивысшим очарованием пейзажа дышат «Noli me tangere» Лондонской галереи (1512) и св. Иероним Лувра (1538). Можно сказать даже, что его пейзаж со стадом овец в Букингемском дворце (около 1534) открывает новые пути, как несомненный пейзаж с настроением. Тициан владел одинаково всеми родами и всеми средствами представления, и во всей его живописи краска, как таковая, оставалась наиболее свойственным ему средством выражения.

Творчество Маркони и Кариани

Более слабыми учениками Беллини, перешедшими к Пальма, были Рокко Маркони и Джованни Бузи Кариани из Бергамо (около 1480–3541;). Достоверные картины второго не позволяют вместе с Морелли приписывать ему некоторые наиболее талантливые венецианские портреты этого времени. Более важным учеником Беллини, перешедшим к Джорджоне, был упомянутый уже Себастьяно Лучиани (1485–1547; о нем писали Бенкард и Акьярди), которого мы уже знаем

среди друзей Микеланджело в Риме под именем Себастьяно дель Пьомбо. Здесь мы можем иметь дело только с его венецианским юношеским временем (до 1511 г.). В основе «Плача над телом Христа» с его подписью, лежит картина Чима да Конельяно, товарища его по школе у Беллини, но из этого вовсе не вытекает необходимости приписывать ему другие картины из мастерской Беллини, похожие на его. Более правильно судить о его венецианском раннем времени можно прежде всего по его знаменитому «Святому собеседованию» в Сан-Джованни Кризостома в Венеции (около 1509), хотя и примыкающему к Джорджоне, но дышащему свободной, совершенной и нежной красотой золотого века. Три жены налево принадлежат к прекраснейшим женским образам, известным истории искусства. В том же стиле написаны святые в Сан-Бартоломмео ди Риальто, и ту же руку обнаруживают Саломея в собрании Сольтинг в Лондоне и Магдалина собрания Кука в Ричмонде. Из школы Альвизе Виварини, представлявшей контраст школе Беллини, вышел, однако, как показал Беренсон, такой крупный мастер, как венецианец Лоренцо Лотто (с 1480 до 1556 или 1557 г.), подобно многим своим соотечественникам, искавший счастья вне своего родного города лагун. Вслед за книгой Беренсона о Лотто и Бискаро признал с полным правом во фресках и других картинах, неправильно приписанных Морелли Барбери, юношеские произведения Лотто. Достоверные юношеские произведения его, например алтари в Санта-Кристина в Тревизо и в ратуше в Реканати, отличаются от произведений учеников Беллини более холодной светотенью и более наивным проявлением жизни. Между 1508 и 1512 г. Лотто был в Риме. Неудивительно, что он воспринял и отзвуки римского языка форм, так что его Мадонна 1518 г. в Дрезденской галерее, впервые

ему приписанная Фриццони, долгое время считалась картиной римской школы. Между 1513 и 1525 гг. он выполнил в Бергамо прекрасные внутренне и внешне оживленные, охваченные ярким светом и прохладной тенью алтари в Сан Бартоломмео, Сан Бернардино и Сан Спирито напоминающие скорее Корреджо, которого он не знал, чем венецианцев. Начиная с 1526 г. Лотто делил свое время между Венецией и Марками. Произведениями в истинно венецианском духе являются его «Апофеоз св. Николая» в церкви Кармине (1529) и алтарь со св. Антонием в Санти Джованни э Паоло в Венеции. Его последние картины: «Жертвоприношение Мельхиседека» и «Сретение» в палаццо Апостолико в Лорето, при кудреватом рисунке и широком, легком исполнении, писаны в общем тоне с нежными красочными переливами. Беренсон, преувеличивая, сравнивает их с произведениями лучших французских «импрессионистов». Сравнительно с обилием картин Лотто на христианские темы языческие сюжеты у него крайне редки, а в известных галереях Лондона, Мадрида, Вены, Берлина и Милана сохранились до двух дюжин портретов, выдающихся не столько своей духовной глубиной, сколько чуткостью психологического наблюдения и свежим естественным живописным исполнением. К лучшим принадлежит семейная группа в Лондоне. Чтобы стать великим, Лотто не хватает строгости и глубины, но он является художественной личностью, с которой нас роднит ее непосредственность и привлекательность.



Рис. 49. Жертвоприношение Мельхиседека

Ученики Веккио и Тициана

Из школы Пальмы Веккио вышел его родственник, веронец Бонифацио Питати (1487–1533). Архивные изыскания Людвига, к которым Викгофф добавил умные пояснения, снова освободили нас от Мореллиевского, восходящего к Бернаскони разделения этого мастера на трех, так что вместо двойников являются его ученики. Бонифацио Питати определенно вступил в область декорации. С некоторыми своими учениками он выполнил после 1530 г., писанные на полотне стеновые картины палатцо де Камерленги в Венеции, многочисленные отдельные экземпляры которых впоследствии были разрознены и распределены по церквям, дворцам и галереям. Он предпочитал продолговатые картины во вкусе Пальмы и проливал бездну сияющих красок на свои привлекательные картины, но большей частью ограничивался лишь красивой внешностью. Его главным учеником был, как мы принимаем вместе с Беренсоном и Викгоффом, Жакопо да Понте из Бассано (1515–1592), отец которого Франческо да

Понте Старший, писал еще грубоватых мадонн в духе Бартоломмео Монтанья. Наиболее подробные сведения о художественной семье Бассано дал Цоттманн. Жакопо Бассано, хорошо освещенный уже Ридольфи и Верчи, был в своем роде пролагателем новых путей, в руках которого библейские истории, преимущественно из Ветхого Завета, постепенно превращались в широко развернутые эпизоды из сельской жизни с реалистическим пейзажем, жанровой обстановкой и многочисленными стадами скота или вообще какими-нибудь животными. Его картины этого рода можно видеть в большинстве известных собраний, но в наибольшем количестве в галереях Бассано и Вены. Начавши довольно робко, он перешел к более смелой и широкой живописи и к более резкому изображению световых эффектов, даже свойств ночного освещения, из которых отдельные цвета, как, например, красный и зеленый, он заставляет светиться точно драгоценные камни. Золотистый основной тон, унаследованный им от отца, он постепенно заменил серебристо-серым отливом. Из сыновей Жакопо, Франческо Бассано младший (1549–1592) тесно примыкает к нему, а Леандро Бассано (1551–1622) был особенно любим как портретист, но своим мягким, окутанным желтовато-серой дымкой «Видом Венеции» (в Мадриде) он становится основателем «живописи видов». Главным учеником Тициана был Парис Бордоне из Тревизо (около 1500–1571; о нем книга Байло и Бискарро). Светские картины его производят большее впечатление, чем церковные. В его лучшем произведении Венецианской академии, роскошным по краскам изображением заседания Совета, во время которого рыбак подает дожу найденное кольцо, перед нами предстает повествовательная манера Карпаччо в ее наибольшей законченности рисунка и живописи. Прелестны также его полупортреты

краснощеких женщин и яркие по краскам мужские портреты, из которых лучшие находятся в палатце Бриньоле Сале в Генуе, в Уффици и в Лувре. Наконец, его «Игроки в шахматы» Берлинской галереи представляют двойной портрет, в духе жанра. Влияние Тициана, смешанное с чуждыми ему элементами, является в картинах и гравюрах Андреа Мельдолла Скьявоне (ранее 1522–1563) из Зары, успешно работавшего в своем коричневатом тоне в области церковной и дворцовой венецианской живописи; он к тому же должен быть назван в числе основателей самостоятельной пейзажной живописи, если ему правильно приписываются два мифологических пейзажа Берлинской галереи. Во всяком случае, мы видим, как венецианская живопись всюду стремится к расширению и большей свободе области своих сюжетов.

Жакопо Робусти

Всех преемников Тициана превосходит Жакопо Робусти, прозванный Тинторетто, из Венеции (1518–1594), изящно увенчанный Тоде новыми лаврами. Учеником Тициана Тинторетто был лишь короткое время; глубже он примкнул к Скьявоне, затем вдохновился копиями лучших произведений Микеланджело и, наконец, с полным сознанием написал на своем знамени слияние языка форм великого флорентийца с горячими красками Тициана. Так как это слияние отвечало внутреннему художественному складу мастера, одаренного могучей силой воображения, которой к тому же с неслыханным в Венеции усердием отдавался изучению анатомии и перспективы, то оно произвело действительно новое, мощное искусство, несравненное по способности величественно овладевать пространством до бесконечных далей, жизнью атмосферы со все-

ми ее эффектами освещения и человеческими движениями в самых мощных соединениях масс. Даже побочные фигуры его картин берут начало в реальной народной жизни и стоят в теснейшей связи с драматическим изображением действия; и если стройные типы Тинторетто с небольшими головами в своем постоянном повторении и не свободны от манеры, то все же они органически соединяются с его новыми, никогда ранее не виданными произведениями, исполненными мощи движения и света. Его кисть сначала была дерзка и свободна, и лишь соприкасаясь с последней манерой Тициана она развилась в ту свободную, а при колоссальных задачах, иногда даже поверхностно широкую кисть, которая до тех пор была неслыханной, а его своеобразно интересный вначале колорит, часто мутный от почернения красок, лишь постепенно развился в ту новую живопись светотени, которая как будто обмакивает свою кисть не в краски, а в небесный свет и в земную тень. Тинторетто теперь считается многими отцом современного импрессионизма.



Рис. 50. «Омовение ног» в Санта Маркуола

Зрелыми и осмысленными работами Тинторетто являются уже в 1547 г. «Гайная Вечеря» и «Омовение ног» в Санта Маркуола. «Омовение ног», увезенное в Испанию, находится теперь в Эскориале. К зрелому раннему периоду его относят обыкновенно вслед за Ридольфом и две огромные картины в хоре Санта Марии делла Орто, относимые Тоде к более позднему времени, «Поклонение золотому тельцу» и «Страшный Суд», отмеченные замечательным умением владеть движением масс и светом. «Грехопадение» и «Первое убийство» Тинторетто в Венецианской академии показывают его своеобразный дар усиливать прелесть прекрасных нагих тел, написанных в живых движениях, настроением пейзажа, в котором они живут. Настоящим пейзажем с настроением являются его «Св. Георгий» в Лондоне. Всю силу своего умения убедительно рассказывать неслыханные истории, для которых приходилось заново находить каждый мотив, мощно заполняя пространство, обнаруживают его четыре картины из сказания о святом Марке. Из них одна принадлежит Академии, две палаццо Реале в Венеции, и одна Брере в Милане. Концу эпохи его сильных красок и света принадлежит колоссальный «Брак в Кане Галилейской» (1561) в Санта Мария делла Салюте, проникнутый глубокой духовностью, несмотря на всю свою жанровую концепцию. После этого времени главную свою деятельность Тинторетто развернул в украшении церкви и школы Сан Рокко и Дворца Дожей в Венеции большими, написанными на холсте стенными картинами и плафонами. В школе Сан Рокко, увидевшей его переход к широкому «письюму в тоне», картины в главной нижней зале из жизни Девы Марии и два поэтических ландшафта, написанные в новой манере, с Марией Магдалиной и Марией Египетской, принадлежат к самым сильным в смысле рассказа произведениям Тинто-

ретто, а картины из жизни Спасителя в верхней зале обнаруживают его редкий дар наполнять новой, мощной жизнью тысячу раз изображенные события. Исторические, мифологические и аллегорические картины и плафоны Тинторетто в различных залах Дворца Дожей, как ни искусно и интересно они задуманы и исполнены, не вызовут в нас такого восторга. Главное произведение его здесь, хотя и сохранившееся, но с потемневшими красками и сильно изменившееся — колоссальная, продолговатая картина Рая, представленного в виде обширного небесного пространства, наполненного бесконечными толпами бесчисленных блаженных. Его последний реалистический стиль видений, богатый по формам и по тонам, показывают большие картины в Сан Джордже в Венеции: «Воскресение Христово», задуманное как видение, являющееся колено-преклоненному семейству Морозини, и огромные картины «Тайной Вечери» и «Сбора манной». Тинторетто принадлежит также к числу величайших портретистов, на что давно указал Гаак и что доказывают его великолепные портреты в Дрезденской и Берлинской галереях, но главным образом в собраниях Венеции, Флоренции и Вены. С собственноручными картинами его смешиваются иногда работы его школы. Тинторетто действительно предоставлял исполнение многочисленных колоссальных картин своей мастерской, в которой выделяется его сын Доменико Робусти (1562–1637), но не сравнивается с ним. Сам Тинторетто был, несомненно, величайшим художником последней трети XVI столетия, очевидные слабые стороны которого превращались в его могучих руках довольно часто в сильные стороны.

Искусство других итальянских городов

Рядом со школой собственно Венеции, большая часть художников которой, впрочем, родились внутри страны, является континентальная школа самостоятельного и частью очень крупного значения в лице мастеров по преимуществу Фриуля, Вероны и Брешии. Среди сильных сынов Фриульских гор, примкнувших к венецианской школе, выделяется между всеми Джованни Антонио де Сакки (1483–1539), личность, более определенно обрисованная Людвигом. По родному городу его обычно называют Порденоне. В своих первоначальных работах он является неловким, угловатым провинциалом. Под влиянием Джорджоне в Венеции около 1509 г. он достиг большей округленности и более радостного колорита, а затем развился в повествователя с сильным драматизмом, приобретшего такое имя своими смелыми сериями фресок в соборах Тревизо (1520), Кремоны (1522) и в Мадонна ди Кампанья около Пьяченцы (1529–1531), что совет Венеции в 1535 г. дал ему место подле Тициана во Дворце Дожей. Среди его учеников следует отметить только Бернардино Личинио (около 1490–1569), портретиста второстепенного значения, подпись которого имеет портрет галереи Боргезе в Риме из числа больших семейных, а из единоличных отмечены его именем дамы в красном Дрезденской галереи и портрет Оттавиано Гримани – Венской. Более значительное развитие получила школа Брешии, которой занимались Фенароли в 1877 г., Якобсен в 1896 г. Савольдо, Романино и Моретто блещут ярким созвездием над благодатным приальпийским городом. Джан Джироламо Савольдо (около 1480 г. до времени после 1548 г.), переработавший кроме венецианских и флорентийские влияния, на что указывает его прекрасная Мадонна, являющаяся святым,

в Бреге, был мастером с благородным, хотя несколько холодным художественным настроением, любившим украшать вечерней или утренней зарей свои сочные пейзажные фоны. Джироламо Романино (около 1485–1566) согрел и смягчил свою старобрешианскую суровость близостью к Джорджоне. Наиболее знаменитые серии фресок он написал в соборе Кремоны и в Сан Джованни Эвангелиста в Брешии. Наиболее сильно его самобытность раскрылась в алтарях церквей Брешии и в картинах главных галерей в Падуе, Лондоне и Берлине. В них совершился переход от венецианского золотистого к брешианскому серебристому тону, отцом которого является Романино. Однако самый значительный из трех – Алессандро Бонвичини (1498–1555), прозванный иль Моретто ди Брешиа, о котором писали Мольменти и Флерес. Примыкая к Романино и в то же время находясь под влиянием Тициана, он поднял брешианский стиль до свободной, своеобразной красоты, а серебристый тон этого стиля сделал более утонченным в красках. Церкви и собрания Брешии хранят еще свыше пятидесяти образов его работы. Потомство, однако, чтит Моретто главным образом как портретиста. Его выдающийся, спокойный в своей жизни портрет мужчины в рост 1526 г. в Лондонской галерей, где находится также прекрасный мужской портрет по колена, не говоря о более раннем единичном портрете дамы, является первым известным портретом итальянской станковой живописи в полный рост и в натуральную величину. Все портреты Моретто обладают естественной небрежностью позы, непринужденной правдивостью выражения и более плавной и широкой живописью, чем большинство других современных портретов; и все-таки именно в этой области его превосходил его ученик Джованни Баттиста Морони из Бергамо (около 1520–1578), как портретист

принадлежащий к самым лучшим мастерам этой специальности. Любовью к портретам в полный рост, легкостью в передаче особенностей каждого лица, утонченностью своей кисти, с внешней стороны как бы холодной, он примыкает к Моретто, которого превосходит лишь естественной передачей не только нагого тела, но и драпировок, и бытовых черт, указывающих на род занятий. Достаточно Лондонской галереи, чтобы его узнать. К трем звездам Брешии он присоединяется как четвертая, соседняя звезда равного блеска.

Художники Вероны. Паоло Кольяди

Верона, город Витторе Пизано, в начале XV века в некоторых отношениях обогнала все прочие города Италии. Мастера переходного времени после 1470 г., здесь все еще принимавшие участие в обычной фасадной живописи, стремились к свободному, хотя и не всегда самостоятельному рисунку и более оригинальному колориту, который отличался от венецианского своим более холодным и пестрым тоном, иногда соединенным с блеском перламутра и дымчатыми тенями. Джованни Франческо Карото (1470–1546) уже является художником XVI столетия, без резкого характера, но своеобразным по краскам. Учениками Доменико Мороне были его сын Франческо Мороне (1474–1529), украсивший Санта Мария ин Органо в Вероне великолепными еще полумантеньевскими работами, Джироламо дан Либри (1474–1556), «Мадонна с кроликом», которого в музее Вероны напоминает о его зависимости от книжной миниатюры, и Паоло Морандо, прозванный иль Кавачцола (1486–1522), в своих многочисленных фресках и алтарях объединивший все хорошие черты школы, которому, впрочем, достаточно было бы написать только мужской портрет Дрезден-

ской галереи, чтобы стать в ряде художников высокого значения. Самым значительным веронским мастером более молодого поколения был Доменико дель Риччио, прозванный Брузазорчи (1494–1557); «Большая Кавалькада» его в палаццо Ридольфи в Вероне, большое изображение проезда Климента VII и Карла V на конях через Болонью отводит ему почетное место в верхнеитальянской монументальной живописи. Как это молодое поколение Вероны вышло победителем из борьбы между среднеитальянскими влияниями и их собственными воззрениями, показывает Антонио Бадиле (1516–1560), которого можно проследить в Санти Назаро э Чельзо и в Веронском музее. Учеником Бадиле был Паоло Веронезе, которому Мейснер и Ириарте посвятили свои последние книги.



Рис. 51. «Мадонна с кроликом»

Паоло Кальяри, прозванный Веронезе (1528–1588), или попросту «Веронез», – великий мастер XVI столетия,

которому и в Венеции выпали на долю такие задачи, что его можно считать почти венецианцем. Но его искусство, несмотря на то, что на него повлияло чувство красоты римской школы, овладевшее с половины века благодаря гравюре на меди всем светом, и несмотря на очевидную связь его с такими великими венецианцами, как Тициан и Тинторетто, сохраняет все же свою основную веронскую холодность изображения, в особенности ее нежный, слегка потухший и все-таки богатый красками колорит, в котором красно-желтые и желто-красные тона подле серо-синих и синевато-серых выступают резче, чем в ярком, истинно венецианском колорите. Паоло Веронезе был главным образом живописцем стен и плафонов, и потому является первостепенным декоративным мастером. Светские и священные события во дворцах и церквях он изображал в больших роскошных картинах, расчлененных по всем законам симметрии или более свободного равновесия, по-праздничному радостных и богатых фигурами, причем эти картины отличаются ясным, равномерным распределением форм, красок и световых эффектов. При этом своим фигурам, которые большей частью изображены в спокойных позах, несмотря на сознательную красоту их линий и заранее рассчитанную прелесть красок, он умеет придать вид непосредственной естественности и выразить духовное содержание своих замыслов, конечно, лишь приятным, внешним образом, без глубоких переживаний. Самые ранние его произведения, остатки стеновых росписей в виллах Соранца и Фанцоло, показывают его рядом с сотрудником его, Баттиста Фаринати, прозванным Зелотти (ум. около 1592 г.), веронцем чистейшей воды. В Венецию он был призван в 1555 г., чтобы там расписать прежде всего потолок ризницы церкви Сан Себастьяно, куда он снова не раз возвращался вплоть до

1570 г., и украсил ее все более зрелыми, более пышными по краскам картинами. Достаточно плафона главного нефа с тремя большими картинами из истории Эсфири (1556), фресок из жизни св. Себастьяна на главных стенах и большой картины в трапезной, поступившей в Бреру, с изображением пира у фарисея (1570), чтобы показать нам мастера в полном его развитии. Затем он украсил виллу Тиене около Виченцы, виллу Мазер около Тревизо, выстроенную Палладио в 1565 г., величественными орнаментальными фресками, ставшими на несколько столетий образцовыми для подобных задач. Мир греческих богов в своде залы виллы Мазер, восемь женщин с музыкальными инструментами в средней крестовой зале! Всюду являются реальные фигуры в современных одеждах! Нарисованные двери, через которые входят паж и крестьянская девушка, открывают ряд подобных живописных шуток XVII и XVIII столетий. Настоящие пейзажные фрески двух передних, главная цель которых дать перспективный обман, устранить комнатные стены, удерживают за собой почетное место в истории декоративного пейзажа.

Развитие искусства Паоло

Позже Паоло вместе с Тинторетто принимал широкое участие в украшении библиотеки (теперешнего королевского дворца) и Дворца Дожей в Венеции. В последнем «Похищение Европы» в зале дель Антиколеджио прекраснейшая мифологическая картина Веронезе. Богатое фигурами изображение Апофеоза Венеции в большом зале Совета является, быть может, прекраснейшей в мире аллегорической картиной плафона. Между картинами Паоло, поступившими в галереи, выделяются четыре большие продолговатые картины дома Куччина в Дрездене, именно, портрет

семейства Куччина, торжественный Брак в Кане и роскошное Поклонение волхвов. В больших картинах пиров с роскошной архитектурой, далекими перспективами и многочисленными второстепенными фигурами, в чем ему предшествовал Тинторетто, искусство Веронезе развивает свои вообще наиболее ясные и роскошные черты. Следует также указать и на такие картины, как большой «Брак в Кане» и «Пир у фарисея» в Лувре, слишком симметрично скомпонованные, как буйный «Пир у мытаря» в Венецианской академии, более свободные по композиции «Брак в Кане» в Дрезденской и в Мадридской галереях и в том же духе выдержанное «Семейство Дария» Лондонской галереи. Отдельные портреты Веронезе по своим портретным чертам не так совершенны, как портреты Тициана или Тинторетто. Наиболее прелестен портрет молодой дамы с мальчиком на руках в Лувре.



Рис. 52. Веронезе «Семейство Дария»

Кроме Баттиста Зелотти, пережившего Паоло, его брат Бенедетто (ум. в 1598 г.) с сыновьями Карлетто (ум. в 1596 г.) и Габриэле Кальяри (ум. в 1631 г.), являются лишь слабыми подражателями его. Это те худож-

ники, которые продолжали вести мастерскую Веронезе под фирмой «Наследники Павла» – «Heredes Pauli». Рядом с ними работал Паоло Фаринати (1522–1606), вышедший из той же среды, что и первый, но старше Паоло Кальяри. Он внес в свою живопись начала пармской школы и без особенной силы и блеска довел веронской стиль до XVII столетия. При дворе Альфонсо I из дома Эсте в Ферраре процветала не только; поэзия, но и живопись, и на феррарской живописи эпохи расцвета лежит не только отблеск романтической поэзии Ариосто, но и отблеск горячих красок Джорджоне и Тициана. Нельзя отрицать, что и язык форм Рафаэля также рано стал ей знаком. Однако в основе своей феррарские художники, изученные после Ладерки и Читаделла, после Вентури и Морелли подробнее всего Грюйером, остаются все-таки истинными отпрысками грубоватой староферрарской школы, из которой они вышли. Джованни ди Никколо Лутери, прозванный Доссо-Досси (1479–1542), вышел из школы Лоренцо Коста. В главных своих произведениях, например в обольстительной «Волшебнице Цирцее» галереи Боргезе, прекрасном св. Себастьяне Бреры, мощном, блестящем красками шестичастном алтаре в Атенео в Ферраре он является перед нами во всей силе своей романтически поэтической фантазии, окрыленной его другом Ариосто, со всем своим радостным чувством природы в пейзажных настроениях, со свойственной ему роскошью красок, среди которых иной раз резко выступает сопоставление холодного соломенно-желтого цвета с ярким зеленым и глубоким красным. Холоднее его более поздние, подписанные монограммой из костей картины вроде «Изгнание торговцев из храма» в палаццо Дориа в Риме. Декоративные овальные картины его в галерее Модены с группами пирующих, бражничающих и играющих на

музыкальных инструментах показывают, что ему принадлежит известное место и в истории развития жанра. Из прежней Моденской галереи происходят его многочисленные дрезденские картины. От произведений Доссо-Досси Вентури с недавнего времени резче отличается картины его брата и помогавшего ему во многих отношениях сотрудника Баттиста Досси (ум. в 1546 г.), а Пацак даже делает его ответственным почти за всю пейзажную часть в картинах, написанных братьями сообща. Своей северной умеренной трактовкой деревьев, свежей зеленью и своим живописным светом она отличается от пейзажа тосканской и умбрийской школ. Самостоятельного значения пейзажная живопись Досси достигла в особенности во внутренней декорации различных зал виллы Имперiale около Пезаро. От Панетти в Ферраре, от Боккаччино в Кремоне и от Рафаэля в Риме вышел Бенвенуто Тизи да Гарофало (1481–1559), являющийся только в своих более ранних произведениях здоровым феррарцем, идущим рядом с Доссо. Его серовато-синие и голубовато-красные тона в соединении с оранжево-желтым и темно-зеленым дают своеобразные минорные аккорды. Работами еще незрелого раннего времени являются две его картины: «Самаритянка у колодца» галереи Боргезе и «Посейдон с Афиной» (1512) Дрезденской галереи. Всю жизнь ему сопутствовали заказы на большие религиозные картины, вроде тех, которые сохраняются в соборе и в Атенео в Ферраре, обозначая постепенный переход к его обычной манере. Небольшие картины на библейские сюжеты и мадонны, несмотря на их феррарский колорит заслужившие ему имя «Рафаэля в миниатюре», в большом числе находятся в римских собраниях. К северу от Альп в особенности Дрезденская галерея богата произведениями его умелой, полной настроения кисти.



Рис. 53. «Самаритянка у колодца» галереи Боргезе

Третьим в этом союзе был Людовико Маццолини (около 1480–1528 г.), писавший в общепринятом стиле, но в своеобразных, удивительно сильных горячих тонах небольшие картины на христианские сюжеты с сооружениями, обыкновенно украшенными мраморными в античном стиле рельефами. Чтобы познакомиться с ним, достаточно Уффици и римских собраний, а по сю сторону Альп Берлинской и Дрезденской галерей. Переход от XVI к XVII столетию в Ферраре обозначает собственно Ипполито Скарселла, прозванный Скарселлино (1551–1620) сохраняющий полное фантазии феррарское основное настроение в своем вылощенном эклектическом языке форм и в своих тонах, которые становятся все холоднее и тяжелее. Главное произведение его – «Успение Богоматери» в своде хора Сан Паоло в Ферраре. Феррарская школа XVI столетия

занимает среднее положение между школами Венеции и Пармы, но не достигает истинного совершенства ни той ни другой. Между феррарской и болонской живописью, состоявшими в очень оживленных отношениях уже в XV столетии, явилась тесно соединенная с ними живопись Модены и Пармы, давшая в первой трети золотого XVI века в лице Антонио Аллегри да Корреджо (1494–1534) одного из тех великих, самостоятельных мастеров, которые возвышаются над всякой школьной традицией. Наше современное знание и оценки Корреджо основываются на исследованиях Пунгилеони, Вентури, Морелли и Тоде. Корреджо – мастер света и любви, ликования и движения. Он не мудрец, не мыслитель, а прежде всего художник; он передает свои простые, каждому понятные замыслы не только поразительно мягкой и плавной кистью, с прелестной игрой светотени, из которой самые сверкающие краски выступают слегка ослабленными, но и передавая самые смелые движения, пересечения и сокращения членов тела и радостные улыбки на лицах прекрасных святых и мирских созданий, которым особенное очарование придают приятные суженные книзу овальные лица.

Становление творчества Корреджо

До 1518 г. главным местопребыванием Корреджо было Корреджо; с 1518 до 1530 г. он создавал лучшие свои произведения в Парме; с 1530 до 1534 г. он снова жил в своем родном городе. Вместе с Морелли и Вентури, и вопреки Тоде и Риччи, мы признаем верным известие, что его главным учителем был Франческо Бианки Феррари в Модене. Что затем он побывал в Мантуе, где на него оказали влияние произведения Мантеньи и советы Лоренцо Коста, это по меньшей

мере вероятно. Произведения Доссо в Ферраре также могли иметь для него значение. В пребывание Корреджо в Милане, Венеции или Риме мы все же не верим. Лишь окольными путями он подвергся некоторому влиянию среднеитальянцев. Как и Микеланджело, Антонио обладал своей личной самобытностью и потому, как и Микеланджело, не был портретистом. После короткого феррарско-болонского юношеского периода он развернулся в самостоятельного мастера, отдельные очевидные слабые стороны которого не нарушают поразительной мощи его произведений в целом. Во главе его достоверных произведений стоит законченный в 1515 г. алтарный образ Дрезденской галереи, представляющий сидящую на троне Мадонну над святыми Франциском и Антонием, Иоанном Крестителем и св. Екатериной, еще в строгой композиции XV столетия, проникнутой, однако, внутренним оживлением и выполненной в сильных, благородных и зрелых формах, в ярких, еще не погруженных в светотени тонах. Мощные ионические колонны заднего плана, однако, уже барочные, а прелестные бескрылые ангелочки, прилетающие с наполненного тающими головками серафимов сияющего неба, являются уже вполне принадлежащими XVI столетию. С недавнего времени свыше десятка небольших, неизвестных картин стали считать юношескими произведениями Корреджо. Как и В. Шмидт, некоторое время я относился к этому отрицательно, но сознаюсь, пересмотревши вопрос, вернулся к тому воззрению, что и некоторые из этих картин действительно принадлежат Корреджио, например, наверное, «Прощание Христа с матерью» в коллекции Бенсона в Лондоне, как показывают одинаковые ионические колонны на заднем плане, и восхитительная, проникнутая чудной поэзией пейзажа «Святая Ночь» собрания Креспи в Милане. Несколько

позже следуют «Отдых на пути в Египет» в Уффици без особого настроения и картина на тот же сюжет, но более прочувствованная под названием «Мадонна с кроликом» в Неапольском музее.



Рис. 54. «Святая Ночь»

В Парме Корреджо в 1518 г. начал свою деятельность фресками пышной новой манеры. В приемной аббатиссы женского монастыря Сан Паоло он написал над каминном девственную Диану, в шестнадцати тимпанах гризалью подходящие мифологические и аллегорические сюжеты, а в шестнадцати овальных

люнетах среди зелени трельяжа в распалубках крыши столько же пар прелестных детей с охотничьими принадлежностями, как будто они действительно шалят вверху под голубым небом над лиственной крышей. Сколько разнообразия в повторении простого художественного мотива и какая бездна детской грации и красоты! Его станковые картины этого времени, например «Мадонна с корзиной» Лондонской галереи, производит впечатление грациозного жанра, а «Дева Мария, поклоняющаяся Младенцу», в Уффици, тронута мечтательностью.



Рис. 55. «Дева Мария, поклоняющаяся Младенцу»

Вторую значительную серию фресок Корреджо выполнил в 1520–1524 гг. в Сан Джованни Эвангелиста в Парме. Остатки великолепного, проникнутого воодушевлением «Венчания Девы Марии» в абсиде находятся теперь в тамошней библиотеке. Евангелист

Иоанн над одной из боковых дверей церкви плохо сохранился. Главное произведение занимает купол. В парусах торжественно соединены попарно евангелисты и отцы церкви. В куполе престарелый Иоанн созерцает как бы апокалиптическое видение, т. е. апостолов нагих и полуодетых в мощных движениях вместе с ангелами на облаках, между тем как вверху Спаситель в смелом ракурсе возносится на небо. Способ изображать фигуры, видимые снизу, здесь, как и в более ранних плафонах Мантеньи и Мелоццо, уже ясен, но еще не доведен до совершенства. Из станковых картин этого времени выделяется незаконченная по композиции, но полная светлой готовности на муки, картина казни св. Плакиды и св. Флавию в Пармской галерее, полное настроения «Noli me tangere» в Прадо в Мадриде и нежное, мечтательное «Обручение св. Екатерины» в Лувре, а затем мифологические картины «Школа Амура» в Лондоне и «Антиопа» в Лувре. Единичным является мастерство, с которым Корреджио написал здесь обнаженное тело освещенным в свету. Между 1524 и 1530 гг. Корреджио, все более утверждаясь в усвоенном им направлении, выполнил в куполе Пармского собора огромную фреску Успения Богородицы. Действительно, здесь, как утверждает Стрыговский, живописный барочный стиль выступает в своем наиболее резком проявлении. Это произведение для целых столетий наложило печать на судьбу купольных росписей своей точкой зрения снизу, проведенной с чрезвычайной последовательностью. В четырех парусах сидят святые-покровители Пармы, окруженные летающими ангелами. Перед балюстрадой, изображенной по краю купола, стоят, глядя на небо, с мощными жестами, апостолы среди юношей, возжигающих фимиам. В центре купола Спаситель стремится навстречу Своей возносящейся кверху Матери. В юношах-ангелах, видимых снизу и заполняющих про-

странство, естественно прежде всего поражает множество переплетающихся ног. Какой-то шутник уже тогда сравнил их с «рагу из лягушек». Написано, однако, все это мастерски, ясно и воздушно.

Архитектурные работы Корреджо

Наряду с работами Корреджо в куполе собора возникли и его знаменитые алтарные образа: Мадонна со св. Себастьяном и мчащимися на облаках ангелами Дрезденской галереи, Отдых на пути в Египет со сплетающимися хороводами ангелов и затем сияющая, счастливая Мадонна с оживленным Иеронимом и прильнувшей Магдалиной («День») в Пармской галерее. Далее следуют знаменитая «Святая Ночь» Дрезденской галереи, собственно «Поклонение пастырей», с исходящим от младенца светом, с ослепленной сиянием пастушкой, с пастухами барочного типа впереди и взятым с соборного купола хороводом ангелов, и наконец «Мадонна со св. Георгием» того же собрания, с ее прекрасными, но исключительно для живописности привлеченными фигурами юношей, с веселыми околочностями и смелыми ракурсами, напоминающими живопись Корреджо в куполе собора.

На своей тихой родине, при дворе города Корреджо, он написал в последние годы своей жизни лучшие из своих мифологических картин, наивных при всей чувственности изображенных мотивов: утонченную, с пышным пейзажем «Леду» Берлинской галереи: всю окутанную мистической светотенью «Ию» Венской галереи и изящную и чистую при всей откровенности позы «Даная» галереи Боргезе.



Рис. 56. «Мадонна со св. Георгием»

Рано окончил Корреджио свой творческий жизненный путь. Влияние, им оказанное, возросло после его смерти со столетия на столетие. Не только Карраччи при переходе к XVII столетию, но и Менгсы в конце XVIII столетия ставили его во главе всех художников. Его ближайшие подражатели и ученики в Парме, как Франческо Мария Рондани (с 1490 и позднее 1548 г.) и Микеланджело Ансельми (1491–1554), хотя и более старые, чем он, тем менее приковывают

нас к себе, чем безграничнее они обращались к нему, после начинаний в другом роде. Равным образом и более молодые мастера этого направления как Джироламо Маццуола Бедулла (около 1500–1569) и Джордже Гандино дель Градо (ум. в 1538 г.), не могут нас здесь занимать. Даже менее односторонние последователи Корреджо в Модене, как то: Никколо Абати (1512–1571), снова ожививший его стиль во Франции, и Бартоломмео Скедони (ум. в 1615 г.), самостоятельно переработавший его в Италии и не без таланта перенесший его в XVII век, могут здесь быть лишь упомянуты. Несколько дольше нас займет Франческо Маццуола, прозванный иль Пармиджанино (1504–1540), испытавший влияние Корреджо в самой Парме. В вечном городе он слил это влияние с воздействиями римской школы в более или менее своеобразный, но несомненно манерный стиль, который пользовался всеобщим успехом у современников, несмотря на его удлиненные фигуры с длинными шеями, невыразительные лица, холодный, хотя и не лишенный привлекательности колорит, соединенный, однако, с добросовестным, хотя сухим письмом. С его религиозными картинами можно познакомиться по «Явлению Богородицы над святыми» и «Мадонне с розами» Дрезденской галереи, а с его мифологическими картинками по привлекательному «Амуру, приготавливающему лук» Венской галереи. Как многие манерные художники, однако, Пармиджанино всю свою силу обнаруживает только в портретах, лучших для своего времени, в чем легко убедиться в галереях Неаполя, Вены, Флоренции и Рима. Наконец, как основатель гравюры на меди в Италии Пармиджанино заслуживает определенного места в истории репродукционных искусств.



Рис. 57. «Мадонна с розой» Дрезденской галереи

Какую вообще роль верхнеитальянские художники играли в истории итальянской гравюры на меди, показала нам уже римская школа граверов. Однако не только сам Маркантонио был болонцем, но и все его главные ученики от Агостино Венециано до Джан-Джакомо Каральо были верхнеитальянцами по рождению, а Агостино в 1527 г. отправился к Джулио Романо в Мантую, где теперь вторая мантуанская школа граверов примкнула к мантеньевской первой. Ее главным мастером был Джордже Гизи (1520–1580), обогативший технику гравирования применением точек для по-

лутонов, между тем как одновременно Энеа Вико из Пармы, все еще работавший для римских издателей по римским оригиналам, достиг более живописного впечатления путем сужения рядов штрихов. Однако Пармиджанино, за которым последовал Андреа Скьявоне в Венеции, гравировал на меди собственные произведения, и какое бы впечатление манерных и грубых ни производили его листы, уже это было шагом вперед в истории итальянской гравюры на меди. Средоточием книгопечатания и гравюры на дереве оставалась по-прежнему Венеция. Мы можем здесь только отметить, что Уго да Карпи (ум. в 1523 г.) в 1516 г. получил от Совета Венеции привилегию на особую технику гравюры на дереве, передававшей светотень при посредстве досок с различными оттенками тонов и с оставлением белых мест, которая несомненно уже раньше процветала в Германии. И Уго также перерабатывал главным образом римские оригиналы. Большинство верхнеитальянских гравюров и резчиков воспроизводили рисунки среднеитальянских мастеров, и это обстоятельство, несомненно, больше всего содействовало тому, что другие страны познакомились с итальянским искусством XVI века прежде всего в том облики, которое дали ему римские мастера.

Основы живописи Болоньи

Возвратимся снова к живописи Болоньи, города Маркантония. В болонской живописи отражается наиболее ясно упадок, приведший к маньеризму, и новый подъем, создавший стиль XVII века, поэтому она представляет лучшее заключение истории итальянской живописи XVI столетия. Из феррарской области, подобно многим прежним мастерам Болоньи, вышел и Бартоломмео Раменги да Баньякавалло, ученик Франчия,

перешедший сперва к Доссо, а затем к Рафаэлю. Его «Распятый Христос» в Сан Пьетро больше всего напоминает Франчиа, а «Мадонна» в Пинакотеке в Болонье — Рафаэля. Еще легче вошел в русло Рафаэля Инноченцо Франкуччи да Имола (около 1494–1550). Под знаменем Микеланджело стоят картины великого зодчего Пеллегрино Тибальди (1527–1591). Из школы Инноченцо происходит Просперо Фонтана (1512–1597), многочисленным стенным и алтарным картинам которого, уже затронутым Корреджо, нельзя отказать в известном декоративном размахе. Школе Просперо принадлежит антверпенец Диониджо Кальварт, прозванный Фиамминго (ум. в 1619 г.), который возвысился в Болонье до положения влиятельного главы школы, но в своих произведениях, как ни «корректно» и искусно они написаны, обнаруживает отсутствие художественности и несамостоятельности. Было ясно, что дело так дальше не пойдет. И вот в Болонье, как следствие, своевременно явились новаторы, представители фамилии Каррачи, Людовик Карраччи (1555–1619) со своими троюродными братьями Агостино и Аннибале, развитие которых, завершенное еще в XVI столетии, нам не хочется отделять от развития их школы, принадлежащей XVII веку. Безличность, которую воспитывают академии, следует, конечно, за их школой, но все-таки было прогрессом, что у них искусство снова научилось браться серьезно за свои задачи.

8. Искусство XVI столетия в нижней Италии

Искусство Сицилии и Южной Италии

Пышные, согреваемые небесным и подземным огнем земли Южной Италии и Сицилии в XVI веке, под властью испанских наместников, принимали лишь небольшое участие в мощном художественном движении,

увлекшем за собой, начиная с остальной Италии, всю Европу. Относительно зодчества высокого и позднего ренессанса в Сицилии ничего не говорит даже ди Марцо, историк сицилийского искусства. Только в Южной Италии можно отметить лишь отдельные здания этого столетия. Аквила, прохладный городок в Абруццах, только что стала испанской, когда Кола делла Аматриче выполнил здесь для церкви Сан Бернардино (1527) фасад раннего микеланджеловского стиля. Неаполь уже привык к испанскому господству, когда здесь (в 1516 г.) церковь Сан Джованни а Карбонара получила свою круглую, расчлененную внутри дорическими пилястрами капеллу Караччиоли. Несколько позже (1517–1524) возникла здесь покрытая плоской кровлей однонефная церковь Санта Мария делле Грацие, оживляемая «похожими на триумфальные арки входами в капеллы» (Буркгардт). Затем нас снова может порадовать церковь Джезу Нуово (1584), выстроенная Пьетро Проведо в стиле благородного позднего ренессанса, в которой вместе с Гурлиттом мы видим центрального типа здание в стиле Тибальди, удлиненное в духе римской иезуитской церкви Виньолы. Еще несколько позже (в 1592 г.) Дионисио ди Бартоломмео построил оригинальную крестообразную базилику с колоннами Сан Филиппо Нери в Неаполе, с продольным корпусом, разделенным двенадцатью порфировыми колоннами на три нефа. Новое столетие открыл здесь ломбардиец Доменико Фонтана своим новым прозаическим королевским дворцом. В архитектуре, и только для нее, в продолжение всего XVI столетия в Сицилии и в Неаполе главную роль играет декоративная мраморная пластика, наряду с которой независимой скульптуры здесь и не было. В сицилийской декоративной скульптуре по-прежнему господствовали Гаджини. Потомки и последователи Антонелло Гаджини

(1478 до 1538), именам которых здесь не место, равно как и их работам, переходя из одного города в другой, в течение целого столетия заполняли снаружи и внутри сицилийские церкви своими не особенно глубокими, но привлекательными скульптурными произведениями, впрочем и здесь постепенно впадавшими в рассчитанность движений. В Неаполе скульптор Джованни Мерлиано из Нолы (1478–1558), искусство которого изучил Фриццони, играл теперь ту же роль со своими учениками и последователями, и лучшим из них Джованни Доменико д'Ауриа, что Гаджини в Палермо. Главным произведением этой школы является изящно выполненное украшение упомянутой уже капеллы Караччиоли с многочисленными скульптурами круглой пластики и в полурельефе. Из алтарей Нолы наиболее известен алтарь Мадонны в Сан Доменико, выполненный в спокойных формах, но проникнутый внутренним оживлением, а из надгробных памятников манерный, но сильный по исполнению памятник наместника Педро де Толедо в Сан Джироламо дельи Спаньоли. Со своим соперником Джироламо ди Санта Кроче (1502–1537) Нола состязался в Санта Мария делле Грацие, где каждый из них исполнил алтарь и несколько рельефов, без существенных различий в стиле между ними. Если эту декоративную скульптуру Сицилии и Неаполя можно все-таки считать художественным продуктом местной почвы, то живопись может поставить рядом с ним лишь очень немного, свое местное. Все, что можно было извлечь из книги «Мессинские живописцы» и большого труда ди Марцо о сицилийской живописи, очищенное от шлаков плохо понятого местного патриотизма, было научно обработано Яничеком, а в недавнее время для Палермо вновь ди Марцо. Выделяется только личность Винченцо ди Павиа, прозванного Романо (ум. в 1557 г.), раньше ошибочно носившего имя

Винченцо Айнемоло. Под этим именем подробно говорил о нем Яничек, ди Марцо же, установивший его настоящее имя, обещает о нем новый труд. Винченцо Романо, работавший в Палермо с 1518 г., решительный рафаэлист, хотя и не может быть причислен к ученикам Рафаэля. Во всяком случае он получил подготовку на материке. Его картины в Палермо, как, например, «Несение Креста» (1530), «Вознесение Господне» (1533) в Пинакотеке, «Мадонна дель Розарио» (1540) в Сан Доменико, показывают постепенное возрастание индивидуальных черт в пределах традиционного рафаэлевского направления, удержанного здесь до конца столетия его учениками и последователями, из которых следует отметить Антонио Спатафора.



Рис. 58. «Вознесение Господне» (1533) в Пинакотеке

Более значительным, чем этот палермитанский живописец, был все же Андреа Сабатини из Салерно (около 1485–1530), старшего товарища которого в Мессине, Джироламо Алибранди, или, как иные пишут, Алипранди, мы уже знаем. Сабатини работал в своем родном городе, в Эболи и в Сицилии, но главным образом в Неаполе. Обыкновенно его считают учеником Рафаэля в Риме. Но Фриццони, сопоставивший научно его живописные произведения, указал на более близкие отношения между ним и Чезаре да Сесто, точно так же работавшим в Неаполе и в Сицилии. По непосредственности замыслов, ясности языка форм и свежести красок он в известной степени является счастливым представителем золотого века на юге.



Рис. 59. «Мадонна дель Розарио» (1540)

Его фрески из жизни св. Януария в Сан Дженнаро де Повери в Неаполе и многочисленные церковные образа, например «Поклонение волхвов» в Неапольском музее, могут действительно стать рядом с большей частью картин последователей Рафаэля, к числу которых он все же принадлежал. Другой художественный оттенок дал известный ученик Рафаэля, ломбардиец Полидоро да Караваджо, переехавший в 1527 г. после разгрома Рима в Неаполь и наконец в Мессину. В Неаполе пробудилось его ломбардское чувство реального. Его большое «Несение креста» в музее этого города является предвестником реализма неаполитанской школы XVII столетия. Различить последователей Андреа и Полидоро в Неаполе не особенно трудно, но для нас бесполезно. Замечательно, однако, что на переходе к новому веку близкий земляк Полидоро, великий Микеланджело да Караваджо (1569–1609) также принес в Неаполь свой реализм, проникнутый новыми исканиями, выработанный им уже в Риме.

Заключение

Национальные аспекты итальянского искусства

Классическое итальянское искусство расцвета XVI столетия было несомненно национальным искусством. Даже его античные составные части вышли буквально из итальянской почвы, а все остальное состояло из черт, заимствованных у итальянского населения, итальянского пейзажа, из итальянских народных верований и итальянского народного духа. Развитие искусства отдельных областей Италии быстро получило общее художественное значение для всей Италии. Вазари мог предпочитать флорентийцев, Пьетро Аретино и Людовико Дольчи могли прославлять венецианцев, Ломатцо мог превозносить до небес миланцев, но в

художественном сознании народа великие художники жили для всей Италии. Если те или другие из великих мастеров создавали художественные произведения для крайнего севера или крайнего юга Италии, то другие, творя и поучая, сами разносили свое искусство из одного места в другое. Действительное смешение местных стилей происходило при этом, однако, лишь в определенных границах и, кроме того, не всегда к выгоде искусства. Так как искусство каждой области имело свои собственные корни, то искусство всей Италии было национально, и именно наиболее субъективные из великих итальянских мастеров, вроде Микеланджело и Корреджо, не могли бы появиться ни на какой другой почве, кроме итальянской. Ослепленные и увлеченные смотрели другие народы на свет нового, классического итальянского национального искусства. Если мы под классическим будем понимать общепризнанное и вечное, то является вопрос, насколько искусство одного народа может быть классическим для всех народов. Об этом я высказался в другом месте. На итальянской почве не удастся ни бордо, ни рейнвейн. Северная почва не дает ни кианти, ни фалернского. Конечно, народы могут взаимно пользоваться своими произведениями. Но несомненно, что с пересаживанием дело обстоит несколько иначе. Только в тех случаях, когда чужая почва подходит чуждому растению, получится успех. Общепризнанность классического итальянского искусства прежде всего в наслаждении, сопровождающем его восприятие, а не в творческой переработке его иначе одаренными народами, у которых есть свое национальное искусство. Ослепленные и увлеченные, остальные народы не тотчас сознали границы, в пределах которых они могут усвоить классическое итальянское искусство, и поучительная борьба за это усвоение наполняет значительную часть истории искусства XVI века остальных народов.

II. Немецкое искусство XVI столетия

1. Развитие немецкого искусства

В начале нового столетия и над Германией занялась заря нового, более полного содержанием существования. На колесах торговца через Альпы проникло благосостояние, без которого искусства чахнут, а на крыльях слова проник гуманизм, возродивший в свое время духовную жизнь древних греков и римлян. Из глубин немецкого народного сознания пробилось то бурное движение, которое привело к освобождению умов от духовной опеки Рима: на местной почве укоренились промыслы и кустарный труд, с золотой почвой которых тесно срослись изобразительные искусства в Германии. Немецкое искусство первой цветущей трети XVI столетия, душой и телом немецкое, не могло, да и не хотело противиться проникновению итальянского ренессанса не только в свои орнаментальные мотивы, но, ослепленное блеском южных форм, оно старательно усваивало себе из них то, что подходило к его природным силам, по наружному виду грубоватым и резким, а внутри очень задушевным и живым. Развитие немецкого искусства всего XVI века было борьбой за усвоение или отклонение итализма. К сожалению, эта борьба окончилась временным поражением немецкого искусства, и насколько слабее были его отклики к концу столетия, настолько сильнее был их подъем в начале его. Обстоятельства того времени в Германии были не особенно благоприятны для искусства. Религиозная борьба отвлекала наибольшую часть духовных сил народа, — а у немецких императоров не было ни силы, ни средств, чтобы отличаться на поприще поощрения искусств. Не забудется все то, что сделал для лучших художников своего времени император Максимилиан (1493–1519), обеспечивший пенсией Дюрера, созданием

своих больших серий гравюр на дереве, заказами портретистам и постановкой своего огромного надгробного памятника в Инсбруке. При его наследниках уже не было художников равного значения. Когда Рудольф II (1576 до 1612) в продолжение последних десятилетий века старался поощрять искусства в Праге, он мог этого достичь главным образом лишь путем привлечения иностранных художников и их произведений. Во главе отдельных государей, расположенных к искусствам, стоял, как подтвердили исследования Гурлитта и Брука, в первой половине столетия друг Лютера в Виттенберге, курфюрст саксонский Фридрих Мудрый. Со стороны католиков ему соревновал кардинал Альбрехт Бранденбургский в Галле, Майнце и Ашаффенбурге. Позднее курфюрсты Фридрих II и Отто-Генрих Пфальцский принадлежали к наиболее решительным друзьям искусства в Германии. Разумным поощрителем искусства среди протестантов второй половины столетия явился маркграф Бранденбург-Ансбахский Георг Фридрих, а в католическом мире – баварские герцоги Альбрехт V и Вильгельм V. Главным средоточием изобразительных искусств оставались все-таки имперские города, и впереди всех Нюрнберг и Аугсбург, где власти и товарищества были, конечно, менее способны тратить средства для искусств, чем богатые граждане. Из них Фугеры в Аугсбурге более остальных проявляли свой интерес к искусству чисто по-княжески. Больших заказов, однако, не бывало и у величайших немецких мастеров, не было даже у самого Дюрера. Некоторые, как Гольбейн, живописец, и Мейт, скульптор, нашли работу за границей. Те, которые оставались дома, были принуждены обратиться к малому искусству и к производству репродукций, для которых скорее можно было найти сбыт и окупить издержки на предприятие; и именно эти отрасли искусства, так хорошо

встреченные домашними привычками в жизни немецкого народа, именно гравюра на дереве и гравюра на меди, заслужили главную славу немецкому искусству XVI века. Его главных мастеров, Дюрера и Гольбейна, даже сами итальянцы и испанцы называют непосредственно после великих мастеров Италии, прокладывая новые пути.

2. Немецкая архитектура XVI столетия

Особенности зодчества Германии

Архитектура «немецкого ренессанса», значением которой мы обязаны обширным изысканиям Любке, Дюме, Бецольда и Гофмана, затем снимкам и публикациям Ортвейна и Шеффера, Фритша и других, не может равняться со своей итальянской сестрой ни величию, ни логичностью и ясностью. В распланировке и в корпусе здания она сохраняла сложившиеся формы. Готический крестовый свод с нервюрами и готическая сквозная резьба господствовали в большинстве немногих вновь строившихся церквей, возникавших теперь в Германии. Крайние угловые башни, при переходе от средневековых замков к современным дворцам, еще часто обозначали наружное обрамление великолепных, снабженных обширными внутренними дворами княжеских жилых построек, лестницы которых внутри надворных башен, не говоря об исключениях, в течение всего столетия были еще винтовые. Дома горожан сохраняли снаружи свои фронтоны, а в северной Германии внутри имели сени, указывающие на их происхождение от нижнесаксонского крестьянского дома, в верхней же Германии при более богатых постройках сохранили двор, через который идет по крайней мере одна арочная галерея, соединяющая переднюю часть дома с задней. Произведениями

немецкого ренессанса все эти постройки становятся главным образом благодаря украшениям, подражающим античным, благодаря пилястрам и фризам, украшенным симметричными растительными завитками, вазами, амурами и баснословными животными в духе верхнеитальянского раннего возрождения и благодаря произвольно переработанным греко-римским капителям, носителями которых нередко являются вздутые внизу «боясные» или «канделябровые» колонны. Эти новые формы украшений выступают прежде всего на порталах, фонарях, лестничных башнях, фронтонах. В немецком ренессансе, однако, с самого начала нет недостатка и в сложных многоэтажных фасадах с пилястрами и полуколоннами; к сожалению, с самого начала ему недостает только чувства чистых пропорций и органических расчленений, проявляющегося лишь во второй половине столетия. Строже и органичнее всего подражают античному искусству, понятно, те немецкие зодчие, которые сами побывали в Италии. Собственно, к немецкому ренессансу не принадлежат здания, возведенные в Германии итальянцами, как, например, окруженный галереей с полуциркульными аркадами прелестный увеселительный дворец Бельведера в Праге (1536), затем двор дворца в Ландсгуте (1536–1547) в стиле классического высокого ренессанса, а также тогдашний чистый по формам дворцовый портал (1555) на Юденгофе в Дрездене, постройки Джованни-Мария Носсени, описанный Маковским, в особенности его пышная княжеская капелла (1585) в соборе во Фрейберге и великолепный дворец Пястов в Бреге (1547), верхнеитальянские строители которого, однако, при содействии, конечно, немецких рабочих, сделали столько уступок немецкому вкусу, что мы можем причислить его к немецкому ренессансу. Истинно немецкая архитектура ренессанса, знакомство которой с

итальянскими формами основано на орнаментах гравюр и художественных руководств, происходит от итальянизированной немецкой орнаментики XVI столетия, впервые основательно освещенной Лихтварком, а в последнее время Дери. К ее тогдашним источникам относятся гравюры на дереве Петера Флеттнера (Флётнера, ум. в 1546 г.), выдвинутого Гауптом не без натяжки на первый план общего развития, после того как Реймерс сделал сводку его гравюр на дереве и рисунков, Доманиг – медалей, а Конрад Ланге – всех его произведений в целом. Печатные труды, имевшие наибольшее влияние, были: небольшая книга по искусству Фогтгера (1537), «Мавританский орнамент» Флеттнера (1549), иллюстрации того же Флеттнера к немецкому Витрувию (1548) Ривиуса и, наконец, блестящая талантом книга об архитектуре Венделя Диттерлина (1598), на всех парусах плывущего в чудесную страну стиля барокко.

Развитие немецкого орнамента

Немецкий орнамент ренессанса начинает с указанных уже верхнеитальянского раннего возрождения, которым он придал более грубый вид, затем вступает на путь «гротеска», высокого ренессанса, придавши ему совершенно безжизненную симметрию, и, начиная с 1540 г., развивает вместе со своей нидерландской сестрой так называемую систему завитков, явившихся раньше всего в обрамлениях картушей в виде закрученных по краям массивных обрамляющих поверхностей, а затем быстро переходит к закрученным «знаменам» и перевязкам, которые, удваиваясь, как и вся рама, и приобретая отверстия, взаимно проникают друг в друга. Начиная с 1550 г. к этим образованиям на рамах присоединяются «гротески», между тем как в изгибы

проникают новые, уже настоящие мотивы «мореско» с бесконечными сплетениями лент и цветочных стеблей. Начиная с 1580 г. с выступлением Нидерландов «мореско» превратился в лентовидную, накладную «оковку», которая благодаря насаженным шляпкам, как у гвоздей, часто действительно кажется прибитой гвоздями. Наконец, концы этих накладных лент утончаются и утолщаются, и таким образом дают начало как бы «качающимся разводам», снова напоминающим позднеготический пламенеющий сквозной переплет, так что по мере того как остальные искусства все сильнее подпадают под итальянское влияние, орнаментика как раз принимает самостоятельный северный характер, несколько беспокойный, но часто проведенный с хорошим равновесием. Начиная с 90-х годов XV столетия на порталах, на обрамлениях надгробных памятников и в гравюрах на дереве в Германии встречаются отдельные мотивы ренессанса. Кроме Дюрера, на первом итальянском путешествии (1495) которого мы настаиваем, в Италии побывали Петр Фишер младший, затем, вероятно, до 1520 г. также Ганс Бургкмайр, Петер Флеттнер и Лой Геринг. Эти живописцы и скульпторы, увидевшие прекрасный юг собственными глазами, были во всяком случае ближайшими посредниками между итальянским ранним ренессансом и немецким искусством. На самом деле, Дюрер уже во второй гравюре на дереве своего Апокалипсиса (1498) украсил некоторые из больших подсвечников орнаментами в стиле ренессанса. Древнейшая постройка «немецкого ренессанса» есть капелла Фугтеров (1509–1512) в церкви св. Анны в Аугсбурге. Своды – готические, но мраморная облицовка стен, к скульптурам которых мы еще вернемся, щеголяет стилем настоящего венецианского раннего ренессанса. Еще яснее передает впечатление этого стиля украшенный выцветшей росписью двор дома Фугте-

ров (1515). Настоящими архитектурными произведениями ренессанса Петера Флеттнера являются изящный, совершенно в духе времени выполненный треугольный фонтан на рыночной площади в Майнце (1526), тонкие каменные украшения портала и фриз, камин и пол (1534) зала в доме Гиршфогелей в Нюрнберге, а также фонарь, портал и некоторые частности в отделке комнат дома Тухеров, расположенного по соседству, наружная отделка которого отражает французский переходный стиль. Как медленно распространялись в южной Германии подлинные формы ренессанса, показывают кудреватый смешанный стиль башни церкви св. Килиана в Гейльбронне (1529) и более благородный переходный стиль ратуши (1535) в Энзисгейме в Эльзасе, украшенный над готической галереей с аркадами нижнего этажа простыми пилястрами в стиле ренессанса. В полном развитии «немецкий ранний ренессанс» является нам преимущественно в Саксонии. Богато расчлененный рядами пилястров фасад с фронтоном Георгиевского флигеля Дрезденского дворца, построенного после 1530 г. Гансом Шикентанцем, не сохранился. Дошли до нас лишь переставленные на другое место, ясно расчлененные и богато украшенные Георгиевские ворота этого здания, художественно-историческое происхождение которых устанавливается с совершенной ясностью из сравнения с Порта делла Рана собора в Комо. Затем следует возведенный Конрадом Кребсом внушительный восточный корпус замка в Торгау (1532–1536; монография Леви), двойные окна которого все еще имеют позднеготические гардинные арки, между тем как украшения в стиле ренессанса развертывают все свои прелести на перилах, фонарях и башенных балконах главного двора и в особенности на величественной, с гигантскими окнами, пристройке перед винтовой лестницей,

снабженной еще готическим сводом. Менее внушительным, но более цельным является построенное Каспаром Фогтом новое здание Дрезденского дворца, самой парадной частью которого является опять-таки большой двор. Средний выступ в виде башни украшен во всех четырех этажах открытыми, колончатыми галереями с аркадами, а угловые башни, скрывающие винтовые лестницы, имеют на пилястрах богатую орнаментацию в стиле раннего ренессанса. Сохранившийся только на рисунках, построенный около 1538 г. Каспаром Тейсом Берлинский дворец просто и благородно развивал тот же стиль. В архитектуре городских домов северной Германии в первой половине века перегородчатые постройки продолжают быть в художественном отношении более интересными, чем каменные, являясь самыми конструктивными среди всех строительных немецких стилей. Их резьба на косяках, порогах, выступающих концах балок и на перилах соответствует строительному значению этих частей, так что, например, веерообразная пальметта или раковина, закрывая раскосы, появляется здесь всегда у подошвы косяков или заполняет подоконные стены. Гильдесгейм, фронтонные фасады которого иногда обращают наружу лишь резные и раскрашенные деревянные части, и Брауншвейг и Гальберштадт, дома которых обращены на улицу своими длинными сторонами, самые богатые этого рода зданиями, дающими художественное впечатление. В Гильдесгейме выделяется дом мясников (1529), а в Брауншвейге дом «Старые весы» (1534).



Рис. 59а – дом «Старые весы» (1534).

Немецкий ренессанс XVI века

Лишь во второй половине XVI века немецкий ренессанс празднует свои лучшие победы, хотя в северной Германии он находится теперь под очевидным нидерландским влиянием, а в южной вновь подпадает под верхнеитальянские влияния. Во всяком случае многое из того, что кажется заимствованием, следует считать самостоятельным параллельным развитием; и во

всяком случае наиболее пышные здания немецкого ренессанса этого времени путем усвоения выработали себе самостоятельность не только по отношению к Италии, но и по отношению к родственным Нидерландам. Церковное зодчество все еще оставалось почти без движения. Дворцовые капеллы протестантских князей, и старейшая между ними капелла в Торгау (1544), были однефными церквями с эмпорами, с готическими сетчатыми сводами. Украшенные орнаментами в стиле ренессанса эмпоры позднеготической церкви Богоматери в Галле (1530) зальной системы, построенной кардиналом Альбрехтом Бранденбургским, также протестантского происхождения (1554). Дворцовая капелла в Аугстусбурге (1570), как здание, крытое коробовым сводом, снабженное тосканскими полуколоннами с эмпорами, Эргарда ван дер Меера, показывает, как нидерландский ренессанс появился в верхней Саксонии. Стиль католического ренессанса контр-реформации начинает университетская церковь в Вюрцбурге, построенная в 1582–1597 гг. епископом Юлием (Юлиев стиль), внутренность которой, несмотря на готические окна со сквозным переплетом, представляет двухэтажную церковь с эмпорами и аркадами классических орденов. Первой церковью Германии чистого стиля ренессанса и вместе самым мощным церковным сооружением немецкого ренессанса является одновременная иезуитская придворная церковь св. Михаила в Мюнхене, цельное внутри здание, покрытое мощным коробовым сводом. Вместо боковых нефов оно охвачено боковыми капеллами, высокий трансепт впереди хора расчленяет его в плане нижнего, основания эмпорами над боковыми капеллами оно расчленено в высоту и изящно украшено статуями в нишах между коринфскими двойными пилястрами в нижней части продольного корпуса. Во главе замков этого времени стоит

Гейдельбергский, разрушенный французами еще в 1689 и 1693 гг. и в виде руины, обвитый свежей зеленью леса, благодаря сочетанию построек различных веков, производит единственное в своем роде живописно-архитектурное впечатление. Эшельгейзер с Кохом и Зейц подробно доказали, что «Зальное здание» курфюрста Фридриха II (1544–1546) и здание курфюрста Отто-Генриха (1556–1559), сходящиеся под прямым углом в северо-восточном углу всего сооружения, принадлежат к главным созданиям немецкого ренессанса. «Зальное здание», главный зал которого был сплошь покрыт зеркалами, производит архитектурное впечатление благодаря лишь своим обращенным во двор двухэтажным галереям с аркадами. Здание Отто-Генриха развешивает всю пышность ренессанса. Гофман и Рот блестяще доказали, что оно было начато не при Фридрихе II, как полагали Гаупт и Косман, а, согласно с преданием, лишь при Отто-Генрихе. В противоположность всем прежним предположениям Рот сделал вероятную догадку, что творцом его был главный зодчий обоих государей Ганс Энгельгардт. Нельзя отрицать, что в чрезвычайно богатом надворном фасаде скрещиваются нидерландские и итальянские воспоминания, но из свободной переработки, переоценки и сопоставления разнородных элементов этот фасад вышел все-таки самостоятельным созданием немецкого ренессанса. Статуи в нишах с раковинами вместе со слуховыми окнами, богато украшенными пилястрами и полуколоннами, принимают участие в расчленении трехэтажного лицевого фасада, а хорошо размеренные пропорции его приводят все в органическую связь. Фронтоны не сохранились. Мощный портал с атлантами увенчивается вышеупомянутыми мотивами завитков, которые несколько позже снова являются, но в более выраженной форме на портале замка в Тюбингене.

Мотив дворовых аркад гейдельбергского «зального здания», подвергаясь различным видоизменениям, придает главную прелесть и другим княжеским замкам того же времени в южной Германии, замку Отто-Генриха в Нейбурге на Дунае, старому замку герцога Христофора в Штутгарте (1553), главному созданию зодчего Аберлина Третша, равно как начатому в 1555 г. маркграфом Георгом-Фридрихом при содействии Каспара Фишера мощному Плассенбургу близ Кульмбаха, аркады которого сплошь оплетены орнаментами в духе раннего ренессанса. Конюшенное здание Альбрехта V в Мюнхене (теперь Монетный Двор) производит впечатление собственно своим огромным двором с арочными галереями. В новой мюнхенской резиденции, явившейся во всем своем великолепии только в XVII столетии, некоторые части относятся уже ко времени Вильгельма V, например двор с гратами Фридриха Сустриса, этого разностороннего нидерландца. Самым самостоятельным и прекрасным зданием ренессанса, по-видимому, был сломанный в 1846 г. «увеселительный дом» герцога Людвиг в Штутгарте (после 1575 г.), отдельно выстроенное здание с фронтоном, с бассейнами прохладной воды в нижнем этаже, главный строитель которого назывался Георгом Бером. Сотрудником его был ученик Генрих Шикгардт (1558–1634), самостоятельные постройки которого, вполне последовательно подражающие итальянским, относятся уже к XVII столетию. В северной Германии строение замков развернуло теперь своеобразные красоты особенно в Мекленбурге под властью художественно-настроенных герцогов Иоганна-Альбрехта и Ульриха. Замок герцога Ульриха в Гюстрове (после 1558-г.), массивное расчленение которого достигается только благодаря выступам и углублениям, угловым башням и полосам фриз, является образцом современного кирпичного здания с художе-

ственной штукатурной отделкой. Наоборот, описанный Зарре Княжий Двор герцога Альбрехта в Висмаре (1555) представляет образец нештукатуренного, обшитого терракотовыми плитками кирпичного здания; его терракоты фабрики Стация фон Дюрена в Любеке встречаются и на других зданиях, но здесь они особенно утонченно усиливают общее впечатление. Из небольших замков северо-западной Германии, далеко уступающих этим пышным постройкам, некоторые, например замок в Вольбеке около Мюнстера, поучительны в смысле исторического развития. Замечательны фронтоны лестниц у домов этих местностей. Их ступени увенчаны теми полукруглыми в очертаниях веерами, которые деревянная архитектура применяла в качестве подножий. На ратуше в Рингельне они, однако, служат верхними оконными наличниками. Дальнейшее развитие, отлично очерченное Паули, показывает затем, как эти частности украшения постепенно уступают место волютам, к которым пригоняются сначала их части, пока, наконец, завитки и накладной орнамент не становятся сплошными.

Типы построек

Немецким ратушам ренессанса новейший труд посвятил Гризебах. Между верхнерейнскими ратушами второй половины XVI-столетия ратуша в Мюльгаузене в Эльзасе (1552) представляет главный пример верхне-немецкой фасадной росписи, не всегда стильно замещающей действительную архитектуру перспективной ложной, а бывшая ратуша в Страсбурге (1585) блистала пластической роскошью Гейдельбергского замка. На Нижнем Рейне прекрасный портик ратуши в Кёльне, мастерское произведение Вильгельма Вернике (1569), возвышается в виде двух этажей «павильонов» с

независимо поставленными ринфскими колоннами. В сердце Германии мощные ратуши в Ротенбурге на Таубере (1572), в Швейнфурте (1570) и в Альтенбурге (1562) производят впечатление именно своим замкнутым общим расположением, вытекающим из житейской потребности, своими живописными формами и башнями. Изящная ратуша в Лемго принадлежит более новому времени (1589), а прежняя ратуша в Лейпциге, о строителе которой Иерониме Лоттере мы знаем из указаний Вустмана, была древнее (1556). Любекская ратуша в 1570 г. была изменена более поздней пристройкой в стиле нидерландского ренессанса. Построенная в 1574–1576 гг. Мартеном Аренсом из Дельфта, богатая окнами ратуша в Эмдене имеет вполне голландский характер, а возведенная в 1585 г. Антоном ван Оббергеном из Мехельна старая ратуша в Данциге, в которой Вредеман де Врис из Лейвардена (1596) выполнил богатое украшение летнего зала совета, — чисто фламандский. Другие северно-немецкие ратуши и торговые ряды также имеют комнаты с необыкновенно богатыми панелями и резьбой. Начиная с половины столетия, к которой относится прекрасная обшивка панелями зала Капитула в Мюнстере, можно проследить развитие от применения настоящих обрамлений до подражания настоящим архитектурным формам. Главными произведениями этого рода являются «Зал Мира» в ратуше в Мюнстере, великолепные панели Ганса Греге в Фреденгагенской комнате (1573–1585) в доме торговцев в Любеке и «Зал Совета» Гердта Сутмейера в Люнебурге (1568) с пышными дверями резчика Альберта из Зёста (1568–1584), о котором сообщает Бенке. Частные жилища этого периода в южной Германии отмечены лишь медленным прогрессом. Если эффектный дом Топлеров (1590) в Нюрнберге имеет еще позднеготические формы, то рыцарский

дом в Гейдельберге (1592) развертывает все очарование тамошнего замкового стиля. Однако итальянскими созданиями на немецкой почве являются рыцарский дом в Люцерне (1557), «дом цеха ведерников» в Базеле и много раз описанные, украшенные Понцано в стиле гротеско комнаты 1570 и 1572-гг. в доме Фуггеров в Аугсбурге. Наоборот, дом с белым орлом в Штейне на Рейне и расписанный в 1570-г. Тобнасом Штimmerом рыцарский дом в Шаффгаузене характеризуют верхне-немецкую манеру фасадной росписи, в которой с успехом принимал участие Гольбейн. В северной Германии деревянное зодчество продолжает развиваться по описанным уже путям. Каменное строительство, в некоторых приморских областях применявшее пиленый камень для обшивки кирпичных построек по голландскому образцу, дало теперь ряд своеобразно пышных, богато расчлененных системами пилястров или полуколонн городских домов, из которых мы назовем только «одежный дом» с высоким фронтоном на Остерпгтрассе в Гамельне (1576). Гамельн представлял особую, небольшую область своеобразного стиля, отмеченную Паули. Наконец в Данциге, улицы которого живописно оживляются «крылечками», с высокими лестницами-балкончиками перед входной дверью, и в особенности его длинный переулок дает ряд интересных, хотя узких домов в стиле ренессанса этого времени, причем дом Штеффенов, построенный, вероятно, каким-нибудь нидерландцем, является одним из самых последовательных и роскошных. Нидерландский стиль расцвел именно в Данциге. Общая картина немецкого зодчества XVI столетия представляется довольно пестрой и замысловатой. Однако удобные для жилья помещения, с живым чувством приспособленные к различным целям и отражающие многие дорогие сердцу немецкого народа потребности и даже их

декоративные формы, по-прежнему полны свежести и оригинальности, покуда старое искусство дает им направление, а не заполняет их. Мы увидим, что немецкий ренессанс, как таковой, переходит еще за порог XVII столетия, но затем быстро впадает в строго классическую или же близкую к барокко манеру.

3. Немецкая скульптура XVI столетия

Становление немецкой скульптуры

О великих немецких скульпторах переходного времени от XV столетия к XVI, Фейте Штоссе, Адаме Крафте, Питера Фишере и Тильмане Рименшнейдере, давших вечное выражение своему самостоятельному чувству природы и стиль в замечательных произведениях из дерева, камня и бронзы, мы уже говорили во втором томе, сообразуясь с временем их жизни и их позднеготическим направлением. После них в Германии не было ни крупных мастеров, ни крупных заказов на большие скульптурные произведения. Борьба вероисповеданий именно в этой области действовала разрушительным образом. Статуи в натуральную величину ставились, говоря кратко, почти исключительно на надгробных памятниках, возникавших сотнями, но ремесленно. То же самое можно сказать об алтарях, декоративных рельефах и резных панелях.



Рис. 60. «Избиения филистимлян»

Видных мастеров мы находим главным образом в области мелкой пластики. Нейдерферу и Гохштеттену мы обязаны старыми сведениями по истории немецкой пластики в стиле ренессанса, а Любке и Боде ее лучшими описаниями. Во главе ее стоят скульптурные украшения (1510–1512) капеллы Фуггеров в церкви св. Анны в Аугсбурге. Роберт Фишер показал, что картоны для двух больших рельефов, «Избиения филистимлян» и «Воскресения мертвых», с фигурами умерших Фуггеров, покоящихся на своих постаментах, рисовал не кто иной, как Дюрер. Обыкновенно их исполнителем считался скульптор Адольф Даухер (или Дауер), родившийся в 1460 г. в Ульме и умерший в 1523 или 1524 г., пока против этого не высказался Отто Виганд, а затем Феликс Мадер, по-видимому, правильно приписавший

их исполнение Лой Герингу Достоверно принадлежат Адольфу Даухеру и его сыну Гансу-Адольфу сильно, резко и уверенно резанные в дереве полуфигуры ветхозаветных лиц с чертами Фуггеров, на сиденьях хора их капеллы.



Рис. 61. «Воскресения мертвых»

Теперь пятнадцать из них принадлежат Берлинскому музею императора Фридриха, а одна украшает Фигдоровское собрание в Вене. Достоверным произведением Адольфа Даухера является также каменный, в стиле ренессанса алтарь (1518–1522) с предками Христа в городской церкви в Аннаберге.

Главным произведением немецкой скульптуры ренессанса после гробницы св. Зебальда работы Фишера – является памятник Императора Максимилиана в придворной церкви в Инсбруке, историю которого подробно изложил Шёнгерр Первоначальный проект принадлежал Конраду Певтингеру, ученому секретарю города Аугсбурга. Вокруг саркофага, украшенного 24 рельефами из жизни Максимилиана с коленопреклоненной бронзовой фигурой императора на крышке его и сидячими, бронзовыми же, очень живыми статуями добродетелей, по углам стоят с четырех сторон 28 (вместо намеченных 40) бронзовых статуй в натуральную величину предков императора, из которых две самые красивые принадлежат мастерской Питера Фишера. Остальные, исполненные живописцами, Гильгом Зессельшрейбером, Кристофом Амбергером и Йёгом Кольдерером (ум. в 1540 г.) и отлитые литейщиками, как Стефан Годль (ум. в 1534 г.) и Питер и Грегор Лёффлеры, неравного достоинства. Фигуры Зессельшрейбера грубоватые и сухие по формам, отличаются старательной передачей деталей одежды и вооружений. Самые чистые по формам фигуры эрцгерцога Сигизмунда (1523) и императрицы Марии Бланки (1525) нарисованы Кольдерером и отлиты Годлем. Для изготовления мраморного саркофага были приглашены в 1561 г. трое братьев Абель из Кельна. Флориан Абель (ум. в 1565 г.), придворный живописец в Праге, сделал эскиз драматически задуманных рельефов, а Бернгард Абель (ум. в 1563 г.) и Арнольд Абель (ум. в 1564 г.) взяли на себя исполнение в мраморе, но не довели его до конца, а передали в 1562 г. Александру Колину из Мехельна, который и закончил его, технически великолепно, но упрощенным языком форм. Затем Колин вылепил четыре добродетели по углам, отлитые в 1570 г. Гансом Ленденштрейхом из Мюнхена, и

великолепную, чрезвычайно живую фигуру молящегося императора, отливка которой была исполнена в 1582–1584 гг. итальянцем Людовико де Дука. Из остальных аугсбургских скульпторов первой половины этого века сыновья Адольфа Даухера, упомянутый уже Ганс-Адольф и Ганс, обладали, по-видимому, большими задатками самостоятельного творчества, чем их отец. Ганс Даухер, о котором писали Боде и Габих, является отличным мастером с ясным языком форм в своих каменных рельефах, например в Суде Париса Амбрасовского собрания в Вене, юмористическом состязании между Дюрером и Шпенглером в Берлинском музее, эпитафии рыцаря Функ-Герварта в церкви св. Магдалины в Аугсбурге и в статуе императора Максимилиана в виде св. Георгия собрания Ланна в Праге. Лой Геринг (ум. около 1554 г), надгробная плита которого для могилы Эльца в приходской церкви в Боппарте заимствует свой рельеф с гравюры Дюрера, изображающей Троицу, был учеником умершего уже в 1508 или 1509 г. Ганса Бейрлина (Бейерлейна). Его памятник Цоллерна в соборе в Аугсбурге, как мы видели, сиял светом нового времени. Надгробия Геринга в соборах Бамберга, Вюрцбурга Эйхштетта и его алтари в Эйхштетте и других местах украшены рельефами большей частью по рисункам других мастеров, но портреты на них выполнены им самостоятельно, а орнамент передан в непосредственно перенятой верхнеитальянской манере ренессанса. Когда затем в конце столетия надо было украсить Аугсбург фонтанами, то пригласили, что довольно характерно, нидерландских мастеров. Губерт Гергард из Герцогенбуша выполнил в 1589–1594 гг. под разными влияниями фонтаны Августа в духе Джованни да Болонья, Адриан де Врис из Гааги (около 1560–1627), с которым мы еще встретимся, закончил в 1599 г. фонтан Меркурия, а в 1602 г. рос-

кошный фонтан Геркулеса, с его еще довольно простыми по формам наядами. Бронзовые фигуры этих фонтанов были отлиты в Аугсбурге. Техника удержалась здесь дольше, чем искусство.

Дюрер и скульптуры

В нюрнбергской художественной жизни, начиная с 1500 г., наряду с упомянутыми старшими великими скульпторами, господствовала благородная, величавая личность Альбрехта Дюрера (1471–1528). Занимался ли Дюрер также скульптурой, этот спорный вопрос теперь решен таким образом, что к его почину относятся знаменитый, описанный в последний раз Гальмом, известный по частым повторениям рельеф стоящей обнаженной женской фигуры, обращенной спиной к зрителю, оригинал которой в камне находится в Саут-Кенсингтонском музее в Лондоне, а затем три медали с мужскими портретами и женская голова. В одной превосходной, вырезанной из букового дерева обнаженной женской фигуре, в частном владении в Берлине, Фридлендер даже думает видеть собственноручную работу Дюрера. Мы станем, однако, на более прочную почву, если возвратимся к мастерской Питера Фишера. Три большие бронзовые надгробные плиты, в исполнении которых сотрудничали его сыновья Питер Фишер-младший (1487–1528) и Ганс Фишер (с 1488. и после 1549 г.), мы уже знаем. Следовало бы еще добавить принадлежащий Гансу Фишеру уже совершенно плоский надгробный памятник епископа Сигизмунда в соборе в Мерзбурге (1540). Небольшие бронзовые скульптурные произведения обоих братьев принадлежат к лучшим работам немецкого ренессанса. Четыре пластины Питера Фишера-младшего с изображениями Орфея и Эвридики полны внутренней жизни. Три из

них, принадлежащие Берлинскому музею, Гамбургской художественной галерее и монастырю св. Павла в Каринтии, изображают Эвридику, когда она готовится последовать за своим отстающим супругом, а четвертая, в собрании Дрейфуса в Париже, представляет ее уже готовой возвратиться в Аид. В круглой отливке из бронзы следуют две известные чернильницы с изображением обнаженной женщины в символическом контрасте с черепом у ее ног, одна у м-ра Фортнума в Стэнморе, другая в музее Ашмолеан в Оксфорде. Руке Питера Фишера младшего принадлежат далее три медали, из них одна 1507 г. с изображением Германа Фишера, его рано умершего брата, старейшие из всех немецких медалей. Символический рисунок его работы в музее Гёте в Веймаре является самым ранним художественным произведением реформации. Наконец, Зеегер приписывает Питеру Фишеру младшему еще изящную деревянную статую Мадонны, стоящей со сложенными руками и задумчиво возводящей взоры к небу в Германском музее, представляющую во всяком случае прекраснейшее произведение скульптуры ренессанса нюрнбергского расцвета. Ганс Фишер является также утонченным мастером небольших бронз, например небольшого Аполлона-лучника (1534) двора ратуши (теперь в Германском музее), навеянного одной гравюрой Барбари, которому представляет соответствие нагой юноша Мюнхенского национального музея. Разносторонний, много странствовавший и умерший в 1546 г. Питер Флеттнер, поселившийся в Нюрнберге около 1522 г., не был природным нюрнбержцем, а по предположению Гаупта скорее швейцарцем с Боденского озера. Небольшая статуя Адама из букового дерева с его подписью в художественно-историческом придворном музее в Вене задумана резко реалистично. Его многочисленные свинцовые и бронзовые пласти-

ны с мифологическими и символическими изображениями, замечательные своими пейзажами, большей частью как оригиналы, предназначались для ювелирных работ, а не менее многочисленные медали с резко жизненными профильными портретами показывают в нем разностороннего скульптора ренессанса. Фамилии Гольцшюэра в Аугсбурге принадлежит его отделанный серебром бокал из кокосового ореха, ножка которого представляет виноградную лозу с веселыми группами, брюшко – вакхические сцены, а крышка – сцены из жизни рудокопов. Если со времени Нейдёрфера главнейшим мастером немецкого ювелирного искусства считался превознесенный им венец Венцель Ямницер (1508–1588), то Ланге полагает, что немецким Бенвенуто Челлини следует считать Флеттнера. Все же изящный столовый прибор Ямницера 1549 г., принадлежащий франкфуртским Ротшильдам, является лучшим произведением нюрнбергского ювелирного искусства. Роскошные сосуды Люнебургской сокровищницы в Берлинском художественно-промышленном музее дают представление о всех недостатках и достоинствах немецкого ювелирного искусства, работавшего главным образом по гравированным, рисованным или резным оригиналам живописцев и формовщиков пластин. Над серебряным алтарем Краковского собора, богато украшенным рельефами, рядом с Флеттнером работал нюрнбержец Панкратий Лабенвольф, давший в своем знаменитом бронзовом «Человеке с гусями» на нюрнбергском фонтане (1557) непосредственное по замыслу произведение настоящего народного искусства; между тем как «Фонтан Добродетелей» Бенедикта Вурцельбауэра (1589), водяные струи которого льются из груди женских фигур «Добродетелей», дает впечатление уже преднамеренной вылощенности. Лучшим скульптором,

появившимся в первой половине XVI века в Рейнской области, был Конрад Мейт из Вормса, деятельность которого очертили Боде, а в последнее время Фёге. Алебастровая статуэтка нагой Юдифи в Мюнхенском национальном музее с его подписью представляет полную, очень правдиво сделанную фигуру женщины с завязанными косами. Подобными ей являются смело сделанные из букового дерева статуэтки Адама и Евы в Готском музее и в Императорском музее в Вене, а также ряд отличных бюстов, из которых следует отметить чрезвычайно живой бюст молодого мужчины в Музее императора Фридриха. Лучшие большие произведения Мейта, находящиеся за границей, это надгробные изваяния герцога Филиберта Савойского и его супруги Маргариты Австрийской в церкви св. Николая Толентинского в Бру во Франции (1526–1532), в двух видах, в виде усопших и живых. Сюда же относится лежащее изображение Маргариты Бурбонской, матери герцога, и прелестные, полные жизни крылатые мальчики, играющие вокруг лежащих изображений в виде живых людей. Мейт не ответствен ни за общий план, ни за готическую архитектуру этих памятников, но пять лежащих изображений, исполненных частью в алебастре, частью в мраморе, сделаны чрезвычайно свежо и тонко; упомянутые уже прелестные «путти» являются по Фёге его отличительной особенностью. Вообще немецкое искусство не создало ничего более нежного, более свежего и более итальянского, чем эти крылатые мальчики.

Нижнерейнская школа

Во второй половине столетия, однако, подле упомянутых уже братьев Абель из Кёльна, исполнивших здесь надгробные памятники Отто-Генриха и Филиппа

Пфальцского, к сожалению, разрушенные французами, мы находим за работой упомянутого уже нидерландца Александра Колина, выполнившего после 1558 г. большую часть очень неглубокого по замыслу скульптурного украшения здания Отто-Генриха и переехавшего затем в Австрию, где по окончании работ над памятником Максимилиана в Инсбруке выполнил отличные, хотя и не особенно глубокие по впечатлению надгробные памятники императоров в Пражском соборе (1564–1589) и статуи, украшающие памятники Филиппины Вельзерс и ее мужа в придворной церкви в Иннсбруке (1580–1596). Дальнейшее развитие нижнерейнской школы скульпторов в Калькаре в лице Генриха Доувермана, впервые упоминаемого в 1510 г., его сына Иоанна Доувермана и их ученика Арнольда Трихта, в последний раз упоминаемого в 1561 г., представил Бейссель. Именно в 1510 и 1561 гг. в скульптурных произведениях этих мастеров в Клеве, Калькаре и Ксантене совершился переход от поздней готики к ренессансу. В Саксонии упомянутый уже даухеровский алтарь 1522 г. в городской церкви в Аннаберге стоит в начале скульптурного ренессанса. Сотня рельефов библейского и символического содержания на перилах той же церкви, исполненных Теофилом Эренфридом вместе со своими учениками, носят еще вполне позднеготический характер.



Рис. 62. Церковь св. Зебальда в Нюрнберге

Мы не можем здесь проследить дальше верхнесаксонские деревянные резные алтари, в большинстве принадлежащие лишь XVI столетию, тем более что исследование их развития, предпринятое Флексигом, еще не закончено. Сильной художественной личностью выделяется только один нижнесаксонский мастер, Ганс Брюггеман из Вальсроде, воспитавшийся, вероятно, на нидерландских резных алтарях с небольшими фигурами, наводнившими тогда северную Германию.

Михельсен и Дёбнер ближе познакомили нас с ним. Его главное произведение – большой резной алтарь (1515–1521) в соборе в Шлезвиге с нераскрашенными изображениями Страстей Господних в кудрявых позднеготических рамах отличается не столько чистотой форм отдельных фигур и законченностью групп, сколько передачей жизненной драмы изображенных происшествий.

Каменная пластика как в верхней, так и в нижней Саксонии уже во второй половине XVI века попала под влияние италянизированного нидерландского искусства. Это показывает красивый, богатый фигурами надгробный памятник курфюрста Морица в соборе во Фрайбурге (1588–1594), над которым работали различные нидерландские художники; об этом же свидетельствуют надгробные памятники фрисландского герцога Энно II в главной церкви в Эмдене, архиепископа Адольфа фон-Шауэнберга (после 1556 г.) и его брата в Кёльнском соборе, короля датского Фридриха I в соборе в Шлезвиге (1555), произведение знаменитого антверпенца Корнелиса Флориса и более поверхностный и манерный по виду надгробный памятник фрисландского герцога Эдо Вимкена (1561–1564) в церкви в Иевере. Напряженно вытянутый вид, принимаемый усопшими, лежащими на красивых саркофагах, часто несомых кариатидами, напоминает всюду нидерландское искусство. Гендке обнаружил, что и в Силезии подобное же развитие каменной надгробной скульптуры вошло в нидерландское течение. Истинно немецкими скульптурными произведениями в течение всего XVI века оставались упомянутые уже произведения мелкого искусства, между которыми играют роль медали, например Ганса Шварца и Фридриха Гагенауэра, исследованные Эрманом. Чем больше немецкий вкус в конце века тяготел к величественному, чем больше он требовал

блестящих и чистых форм, тем шире открывались ворота навстречу иностранщине и иностранцам.

4. Немецкая живопись XVI столетия

Развитие немецкой живописи

Немецкая живопись XVI столетия была в стране основным направлением искусства, рисовали мастера практически во всех направлениях, рисунки могли наноситься на дерево, офорт, медь – каждая работа была действительно уникальна. Руководящим искусством этого периода и в Германии была живопись, которая именно здесь включила в свою область «графику» рисунок, гравюру на дереве, на меди и офорт. Именно в области этих рисовальных работ немецкое искусство давало все, что хотело и что могло: свою серьезность и свой юмор, свою близость к народному быту и свою ученость, свой убедительный реализм и свою огненную фантазию, свою внутреннюю сердечную теплоту и свое техническое мастерство. Именно рисовальщики, граверы на меди и на дереве расширили обычную область сюжетов в светскую сторону. В рисунках и акварелях пейзажная живопись и домашняя жизнь пробудились для самостоятельного существования. В гравюрах на меди и офортах языческая мифология в своем романтическом одеянии получила немецкий характер. В гравюре на дереве, для которой крупные живописцы большей частью только уделяли рисунок, вместе с сериями сильных и глубоких по смыслу идиллически религиозных картин, явились прежде всего серии символических и жанровых изображений из придворной и народной жизни. Во всех отраслях графики более глубокими стали религиозные изображения, на которые, как показали Пельцер и Гаупт, во многих отношениях плодотворно действовала средне-

вековая мистика. Страсти Господни стали излюбленной темой немецкого искусства в рисунках, гравюрах на дереве и на меди. В Германии, где условия климата и жизненных привычек не благоприятствовали появлению большого общественного искусства, воспроизведение листов во многих сотнях отпечатков, переходивших из рук в руки, из дома в дом, чтобы в тихой комнатке присоединиться к двум или трем другим, стало необходимым условием всякого общественного воздействия художественных работ. При всем том произведения живописи XVI столетия, каковы стенные росписи зал в ратушах, от которых, к сожалению, сохранилось лишь немного, играли в Германии большую роль, чем это можно думать по их остаткам. Более заметно развивалась в Аугсбурге, на Верхнем Рейне и в Швейцарии декоративная фасадная живопись, покрывавшая, не заботясь о собственно архитектурном расчленении домов, их фасады своими декоративными архитектурными росписями, к которым примешивались отдельные фигуры и исторические или символические изображения. Аугсбургскую фасадную живопись изучил Буфф. Немецкая живопись на стекле в течение XVI столетия шла к упадку. Пренная плоская живопись при помощи цветных стекол уже давно превратилась в перспективную живопись посредством кисти. О поздних, удачных еще окнах соборов в Кёльне и Ксантене упоминалось ранее. В верхней Германии, кроме нескольких описанных Бруком плохо сохранившихся окон приходской церкви в Цауберне, сюда относятся в особенности окна 1515 г. по проектам Бальдунга во Фрайбургском соборе, максимилиановское окно (1514) и украшенное по рисункам Ганса фон-Кульмбаха изображениями святых и портретными фигурами на белом фоне маркграфское окно (1527) церкви св. Зебальда в Нюрнберге, лучшее произведение

живописца по стеклу Фейта Гирсфогеля старшего (1466–1525).



Рис. 63. Большой резной алтарь (1515–1521) в соборе в Шлезвиге

Новый подъем живопись по стеклу получила, только служа для украшения комнат. В Швейцарии перед чистыми окнами ставились снимающиеся цветные круги, расписанные по светлому фону семейными гербами с ограниченным применением цветного стекла. Некоторые из величайших художников юго-западной Германии XVI столетия, даже Гольбейн, делали проекты для оконных стекол этого рода. Напротив, книжная миниатюра, как мы ее знаем в XVI веке, даже в верхней Германии, по исследованию фон-дер Габеленца, хотя и не умирает, но, лишенная всякой самостоятельности, хиреет от подражания великим мастерам. Даже самые известные нюрнбергские миниатюристы этого времени

Альбрехт (ум. около 1547 г.), Николай (ум. в 1560 г.) и более молодой Георг Глокендон (ум. в 1553 г.) находились вполне под влиянием Дюрера.

Первые работы Дюрера

Уже на пороге нового столетия возвышается сильная художественная личность Альбрехта Дюрера (1471–1528), славного немецкого мастера, уже в XVI столетии в Германии и за границей сльвишего за великого даже между самыми великими. Он сам с гордостью называл себя немцем или нюрнбержцем на некоторых из своих лучших произведений; несмотря на сильное впечатление, полученное им от произведений итальянского искусства, он всю жизнь оставался правдивым, глубоко чувствующим, но в то же время простым, доискивающимся до всего немцем. Весь его художественный жизненный путь был развитием и ростом, борьбой с самим собою, с природой и красотой, которые он, неудовлетворенный своими первыми этюдами с моделей и срисовыванием обнаженного тела с итальянских гравюр, надеялся достичь путем измерений и изучения пропорций. Его собственные сочинения, из которых, например, «Руководство к измерению» появилось в печати еще при его жизни, а «Четыре книги о человеческих пропорциях», переведенные на многие языки вскоре после его смерти, были в последнее время изданы Ланге и Фузе; свод всех сочинений о Дюрере составил в 1903 г. Зингер. К сочинениям о Дюрере Таузинга, Шпрингера и Цуккера присоединилась талантливая книга Вёльфлина. Для рисунков Дюрера незабвенные заслуги оказали Эфрусси и Липшман. Кроме того, в более новых исследованиях о Дюрере после Викгоффа, Тоде и Ланге принимали участие Гендке, Людвиг Юсти, Лоренц, Шерер, Суида,

Варбург, Пауль Вебер, Вейсбах и Винтерберг. Картины Дюрера маслом или темперой, кроме «Геркулеса» Германского музея и «Лукреции» в Мюнхене, являются только портретами или религиозными изображениями. Вся его многосторонность сказывается в небольших по размерам, но важных по внутреннему содержанию листам его графики. И там, и здесь он остался, однако, при всех переменах стиля самим собою. Сила жизни, которую он умел придать каждому своему штриху, находится в зародыше уже в «Автопортрете» серебряным карандашом (1484) в Альбертине в Вене, сделанном, когда ему было тринадцать лет, и наполняет рисунок пером Благовещения (1526) в Шантильи, сделанный в возрасте пятидесяти шести лет. В его иногда еще несколько кудреватых с виду, но ясных по замыслу и одаренных сильной жизнью изображениях перед нами выступает сильнейшая художественная индивидуальность, обладающая силой непосредственного убеждения. Из золотых дел мастерской своего отца в Нюрнберге Дюрер поступил в 1486 г. учеником к Вольгемуту. Свои годы странствий, начатые еще в 1490 г., он провел большей частью на Верхнем Рейне, куда его привлекала школа Шонгауэра. В 1494 г. в Нюрнберге он женился. Свою первую поездку в Венецию, на которой мы настаиваем, он предпринял в 1495 г. вторую – в 1505–1506 гг., а свое нидерландское путешествие – лишь в 1520–1521 гг. За исключением этого он, получая с 1515 г. содержание от императора Максимилиана, работал, почти без перерыва, в своем родном городе, с кружками гуманистов которого он вступил в тесные отношения. Юношеские работы Дюрера собственно приходятся еще на последнее десятилетие XV столетия. Насколько одухотвореннее и устойчивее по штриху упомянутого автопортрета 1484 г. открытый Зейдлицем, поразительный по рисун-

ку автопортрет собрания Эрлангенского университета, однако и он мог возникнуть не раньше 1490 г. Какие успехи он сделал по сравнению с наиболее ранними жанровыми рисунками пером, вроде «Прогулки верхом» 1489 г. Бременского собрания и трех ландскнехтов Берлинского, показывают подобные же рисунки девяностых годов, например, пара, едущая верхом на лошадях, в Берлине, и всадник (Липшман № 209) в Британском музее. Из его рисунков нагих фигур, сделанных по итальянским гравюрам на меди, следует отметить «Смерть Орфея» (1494) Гамбургской художественной галереи, Вакханалию и битву морских центавров по Мантенье в Альбертине. В ранних рисунках, раскрашенных водяными красками, Дюрер является новатором-пейзажистом: виды Тироля и венецианская тюрьма в Лувре, виды Триента в Бремене, Инсбруке в Альбертине по цельности восприятия изображаемого пейзажа являются откровениями нового взгляда на природу. Позднейшие пейзажи Дюрера написаны, конечно, более широкой кистью, но не с большой цельностью восприятия. К самым ранним жанровым рисункам Дюрера относится своеобразное по множеству обнаженных тел «Купание женщин» в Бремене, которое в общем отнюдь не является картиной, взятой из действительной жизни.

Гравюры Дюрера на меди, относящиеся к этому десятилетию, также овладевают уже всеми областями сюжетов. Притом какой прогресс в спокойствии поз и в мастерстве замечается между «Мадонной с кузнечиком» еще шонгауэровского характера и «Мадонной с обезьяной» Британского музея, для пейзажа которой Дюрер воспользовался своей собственной акварелью с домиком у пруда. Такие гравюры, как «Любовное предложение» и «Прогулка» показывают Дюрера стоящим также во главе немецких жанристов.



Рис. 64. Мученичество десяти тысяч христиан

Его стремление изображать женское тело показывает гравюра с четырьмя ведьмами, причем одна из них заимствована с гравюры Барбары «Победа и Слава». Теперь вернулись к тому воззрению, что Барбары повлияла на Дюрера, а не наоборот, как полагал Людвиг Юсти. Дюрер считал, что Барбары владеет секретом пропорций, в который его не посвящает, это побудило его углубиться в то изучение пропорций, которое его больше не оставляло. Наиболее сильными произведениями Дюрера девяностых годов являются гравюры на дереве. Если такие листы, как «Купание мужчин» и «Мадонна с зайцем» в сравнении с его базельским св. Иеронимом 1492 г. показывают полный успех в телесности отдельных фигур и в красочных сочетаниях чер-

ного и белого, достигнутых Дюрером после первого итальянского путешествия, то в 15 больших гравюрах на дереве к Апокалипсису 1498 г. он является перед нами уже великим мастером. Некоторые видения основаны на более ранних композициях, например Кёльнской Библии 1480 г., но это еще в более выгодном свете показывает огромную силу и величие Дюрера. Мы не станем осуждать этих могучих листов за их немецкую загроможденность деталями, за жесткость и угловатость, встречающиеся в языке форм, и за некоторую невероятность их замысла. Нас покоряет и захватывает страстная, полная движения выразительность этих видений. Величав и торжествен Иоанн, видящий семь светильников! Неотразимы в своей давящей мощи четыре всадника, устремляющиеся по телам смертного рода! Как величественны и в то же время поразительны четыре ангела, повелевающие ветрами! Битва ангелов, жена, облеченная в солнце, вавилонская блудница, зверь с агнчими рогами, как телесны эти образы, созданные фантазией! В то же время Дюрер работал над семью самыми ранними гравюрами на дереве своих больших Страстей Господних. Какая непосредственность в душевном переживании трагических событий! Какая страстность драматического повествования при такой суровой грубости языка форм. Из картин Дюрера масляными красками девяностых годов приходится рассмотреть главным образом портреты, по большей части поясные в три четверти, но с руками. Портрет его старого отца 1490 г. в Уффици показывает еще старательно обозначаемые отдельные черты, портрет 1497 г. в Мюнхенской Пинакотеке, без сомнения старая копия, передает сходство уже в целом. Проникнутые самосознанием собственные портреты Дюрера 1493 г. у наследников Леопольда Гольдшмидта в Париже и 1498 г. в Мадридском музее выполнены живописно; его

портрет темперой Фридриха Мудрого (около 1496 г.) в Берлинской галерее сухие и неподвижные. Его портреты членов семьи Тухеров в Касселе и Веймаре, портрет Освальда Крелля 1499 г. в Мюнхене вместо пейзажных фонов снова дают те пейзажные просветы, которые получили начало в нидерландском искусстве. Технику берлинского портрета курфюрста, выполненного темперой, мы видим также в нюрнбергской картине Дюрера с изображением Геркулеса, убивающего стимфалийских птиц, а также в главной большой картине этого времени, его трехчастном алтаре Виттенбергеров в Дрездене, подлинность которого, после защиты Людвига Юсти, снова признал даже Вельфлин: в средней части Мария в своей комнате у подоконника поклоняется Младенцу, ангелы держат над ее головой венец, или хлопчут позади нее, в глубине картины — Иосиф в своей мастерской; на боковых створках поясные изображения святых Антония и Себастьяна. Сухая моделировка главных фигур средней картины навеяна верхнеитальянской мантеньевской живописью; боковые створки, написанные очень живо и тепло по немецким образцам, в манере наиболее свойственной Дюреру, едва ли возникли позже средней картины. Хоровод ангелов тянется одинаково по всем трем доскам. Вся вещь остается сокровищем сдержанного, но интимного раннего немецкого искусства.

Изменение искусства Дюрера

Вскоре после 1500 г. в искусстве Дюрера произошел решительный поворот. Из его рисунков в Альбертине обнаженная лежащая женщина 1501 г. обнаруживает уже изучение пропорций; исполненный водяными красками заяц 1502 г. изумителен по тонкости живописи, а двенадцать листов «Зеленых страстей»

(т. е. в зеленых тонах) являются самой эффектной из нарисованных им серий. События рассказаны здесь спокойнее, архитектура, обнаруживающая здесь уже формы ренессанса, введена с большей ясностью, чем в упомянутой ранее большой серии гравюр на дереве Страстей Господних. Но мощная страстность прежней серии уступает здесь место уже более буржуазному выражению. Гравировальное искусство Дюрера, сохраняя металлический блеск медной пластинки и к тому же владея всеми средствами для передачи материальной стороны изображения, теперь достигает невиданной ранее степени технического совершенства, доходящего до высшего предела в романтически-античных листах «Морского чудовища». «Ревности», в большой «Немециде», в «Гербе смерти» и в идиллическом по-немецки «Рождестве Христове» (1504). Если обнаженное тело большой «Немециды» нарисовано еще по немецкому образцу, а в «Аполлоне и Диане» выступает еще близость к Барбары, то главная гравюра Дюрера 1504 г. «Адам и Ева», применяет уже самостоятельно изученные пропорции.

Из гравюр на дереве этого времени жизнь Девы Марии, 16 главных листов которой появились между 1503 и 1505 гг., обнаруживает успех в изображении пространства с привлекательными архитектурными и пейзажными задними планами, в живописном исполнении света и тени и в человеческом выражении происходящего, одушевленном немецкой интимностью.

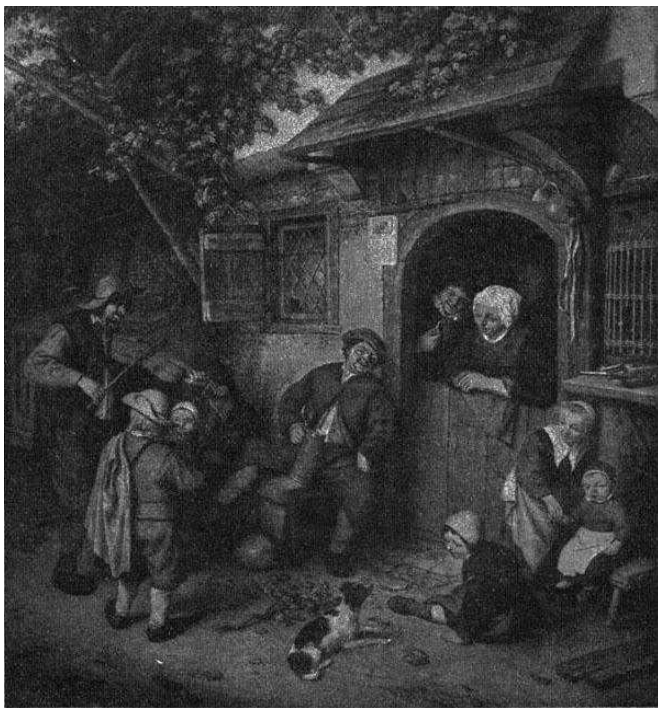


Рис. 65. «Рождество Христово» (1504)

Самое позднее после 1500 г. возникли в мастерской Дюрера, при помощи его учеников, также некоторые, составленные лишь из живописных картин алтари, из которых алтарь Баумгертнеров Мюнхенской Пинакотеки, освобожденный от поздней живописи, является одним из драгоценнейших юношеских произведений мастера. Брауне сделал вероятное предположение, что он был написан уже в 1498 г. Более совершенным во всех отношениях, однако, является написанное Дюрером в 1504 г. для Фридриха Мудрого «Поклонение волхвов» в Уффици. Околичности его богаче и дают впечатление глубины; отдельные фигуры дышат пластической жизнью, сияющая краски приятно гармони-

руют между собой. Как произведение итальянского стиля он в своем несколько резком великолепии производит впечатление создания кватроченто и, как такое, стоит рядом с окружающими его лучшими итальянскими произведениями. Когда Дюрер в 1505 г. вторично прибыл в Венецию, родину живописности в живописи, он окончательно перенес центр тяжести своей деятельности с графики на живопись. Если только на него имело влияние искусство какого-нибудь иностранного мастера, то это творчество Джованни Беллини, отразившееся в главном венецианском произведении Дюрера, «Праздник розовых венков» (1506), теперь, к сожалению, в испорченном виде висящем в Рудольфинуме в Праге. Главная группа Марии на троне – с папой и императором, преклоняющими колени на этой картине, построена пирамидально, в остальном она, быть может, несколько загромождена деталями сравнительно с картинами Беллини и несколько пестра по колориту, но в каждой части этой сильно написанной, торжественно-радостной картины видна сила законченного большого мастера. Одновременно Дюрер написал великолепную «Мадонну с чижиком» Берлинской галереи и очень выразительное, исполненное настроения в пейзаже небольшое Распятие Дрезденской галереи, на подлинности которого мы настаиваем. Рядом с этими произведениями идут портрет молодого человека в Хэмптон-Корт и портрет молодой женщины в Берлине. Не раньше этих картин, несмотря на свою (поддельную) дату 1500 г., возник и его величайший идеальный автопортрет в Мюнхене; выразительная голова мессии с чертами немецкого живописца, отражающая его самое интимное я. Следующее десятилетие показывает Дюрера в Нюрнберге в полном обладании своей силой, очистившейся итальянским огнем, но не уклонившейся в сторону. Его акварельные пейзажи,

например виды городов в Бремене и Берлине, мельница-толчея в Национальной библиотеке в Париже, замок на скале в Бремене, поразительный этюд восхода солнца в Британском музее и картинки этого времени с изображениями животных, как, например, молодой сыч, куропатка и разная пернатая дичь в Альбертине в Вене, своей свободной красочностью производят впечатление почти современных. Из серий деревянных гравюр, кроме вдохновенной малой серии Страстей, Дюрер закончил в 1511 г. упомянутые уже «три большие книги» (Апокалипсис, Страсти Господни и Жизнь Девы Марии), прибавивши к ним картины на выходных листах и несколько новых внутри листов, яснее всех других позволяющих определить то изменение стиля, которое не всегда в пользу произошло у него в Италии, когда он стремился к более спокойному и совершенному языку форм. Техника гравюр на меди Дюрера достигла теперь наивысшей степени живописной законченности. Некоторое время он заменял грабштихель иглой, медные пластинки железными и прибегал к помощи офорта. Иглой исполнен, например, нежный в тоне св. Иероним у ивы, офортами на железных досках должны считаться Христос на Масличной Горе 1515 г., как бы беклиновское «Похищение на единороге» 1516 г., остроумно введенные в обширный пейзаж «Каноны» 1518 г. Главным произведением Дюрера в области гравюры была его последняя серия Страстей Господних (1509–1512), придавшая излюбленным трагическим представлениям немецкой фантазии еще раз новое, потрясающее выражение. По техническому совершенству и духовному настроению выше всего стоят три знаменитые большие гравюры на меди, представляющие рыцаря-христианина, презирающего смерть и дьявола (1513), св. Иеронима, пишущего в озаренной солнцем келье свои боговдохновенные писания (1514),

«Меланхолию» (1514), крылатую фигуру с венком на голове, сидящую в тяжком раздумье среди всевозможных вспомогательных орудий мирской науки. При этом веселые, взятые прямо из народной жизни гравюры, вроде танцующей крестьянской пары и волынищика (1514), крестьян на базаре (1519), показывают всю свежесть наблюдательности мастера. К первому десятилетию после возвращения Дюрера домой относятся также его большие картины масляными красками, своей уравновешенной композицией и зрелой выпиской отдельных фигур достигающие совершенства XVI столетия. Большие, целомудренные фигуры Адама и Евы (1507) в Мадридском музее и повторения их в Палаццо Питти, возникшие, несомненно, на глазах у мастера, показывают, что его изучение пропорций и обнаженного тела коснулось немецки-классической красоты. В «Мучении десяти тысяч» (1508) в Вене, написанном также для Фридриха Мудрого, он не мог придать полного единства своим превосходно наблюденным деталям. Его большой франкфуртский алтарь (1509), средняя часть которого, к сожалению сгоревшая, изображала венчание Марии, представлял, по-видимому, более цельное и законченное произведение. Совершенной, хотя и несколько намеренной законченностью отличается Поклонение Пресвятой Троице красиво расположенных сонмов святых, Венской галереи, причем действие происходит на небе, покрытом легкими облаками. Наконец, к наиболее жизненным портретам Дюрера этого времени принадлежит выразительная голова старого Вольгемута (1516) в Мюнхенской Пинакотеке.

Работа Дюрера для Максимилиана

Начиная с 1512 г. Дюрер работал без особого увлечения для императора Максимилиана. Замысел советников императора соорудить бумажные триумфальные ворота из 92 отдельных гравюр на дереве и устроить соответственное триумфальное шествие свыше 100 гравюр на дереве страдал с самого начала бледностью мысли. Для триумфальных ворот, проект которых был, вероятно, составлен придворным живописцем Кольдерером, Дюрер по исследованиям Гилова, кроме среднего пролета, нарисовал лишь очень немногое. В проекте триумфа Дюрер участвовал с самого начала; сомнительно, однако, чтобы 24 листа этой серии относились к гравюрам Дюрера на дереве. Дюрер особенно старательно исполнил в 1522 г. только триумфальную колесницу на восьми гравюрах из дерева, проникнутых классическим оживлением. Но его рисунки для части всадников в Альбертине дышат величественной жизнью. Наиболее художественной работой Дюрера для Максимилиана было его участие в исполнении бордюров знаменитого молитвенника императора, напечатанного в 1514 г., большинство листов которого находится в мюнхенской городской библиотеке. На 45 листах, к которым другие мастера, указанные Гиловым, прибавили еще несколько, Дюрер дал направление для подобных орнаментальных обрамлений. Эти легко набросанные пером рисунки содержат бесконечное количество то серьезных и веселых, то глубокомысленных и прихотливых мыслей, выраженных в формах лишь кажущегося ренессанса. Отдельные мотивы, взятые из Библии, житий святых, сказочного и баснословного мира, из народной жизни, жизни животных и растений, окруженные легким узором разветвлений, удивительно противоплагаются или

сплетаются друг с другом. Во время своего нидерландского путешествия (1520–1521) Дюрер набросал множество портретов, но лишь изредка принимался писать. Портреты 1520 г. в Лувре, 1521 г. в Мадриде написаны шире и живописнее, чем его Бернгард ван Орлей (1521) в Дрездене. Новое воззрение на природу, направленное с одинаковой силой как на целое, так и на детали, заметно в особенности в его величественном рисунке старика (1521) в Альбергине в Вене, который является этнодом для его св. Иеронима Лиссабонской галереи. Последним годам жизни Дюрера в Нюрнберге, кроме величественных рисунков к неисполненным картинам, принадлежат еще и такие гравюры на дереве, как благоуханное «Святое семейство у дерновой скамьи» (1526) такие гравюры на меди, как спокойная и величественная «Мария у ворот двора» (1522) и выразительные портреты кардинала Альбрехта Брандбургского (1523), Фридриха Мудрого (1524), Пиркгеймера (1524), Меланхтона (1526) и Эразма Роттердамского (1526). Далее следуют портреты масляными красками, в высшей степени тщательно выписанные в подробностях и поразительные по общему замыслу, например портрет Клеебергера Венской галереи и Муффеля и Гольцшюэра Берлинской. Удивительная техника их, разрабатывающая каждый отдельный волосок, сохраняет свое очарование даже рядом с широкой живописной манерой, которая, начиная с Тициана, быстро покорила европейскую живопись. Последнее важное произведение Дюрера – две высокие доски Мюнхенской Пинакотеки, одна с изображением апостолов Иоанна и Петра, другая апостолов Марка и Павла – отличается истинным величием и простотой. Изображения апостолов, написанные в натуральную величину, облаченные в спокойно падающие одежды, имеют определенные характеры, выразительные позы и глядят

одухотворенным взором. Они представляют религиозное и художественное завещание, оставленное Дюрером своему родному городу и своему народу. Пусть же природа и «тайное сокровище сердца», которые, по его собственному выражению, были путеводной звездой его искусства, снова соединят свой свет, когда понадобится обновить немецкое искусство!

Дюрер – влияние на искусство

Влияние, оказанное искусством Дюрера в Германии и далеко за пределами Германии, было очень велико. Действительно, мы видели, что даже Маркантио, знаменитый итальянский гравер на меди, воспитался на гравюрах Дюрера. В Германии под его знамя естественным образом стало прежде всего нюрнбергское искусство. Настоящими учениками Дюрера были во всяком случае граверы на дереве Ганс Шпрингинкле, принимавший участие в некоторых сериях гравюр на дереве для императора Максимилиана, брат Альбрехта Ганс Дюрер (род. в 1490 г.), о котором известно, что в 1526–1538 гг. он был польским придворным живописцем в Кракове, и Вольф Траут (около 1478–1520; монография о нем Рауха), сын одного из учеников Вольгемута, Ганса Траута из Шпейра. Главные произведения Траута, алтарь нюрнбергской Иоанновской капеллы (1511) и Артельсгофенский алтарь (1541) в Мюнхенском Национальном музее производят, однако, впечатление сухих работ второстепенного мастера. Ганс Зюс из Кульмба (около 1476–1522) и Ганс Леонгард Шейфелин (около 1485–1540), по внутренней значительности ближе всего стоящие к Дюреру, провели свои годы учения еще у Вольгемута, на что указывают их биографы Келиц и Тиме. Ганс из Кульмбаха перешел затем к Барбари, учеником которого называет

его Нейдерфер. Во всяком случае его близкие отношения к Дюреру доказываются тем, что последний набросал ему в 1511 г. свой проект, хранящийся в Берлинском кабинете эстампов, для оконченного в 1513 г. Тухеровского алтаря церкви св. Зебальда в Нюрнберге с Богородицею, увенчиваемой ангелами. Как эта картина, так и Поклонение Волхвов в Берлине, его портреты у Вебера в Гамбурге и св. Георгий в Германском музее обнаруживают приятную нежность в передаче характеров и теплую прозрачность красок Барбары. С 1514 по 1518 г. Ганс Зюс принадлежал к нюрнбергской художественной колонии в Кракове, где еще и теперь хранятся в различных местах тринадцать картин его работы, сопоставленных Соколовским, взятых с различных алтарей. По жизненности и скрытой силе он нигде не может сравниться с Дюрером, но по зрелости рисунка и письма он занимает первое место между последователями Дюрера. Ганс Шейфелин, разносторонний и плодовитый художник, переселившийся в 1515 г. в Нёрдлинген, перерабатывал мотивы мастерской Дюрера в более ремесленном духе. Для его мужских голов характерны высокие, гладкие лбы, пушистые, курчавые волосы и выдающиеся вперед бороды. Его вначале неровное письмо получило в Нёрдлингене швабскую мягкость и теплоту, под влиянием возврата к золотому фону. Важнейшими нюрнбергскими работами его являются своеобразно расположенная Тайная Вечеря 1511 г. Берлинской галереи и роскошный алтарь с Венчанием Богородицы в приходской церкви в Ангаузенен. Большие алтари нёрдлингенского времени, из которых сохранился алтарь с выразительным Распятием в церкви св. Георгия в Тюбингене, частью были розняты и распределены по частям. Картины в собрании ратуши в Нёрдлингене, в Мюнхенской Пинакотеке и в Германском музее

обнаруживают его лучшие силы. Лапицер установил его участие в украшении гравюрами на дереве «Гейерданка», т. е. сделанного по приказу Максимилиана поэтического описания его свадебного путешествия. Именно его ремесленная добросовестность доставила ему многочисленные заказы, но он не был самостоятельной художественной личностью.



Рис. 66. Иоановские ворота

За Кульмбахом и Шейфелином следуют три «безбожных» живописца, Пенц и двое Бегамов, попавших в историю гравюры на меди под именем «малых немецких мастеров» за малый размер их листов. К несомненному влиянию Дюрера у них присоединяется вновь явившееся стремление к чистоте форм, самостоятельно приобретенное ими в Италии. Георг Пенц (приблизительно 1500–1550), изученный Стяжским и Курцвелли, участвовал в 1521 г. в росписи стен залы нюрнбергской ратуши по эскизам Дюрера, к сожалению оставшейся в подмалевках. Эскиз для средней картины, изображающей нюрнбергский «стул флейтистов», т. е. балкон с

музыкантами, Пенц сделал, вероятно, сам. Свежий, развившийся на Дюрере ранний стиль мастера показывают фрагменты его Поклонения волхвов в Дрездене. Наоборот, его муза Урания (1545) в Поммерсфельдене является примером его холодного италянизированного стиля. Наиболее непосредственное впечатление производят его портреты, начиная от погрудного портрета Фердинанда I (1531) в Стокгольмской галерее до живописносвободных портретов супругов Шветцер (1544 и 1545) в Берлинской галерее и какого-то золотых дел мастера (1545) в галерее в Карлсруэ. Но главную славу Пенца составляют его небольшие гравюры, наряду с наследием Дюрера показывающие влияние Маркантонио. Его 125 библейских и мифологических листов, из которых следует отметить «Дела милосердия» и историю Ветхого Завета, несмотря на усиливающийся в них римский язык форм, живо рассказаны и нежно гравированы.

Искусство Ганс-Зебальда Бегама

Ганс-Зебальд Бегам (1500–1550), основательно изученный Зейдлицем и Паули, как живописец почти неизвестен, но славится как исполнитель рисунков для гравюр на дереве благодаря напечатанному на восьми досках сказанию о «Блудном сыне», «Походу» и «Освящению церкви» 1535 г., а как гравер является настоящим главой меньших мастеров. Находясь вначале под влиянием Дюрера, после 1525 г. он выработался в самостоятельного, простого и здорового мастера, а после 1531 г., переселившись во Франкфурт, все решительнее стал примыкать к «античному направлению». Чувствуя себя во всех областях как дома, он проявил себя завоевателем новых путей в гравюрах из народной жизни, например в «Крестьянском празднике» и в «Свадебном

шествии», а в гравюрах с орнаментами, служивших для практического применения, любимой отрасли меньших мастеров, он является главным представителем орнаментики в Германии. Его брат Бартель Бегам (1502–1540) перенес нюрнбергское искусство в Баварию, где он работал для герцогского двора в Мюнхене и Ландсгуте. Как гравер на меди, Бартель примыкал сперва к своему брату, а затем в особенности к Маркантонио. Его гравюры с детьми, гениями и орнаментами также превращают итальянский ренессанс в немецкий. Его картина масляными красками с изображением чуда Св. Креста (1530) в Пинакотеке есть церемониальный образ с совершенно итальянским эпохи возрождения языком форм. Многочисленные портреты государей в Штейсгейме, Аугсбурге и т. д. сделаны поверхностно. Другие картины, раньше ему приписанные, Кетшау справедливо считал за работы особого «мастера из Мескирха». Соседняя баварская или «дунайская школа» в Регенсбурге, связь которой с более старым верхнерейнским, верхнепфавским, австрийским, баварским и тирольским искусством подробно изучил Герман Фосс, развивалась под меньшим влиянием Дюрера и Нюрнберга, чем принималось раньше. При грубом или поверхностном письме отдельных человеческих форм, при богатстве и роскоши красок, сильной фантазии и романтической чувствительности она, как и в ранних миниатюрах, отличалась ясно выраженным чувством пространства и ясным обозначением пейзажа; общее впечатление от этой школы, обусловленное не только гармоничной плавностью линий, но также и сильными, часто необыкновенными световыми эффектами, помнится дольше, чем живописные частности. Главный мастер ее Альбрехт Альдорфер (около 1480–1538), с которым нас познакомили Вильгельм Шмидт и Фридендер, хотя и не является очень выдающейся ве-

личиною, принадлежит, однако, по своей немецкой оригинальности к наиболее привлекательным мастерам этого времени. Уже в маленьком пейзаже с семьей сапиров 1507 г. в Берлине и в св. Георгии 1510 г. в Мюнхене преобладает пейзажное настроение. За ними следует ряд поэтично задуманных, но несколько грубо исполненных, скорее живописных, чем твердых по рисунку картин, которые по выражению Фридендера изображают события как состояния, а не как происшествия. Между 1511 и 1521 гг. Альтдорфер старался приблизиться к более пластичному рисунку и более определенной повествовательной манере Дюрера, вместе с которым он, по Шмидту и Реттингеру, участвовал не только в изготовлении рисунков для бордюров молитвенника Максимилиана (именно в той части, которая принадлежит городской библиотеке в Безансоне), но также и в больших сериях гравюр на дереве. Его картины масляными красками, относящиеся к этому времени, однако, вовсе не напоминают Дюрера, а являются вполне самостоятельными произведениями. В пяти картинах с легендой о св. Квирине, из которых три принадлежат Германскому музею, а две Сиенской академии, действие усиливается грозными эффектами света. Между 1521 и 1528 гг. Альтдорфер спокойнее и прозаичнее. К 1521 г. относится исполненное благородства «Благовещение» галереи Вебера в Гамбурге, к 1526 г. грациозная «Сусанна» Мюнхенской Пинакотекки. Более оригинальны все же такие картины, как эффектно скомпонованная «Битва Александра» (1529) со множеством фигур в Мюнхене и изящное и фантастичное «Рождество Богородицы» (1530) в Аугсбурге, переносящее это событие в залитое солнцем помещение вроде церкви, в вышине которого кружится хоровод ангелов. Простой небольшой лесной пейзаж Мюнхенской Пинакотекки с видом на озеро и на голубые горы

является первой, истинно пейзажной картиной в немецком искусстве. В области гравюры на дереве Альтдорфер в одном большом листе с Мадонной является главным мастером цветной деревянной гравюры, применяющей печатание красками при посредстве нескольких досок, а как гравер на меди он принадлежит к «меньшим мастерам». Следует отметить гравюры с такими народными типами, как барабанщик, флейтист, знаменщик, и десять выполненных офортом пейзажей, в которых он снова выступает в качестве пионера самостоятельного обособления этой отрасли. Самым значительным последователем Альтдорфера был Вольф Губер из Фельдкирха (работал между 1510 и 1545 гг.), личность которого выступила еще яснее в работах Фосса и Ригенбаха, чем в работе Вильгельма Шмидта. Раньше он был известен только по своим интимным и вместе величественным рисункам пейзажей, которые попадают во всех главных немецких собраниях, и по некоторым гравюрам на дереве, из которых Распятие с Христом в страдальческом движении с Иоанном у Его ног и Марией в некотором отдалении является образцовым примером гармонии пейзажа и человеческих фигур, в нем движущихся, с полным магических эффектов освещением. С тех пор как Шмидт признал его автором прекрасного Плача над Христом в приходской церкви в Фельдкирхе, стало возможным приписать ему еще некоторые другие картины, например отмеченную грубоватостью народной жизни установку Креста и полную простора Аллегорию Креста в Венском придворном музее. Михаэль Остендорфер (ум. в 1554 г.) более сух; Мюнхенская Пинакотека владеет апокалиптической картиной его работы, Шлейсгейм – Пригвозждением ко Кресту, Будапешт – Юдифью.

Мельхиор Фезелейн

Родственным мастером, умершим в 1538 г. в Ингольштадте, был Мельхиор Фезелейн (монография о нем Георга М. Рихтера), выполнивший в соответствии «Битве» Александра Альддорфера две менее художественно расчлененные картины осады в Мюнхенской Пинакотеке. Он начал, по-видимому, с Шейффелина, чтобы в более поздних картинах перейти к Губеру и к дунайскому стилю. Пейзажная манера Альддорфера продолжает жить в гравюрах на меди Августина Гирсфогеля и Ганса Зебальда Лаутензака (1524–1563), которые оба окончили свои дни в Вене, дунайской столице. Мюнхенским учеником Бартеля Бегама был Людвиг Рефингер, резкий итальянец в своем «Марке Курции» (1540) в Пинакотеке, между 1536 и 1543 гг. по Бассерману-Иордану участвовавший в качестве помощника итальянских мастеров в украшении новой резиденции в Ландсгуте. К юго-востоку от Мюнхена картины интальяской школы, например Себастьяна Шееля, и пустертальской школы, например Андрея Коллера в Фердинандеуме в Инсбруке, отличаются мантеньевской пластической выпиской фигур и охотой к эффектам освещения горной природы, входящей в их состав. С другой стороны, как в XV веке с Мульчером, так теперь, с Гансом Малером из Ульма, прочной ногой становится швабская школа в Тироле, как увидим ниже. Швабская живопись первой половины XVI века отличается от нюрнбергской более спокойной плавностью линий, большей мягкостью письма и большей утонченностью красок. По характеру она ближе к итальянской живописи, хотя непосредственные итальянские влияния в ней не столь заметны, как в нюрнбергской. В ульмской школе Цецлома мастером переходного времени является упомянутый ранее Бернгард Штригель, церковные

образа которого великолепием сочных красок на золотом фоне в существенных чертах стоят еще на почве XV века. До свободы нового столетия Штригель подымался только в своей портретной живописи. Он собственно и был придворным портретистом Максимилиана. Выразительные портреты императора его работы имеются в Венской галерее и Мюнхенской Пинакотеке. К несколько жесткому еще портрету императорской семьи в Вене примыкают удивительно легко и красочно написанные в 1517 г. аутсбургские семейные портреты Конрада Релингера в Мюнхене. Портрет самого Релингера есть в то же время один из наиболее ранних портретов в натуральный рост. С Бернардом Штригелем ранее смешивали Ганса Малера из Ульма. Однако благодаря разысканиям Шейблера, Фриммеля, Фридендера и Глюка Малер был возвращен для истории искусства. Он работал в Шварце в Тироле и является родственником Штригелю, но более сухим портретистом. От него сохранилось около 30 погрудных портретов с годами, начиная с 1519 (Дрезден) по 1529 (Мюнхен) гг. Самым известным ульмским живописцем времени расцвета XVI столетия является Мартин Шаффнер (около 1480–1540).



Рис. 67. «Святой род» (1521)

Относительно школы, из которой он вышел, мнения разделились. Граф Пюкклер-Лимбург; его биограф, полагает, что в нем скрещиваются различные влияния, а его учителя видит в некоем родственном так называемому «мастеру из Зигмарингена» Йорге Штоккере из Ульма, подписавшем вместе с Шаффнером в 1496 г. «Несение Креста» на одном из алтарей Зигмарингенского собрания. Шаффнер во всяком случае не был самостоятельной величиной, однако то обстоятельство, что он изредка заимствовал тот или другой мотив с гравюр Дюрера, еще не делает его франконским мастером, скорее он чисто швабский мастер. Картины его раннего времени, например «Поклонение волхвов» в Германском музее, написаны еще в духе XV столетия. Картины «Страстей Господних» (1515) в Аугсбурге и Шлейсгейме уже мягче, еще свободнее и красивее по краскам его створка алтаря со «Святым родом» (1521) в Ульмском соборе. На вершине своего творчества Шаффнер стоит в четырех больших створках (1524) Мюнхенской Пинакотeki с композициями Благовещения, Введения во храм, Сошествия Св. Духа на апостолов и Успения, написанными без наружного или внутреннего оживления, но приятными по типам, по стильной композиции и притушенным краскам.

Развитие искусства в Аугсбурге

Разностороннее и пышнее, чем в Ульме, живопись развивалась в более богатом духовными силами имперском городе Аугсбурге. Миниатюра и с ней вместе гравюра на дереве также были в большом ходу в богатом швабском торговом городе, зато гравюра на меди здесь в противоположность Нюрнбергу не привилась. В Аугсбурге процветали художественные семьи Бургмайров и Гольбейнов. Рядом с ними много работали

Гумпольд Гильтлингер (ум. в 1522 г.) и Ульрих Апт, (ум. в 1532 г.), как это видно из работ Гаака и Альфр. Шмидта, которым возражал В. Шмидт, но не выработались в более ясные художественные личности. Повидимому, можно считать достоверным, что Апт является мастером отличного Распятия Аугсбургской галереи, ранее приписывавшегося Альтдорферу. Томан Бургкмайр (ум. в 1923 г.), от которого не сохранилось ни одной достоверно принадлежащей ему картины, был отцом и учителем Ганса Бургкмайра Старшего (1473–1531), которому Вольтман, Мутер и Альфред Шмид посвятили большие работы. Лучшим, что мог дать Бургкмайр, он, как и Дюрер, обязан школе Шонгауэра в Эльзасе и своим итальянским путешествиям, но прежде всего, как и Дюрер, свойственной ему особенностью получать впечатления, передавать формы и силу красочных сочетаний. Его художественная деятельность, за исключением ранних портретов, начинается с «Базилики» Аугсбургской галереи. Монахи монастыря св. Екатерины поручили написать в галерее семь главных церквей Рима, с посещением которых было связано отпущение грехов. Три картины исполнил Ганс Бургкмайр, две друше старший Ганс Гольбейн; шестая, с двумя базиликами, принадлежит неизвестному мастеру. Наиболее подробную оценку этих картин дал Вейс-Либерсдорф. Их верхние поля со стрельчатыми арками заняты большей частью сценами Страстей Господних, ниже изображены базилики произвольного вида. Кроме того, заключенные в позднеготические обрамления поля этих картин украшены событиями из житий святых. В 1501 г. Бургкмайр написал базилику св. Петра, перед которой восседает на троне выразительная фигура первововерховного апостола, в 1502 г. Латеранскую базилику на пейзажном фоне, замечательном по настроению, в 1504 г. картину

с изображением базилики Санта Кроче, на боковых полях которой живо рассказано житие св. Урсулы. Стройные фигуры с высоким, гладким лбом, изогнутыми бровями, резко обозначенным ртом очень подходят к лишенному перспективной глубины стилю этих картин, написанных в коричневатом тоне, богато разукрашенных золотом. Изображение золотых юбилейных ворот 1500 г. в соборе св. Петра впервые дает настоящий ренессанс на немецкой картине. Ренессанс и поздняя готика сочетаются еще в 1507 г. на знаменитой картине Аугсбургской галереи, которая изображает восседающих на небесах Иисуса Христа и Деву Марию с венцами на головах, кроткие и задушевные образы. Между 1509 и 1512 гг. следуют мадонны Бургкмайра в Германском и Берлинском музеях, зрелые, свежие по краскам произведения, проникнутые формами ренессанса. Затем он выполнил стенные росписи в различных домах Фуггеров в Аугсбурге, сохранившиеся лишь в ничтожных остатках, и только начиная с 1518 г. снова встречаются станковые картины его работы. В Иоанне на Патмосе (1518) в Мюнхене душевное настроение прекрасно слито с настроением пейзажа.

Драматическое распятие (1519) Аугсбургской галереи и великолепная Мадонна (1520) провинциального музея в Ганновере блистают глубокими красками. Тяжелее по формам кажутся его последние картины масляными красками (1529), например «Битва при Каннах», написанная соответственно «Битва Александра» работы Альтдорфера в Аугсбурге, и зловещий портрет в Вене, представляющий художника и его жену, отраженных в зеркале с мертвыми головами.



Рис. 68. Битва Александра

Рядом с деятельностью Бургкмайра в области живописи шла также его работа и по гравюре на дереве, которая показывает в нем то занимательного, то драматического рассказчика. «Мадонна у окна» раннего времени дышит северным интимным настроением, «Смерть-убийца» лучшего времени (1510) является самой драматичной во всем ряде картин смерти, а также одной из самых ранних гравюр на дереве со светоте-

ню, как знает история искусства. Из многочисленных гравюр Бургкмайра на буковом дереве важнейшие принадлежат произведениям императора Максимилиана и изданы Шестагом, Кмеларцем, Лашицером и Фриммелем. Для стихотворной хроники «Дорогой дар» («Teuredank») Бургкмайр дал около 12 листов, для «Белого Короля» («Weisskunig»), романа в прозе, свыше 100, для триумфального шествия 67 листов, представляющих торжественное ликование. 177 листов предков он только нарисовал. Простые происшествия он передает грациозно и наглядно, а праздники и торжества богато и оживленно. Его стройные фигуры движутся очень естественно. Лица его мужчин костистые с глубоко лежащими глазами, а лица женщин и юношей нежнее и круглее. Ганс Бургкмайр старший – мастер не особенно глубокий и страстный, но жизнерадостный, свежо и правдиво чувствующий и превосходно владеющий декоративными приемами, теснейшим образом связан с историей немецкого ренессанса.

Между его преемниками его сын Ганс Бургкмайр младший (между 1506–1556 гг.) и Леонгард Бек (1483–1542) были любимыми граверами по дереву, Бек нарисовал все листы «Австрийских святых», 76 гравюр на дереве для «Дорогого дара», 125 листов для «Белого Короля» и довольно много для триумфального шествия. К наиболее разносторонним последователям Бургкмайра принадлежат два Йерга Брея, из которых отец умер в 1536 г., а сын в 1547 г. Определением их не особенно тонко сделанных картин и гравюр занимались Г.А. Шмид, В. Шмидт, Стясный, Дёрнгефер, Доджсон и, в общем труде, Реттингер.



Рис. 69. «Мадонна у окна»

Известные картины Бреев, например, Мадонны 1512 г. в музее императора Фридриха, 1521 г. у Кауфманна в Берлине, 1523 г. в Венском придворном музее, органные створки церкви св. Анны в Аугсбурге, Алтарь св. Урсулы в Дрезденской галерее и «Битва при Заме» в Аугсбургской галерее принадлежат старшему Брею. Из работ младшего известны только гравюры на дереве и миниатюры. Наконец, под влиянием Бургкмайра, а также Гольбейна развивался Кристоф Амбергер (около 1500–1561), придавший аугсбургской живописи более ясный, итальянский отпечаток второй половины XVI

столетия. Вольтман, а затем Гааслер занялись им очень основательно. В Венеции Амбергер был, по-видимому, в 1520-х годах. Влияние колористов Венеции XVI века сделало его самым богатым и плавным по краскам немецким живописцем своего времени. Портретом в рост супружеской четы 1525 г. в Вене (прекрасный погрудный портрет Антона Вельзера 1527 г.), барона Вельзера в Мюнхене начинается ряд свободно написанных, разительно схожих портретов, прелестных по краскам, но не глубоких по выражению, которым он обязан своей славой. Наиболее зрелыми являются портреты императора Карла V и Себастьяна Мюнстера в Берлине, Вильгельма Мерца и Афры Рем в Максимилианеуме в Аугсбурге, Иеронима Зульцера и его жены в Готе, Кристофа Баумгартена и Мартина Вейса в Вене. Лучший алтарь, в сравнении с которым его картины в церкви св. Анны кажутся напыщенными, украшает Аугсбургский собор. При всей мягкости своих красок, исполненных идеального сияния, эта трехчастная картина с Девой Марией посредине, сохраняет еще в своих честных, прямодушных фигурах и лицах некоторые черты доброго старого аугсбургского художника. Главными мастерами семьи живописцев Гольбейнов, процветавшей в Аугсбурге наряду с Бургкмайрами, были Ганс Гольбейн Старший (ум. в 1524 г.) и Ганс Гольбейн Младший (1497–1543); брат старшего Зигмунд и брат младшего Амвросий также были живописцами. Раньше предполагали, что Ганс Гольбейн старший родился около 1460 г. Утверждение Штедгнера, основанное на архивных данных, но далеко не бесспорное, что он не мог родиться ранее 1473 г., мы никак не можем считать опровергнутым возражениями Шмида и Глазера, его новыми биографами. Во всяком случае считать годом его рождения 1460 г. было бы слишком рано. У кого он учился, куда отправился странствовать, мы не знаем, но

убеждены, что нидерландские и эльзасские влияния перекрещиваются с его швабскими свойствами. Уже в 1493 г. Ганс Гольбейн Старший является готовым молодым мастером в четырех створках удос-товеренного Вейнгартеновского алтаря Аугсбургского собора. «Жертвоприношение Иоакима» и «Рождество Богородицы» происходят под натуральным голубым небом, а «Введение во храм» и «Сретение» еще под золотым. Старые типы переданы в позднеготическом стиле, по наружному виду еще принужденно и несвободно, но внутренне с глубиной и движением. Живописно использованные краски приведены к единству и горят полной силой света. Алтарь св. Афры Базельского музея (1495) стоит еще на той же почве. Небольшая в поздне-готическом стиле Мадонна на золотом фоне Германского музея была написана в 1499 г.; одновременно с ней явилась и первая «Базилика» Санта Мария Маджоре Аугсбургской галереи, средневековая по композиции и неровно написанная. Несколько позднее, по-видимому, была написана его вторая, более живописная Мадонна Германского музея на золотом фоне с радугой и с надписью, по поводу которой теперь снова возник старый вопрос, различно решаемый Даниелем Буркгардтом и Альфредом Шмидом: относится ли она к Гансу Гольбейну, как мы принимаем, или к Зигмунду, тогдашнему его главному помощнику. Глазер считает, что этот вопрос еще не выяснен.

Ганс Гольбейн Старший

Около 1501 и 1502 г. мы встречаем Ганса Гольбейна Старшего во Франкфурте-на-Майне в Кайсгейме, где ему были поручены большие церковные заказы. Его грубоватые, но полные выражения франкфуртские картины на дереве находятся в городском музее и в церкви

св. Леонарда во Франкфурте. Кайсгеймский алтарь с восемью досками Страстей Христовых и семью другими со сценами из жизни Марии принадлежит Мюнхенской Пинакотеке. Только четыре картины этой серии, Сретение, Обрезание, Поклонение волхвов и Успение Богородицы, показывают силу кисти мастера и обещают дальнейшие успехи величественной правдой жизни, выраженной в его прелестных женских и типичных мужских фигурах. Мастер вернулся в Аугсбург в 1502 г. Преображение 1502 г. (Вальтеровский триптих) в Аугсбурге и исполненный минеральными красками алтарь Страстей Господних в Донауэшингене (1500–1503) обнаруживают сотрудничество менее умелых товарищеских рук. Последней собственноручной позднеготической картиной старшего Гольбейна, дошедшей до нашего времени, является большая «Базлика» св. Павла (1508) Аугсбургской галереи, в которой мы снова узнаем автора упомянутых ранних картин Аугсбургского собора, истинного живописца, но на более высокой ступени. Как талантливо отделил он Проповедь ап. Павла от расположенного на переднем плане Усекновения главы апостола фигурой женщины, сидящей на стуле спиной к зрителю. При всей устарелости композиции, как свежо глядят в новое время огромная свобода в исполнении частных и более утонченное единство в сочетании красок! Переход к самому свободному времени Гольбейна обозначают также его знаменитые рисунки серебряным карандашом. Некоторые из них, быть может, однако, принадлежат его брату Зигмунду Гольбейну. Большинство находится в Берлинском и Копенгагенском кабинетах эстампов, в Базельском музее и в Бамбергской библиотеке. Это портреты и этюды голов знаменитых лиц и простых горожан, схваченные и закрепленные с удивительной силой и непосредственностью. Около 1512 г.

Ганс Гольбейн старший, очевидно, соблазненный Бургмайром, является уже как будущий живописец ренессанса. В четырех картинах на дереве Аугсбургской галереи, представляющих св. Анну с Богоматерью и Младенцем, Распятие ап. Петра, Чудо св. Ульриха и Усекновение главы св. Екатерины, рядом с сухой орнаментикой ренессанса верхних частей видно преднамеренное округление форм. Дальнейшие успехи в этом отношении показывает знаменитый алтарь св. Себастьяна 1516 г. в Мюнхене. Выполненная живописью декорация в стиле ренессанса отличается чистотой и ясностью, фигура нагого Себастьяна, хотя и не безупречна в смысле анатомии, но моделирована широко и мягко. Очень жизненно и правдиво написаны нищие у ног благородной фигуры св. Елизаветы на правой боковой картине. Три года спустя после пребывания мастера в Эльзасе, в 1517 г., возник «Источник жизни» Лиссабонского дворца. С тех пор как Шейблер угадал на этой замечательной картине надпись Гольбейна старшего, ее считают за позднее произведение мастера, так как она является дальнейшей ступенью развития алтаря св. Себастьяна с возобновлением нидерландского влияния. И несмотря на веские возражения Зеемана, приписавшего ее Гансу Гольбейну младшему, мы настаиваем на ее аугсбургских и нидерландских заимствованиях. Благодаря этим поздним картинам Ганс Гольбейн принадлежит к развитию стиля не Цейтблома, а Бургмайра. Его сыновья, Амвросий и Ганс, причем первый был старший, около 1515 г. переехали в Базель, где стали помощниками известного эльзасского живописца Ганса Гербстера. Амвросий вступил в цех в 1517 г., в 1518 г. получил право гражданства в Базеле, а Ганс Гольбейн младший только в 1519 г. стал мастером, а в 1520 г. гражданином. Амвросий Гольбейн получил работу впервые от базельских книготорговцев

как рисовальщик для гравюр на дереве. Выделением его книжных иллюстраций от таковых его брата занялся вслед за Вольтманом Альфред Шмид, а Эдуард Гис еще в 1903 г. старательно собрал его портреты масляными красками, раньше приписанные его отцу или его знаменитому брату. Судя по подписи погрудного портрета юноши под роскошной аркой в стиле ренессанса в Эрмитаже в Петербурге, некоторые портреты Базельского музея, например Ганса Гербстера, и прекрасный портрет молодого человека 1515 г. в Дармштадской галерее, должны принадлежать ему. Амвросий, упоминаемый в последний раз в 1518 г., является во всех этих произведениях старательным швабским мастером без проникающей силы своего брата. Настоящим великим мастером швабской школы XVI столетия, а также одним из величайших художников всех времен и народов был Ганс Гольбейн младший (с 1497 до 1543 г.), старые биографии которого, написанные Вельтманом, Ворнумом и Мантцем, еще не превзойдены. В более ранних исследованиях о Гольбейне вместе с Вольтманом принимали участие Гис, Фегелин, Цан и В. Шмидт; новейшие исследования о Гольбейне принадлежат главным образом А. Шмидту и П. Ганцу. Искусство Гольбейна такое же немецкое, как и Дюрера. Если, однако, Дюрер и Гольбейн кажутся почти противоположностями, то это объясняется не только различием их темпераментов, не только старым различием между нюрнбергским и аугсбургским искусством, но и разницей во времени. Действительно, Гольбейн всосал уже с молоком матери тот более совершенный язык форм, знание перспективы и понимание ренессанса, которых Дюрер добивался всю жизнь. Формы ренессанса были распространены в Германии в столь многочисленных образцах, что едва ли еще была нужда в путешествии в Италию, чтобы познакомиться с ними, по крайней

мере в немецкой переработке, в которой их тонко применял и Гольбейн. До 1515 г. Гольбейн работал в своем родном городе Аугсбурге, затем до 1517 г. в Базеле, до 1519 г. в Люцерне, до 1526 г. снова в Базеле, до 1528 г. в Лондоне. В 1528–1532 гг. он еще раз был в Базеле, а с 1532 до 1543 г. снова в Лондоне, где пользовался большим почетом, как придворный живописец Генриха VIII. Если он посетил Италию, на что недавно с вероятностью указали Даниэль Буркгардт и Пауль Ганц, то только между 1517 и 1519 гг. из Люцерна, Он, несомненно, не проник дальше верхней Италии. Он воспринял и подверг дальнейшей переработке только архитектурные фоны верхнеитальянской живописи. Конечно, у Гольбейна не было глубины духа Дюрера. Но он обладал даром в высшей степени острой наблюдательности, сделавшим его величайшим портретистом и великим сатириком; у него была необычайно легкая декоративная фантазия, сделавшая его величайшим немецким стенным живописцем и крупным мастером в области художественных производств, а безмятежная полнота сердечной теплоты сказалась особенно в его мастерских станковых картинах. Его усовершенствованная живописная техника передает красочный рельеф при посредстве натуральных тонов, без особого изменения их при освещении. Сохранившихся рисунков, гравюр на дереве и на металле для украшения книг было бы уже достаточно, чтобы обеспечить ему бессмертие. Свежими юношескими работами Гольбейна являются Несение Креста 1515 г. в Карлсруэ, приписанное ему Любке, и юношески задорные рисунки обрамлений для одного экземпляра «Похвалы глупости» Эразма (1515) в Базельском музее; там же находятся живые портреты бургомистра Мейера и его жены (1516) на фоне голубого неба, вставленные в золоченые рамы во вкусе ренессанса, и грубо нату-

ральные погрудные изображения нагих Адама и Евы (1517), высокие лбы которых долгое время оставались типичными для библейских фигур Гольбейна. В Люцерне Гольбейн после 1517 г. украсил стенописью дом Гергенштейна из Шультейса, изданного Либенау по старым копиям. На наружных стенах, расчлененных живописно (а не рельефно) был изображен триумф Цезаря, а внутри находились христианские изображения и народные картины, в роде «Источника юности». Возвратившись в Базель, мастер развернул в полноте свою юношескую силу (1519–1526) сначала в портретах. Таковы выразительный погрудный портрет в профиль Бонифация Амербаха (1519) Базельского музея, три подобным же образом написанных портрета Эразма (1523) в Лонгфорд-Кастл, в Лувре и в Базельском музее и двух живописных, тепло лессированных портрета куртизанки, носившей прозвище «Коринфской Лаисы» (1526) того же собрания. Некоторые религиозные станковые картины этого времени также показывают заметное движение вперед. Патетической передачей обычных композиций и величавой широтой форм превосходят все прежние работы Гольбейна восемь картин Страстей Христовых в Базеле, нижней доской для которых, вероятно, служило знаменитое, поразительное по верной передаче смерти и потрясающе написанное Тело Христово, лежащее навзничь (1524). Тело Христово, с открытым ртом и откинувшимися назад волосами, лежащее на спине, является положительным чудом натуралистической передачи мертвого тела. Еще более зрелыми являются большие мадонны Гольбейна: проникнутая спокойным, истинно человеческим чувством картина (1522) Золотурнского музея представляет Богоматерь между святыми Урсом и Георгием, и известная Мадонна бургомистра Мейере (1525) в Дормштадте, оригиналом которой до

исследований Цана, Вольтмана, Байерсдорфера и автора этой книги считалась прекрасная, слегка измененная копия Дрезденской галереи. Оставшийся в католичестве бургомистр поручил написать себя и своих домашних на коленях у ног стоящей в нише стилия ренессанса, ласково глядящей вниз, увенчанной короной Девы Марии, которая нежно прижимает к себе голого младенца. Мадонна является первым изображением нежной белокурой немецкой матери. Шесть членов семьи являются портретными фигурами поразительной силы и правды и внутренне одухотворены интимным религиозным чувством. Поразительна плавность простой лепки голов и рук, осязательная материальность передачи ковра и платьев, а также связь самой непосредственной жизненной правды с дыханием божественного мира и покоя, проникающих картину. От одновременной деятельности Гольбейна, в качестве базельского живописца фасадов сохранились только проекты, например музейная копия с оригинального проекта «Дома танцев», на котором к живописным галереям и ложам добавлен фриз с лихим крестьянским танцем. Но наиболее важные стенные росписи Гольбейна украшали новую большую залу совета в Базеле. Кроме нескольких плохой сохранности остатков росписи до нас дошли некоторые оригинальные проекты и копии в тамошнем музее. Шмид, однако, сумел все наглядно восстановить. Большая часть картин, послуживших для украшения стен (1521–1522), принадлежит времени до отъезда Гольбейна в Англию. Безразличные прообразы древнего мира были расположены среди красивых галерей и площадей с видами на обширные дали. Листовое золото придавало околичностям настоящий блеск золота. Одновременные «пробы» Гольбейна исполнять картины на стекле для домов горожан описал Ганц. Старые стильные ков-

ровые фоны оконных стекол постепенно превратились в пейзажи. Гербы стали все более помещать между ландскнехтами, держащими щиты Гольбейн, однако, умел делать старому плоскому стилю по крайней мере кажущиеся уступки. Базельский музей и Берлинский кабинет эстампов владеют лучшими проектами Гольбейна этого рода.

Гравюры Гольбейна

Необыкновенно богата была также в этот период деятельность Гольбейна в области гравюры на дереве и на металле для базельского книгопечатания. Между 1523 и 1526 гг. Ганс Лютцельбургер, основатель «изящной гравюры», выгравировал на дереве рисунки Гольбейна к Ветхому Завету, которые наглядно и свободно воспроизводят известные события при возможно меньшем числе фигур, а также знаменитые картины «Смерти», принадлежащие к самым захватывающим созданиям немецкой гравюры на дереве. Законченные другим мастером, обе серии были выпущены в свет лишь после смерти Лютцельбургера в 1538 г. Сорок картин «Смерти», обозначаемых неправильным названием «Танца смерти», представляют всевозможные положения, при которых представители всяких сословий поражаются смертью. Сюда вложена бездна сатирического юмора. Каждый лист производит впечатление особой драмы. Язык форм этих гравюр на дереве явно становится уже более общим. В свою первую английскую эпоху (1526–1528) Гольбейн писал почти исключительно портреты. Уже многочисленные, слегка пройденные красками, портретные рисунки мелом или углем, из которых 87 находятся в Виндзоре, показывают удивительную уверенность его глаза и руки. Из множества портретов масляными красками, выполненных в это

время Гольбейном, за утратой большого семейного портрета Томаса Мора, следует особенно указать на портреты сэра Генри Гильдфорда в Виндзоре и архиепископа Кентерберийского в Ламберт-Хаусе, написанные с утонченным художественным чувством и отличающиеся всем очарованием его солидной и вместе нежной живописи, а затем на портреты, астронома Кретцера в Мюнхене, человека со свитком в Мадриде, и талантливый двойной портрет Томаса Годсальве с сыном в Дрездене.



Рис. 70. Картина «Танец смерти»

Во время своего третьего пребывания в Базеле (1528–1532) Гольбейн написал в той же манере портрет своих домашних Базельского музея, а затем достиг славы величайшего немецкого стенового живописца, закончив украшение стен залы совета двумя огромными, сохранившимися в оригинальных эскизах компози-

циями «Гнев Ровоама» и «Саул перед Самуилом». Величавая замкнутая композиция соединяется в них с самостоятельной манерой представления отдельных фигур.



Рис. 71. «Саул перед Самуилом»

В свой последний лондонский период (1532–1545) Гольбейн выполнил на «Стальном Дворе», немецкой бирже в Лондоне, две знаменитые, к сожалению

погибшие, фрески с изображением Богатства и Бедности, и в то же время развился в сильнейшего портретиста по эту сторону Альп. Его лепка и колорит становились все увереннее, проще и правдивее, все поразительнее становилась неподкупная художественная правдивость, с которой он передавал весь высший свет Лондона. Более теплым личным чувством отличаются портреты Дерика Борна в Виндзоре и сокольничьего Чизмена в Гааге. Большинство изображенных лиц выражают присущий им характер поразительно свободно, совершенно как бы не заботясь об окружающем. Своими портретными миниатюрами, например Генриха VIII в Альторне и Катерины Говард в Виндзоре, Гольбейн оказал значительное содействие развитию этой новой художественной отрасли, сохранившей название старых книжных портретов. Рядом с величайшими итальянскими портретистами, но как немец по манере, он стал благодаря большой портретной группе Генриха VIII с Джэйн Сеймур и его родителями, к сожалению сгоревшей вместе с дворцом в Уайтхолле. Своей картиной вручения патента короля Генриха VIII гильдии хирургов, хотя и законченной более слабыми его учениками и хранящейся в Барберс-Холле в Лондоне, он указал новый путь для изображения тех северных гильдий, которые предпочли нидерландцы XVII столетия. Как двойные портреты в натуральный рост, общеизвестны отлично написанные «Два посланника» Лондонской национальной галереи. Наиболее замечательны портреты последнего времени творчества Гольбейна из цикла упомянутого уже «Стального Двора» со сложной бытовой обстановкой, например, портреты какого-то золотых дел мастера в Виндзоре и Георга Гиссе в Берлине, а из придворных – портреты Джэйн Сеймур в Вене, Анны Клеве в Лувре, герцога Норфолка в Виндзоре, сэра Ричарда Саутвелла в Уф-

фици и сэра Чарльза Моретта в Дрездене. В последней картине поразительно выступает самая поздняя манера Гольбейна, холодная ясность его старательно слитых тельных тонов без теней, широко и свободно проложенные тоны одежды, простая, «лапидарная» передача сложной личности. Связующей нитью всех разнообразных произведений Гольбейна, начиная с его восхитительных проектов для художественной промышленности, кончая самыми сильными его портретами и лучшими фресками, служит одинаковая, беспощадная острота наблюдения и технического совершенства. Великая художественная личность Гольбейна уходит на задний план во всех его произведениях, и потому они так же понятны сами по себе, как и произведения природы.

Неотмеченные немецкие мастера

Наряду с Гольбейном в немецкой Швейцарии, о живописи которой XVII века дал понятие Гендке, процветал ряд менее значительных мастеров, в произведениях которых мы последовательно встречаемся со следами Шонгауэра, Дюрера и Гольбейна. Значительнее всего развиваются теперь фасадная живопись, живопись на стекле и резьба на буковом дереве; содержанием их являются прежде всего и выступают на первый план сцены из жизни ландскнехтов и бродячей бедноты. В Базеле после Ганса Гербстера (приблизительно 1470–1550), принадлежавшего, вероятно, к школе Шонгауэра, выделяется Урс Граф из Золотурна (около 1485–1530), выработавшийся в плодovitого рисовальщика для гравюр на дереве и для оконных стекол Шонгауэра и Дюрера. Уже его бойко и уверенно сделанные рисунки Базельского собрания показывают, что он вращался в кругах военной жизни и среди разгульных

женщин, которых он и изображал с несравненной свежестью и правдоподобием. Николай Мануэль из Берна, прозванный Дейчем (1484–1530), изображал подобные сюжеты с большим нравственным благородством. Художник, поэт, военный и государственный человек, он был по существу живописцем. Его самое известное произведение «Ганец Смерти» (1517–1521) – фреска в саду монастыря доминиканцев в Берне. В своих окнах с гербами в зале базельской ратуши он является живописцем по стеклу, обладающим большой силой красок.



Рис. 72. Усекновение главы Иоанна Крестителя

Из картин, писанных масляными красками, небольшое «Усекновение главы Иоанна Крестителя» привлекает своим настроением сильного по краскам

пейзажа, а его собственный портрет в Берне тонким оживлением. Наиболее характерные стороны его показывают также сохранившиеся в различных собраниях рисунки из жизни ландскнехтов, часто на цветном фоне и пройденные белилами, язык форм которых при грубоватом, несколько поверхностном наблюдении иногда приближается к манере Гольбейна.

Главный цюрихский мастер этого времени, Ганс Лей (около 1470–1531), благодаря исследованиям Даниэля Буркгардта и Гендке, является одним из самых важных швейцарских живописцев прелестных пейзажных фонов. Цюрихский и Базельский музеи хранят картины его работы христианского и мифологического содержания с альпийскими, полными настроения пейзажами. Его портреты суше. Однако портреты его младшего земляка Ганса Аспера (1499–1571) и базельца Ганса Клаубера (1535–1578), живших во второй половине столетия, превратили стиль Гольбейна, правда, не в академически-итальянский, но в мелкий ремесленно-мещанский. Из Базеля, вниз по Рейну, в Майнцской области, откуда вышел и Мемлинг, мы встречаем великого Маттиаса Грюневальда (ум. около 1530 г.), который рядом с Дюрером и Гольбейном проводил новое, своеобразное направление живописи, нежную, тающую светотень внутреннего душевного зрения, страстную, порожденную религиозной мечтой живопись настроения, мечтательное, питаемое небесными видениями фантастическое искусство. Уже Зандарт, немецкий историк искусства XVII века, называл его «высоко поднявшимся, достойным изумления мастером» и «немецким Корреджо». Грюневальд возвращен немецкому искусству лишь благодаря Вельтману, Эйзенману, Г.А. Шмиду и Риффелю. С ними не всегда убедительно полемизирует Бок, также основательно изучивший мастера, Шмид и Фридендер, однако,

наиболее надежные руководители в его творчестве. Не выяснено вполне, из какой художественной среды вышел Грюневальд. Вероятнее всего предположение Шмида, что он родился лишь около 1485 г., а в 1501 г. был учеником Ганса Гольбейна Старшего во Франкфурте. Затем под влиянием богатой верхне- и средне-рейнской живописи XV века, он быстро развился в самостоятельного, единственного в своем роде мастера.



Рис. 73. «Осмеяние Христа» (1503)

Вместе с Брауне можно указать на его «Осмеяние Христа» (1503) Мюнхенского университетского собрания, как на самое раннее сохранившееся произведение, в котором видна уже оригинальность его развития. Небольшое трогательно мечтательное «Распятие» Базельского музея также относится к раннему времени Грюневальда (около 1505). К 1509 г. относятся два дос-

товерных складня городского музея во Франкфурте, с выразительными фигурами святых, написанных в виде статуй из серого камня затем последовал уже ранее начатый алтарь св. Антония Кольмарского музея с подписью, его главное произведение, состоящее из трех пар створок Кольмарского музея, описанных Баумгартеном, Флераном и особенно ярко очерченных Боком. Взятые в живом движении, резко озаренные падающим верхним светом, похожие на статуи фигуры святых Антония и Себастьяна изображены на неподвижных створках. С безудержной фантастикой представлены Искушение св. Антония и посещение им пустытника Павла на внутренних сторонах средних створок; на наружных сторонах изображено почитание нежно склоняющейся над своим младенцем, сидящей у небесных врат среди проникнутого настроением пейзажа Богоматери бесконечными сонмами летающих, играющих на инструментах и ликующих ангелов в цветистом небесном свете, передающем впечатление глубины пространства. Много движения и света в Благовещении, нежным видением изображено Воскресение на внутренних сторонах боковых створок, а на наружных находится Распятие с предстоящими, захватывающее своим драматизмом и издевающимся над всякой пластичностью рисунка, но непревзойденное в своей живописной пластике. Широкий, зрелый язык форм этих картин кое-где реален до отвращения, их живописные приемы, передающие даже волосы на голове и в бороде мягкими массаами, легки и плавны, а сочные местные тона всюду прорезаны и выдвинуты сильным освещением. После 1517 г. Грюневальд написал алтарь для Ашаффенбурга. По Шмиду к нему относится недавно открытое и хорошо изученное Конрадом Ланге прелестное по живописи изображение Мадонны приходской церкви в Штуппах и створка, представляющая

«Основание базилики Санта Мария Маджоре» в частном владении во Фрайбурге. Около 1522 г. явилось патетическое до искривленности, небрежное по рисунку, но сильное по живописи, широко и мягко написанное Распятие художественной галереи в Карлсруэ. К последним произведениям его, исполненным для курфюрста Альбрехта Бранденбургского в Галле, относится большая средняя картина алтаря св. Маврикия (в Мюнхене), представляющая обращение святого мавра в мощной рельефной композиции, осыянной светом его живописной кисти. Алтарный образ с потрясающим «Плачем над Христом» в Ашаффенбургской монастырской церкви также принадлежит к его последним работам. Достаточно небольшого числа достоверных произведений этого замечательного мастера, чтобы дать совершенно ясное представление о его сильной художественной индивидуальности.

Ганс Бальдунг

Старше Грюневальда был Ганс Бальдунг, прозванный Гринном (приблизительно 1475–1545) и достигший в Страсбурге звания ратмана, несмотря на свое швабское происхождение. Кроме Эйзенмана и Вольтмана о нем писали Терей и Стясный. Он воспитался на Дюрере, и это сказывается на нем менее, чем более решительное и более позднее влияние Грюневальда. Его рисунок величаво мощный, однако не так содержателен, как у Дюрера, и строже, чем у Грюневальда. В его колорите часто сверкает яркая зелень, от которой он, по-видимому, и получил свое прозвище. Его фантазия витает среди смертей и пабаша ведьм, но он умеет также сообщать религиозным сюжетам сильную жизнь и возрастающий, хотя несколько поверхностный пафос. В рисунке и в гравюре на дереве он довел до

большого совершенства технику светотени, применяя на цветных фонах белые блики, или оставляя белые места. Между его гравюрами на дереве светотенью «Шабаш ведьм» и «Распятый Христос» при всей противоположности впечатлений обнаруживают одинаковое умение владеть человеческими формами и одинаковую, несколько театральную страстность движения. Его 276 рисунков, изданные Тереем, представляют в однородных строгих и сложных формах и с одинаковым, не всегда естественным подъемом чувства, такие противоположные сюжеты, как Мадонна на зеленом фоне и кентавр с амуром, в Базеле, распятый Христос 1524 г. и Женщина и Смерть, в Берлине, Христос в облаках и три листа шабаша ведьм, в Альбертине. Как Бальдунг писал масляными красками в полном обладании юношескими силами, показывает его несколько сухое по формам, но свежее по краскам «Поклонение волхвов» в Берлинском музее. Лучшим его церковным произведением, которому Баумгартен посвятил небольшую книгу, является главный алтарь (1512–1516) с Венчанием Богородицы в средней части, написанным в несколько сухом, но фантастическом свете. Из его «Распятый» Берлинского и Базельского музеев первое отражает, по видимому, еще влияние Дюрера, а второе – Грюневальда. Вполне самим собой он является лишь в «Мучении св. Доротеи» Пражского Рудольфинума (1520) и «Успении Богородицы» в Санта Мария в Капитолии в Кёльне. Его аллегории, две картины в Базеле, представляющие «смерть в виде убийцы», и «Небесная и земная любовь» Штедельского музея, две картины Мадридского музея, определенные Гарком, затем замечательная картина «Семь жизненных ступеней» у д-ра Гарка в Зейслице, показывают его вполне в своей сфере. Отдельные портреты Бальдунга, однако, например в Карлсруэ и в Мюнхене, обнаруживают недостаток

внутренней жизни, которым мастер иногда страдает. Наконец, эльзасских художников, следовавших непосредственно за Бальдунгом, мы должны предоставить обозрениям в специальных работах. Таковы: Иоганн Вехтлин, по преимуществу гравировавший светотенью на дереве, Франц Брун, также гравер из числа малых мастеров и Ганс Вейдиц, признанный Ретингером за «мастера Петрарки». Обширная область к северу по течению Майна не может противопоставить созданиям южнонемецкой живописи никаких равноценных произведений. На востоке северной Германии был славен Лукас Кранах, переселившийся из Франконии мастер со своими сыновьями и учениками. В средней части северной Германии, в Вестфалии, сильнее всего обозначилось влияние Дюрера. На северо-западе, именно на Нижнем Рейне, нидерландское влияние оставалось преобладающим. В саксонских землях до Кранахов и одновременно с ними в Виттенберге, их главном местопребывании, не было недостатка в художниках, снабжавших эту обширную область изрядными, но все же ремесленными церковными образами из иных городов, именно Лейпцига и Альтенбурга, и за оценкой их мы отсылаем к труду Флексига. При дворе Фридриха Мудрого в Виттенберге играли роль различные приезжие художники. Его придворным живописцем, начиная с 1504 г., был Лукас Кранах Старший (1472–1553) из Кронаха в верхней Франконии, выработавшийся в своеобразного, хотя и неровной силы мастера, очевидно больше под влиянием дунайской школы, чем нюрнбергской. Молодым еще он появляется в Мюнхене и Вене. В Виттенберге, где на него оказал влияние Барбари, он приехал уже готовым мастером. Имея придворную должность, он неоднократно получал здесь звание ратмана, даже бургомистра, и, примыкая к Лютеру и его сподвижникам, играл выдающуюся роль в

духовной жизни северно-немецкого столичного и университетского города. Многочисленные произведения, на которых он ставил свой герб, крылатую змею, или давал подписывать сыновьям или другим ученикам, необыкновенно неровны по достоинству. Способ различать их установил Х. Шухардт, а к нему примкнул Шейблер и автор этой книги. В новейшее время Кранахом занимались Флексиг, Гедвига Михаэльсон, Фридлендер и Риффель. Только более ранние собственноручные произведения Кранаха оправдывают расточавшиеся ему современниками похвалы. Позднейшие произведения страдали от ремесленности его мастерской. Поразительна быстрая перемена стиля в самых ранних известных его произведениях. Драматическое Распятие в Шлейсгейме (1503), к которому близко стоит, но не предшествует открытое Дёрнгегером Распятие в Шоттенштифте в Вене и портрет венского канцлера Рейса в Германском музее (1503), произведения, приписанные ему такими знатоками, как Фридлендер, Шмид, Флексиг и Доджсон, стоят совершенно на иной почве, чем прекрасный, с подписью его, богатый по формам и сочный по краскам «Отдых во время бегства» (1504) Берлинского музея. Роскошный пейзаж удивительно поэтично гармонирует с отдыхом святого семейства, окруженного играющими ангелами. Снова на другой почве стоит «Мучение св. Екатерины» (1506) Дрезденской галереи, более ровное по рисунку, тоньше написанное и более холодное по краскам, створкой которого владеет собрание Шпека в Лютцине; вновь на иной почве стоит алтарь св. Анны, данный по обещанию церкви Девы Марии в Торгау Фридрихом Мудрым и братом его Иоанном Постоянным (1505–1509), недавно распознанный Риффелем в алтаре, приобретенном Штедельским институтом, украшенный уже в духе ренессанса, с изображением

«Святого рода» и жертвователей. Вместе с тем отличная стоящая Венера (1509) в Петербурге имеет еще лицо с удлиненным овалом, как у берлинской Марии, с ее полными щеками и узким, высоким лбом. Выразителен и индивидуален погрудный портрет Христофа Шейрля того же года у барона Фон-Шейрля в Нюрнберге. Затем следует величественный и полный жизни алтарь Марии с изображениями жертвователей на створках в Верлице и Мадонна Бреславльского собора с идиллическим настроением пейзажа, в общем, однако же, с теми же типами; в 1514 г. возникли великолепные портреты Генриха Благочестивого и его супруги Дрезденской галереи, почти самые ранние одиночные портреты в рост, доселе известные. Костюмы с большим количеством золота производят более пышное, чем художественное, впечатление, но лица, руки и собаки по своей простой и тонкой наблюдательности принадлежат к лучшим образчикам живописи этого времени. Еще яснее, чем все эти картины, выражают весь ход раннего развития гравюры на меди и на дереве Кранаха, изданные Липпманом и хорошо изученные Флексигом. Датированные гравюры на меди, например своеобразное «Раскаяние св. Хризостома» и поразительные погрудные портреты Фридриха Мудрого и его брата, возникли, безусловно, лишь в 1509 и 1510 гг. Гравюры Кранаха на дереве, как теперь указывают, начинаются с Распятый 1502 г. Мы не можем здесь входить в рассмотрение этого вопроса.

Начиная с 1515 г. в картинах Кранаха уменьшаются перемены стиля, наподобие скачков. В 1516 г. явился его новый тип женщины с небольшими носом и нижней частью лица, более худыми щеками и сильнее выступающим лбом.



Рис. 74. Обручение св. Екатерины

В этом смысле характерны «Обручение св. Екатерины» в Верлице и в Пеште, затем обе Мадонны великого герцога Веймарского 1518 г. и в соборе в Глогау 1520 г., спокойная, полная настроения картина Бамберской галереи и прославление святых Вилибальда и Вальбурги коленопреклоненным бамберским архиепископом. С последней картиной мы сразу попадаем в круг «псевдо-Грюневальдов», т. е. картин, приписанных ему еще в то время, когда не знали ни юношеского развития Кранаха, ни подлинных произведений самого Грюневальда. Шейблер, Вольтман, Эйзенман, Шмид и автор этой книги уже четверть века назад защищали тот взгляд, что все эти картины являются частью собственноручными произведениями Кранаха, частью работами его мастерской, затем в недавнее время этот взгляд снова отстаивали Флексиг и Риффель против Яничека.

Теперь все согласны, что некоторые картины этой серии, например св. Варвара и Екатерина в Дрездене и св. Анна с Богоматерью и Младенцем в Берлине, собственноручные произведения Лукаса Кранаха, и что большинство из них, особенно прославленный алтарный складень 1529 г. в церкви Девы Марии в Галле и большие створки от образа ее, Маврикия в Мюнхене с изображением святых, – произведения самого Грюневальда и только вышли из мастерской Кранаха. В большинстве картин не только псевдо-Грюневальда, но и во многих произведениях, доселе считаемых за работы Кранаха, Флексиг видит руку его сына, умершего в 1537 г. «в цветущем юношеском возрасте». Возможно, что он написал некоторые из этих картин, но допустить, что ему принадлежат все приписанные ему Флемингом картины, мы не можем уже потому, что они писаны разными руками. Некоторые небольшие мифологические картины с подписями могут действительно принадлежать Гансу, таковы «Венера и Амур» в Шверине, «Серебряный век» в Веймаре, написанный в средневековом духе, «Суд Париса» в Копенгагене, все 1527 г., и «Аполлон и Диана» 1530 г. в Берлине. Ганс мог также исполнить символические изображения реформации, «Грехопадение и искупление», из которых наиболее ранние 1529 г. находятся в Праге и Готе. Но во всяком случае гравюры Кранаха на меди 1520 г., например «Лютер-монах» в двух различных вариантах и кардинал Альбрехт Бранденбургский, показывают, что лютеранский образ мыслей Кранаха не мешал ему писать алтари для кардиналов. Мы по-прежнему приписываем старшему Кранаху такие картины, как «Влюбленный старик» (1512) в Пеште, «Самсон и Далила» (1529) в Аугсбургской ратуше, «Адам и Ева» (1531) в Дрездене и даже академически гладкую Лукрецию в крепости Кобург и «Уста истины» 1534 г. в

Шлейсгейме. Женские типы Кранаха часто имеют настоящую «четырёхугольную голову» (tale carry) с китайскими, косо поставленными глазами; лица мужчин очерчиваются более схематично и правильно, а пейзаж добавляется по памяти.



Рис. 75. Картина «св. Иероним в комнате»

Только портреты этого времени принадлежат к лучшим его работам. Возможно, что среди многочисленных небольших портретов Фридриха Мудрого в разных возрастах, возникших уже после его смерти, в 1525 г., и среди многих портретов Лютера и его жены, сделанных после их женитьбы, найдутся некоторые повторения, сделанные не им, а Гансом Кранахом. Однако настоящими работами самого Лукаса Кранаха Старшего мы считаем портреты одетого в цветной костюме молодого человека (1521) в Шверине, Фридриха

Мудрого (1522) в Готе, Лютера в виде юнкера Йорга (1522) в Лейпцигской городской библиотеке, Альбрехта Бранденбургского в полуфигуру натуральной величины (1526) в Берлине, его же в виде «св. Иеронима в комнате» в Дармштадте (1526) и в Берлине (1527), портреты помолвленных Иоганна Фридриха Великодушного и его невесты (1526) в Веймаре, мужской портрет (1526) в Гейдельбергском замке, два нежных портрета принцев (1525) в Дармштадте, простые и жизненные портреты родителей Лютера (1527) в Вартбурге, а также замечательный портрет в натуральную величину Генриха Благочестивого в рост (1537) в Дрездене.

В 1537 г., когда умер Ганс Крапах, а сам Лукас Крапах Старший сделался бургомистром Виттенберга, он назначил своего сына Лукаса, родившегося в 1515 г., руководителем своей мастерской и изменил свой художественный знак, которому он придал опущенные крылья вместо стоящих прямо. Из многочисленных Страстей Господних этого позднего времени Крапах выделяется «Бичевание Христа» галереи Вебера в Гамбурге (1538). К наиболее известным картинам принадлежит «Источник юности» (1546) в Берлине. Здесь, однако, не стоит трудиться над выделением поздних работ Крапах-отца из множества работ мастерской. Нам кажется несомненным, что в 1552 г. он сам начал последнюю свою большую картину, огромный запрестольный образ городской церкви в Веймаре, где он умер, протестантскую аллегория «Искушения» с главным образом Распятого Христа посередине, с Лютером и Крапахом среди скорбящих и великолепной парой жертвователей. Однако, мы готовы признать вместе с Флексиггом, что в исполнении большая часть принадлежит Лукасу Крапаху Младшему и что, быть может, ему принадлежит и знаменитый автопортрет его отца

1550 г. в Уффици. Выделение всех собственных работ Лукаса Кранаха Младшего (1515–1586) из массы работ мастерской Кранаха, возникших между 1537 и 1553 гг., нелегко. Мы думаем, однако, что их можно узнать по их слабому, хотя и более чистому рисунку, по их более плавной, утонченной живописи и подбору притушенных, впадающих в коричневый тон красок. Городская церковь в Виттенберге и Дрезденская галерея богаты произведениями его работы. Но главным произведением его является алтарь Замковой церкви в Аугустусбурге с Распятием посредине, обьятым живописной по настроению атмосферой, с многочисленными портретными фигурами у ног Христа, наделенными широкой жизнью. Как портретист Лукас Кранах Младший стоит вообще на высоте своего времени. За великолепным портретом курфюрста Иоахима II Бранденбургского, Берлинского музея, последовали портреты в естественную величину курфюрста Августа, курфюрстины Анны и их детей (1564 и 1565) Исторического музея в Дрездене, с падающими тенями, и, несмотря на это, узко ограниченных пространством. В руках учеников обоих Кранахов, которых мы не станем перечислять, искусство снова опустилось до ремесла или продолжало плестись в русле провинциального невежества.

Провинциальность искусства

Провинциальный характер живописи XVI века сохранялся даже в самом сердце северной Германии. Далее на западе лучшие вещи по-прежнему появлялись в Вестфалии, где смешивались верхненемецкие и нидерландские влияния. В Дортмунде посредственные мастера Виктор и Генрих Дюнвеге написали в 1521 г. большой запрестольный образ католической приходской церкви, с Голгофой в средней части, выполненной

по-старинному, в строгой и скученной композиции. Мужские лица дают впечатление портретных, женские обнаруживают неприятный овал с небольшими носами, глазами и ртами. Ту же руку показывает тронутая одухотворенной жизнью картина Страшного Суда, написанная с резким чувством действительности, в Везельской ратуше. Однако художника, написавшего Распятие в церкви в Капленберге, мы считаем вместе с Шейблером за более молодого мастера, хотя некоторые ученые, как Клемен, различая в Дортмундском алтаре руку старшего и младшего братьев, считают капленбергского мастера старшим Дюнвеге. В недавнее время В. Касбах старательно провел различие между этими тремя мастерами и каждому из них уделил известное число картин. В Зосте, старом художественном городе, в стенах которого возникла около 1480 г. еще такая чисто вестфальская картина, как «Распятие» Наторной церкви, процветал теперь Генрих Альдегревер (с 1502 до 1555 г. и позже), находившийся под влиянием Дюрера, отличный живописец и гравер на меди, произведениям которого сделали обзор Вольтман и В. Шмидт. Картины его редки; из них мы назовем жестко написанного Христа в терновом венце (1529) в Рудольфинуме в Праге и великолепную полуфигуру юноши лицом к зрителю (1540) в галерее Лихтенштейна в Вене, на фоне далекого пейзажа. Как гравер на меди Альдегревер принадлежит к наиболее плодовитым «малым мастерам». Его гравюры с орнаментами принадлежат к распространителям немецкого ренессанса, а смелые изображения из народной жизни убеждают как раз своей вестфальской угловатостью. Менее своеобразно, но с ясно выраженной нижнесаксонской самостоятельностью действовал в Мюнстере Людгер том-Ринг Старший (1496–547), хороший портретист с ясной, рельефной манерой письма и его сыновья Гер-

ман (1520–1597) и Людгер том-Ринг Младший (1522–1582). Первый писал преимущественно на исторические темы мягкой и выдержанной манерой, второй главным образом портреты в более твердой и холодной манере. Пышнее и с большим богатством форм, чем вестфальская живопись развилась ниже-рейнская, уже прослеженная нами до XVI века. Все сделанное для выяснения положения этой живописи в «истории искусств» Шейблером и автором этой книги дополнили Фирмених-Рихарц, а затем Альденговен и сам Шейблер. В середине XVI столетия нижнерейнская живопись кажется почти ветвью нидерландской. Если исследования Кеммерера, Фирмених-Рихарца, К. Юсти, Глюка и Гулина с большим вероятием заставили признать в мастере «Успения Богородицы» антверпенца Иооса ван Клеве старшего, выпедшего из кельнской школы, то, с другой стороны, его предшественник Ян Иост ван Калькар, автор великолепных створок 1505–1508 гг. с шестнадцатью изображениями из жизни Христа церкви в Калькаре является как-бы отпрыском старой гаарлемской школы. В Гаарлеме он жил, здесь и умер в 1509 г. По происхождению своему, однако, оба мастера принадлежат, вероятно, немецкому Нижнему Рейну, а Иоос ван Клеве, по-видимому, писал также в Кельне. Главный и настоящий кельнский мастер XVI столетия Бартоломей Брюин (1493–1555) опирается поэтому на них. Его ранние церковные образа непосредственно указывают именно на них, но даже и лучшие произведения его среднего периода, например запрестольные образа в монастырской церкви в Эссене (1522–1527) и пышные картины из житии св. Виктора и св. Елены в соборе в Ксантене (1529–1534) напоминают их резко натуралистический язык форм и огненные краски. Наибольшее значение имеет Брюин все же как портретист. Лучшие его портреты отличаются тонкой

наблюдательностью и простотой исполнения, причем моделировка отдаленно напоминает Гольбейна, – это портреты бургомистра Иоганна фон Рейдта (1525) Берлинского музея и бургомистра Арнольда фон-Браувейлера (1534) Кёльнского. Позднейшие картины Брюина исторического содержания типичны, однако, для того почтения к итальянским формам и краскам, которое было рождено подражательностью как немецкого, так и нидерландского искусства. Этот поворот произошел уже в Тайной Вечере церкви св. Северина в Кельне, в работе над которой мог, впрочем, принимать участие и его сын Бартель Брюин Младший (с 1530 до 1607 г.). Вместо исполненной силы непосредственности наступило напыщенное подражание. И не только в Кельне, перемена произошла и во всей обширной области Германии во второй половине XVI столетия. Под влиянием итальянизирующего течения того времени личное понимание форм уступило место плоской обобщенности, немецкая интимность – поверхностной декоративности, и повсюду живопись утратила свой местный и национальный отпечаток. Семена, брошенные Гольбейном, привились в особенности в юго-западной области немецкого искусства, где он их посеял, но и они очень скоро захирели под веянием духа времени. Швейцарские мастера этого времени, после Беккера, Вессели и Фегелина изученные Гендке, Штольбергом и Онезоргом, были уже манерными художниками. Табиас Штimmer из Шаффаузена (1539–1587) и Иост Амман из Цюриха (1539–1591) были их товарищами по возрасту; первый из них, переселившийся в Страсбург, известен своими пышными фасадными росписями дома «Рыцаря в Шаффаузене», своими отличными портретами масляными красками и живыми гравюрами на дереве в книгах и на отдельных листах, а второй, переехавший в Нюрнберг, приобрел

себе имя как рисовальщик для гравюр на дереве. Штimmer сильнее, а Амман тоньше, но оба занимаются формами уже ради них самих. К более молодому и еще более манерному поколению принадлежат Даниэль Линдтмейер из Шаффгаузена (с 1552 до 1607 г.), работавший в южной Германии над росписью стен и стекол, а также в качестве гравера и рисовальщика, и Христоф Маурер из Цюриха (1558–1614), ученик Штimmerа в Страсбурге, а впоследствии самостоятельный живописец по стеклу. Его современник в Базеле, Ганс Бок Старший (с 1550 до 1623 г., или несколько позже), является поверхностным последователем Гольбейна в многочисленных, сохранившихся преимущественно в Базельском музее, рисунках для домовых фасадов, оконных стекол и станковых картин, но во фресках ратуши в Базеле, например в «Оклеветании Апеллеса», выступает в качестве ловкого маньериста, обладающего все же собственным воображением. Но самым выдающимся последователем или учеником Ганса Бока был базелец Иосиф Гейнц (1564–1609), назначенный в 1591 г. в Праге придворным живописцем императора Рудольфа. С отличной технической ловкостью он сумел овладеть своим вылощенным и обобщенным в Италии языком форм и приобрести большой успех академически корректными картинами вроде «Купания Дианы», в Вене, более здоровым и свежим контрастом к которым служат его портреты, например императора Рудольфа II (1594) в Вене. В Страсбурге мы встречаем теперь наряду со Штimmerом Венделя Диттерлина, изученного Онезоргом, более молодого мастера с избытком силы, сочинение которого об архитектуре, начинающее собою немецкий барочный стиль, появилось в 1593 г. в Штутгарте, Большая часть оригинальных рисунков для гравюр этой книги принадлежит Дрезденской академической

библиотеке. Главным произведением в области живописи были его росписи потолков уже упомянутого, к сожалению сломанного, «Нового увеселительного замка» в Штутгарте. В Аугсбурге после Амбергера, корни которого лежат еще в искусстве первой половины XVI века, мы не находим ни одного заслуживающего упоминания живописца, но в лице Лукаса Килиана (1579–1637) находим родоначальника большой семьи граверов на меди, самостоятельно работавшей в области портрета и главную долю своей славы заслужившей искусной передачей любимых картин других мастеров. Для нюрнбергского искусства этого периода примечательно то, что и здесь в качестве портретиста процвел нидерландец, уроженец Теннегау Николай Нефштатель (около 1525–1590). Его двойной портрет математика Нейдёрфера с сыном в Мюнхене своей естественной композицией и свежей живописью примыкает к лучшим портретам своего времени. Но замечательно, что даже в городе Дюрера теперь наряду с пейзажистом Лаутензаком работал только один известный гравер на меди, Виргилий Солис (1514–1562), превознесенный Лихтварком как самый плодовитый и разносторонний из всех немецких орнаментчиков XVI столетия.

Придворные живописцы

Живопись второй половины XVI столетия богаче развивалась при дворах некоторых немецких государей. Во главе движения стоял двор Рудольфа II в Праге, художественные стремления которого выяснили Урлихс и Шлягер. Но именно здесь собирались преимущественно иностранные живописцы и их картины. В центре пражской художественной жизни стоял антверпенец Бартоломей Спрангер (с 1546 до 1608 г. и позже), перерабатывавший итальянизм национальной силой. Дру-

гой антверпенец, Жиллис Саделер (1575–1629) в той же Праге направил гравюру на меди в русло грубоватого и бойкого воспроизведения знаменитых картин. К Спрангеру примкнул уроженец Кёльна Ганс фон Лахен (1552–1615), который, держась удобно на всяком седле, стал вместе с Гейнцем главным мастером итальянской манерности в Германии. Дрезденские придворные живописцы этого времени меньше подражают итальянцам и находятся под влиянием виттенбергской школы, от которой унаследовали тощий, мало выраженный немецкий характер. Таковы, например, Кириак Редер (ум. около 1594 г.) и Захария Веме (ум. в 1606 г.); вместе с ними работали «княжий» живописец Ганс Креэль из Лейпцига (упоминается между 1531–1565 гг.) и разносторонний брауншвейжец Генрих Гёдинг (1531–1606). Макс Циммерман и Бассерман-Иордан очертили праздничную, художественную жизнь при дворе Альбрехта V в Мюнхене. С одной стороны, мы находим здесь подлинное итальянское декоративное искусство на немецкой почве, с другой – лучшие силы северного подражательного итальянизма. Резиденция в Ландсгуте в 1536–1543 гг. В главных частях была расписана итальянцами, но все же Ганс Боксбергер из Зальцбурга, вероятно, отец более молодого живописца фасадов с этим именем, закончившего в 1573 г. фасад Регенсбургской ратуши, выполнил здесь между прочим в 1543 г. грациозный фриз с детьми для верхней главной залы. Местные мастера, например учившийся в Италии мюнхенец Ганс Донауэр Старший, выполнили росписи в Георгиевском зале «Новой Весты» в Мюнхене (1559–1562) и в «зале для празднеств» замка в Дахау (около 1565). Вместе с Антонио Понцано, известным мастером знаменитых гротесков дома Фугтеров в Аугсбурге, выступил теперь в Трауснице близ Ландсгута голландец Фридрих Сустрис (род. в 1526 г.), ученик

Вазари во Флоренции. Этот мастер и его более молодой современник Питер де Витте из Брюгге (прозванный Кандидо), также ученик Вазари, работали вместе до 1600 г. над богатым, со вкусом выполненным украшением древлехранилища (Antiquarium) и галереи гротов мюнхенской резиденции. Кандидо, которому Рэ посвятил книгу, закончил его до 1620 г. наряду с другими работами. Сустрис и Кандидо перенесли в Мюнхен итальянский стиль Вазари в нидерландской обработке. Несомненно и они также были манерными художниками, но их манера соединена с таким основательным умением, что их работы еще и теперь могут нас пленять. Во главе истинно немецких мюнхенских живописцев стоит Ганс Мюлих (1516–1573), примыкающий, несмотря на свое мюнхенское происхождение, к Альтдорферу, следовательно к дунайской школе. Это ясно выступает в сохранившихся отдельных листах его святцев 1537 г. в Мюнхенском кабинете эстампов, и не так ясно в его превосходных портретах масляными красками патрицианской супружеской четы (1541–1542) в Мюнхене, молодого герцога Альбрехта V (1545) в Шлейсгейме, статного мужчины (1559) галереи Вебера в Гамбурге. Его стенные орнаменты и картины к «Мотетам» Киприяна де-Рора (после 1559 г.) и к покаянным псалмам Орландо ди Лассо (1565–1570) Мюнхенской городской библиотеки принадлежат к наиболее богатым произведениям этого рода. Эти «миниатюры» и его большой алтарь с изображением Коронования Марии (1572) церкви Богоматери в Ингольштадте обнаруживают при всем намеренном следовании стилю Микеланджело еще самостоятельную пышность красок и немецкую чувствительность. После Мюлиха мюнхенской художественной жизнью завладел Христоф Шварц (1550–1592), из школы Боксбергера, ездивший в Венецию. Его картина с изображением Царицы Не-

бесной в Пинакотеке показывает, что подражание венецианцам приводит к более приемлемой манере, чем подражание римлянам. Но его собственный семейный портрет, в том же собрании, снова показывает, что независимые художники в области портрета, требующего держаться натуры, могут становиться самостоятельными мастерами. Мюнхенец Иоганн Роттенгаммер (1564–1623), ученик упомянутого уже Ганса Донауэра, также развился в одного из виднейших немецких живописцев своего времени. Его небольшие картинки, часто писанные на меди, в чистых формах и в свежих красках, изображают христианские и языческие сюжеты всякого рода, а в пейзажных фонах приближаются к нидерландскому вкусу того времени. Склоняясь то к итальянскому течению, то к итальянизирующему нидерландскому, немецкая живопись потеряла силу самостоятельно видеть и чувствовать.

III. Нидерландское искусство XVI столетия

1. Развитие нидерландского искусства

Под властью императора Карла V вся область Нидерландов, представлявшая в это время от фрисландского севера до валлонского юга часть Германской империи, наслаждалась в первой половине XVI столетия богатейшим расцветом торговли, промышленности и искусств. Антверпен быстро завоевывал себе руководящее значение. Родство художественных стремлений связывало все части области в одно художественное целое, несмотря на местные различия, уже благодаря тому, что мастеров приглашали из города в город. Наоборот, под испанским владычеством Филиппа II во второй половине столетия нидерландское единство заглохло в потоках благородной крови. После отделения южных провинций, оставшихся испанскими и католическими, от северных, ставших протестантскими и самостоятельными, новая граница прошла через область нижненемецкого языка, как в то время сами нидерландцы называли свое наречие. Неудивительно поэтому, что различие в области художественного творчества образовалось лишь постепенно. К концу столетия оно действительно произошло, и рядом с фламандским национальным искусством явилось голландское, имеющее особый отпечаток, причем раньше в архитектуре, чем в живописи. До середины столетия нидерландское искусство развивалось почти параллельно с немецким. Затем последовали десятилетия сознательного заигрывания с итальянским ренессансом, которому, однако, довольно скоро был дан сильный национальный отпор. Нидерландское искусство освоилось постепенно с чуждыми формами и, переработав их в самостоятельном национальном духе, превратило их в свою собственность, и это национальное побоч-

ное течение выросло при переходе к XVII столетию в тот могучий, все увлекающий собой поток, воды которою несли жизнь и красоту. Попутно мы с горестью узнаем, какое множество фламандских и голландских мастерских произведений XVI столетия погибло в нидерландских войнах за свободу. В 1554 г. во время войны Карла V и Генриха II французского были вновь разрушены только что отстроенные первые замки нидерландского ренессанса, а в августе 1566 г. при первом взрыве восстания в Брабанте и Фландрии в течение трех дней были разграблены четыреста церквей и часовен, а их художественные сокровища, валявшиеся по улицам, расхищены. Поэтому, именно для Нидерландов, из изучения источников, изданных в сборнике Пеншара, и из сообщений писателей, восходящих до Гвиччардини, Лампсония и Кареля ван Мандера, часто можно получить иную, более роскошную художественно-историческую картину, чем из обозрения сохранившихся произведений, которых мы, однако, будем главным образом придерживаться.

2. Нидерландская архитектура XVI столетия

Развитие зодчества в Голландии XVI столетия

Движение в развитии нидерландского зодчества этого периода также состояло в заимствовании и переработке языка форм итальянского возрождения. После сочинений Шоя и Шэя о нидерландском зодчестве, которыми следует пользоваться с осторожностью, мы обязаны своими сведениями главным образом сборникам Изендика, Эвербека и Крука, равно как и специальными монографиям Грауля, Галланда, Гедике и других. Три ступени этого развития можно различать по всей линии. Первая, переходная ступень, является по своей сущности еще поздне-готической, но мало-помалу

воспринимает ряд отдельных итальянских мотивов и свободно их перерабатывает. Вторая изучает с любовью по источникам формы итальянского ренессанса и удачно, со смыслом, а иногда и своеобразно для общего замысла, пользуется ими в нидерландских сооружениях. Третья пробуждает упомянутый выше национально-нидерландский отпор и превращает чужеземные формы в северные, искусно и с большой фантазией развивая их в форме нидерландского высокого ренессанса с веянием барокко. Впечатление просто готических производят, например, великолепная ратуша в Мидельбурге своими широкими фасадами с ложными аркадами, выполненными в 1512 г. по проекту Антониса Кельдерманса Старшего из Мехельна, и не менее роскошная ратуша в Оденарде (1525), изящный фасад которой, опирающийся на галерею со стрельчатыми арками, принадлежит к самым роскошным в Бельгии. Ознакомление с формами ренессанса происходит по преимуществу, как и в Германии, и ничуть не раньше, чем там, при посредстве гравюр и картин мастеров, побывавших в Италии. Мы уже видели, что купидоны ренессанса с гирляндами появляются на картинах Мемлинга в последнем десятилетии XV столетия; в более резко выраженном виде формы ренессанса являются лишь на зданиях в картинах Мабузе, побывавшего в Италии в 1508 г., и Орлея, также, по видимому, посетившего Италию. Ранняя орнаментальная гравюра мастера И. Г. (1522), несмотря на значительные влияния ренессанса, вовсе не играет здесь такой роли, как в Германии. По рисункам *Entrée joyeus* императора, хранящимся в Брюгге, мы видим, что формы ренессанса здесь, уже в 1515 г., не были чужды для торжественных празднеств. Мотивы ренессанса появляются в общедоступной пластике прежде всего в богатой позднеготической малой архитектуре нидер-

ландских каминов, леттнеров, седалищ хоров и надгробных памятников, в первые десятилетия века. К древнейшим относятся рога изобилия, амурсы и гирлянды на готическом камине ратуши в Берген-оп-Цоом. Балясинки, акантовые чашечки и носители венков являются в 1520 г. на надгробной плите профессора Богарта в церкви св. Петра в Левене. Круглые плиты, покрытые узорами, украшают балясины двух каминов в ратуше в Куртрэ ранее 1527 г. Каннелированные пилястры поддерживают фронтон на одной надгробной плите братской церкви в Цутфене. Главным строителем переходного времени, в существенных чертах еще позднеготического даже в больших постройках, был Ромбоут Кельдерманс из Мехельна (ум. в 1531 г.), архитектор Карла V. Проект поздне-готической части ратуши в Генте, которую вместе с ним строил его друг Доминик (а не Герман по Неефсу) де Вагемакере, носит дату 1517 г. Это двухэтажное эффектное здание, с прелестными угловыми башенками и окнами, с широкими арками, балдахинами и балюстрадами, одетое ажурной резьбой пламенеющего стиля, было закончено в 1535 г. Язык форм его готики выступает тем разительнее, что вторая половина ратуши, пристроенная в 1595–1602 гг., возвышается тремя этажами в стиле классического высокого ренессанса. Ничто не показывает яснее перемену вкуса между 1535 и 1595 гг. Кроме того, Кельдерманс в 1517 г. работает и над дворцом наместницы Маргариты Австрийской в Мехельне, теперешним зданием судебных учреждений, хотя во дворе оно удерживает еще позднеготические формы, но в общем, начатое еще в 1507 г., оно является самым ранним нидерландским зданием в стиле ренессанса. Возможно, что составителем проекта был Гюйо де Борегар, ошибочно смешиваемый со скульптором Гюйо де Бограном. Несомненно, однако, что это простое здание,

украшенное фронтонами окнами и балконами в виде баллюстрад, находилось под влиянием современного ему французского зодчества, так как пилястры во вкусе ренессанса имеются только на портале и на высоком фронте крыши. Так называемый дом цеха рыбаков Ромбоута Кельдерманса в Мехельне на своих позднеготических оконных карнизах имеет уже раковины в стиле ренессанса, а его последнее произведение, здание на углу рынка в Мехельне (1529), теперь отведенное под музей, украшено медальонами в стиле ренессанса. Главными произведениями ясно выраженного смешанного стиля являются живописный двор епископских палат в Люттихе, теперь здания суда, с низкими, богато украшенными колоннами стиля канделябров, выстроенный Эраром ван дер Марком и Франсуа Борее, затем большая дворовая галерея Антверпенской биржи (1531), проникнутая не столько формами ренессанса, сколько его пропорциями, построенная Домиником де Вагемакере, завершителем шпиля башни Антверпенского собора, и Полем Снейдинксом, и возобновленная после пожаров 1581 и 1858 гг., — наконец, построенная Иоганном Валлотом и Христианом Сиксденье великолепная канцелярия, «La Greffe», в Брюгге (1535–1537), богатый, тяжелый ранний ренессанс которой на раскинувшихся фронтонах сторонах отягчен еще готическими краббами. Равным образом высокие дома с фронтонами, строенные гильдиями или купцами на площадях фламандских городов, по общему впечатлению остаются еще готическими, хотя все их детали были взяты из сокровищницы переработанных по-северному форм ренессанса. К древнейшим домам этого рода принадлежат шестизэтажный дом гильдии стрелков в Антверпене, накладные части украшений которого состоят в нижних этажах из стройных полуколонн в рустике, а в верхних этажах из герм и канде-

лябров, и известный «Дом лосося» в Мехельне, дорические, ионические и коринфские полуколонны которого одни над другими произвольно укорочены и разукрашены. Как произошел этот переход в башенном строительстве, хорошо показывает деревянная башня главной церкви в Гаарлеме, воздвигнутая в 1520 г., долго служившая образцом своими готическими чертами, своеобразной конструкцией своих суживающихся кверху этажей с галереями и сквозной луковичной главой. Мнение некоторых бельгийских ученых, будто бы этот смешанный стиль и весь следующий за ним нидерландский высокий ренессанс — испанского происхождения, так что даже Маршалль еще называл весь нидерландский ренессанс до Корнелиса Флориса «испано-фламандским стилем», опроверг уже Грауль.

Ренессанс в архитектуре

Настоящие, чистые формы ренессанса также выступают раньше в декоративной малой архитектуре, чем в больших зданиях. Надгробный памятник графа Энгельбрехта II и его супруги в соборе в Бреде уже в 1527 г. блистал такими чистыми формами ренессанса, что его приписывали итальянцу. Знаменитый, богато украшенный мраморный камин со вделанными в него роскошными деревянными панелями в зале Шёффенов в Брюгге, сделанный около 1530 г. Ланселотом Блонделем (1496 до 1561), Гюйо де Бограном и другими, несмотря на готические цоколи своих канделябровых колонн, производит впечатление чистого ренессанса. Великолепная дубовая резная тамбурная дверь Поля ван ден Шельдена в ратуше в Оденаarde (после 1530 г.) показывает произвольно обработанные, но исключительно итальянские формы. Хоровые

седалища амстердамца Яна Тервена в главной церкви в Дордрехте (1538–1541) отличаются подлинными итальянскими формами. Известное алтарное украшение Яна де Мона в Нотр-Дам в Гале (1531) показывает, что его мастер видел Италию, а кафедры в Новой церкви в Дельфте (1548) и в гагской главной церкви (1550) напоминают знаменитую кафедру Бенедетто да Маяно в Санта Кроче во Флоренции. Еще раньше возник не вполне сохранившийся величественный лентнер из мрамора и алебаstra Жака Дюбрёка в церкви св. Вальтруды в Монсе; сохранился чертеж его 1535 г. В каждой черте он обнаруживает, что мастер его прошел итальянскую выучку по ту сторону Альп. Дюбрёк, которому Гедике посвятил обстоятельную работу, должен считаться основателем чисто итальянского ренессанса в области большой архитектуры Нидерландов. Уже в 1539 г. он руководил перестройкой замка Буссю, а в 1545 г. начал для правительницы Марии Венгерской постройку первого большого и в настоящем стиле ренессанса, возведенного в Нидерландах, замка Бинхе; в 1548 г. последовал охотничий замок Мариэмонт; но все три уже в 1554 г. были разрушены французами. Первым теоретиком этого направления, названным уже современниками отцом классического стиля в Нидерландах, был живописец Петер Кокван Альст (1502–1550). Его фламандский перевод Витрувия появился в 1539 г., а фламандский и французский переводы Серлио – после 1545 и 1546 гг. Его собственные произведения, однако, из которых сохранился едва ли не один только камин 1543 г. в антверпенской ратуше, наполняют уже итальянские формы северным содержанием. Самым благородным нидерландским зданием в чистом стиле была, надо думать, известная по рисункам прежняя ратуша в Утрехте (1545–1547); два верхних этажа ее, возвышающиеся над аркадами галереи нижне-

го этажа, Виллем ван Норт украсил чрезвычайно изящными делящими пилястрами. Украшенные арабесками пилястры были заимствованы из итальянского раннего ренессанса. Из произведений в стиле этого изящного голландского раннего ренессанса, декоративные части которого из бутового камня рельефно выделялись на кирпичной глади здания, сохранились только отдельные наличники дверей и окон в Утрехте, Дордрехте и Амстердаме на наружных частях сооружений; наш рисунок показывает красивый портал старого монетного двора в Дордрехте. Из внутренних помещений следует назвать зал совета в Кампене (1543–1548), искусная облицовка стен которого изящными в стиле канделябров колонками и живописной инкрустацией, накатный на балках потолок и скамьи, прерываемые великолепным каменным камином, дышат воздухом пышного, веселого ломбардского раннего ренессанса. Утрехтцами были также Себастьян ван Нойен (ум. в 1557 г.) и его сын Якоб (около 1533–1600 гг.), украсившие дворец кардинала Гранвеллы в Брюсселе тремя ордерами классических колонн в духе чистейшего позднеитальянского ренессанса. Этот дворец был перестроен в 1771 г. а в 1834 г. обращен в университет Из Люттиха родом был известный живописец Ламберт Ломбард (1506 до 1566), предполагаемый автор классического итальянского портала 1558 г. церкви св. Иакова в Люттихе. Имея в основе формы итальянского ренессанса, развился новый, чисто нидерландский стиль ренессанса, линиями своих фронтонов, картушами, гротесками, моресками и завитками, раньше, чем в Германии, превратившимися в оковку, ближе отвечавший основному готическому воззрению. А главный мастер этого направления, Корнелис де Вриендт, прозванный Флорисом (1514 до 1575) из Антверпена, довел этот «флорисовский» стиль до северно-барочного совершенства. Корнелис

Флорис, известный и как скульптор, опубликовал в 1556 г. свои проекты гротесков и картушей, вслед за ними его брат Якоб Флорис выпустил такие же книги в 1564, 1566, 1567 гг. Главное здание Корнелиса Флориса, в исполнении которого участвовал и Поль Снейдинкс, – городская ратуша в Антверпене (1561 до 1564). Над рустиковым нижним этажом и его галереями с полуциркульными арками поднимаются первый этаж с тоскано-дорическими пилястрами и второй – с ионическими, еще выше, под крышей, находится окруженный балюстрадой балконный этаж. На широком фасаде, пробитом только прямоугольными окнами и обставленном пилястрами, выступает вперед средний выступ, богаче расчлененный, с готическим еще по основному замыслу фронтоном и увенчанный обелисками. Но в целом здание задумано в духе позднего ренессанса. Кроме того, Корнелис Флорис, судя по его произведениям, является архитектором и в области малой архитектуры, и его знаменитый табернакуль более 30 метров высоты в церкви св. Леонарда в Лео (1550–1552) замечателен силой своих линий. Следует заметить, что Флорист пользуется гротесками и завитками осторожно. На Флориса опирается Ганс Вредеман де Врис из Лейвардена (1527–1604), исполнявший многочисленные декоративные работы не только в Голландии и Фландрии, но также в Брауншвейгской области, в Гамбурге и в Данциге; кроме того, он соединил в несколько книг свои проекты картушей (1555), гротесков (1563), кариатид, надгробных памятников и мебели, награвированные известнейшими антверпенскими граверами его времени, вроде Иеронима Кока, Филиппа Галле и Питера де Йоде; в 1577 г. он издал запоздавшее для его времени учение об архитектуре, составленное по Витрувию. Он соединял блестящую фантазию с полнейшим умением владеть античными ордерами и

современными стилями завитков и оковок. Но, как говорит Галланд, «он никогда не принимал всерьез античного искусства и его строительной строгости». Вредеман де Врис после Флориса был наиболее влиятельным представителем обособившегося нидерландского ренессанса. В Голландии в это же время зодчий и скульптор Корнелис Бломарт (с 1525 до 1594 г. и позже) из Бергейка, поселившийся в Утрехте, преследовал несколько иное направление, проявившееся особенно в Дельфте и в Дордрехте уже в первой половине века. У него явился особый прием строить, чередуя полосы кирпича и бутового камня, а фасады расчленять выступающими аркадами с нишами, в которые, как, например, в склад на Вийнстраате № 70 в Дордрехте, приписанном ему Галландом, еще в 1558 г. применена готическая трехлепестковая арка. Настоящие формы ренессанса являются только в его самом значительном произведении, кафедре собора в Герцогенбуше (1570), еще в простом, благородном виде. Голландский характер фронтонов, большей частью ступенчатых или прямых, реже закругленных по-фламандски, обуславливается все более и более строительным способом из кирпича с прослойками из бута, часто пересекающими пилястры в виде горизонтальных полос. Выступающие полуколонны или пилястры при этом часто ограничиваются верхним этажем или даже фронтоном, а иногда и совсем устраниаются, так что формы ренессанса или барокко намечаются только в дверных и оконных наличниках и в главных фронтонах. В пределах этого стиля некоторые постройки, примыкая к упомянутому ранее ранне-классическому утрехтскому направлению, обнаруживают своеобразный, полный силы стиль в связи с живописно и богато украшенными фасадами: такова, например, гостиница Синт-Янс в Горне; хотя и лишенная каких бы то ни было ордеров колонн, она

имеет, однако, классический плоский треугольный фронтон над окнами и ступенчатый главный фронтон, уступы которого заполнены сидящими фигурами; таково великолепное здание сырной конторы 1582 г. в Алькмаре с нижним этажом в рустику, пробитым полуциркульными арками, и вторым тосканским с полосами песчаника, пересекающими его пилястры, лежащим под двумя верхними коринфским и ионическим этажами. Такова же и красивая, мощная Гагская ратуша с ее ложей на крыше вместо конька, с ее крепким вторым этажом, расчлененным полосатыми пилястрами, и простым бутовым нижним этажом с фронтонными окнами и богатым полуциркульным порталом, положение которого сбоку от оси фасада уравнивает стройной угловой башней. Ряд северо-голландских построек представляет попытки извлечь красочную красоту из сопоставления кирпича со вставками из бутового камня. Иногда цветная полива заменяет камень. Некоторые дома в Монникендам и Эдам имеют узоры из зеленой поливы на красном фоне и красные на желтом. На одном доме в Дельфте имеется фриз 1585 г. с узорами желтого, белого и красного цвета. Постройки из кирпича и бутового камня развиваются затем в национально-голландский стиль, который достиг своей высшей точки в великолепных мясных рядах в Гаарлеме 1602 г. Посредствующие здания, ведущие к ним, это ратуши в Оудеватере (1580), в Франекере (1591), в Венлоо (1598) и даже здание в Лейдене (1597), наиболее раннее произведение Ливена де Кея, автора лучшего гаарлемского здания. В произведениях этого рода завершилось в зодчестве окончательное разделение голландского и фламандского искусства.

3. Нидерландская скульптура XVI века

Ваяние в Голландии XVI века

Многие нидерландские зодчие, нам уже известные, были одновременно и живописцами, а большая часть и скульпторами. Лучшими произведениями нидерландской скульптуры этого времени были части роскошно возведенных уже описанных надгробных памятников, алтарных украшений, каминов, сидений и леттнеров, как показывают сочинения Маршала, Галланда, Детре, Грауля, Гедике и др. Уже этим обуславливается их декоративный характер. В XVI веке в цветущем состоянии находилось производство нидерландских позднеготических резных алтарей прослеженных нами вплоть до этого столетия. Брюссель и в этой области передал руководящее значение Антверпену. В Бельгии, однако, почти все алтари этого рода стали жертвой революционных бурь. Большинство образцов поздних антверпенских алтарей с именами мастеров сохранились поэтому на немецком и скандинавском севере куда они вывозились сотнями. Рядом с этой позднеготической резной скульптурой, все более переходившей к живописному исполнению, в Нидерландах стала теперь постепенно процветать скульптура нового времени. Первым представителем сильного, еще не затронутого итальянским влиянием самостоятельного направления был верхненемецкий придворный скульптор правительницы Маргариты Австрийской Конрад Мейт из Вормса, на которого мы уже указывали. Остается неясным, развился ли Мейт действительно в Нидерландах. Нидерландские документы называют его немцем («dit lallemand»). Во всяком случае, в Нидерландах он приспособился к местным потребностям и привычкам. В Бельгии, где он выполнил двух

лежащих ягнят и трех сивилл для знаменитого, разрушенного в 1796 г. французами алтарного украшения церкви аббатства в Тонгерлоо (1536 до 1548); не сохранилось ни одного произведения его работы. Однако дошли до нас его надгробные памятники церкви в Бру около Бург-ан-Бресс, три великолепных произведения благородного северно-реалистического стиля, исполненных для правительницы, по-видимому, по иностранным образцам. Жак Дюбрёк, в противоположность Мейту, перенес сюда в 1535 г. из Италии стиль Андреа Сансовино. Из скульптурных произведений его знаменитого летнера в Сент Водрю в Монсе (1535–1548), своим желтоватым алебастром резко выступают на черном мраморе постамент статуи Спасителя и семи добродетелей, большие круглые рельефы с изображениями Сотворения Мира, Страшного Суда и Триумфа Религии, затем широкие и низкие рельефы перил с изображениями Тайной Вечери, Се-Человека и Суда над Спасителем, а также высокие каменные рельефы Бичевания, Несения Креста и Воскресения. Все старонидерландские воспоминания здесь исчезли. Евангельские события рассказаны, с внешней стороны наглядно, но без настоящего внутреннего оживления при посредстве стройных, свободных фигур, с несколько рассчитанными движениями. Вместе с Гедике можно проследить на этих произведениях развитие его стиля от многофигурных композиций к более совершенным малофигурным с более ясным построением, от широкой, декоративной манеры к старательной, более твердой, даже более неподвижной манере. Из надгробных памятников работы Дюбрёка определен надгробный памятник священника Эстапа де Крой в соборе Сент Омера (1538–1540). Хотя обезображенный, он представляет умершего, лежащего на саркофаге из черного мрамора уже без животных под

ногами, приданных Мейтом фигурам в Бру, а в головах саркофага еще раз повторена фигура епископа, но живого, молящегося стоя на коленях. И здесь видна свободная, внимательная работа, однако без глубины художественного переживания. Дюбрёк считается учителем того Джованни да Болонья, который обратно принес в Италию нидерландско-итальянское искусство. Нидерландское веяние чувствуется и в одновременном искусстве в Брюгге. Мраморные рельефы знаменитого каминя зала Штеффенов, исполненные Гюйо де Бограном в 1529 г. по проектам Ланселота Блонделя, рисуют историю Сусанны в богатых фигурами, несколько стиснутых и сдавленных, но полных жизни рельефах. Деревянные статуи в натуральную величину Карла V над каминном, его деда и бабки с отцовской и материнской стороны слева и справа от него на стенках, законченные в 1532 г. Германом Глозенкампом по эскизам Блонделя, представляют собой короткие, сильные, проникнутые северной жизнью фигуры. Надгробный памятник Карла Смелого работы Якоба Ионгелинка в церкви Богоматери в Брюгге (1559–1562) был нарочно поставлен в старом стиле, здесь, однако, показывающем свободное мастерство, рядом с более старым памятником его дочери Марии Бургундской. 28 рельефов с амурчиками на тамбурной двери Поля ван ден Шельдена в Оденарде являются произведениями скорее орнаментальной, но все-таки вполне флорентийской манеры. Алтарная пределла Яна де Мона в Нотр-Дам в Галле уже не имеет никаких нидерландских отзвуков ни в своей конной фигуре св. Мартина, ни в продолговатых медальонах, выполненных высоким рельефом с изображением дел милосердия. Превосходные лежащие изображения Адельгейды Эйленборг в церкви в Иессельштейне и герцога Карла Гельдерна в главной церкви в Арнгейме в Голландии снабжены еще

готическими животными в виде подставок для ног. В противоположность им надгробный памятник графа Энгельбрехта II Нассауского и его супруги в соборе Бреды (около 1525) производит уже вполне современное, почти микеланджеловское впечатление: худощавые супруги покоятся на соломенной подстилке, по четырем углам которой стоят на коленях алебастровые в натуральную величину, коленопреклоненные выразительные фигуры древних героев. Предположение, что это не особенно радующее взор произведение принадлежит итальянцу, ничуть не убедительно. Наоборот, 16 рельефов Яна Тервена, изображающие въезд Карла V в Дордрехт, на его дордрехтских хоровых скамьях, и оконченные в 1542 г., являются действительно классическими. Кавалькада отдаленно напоминает фриз Парфенона, и все-таки он, несомненно, принадлежит какому-нибудь голландцу первой половины XVI столетия. Каменные скульптуры Якова Колина, утрехтца, на кампенском камине, рельефные фризы которого изображают Суд Соломона, Великодушие Сципиона, Мужество Спеволы и Неподкупность Дентата, при всей близости к формам ренессанса все же самостоятельны. Надгробный памятник Вредероде в Вианене с изображением цельного костяка под верхней плитой, на которой благородная чета со слегка обозначенными коленями покоится в тихом сне, также приписывается Колину. К Александру Колину из Мехельна, работавшему, как мы видели, в Германии, здесь незачем возвращаться. Из второй половины XVI века мы можем выделить только одного фламандца и одного голландца, уже известных нам архитекторов, антверпенца Корнелиса Флориса и утрехтца Корнелиса Бломарта. Скульптурные произведения Корнелиса Флориса неотделимы от его разукрашенных монументальных построек. Многочисленные рельефы из Ветхого и

Нового Завета на алтарной пределе в Сент Леонарде в Лео расположены в десять ярусов. Статуи святых по углам следуют линиям всего сооружения. Здесь, конечно, нельзя найти большой самостоятельной пластической жизни, но в декоративном отношении скульптуры сливаются с мощным сооружением в одно целое, производящее сильное впечатление. То же можно сказать и о сени церкви в Суэрбемиде около Диста, по обеим сторонам которой около торжественно сидящей в нижней нише Мадонны стоят на коленях жертвователи. В главном здании Флориса, Антверпенской ратуше, рельеф камин с изображением Суда Соломона в аванзале помещения совета и рельеф Избиения младенцев в Венчальной зале, расписанной его братом Франсом, принадлежат к его лучшим произведениям. Затем последовал (в 1573 г.) его знаменитый в виде триумфальной арки леттнер собора в Турнэ, украшенный многочисленными статуями, двенадцатью рельефами с библейскими сюжетами и шестью медальонами Страстей Господних. Из надгробных памятников Флориса, по обыкновению с кариатидами, большинство находится вне Нидерландов. Важнейшими являются памятники Христиана II в соборе в Рёскильде, Густава Вазы в Упсальском соборе, короля Фридриха I в соборе в Шлезвиге и герцога Альбрехта I Прусского в Кёнигсбергском соборе. Его влияние на всем севере, как показал Эренберг, было огромно. Его стиль, однако, был обусловлен скорее временем, чем его личностью, и поэтому является кратковременным. Корнелис Бломарт, ученик Тервена, первую половину своей жизни был скульптором. Множество скульптурных произведений на знаменитой кафедре его в Герцогенбуше позволяет распознать также работу учеников. Достоверно Бломарту принадлежит живо выполненный фриз с мальчиками-клирошанами на цоколе перил кафедры, но

едва ли можно приписать ему пять роскошных рельефов с изображением проповеди Христа, ап. Павла, ап. Петра, Иоанна Крестителя и ап. Андрея, напоминающих лучшие немецкие работы XVI столетия. Ряд менее замечательных амстердамских скульптур второй половины XVI века открывает, как говорит Галланд, «что и голландская пластика того времени шаг за шагом удалялась от идеального итальянского образца, чтобы стать ближе к реалистическому течению современной ей живописи».

4. Нидерландская живопись XVI столетия

Развитие нидерландской живописи

Живопись и в XVI столетии оставалась любимым искусством Фландрии и Голландии. Если нидерландское искусство этого времени, несмотря на величавый, спокойный и зрелый расцвет XV века и еще более значительное и свободное, дальнейшее развитие в XVII веке, является все же искусством переходным, ищущим путей, то причина этого, что бы там ни говорили, лежит, главным образом, в мощном, но неравномерном переходе на север южного языка форм, переработка которых руководящими нидерландскими живописцами XVI века удалась на взгляд лишь современников, но не на взгляд потомства. Что нидерландские художники этого времени не довольствовались, подобно большинству немецких, странствованиями в Северную Италию, а направлялись прямо в Рим, изысканный стиль которого противоречил северной натуре, стало для нее роковым. Рядом с «римским» направлением, достигшим апогея в 1572 г. в основании антверпенского братства романистов, национальное течение именно в области живописи никогда не иссякало. За редкими национальными начинаниями, в которых находило продолжение

и цвет движение XV века, последовали десятилетия итальянского преобладания. Во второй половине столетия, когда этот «итальянизм» быстро застыл в академической манере, против него немедленно явился сильный национальный отпор, указавший живописи новые пути. Если Германия ранее шла впереди в самостоятельной выработке жанра и пейзажа в графике, то теперь эти отрасли стали в нидерландских руках самостоятельными ветвями станковой живописи. Затем последовали портрет-группа и архитектурный мотив в живописи. Открылись новые миры. Однако между Фландрией и Голландией в течение всего XVI века шел такой оживленный обмен живописцами, что происхождение мастеров значило меньше, чем традиция, которой они следовали. В первой половине XVI столетия нам придется наблюдать развитие нидерландской живописи в различных главных ее очагах; во второй – поучительнее будет проследить развитие отдельных отраслей. В Нидерландах теперь господствовала станковая живопись. На репродукционные искусства, гравюру на дереве и на меди, оказывает влияние по большей части верхненемецкая графика. Несмотря на значение Луки Лейденского, живописца-гравера с самостоятельной фантазией, несмотря на заслуги таких мастеров, как Иеронимус Кок, Иеронимус Вирикс и Филипп Галле для распространения открытий своих земляков и несмотря на высокую живописную законченность, которую гравюра на меди приобрела в эклектических руках Гендрика Гольциуса (1558–1616) и его учеников, гравюра на меди и гравюра на дереве не играют в Нидерландах такой важной роли, как в Германии. Книжная миниатюра и в Нидерландах жила лишь остатками прежнего расцвета, на плоды которых мы можем указать лишь при случае. Напротив, стенная живопись именно здесь решительнее, чем где-либо,

уступила свои права и обязанности, с одной стороны, тканью ковров, историю которого написали Гиффрз, Мюнц и Пеншар, а с другой живописи по стеклу, исследованной Леви, преимущественно в Бельгии. Тканья ковров нельзя исключать из великого искусства нидерландцев XVI века живописать на плоскости. Такие произведения всей остальной Европы бледнеют перед нидерландским тканьем ковров; в Нидерландах же руководящее значение в этом искусстве теперь бесспорно получил Брюссель. Действительно, даже Лев X заказал изготовить знаменитые рафаэлевские ковры в мастерской Петера ван Альста в Брюсселе в 1515–1519 гг.; ряд других известнейших серий ковров, рисованных итальянцами, сохранившихся во дворцах, церквях и собраниях, несомненно, брюссельского происхождения. Назовем 22 ковра с деяниями Сципиона в Гард-Мёбль в Париже, 10 гобеленов с историей любви Вертумна и Помоны в мадридском дворце и 26 тканых ковров из истории Психеи во дворце в Фонтэнбло. По нидерландским картонам Баренда ван Орлея (ум. в 1542 г.) и Яна Корнелиса Вермейена (1500–1559) были вытканы также охоты Максимилиана в Фонтэнбло и завоевание Туниса в мадридском дворце. Эта отрасль искусства забыла теперь свой прежний строгий стиль, с ограниченным пространством, для более живописного, а свою глубину стиля для роскоши более ярких красок. В то же время живопись по стеклу в Нидерландах, как и повсюду, пошла по тому же более пластическому, с более яркими красками направлению; и именно здесь она впервые широко и роскошно развернула свое великолепие. Такие серии окон, как в церкви св. Вальтруды в Монсе (1520), в церкви св. Иакова в Люттихе (1520–1540) и церкви св. Екатерины в Гоогстраатене (1520–1550), живопись которых в архитектурных мотивах проникнута еще готическими отзвуками, а также боль-

шие серии, всецело одетые в формы ренессанса, например роскошные окна собора в Брюсселе, частью восходящие к Орлею (1538), и большой церкви в Гуде, работы частью Вутера и Дирка Крабета (1555–1577), частью Ламберта ван Норта (до 1603), относятся к крупнейшим произведениям живописи на стекле XVI столетия. Если даже согласиться, что древняя мозаичная стеклянная живопись была более стильной, чем новомодная живописная, то все же нельзя не поддаться впечатлению спокойной, с небольшим числом красок гармонии больших окон этого направления. Особый род монументальной живописи представляют в одной части Голландии большие, писанные на дереве картины для потолочных сводов, которые во многоугольниках церковного хора представляют темперой Страшный Суд и другие библейские события, как параллели Ветхого Завета к Новому. Картины этого рода, изданные и оцененные Густавом ван Калькеном и Яном Сиксом, снова открыты в церквях в Энкгуйзене (1484), Нардене (1518), Алькмаре (1519), Вармгуйзене (1525) и в церкви св. Агнесы в Утрехте (1516). Самые старые сведения о нидерландской живописи XVI века находятся в описании Нидерландов Гвиччиардини, в эпиграммах к картинам Лампсония и в знаменитой книге о живописцах Кареля ван Мандера с примечаниями Гийманса на французском и Ганса Флёрке на немецком языке. Из общих сочинений следует указать на труды Ваагена, Шнаазе, Михиеля, А.И. Вотерса и Тореля, а также на работы Ригеля и Б. Рияля. Опираясь на Шейблера, и автор этой книги лет тридцать назад потрудился над изучением нидерландской живописи этого периода. С тех пор результаты его частью дополнены, частью подтверждены новыми отдельными разысканиями Шейблера, Гийманса, Гулина (ван Лоо) и Фридлендера. Историю антверпенской живописи

писали Макс Роозес и Ф. И. ван ден Бранден; для истории лёвенского искусства уже больше тридцати лет назад положил основание ван Эван, для мехельнского – Нееффс, для люттихского – Гельбиг, для гаарлемского ван дер Виллиген.

Привлекательность Нидерландов для художников

Уже в первой четверти XVI столетия в Антверпен стекались художники самых различных фламандских, голландских и валлонских городов. В списках мастеров и учеников антверпенской гильдии живописцев, опубликованных Ромбоутсом и ван Лериусом, среди тысяч неизвестных имен перед нами проходит и большинство знаменитых нидерландских живописцев этого столетия. Во главе их стоит Квентин Массейс Старший, великий фламандский мастер, который, как теперь всеми признано, родился в 1466 г. в Лёвене от родителей антверпенцев, а в 1491 г. стал мастером гильдии св. Луки в Антверпене, где и умер в 1530 г. Наши сведения об этом мастере в новейшее время возросли благодаря Гиймансу, Карлу Юсти, Глюку, Когену и де Бошеру. Коген показал, что Квентин в Лёвене воспитался на произведениях строгого старофламандца Дирка Боутса и, по-видимому, примыкал с его сыну Альбрехту Боутсу (приблизительно 1461–1549), которого Ван Эвен, Гулин и другие видят в мастере «Успения Богоматери» Брюссельского музея. Был ли Квентин в Италии, не доказано и не вытекает с необходимостью из его стиля, который мог развиваться на местной почве до большой свободы, широты и воодушевления, свойственных духу того времени как на севере, так и на юге. Даже отзвуки ренессанса в строении его более поздних картин и в костюмах, полная настроения ширь его пейзажей с роскошными по-

стройками на горных лесных склонах и нежность его уверенной моделировки тела, не имеющей, однако, ничего общего со «сфумато» Леонардо да Винчи, не убеждают нас в том, что он должен был знать произведения этого мастера. Все же он ничуть не оставался холодным к движению ренессанса и смело и сильно вел вперед фламандскую живопись в русле своего времени. Конечно, у него нет разнообразия, основательности и духовной глубины Дюрера, но он превосходит его живописной силой кисти. Язык форм Квентина, в общем северный по существу и не свободный от грубости и угловатости в своей зависимости от других стилей, проявляется в некоторых головах самостоятельного типа с высоким лбом, коротким подбородком и маленьким, слегка выступающим ртом. Его краски сочные, светлые и сверкающие, в тоне тела переходят к холодной одноцветности, а в одеждах к тому переливчатому оттенению различными красками, которое Дюрер определенно отбросил. Его письмо при всей своей мощи доходит до старательной отделки деталей, вроде прозрачных снежинок и развевающихся отдельных волосков. Богатство воображения не свойственно Квинтону, но тихим действиям он умеет придавать чрезвычайно интимную душевную жизнь. Главные группы его картин обыкновенно занимают передний план во всю ширину; светлый пейзаж составляет величавый переход от среднего плана к заднему. Погрудные изображения в натуральную величину Спасителя и Его Матери в Антверпене, написанные с любовью, но сухо переработанные, относятся, несомненно, еще к XV столетию. Их повторения в Лондоне имеют вместо темно-зеленого фона золотой. Четыре больших запрестольных образа дают понятие о зрелой силе Квентина в начале нового столетия. Старшими являются створки возникшего в 1503 г. резного алтаря в Сан Сальвадоре в

Вальядолиде. На них изображены Поклонение Пастырей и Волхвов. Доказательства, приводимые Карлом Юсти, заставляют признать в них произведения очень типичные для Квентина. Известными, легко доступными большими и лучшими работами Квентина являются законченный в 1509 г. алтарь св. Анны Брюссельского музея, блистающий спокойной красотой, со св. Родом в мечтательном настроении средней части и законченный в 1511 г. алтарь ап. Иоанна Антверпенского музея, средняя часть которого в широкой, мощной и проникнутой страстью картине представляет Плач над Телом Христа. Створки алтаря св. Анны содержат события из жизни Иоакима и Анны, написанные широко и жизненно с прекрасной передачей душевной жизни. Створки Иоанновского алтаря имеют на своих внутренних сторонах мучения двух Иоаннов, причем фигуры их на наружных сторонах по старому обычаю представлены в виде статуй, написанных в серых тонах на сером фоне. Четвертым в ряд с этими работами становится по Гулину большой триптих Квентина с Распятием в собрании Майер ван ден Бергта в Антверпене. Из числа небольших религиозных изображений к ним присоединяются несколько картин, раньше считавшихся работами «пейзажиста» Патинира, и прежде всего прекрасные Распятия с Магдалиной, обнимающей подножие креста Национальной галерее в Лондоне и в галерее Лихтенштейна в Вене. К этим картинам примыкает прекрасный небольшой «Плач над Телом Христа» в Лувре, мастерски передающий окоченение Святого Тела и Скорбь Марии и Иоанна, не всеми, впрочем, признаваемый за произведение Квентина. Несомненно, подлинными являются роскошные, торжественно сидящие Мадонны в Брюсселе и в Берлине и поразительные изображения Магдалины в Берлине и Антверпене. Квентин Массейс был также завершителем

нидерландского бытового жанра с полуфигурами в натуральную величину. Большинство сохранившихся картин этого рода, с деловыми людьми в конторах, являются, конечно, только работами мастерской. Собственноручной работой, судя по уверенному, законченному письму, является «Весовщик золота и его жена» в Лувре, «Неравная пара» у графини Пурталес в Париже.



Рис. 76. Массейс, Квентин. Портрет нотариуса

Само собой понятно, что Квентин был также величайшим портретистом своего времени. Более выразительных и художественных портретов, чем его, в это время нигде не писали. Самые известные – это портрет

какого-то каноника на фоне широкого, прекрасного пейзажа в галерее Лихтенштейна, портрет Петра Эгидия в его кабинете в Лонгфорд-Касл и портрет пишущего Эразма в палаццо Строганова в Риме. Портрет Жеана Каронделета на зеленом фоне в Мюнхенской пинакотеке приписывается лучшими знатоками Орлею. Все возрастающую широту замысла и способы живописи мастера можно проследить именно по этим портретам.



Рис. 77. «Сборщик податей» в Мюнхене в 1542 г.

Несомненные последователи явились у Квентина Массейса прежде всего в области жанрового портрета в большую полуфигуру. Некоторые портреты этого рода,

раньше считавшиеся его произведениями, например «Двое скряг» в Виндзоре, на принадлежности которого Квентину настаивают де Бошер, и «Торг из-за курицы» в Дрездене, вследствие их бессодержательных форм и холодных красок, снова стали приписывать его сыну Яну Массейсу.

К Квентину тесно примыкает также Маринус Клас из Ромерсваля (Реймерсваля) (с 1495 до 1567 г. и позже), бывший в 1509 г. учеником антверпенской гильдии. Его манера письма суровее, но тем не менее бессодержательнее, чем манера Квентина. С особой любовью он останавливается на морщинах кожи и на частностях оконечностей. «св. Иероним» в Мадриде написан им в 1521 г., «Сборщик податей» в Мюнхене в 1542 г., «Меняла с женой» в Копенгагене в 1560 г. На бытовую картину похоже также его «Призвание апостола Матфея» в собрании лорда Нортбрука в Лондоне. Этими картинами мы обозначили его любимые сюжеты. Гулин называет его «одним из последних великих национально-фламандских мастеров».

Иоахим Патинир

Патинир из Динана (1490–1524), ставший антверпенским мастером в 1515 г., первый истинный пейзажист, признанный таковым и Дюрером, развился рядом с Боутсом, Давидом и Квентином Массейсом. Но все-таки свои пейзажи с деревьями, водами и домами, со скалами на заднем плане, громоздящимися на скалы, он соединял еще всюду с библейскими событиями и не давал таких органически развитых и цельных по построению пейзажей, как пейзажные акварели Дюрера или небольшие масляные картины Альтдорфера и рисунки Губера. В отдельных частях Патинир естественно и художественно наблюдал и передавал крутые скалистые утесы, пышные группы деревьев, широкие речные

виды своей родины, долины верхнего Мааса; листья деревьев он по старонидерландскому образцу изображал зернисто, точками: однако он так фантастично и без соблюдения перспективы нагромождает отдельные части одну на другую, что его картины природы кажутся в общем загроможденными и неестественными. Главные картины с его подписью являются: пейзаж в Мадриде с «Искушением св. Антония», приписываемый теперь Квентину Массейсу, и величественный пейзаж с «Крещением Господним» Венской галереи. Его подпись имеет и пейзаж с «Отдыхом на пути в Египет», его любимым дополнением к пейзажу в Антверпене и со св. Иеронимом в Карлсруэ. В Берлине, кроме музея, его работы имеются в собрании Кауфмана; в других странах с ним можно познакомиться в главных галереях Мадрида и Вены.



Рис. 78. Искушение св. Антония

Рядом с Патиниром развивался второй, почти современный ему пейзажист долины Мааса, Генри (Гендрик) Блес или Мет де Блес из Бувины (с 1480 до 1521 г. и позже), прозванный итальянцами Чиветта за его знак «сыча». Достоверно, что он был в Италии, менее достоверно, что он жил в Антверпене, ряд посредственных картин религиозного содержания, именно «Поклонение волхвов» и их прототип с подписью «Henricus Blesius» Мюнхенской пинакотеки, действительно возникли в Антверпене. Их ландшафтные дали, судя по мотивам и исполнению, примыкают к ландшафтам Патинира, хотя их коричневый тон светлее. Все же стиль фигур этих картин имеет слишком мало общего со стилем фигур настоящих пейзажей Чиветты, исключительного пейзажиста старинных источников, чтобы не могло возникнуть некоторого сомнения в принадлежности религиозных картин указанной Блесовской группы пейзажисту Генри Мет де Блесу. Подпись на мюнхенской картине во всяком случае мы вместе с Фоллем считаем подлинной. Пейзажист с этим именем, по сравнению с Патиниром, во-первых, отличается более белесоватым колоритом, затем он увереннее, но скучнее по композиции, наконец мягче, но напыщеннее по манере письма. Вместе с тем он скоро отказывается от оснащения пейзажа религиозными фигурами и заменяет их жанром. Среднему зрелому времени принадлежат его пейзажи с Крестным путем Венской академии художеств и палаццо Дориа в Риме, большой фантастический горный пейзаж с вальцовальнями, доменными печами и кузницами в Уффици и пейзаж со скалами, рекой и (почти незаметным) самаритянином Венской галереи, владеющей целым рядом его картин. На переходе к последней манере стоит пейзаж с торговцем и обезьянами в Дрездене. Достоверно работал в Антверпене Ян Госсарт из Мобёжа (Мабюзе; около

1470–1541), обыкновенно называемый Мабюзе по имени его родного города, по-латыни Malbodius. От Давида он перешел к Квентину, а затем в Италии (1508–1519), переработав влияние верхнеитальянских школ, развился в главного представителя римско-флорентийского стиля в Бельгии. В преобразовании языка форм у него принимают участие не только архитектура, но и фигуры и вся композиция, и потому своей холодной пластической, деланной резкостью его стиль кажется манерным и нехудожественным.



Рис. 79. «Нептун и Амфитриты» в Берлине

Напротив того, более ранние произведения Мабузе, например знаменитое с подписью его «Поклонение волхвов» в Касл-Ховарде, «Христос на Масличной горе» в Берлине, «Трехчастный алтарь Мадонны» в музее в Палермо, являются старонидерландскими произведениями с проникающим, жизненным языком форм и красками. Из картин позднего времени «Адам и Ева» в Гэмттон-Корте, «Евангелист Лука, пишущий Богородицу» в Рудольфинуме в Праге и «Мадонны» в Мадриде, Мюнхене и Париже при всем техническом искусстве отличаются уже намеренной холодностью форм и тонов его италянизма; мифологические картины этой манеры, вроде «Геркулеса и Деяниры» у Кука в Ричмонде (1517), «Нептуна и Амфитриты» в Берлине и «Данаи» в Мюнхене (1527) тем невыносимее, что все еще стремятся соединить совершенно реалистические головы с холодной пластикой тел. Портреты Мабузе в Берлине, Париже и Лондоне показывают его, однако, с лучшей стороны. Все-таки портретная живопись всегда возвращается к природе.

Родственным мастером, развившимся под влияниями Квентина, Патинира и Мабузе, был Йос ван Клеве Старший (около 1485–1540), в 1511 г. амстердамский мастер, во всяком случае побывавший в Италии. После исследований Кеммерера, Фирмених-Рихарца, Юсти, Глюка, Гулина и других можно считать почти вполне установленным, что плодовитый, прекрасный и симпатичный мастер «Успения Богородицы», известный под таким именем по его двум образам с этим сюжетом в Кёльне (1515) и в Мюнхене, не кто иной, как этот Йос ван Клеве Старший, хотя Фоль признает за ним только мюнхенский образ. Шейблер оказал большую услугу сопоставлением его работ. Указанные картины его кисти, равно как и другие более ранние, при всей своей нижненемецкой приятности и простоте, уже

тронуты первыми влияниями ренессанса. Главные произведения его среднего возраста, когда он соединял еще свежесть рисунка с теплыми красками и плавной кистью, это – благородный церковный алтарь «Мадонны с вишнями» в Вене, небольшое «Поклонение волхвов» в Дрездене, великолепная «Мадонна» в Инс-Голле около Ливерпуля и «Распятие» у Вебера в Гамбурге. Их отличают богатые, но лишь наполовину выражающие формы ренессанса постройки с играющими скульптурными амурчиками и прекрасные пейзажи, продолжающие более уравновешенно манеру Патинира. Его позднейшую манеру, более холодную лишь в некоторых пластически выраженных фигурах, а сравнительно с Мабюзе более мягкую и нежную по моделировке, представляют большое «Поклонение волхвов» в Дрездене, изображения «Плача над Христом» в Лувре и в Штеделевском институте, «Алтарь трех волхвов» в Неаполе и «Святое Семейство» в палаццо Бальби в Генуе. Его мягко и ровно написанные портреты в галереях Берлина, Дрездена, Кёльна, Касселя и Мадрида и прекраснейший среди них мужской портрет собрания Кауфмана в Берлине слывут еще и слыли раньше большей частью под чужими именами. Еще более сильное влияние Квентина Массейса, чем мастер «Успения Богородицы», показывают «мастер из Франкфурта», изученный Вейцкером, с его главной картиной алтарного Франкфурта, изученный Вейцкером, с его главной картиной алтарного «Распятия» Штеделевского института, и «мастер капеллы Святой Крови» в Брюгге; галерея Вебера в Гамбурге обладает «Алтарем Девы Марии» его работы.

Брюссельская школа

Обращаясь к Брюсселю, встречаем здесь уже в первые десятилетия века отличного местного мастера, Баренда ван Орлея (ум. в 1542 г.), закончившего, как говорят, свое образование под руководством Рафаэля в Риме, хотя в то же время нельзя доказать его пребывания в Италии. Художник XV столетия вначале, он около 1520 г., под влиянием Рафаэля, Дюрера и Мабюзе, переходит к романизму и сам является наиболее значительным представителем его в Нидерландах. Еще лет тридцать назад Альфонс Вотерс показал, а недавно Фридендер снова основательно подтвердил, что вначале он посвящал себя главным образом старинной живописи, а впоследствии тканью ковров и живописи по стеклу в обширных размерах. По его картонам были изготовлены не только упомянутые уже «Охоты Максимилиана» Лувра, но и «Жизнь Авраама» в Гэмптон-Корте и в Мадриде, «Битва при Павии» в Неаполе и некоторые из самых красивых картин на стекле брюссельского собора.



Рис. 80. Битва при Павии

Самым ранним из сохранившихся запрестольных образов Фридлендер считает «Алтарь апостолов», средняя часть которого с событиями из жизни апостолов Фомы и Матфея принадлежит Венской галерее, а створки – Брюссельской. Он относит его к 1512 г. Створка алтаря св. Вальбурги в Туринской галерее, украшенная в чистом готическом стиле, проникнутая не менее старофламандским духом, была начата лишь в 1515 г., а закончена в 1520 г. Почти одновременный алтарь с изображением Проповеди св. Норберта в Мюнхене дает уже архитектуру ренессанса, конечно, слабо понятую. Среди его отличных, простых и правдивых портретов его подпись имеет портрет доктора Целле 1519 г. в Брюсселе. Итальянизм Орлея проявляется вполне и сразу, хотя и в мягкой переработке, в «Испытаниях Иова» (1521) Брюссельского музея, в недавно приобретенной «Мадонне» Лувра (1521), которой соответствует подобная же картина 1522 г. во владении частного лица в Испании, а также в алтаре «Призрения бедных» Антверпенского музея, с изображением Страшного Суда и дел милосердия. На алтарь с Распятием в Роттердаме мы смотрим как на произведение более позднее, а самым зрелым произведением мастера считаем вместе с Фридлендером портрет Каронделета в Мюнхене, приписываемый Моссейсу. Запрестольные образа конца его жизни оказались довольно посредственными работами его мастерской. Питер Кок ван Альст (1502–1550), «фламандский Витрувий» путешественник по Италии, живший в Антверпене ранее переселения в Брюссель, был учеником Орлея. Как живописца в духе Орлея мы знаем его по «Тайной Вечере» в Брюссельском музее. В том же собрании находятся картины художников, родственных Орлею, Корнелиса и Яна ван Конинкского (1489–1554), в которых нет следов какого-либо развития вперед, видимого,

однако, в картинах и брюссельского пейзажиста Луки-Гассель ван Гельмонта (1496–1561) Венской галереи и собрания Вебера в Гамбурге, который следовал направлению Чиветты. Никакие пейзажи этой школы с реки Мааса, однако, не могут сравниться по непосредственности восприятия и красочности выражения с пейзажами Альтдорфера и Дунайской школы.



Рис. 81. Фламандский Витрувий

К Брюссельской школе мы вместе с Гулином могли бы по-прежнему отнести также «мастера женских полуфигур», в котором Викгофф предполагает ни много ни мало как Жана Клуэ, нидерландского придворного живописца французского короля Франциска I. Талантливый венский ученый действительно придавал вероятие

тому, что он работал во Франции, но что он был Жаном Клауэ остается более чем сомнительным. Его читающие или занимающиеся музыкой дамы, обыкновенно написанные порознь или по несколько в полуфигуру среди богато убранной обстановки, сохранились во многих собраниях. Викгофф недавно выделил и пересмотрел их. Самые красивые три дамы, занимающиеся музыкой, галереи Гарраха в Вене. В смысле утонченности бытового жанра эти изображения, соединяющие с благородными позами и спокойным оживлением простую живопись и горячие краски, берут новую ноту в истории живописи. В Брюгге сразу же обращают на себя внимание непосредственные преемники Давида. К ним принадлежит Адриан Изенбрандт, мастер гильдии города Брюгге с 1510 г., умерший в 1551 г. Вместе с Гулином мы, быть может, и имеем право видеть его произведения в тех картинах, которые Вааген ошибочно приписал гаарлемскому мастеру Яну Мостарту. Не обладая большим воображением в своих спокойных, проникнутых настроением пейзажах, просто и ясно нарисованных фигурах, в пышности своих глубоких тонов при не вполне чистых телесных тонах, он доводит стиль Давида до более нежной прелести. Его большое «Поклонение волхвов» в церкви Девы Марии в Любеке носит дату 1581 г., а «Скорбящая Богоматерь» в церкви Богоматери в Брюгге написана по крайней мере на десять лет позже. Из числа очень часто приписываемых ему картин Гулин выделил некоторые, например «Явление Мадонны» («*Deipara Virgo*») Антверпенского музея, и приписал их Амброзиусу Бенсону (ум. около 1550 г.), ставшему мастером города Брюгге в 1519 г. Новое противоположное искусству этих мастеров национальное направление в духе Квентина, со стилем которого вступают в борьбу итальянские влияния, представляет Ян Прево (Provost)

из Монса, поселившийся около 1494 г. в Брюгге и умерший здесь в 1529 г., своими более поздними единственно достоверными картинами, например Страшным Судом 1525 г. в музее в Брюгге, другим Страшным Судом у Вебера в Гамбурге и Мадонной во славе в С.-Петербурге. Наоборот, Ланселот Блондель (1496–1561), картины которого выдаются своей богатой орнаментикой, выполненной коричневым тоном по золоту и холодными формами фигур, поплыл вполне по течению ренессанса. Алтарный образ 1523 г. с житиями святых Козьмы и Дамиана в церкви св. Иакова дает пример его раннего, еще неровного стиля, а зрелый позднейший стиль выражен в алтаре Мадонны 1545 г. в соборе и в картине с апостолом Луккой того же года Музея в Брюгге. За Блонделем последовали затем менее передовые Клаисы, из которых только Петер Клаис-Старший (1500–1576), отличный подписной автопортрет 1560 г. которого имеется в Национальной галерее в Христиании, переходит за пределы первой половины столетия.

Искусство Северных Нидерландов

Самые значительные живописцы первой половины XVI века, изученные в новейшее время Дюльбергом, собрались в северных Нидерландах, особенно в Лейдене, Утрехте, Амстердаме и Гаарлеме. Главное движение впервые с новой силой проявилось в Лейдене. Мастером, вступившим на новые пути, явился здесь Корнелис Энгебрехтс (1468–1533). Два главных произведения его в Лейденском музее – это алтарь с Распятием (около 1509 г.), Жертвоприношением Авраама и Медным змием на внутренних сторонах, Осмеянием и Венчанием Спасителя терновым венцом на наружных сторонах створок и алтарь с Плачем над Телом Христа (около

1526 г.) с небольшими сценами Страстей Христовых по сторонам его и с великолепными створками с жертвователями и святыми. В обоих произведениях величественна страстность живого повествования, удачно введенного в область богатого пейзажа. В Распятии великолепна передача тела, несмотря на коричнево-серые тени и сильное совместное действие отдельных сверкающих красок; патетические движения все-таки несколько театральны; вытянутые, удлиненные фигуры с их маленькими головами, длинными ногами, толстыми икрами и тонкими лодыжками имеют, по-видимому, лишь отдаленное родство с природой; его мужские лица с длинными носами, женские типы с высокой верхней частью лица и поразительно короткой нижней частью не имеют для себя никакого подобия. Картины алтаря с Плачем над Телом Христовым написаны менее резко и исполнены мягче и более в тоне, взятом в коричневой гамме. Вся архитектура на этих картинах, понятно, позднеготическая, а все фигуры, при отсутствии вообще верных соотношений, самостоятельно стремятся от связанности XV к свободе XVI века. Перечислять многочисленные небольшие картины других собраний, с недавнего времени приписываемые Энглебрехтсену лучшими знатоками, мы здесь не можем. Все же в число их входит небольшое «Искушение св. Антония» в Дрездене!



Рис. 82. Лука ван Лейден

Главным учеником Энгбрехтса был знаменитый сын Гюи Якобса, Лука ван Лейден (с 1494 или раньше до 1533 г.), выступавший не только как живописец, но и резчик и гравёр своих композиций и рисовальщик для гравюры по дереву, в чем его можно сравнить с Дюрером. Он оставил 170 гравюр на меди, 9 офортов и 16 гравюр на дереве. Художественное развитие его выступает яснее всего в гравюрах на меди, выделенных Фольбером. После опытов раннего времени, например спящего Магомета (1508), уже в Обращении Савла (1509) и в Искушении св. Антония с вытянутыми, как у Энгбрехтса, фигурами, молодой мастер переходит к более ясному языку форм и к более правильной группировке на фоне богатых пейзажей. Уже в 1510 г. на листах с «Адамом и Евой в изгнании», «Ессе Ното», «Молочницей» он достигает изумительной высоты зрелого национального стиля, внутренней жизни и нежной технической законченности, затем на листах с «Пентефрием» (1512) и «Пирамом» (1514) он старается передать страстное чувство, а в следующий период такими гравюрами, как «Несение Креста» (1515), большая

«Кальвария» (1517) и «Христос в образе садовника» (1519) становится под знамя Дюрера. Влияние Дюрера на Луку достигает своей высшей точки в портрете императора Максимилиана (1520), в более обширной серии Страстей Христовых (1521), в «Зубном враче» (1523) и в «Хирурге» (1524). Но около 1525 г. Лука под влиянием Мабузе открыто перешел к римской школе Маркантонио, явственно просвечивающей не только в формах, но и в содержании его изящных орнаментальных гравюр (1527 и 1528), в «Венере и Амуре» (1528), в серии Грехопадения (1529) и «Венере и Марсе» (1530). Область его сюжетов была так же разнообразна, как область сюжетов Дюрера; но по духу, силе и проникновенности Лука не может идти в сравнение с великим нюрнбержцем. Его дошедшие до нас картины масляными красками подтверждают это впечатление. К свежему и бодрому по краскам юношескому времени относятся: «Игроки» графа Пемброка в Уильтон-Гоузе и «Игроки в шахматы» в Берлине. Около 1515 г. возникла его роскошная по краскам, слегка тронутая веяниями ренессанса берлинская Мадонна. Дух ренессанса сильнее чувствуется в «Мадонне» и «Благовещении» 1522 г. в Мюнхене. Лучшими произведениями итальянского направления позднего времени являются его знаменитый Страшный Суд (1526) в Лейденском музее, затем «Моисей, источающий воду из скалы» Германского музея (1527), важная в своем роде картина с манерными, длинными фигурами и холодная по краскам, и в трех частях картина с изображением исцеления Иерихонского слепца (1531) в Петербурге. Средняя картина Страшного Суда в Лейдене представляет Христа вдали, без Марии и Иоанна, на радуге, под ним, справа и слева апостолы, с любопытством глядящие из-за облаков, а на земле со слегка изогнутым горизонтом «Воскресение мертвых». Фигуры не сгучены в клубок, а

в намеренно итальянском духе ясно и определенно рассеяны по картине в одиночку или группами, но невольно выражены собственным языком форм. Каждая обнаженная фигура стремится проявить себя и выделяется особенным, произвольным телесным тоном среди соседних фигур. При всей рассчитанности форм величественное произведение все же вполне самостоятельно задумано и исполнено. Своей живописностью, передачей жизни атмосферы, нежной гармонией тонов и легкой плавностью письма оно превосходит почти все одновременные произведения северной живописи. В Амстердаме в первые десятилетия века процветал мастер Якоб Корнелис ван Остсазанен (1470–1533), применявший в своих позднейших картинах архитектурные формы ренессанса, но по существу своего воображения оставшийся строгим и сухим художником в старонидерландском духе. Предположение, что он зависит от Энгебрехтса, лишено всякой очевидности. Его фигуры имеют высокие лбы и маленькую нижнюю часть лица. Он выписывает отдельно каждый волосок, а околичности переднего плана исполняет твердо и старательно. Он сочно наносит краски и старательно, хотя несколько резко моделирует в светлых, богатых тонах. Его гравюры на меди знали уже Барч и Пассаван, а картины его сопоставил впервые Шейблер. Его «Саул у Эндорской волшебницы» в Рийксмузеем возник в 1560 г., а мужской портрет того же собрания в 1533 г. Картины Остсазанена находятся также в Касселе, Берлине, Антверпене, Неаполе, Вене и Гааге. Соединение внешней пышности с теплотой внутреннего чувства представляет их своеобразную привлекательность.



Рис. 83. Саул у Эндорской волшебницы

В Утрехте славился Ян ван Скорел (1495–1562), мастер, считаемый за настоящего насадителя италянизма в Голландии. Он был учеником Якоба Корнелиса в Амстердаме, Мабюзе в Антверпене, а затем ездил в Германию и Италию. Раннюю манеру его с германским влиянием Дюрера показывает прекрасный алтарный складень со Святым родом 1520 г. в Обервеллахе, полный непосредственной наблюдательности. Среднюю, итальянскую манеру его представляет «Отдых на пути в Египет» в Утрехтском музее и Дюльбергу напоминает Доссо Досси. Из его более поздних, холодных, намеренно подражающих римской школе картин, сопоставленных Юсти, Шейблером и Боде, написанных все же по-нидерландски с коричневатыми тенями, «Распятие» (1530) в Боннском провинциальном музее носит знак имени Скореля. Проникнутое настроением в пейзаже «Крещение Господне» в Гаарлемском музее удостоверено ван Мандером. С остальными картинами

этой манеры можно лучше всего познакомиться в Утрехте и в Амстердаме. Превосходен также его алтарь с Христом в виде садовника у Вебера в Гамбурге. Еще живее его портреты, например Агаты ван Схонговен (1529) в галерее Дориа в Риме. Картины на дереве Гаарлемского и Утрехтского музеев, с изображением гаарлемских и утрехтских паломников в Святую Землю в виде полуфигур, идущих одна за другой, являются ступенями, предваряющими портретные группы великой голландской живописи. По-видимому, Скорелю принадлежит и фамильный портрет Кассельской галереи, производящий такое сильное впечатление.

Ян Мостарт

Главным гаарлемским мастером этого времени считается Ян Мостарт (1474–1556). Так как достоверных работ его не сохранилось, то их ищут среди хороших работ безымянных мастеров. Недавно Глюк сделал вероятное предположение, что прекрасный мужской портрет в Брюсселе с Тибуртинской сивиллой на пейзажном фоне, две створки с жертвователями того же собрания и прелестное «Поклонение волхвов» в амстердамском Рийксмузее – подлинные произведения Мостарта. Бенуа и Фридендер прибавили сюда, кроме некоторых портретов, прекрасный алтарь Страстей Господних, собственность д'Ультремон в Брюсселе, возникший будто бы в Гаарлеме, но с такой монограммой, которую ни в каком случае нельзя отнести к Мостарту. Во всяком случае, настоящий Мостарт, если он таков, является переходным мастером от готики к ренессансу, одаренным талантом в области пейзажа и портрета и умением красиво писать.



Рис. 84. «Поклонение волхвов» в амстердамском Рийксмузее

Вторая половина XVI столетия, как было сказано, принесла нидерландской живописи вместе с новым национальным реализмом полную победу над итальянским идеализмом, подготовившим тем не менее свободу движения великой национальной живописи XVII века. Великие мастера этого вполне развившегося нидерландского италянизма второй половины XVI века отличаются от своих предшественников, к которым они примыкали, Орлеев, Мабюзе и Скорелей, резким и односторонним подражанием югу. Целью их стремлений, которой они и достигли, было называться нидерландскими Микеланджело и Рафаэлями. Несомненно, что они располагали большим техническим умением, и это сказывается особенно в их портретах, принуждавших их держаться натуры. Их большим манерным картинам светского или священного содержания часто недоставало не только непосредственного взгляда и чувства, но и всех вечных истинно художест-

венных преимуществ. Это относится одинаково и к ученику Орлея в Мехельне, Михелу ван Кокси (1499–1592), большие картины которого красуются в церквях и собраниях Бельгии, и к ученику Мабюзе в Люттихе, Ламберту Ломбарду (1505–1566), картины масляными красками которого известны почти лишь в тогдашних гравюрах; то же можно сказать о брате Корнелиса Флориса, ученике Ломбарда Франсе Флорисе де Вриендте (1517–1576), мастере с наибольшим влиянием из всех этих художников. Лучшая картина его, именно полное силы «Низвержение ангелов» (1554), находится в Антверпенском, а более слабый «Страшный суд» (1566) в Брюссельском музее. К ученикам Флориса принадлежат Мартен де Вос (1532–1603), Криспиан ван ден Брок (1524–1591) и трое братьев Франкенов, образующих старшую ветвь этой фамилии художников, Иеронимус Франкен I (1540–1610), Франс Франкен I (1542 до 1616) и Амброзиус Франкен (1544–1618), известные главным образом разными историческими картинами с маленькими фигурками среди ландшафтов, которые младшее поколение Франкенов продолжало совершенствовать в более свежем стиле XVII столетия. К главным столпам «великой» антверпенской живописи принадлежал и знатный лейденец Отто ван Веен (Вениус; 1558–1629), интересный для нас как учитель Рубенса. Он был учеником Федерико Цуккаро в Риме и в своих бессильных пестрых картинах (в Брюсселе, Антверпене и Амстердаме), несомненно, стремился к классическому спокойствию и ясности. Старшее поколение фламандских маньеристов образуют мастера, идущие от Квентина Моссейса, писавшие жанровые сюжеты наряду с историями светского и религиозного содержания. Таким был сын Квентина Ян Моссейс (1509–1575), и его библейские картины, писанные вполне в духе итальянского направления, начинаются

лишь с 1558 г. «Отвержением Иосифа и Марии» Антверпенского музея, однако же более поздние картины его из народной жизни с полуфигурами, например «Веселое общество» (1564) в Вене, остались на почве местной, по крайней мере по своему замыслу. Родственным мастером является Ян Сандерс ван Хеммесен (около 1500 по 1563; книга о нем Грефе), любимым изображением которого было Призвание апостола Матфея в полуфигурах натуральной величины. Начиная с его мюнхенской картины на этот сюжет (1536) и однородной с ней картиной «Блудного сына» (1536) в Брюсселе и до «Исцеления Товия» в Лувре (1555) можно проследить его развитие, примыкающее частью к Квентину и кончающееся холодным итальянизмом с коричневатыми тенями и белесоватыми бликами. Геммесена можно было бы считать и жанристом, если вместе с Эйзенманом приписать ему картины бойкого «брауншвейгского монограммиста», так названного по монограмме его картины «Насыщение бедных» в Брауншвейге, наполовину представляющей пейзаж. Мы все-таки никогда не были вполне убеждены в правильности этого воззрения, оставленного теперь большинством более современных знатоков, но снова принятого Грефе. Геммесен умер, впрочем, в Гаарлеме, куда он переселился около 1550 г. В Гаарлеме жил также Мартен ван Хемскерк (1498–1547), ученик Скорелла. В своей картине 1532 г. Гаарлемского музея, изображающей апостола Луку, он является еще довольно горячим и правдивым, но в поздних произведениях, например в холодном по рисунку с коричневатыми тенями «Пире Валтасара» (1568) там же, принадлежит модному итальянскому направлению. Самым важным, однако, гаарлемским мастером второй половины XVI столетия был Корнелий Корнелис ван Хаарлем (1562–1633), холодные в итальянской манере выполненные

картины его на библейские и мифологические темы с расчетом выставляющие перед зрителем произвольно окрашенные обнаженные тела преувеличивают слабые стороны «Страшного Суда» Луки ван Лейдена, между тем как его полный жизни и движения «Обед стрелков» 1583 г. Гаарлемского музея занимает важное место в истории голландского портрета в виде групп. Иоахим Уйтеваль (1566–1638) по возвращении из Италии в свой родной город Утрехт был менее оригинален в своих больших картинах Утрехтского музея, чем в небольших картинах мифологического содержания, как, например, «Парнас» (1596) в Дрездене, при всей манерности своего стиля отмеченных поэтическим воображением и красочной гармонией. Питер Поурбус (1510–1584) принадлежал к числу голландцев, переселившихся во Фландрию; его сын Франс Поурбус I (1545–1581) родился уже в Брюгге. Оба принадлежат к лучшим портретистам своего времени, но и в исторических картинах, известных в Брюгге и Генте, они умеют соединять еще значительную долю первобытной силы и ясности с подражанием итальянцам. В противоположность всем этим историческим живописцам итальянского направления, мастера национально-нидерландского направления были, понятно, в то же время главными представителями основных народных художественных областей портрета, жанра, пейзажа, мертвой природы и архитектурного мотива. Но все эти отрасли еще не успели резко отмежеваться одна от другой и от исторической живописи. Библейские изображения служат по большей части еще предлогом для пейзажей, жанра и мертвой природы.

Питер Артс

К старейшим самостоятельным нидерландским жанристам принадлежит Питер Артс или Артсен

(1508–1575), прозванный Ланге Пир, свыше двадцати лет работавший в Антверпене, но родившийся и умерший в Амстердаме. Им успешно занимался Сивере. Алтарный складень 1546 г., вновь открытый Сиверсом в монастыре Рогартсе в Антверпене (теперь в тамошнем музее), стоит еще на почве римской школы. Лучшие произведения мастера с сильным стремлением к реализму имеют характер жанра. Даже его «Несение Креста» (1552) в Берлине своими рыночными торговками и нагруженными повозками производит впечатление жанра. Его лучшие картины с тщательно выписанными околичностями переходят к живописи мертвой природы, и «Танец с яйцами» (1554) в Амстердаме, «Крестьянский праздник» (1550) в Вене, писанные в натуральную величину «Кухарки» (1559) в Брюсселе и в палатце Бьянко в Генуе открывают новые пути. Крестьянские типы он схватывает живо и верно, передает ясно действия, а части внутренних помещений или пейзажи у него удивительно связаны с фигурами. Рисунок у него простой и полный выражения, живопись широкая и плавная, местные тоны всюду резко выделены. Антверпенский ученик Артсена Иоахим Бекелар (1533–1575) своими религиозными картинами примыкает к Геммессену, но стоит во главе новаторов своими большими картинами рынков и кухонь Венской галереи, выполненных наподобие «nature-morte». Его «Ярмарка» (1560) в Мюнхене представляет в средней части «Христа, показываемого народу», а «Овощной рынок» (1561) в Стокгольме имеет на заднем плане «Шествие на Голгофу». Стокгольмская галерея и Неапольский музей особенно богаты его произведениями. Значительным на свой лад был и другой сын Квентина, Корнелий Массейс (приблизительно от 1511 до 1580 г. и позже), известный главным образом как бойкий гравер и офортист картинок из народной жизни. В редких

картинах масляными красками, например в пейзаже с извозчиком (1542) Берлинского музея, он также стоит на национальной почве. К ним примыкает и главный мастер национально-нидерландского искусства этого времени, во многих отношениях крупнейший нидерландский художник XVI столетия, Питер Брейгель Старший (Brueghel Bruegel), называемый также Мужиком (1525–1569), родившийся в голландской деревне Брейгеле и ставший учеником и зятем Питера Кука ван Альста в Антверпене, а затем в 1563 г. переехавший в Брюссель. Гиманс, Михель, Бастелар, Гулин, Ромдаль и др. не так давно писали о нем. Он был в Риме, но частью под влиянием Иеронима Босха именно он и переработал полностью все южные впечатления и свои нидерландские воззрения на природу в новое самобытное целое. Сильный дар наблюдательности показал его поучительным сатириком в целом ряде произведений, а в ряде других самым непринужденным, самым жизненным рассказчиком, и прежде всего величайшим жанристом и пейзажистом своего времени, способным удивительно переработать в направлении пейзажа и жанра даже библейские сюжеты. В ранние годы своей жизни Питер посвящал себя главным образом графике на службе у антверпенского гравера и издателя Иеронимуса Кока. Его работы частью гравировались другими, частью он сам гравировал их офортом. Именно в гравюрах, сделанных по его рисункам в связи с собственным его пониманием библейских тем, является фантастическая чертовщина и сатирико-дидактический элемент. Поистине великим художником он является в своей живописи, причем самая ранняя его картина имеет дату 1559 г. Половина картин, около 35, сохранившихся до нашего времени, находится в Венском придворном музее. «Масляница и Великий пост» (1559), «Детские игры» (1560) сохраняют еще высокий

горизонт и разбросанную композицию его гравюр. Затем он перешел к картинности. Его горизонт опустился, число фигур уменьшилось, но они соединились в более сплоченные группы, связанные между собой и с ландшафтом. Лучшими его произведениями, именно в смысле живописности, являются поздние небольшие картинки, например «Повешенные» в Дармштадте и «Слепые» в Неаполе, обе написанные в 1568 г. Картины с фигурами отличаются в высшей степени выразительным рисунком и написаны обыкновенно легкой кистью, с усилением резких местных тонов, утонченно согласованных друг с другом; его пейзажи, часто представляющие в равной мере и картины с фигурами, исполнены обыкновенно более совершенной кистью и с более ясным наблюдением света и тени. Он привез из своего путешествия за Альпы величественные этюды с природы, передающие природу высоких гор с их отвесными скалами и извивами рек так естественно и в такой верной перспективе, как ни на одном более раннем этюде пейзажа, кроме этюдов Дюрера. В их живописном исполнении преобладают сильные коричневые тона земли с голубовато-зеленой листвой, изображенной мелкими точками. Большим разнообразием воздушных тонов и сильной передачей атмосферных явлений эти этюды одиноко выделяются среди пейзажей XVI столетия. Фигуры, введенные в них для оживления, усиливают естественное настроение пейзажа. Великолепны его ноябрьский, декабрьский и февральский пейзажи, сильно написана его марина, первая в своем роде, в Вене. Там же хранятся огромный горный пейзаж с «Обращением апостола Павла», образец большого исторического пейзажа «Поражение филистимлян» – образцовый пример батальной живописи, объединяющей смятенные массы в естественных движениях, и «Вавилонская башня» – первообраз много-

численных подражаний «Крестьянская свадьба» в Вене – лучший из его крестьянских жанров – естественным построением и тонкостью живописи превосходит все картины Теньера с изображением домашних сцен, из жизни крестьян, которому она указала пути. Наиболее выразительные библейские картины его, именно снежный пейзаж с «Избиением младенцев» и весенний с «Несением креста», находятся там же. Между символическими изображениями следует отметить еще «Страну сказок» собрания Кауфмана в Берлине и огромный «Триумф смерти», оригинал которой находится, по-видимому, в Мадриде.



Рис. 85. «Повешенные»



Рис. 86. Картина «Триумф смерти»

Сын Питера Брейгеля, Питер Брейгель Младший (1564–1638), ошибочно называемый «Адский», в сущности лишь слабый подражатель старшего, повторил некоторые из этих картин. Питер Брейгель старший, последний из примитивов и первый из современных мастеров, как говорит о нем Гулин, был вообще новатором, предрекавшим будущее.

Портретная живопись

Нидерландская портретная живопись этого периода самостоятельно и уверенно стремилась к живописному совершенству. В Антверпене лучшими фламандскими портретистами второй половины XVI столетия были ученики Ломбарде Биллем Кей (ум. в 1568 г.), женский погрудный портрет которого имеется в Рийксмузее в Амстердаме, и его ученик и двоюродный брат Адриан Томас Кей (около 1558–1589), известный по достовер-

ным портретам его в Вене и Брюсселе. В Брюгге, как было указано, главным образом процветали Поурбусы. Питер Поурбус (около 1510–1584) выделяется крайне жизненными портретами четы Фернагант (1551) в музее Брюгге, представленной на фоне роскошного по краскам городского вида и его сын Франс Поурбус Старший (1545–1581), портреты которого, написанные с большой наблюдательностью и силой в теплых тонах, принадлежат к лучшим для своего времени, например портрет мужчины с рыжей бородой (1573) в Брюсселе. Мастером мирового значения нидерландской портретной живописи этого столетия стал ученик Скореля, утрехтец Антонис Мор (Антонио Моро; 1512–1578), во всех главных городах Европы чувствовавший себя дома. Гиманс посвятил ему обширный и превосходный груд. В его ранних произведениях, например в двойном портрете утрехтских каноников (1544) в Берлине, еще ясно видна его зависимость от Скореля. Позже на него оказали особенное влияние Гольбейн и Тициан, между которыми он занимает среднее положение. В портретах своего среднего периода, красиво расположенных и уверенно и плавно написанных в ясных тонах, например в портрете одетой в красное Жанны д'Аршель (1561) в Лондоне, господина с часами (1565) в Лувре, в мужских портретах 1564 г. в Гааге и в Вене, а затем в Касселе, Дрездене и Карлсруэ, он напоминает иногда своего итальянского современника Морони. Его поздние портреты стали нежнее и выдержаннее в тоне; самый великолепный из них, портрет Губерта Гольциуса (1576) в Брюсселе, показывает вместе с тем и любовь к выписке деталей, даже до волос бороды. Многие нидерландские портретисты этого времени работали преимущественно за границей. Николай Нефшатель писал в Нюрнберге, Гельдори Горциус в Кёльне (1558–1615 или 1618); в Лондоне после смерти Гольбейна поселилась

целая колония нидерландских портретистов, с которыми мы познакомимся позже. В Голландии, и ранее всего в Амстердаме, местная народная живопись портретных групп постепенно выросла в одну из главных художественных областей великой живописи. Почин сделали начальники стрелковых гильдий. К концу столетия явились «Анатомии», изображающие портретные группы гильдий хирургов, и «Правления», изображающие заседания советов различных благотворительных учреждений. Стрелки Дирка Яковса (около 1495–1565) Рийксмузеуме в Амстердаме и в Эрмитаже в Петербурге, картины Корнелиса Антониса Тейннисена (около 1500–1553) в Рийксмузеуме и в ратуше в Амстердаме, затем более медленно приобретавшие свободу картины этого рода Дирка Барендтса (1534–1592) в Рийксмузеуме показывают, как поясные фигуры стрелков, сначала выстроенные в непрерывный ряд все вместе, постепенно превращаются в художественно-построенные группы, благодаря выделению начальников, распределению линий по диагонали, одухотворению лиц и более живым отношением изображенных между собой. Даже в картине «Обедов стрелков» сдержанное жанровое движение стало входить лишь после 1580 г.; а в полную фигуру стрелки стоят на земле впервые на картине 1588 г. Корнелиса Кетела (1548–1616) в Рийксмузеуме, причем для построения композиции мастер пользуется спасительными «примитивными» средствами. Стрелковые картины Питера Изаакса (ум. в 1625 г.) того же собрания распадаются на искусно выполненные отдельные группы, а старейшее «Правление» того же собрания, портретная группа правления гильдии полотнянщиков 1599 г., и древнейшая «Анатомия», лекция анатомии Себастиана Эгбертса 1503 г., принадлежат Арту Питерсу (1550–1612), сыну Питера Артсена. Наконец, в Гаарлеме

стрелковая картина Корнелса ван Харлама Корнелиса (1562–1638) 1583 г. представляет скорее жанр, чем портретную группу, вследствие введенных в нее действий отдельных лиц и обозначила собой целый переворот, в то время как стрелковая картина того же мастера 1599 г. и того же Гаарлемского собрания вместе с приобретенной свободой движений снова возвращается в русло настоящей портретной группы.

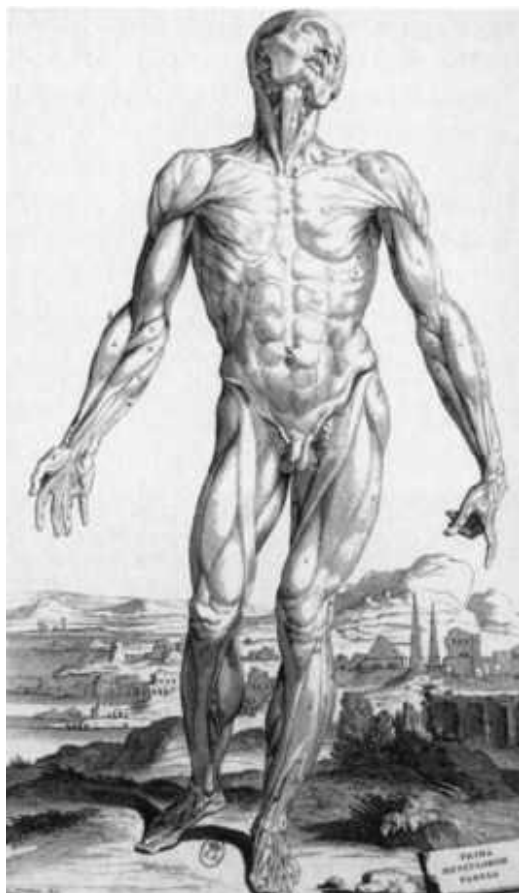


Рис. 87. Картина «Анатомия»

Пейзажная живопись

Нидерландская пейзажная живопись второй половины XVI века также подверглась значительному изменению. Вместо фантастических маасовских пейзажей Патиниров, Блесов и Гасселей явились пейзажи смелого новатора Питера Брейгеля. Хотя в общем они и являются плодом свободной фантазии, но кажутся нам кусками настоящей природы. Возможно, что Питер Артс оказал на него влияние своим «единством горизонтального плана», как выражается Иоганна де Жонг, но настоящим пейзажистом был именно Брейгель, а не Артс. К стилю Брейгеля с его манерой изображать деревья посредством мелких точек, с яркой зеленью, примкнул пейзаж мехельнской школы, со старейшим своим мастером Хансом Бодем (1534–1593). Два больших мифологических пейзажа в Стокгольме не дают о нем такого хорошего понятия, как девять небольших пейзажей в Дрездене, оживленных частью библейскими, частью повседневными происшествиями. Были и родственные им мехельнские художники, Лукас ван Валкенборх (около 1540–1622), пейзажи которого написаны большей частью ради них самих его брат Мартен (1542–1604), его сын Фредерик ван Валькенборх (1570–1623), картины которых можно лучше всего изучить в Вене. Наряду с этими прежними направлениями фламандской пейзажной живописи выступает теперь новое, сознающее недостаточность общей перспективы тогдашних пейзажей с просветами, но приходит на помощь с недостаточными средствами. Трудности, представляемые изображением земли, устранялись образцованными одна за другой «кулисами», а перспективные трудности, впрочем, устранялись уже раньше применявшимися «тремя планами», коричневым передним, зеленым средним и голубым задним. И прежде всего способ писать деревья точками заменяется «стилем пучков», более совершенным, так как он образует

листву из отдельных листовых пучков, на переднем плане выписанных листик за листиком. Основателем этого переходного направления, как показал уже ван Мандер, является Гиллис ван Конинкслоо (1544–1607), с которым нас ближе познакомил Спонсель. Он родился в Антверпене, а умер в Амстердаме, и приобрел влияние как на голландскую, так и на фламандскую пейзажную живопись. Его пышный дымчатый пейзаж 1588 г. с изображением Суда Мидаса в Дрездене и два пейзажа 1598 и 1604 гг. в галерее Лихтенштейна достаточно его обрисовывают. Матфей Бриль, родившийся в 1550 г. в Антверпене и умерший в 1584 г. в Риме, впервые перенес стиль Конинкслоо в Италию, где его брат Павел Бриль (1554–1626) развил его дальше, приемыкая к Карраччи, раньше которых мы не можем говорить об этом мастере. Наконец, и архитектурный мотив также развился теперь в Нидерландах в самостоятельную отрасль искусства. Ганс Вредеман де Врис (1527–1604) выступил с изображениями галерей в стиле ренессанса; его картины этого рода с подписью находятся в Вене; за ним его ученик Хендрик Стенвейк старший (около 1550–1603) выступил с готическими церквями, большими залами и мощными каменными сводами; его несколько сухо, но отчетливо нарисованные внутренние покои отличаются глубокими тенями и утонченной светотенью. Самый ранний, написанный им в 1583 г. вид готической церкви находится в Амброзиане в Милане. Так XVI век в Нидерландах подготовил путь XVII веку во всех областях. Полной самостоятельности, свободы и утонченности все эти роды живописи достигают, однако, лишь при свете национально-нидерландского искусства нового столетия.

IV. Французское искусство XVI столетия

1. Введение

Духовная жизнь Франции в XVI столетии также была непрестанной борьбой между старым и новым, между местным и чужим, между свободой духа и требованиями закона. Французский ренессанс XVI века примкнул к итальянскому с больше непосредственностью и с большим пониманием, чем немецкий, и, как выяснил особенно Геймюллер, в XVII столетии и позднее продолжал развиваться в том же направлении, преобразуя и расширяя итальянизм и иногда возвращаясь к национальным задачам. Романская кровь, текущая в жилах французов вместе с галльской и германской, сделала способными создателей средневековой готики, самого могучего северного национального искусства, полнее воспринять и самостоятельнее развить формы юга, чем это было возможно для немцев и нидерландцев; французское искусство все решительнее, во всяком случае гораздо смелее немецкого или нидерландского, стало развиваться теперь в настоящее придворное искусство, светом которого было солнце милостей любящих пышность королей. Для французских королей XVI века, из среды которых вышли такие сильные представители, как Франциск I, Генрих II и Генрих IV, поощрение искусств было не только государственным делом, но делом близким их сердцу; в связи с этим французская наука обозначает отделы истории французского искусства не по сменам его направлений, а по именам государей, причем, однако, изменения стиля не всегда вполне совпадают со временем их царствования. В течение XVI столетия в изобразительных искусствах Франции еще заметнее, чем в ее поэзии, вполне развертывается движение, которое мы называем, следуя таким ученым, как Лаборд, Мюнц, Палюстр и Лемонье, французским ренессансом в тесном смысле слова.

2. Французская архитектура XVI столетия

Основы французского зодчества

Архитектура господствует во французском искусстве XVI столетия так полновластно, что под историей «французского ренессанса» мы подразумеваем прежде всего историю архитектуры этого периода. В числе французских исследователей в этой области, кроме Мюнца, Палюстра и Лемонье, следует еще назвать Берти, Шуази и де Круа. В Германии французский ренессанс обработали превосходно и всесторонне Любке, Гурлитт и фон Геймюллер. Отдельные орнаментальные формы итальянского ренессанса проникли во Францию раньше, чем целые постройки в планах и чертежах. Переходное время началось, как уже было указано во втором томе, после возвращения Карла VIII из Италии (1495). Французский ранний ренессанс, в существенных чертах выражающий стиль Франциска I, вырастает, однако, из стиля Людовика XII (1498–1515) и при Франциске I (1515–1547) совершает переход к французскому высокому ренессансу, который начинается около 1535 г., захватывает все царствование Генриха II (1547–1559) и часть времени Карла IX, а затем около 1564 г., с началом постройки дворца Тюльери, уступает место позднему ренессансу, который продолжается до конца столетия. Геймюллер доводит французский ранний ренессанс, одевающий готические основные формы плана и корпуса здания формами верхнеитальянского раннего ренессанса, до 1540 г., французский высокий ренессанс, подражающий классическим итальянским образцам, как в плане и здании, так и в деталях, – до 1570 г., а французский поздний ренессанс, в котором появляются прихотливые формы, приведшие прежде всего в Риме к стилю барокко, – до 1594 г. В этих пределах, десятилетие 1535–1545 гг., как

переходное от раннего к высокому ренессансу, он называется «стилем Маргариты Валуа» или «моментом самого очаровательного расцвета». Многочисленными путями проникали через Альпы во Францию, как и в Германию, и в Нидерланды, формы итальянского ренессанса, но их распространение призванными в страну итальянскими художниками имело во Франции более решительное значение, чем в указанных странах. Из 22 итальянцев, вызванных Карлом VIII во Францию, главную роль архитекторов играют Фра Джокондо из Вероны и Доменико Бернабеи из Кортонны, прозванный Боккадуро. Французская критика, со времени архивных разысканий Девиля, стала отрицать подтверждаемое литературными источниками участие этих итальянцев в ранних постройках ренессанса во Франции и старалась объявить французских мастеров, получавших плату по указанию источников, архитекторами и творцами планов, но Геймюллер недавно снова указал на большую вероятность того, что эти итальянцы действительно оказали то художественное влияние, которое им приписывалось ранее. Мы увидим затем, что даже главный мастер «школы Фонтенбло», болонец Франческо Приматиччио (1504–1570), призванный Франциском I в 1531 г. в качестве живописца и скульптора лепных украшений, оказал сильное влияние на развитие французской архитектуры. Наряду со всеми этими итальянцами французскому ренессансу, несомненно, сослужили службу и многочисленные французские архитекторы, имена которых всплыли из счетов по постройкам. Французские исследования, однако, не достигли того, чтобы выделить наиболее значительных из них в качестве заметных художественных личностей. Мартен Шамбиж, руководивший в 1506 г. в качестве «*maître mason*» и настоящего архитектора постройкой знаменитого хора собора в Бовэ, где он упо-

минается после 1532 г., принадлежит еще переходному времени. При возведении замка в Гальоне для министра Людовика XII, кардинала Жоржа д'Амбуаза, встречаются имена Пьера Фена, Гильома Фено и Пьера Делорма, но ни одного из них нельзя считать настоящим автором постройки с большим правом, чем упомянутого уже итальянца Фра-Джокондо. Знаменитым строителем и скульптором этого времени Палюстр называет еще Мансюи-Говена, работавшего в 1501–1512 гг. над герцогским замком в Нанси, главным украшением которого являются его роскошные ворота, возведенные в богатом, очаровательном смешанном стиле. Из французских строителей времени Франциска I Пьер Шамбиж (умер в 1544 г.) был недавно неправильно назван автором прекрасного «Отель де Виль» в Париже, возобновленного после пожара 1871 г., проект которого принадлежит во всяком случае упомянутому Доменико из Кортонны (Боккадоро). Гектор Соие считается строителем начатого в 1521 г. прекрасного хора св. Петра в Канне, главной церковной постройки того французского раннего ренессанса, который облекает готический остов пилястрами и орнаментальными формами, подражающими античным. Никола Башелье (с 1485 до 1572), сын итальянца, приготовил, по видимому, пути ренессансу в особенности в Тулузе и ее окрестностях. Ему приписывают построенный еще до 1534 г. замок Монталь около Сен Сер, фронтоны которого при всем великолепии надворных фасадов, выполненных в стиле ренессанса, усажены еще готическими краббами. Совершенно другую картину дает история архитекторов французского высокого ренессанса. Вскоре после того, как Приматиччио прибыл в Фонтенбло, во Францию возвратились пять великих французских мастеров высокого ренессанса, которые, как показал Геймюллер, все побывали в Италии.

Вместо итальянцев, призванных во Францию, руководящее значение получили теперь французы, учившиеся в Италии. Эти пятеро великих мастеров были Жан Гужон (около 1510 до 1566 г. и позже), Пьер Леско (около 1510 до 1578), Жан Бюллан (около 1525–1578), Филибер Делорм (de Юрме, около 1512–1570 гг. и Жак I Андруэ Дюсерсо (около 1512 до 1584 г. и позже). Эти художники не только практически, но и теоретически принимали живейшее участие во введении витрувиевой архитектуры во Францию. Гужон был сотрудником в предпринятом Жаном Мартеном переводе Витрувия, появившемся в 1547 г., Делорм и Бюллан написали каждый по два больших сочинения об архитектуре, Дюсерсо же, славившийся как гравёр на меди и офортист, своим большим атласом «Les plus excellents bastiments de France» (1576) оказал истории искусства тем большую услугу, чем лишь очень немногие из изданных им сооружений избежали разрушительной ярости времени и людей.



Рис. 88. «Les plus excellents bastiments de France» (1576)

Церковная архитектура

Из сказанного вытекает само собой, что наш обзор французского раннего ренессанса должен начаться с сооружений, а обзор французского высокого ренессанса – с архитекторов. И Франция в XVI веке также была бедна большими новыми церковными постройками; но именно во Франции еще долго в XVI столетии возникали церкви, по своим архитектурным и орнаментальным формам верные готическому «пламенеющему» стилю. В самом деле, в Париже еще в XVI столетии продолжали строить в позднеготическом стиле Сен Жермен д'Оксеруа и Сен Северин, а Сен Жерве был в начале этого столетия заново отделан в позднеготическом стиле, и лишь в 1508–1522 гг. была построена в стиле богатейшей поздней готики башня старой церкви св. Иакова, которая одна и осталась и под именем «Башни св. Иакова» еще и теперь принадлежит к зданиям, по которым узнается Париж. Сюда же принадлежат необычайно богатый фасад собора Труа, исполненный после 1506 г., огромная пристройка хора в Бовэ, на который уже было указано, и пышная церковь в Бру, явившаяся между 1506 и 1536 гг. последним роскошным зданием еще вполне в старом стиле. Сам Бюллан, мастер высокого ренессанса, в капелле своего замка в Экуане, возвратился к национальному готическому стилю. Французский стиль раннего ренессанса выступает на службу церкви прежде всего в отдельных частях более древних построек, на башнях, фасаде, в хоре. Северная башня собора в Туре (1507) принадлежит к самым ранним, самым богатым и фантастичным созданиям переходного времени. Фасад с одним фронтоном церкви в Сен Калэ проводит еще вертикальное расчленение при наличии многочисленных готических деталей, но подле ее входа с полуциркулярной

аркой гордо возвышаются мощные столбы в стиле ренессанса. Фасады церкви св. Клотильды в Андели (около 1540) и Сен Мишеля в Дижоне разворачивают богатейшую роскошь раннего ренессанса. Последний фасад Гюг Самбен окончил, по-видимому, еще в 1537 г. Упомянутый уже стиль Маргариты Валуа представляет трехэтажный фасад церкви в Ветейле, верхние части которого проникнуты уже духом высокого ренессанса. В постройке хоров впереди всех идет Сен Пьер в Каэне (1521) с его очень веселым и грациозным ранним ренессансом, в особенности снаружи. Контрфорсы, фиалы и балюстрады выражены здесь с большим вкусом на языке ренессанса, что является единственным в своем роде. Подобным же образом обработаны, впрочем, и капеллы хора Нотр-Дам-де-Марэ в Ла-Ферте-Бернаре (1535), между тем как у трехчастного хора двухъярусной капеллы Сен Сатурнин в Фонтенбло (1528–1545) нижний этаж его наружных контрфорсов украшен пилястрами, а верхний выступающими уже вперед колоннами. Внутри церковью оригинально и разнообразно складывается украшение формами ренессанса большей частью вполне готического архитектурного остова. Изредка столбы в стиле ренессанса «всех родов» доводились вплоть до сводов. Обычно от сложных столбов выступают один над другим два этажа с довольно короткими пилястрами, причем части выступающего карниза содействуют заполнению промежутков. По-готически профили-рованные нервюры грубого сетчатого свода обыкновенно оживляются замковыми камнями старого образца, которые висят в виде огромных шишек. В хоровом обходе церкви Сен Жермен в Аржантане ионические колонны стоят над тосканскими; в церкви в Эннери ионические нижние колонны поддерживают коринфские верхние; в церкви в Гуссенвилле стройные коринфские пилястры возвы-

паются над приземистыми римско-дорическими полуколоннами, поставленными у четырех сторон столбов; только в среднем нефе церкви Сен Маклу в Понтуазе из круглых столбов выступает «настоящий ряд больших коринфских пилястров». Наконец, главные церкви, целиком выражающие французский ранний ренессанс, – это Сен Этьен-дю-Мон и Сен Эсташ в Париже. Хор Сен Этьен-дю-Мон (1517–1537), однако, совершенно готический. Гладкие колонны кругового обхода переходят без нервюр или капителей в стрельчатые арки. Наоборот, для продольного корпуса (1537–1541), боковые нефы которого в неблаго-приятных пропорциях поднимаются на необычную вышину, взяты полуциркульные арки раннего ренессанса, но отдельные мотивы украшений в стиле ренессанса, примененные, например, для некрасивых капителей, лишь робко замещают старые готические орнаментальные формы. Фасад был прибавлен лишь в XVII столетии. Сен Эсташ является вообще самой красивой и самой поучительной из французских церквей, носящих характер компромисса. «Спрашиваешь себя, – говорит Антим Сен-Поль, – готика ли здесь бросает вызов ренессансу или наоборот». Она построена после 1532 г. и рисуется в воздухе с редкой цельностью, ясностью и величием. Характер постройки сплошь готический, хотя повсюду, кроме хора, применены полуциркульные арки. Отдельные формы, однако, сплошь заимствованы у ренессанса. Расчленение пилястрами поэтому оригинально и ясно, но больше говорит нашему уму, чем чувству. Несмотря на смешанный стиль, вся постройка необыкновенно закончена. Как на сооружения, возведенные в том благородном, зрелом и все же еще самостоятельном стиле ренессанса, который обозначает переход к высокому ренессансу, следует указать на некоторые небольшие церковные постройки, и на прекраснейшие

из них – капеллы Сен Жан в Реймсе, Сен Ромен в Руане и обе своеобразные капеллы при соборе в Туле, производящие зараз впечатление свободы и строгости. Их следует признать ценными собственно французскими созданиями.

Замки Франции

Руководящее значение на пути от готики к французскому ренессансу возымело, однако, не церковное зодчество, а строительство замков. Старинные живописные замки с господствующими над округой круглыми угловыми башнями, с жилыми флигелями вокруг парадного двора (*cour d'honneur*), с хозяйственными постройками вокруг наружного двора (*basse cour*), также постепенно стали располагаться более свободно и в то же время по более строгим планам, а готические профили менять на формы, подражающие античным. Над серыми водами Луары высятся еще совершенно средневекового вида замки Шарля д'Амбуаза Шомон и короля Карла VIII в Амбуазе. Только внутри замка в Амбуазе итальянцы, привезенные королем, рассыпали очарование своего нового стиля. К замку в Блуа, над той же рекой, Людовик XII пристроил новый флигель, в главных линиях возведенный весь из кирпича, но удерживающий существенные черты готических форм. Лишь при одном слуховом окне появляются тонкие пилястры в стиле ренессанса, увенчанные дельфинами; обрамления узких арочных коридоров во дворе украшены орнаментами в античном стиле. К северному флигелю, воздвигнутому Франциском I, мы еще вернемся. Во всем своем великолепии ранний ренессанс выступает в Гальоне, почти совершенно разрушенном замке на Сене, построенном кардиналом Жоржем д'Амбуазом; Дюсерсо сохранил его общий облик.

Своими высокими трубами, своими вимпергами с фиалами над слуховыми окнами и острыми фронтонами на выступающих частях, в общем он производит также впечатление готического, между тем как отдельные части его фасадов развертывают чистейший ренессанс. Фасад с порталом из Гальона, установленный в «Школе изящных искусств» в Париже, своими пилястрами в стиле раннего ренессанса, медальонами императоров и своим орнаментом из арабесков напоминает построенную Фра-Джокондо лоджию дель Консилио в Вероне, так что едва ли может казаться слишком смелым возвратиться вместе с Геймюллером к тому воззрению, что автором этого замка был веронский мастер. При Франциске I на цветущих землях около Луары и ее притоков также выросло множество изящных замков, в которых смешанный стиль приводил все к новым, часто своеобразно привлекательным образованиям, причем все сильнее утверждались элементы ренессанса. Мы только назовем здесь замки в Азе-ле-Ридо (1520), в Бюри (после 1515 г.), в Шенонсо (1515–1523) Замок в Шатодене (1502–1535) знаменит своей винтовой лестницей, дающей ряд важнейших форм этого стиля в плоских коробовых трицентральных арках пролетов, ограничивающих ее, в пышных висячих шипах своих потолков и в арабесках стиля ренессанса между позднеготическими столбиками среднего устоя. Наоборот, упомянутый уже северный флигель Франциска I в замке в Блау (1515–1519) производит впечатление здания, выстроенного вполне в стиле ренессанса. Его наружный фасад открывается тремя этажами галерей наподобие лож с аркадами и коринфскими пилястрами, разделенными друг от друга вперемежку то широкими, то узкими промежутками («ритмическая *travée*» Геймюллера). Из пышного надворного фасада с пилястрами выступает знаменитая, несколько тяжеловесная, но

прелестная, возведенная на восьмиугольнике лестница, балдахины которой задуманы еще по-готически, между тем как ее пилястры и балюстрады изобилуют формами ренессанса. Но самым лучшим замком стиля Франциска I считается фантастичный охотничий замок Шамбор (1519–1535), широко раскинувшийся в основании, но благодаря своим высоким башням и трубам тянущийся вверх вертикально. В середине одной из длинных сторон большого двора, обставленного четырьмя угловыми башнями, расположен собственно замок, также защищенный четырьмя круглыми башнями. Его план делится равноконечным крестом на четыре части. Над перекрестьем находится башня с лестницей, которая возвышается над крышей еще на три этажа и заканчивается фонарем с маленьким куполом. Здесь сохранена еще система контрфорсов. Все детали проведены в относительно чистых формах ренессанса. Принадлежавший Франциску I замок Мадрид или Булоне, в Булонском лесу около Парижа, к сожалению разрушенный, был на десятилетие моложе замка Шамбора и возведен уже по новому плану, в чистейших формах ренессанса. Замок Сен Жермэн-ан-Лэ, заложенный Франциском в 1514 г. еще до его восшествия на престол, был мрачнее и строже, а замок Фонтенбло, начатый постройкой в 1528 г., был обширнее, величавее и проще. Он имеет более важное значение своими росписями и стуковыми работами «школы Фонтенбло», чем архитектурными формами, просто подражающими итальянским. К замкам короля и знати в богатой Франции примыкают также некоторые городские дворцы, самые типичные для французского раннего ренессанса. К названным уже во втором томе ратушам во фламандском стиле XV века примыкает прежде всего знаменитый своей лестницей Отель де Виль в Дрё, законченный в 1537 г. Орлеанская ратуша

(около 1525) обнаруживает блестящее и искусное смешение готических и подражательных античным элементов. Ратуша в Божанси (около 1526) имеет более чистые и к тому же более самостоятельные и очень живописные формы ренессанса. Главным зданием чисто итальянского стиля была старая, сожженная в 1871 г. коммунарами, а затем вновь остроенная в прежнем стиле, строго симметричная ратуша в Париже, заложенная в 1533 г. Теперь, по-видимому, почти все вернулись к верному преданию, некоторое время заподозренному, что ее автором был упомянутый уже Доменико из Кортонны, прозванный Боккадоро. Как ученик Джулиано да Сангалло, Боккадоро принадлежит собственно итальянскому высокому ренессансу. Однако это благородное здание своими высокими крышами и дымовыми трубами, своей стройной срединной башней над двухэтажным средним фасадом, расчлененным внизу полуколоннами, а наверху фронтонными нишами со статуями, и своими угловыми павильонами, возведенными на одном этаже выше и снабженными внизу проездами, так решительно считается со старофранцузским характером, что на наш взгляд оно стоит лишь на переходе к французскому высокому ренессансу, Боккадоро умер, впрочем, лишь в 1549 г. на службе у Генриха II.

Мастера Ренессанса

Во Франции, конечно, не было недостатка и в городских жилых постройках цветущего стиля раннего ренессанса. Орлеан, город Луары, шел впереди в ряде блестящих примеров. Каменные постройки, вроде так называемого дома Агнесы Сорель и дома Франциска I с его двухэтажными надворными аркадами, являются здесь лишь самыми великолепными между им подобными. К ним примыкают кирпичные постройки с

наличниками из пиленого камня по нидерландскому образцу, но более простого стиля. В Орлеане, так же как в Каэне и в Руане, нет недостатка в превосходных перегородчатых постройках, верхние этажи которых покоятся на выступающих вперед балках, с декоративными головами на верхах, несмотря на выпешее в 1520 г. запрещение этого рода построек. Каэн и Руан соперничали с Орлеаном в возведении домов в стиле раннего ренессанса. Отель Бургтерульда в Руане принадлежит к самым пышным и разукрашенным сооружениям компромиссного стиля, производящего впечатление готического. Отель Эковиль в Каэне (около 1535), богатый и в то же время изящный, стоит в ряду самых прекрасных произведений зрелого французского раннего ренессанса. К числу их прежде всего принадлежит так называемый дом Франциска I в Париже, замечательный особенно осмысленным расчленением и чрезвычайно богатый отдельными формами, вроде канделябровых колонн между широкими арками нижнего этажа и коринфскими пилястрами между полями стен верхнего этажа с роскошными украшениями. В общем северный ранний ренессанс во Франции обнаруживает лучшие пропорции и больший вкус в частностях, чем в Германии; и именно некоторые из названных здесь небольших построек принадлежат тому короткому, но благородному расцвету французского ренессанса, который Геймюллер называет «стилем Маргариты Валуа». Из названных ранее создателей французского высокого ренессанса великий зодчий и еще более великий скульптор Жан Гужон и знаменитый архитектор Пьер Леско неразрывно связаны между собой созданными сообща мастерскими произведениями. Самым ранним произведением Гужона (к его скульптурам мы еще вернемся), по-видимому, правильно считается надгробный памятник Луи де Брезе (1535)

в руанском соборе. Это стенная гробница, нижняя ниша которой охвачена двойными коринфскими колоннами, а верхняя арочная ниша со стоящей в ней конной статуей усопшего сопровождается парами кариатид, в живых движениях. В 1541 г. Жан Гужон и Пьер Леско сообща работали над прославленным, к сожалению погибшим летнером Сен Жермен д'Оксерруа в Париже, остатки которого в Лувре принадлежат к чистейшим по формам созданиям французского искусства. В следующие затем годы Гужон был занят исполнением в замке в Экуане того великолепно-го алтаря, выставленного теперь в замке Шантильи, в главном дорическом ордене которого, как и во всем его обрамлении, классическая строгость сочетается с творческой свободой. Начиная с 1544 г. Леско построил при помощи Гужона как скульптора отель Линьери, теперь музей Карнавале, в Париже строгое, во всех отношениях италянизирующее здание, средний павильон которого, обращенный в сад, имеет дорический нижний этаж, ионический средний с выступом, поддерживаемым кариатидами, и коринфский верхний с плоским фронтоном высокой крыши. Затем в 1546 г. Леско получил новое поручение, постройку Лувра, старого королевского дворца на Сене. Скульптурные работы здесь также принадлежат Гужону. Зодчим — творцом Лувра, над превращением которого сперва в колоссальный дворец, а затем в колоссальный музей, работало несколько столетий, следует признать Леско. В XVI столетии, кроме юго-западного квадратного дворца Лувра, расширенного впоследствии и прилегающего углового здания с выступом, обращенным к Сене, возникла только длинная галерея, соединявшая это здание вдоль реки с новым зданием Тюльери. Леско и Гужону принадлежат лишь первые из названных частей здания. Рассчитанные на угловые павильоны,

отлично расчлененные надворные фасады Леско, позже скопированные в среднем павильоне и далее за ним в северном крыле, развертывают все очарование юного высокого ренессанса. Коринфские каннелированные пилястры расчленяют нижний этаж от окна до окна. Пары коринфских колонн с нишами между ними охватывают порталы. В том же ордере и в подобном же порядке повторяется расчленение в высоком втором этаже и в аттикообразном низком третьем этаже под сравнительно низкой крышей. В фасаде гейдельбергского здания Отто Генриха больше фантазии и теплоты, но надворный фасад Лувра Леско яснее, чище по формам и лучше уравновешен; обогащенный и возвеличенный скульптурами Гужона, он, несомненно, принадлежит к чистейшим созданиям наиболее зрелого искусства ренессанса. Когда говорят о стиле Лувра, то думают прежде всего о крыле луврского двора Леско, в нижнем этаже которого теперь помещаются античные собрания. С 1547 по 1549 г. Гужон и Леско работали вместе над таким же классическим чудом взаимодействия архитектуры и пластики в стиле ренессанса. Вначале фонтан с его тремя арками примыкал к церкви дезИносан. С уничтожением церкви была добавлена четвертая сторона. С этих пор дороги Леско и Гужона разошлись. Последний, преследуемый как еретик, умер на чужбине, а Леско был всецело поглощен постройкой Лувра и разными почетными должностями вплоть до своей кончины (1578). Филибер Делорм, возвратившийся в 1536 г. из Италии и сначала работавший некоторое время в Лионе, а с 1537 г. уже занятый возведением замка Сен Мор-ле-фоссэ, который он сам объявил первым замком чистого стиля на французской почве, в известном смысле был самым плодотворным французским мастером высокого ренессанса. К сожалению, этот замок сохранился только в рисунках Дю-

серсо. Светлые угловые павильоны заступают здесь место прежних воинственных круглых угловых башен, прямые марши лестниц внутри – место прежних винтовых лестниц, запрятанных в башни. Рустика вместе с коринфским орденom колонн стала определять впечатление здания. Изобретением Делорма считается обыкновенно так называемый «французский ордер колонн», состоящий в том, что колонны на известных расстояниях окружаются поясами, а более легкий вид их смягчает суровость рустики. После смерти Франциска I (в 1547 г.) Делорм исполнил его огромный, похожий на триумфальную арку, надгробный памятник в Сен Дени, украшенный строгими ионическими полуколоннами, и по сравнению с находящимся подле него памятником Людовика XII представляющий отличие высокого ренессанса от раннего, с его украшениями в виде арабесок. С 1548 по 1559 г. Делорм руководил всеми постройками замков Генриха II. Его произведением является великолепный длинный бальный зал с глубокими нишами для окон в замке Фонтенбло. Замок Анэ, выстроенный им между 1552–1554 гг. для Дианы Пуатье, принадлежал к самым самостоятельным и цельным его произведениям, но при всей ясности расположения и расчленения он заключает, однако, некоторые «барочные» детали, например, закругленные фронтоны и верхи дымовых труб в форме саркофагов. Лучшее всего сохранился трехъярусный классический портал, поставленный в Школе изящных искусств в Париже. Сжатый дорический нижний этаж, стройный ионический средний и напоминающий триумфальную арку коринфский верхний этаж, при всей чистоте своих деталей, поставлены, однако, не в совсем удачные соотношения один к другому. В истинном смысле лучшим произведением Делорма был его дворец Тюльери в Париже, проект которого он составил в

1564 г. для Екатерины Медичи. К сожалению, он сгорел в 1871 г. Широко раскинувшееся здание с устремляющимися кверху средним и угловыми павильонами было в нижнем этаже обставлено между окон с полуциркульными арками попеременно ионическими пилястрами и колоннами упомянутого уже «французского ордера», а в аттикообразном, собственно уже переходящем в крышу, верхнем этаже было снабжено попеременно окнами, фронтонами и более низкими, выступающими щитами фронтонов. Оно отличалось богатым ритмическим великолешием своего расчленения и живой сменой своих отдельных частей, но уже соединяло некоторые барочные мотивы двух или трех обрамлений, обнятых одно другим, или закругленных картушей (щитов), с общим бодрым видом, основанным на удачных пропорциях. Моложе Делорма был, по-видимому, Жан Бюллан, произведениями, выполненными им, считаются, например, «небольшой дворец» (Chatelet) в Шантильи и замок в Экуане, однако новейшая критика приписывает ему только некоторые части знаменитого замка в Экуане. Сомнительно поэтому, чтобы он именно, как полагают, перенес во Францию «большой ордер», охватывающий два или более этажей пилястрами или колоннами прорезающими здание. Во всяком случае намеки на этот орден находятся в его Шателэ Шантильи, но в полном развитии эта система появляется в одном из надворных фасадов в Экуане. После смерти Делорма Бюллан стал архитектором королевы Екатерины и в этом звании продолжал работы над тюльерийским дворцом и в Сен-Море. Его стиль отличается особенной ясностью и крепостью, причем резко обозначенные отдельные архитектурные профили стремятся выступать один впереди другого. Он более свободен от декоративных прихотей, чем Делорм. Что касается, наконец, Жака Старшего Андруэ

Дюсерсо, то уже было отмечено, что главная сторона его деятельности для потомства сосредоточена в гравированных на меди увражах, в которых наряду с постройками других мастеров он опубликовал множество собственных проектов. Но и как архитектор он встретил заслуженное признание и нашел занятия. Дюсерсо считается прежде всего автором величественного, возведенного по удивительно ясному плану замка Шарлеваля, основанного Карлом IX около Андели. Здесь, как показывают рисунки, был в широких размерах применен упомянутый уже «большой ордер». Мастер изданного Дюсерсо роскошного замка в Вернейле на Уазе самостоятельно пользуется античным языком форм, и в лице этого мастера мы можем снова усматривать самого Дюсерсо. Исполнение досталось его зятю Жану Броссу.

Итальянцы во Франции

Около этих великих мастеров французского высокого ренессанса явились теперь итальянцы школы Фонтенбло со своими самостоятельными творческими стремлениями. Геймюллер особенно отстаивал и доказывал, что гениально манерный декоратор Франческо Приматиччио был также творцом некоторых построек французского высокого ренессанса. Что автором величественного замка в Монсо-ан-Бри (1549) был не кто иной, как Приматиччио, можно доказать по Геймюллеру на основании письменных известий, хотя это и отрицает Димье. Наружные фасады замка впервые во Франции были проведены в «большом ордере». Этот последовательный ордер был ионический. Угловые павильоны с высокими крышами французского замкового стиля достигли полного развития. Все здание принадлежало к самым цельным, возникшим во Франции.

Документально доказано, что Приматиччио является первым строителем, к сожалению не сохранившейся, знаменитой усыпальницы Валуа в Сен Дени, принесшей во Францию классический тип купольных зданий Италии в стиле ренессанса. Вероятно, он принимал значительное участие в постройке замка классического стиля Ансиле-Фран, хотя этот замок с высокими крышами квадратного двора и с четырьмя выступающими угловыми павильонами в том виде, как он есть теперь, характерен именно для французского высокого ренессанса. Во всяком случае на французской почве не было создано ничего более ясного и простого чем этот замок, а Приматиччио все же с 1559 г. до своей смерти (1570) был главным советником по строительной части французского двора. Переходу к более прихотливым формам, обыкновенно принимаемым за упадок, Приматиччио противопоставлял в своих постройках спокойную, строгую силу. Сами великие французы, как Делорм и Дюсерсо, были создателями свободных, часто прелестных форм французского ренессанса, много говорящих нам именно благодаря их личной жизни и на почве Италии обыкновенно называемых «барочными». Делорм умер в 1570 г. После его смерти мы замечаем, что это направление в продолжение четверти столетия развивается несамостоятельно. Что Париж не руководил этим развитием, показывают южнофранцузские постройки, славущие за поздние произведения Никола Башелье, например отель Лаборд с его фантастическими окнами, украшенными гермами в виде амуров. Отель на улице Ферма в Тулузе с дверью, украшенной совершенно барочной архитектурной отделкой, бургундские постройки, например здание суда Гюго Самбена в Безансоне (1582–1585) и замок в Сюлли, отличающийся благородными и стильными пропорциями, несмотря на свои барочные оконные

наличники; фламандско-французские постройки, например боковые фасады ратуши в Аррасе с их фантастическим вторым этажом и слишком украшенными слуховыми окнами. В Париже в это время достраивали длинную галерею Лувра вдоль Сены к Тюльери. Баптист Андруэ Дюсерсо (приблизительно 1545–1590), старший сын Жака Старшего, был назначен, после смерти Леско, в 1578 г. строителем Лувра. Строителями восточной половины этой большой галереи, по приказанию Екатерины Медичи (ум. в 1589 г.), были, по-видимому, Тибо Метезо (с 1533 до 1596 г.) и его сын Луи Метезо (1557–1615), а западная часть, начатая по приказанию Генриха IV еще в XVI столетии, была со-обща исполнена Луи Метезо и младшим Дюсерсо. Эта западная часть, теперь перестроенная, с ее трезво развитым «большим орденом», составила переход уже к классическому стилю XVII столетия, между тем как одновременно в первых кирпичных домах со вставками из пиленого камня на Place des Vosges проявился национальный отпор севера. Однако не северонациональная, а южнонациональная сторона двойственного существа Франции по меньшей мере на столетие вышла победительницей из борьбы направлений.

3. Французская скульптура XVI столетия

Развитие французской скульптуры

Изобразительные искусства Франции стали развиваться в XVI столетии в более тесной связи с созданием архитектуры, чем когда-нибудь раньше. Уже этим обуславливается их существенно декоративный характер. В области скульптуры даже портретное искусство, кроме медальерного, развивалось прежде всего как искусство надгробных памятников и уже поэтому в теснейшей связи с архитектурой памятников. Кроме того,

приходится иметь дело главным образом с рельефными украшениями цоколей, фризов, полей стен и фронтонов или других частей здания. Мы проследили уже французскую скульптуру, закончив Мишелем Коломбом, прожившим, вероятно, все царствование Франциска I и захватившим добрую часть XVI столетия. Рядом с его направлением, сущность которого мы признали национально-французским, стал теперь процветать во Франции итальянский ренессанс в руках переселившихся сюда итальянских скульпторов, виденных нами за работой над украшением главного создания Коломба. Самым значительным итальянским скульптором, прибывшим во Францию в свите Карла VIII, был моденец Гвидо Мадзони, возвратившийся в 1516 г. в Италию. Его лучшим произведением на французской почве был надгробный памятник Карла VIII в Сен Дени, в 1793 г. ставший жертвой революционных бурь. При Людовике XII прибыли из Флоренции трое братьев Джусти, Антонио (1479–1519), Джованни (1485–1549) и Андреа (род. в 1487 г.) Джусти, из которых приобрели значение только два старших со своими сыновьями Джусти Младшим и Джовани Младшим. Этим Джусти, поселившимся в Туре и прозванным французами «Жюстами», посвятили обстоятельную работу Монтеглон и Миланези. Антонио, по видимому, составил проект не только для изящного саркофага в стиле ренессанса, епископа Томаса Джемса в соборе в Доле (1505–1507), к сожалению, лишенного своей могучей фигуры, но и для знаменитого надгробного памятника Людовика XII с супругой в Сен Дени (1516–1532). Исполнение, как и там, выпало главным образом на долю его брата Джованни. Надгробный памятник Людовика XII тишичен для богатых, свободно стоящих гробниц этого рода с балдахинном. Мраморная сень, под которой стоит саркофаг, открывается наружу,

на узких сторонах двумя, а на длинных четырьмя арками, обставленными пилястрами подражательного коринфского стиля, богато украшенными арабесками. На саркофаге лежат умершие, представленные в виде обнаженных трупов с поражающей почти правдивостью, а на плоской крыше сооружения они, полные горячей жизни, в королевских одеяниях, молятся стоя на коленях. В двенадцати отверстиях арок сидят апостолы. Рельефы цоколя изображают деяния короля в живописно свободном стиле. Все архитектурные части и рельефы цоколя принадлежат, по-видимому, Антонио, лежащие и коленопреклоненные изображения короля и его супруги – Джованни, а значительно более слабые фигуры апостолов – Джусти. Насколько оба Джованни Джусти позднее приблизились к местному стилю турецкой школы, т. е. к стилю мастерской Коломба, показывают их гробницы владетельных особ в капелле в Уароне. Границы между этими двумя стилями, несомненно, стираются. Произведением Жана Жюста еще Мюнц и Любке считали изящную гробницу детей Карла VIII в Сен Гатье в Туре (1506). Теперь известно, что нежные, чистые фигуры и ангелы принадлежат Гильому Рейно, племяннику и любимому ученику Коломба, а орнаментальные части саркофага и его пьедестала – Джироламо да Фьезоле. Еще при Франциске I во Францию продолжали приезжать такие значительные итальянские скульпторы, как Бенvenuto Челлини и Франческо Рустичи; но именно при Франциске I французская скульптура сохраняла еще значительную долю своего прежнего национального характера. Самым мощным произведением французской надгробной скульптуры этого времени была величественная стенная гробница двух кардиналов Амбуаза в соборе Руана (1518–1525). Здесь всюду еще смешивается готическое с античным. Средний рельеф

изображает св. Георгия, убивающего дракона. Впереди оба кардинала, в натуральную величину, молятся, стоя на коленях со сложенными руками. Передняя фигура Жоржа д'Амбуаза принадлежит к числу самых выразительных портретных фигур французской пластики. Мастером этого памятника называют Рулана ле Ру, хотя едва ли можно считать его единственным мастером.

Жермен Пилон

К лучшим произведениям национально-французской скульптуры при Франциске I принадлежат также декоративные скульптурные работы светских зданий, например двора отеля д'Эковилль, арочной галереи с большими часами, левого флигеля отеля Бургтерульд в Руане и религиозные скульптуры на изделиях церковной малой архитектуры, например на перилах хора собора в Шартре (1511–1529), клуатра Сен Мартен в Туре, на органных перилах Сан Маклу в Руане и на летнере собора в Родезе. Особое положение занимает школа Труа, где после большого пожара 1534 г. в произведениях Франсуа Жангиля, Жака Жюлио и Доменико Фиорентино скрещиваются старофранцузские, итальянские и немецкие влияния. Как живо и непосредственно прочувствована, например, «Встреча св. Жен» (Марии и Елизаветы) в церкви св. Иоанна! Каким множеством античных, почти языческих фигур украшены готические хоровые скамьи собора в Оше (1520–1529)! Какой чистой и богатой жизнью раннего ренессанса дышат еще готические по композиции знаменитые деревянные двери южного портала собора Бовэ (около 1535), шесть главных полей которых заняты полными жизни рельефами из жизни апостолов Петра и Павла! Какой силы полны портретные бюсты Франциска I в Лувре, особенно резко реалистический

бронзовый бюст его и его лукаво и нежно улыбающийся глазированный терракотовый бюст! Все это в основе коренное французское искусство. В царствование Генриха II классический высокий ренессанс овладел и французской скульптурой. Уже памятник Франциска I в Сен Дени (1548–1551), корпус которого принадлежит к числу мастерских произведений Делорма, характеризует новое направление. Руководителями пластических украшений памятника являются Пьер Бонтан и Жермен Пилон, к которым мы еще вернемся. Вершины своего самостоятельного таланта Бонтан достигает, стремясь уже к более обобщенной красоте, в рельефах цоколя, представляющих битвы Франциска I, между тем как поразительные фигуры умерших короля и королевы под аркой и их полные жизни коленапреклоненные фигуры и изображения их детей наверху памятника говорят об участии посторонних. Знаменита также мраморная урна Бонтана с сердцем Франциска I, стоящая в церкви. Урна и ее цоколь покрыты картушами самого чистого, еще юного и свежего ленточного стиля, именно здесь являющегося для Франции в законченном виде. За Бонтаном непосредственно следует Жан Гужон (ум. между 1564–1568), знаменитый мастер, нам уже известный как архитектор-художник. Монтеглон всесторонне оценил его. Французы причисляют именно его, как скульптора, к величайшим из великих, а Геймюллер называет его просто величайшим французским художником. И действительно, каждое из его произведений показывает, что он искуснейший техник и декоратор. Однако его удлиненные, переутонченные фигуры, его красивые, но общие линии, его преизысканные, утонченно мелкие складки одежд ставят его в наших глазах рядом с маньеристами, хотя и мы умеем оценить чисто французские его добродетели – выражение тонкой, одухотворенной прелести особенно его

женских голов и несомненное изящество, которое он умеет придать даже резким движениям. Впервые мы встречаем его в 1540 г. в Руане, где он исполнил некоторые работы для Сен Маклу и особенно для собора. Его созданием здесь является гордый памятник Луи де Брезе (1535–1540), скульптуры которого кажутся еще более правдивыми, чем его позднейшие работы. Полуобнаженный умерший, лежащий навзничь в нижней нише, изображен уже с потрясающей, но все же умеренной натуральностью. Гонз говорит, что этот памятник принадлежит к восьми – десяти совершеннейшим произведениям французской скульптуры. Более позднее направление Гужона выступает яснее уже в двух парах кариатид по обеим сторонам верхней ниши, где умерший является в виде рыцаря в полном вооружении и с мечом в правой руке. Из работ Гужона на летнере церкви Сен Жермэн д'Оксеруа в Париже (1541–1544) были спасены Лувром только «Положение во Гроб» и «Евангелисты». Но именно они показывают, что наш мастер в Париже тотчас попал под знамя школы Фонтенбло. После 1544 г. он работал сначала вместе с Леско в отеле Карнавале, где стильные и живые мраморные рельефы со львами над входной дверью указывают на его участие; в 1547 г. последовал знаменитый, выставленный теперь в Шантильи, алтарь дворцовой капеллы в Экуане, с рельефами, говорящими об успехах стиля со стороны более утонченной техники; между 1547 и 1549 гг. он выполнил свои гениальные барельефы на Фонтане дезИнносан (Fontaine des Innocents.), стройных, стоящих между пилястрами нимф источников, несмотря на свою манерность обвеянных несказанным очарованием, и рельефы цоколя, теперь находящиеся в Лувре, поэтично воссоздающие жизнь баснословных морских обитателей. После 1548 г. Гужон принимал живое участие в украшении замка Анэ, из которого

происходит также знаменитая мраморная Диана Лувра Стройная, девственная богиня сидит на земле подле лежащего оленя, вокруг шеи которого обвилась ее правая рука. Лук она держит в вытянутой в сторону левой руке. Из двух сопровождающих ее собак Гужону принадлежит одна, лежащая у ног богини. Чистое, строгое изящество следует высоко оценить в ней, но нельзя не упрекнуть в рассчитанности и разбросанности композиции. После 1550 г. мастер главным образом был занят пластическими работами луврского здания. Конечно, только небольшую часть всех скульптур он исполнил собственноручно, но все же они принадлежат к самым красивым созданиям декоративной скульптуры Франции. Величественны кариатиды в Зале Кариатид. Их рукам уже не пришлось служить опорой, как рукам его кариатид на памятнике Брезе; прекрасные девы несут свою легкую ношу только на головах, подобно античным кариатидам Эрехфейона в Афинах; конечно, не вполне ясно, почему именно следовало их изобразить с отсеченными руками, как это сделал Гужон. Декоративное чутье мастера всегда сильнее его восприятия природы. Третьим в этом союзе является упомянутый уже Жермен Пилон (1535–1590), язык форм которого внутренне и внешне более оживлен, но не отличается такой цельностью, как у Гужона. Уже в 1558 г. он участвовал в сооружении надгробного памятника Франциска I, в своде которого ему принадлежат восемь нежно моделированных амуров с опущенными факелами. Для надгробного памятника Генриха II в церкви Целестинов он выполнил три женские фигуры, держащие на головах позолоченную урну с сердцем короля. Теперь они принадлежат к числу сокровищ Лувра под именем «Трех граций» Пилона, но именно они, примыкая к школе Фонтенбло, не проявляют особенностей Пилона в такой мере, как

произведения Гужона. Как бы в соответствие к ним исполнены резанные из дерева фигуры «Добродетелей» в Лувре, к сожалению, лишённые позолоты и рук, первоначально несшие раку св. Женевьевы. Главными произведениями Пилона являются его работы, возникшие под руководством Приматиччио, на надгробном памятнике Генриха II и его супруги Екатерины в Сен Дени (1564—1570). Ему принадлежат два поразительно правдивые мраморные изображения лежащих покойников, две наделённые сильной жизнью и естественные в своем одушевлении коленопреклоненные бронзовые фигуры верхнего яруса, а по Димье также и стоящие по углам бронзовые статуи добродетелей, в которых маньеризм школы Приматиччио сказывается яснее всего. Другие работы Пилона, например его раскрашенная терракотовая группа со страждущей Марией и коленопреклоненная бронзовая статуя канцлера де Бирага, которую Гонз называет прекраснейшей портретной статуей французского ренессанса, находятся в Лувре.

Между современными французскими провинциальными школами нас привлекает прежде всего лотарингская, главный мастер которой Лижье Ришье (около 1500—1567) обладает еще частью галлофранкской суровости и силы чувства среди современного ему лоска.



Рис. 89. «Три грации» Пилона

Изображения страдания и смерти были его стихией. Его алтарь (1523) в Гаттоншатель около Сен Мигеля, с Несением Креста, Распятием и Положением во Гроб, обнаруживает реализм XV столетия, проникнутый мотивами ренессанса. Его полихромное Положение во Гроб в церкви св. Стефана в Сен Мигиеле соперничает по силе с Положением во Гроб в Солеме, но исполнено более беспокойной жизни, чем первое. Фигура смерти на памятнике Рене Шалонского в церкви св. Петра в Бар-ле-Дюке производит страшное впечатление. В Париже ученик Пилона Бартеlemi Приер

(около 1545–1611) заканчивает XVI столетие. Лежачие изображения с надгробного памятника коннетабля Монморанси в Лувре представляют умершего не нагим и мертвым, а по средневековому обычаю еще спящим с молитвенно воздетыми руками, но вместе с тем соединяют современную свободу форм со старой любовью к жизненной правде. Сидящие луврские бронзовые собаки с его монументального фонтана в Фонтенбло принадлежат к самым жизненным изображениям животных всего XVI века. Современник Приера, старший Пьер Биар (1559–1609), еще решительнее направляется по все более реалистическому течению времени. Его известные, богато украшенные лестницы летгнера в Сен Этьенн-дю-мон в Париже дают о нем понятие как о художнике-орнаментисте истинно французского ренессанса. Его луврская бронзовая Слава с надгробного памятника Маргариты де Фуа, приписываемая некоторыми исследователями другим мастерам, быстрая в движениях крылатая богиня, с телом сильно и правдиво переданным в обнаженных частях, трубящая фанфару, кажется, однако, некоторым старым друзьям искусства произведением упадка, мы же, наоборот, приветствуем ее как предчувствие лучшего, более натурального искусства. Наиболее ясные проявления возврата к природе в разгаре XVI столетия обнаруживают во Франции глазированные фаянсовые работы Бернара де Палисси (около 1510–1589), одного из сильнейших французских художников своего времени. Собственным опытом открывши способ покрывать глазурью глиняные сосуды наподобие фаянсовых, он немедленно стал производить свои чрезвычайно талантливо вылепленные блюда и вазы, которые он покрывал всякого рода лепными животными, змеями, рыбами, раковинами и насекомыми. Его чаша с раковинами в Лувре вообще принадлежит к числу самых стильных в этом роде.

Впоследствии, украшая свои сосуды картинами в обрамлениях уже барочного характера, он приблизился к общепринятому стилю своего времени.

4. Французская живопись XVI века

Живопись Франции XVI века

Французская живопись этого времени в сущности также была декоративным искусством. Общее впечатление давали не отдельные станковые картины, а обширные, со стуковыми работами плафоны и панно призванных во Францию итальянцев Фонтэнбло, местные произведения французской живописи на стекле, более подходившей к духу времени, чем к стилю, и, наконец, серии художественно тканых ковров, еще более пышных, чем раньше, хотя и уступающих бельгийским, и богатые искусством небольшие произведения новой лиможской эмали. Искусство репродукции также процветало во Франции, но гравюра на дереве и гравюра на меди не поднялись здесь, однако, до такого самостоятельного значения, как в Германии и Нидерландах. Мы видели, как французская станковая живопись переходного времени от XV к XVI столетию развивалась на национальной основе шире и свежее, чем это принимали еще недавно, в руках таких мастеров, как Жан Бурдишон и Жан Перреаль, создавший, кроме многочисленных архитектурных и скульптурных проектов, быть может, такие значительные картины, как алтарный складень в Мулене. Из этого, однако, нельзя заключать, что французская станковая живопись в разгаре XVI века заняла место, равное итальянской, нидерландской или немецкой живописи. Основателями новой французской портретной живописи, как увидим, были опять-таки нидерландцы, а единственного мастера церковной станковой живописи, Жана Бельгамба из

Дуэ (между 1470–1534), основательно изученного Дегенем, можно так же легко отнести к нидерландцам, как и к французам. По существу Бельгамб примыкает, с одной стороны, к Мемлингу и Давиду, а с другой – напоминает и Бурдишона, и мастера из Мулена. Его стройные фигуры, нежные лица, элегантно отдельные формы, во всяком случае, скорее французские, чем нидерландские. Некоторые из его алтарей, как, например, в Нотр-Дам в Дуэ и алтарь Лилльского музея с мистическим купаньем душ в крови Спасителя отличаются оригинальными богословскими задачами, другие, как, например Страшный Суд в Берлинском музее и два алтарных складня Аррасского собора, отличаются самостоятельным замыслом обычных сюжетов. Первые крупные итальянские живописцы XVI столетия, прибывшие во Францию, например, Андреа Соларио, написавший в 1508 г. капеллу в Гальоне, Леонардо да Винчи, призванный во Францию в 1516 г. Франциском I и умерший здесь в 1519 г., Андреа дель Сарто, приехавший в 1518 г. и в следующем году возвратившийся в Италию, не оказали особенного влияния на развитие французской живописи. Тем большее влияние имели мастера, призванные из Италии в Фонтенбло Франциском I немедленно после смерти Перрфаля, где требовалось украсить новый дворец. В 1530 г. прибыл флорентийский последователь Микеланджело, Джованни Баптиста Росси (1494–1541), прозванный Россо Фиорентино или Мэтр Ру; за ним последовал в 1531 г. болонец Франческо Приматиччио (1504–1574), развившийся под руководством Джулио Романо в Мантуе в скульптора стукowych украшений и декоративного живописца; Росси и Приматиччио («Le Primatice»), которому Димье посвятил подробный труд) являются двумя столпами той школы Фонтенбло, которая, исходя из декоративного принципа, погрузила французское ис-

куство в стиль маньеризма раньше и решительнее, чем это произошло в Италии, где этот стиль завладел живописью лишь во второй половине XVI столетия. Никколо Абати, прозванный дель Абате, из Модемы (1512–1571), третий член этого союза, развившийся, примыкая к Корреджо и Джулио Романо, явился сюда лишь в 1552 г. Из больших стукковых рельефов и картин, которыми эти мастера и их более слабые ученики украсили стены и потолки зал и комнат, лестниц и галерей в Фонтенбло, сохранилось сравнительно немного. Но уже опубликованные Димье перечни картин позволяют видеть, что здесь дело шло о сюжетах из античной мифологии и поэзии. В «Галерее Франциска I» сохранились, хотя и переписанные заново, двенадцать больших картин Россо с событиями из жизни короля и мифологические картины. Своим более совершенным и вместе более грубым языком форм они отличаются от произведений последователей Россо, своеобразная, холодная и жесткая манера которого яснее всего уже в его высокопатетическом «Плаче над Телом Христа» в Лувре. Из наиболее ранних работ Приматиччио в Фонтэнбло, например в «Комнате Короля» (1533–1535), не сохранилось почти ничего: его знаменитая галерея Улисса с многочисленными картинами из «Одиссеи» дошла до нас только в гравюрах ван Тульдена. Лучшим из сохранившихся его произведений и самым главным в Фонтенбло с давних пор считалось выполненное во многом руками учеников украшение стен и плафона «Галереи Генриха II», служившей в качестве бальной залы. Об этом произведении много лет тому назад я писал так: «Там мы видим Парнас и Олимп; там приветствуем Бахуса и его свиту; там мы присутствуем при пышной свадьбе Пелея и Фетиды; там мы заглядываем в мрачную кузницу Вулкана и в сияющий чертог бога солнца». «Резкий маньеризм,

развившийся из стремления Приматиччио к кокетливому изяществу, его ужасная манера писать каждую фигуру, принадлежащую группам нагих тел. особым, произвольно взятым телесным тоном, впадающим то в красный, то в белый, то в лиловый цвет, и не менее неприятная привязанность к чрезмерно удлинненным формам с невероятно длинными бедрами и намеренными ракурсами» слишком уж характерны для манеры этого периода, к отцам которой принадлежит Приматиччио. Наконец, Никколо делл Абате является в Фонтенбло в существенных чертах лишь одним из подручных-исполнителей Приматиччио; по крайней мере руку Абате можно узнать в картинах из жизни Александра теперешней лестницы.



Рис. 90. «Плач над Телом Христа»

Под непосредственным влиянием школы Фонтенбло французы украсили затем некоторые комнаты замка Экуан, где все же сохранилось несколько фриз и картин над каминами. К настоящим последователям Приматиччио принадлежат также старшие члены многочисленного художественного семейства Дюмонтье или Дюмутье (Dumoutier), как пишется Димье, и хотя Ла-

борд не держится такого написания, Моро-Нелатон все же возвращается к нему. Наиболее известный мастер с этой фамилией, живые портретные рисунки которого сохранились в Лувре и в других собраниях, – Даниэль Дюмонтье (1574–1646). К последователям Приматиччио принадлежит затем и Антуан Карон (1521–1599), лучшие дошедшие до нашего времени работы которого являются в виде рисунков к «Истории Артемизии» Национальной библиотеки в Париже. Жан Кузен из Санса (около 1510 до 1590), прежними французскими историками искусства признанный за одного из самых разносторонних и значительных художников всех времен и, во всяком случае, за величайшего французского мастера XVI столетия, является какой-то полумифической личностью. Начав с живописи по стеклу, он будто бы стал не только живописцем и гравером на меди, но и скульптором и архитектором. От всего этого при свете нового исследования осталось очень немного. Его книги, например «Livres de Perspective» (1560) и «Livres de Pourtraicture» (1571), все же указывают, что он принадлежал к мыслящим и знающим художникам своего времени. Его единственная достоверная картина, «Страшный Суд» в Лувре со множеством фигур, нижняя часть которого напоминает Страшный Суд Микеланджело, в действительности вовсе не привлекательная картина. Если ее рассматривать без предвзятой точки зрения, она могла бы быть поставлена в лучшем случае рядом с произведениями итальянских и нидерландцев, вроде Ломбарда или Кокси.



Рис. 91. «Страшный Суд» в Лувре

Французские мастера этого рода дали действительно лучшие произведения в композициях для живописи по стеклу и для тканых работ. Живопись на стекле переживала именно во Франции в первой половине XVI века свой второй, большой, блестящий расцвет, исследованный в особенности Манем. Само собой понятно, что во Франции, как и везде, прежнее искусство составления картин из цветных стекол, напоминающее мозаику, стало теперь постепенно искусством живописи по стеклу. К совершенной эмалевой живописи по стеклу, которую презирал еще Ангерран ле Прэнс (ум. в 1530 г.), перешли, однако, только в половине столетия; в то же время старые оригинальные композиции кое-где, как, например, в церкви в Конше, стали уступать место подражанию немецким и итальянским гравюрам на меди, пока школа Фонтенбло и здесь не выступила с собственными работами. Самыми красивыми и интересными по содержанию окнами первой, еще довольно строгой половины XVI века, считаются окна церкви в

Монморанси (1524), мастером которых должно считать Робера Пинегрие, автора большого Суда Соломона (1536) в Сен Жерве в Париже, теперь перерезанного оконным косяком. Сен Годар в Руане, Сен Этьенн в Бовэ и Сен Мадлен в Труа обладают живописными окнами лучшего времени XVI столетия. К переходному времени принадлежат окна церкви в Монморанси и окна (1544) в сельской церкви в Экуане, с Благовещением в комнате, убранной в духе того времени, на одном из них. В этих окнах прежнее желтое серебро больших архитектурных росписей XV века заменяется уже холодными, светлыми красками, употреблению которых содействовал Гильом де Марсиля, французский живописец по стеклу, применяя их в своих итальянских сериях окон, например в окнах собора в Ареццо, где он умер в 1537 г. Жану Кузену приписываются окна с житием св. Евтропия (1530) в богатом расписными окнами соборе в Сансе, без твердой уверенности некоторые из многочисленных расписных окон в Сен Этьенн-дю-Мон и в Сен Жерве в Париже, и с полным правом пять окон с изображениями из Откровения св. Иоанна во дворцовой капелле в Венсенне. Итальянское влияние, еще не заметное в Монморанси и классически строго проявляющееся в Экуане, достигло здесь полного проявления в духе школы Фонтенбло. Тканые ковры представляли для стен замков то же, что живопись на стекле для церквей. Это искусство перекочевало в XV век из Парижа в Аррас, а из Арраса в Брюссель, а потому французские короли XVI века старались сколько возможно спасти его для Франции. Франциск I основал около 1535 г. ковровую фабрику в Фонтенбло, а Генрих II прибавил к ней фабрику «Грините» в Париже. Произведениями фабрики в Фонтенбло считаются, главным образом, настенные ковры, украшенные гротесками, а в середине заключающие картуши с

мифологическими сценами. Из них два находятся в музее Гобеленов в Париже, а другие два в ткацком музее в Лионе. Димье приписывает их композиции Приматиччио. Произведениями фабрики Трините считаются ковры с историей Мавзола и Артемизии в Национальном хранилище мебели в Париже.

Эмалевой живописи

В тесном соприкосновении с преобразованием живописи по стеклу совершалось и дальнейшее развитие лиможской эмалевой живописи, описанной нами ранее. В своем новом виде, именно в виде живописи гризалью (серым по серому) с красновато-лиловыми телесными тонами и золотой штриховкой на темном фоне, она господствовала в XVI столетии и получила широкое распространение именно благодаря тому, что стала служить для украшения обыденных сосудов. Блестящим примером богатой красочности, встречавшейся иногда рядом с господствующей живописью серыми тонами, может служить эмаль овального щита (1555) в Лувре. Выдержанные в серых тонах изображения большинства лиможских сосудов по-прежнему нередко заимствованы то с немецких, то с итальянских гравюр на меди; однако здесь нет недостатка и в портретах, занимающих обыкновенно место в середине сосудов. К сосудам присоединяются небольшие триптихи с считающимися образками, а самостоятельными произведениями этой национально-французской техники являются портретные таблетки. В ряде художников эмальеров выделяется прежде всего Леонар Лимузен (1505–1577), начавший 18 чашами по одной из серии Страстей Дюрера (1532), затем выполнивший серию по фрескам Рафаэля в Фарнезине (1535), но полной своей силы достигший в двенадцати больших досках с изо-

бражениями апостолов в церкви ап. Петра в Шартре (1545), в основу которых легли красочные эскизы живописца Мишеля Рошеле. Наиболее знамениты, однако, его портреты на синих фонах, в черном, белом и сером цветах с небольшой прибавкой желтого и коричневого, и лишь на щеках слегка тронутые розовым; они, благодаря своим голубым глазам, производят впечатление писанных голубым по голубому. Его лучшие портреты этой манеры принадлежат музею Клуни и Лувру в Париже. Если здесь, во французской эмалевой технике, выступает перед нами национальная портретная живопись, то во главе французской, собственно портретной живописи XVI столетия, снова стоит нидерландец. Этот мастер был Жан Клуэ, прозванный Жеаннэ (около 1475–1541). О Клуэ писали в последнее время Бушо, Жермен и Моро-Нелатон. Известно, что Жан Клуэ поселился в Туре в качестве придворного живописца Франциска I. Однако среди сохранившихся картин нет ни одной, достоверно им написанной. Бушо все же придал вероятность тому, что серия превосходных рисованных сангиной портретов в Шантильи и сходные с ними миниатюры одной рукописи «Галльской войны» в парижской Национальной библиотеке принадлежит ему; кажется также вполне вероятным, что Жан Клуэ написал красивый, поясной портрет богато одетого Франциска I, который даже Лувром приписывается ему с оговоркой. На самом деле мы считаем этот портрет, задуманный строго и выразительно, вполне возможным для стиля Жана Клуэ, так как он отличается тонкой моделировкой тела и одежды, верно передает материал и написан в черных, белых и золотых тонах на камчатном фоне. Французская выставка 1904 г. доказала затем и подлинность некоторых других портретов мастера.

Портретисты

Более осязательной личностью является его сын Франсуа Клуэ, унаследовавший его титулы и его прозвище Жеанне (около 1510–1572). Его большой портрет венской галереи, представляющий молодого короля Карла IX (1563) в рост между двумя зелеными занавесями, имеет его подпись. К нему примыкает прекрасный погрудный, обращенный влево портрет на черном фоне супруги короля, Елизаветы Австрийской, в Лувре. Превосходны портретные рисунки Клуэ цветным мелом (между ними Мария Стюарт, 1560) в парижской Национальной библиотеке, изящны его описанные Мазероллем миниатюры в камере драгоценностей в Вене. Спокойно и уверенно выражает он черты индивидуальности. Его краски сильны, но несколько жидки. После Клуэ самым любимым портретистом Франции в середине столетия был голландец Корнель де Лион, собственно Корнель де ла Гей. Его моделировка еще утонченнее, чем у Франсуа Клуэ; его живопись с предпочтением светло-зеленых фонов, светлая и легкая, а его лица схвачены и переданы живо, иногда без затей, натурально. Портреты Франсуа – герцога Ангулемского, и Маргариты де Валуа в Шантильи, затем второй портрет этой принцессы и портрет Жакелины де Роган в Версале – лучшие его работы. Парижская выставка 1904 г. прибавила к картинам Франсуа Клуэ и Корнеля де-Лиона еще ряд новых. Дальнейшие имена, извлеченные из архивов, не дают ничего нового. Мы не можем останавливаться также и на мастерах, как Туссен Дюбрейль (ум. в 1602 г.) и Яков Бюнель (ум. в 1614 г.), как Амбруаз Дюбуа (ум. в 1614 г.) и прославленный Мартен Фремине (1567–1619), этих эпигонов школы Фонтенбло, судя по их картинам в Лувре. Лионских живописцев, обследован-

ных Рондо, и мастеров Прованса, изученных Гонико, приходится оставить для истории местных искусств. В Лионе высоко процветала школа книгопечатания и гравюры на дереве. Рядом с ней гравер на меди Клод Корнель является менее ценным, именно потому, что напоминает немецких малых мастеров. Значительнее был Жан Дювэ из Лангра (родился в 1485 г.), склоняющийся то к Дюреру, то к итальянцам, но все же проявляющий богатую и самостоятельную фантазию на своих 24 листах Апокалипсиса. Лучшим французским гравером XVI столетия был Этьенн Делон (1519–1595), автор около 400 листов гравюр самого разнообразного содержания, выполненных наполовину пунктиром и штрихами. Под главенством школы Фонтенбло французская гравюра перешла затем к распространению произведений других мастеров и к подражанию итальянским маньеристам, их рассчитанному, фальшивому стилю. Лишь XVII столетие принесло и французской живописи новый, самостоятельный подъем.

V. Испанское и португальское искусство XVI века

1. Искусство Португалии и Испании

Молодое королевство Испания, возникшее благодаря браку Фердинанда Арагонского и Изабеллы Кастильской, достигло при Карле V (Карлосе I) (1516–1556) вершины мирового могущества, с которой оно, впрочем, начало опускаться уже при Филиппе II (1556–1596). В художественной жизни Испании в продолжение XVI века, при постепенном вытеснении готических, мавританских и фламандских элементов, явился тот испано-итальянский союз, из которого выросло национальное испанское искусство. XVI век, когда поэзия Испании достигла прекраснейшего расцвета, был для ее изобразительных искусств лишь временем исканий, приготовления и собирания; но и в это время нет недостатка в отличных, хотя бы только в художественно-историческом отношении важных зодчих, скульпторах и живописцах; за их творениями сперва робко, но постепенно все яснее встает та испанская народная душа, в которой фанатическое религиозное одушевление и пламенная верность природе являются почти равносильными. Искусство Португалии, которая в 1581 г. лет на пятьдесят с лишком стала испанской провинцией, развивалось параллельными путями. Но то, что в Испании является утренней зарей великого национального искусства, в Португалии производит впечатление лишь напрасного стремления к самостоятельному подъему. Испанское зодчество этого времени наглядно предстает перед нами в свете новых превосходных исследований Каведа и, кроме того, различных работ Карла Юсти, трудов Юнгтенделя и Гурлитта, Уде и Шуберта с отличными рисунками и систематических по исполнению.

2. Испанская и португальская архитектура XVI столетия

Архитектура Пиренеев

Как и во всем искусстве, в области архитектуры Испании и Португалия все еще не представлены национальными движениями, остается значительное влияние работ итальянских мастеров. Художественные произведения, исполненные приезжими итальянцами или же привезенные из Италии в готовом виде, встречаются в Испании в еще большее число, чем во Франции. Древнейшее итальянское здание раннего ренессанса на испанской почве, замок Калахорра в «отдаленном углу Сьерра-Невады» был исполнен по Юсти между 1509 и 1512 гг. генуэзскими зодчими. Но львиную долю участия итальянские мастера получили в постановке испанских надгробных памятников в этом стиле. За гробницей в стенной нише кардинала Педро Гонзалеса де Мендоза в Толедском соборе, конечно, вовсе не принадлежащем Андреа Сансовино, следуют два величественных генуэзских памятника в нишах севильской университетской церкви, из которых один, изящный памятник Каталины де Рибера, исполненный Паче Гаджини, мы уже знаем, затем следует простой надгробный памятник архиепископа Диего Хуртадо де Мендоза (1510) Севильского собора, исполненный флорентийцем Миккеле, и, наконец, свободно стоящие гробницы в виде саркофагов флорентийца Доменико Фанчелли, описанные Юсти: саркофаг с лежащим молодым прекрасным принцем Дон Жуаном в церкви св. Фомы в Авиле, большой по величине двойной саркофаг с благородными и строгими лежащими фигурами Фердинанда и Изабеллы в Королевской капелле в Гранаде и мраморный саркофаг с жизненным и правдивым изображением Франсиско Ксименеса де Сиснерос в

коллегиатской церкви в Алькале де Хенарес. Испанские зодчие еще при полном расцвете XVI века возводили церковные постройки еще в прежнем стрельчатом стиле. Хуан Жиль де Хонтаньон, например, в 1513 г. выстроил новый собор в Саламанке в виде трехнефной зальной церкви в стиле веселой поздней готики, а в 1525 г. вместе со своим сыном Родриго собор в Сеговии в виде позднеготической базилики, с венцом капелл на восточной стороне. Только купола над средокрестием и башни этих церквей были добавлены впоследствии в стиле ренессанса. В области светской архитектуры мавританский стиль с его «azulejos» (поливными изразцами), с его сталактитовыми распалубками и подковообразными арками удержался кое-где далеко в XVI столетии, хотя уже в виде «estilo mudujar», т. е. смешении с готическими элементами и мотивами ренессанса, каким он является в «Доме Пилата» и в «Доме дуэньи» в Севилье. Но постройки этого рода все наперечет. Между тем настоящий испанский ранний ренессанс, получивший начало в упомянутых уже постройках брюссельского испанца Энрике де Эгаса, еще кудрявее, чем северный стиль того времени. Он смешивает античные мотивы с готическими и, присоединяя к ним подчас мавританские воспоминания, претворяет все в новое фантастическое целое, известное у испанцев под именем чеканного стиля (*Estilo plateresco*). Хотя золотых дел мастера и заимствовали его у большой архитектуры, но все-таки в некоторых произведениях испанского ювелирного искусства он проявляется особенно очаровательно. Весь ход этого развития ясно отражается в тех дароносицах для праздников Тела Христова, называемых «кустадиями», которые золотых дел мастера исполняли в виде маленьких церковных башен. Наиболее известные золотых дел мастера, выполнявшие эти работы, принадлежали к фамилии

Арфе (Гарфе), родоначальник которой, Энрике, переселился из Германии в Леон. Энрике Арфе выполнял свои кустодии в Кордове (1518) и Толедо (1524) в богатом позднеготическом стиле. Его сын Антонио д'Арфе, кустодия которого в Сант-Яго де Компостелла есть одно из лучших его произведений (1540), представляет ранний ренессанс-plateresco в наибольшем его великолепии. Наконец, сын Антонио, Хуан д'Арфе, переселившийся в Вальядолиду, выполнил свои лучшие вещи, именно кустодии в Авиле (1571), Севилье (1587) и Вальядолиде (1590), уже в чистом стиле итальянского высокого ренессанса, который он воспевал и в своих дидактических стихах. Первые и самые значительные представители испанского раннего ренессанса-plateresco в большой архитектуре были также иностранцы; большинство этих зодчих были в то же время известными скульпторами. После упомянутого уже брюссельца Энрике де Эгаса является тотчас Фелипе Вигарни де Боргонья из Боргонья из Лангра (ум. в 1543 г.), главные произведения которого находятся в Бургосе. Мастерское произведение его башня чеканного стиля над средокрестием собора, поднявшаяся в новом великолепии после обвала старой (1539–1567). После 1520 г. Энрике де Эгас присоединил к своим прежним постройкам проект нового собора в Гранаде, в виде пятинефной базилики, Королевскую капеллу которого, еще вполне готическую, он выстроил уже в 1506–1517 гг. На месте Эгаса в 1528 г. является испанец, Жиль де-Силое, знаменитый сын Диего де-Силое (ум. в 1563 г.), лучшим ранним произведением которого была «Золоченая лестница» (Escala Dorada), богатая профилями роскошная лестница, ведущая от верхней улицы вниз к северному трансепту собора в Бургосе. В соборе в Гранаде Диего решил задачу слияния купола над средокрестием с алтарной частью (Capilla Mayor), достигнув

в этом блестящем восточном окончании перехода от десятиугольника к окружности, и оживил все столбы богатыми коринфскими пилястрами и полуколоннами, классические пропорции которых соблюдены при посредстве высоких цоколей и приставных антаблементов. За собором в Гранаде, фасад и башня которого принадлежат более позднему времени, следует после 1538 г. собор в Малаге, трехнефная церковь зальной системы, украшенная полуколоннами в два яруса, приписываемая точно также Диего де Силое, а уже после 1532 г. следует великолепный в стиле ренессанса собор в Хаене, главное произведение зодчего Педро де Вальдельвира. Одним из главных созданий чеканного стиля следует затем назвать еще хор и алтарную часть собора (прежней мечети) в Кордове (после 1523 г.), в которых по понятным причинам применены мавританские элементы, почти исчезнувшие в работах Диего де Силое, а в 1520 г. известные еще в Capilla Mayor собора в Сигуэнце. Испанцы противопоставляют чеканному стилю более чистый стиль раннего ренессанса Диего, в котором очень быстро появляются известные римские украшения – гротески под названием Estilo grotesco. Еще роскошнее, чем в церковных сооружениях, развивается чеканный стиль ренессанса в испанских полусветских и вполне светских постройках. Истинно роскошным зданием этого стиля является ратуша (Casa de Ayuntamiento) в Севилье, которую начал строить в 1527 г. Диего де Рианьо (ум. в 1553 г.). Богатейшим образом украшенное лепными орнаментами здание расчленяется в нижнем этаже пышными в стиле коринфских пилястрами, с арабесками, а в верхнем этаже еще более пышными коринфскими полуколоннами, украшенными также арабесками. Преемником Рианьо в этой постройке был Мартин де Ганза, закончивший по его планам роскошную ризницу

Севильского собора, но лучшее свое «чеканное» произведение он дал в 1541 г. в тамошней Королевской капелле, толстые канделябровые колонны которой обрамлены богатыми скульптурными украшениями. В Алкала де Генарес здание коллегии кардинала Ксименеса и архиепископский дворец, замечательный своим живописным двором и еще более живописной лестницей, являются главными произведениями великого Алонсо Коваррубиса. В Леоне Хуан де Бадахос уже в 1510 г. стал украшать фасад собора св. Марка такими смешанными формами чеканного стиля, какие только можно вообразить. Фасад университета в Саламанке (1515–1530), с готическими еще деталями, принадлежит к самым ранним и самым характерным созданиям чеканного стиля. Чисто испанский свежий ранний ренессанс сказывается также в домах частных лиц, например, в прелестной «Каза Цапорта» 1550 г. в Сарагоссе и в подобном же доме 1560 г. в Барселоне.



Рис. 92. «Вилла Мадама» Рафаэля

Ложноклассический итальянский высокий ренессанс явственно постучался в ворота Испании уже очень рано. Его первым созданием на испанской почве считается оставшийся неоконченным дворец в Альгамбре близ Гранады, который Карл V поручил выстроить после 1526 г. Педро Мачуке (ум. в 1550 г.), будто бы ученику Рафаэля. Тоскано-дорический ордер является в классической чистоте в нижнем этаже, а ионический в верхнем этаже не только открытой галереи, но и похожего на арену круглого двора с колоннами, который, быть может, заимствован в «Вилла Мадама» Рафаэля. Франсиско де Виллальпандо (ум. в 1561 г.), переводчик Серлио, считается строителем парадной лестницы во дворе Альказара, королевского замка в Толедо, чеканный западный фасад которого приписывается Коваррубиясу, а южная сторона с широкими дорическими пилястрами (1571) в рустикку является уже значительным созданием главного мастера испанского высокого ренессанса Хуана де Геррера (1530–1597), по имени которого тяжелый, без украшений, но строгий и типичный испанский высокий ренессанс называется стилем Геррера. Геррера получил первоначальное художественное образование в Брюсселе и был затем в Мадриде учеником Хуана Баутиста де Толедо (ум. в 1567 г.), получившего образование в Риме, автора первого проекта Эскориала, огромного монастыря-дворца Филиппа II, с исполнением и окончанием (в 1584 г.) которого неразрывно связано имя Геррера. Редко случалось, чтобы в один прием создавалось в таких грандиозных размерах колоссальное здание, как дворец Эскориал: со своими 16 дворами, 86 лестницами, 2673 окнами, со своей посвященной св. Лаврентию купольной церковью, своим монастырем, своей библиотекой, обширными помещениями для жилья и для гостей, этот дворец охватывается огромным прямоугольником, обозначенным

угловыми башнями. Внутри, за внушительными в пять этажей голыми стенами, только у входного портала прерванными выступом, перекрытым строгим фронтоном с восемью дорическими внизу и восемью ионическими колоннами наверху, скрываются парадные залы с коробовыми сводами, огромный дорический купольный храм, прототип двухэтажной современной придворной церкви; нет недостатка в благородных расчленениях; в многочисленных дворах с колоннадой, с дорическими нижними и ионическими верхними этажами, скрыто много очаровательных в ритмическом отношении переходов, полных настроения крытых галерей и удобных для созерцания уголков. К последующим лучшим произведениям Герреры принадлежит часть увеселительного дворца Аранжуэца, неоконченный, к сожалению, пятинефный с коринфскими пилястрами собор в Вальядолиде, с рядами капелл и эмпорам, и особенно солидная и роскошная Севильская биржа (1583–1598). Внешний вид ее с очень тонкими гранитными пилястрами в типе дорических, в виде лизен проходящих в нижнем этаже, кажется бедным сравнительно со двором, окруженным красиво расположенными полуциркульными аркадами, внизу дорическими, а сверху ионическими.

Школа Геррера

Школа Геррера господствовала в испанской архитектуре вплоть до конца XVI века и позднее. Если сам Геррера выразил по меньшей мере одну сторону испанского национального характера в мощном благородстве своих лучших построек, то его ученики стали стремиться уже к международно-барочной обыденности. Португальский ренессанс, наилучше известный нам после труда Рачинского, по исследованиям

особенно Васконселлоса в Португалии и Гаупта в Германии, шел все же то там, то здесь собственными путями. Упомянутый Вазари четырехбашенный дворец великого итальянца Андреа Сансовино, жившего с 1491 по 1499 г. при дворе Иоанна II, по-видимому, можно узнать вместе с Роге в Паласио да Бакальойа городка Асейтайо. Но явившийся раньше времени чистый ренессанс Андреа был утрачен также и в Португалии. Готические, мавританские, индийско-натуралистические и итальянские античные элементы смешиваются в «мануэлевском искусстве» (*Arte manuelina*), из которого после смерти Эмануэля I (1495–1521) лишь постепенно развился более чистый ренессанс. Хоайо де Кастильо (около 1490 г. до 1550 г. и позже), великий представитель мануэлевского стиля, деятельность которого пышно развернулась в монастыре дос-Геронимос в Белеме, в замке рыцарей Христа в Томаре, в монастыре Победы в Батале, а быть может также на пышном фасаде церкви «Консейсайо-велья» в Лиссабоне, лишь в своем последнем достоверном произведении, лоджии «Капеллас имперфейтас» в Батале (1533), перешел к настоящим, но прихотливым формам ренессанса. В готическо-мавританском замке в Синтре на его мануэлевском флигеле выступает богатая отделка в виде натуральных древесных ветвей, стены зал еще облицованы поливными изразцами, и чистый ранний ренессанс отваживается показаться только на одном портале с террасой времени Иоанна III (1521 до 1557). В монастыре Санта Круз и в Севелья в Коимбре французская художественная колония, уже рано распространяет новый стиль. Настоящими португальскими постройками в стиле раннего ренессанса середины столетия являются церкви до-Милагре в Сантареме и клуатр в Пенья-Лонге около Синтры. Высокий ренессанс является в Португалии уже при Иоанне III, поручившем перевести сочи-

нения Альберта и Витрувия и пославшем Франсиско де Голанда (1518 до 1584) в Рим изучать искусство Микеланджело, которое Франсиско позже защищал в своих диалогах. Истинный мастер высокого ренессанса Португалии, Филиппо Терци, был, однако, итальянец, работавший с 1570 г. в Лиссабоне. Обладая большой склонностью к мощным пропорциям, он умел вдохнуть в обычные формы, предпочитавшие дорический орден, свое личное настроение, допуская сперва лишь более строгие вольности барокко. Его лучшие лиссабонские дворцы были разрушены в 1755 г. землетрясением. Из церквей, большей частью двухэтажных, внизу дорических, а наверху ионических, сохранились в Лиссабоне фасады Сайо Рокве (1575), Санто Антонио (1579), Сайо Висенте де Фора (1590), а в Коимбре Сэнова. К ним присоединяется клуатр дос-Филиппос в Томаре. Его преемники пошли по его следам. К концу столетия высокий ренессанс и в Португалии добился полной победы.

3. Испанская и португальская скульптура XVI века

Развитие скульптуры XVI века

Испанская скульптура XVI века была связана с архитектурой еще теснее чем во Франции. Поразительно то множество декоративных скульптур, которые украшают дверные и оконные наличники, алтари и алтарные преграды, а часто и сводчатый потолок капелл. Например, с потолка ризницы собора в Сигуэнце смотрят вниз триста голов. Зодчие почти везде были в то же время и скульпторами. Известная тяжелая пышность стиля, которая лишь кое-где уступала место некоторой грации, отличает фигурные украшения испанских облицовок в стиле раннего ренессанса, однако, под вновь явившимся итальянским влиянием она

быстро и несколько резко переходит к микеланджеловской манере. Наряду с декоративной каменной скульптурой в Испании в течение всего XVI столетия продолжала процветать деревянная раскрашенная скульптура, главным образом на больших алтарях (retablos), выравставших до размеров гигантских сооружений. Только здесь она готовилась к еще более великому будущему. Подробно изучил ее Дьелафуа. Замечательно, что многие крупные мастера испанской каменной скульптуры посвящали себя резьбе на дереве и, как это показывают сохранившиеся образцы, иной раз сами исполняли утонченную расцветку своих лучших произведений золотом и красками («al estofado»). Первым испанским скульптором раннего ренессанса является Бартоломео Ордоньес из Барселоны (ум. в 1520 г.), закончивший после смерти Фанчелли начатый надгробный памятник кардинала Ксименеса в Алькала де Генарес. Сам он также не успел закончить надгробный памятник Филиппа Прекрасного и Иоанны Безумной в Королевской капелле в Гранаде. Лучшими его произведениями, в которых соединяются еще суровость и грация, являются два самых ранних рельефа св. Евлалии на преграде хора в Барселоне. Из мастеров, нам уже известных в качестве архитекторов, Диего де Силое как скульптор дал самое раннее и свежее свое произведение в родословном древе Христа на алтаре капеллы св. Анны в Бургосском соборе, где находится также его грубо выполненный надгробный памятник епископа Акунья, а самые зрелые и прекрасные произведения помещены на церковных порталах в Гранаде, например на портале кругового обхода (1534) собора, где помещены Мадонна и бюсты апостолов. Лучший резной деревянный алтарь в Сан Херонимо в Гранаде, роскошные коленопреклоненные фигуры жертвователей которого исполнены, по-видимому, им самим, был

раскрашен кем-то другим. Фелипе Вигарни де Боргона (ум. в 1543 г.) является очень крупным мастером в благородных, нежно-роскошных алебастровых рельефах Страстей Христовых в хоре Бургосского собора, в рельефных медальонах и отдельных фигурах изображений к «Посланиям Апостольским» собора в Толедо и в резанном из дерева, раскрашенном «al estofado» главном алтаре Королевской капеллы в Гранаде с мастерскими статуями коленопреклоненных Фердинанда и Изабеллы. Алонсо Берругете (1480–1561), возвратившийся в 1520 г. из Рима и принадлежавший к наиболее рьяным представителям то более чистого, то более манерного италянизма, был собственно скульптором. Его мраморная статуя в половину натуральной величины св. Левкадии над входной дверью церкви Кристо де ла Вега близ Толедо дышит чистой красотой Андреа Сансовино. Его работы на летнере в Толедо (1548) ушли в сторону микеланджеловской манеры более, чем соседние с ними произведения Вигарни. Спокойное лежачее изображение кардинала Тавера в Госпитальде-афуэра в Толедо величаво и эффектно возвышается над манерными, в разных позах, аллегорическими группами на углах памятника. Наконец, Берругете является блестящим резчиком по дереву и живописцем в манере estofado, в особенности во фрагментах запрестольного образа Сан Бенито в музее в Вальядолиде. В бывшем королевстве Арагоне Хуан и Диего Морланес, отец с сыном, украсили после 1505 г. фасад Санта Энграсиа в Сарагоссе фигурами и группами, в чистых, благородных формах среди позднеготических обрамлений. Еще более зрелыми в том же направлении являются произведения Дамиана Формента (ум. в 1535 г.). Из них раскрашенные прежде алебастровые изображения из жизни Девы Марии на главном алтаре собора дель Пилар в Сарагоссе (1509 до 1515) задуманы еще в

духе поздней готики, а рельефы Страстей Господних на главном алтаре собора в Гуэске (1520–1533), также выполненные из алебастра и раскрашенные, представляют наиболее чистый и классический стиль ренессанса в испанской скульптуре. В Севилье, Педро Миллан, упоминаемый уже в 1505 г., был последним представителем нидерландско-бургундского направления, как это показывают его полные жизни раскрашенные терракотовые статуи под куполом собора, его готически-привлекательные святые на портале и полная строгого величия Сеньора дель Пилар (Пиларская Мадонна) внутри собора. Педро Торриджано (1470–1522), соперник Микеланджело, с которым мы встретимся еще в Англии, также кончил жизнь в Севилье и оставил здесь знаменитую раскрашенную терракотовую статую коленопреклоненного св. Иеронима (в музее в Севилье), почти голого, с наслышанным знанием игры мускулов. Наоборот, в Португалии культивировались тонкости раннего ренессанса, именно в той французской колонии скульпторов в Коимбре, главные мастера которой Николай «Францозе» и Хоайо де Руайо (Жан де Руан) украсили портал и кафедру церкви отлично выполненными и тонко задуманными скульптурами. Во второй половине XVI века испанская скульптура, оставаясь на почве высокого ренессанса, стала готовиться к роли, указанной ей следующим столетием. Деревянная скульптура стала все больше выступать на первый план. Гаспар Бесерра (1520–1571) стоял в Кастилии во главе движения. В его главном произведении, запрестольном образе собора в Асторге (1558–1569), Юсти хвалит идеальную красоту, достоинство и удачный расчет на глаз зрителя. Его знаменитый раскрашенный рельеф с изображением св. Иеронима в Бургосском соборе борется еще, однако, с оковами микеланджеловской манеры.



Рис. 93. Рельеф с изображением св. Иеронима

За Бесеррой следует Хуан де Хуни (ум. в 1577 г.), нидерландец по мнению Паломино, итальянец по Бермудезу, но во всяком случае из Рима, прибывший через Португалию в Испанию и здесь ставший главным представителем микеланджеловского маньеризма, проникнутого душевным подъемом. Вальядолид был главным полем его деятельности. Именно он, обыкновенно, сам раскрашивал свои лучшие деревянные группы.

Его Снятие со Креста в соборе в Сеговии, Положение во Гроб с поразительно натуральным мертвым телом Христа в Музее и его захватывающе-патетическая Скорбящая Богоматерь в Нуэстра Сеньора де лас Ангустиас в Вальядолиде обозначают важнейшие этапы его развития. Главный алтарь в Санта Мариа Антигуа показывает наружное и внутреннее оживление его фигур в полном расцвете. В Севилье в последней трети столетия Херонимо Гернандец, мастер св. Иеронима в соборе, и Гаспар Нуньец Дельгадо, автор знаменитого горельефа с изображением Иоанна Крестителя в Сан Клементе, были представителями позднеитальянского стиля, из которого в следующем столетии выросло национальное испанское искусство.

4. Испанская и португальская живопись XVI века

Королевская живопись Пиренеев

Испанская живопись XVI столетия, более совершенным знанием которой мы обязаны особенно Карлу Юсти, напрасно стремилась собственными силами избавиться от нидерландско-итальянского стиля, который, благодаря свежим притокам, получал все новую пищу. Все же и здесь итальянские произведения постепенно оставили в тени нидерландские. Изабелла еще в 1498 г. назначила своим придворным живописцем нидерландца Хуана де Фландес, шестнадцать картин которого из жизни Христа на главном алтаре собора в Валенсии (1506–1512) имеют еще в достаточной степени старонидерландский вид. Хуан де Боргонья (ум. около 1533 г.), брат Фелипе Вигарни, был уже итальянизированным нидерландцем, а фрески его из Нового Завета в зале Капитула в Толедо напоминают флорентийскую школу Гирландайо. Более значительный по внутреннему содержанию Петер Кемпенер

(1503–1580) из Брюсселя, прозванный андалузцами Педро Кампанья, также был обитательнившийся нидерландец. Его полное скорби, по-северному суровое Снятие со Креста (1548) в Севильском соборе кажется еще нидерландским произведением, а сухой, но выразительный алтарь 1553 г., с лучшими картинами его: «Приведение Марии во храм» и «Христос среди учителей», борется уже с итальянскими формулами красоты. Великий утрехтский портретист Антонио Моро оказал непродолжительное, но сильное влияние при дворе Филиппа II.



Рис. 94. «Христос среди учеников»

Филипп II призывал, однако, в Испанию главным образом итальянских живописцев. Великие мастера, вроде Тициана, присылали только свои картины. Федерико Цуккари (Цуккери) из Урбино и Лука Камбиазо

из Генуи приехали сами; лично прибыл также Пеллеgrино Тибальди, девять лет работавший в Эскориале и в мадридском дворце. Испанцами были братья Бартоломмео и Винченцо Кардуччи (Кардучо) из Флоренции, из которых первый был (1560–1608) учеником Цуккари и вместе с Тибальди работал над манерными аллегорическими фресками библиотеки Эскориала. Доменикос Теотокопулос «el Greco», грек (около 1548–1614), в своих ранних венецианских произведениях является как ученик Тициана и Тинторетто, а в Толедо с 1575 г. он выработал тот новый «импрессионистский» стиль, который оказал влияние на развитие испанских живописцев XVII столетия. Поэтому далее мы найдем его во главе их. Из местных испанских живописцев Фернандо Галлегос из Саламанки (ум. в 1550 г.) продолжал вплоть до половины столетия старонидерландский стиль, заметный в его вообще свободных и оживленных картинах, находящихся в соборах Саламанки и Заморы. Феррандо Яньес де Альмедина, ученик Леонардо да Винчи в 1504–1505 гг. во Флоренции, выполнил вместе с Феррандо де Ланос шестнадцать картин в леонардовском стиле из жизни Девы Марии в главном алтаре собора в Валенсии. Затем следует живописец Алонсо Берругете, стремившийся в своих алтарных картинах в Коледжио де Сант-Яго в Саламанке отрешиться от влияния Микеланджело, насколько это для него было возможно. Моложе его был Луис де Варгас из Севильи (1502–1568), развившийся в Италии в последователя Рафаэля и Андреа дель Сарто. Его «Рождество Христово» (1555) выполнено еще в очень чистых формах, более манерно знаменитое «Моление патриархов Деве Марии» (1561) в Севильском соборе, но примечательно, что современники назвали эту картину за безупречный ракурс ноги Адама, казавшийся им самым важным в картине, просто «la gamba» (нога).

Винсенте Хуан Масип, прозванный Хуан Хуанес (около 1507–1579), занимавший в Валенсии подобное же положение, как Варгас в Севилье, был еще моложе. Намеренный, притом несколько угловатый рафаэлизм его многочисленных картин, благодаря испанским типам и коричневатому основному тону, почти бессознательно переходит в нечто испанское. Его голова Христа с высоким лбом, большими скулами, полными губами и глубокими горящими глазами, задуманная для картин Тайной Вечери с бурными движениями апостолов (например, в музеях Мадрида и Валенсии), а затем также для отдельных погрудных изображений (Мадрид), есть все же самостоятельное художественное создание. Наконец, самый молодой из этих «романистов», Пабло де Сеспедес из Кордовы (1538–1618), долго живший в Риме, совершенно отрекся от своей испанской природы и обратился в подражателя «великой манеры» Микеланджело. Его Тайная Вечеря в музее в Севилье и Успение Богородицы в Мадридской Академии происходит из Кордовы. Обе картины кажутся нам, однако, холодными и пустыми. Хуан Фернандес иль Наваррете из Логроньо (около 1526–1579), получивший по своему физическому недостатку – он был глухонемой – прозвище «el Mudo», среди италянизирующих испанцев XVII века представлял венецианское направление. Его «Крещение Господне» в Мадридском музее показывает кроме того, что он и в Риме примыкал к римлянам. Но после того как он был призван Филиппом II к украшению Эскориала алтарными образами, у него перед привезенными произведениями Тициана раскрылись глаза, и он постепенно дошел в своей работе до венецианской мягкости и яркости красок, которыми дышат его шесть парных изображений апостолов церкви Эскориала; оригинальный грек Доменико Теотокопули (около 1548–1614), действительно

бывший учеником Тициана в Венеции, стал прокладывать затем в Испании, где он появился в 1575 г., такие новые пути, что мы должны причислить его к пионерам XVII столетия. Два наиболее типичных испанских живописца XVI столетия, Моралес и Коэльо, представляют вместе с тем две главных области испанской живописи: аскетически-страждущий божественный образ и полную достоинства, жизни и свежести портретную живопись. Луис Моралес, «el divino», происходил из Бадахоза, где он и умер в 1586 г. в глубокой старости. Его малопривлекательные, но полные глубокой душевной муки религиозные картины, писанные в переработанном старонидерландском предании, изображают предпочтительно Скорбящую Богоматерь и Христа в терновом венце. Удлиненные лица, тонкие члены, угловатые движения его фигур некрасивы, но частности, слезы, капли крови, проникают в сердце; общий светлорыжевато-коричневатый тон его картин с темными тенями чисто испанский. В музеях Мадрида и Вены очень много его картин, они есть также в Лувре, в Эрмитаже и в Дрездене. Алонсо Санчес Коэльо из Валенсии, умерший в 1593 г. в Мадриде в глубокой старости, взял себе за образец Антонио Моро. Его величаво и просто задуманные портреты принцев и принцесс, оживленные более с внешней стороны, чем внутренне, с отлично написанными богатыми платьями, принадлежат к лучшим для своего времени, если их рассматривать с некоторого расстояния; из этих портретов мадридский музей владеет восемью, брюссельский двумя. Его ученики, как Хуан Пантохо де ла Круз, стоят уже на переходе к XVII столетию.

Становление португальской живописи

История португальской живописи разъяснена со времени Рачинского Робинсоном, Васконселлосом и Юсти. При Эмануэле Великом и Иоанне III старопортугальская живопись продолжала двигаться по нидерландскому фарватеру. Фрей Карлос, автор серии картин из Нового Завета в лиссабонской галерее, был природным нидерландцем. Португальские живописцы, однако, учились также в Антверпене. Следует назвать одного из этих мастеров, мастера Эдуарда, ученика Квентина Массейса в 1504 г. Мастерам этого типа следует приписать некоторые картины лиссабонской галереи и Иоанновской церкви в Томаре. Сами португальцы приписывали раньше все лучшие картины этого века мастеру, которого они называли Граньо (Гран) Васко и ставили рядом с величайшими мастерами всего мира, «пример, быть может, единственный во всей истории искусств приурочения к одному полумифическому имени всего, что может быть самого различного», как я выразился однажды раньше. Уже Рачинский признал, что ему приписываются в лиссабонской галерее самые различные картины нидерландской манеры. Из предложенных им отличительных названий, вроде «мастера из Сетубала», «мастера церкви Богоматери» и т. д., Юсти удержал только название «мастера из Сайо Бенто», поражающего своими художавыми, подвижными мужскими фигурами со впальми щеками, глубоко сидящими глазами и острыми ястребиными носами. Из монастыря Сайо Бенто происходят также четыре его картины лиссабонской галереи. Он является мастером сильного по выражению Распятия в ризнице Санта Круз в Коимбре, а также половины большой серии картин из Нового Завета в монастырской церкви в Сетубале. Рядом с ним работает, как и он

находившийся под влиянием нидерландцев, мастер, обозначивший себя на «Сошествии св. Духа» в «Санта-Крус» в Коимбре именем Веласко. Так как Васко является сокращением фамилии Веласко, а этот мастер является, действительно, самым выдающимся из всего ряда, то мы можем признать в нем первоначально Гран Васко. В лиссабонской галерее ему принадлежат еще восемь изображений из Жития Богородицы, шесть картин на сюжеты из Библии в Томаре, в Сетубале Благовещение, Рождество и Воскресение Христово. От типов его спутника из Сайо Бенто его фигуры отличаются сжатыми пропорциями и южными широкими головами с большими, широко расставленными глазами. Так называемый живописец из Вице, Васко Фернандес, является значительно более слабым; в тамошнем соборе сохраняются картины с его подписью, по-видимому фальшивой, на библейские сюжеты. В противоположность всем этим мастерам Васко Перейра является уже италянизирующим португальским маньеристом второй половины XVI столетия. Достаточно св. Онуфрия 1538 г. дрезденской галереи, чтобы показать отсутствие в нем характерности. Португальская живопись уже изжила себя к тому времени, когда испанская начала развиваться так самостоятельно, что казалось, будто она стремится превзойти искусство всей Европы.

VI. Английское искусство XVI века

1. Тенденции английского искусства

Окруженная морем Англия суровым трудом и кровавой борьбой достигла того мирового положения, которым она обязана своей необыкновенной силе воли, производительности и положению среди мирового океана. Упрямые и дальновидные государи, как Генрих VIII в первой половине столетия, а Елизавета во второй, содействовали подъему островного государства во всех видах торговли и обмена. Известно, что и английская поэзия елизаветинского века, выдавшего появление драм Шекспира, оказала мощное влияние на весь мир. Тем более удивителен факт, что та Англия, которой в средние века в области изобразительных искусств принадлежала одна из руководящих ролей, теперь несмотря на все художественные предприятия Генриха VIII, в продолжение всего этого периода не может похвалиться почти никакими самостоятельными произведениями творчества и в сущности была предоставлена работам привезенных из-за моря итальянских, немецких и нидерландских художников. История английского искусства XVI века существует лишь до тех пор, пока в области архитектуры продолжает жить «перпендикулярный стиль» с его плоскими «арками Тюдоров», и пока английские сельские замки продолжают развиваться соответственно потребностям своих обитателей.

2. Английская архитектура XVI века

Введение

Церковная и полуцерковная архитектура Англии в продолжение всего XVI века твердо держалась «перпендикулярной» поздней готики. Даже самый блестящий цвет этого холодно рассчитанного и вместе фантастически эффектного стиля, знамени гая капелла Генриха VII в Вестминстерском аббатстве, была закончена лишь при свете нового столетия (1502–1520). Не менее знаменитая капелла Кингс-Колледжа в Кембридже, чудо английской поздней готики, была закончена лишь при Генрихе VIII. Крист-Черч-Колледж в Оксфорде, создание кардинала Уольсея, был начат в этом стиле еще в 1525 г., а Тринити-Колледж в Кембридже, основанный Генрихом VIII, еще в 1546 г. Крист-Черч обладает одной из самых красивых галерей перпендикулярного стиля, а Тринити-Колледж в Кембридже получил уже капеллу в стиле ренессанса.

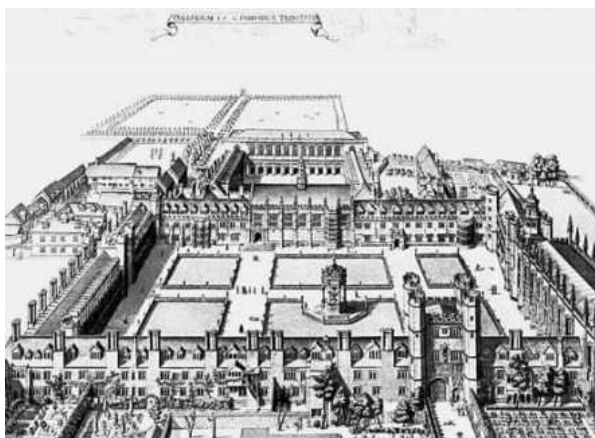


Рис. 95. Тринити-Колледж в Кембридже

Постепенные изменения стиля, приведшие в Англии к полнейшему италянизму лишь после 1600 г., произошли здесь главным образом в жилых постройках знати. Уже кардинал Уольсей начал строить замки Уайтхолл (тогда еще Йорк-Хауз) и Хэмптон-Корт, типичные дворцы первой половины XVI века. После падения Уольсея оба были окончены Генрихом VIII, со своей стороны построившим Сен-Джемский дворец и Нонсач. От Нонсача ничего не сохранилось, от Уайтхолла кое-что; Сен-Джемский дворец уступил место новому зданию. Только широко раскинувшийся Хэмптон-Корт сохранился в своем строгом величии. Английские дворцы и усадьбы в плане и способах стройки развивались в новые образования сами из себя английскими руками, отвечая английским потребностям жизни. Это развитие, хорошо очерченное недавно Бломфильдом, является, быть может, единственной частицей собственно английской истории искусства XVI века. Прежние замки, укрепленные и приуроченные к неровностям почвы, уступили место замкам с обширными, замкнутыми со всех сторон четырехугольными дворами, затем, с ростом безопасности и увеличивающейся потребностью в свете и воздухе, эти дворы стали открываться с одной стороны так, что их план с выступом средних ворот принял форму буквы E, а при повторении этого процесса с задней стороны – форму H; прежняя средняя зала постепенно утратила свое значение жилого помещения, и вместе с лестницами, значительно измененными в деревянном стиле, стала передней; прежние залы заменены огромными, длинными «галереями», и в то же время отдельные комнаты, раньше сообщавшиеся только между собою, стали соединяться коридорами: все эти изменения можно особенно ясно проследить в Англии, где они своеобразно сложились. Строительную систему с

замкнутыми четырехугольными дворами представляют в величественных размерах Нонсач и Хэмптон-Корт, а в меньших размерах и с более строгой и чистой отделкой усадьбы Лейер-Марней в Эссексе и Кёттон-Плейс (1521–1527). Для плана в виде Е в числе других типичны Чарльтон-Хауз в Вильтшире в его прежнем виде, Коршем-Корт около Бата и Норт-Миммс в Гертфордшире (около 1600 г.), а для формы в виде Н Шау-Хауз в Беркшире (1581) и Холланд-Хауз (1607) в Кенсингтоне. Лонгфорд-Касл около Солсбери (1580) выситя на треугольном основании, которое, по-видимому, должно символизировать Троицу. Самый ранний пример большой галереи находился в Хэмптон-Корте; роскошная галерея его, оконченная в 1536 г., погибла при позднейшей перестройке. Такое вытянутое в длину помещение сохранилось, например, в Хардвик-Холле (1590–1597) около Мансфилда. Старые планы этих и многих других замков находятся в музее Соны (Soane-Museum) в Лондоне. Так как некоторые из них восходят к Джону Торпе, архитектору елизаветинской эпохи, то предполагают, что ему можно приписать все большие английские дома того времени. Притом вообще достоверные в художественном смысле имена английских архитекторов этого времени крайне редки. Все же следует назвать архитектора позднего елизаветинского времени, Роберта Смитсона (ум. в 1614 г.), построившего Лонглет в Вильтшире (1567) и Воллатон около Ноттингема (1580). Первые мотивы украшений в стиле ренессанса некоторых из этих жилых построек церквей и капелл колледжей первой половины XVI столетия обязаны своим происхождением главным образом итальянским художникам, призванным в Англию Генрихом VIII. Мастера, как Пьетро Торреджани, Бенедетто Ровеццано (1474–1552) и Джованни да Майано принесли в Англию вместе с орнаментикой раннего

ренессанса и терракотовую пластику, вследствие чего украшение кирпичных построек терракотовыми украшениями стало одним из первых дел английского раннего ренессанса. Эти терракотовые части с их итальянскими орнаментами чрезвычайно подходят к перпендикулярному стилю с его фронтонами и оконными косяками в неоконченном доме Мейр-Марней (1500–1525) в Эссексе и в красивом, впоследствии лишенном северного дворового флигеля Кёттон-Плейсе (1521–1527), прославленном Деллем в качестве представителя самого утонченного расцвета чисто английского искусства того времени. Терракоты Джованни да Майяно на кирпичном Хэмптон-Корте (1515) кажутся менее подходящими. Терракотовый герб Иольсея, помещенный над входом во двор с часами, украшенный обнаженными «putti» и коринфскими полуколоннами, вместе с соседними терракотовыми рельефными бюстами римских императоров в медальонах в виде венков принадлежат к наиболее ранним работам чистого ренессанса в Англии. В церквах и капеллах, однако, самые утонченные итальянские орнаменты очень слабо вяжутся с формами перпендикулярной поздней готики, что ясно заметно в капелле Солсбери (1520), Крист-Чёрча в Гемпшире, в надгробной капелле епископов Фокса и Гардинера (1528–1535) в Винчестерском соборе и в надгробной капелле епископа Веста (около 1533 г.) в соборе в Или. К итальянскому влиянию присоединилось влияние Гольбейна, великого немецкого мастера, проживавшего в Лондоне с короткими перерывами в 1526–1528 гг. и с 1532 по 1543 г. Обыкновенно утверждают, что Гольбейн оказал влияние на английскую архитектуру; но, кроме отличного по силе рисунка камня в Британском музее, нельзя указать других строительных проектов его руки. За итальянцами и Гольбейном явились немцы и нидерландцы второй

половины XVI столетия. Они принесли с собой свой напыщенный, переходящий в барокко высокий ренессанс. Они также не выступали в роли настоящих архитекторов, а ограничивались главным образом постановкой порталов, каминов и тому подобных украшенных частей; однако благодаря им английские замки стали постепенно украшаться внутри и снаружи пилястрами и полуколоннами античных орденов в произвольной переработке. Напыщенность этой архитектуры равняется напыщенности дошекспировской поэзии елизаветинского века. Она пришла извне, что показывают именно английские здания этого времени, так как доказано, что они возникли без чужеземной помощи, показывают просто украшенные и красивые по формам коллегияльные дома вроде Сен Джос-Колледжа в Оксфорде, простые, задуманные в хороших пропорциях усадьбы, например Нол (Knole) в Кенте с его более старыми частями, Литтакот (1580) и Лайвден-Билдингс в Нортгемптоншире. Относительно Бёрглей-Хауза, в котором ясно выступают формы ренессанса, известно, что он (после 1561 г.) был отделан немцами. Лонглет (после 1567 г.) обогащен уже тремя родами пилястров. Немецкими считаются также достаточно барочный средний выступ Лонгфорд-Касл и так называемая Porta Honoris в Оксфорде, раньше ошибочно приписанные некоему Теодору Гавеусу из Клеве. Самыми красивыми каминами этого скорее нидерландского, чем собственно немецкого стиля, обладает Ноль; Кобгэм в Кенте также обладает великолепным образчиком этого рода каминна, очаг которого охвачен коринфскими колоннами с поясами, а над ним, по сторонам поля с гербом, стоят атланты и кариатиды. Этому немецкому влиянию пришел на смену классицизм Иниго Джонса (1572–1651), в котором средний англичанин видит триумф английской архитектуры, а

люди, смотрящие глубже, сожалеют, что английская архитектура не продолжала самостоятельно развиваться на основе таких построек, как Кёттон-Плейс.

3. Английская скульптура XVI века

Развитие английской скульптуры

В области художественной скульптуры в Англии в первой половине XVI века работали только итальянцы, а во второй – только немцы и нидерландцы. Наиболее значительные итальянские скульпторы Генриха VIII были названы ранее. Уже Вазари хвалил их и упоминал их работы в Англии. Пьетро Торреджани (1470–1528), товарищ Микеланджело по учению, разбивший ему нос, автор полного жизни большого раскрашенного крупного терракотового рельефа с изображением коленопреклоненного св. Иеронима, в музее в Севилье, является отличным последователем школы Донателло и мастером, правда, преувеличивавшим действительность, но не через очки Микеланджело. В Англию он прибыл в 1512 г., чтобы возвести надгробный памятник короля Генриха VII и его супруги Елизаветы Йоркской в Вестминстерском аббатстве (1512–1519). Простые, правдивые бронзовые изображения королевской четы покоятся на черном мраморном саркофаге, украшенном вызолоченными пилястрами и чарующими своей жизненностью небольшими бронзовыми рельефами. Особой верностью природе отличается там же находящееся бронзовой лежачее изображение Маргариты Ричмондской, также работы Торреджани. Лучшим образцом его художественной терракоты в Англии является благородный надгробный памятник д-ра Юнга в Роллс-Билдингс в Лондоне (1516). Бенедетто да Ровеццано и Джованни Майяно предприняли около 1520 г. роскошный надгробный памятник кардинала Уольсея,

к сожалению, не выполненный и после его смерти по приказанию Генриха VIII законченный для него. Немецко-нидерландская скульптура второй половины XVI века также занялась в Англии порталами, каминными и главным образом надгробными памятниками того типа, который нидерландская школа воздвигала в то время во всей северной Европе. В особенности были излюблены свободно стоящие сооружения из различных сортов мрамора и алебаstra в виде сени с коринфскими колоннами, обнимавшей саркофаг. Много было также и настенных гробниц, для украшения которых применялись плетения из завитков. Фигуры умерших на плитах саркофагов показывают известное стремление к правде и изяществу исполнения, но в то же время редко идут дальше поверхностного схватывания форм. К лучшим произведениям этого рода относятся роскошная гробница лорда и леди Дакр (1595) в старой церкви в Чельси, спокойный и благородный памятник графини Гертфорда (ум. в 1563 г.) в соборе в Солсбери и памятник Радклифа, герцога Суссекса в церкви в Боргеме в Эссексе. Раскрашенные алебастровые лежащие изображения сэра Джильса Добеней и его супруги в Вестминстерском аббатстве относятся еще к первой половине этого периода, а прекрасные лежащие изображения леди Мильдред Бёрлей (ум. в 1588 г.) и ее дочери — к концу его. В более ремесленных работах этого рода, встречаемых во всех английских церквях, принимали участие, конечно, и английские руки. Потребность передавать потомству изображения умерших в пластическом исполнении была распространена в Англии так же, как и потребность закреплять черты живых кистью на какой-либо плоскости; но лишь самые избранные могли себе позволить привлекать к этой работе приезжих художников — любимцев знати.

4. Английская живопись XVI века

Основы английской живописи

Отблеском великого средневекового искусства Англии являются лишь некоторые английские картины на стекле первой половины XVI столетия. Их исследовал Уистлек. Нам придется ограничиваться по поводу их лишь немногими замечаниями. И в этой области воочию приобрело почву в Англии нидерландское искусство. Уже святые с горящими глазами и библейские сюжеты на окнах церкви в Файрфорде начала XVI века были, как оказалось, нидерландского происхождения, а относительно знаменитых расписных окон 1532 г. в Личфилдском соборе известно, что они были привезены в Англию из Нидерландов, именно из монастыря Геркенроде. Некоторые из окон Вестминстерского аббатства также происходят из Нидерландов. С другой стороны здесь работали для Генриха VIII также и отличные английские живописцы по стеклу Джемс Николсон и Бернард Флауэр. К наиболее тонким английским произведениям на стекле XVI века принадлежат картины восточного окна собора в Винчестере и двадцать пять роскошных окон в Кингс-Колледже в Кембридже, в верхних полях которых события Ветхого Завета противопоставляются новозаветным на нижних полях, как прообразы. Вальполь опубликовал условия на их изготовление, заключенные Генрихом VIII «в восемнадцатый год царствования» (в 1526 г.) со стекловыми мастерами Френсисом Виллиамсоном из Саутварка и Симоном Саймондсом из Вестминстера. Уже они держатся светлого легкого красочного стиля позднейшей живописи по стеклу. Для композиции они пользовались, несомненно, континентальными образцами, например, для одной из самых красноречивых – картоном Рафаэля с изображением Анания, рисунок

которого был прислан, вероятно, из Брюсселя. Английская станковая живопись XVI века была еще менее самостоятельна. Перечислять имена второстепенных и третьестепенных итальянских живописцев, в течение первой его половины работавших в Англии, не входит в нашу задачу. Вальполь уже в XVIII веке сообщил почти все, что можно было сказать по этому поводу. Николс и Шарф в XIX веке добавили очень немного. Следует особенно указать на ученика Гирландайо Тото (Антонио) дель Нунциата (род. в 1498 г.), игравшего известную роль при украшении прекраснейшего дворца Генриха VIII. Об английских «Sergeantpainters» (придворных живописцах) короля вроде Джона Броуна (ум. в 1532 г.) и Эндрю Райта (ум. в 1543 г.) мы знаем только их имена. Свет Ганса Гольбейна, единственного великого художника, посвятившего свои силы Англии в первой половине столетия, отодвинул в тень всех прочих живших там иностранных и местных живописцев. Он стал в Англии почти исключительно портретистом. Страна, становившаяся протестантской, не давала больше простора для религиозных изображений. В Англии, однако, не было недостатка в богатстве и в сознании собственного достоинства, которые всегда и везде порождали сильную портретную живопись. Самым известным итальянским живописцем, посетившим Англию во второй половине XVI столетия, был Федерика Цуккари, в 1574 г. прибывший в Лондон, но скоро снова уехавший. Ему правильно приписывается портрет королевы Елизаветы в Хэмптон-Корте. Большинство его английских портретов находится в поместьях знати. Но теперь и английской портретной живописи завладели главным образом нидерландцы. После Гольбейна, о котором уже шла речь, приехал Антонио Моро, написавший портрет сэра Томаса Грешама Национальной портретной галереи (National portrait

gallery), Маркус Герардс-старший из Брюгге (около 1530–1600), в 1571 г. ставший придворным живописцем Елизаветы, и его сын того же имени (1561–1635), которому принадлежат, вероятно, портреты королевы в Хэмптон-Корте и в Национальной галерее и достоверно принадлежат портреты Кемдена и Сесия герцога Эксетерского, а также безжизненное изображение мирной конференции 1604 г. в том же собрании, Лукас де Геере (1534 до 1584), которого можно проследить там же, наконец Корнелис Кетель, живший с 1578 до 1581 г. в Лондоне, где лишь Национальная портретная галерея владеет характерным портретом его искусной работы. Английским портретистом Эдуарда VI упоминается в 1551 г. Вильям Стритс, которому Вааген приписал портрет герцога Эссекского с подписью «Вильям Строт», – слабое подражание Гольбейну. Более ясными являются только некоторые английские миниатюристы, которых сэр Ричард Р. Хольмс подверг недавно обстоятельному исследованию. Утверждают, что уже Гольбейн писал миниатюры в виде маленьких самостоятельных картинок, хотя ему нельзя приписать ни одной из имеющихся вещей этого рода. При всем том Николай Гиллиард (1537–1619) определенно называет себя его учеником; весьма поучительно также, что Гиллиард в своих письменных заметках признает себя приверженцем живописи вроде «пленера», а именно: он рекомендует во избежание бесполезных теней писать лица только на открытом воздухе. Большинство его действительно светлых, лишенных теней, маленьких портретов, написанных на зеленом или синем фоне, находится в Виндзорском замке, в Вельбекском аббатстве и в Монтегю-Хаузе в Лондоне. Его ученик Исаак Оливер (1564–1617) пошел по его стопам. Из его портретов, хранящихся в тех же собраниях, портрет сэра Филиппа Сиднея в Виндзоре, изображенного во весь

рост на фоне своего сада, отличается пронизательным выражением и тонкостью исполнения. История средневекового искусства называет обыкновенно миниатюрами картины рукописей; начиная уже с XVI столетия история искусства понимает под миниатюрами преимущественно небольшие портреты, написанные большей частью на слоновой кости или на металлических пластинках.

VII. Скандинавское искусство XVI века

1. Искусство Скандинавского полуострова

Кальмарская уния была подавлена в стокгольмской резне (1520). Последнему королю унии Христиану II Датскому (1513–1523) в Швеции в лице Густава I (1523–1564) наследовал дом Вазы, между тем как в Дании, соединенной с Норвегией, продолжал править Ольденбургский дом. После реформации искусство и в Дании, и в Швеции стало вполне придворным, и придворными художниками были здесь, как и в Англии, почти исключительно иностранцы. Среди этих иностранцев в Швеции и Дании почти не было итальянцев, а главным образом немцы и нидерландцы. Оставляя в стороне простые жилые постройки поместного дворянства, которые здесь, как и в Англии, были местной стройки, скандинавское искусство этого времени является поэтому в сущности лишь проявлением немецкого и нидерландского искусства XVI столетия. Поэтому мы лишь бегло коснемся его, хотя для его истории отнюдь нет недостатка в отличных исследованиях. Фр. Бекетт дал небольшую, но исчерпывающую историю датского искусства XVI века. Ей предшествуют и за ней следуют иллюстрированные издания того же Бекетта, Ф. Мельдаля, Магнус-Петерсена и Е.Ф. С. Лунда, а также сочинения и статьи Сигурда Мюллера, Корнерупа и других. Шведский ренессанс после старинного атласа Дальберга систематически обработан особенно Упмарком.

2. Скандинавская архитектура XVI века

Введение

Важнейшими датскими усадьбами второй трети XVI века с упомянутым уже национальным характером являются Наккебёлле, Гесселагергор и Рюгор на Фюнене, Эгесков, Борребю и Гиссельфельд в других местностях. Это суровые, окруженные водой кирпичные постройки наподобие замков, с многоугольными или круглыми угловыми башнями и башней с лестницей в середине противоположной стороны, с фронтонами по узким сторонам и с особенно характерным выступающим верхним полуэтажом, который в виде хода с бойницами тянется под крышей. Средневековые фризы с полуциркульными арками, разделяющие этажи, находятся в странном контрасте с украшениями в стиле ренессанса, которые постепенно являются и распространяются по фронтонам и порталам под каменными наличниками. У Рюгора (1535) еще простой ступенчатый фронтон; у Гесселагергора (1538) закругленные фронтоны с расчленением в стиле ренессанса без частностей в античном стиле; у Эгескова (1554) ступенчатый фронтон, ступени которого заполнены четвертями круга, и строгий коринфский портик в стиле ренессанса; Наккебёлле (1559) имеет уже фронтон с волютами, портал с фронтоном в чистом стиле ренессанса и камин, охваченный полуколоннами, ионическими вверху, а внизу суженными наподобие канделябров. Подобные же усадьбы в Схоонене, принадлежавшем тогда Дании, не имеют выступающего полуэтажа под крышей. В последней трети столетия датские замки старинного типа стали мало-помалу превращаться в дворянские замки более свободных форм, над перестройкой которых или постройкой заново работали

призванные из-за границы зодчие. Пути теперь стали указывать королевские замки. Ренессанс завладел отныне зданиями целиком, и вместе с итальянскими формами появилось также северное плетение из завитков и оковка. Важнейшим датским королевским замком этого типа является Кронборг около Гельсингёра. По типу сооружения, с фронтонами на крыше, угловыми башнями, бойничным ходом, он задуман еще в средневековом духе, но в его широких пропорциях, закругленных шлемах башенных шпилей, в его фронтонных окнах и крышах отражается нидерландский ренессанс. В том же стиле с разнообразными частностями явился замок Валлё. Первым купольным зданием чистого высокого ренессанса с тяготением отдельных частей к центру была усадьба великого астронома Тихо де Браге Ураниеборг, к сожалению не сохранившаяся (1578–1581), строитель которой, антверпенец Ганс ван Стеенвинкель старший, ранее построил ратушу в Эмдене. Шведский двор развил в течение XVI века еще более богатую деятельность, чем датский. Уже первый Густав Ваза приказал отстроить древние замки в Стокгольме, Свартсье и Кальмаре и начал постройку замков, служивших затем образцами, в Грипсгольме (1537), Вадстене (1545) и Упсале (1549). При Эрихе XIV (1560–1568), изучавшем Витрувия, и Иоганне III (1568–1592), которому приписывается изречение: «Строить это наша лучшая радость», постройки эти были закончены. В Стокгольме и Упсале находим немецкого строителя Павла Шютца (ум. после 1570 г.); в Стокгольме и Кальмаре работают Якоб Рихтер из Фрейбурга (ум. в 1571 г.). Из трех братьев Пар, прибывших из Мекленбурга, старший, Иоганн Баптист Пар в 1578 г. возвратился обратно в Германию, между тем как архитектор Франциск умер в Упсале в 1580 г., а Доминик, работавший в Кальмаре, умер в Швеции в 1602 или 1603 г.

Но главный строитель замков в Стокгольме и Свартсье, Виллем Бой (ум. в 1592 г.), был опять-таки нидерландцем, как и его современник Арендт де Руа, руководивший в 1566–1590 гг. постройкой замка в Вадстене. Эти шведские замки XVI века имеют большей частью еще старый план. Флигеля, окружающие двор, обыкновенно отделяются угловыми башнями. Постепенно и здесь появляется большая правильность в расположении; на фронтонах, порталах, оконных наличниках и балюстрадах являются формы ренессанса. В дворцовой капелле в Стокгольме применены колонны в античном духе под готической стрельчатой аркой. Римские аркады, античные профили и закругленные фронтоны встречаются в суровом по-средневековому замке Грипсгольм с мощными башнями, отстроенном в неправильном по очертаниям плане. В здании сгоревшего в 1686 г. замка Сварсье круглый зал с куполом и круглый двор с аркадами были выполнены уже по идеям высокого ренессанса. Замок в Вадстене является первым дворцом в истинном стиле шведского ренессанса. Классическим духом проникнуты его дорический северный портал, два главных фронтона, причем западный со статуями в нишах между дорическими и ионическими пилястрами, оконченный лишь в 1630 г., принадлежит к самым роскошным для своего времени. Замок в Кальмаре был превращен упомянутыми уже братьями Пар во дворец в стиле ренессанса с прекрасными дорическими порталами во дворе. Из замков знати, большей частью тяжелых и простых, Тюннельсе, после перестройки в 1584 г., красуется своим богатым расчленением, великолепными фронтонами в стиле ренессанса и дорическим главным порталом. Из стокгольмских церквей XVI столетия, сохраняющих еще средневековые план и здание с богатыми сетчатыми и звездчатыми сводами, капителями пилястров и фронтонами порталов, про-

никнутых формами ренессанса, следует отметить, кроме Риддаргольской церкви, перестроенной в 1568–1575 гг. в трехнефную готическую церковь зального типа, церковь св. Иакова 1588 г. также трехнефную и зального типа, стройка которой была прервана в 1592 г. и закончена уже в XVII веке в новом стиле. Так, в связи с местными изменениями и с отсрочками во времени совершилась перемена в архитектуре к северу от Альп, всюду параллельными колеями. Скандинавский север следовал за Германией и Нидерландами только на протяжении нескольких десятилетий.

3. Скандинавская скульптура XVI века

Развитие скульптуры Скандинавии

Мы не можем здесь возвращаться к резным деревянным алтарям Дании и Швеции, прослеженным уже вплоть до начала реформации, вместе с которой они исчезают. Должно сказать, однако, что датчане с некоторым правом называют датским мастером художника-резчика Клауса Берга, работавшего почти исключительно в Дании, резкий стиль которого, сказывающийся в женских головах с пышными локонами. Еще в 1530–1535 гг. он выполнил большой алтарь для церкви Богоматери в Оргусе, лишь отчасти могущий сойти за собственноручную его работу. После реформации на скандинавском севере была распространена еще декоративная пластика плит и более или менее монументальная надгробная скульптура. Большие художественные надгробные памятники, единственно интересные, изготовлялись исключительно иностранцами, большей частью нидерландскими художниками. Известно, что роскошный, украшенный кариатидами надгробный памятник короля Фридриха I в Шлезвигском соборе принадлежит к лучшим работам известного антверпенца Корнелиса Флориса. Из мастерской

этого художника происходят, конечно, эффектные надгробные памятники Герлуфа Тролле и Бригитты Гьёе в церкви в Герлуфсгольме, лежащие изображения которых не представляют, впрочем, настоящих портретов, и затем возникший между 1569 и 1579 гг. роскошный памятник Христиана III в соборе в Рёскильде, с балдахином на шести коринфских колоннах волнистого мрамора с белыми алебастровыми капителями. Шведские надгробные памятники того же времени в Упсальском соборе соперничают в роскоши с датскими. Надгробный памятник Густава Вазы, спокойно со своей длинной бородой лежащего между двумя своими супругами на плите саркофага, исполнен между 1560 и 1576 гг. Виллемом Боем из Антверпена. Менее удачно исполнен тем же мастером надгробный памятник в стенной нише Екатерины Ягеллонской (Catherina Jagellonica), первой супруги Иоанна III, богато украшенный бронзовой отделкой (после 1583 г.). Надгробный памятник самого Иоанна III, возникший между 1592 и 1596 гг. в Данциге, представляет длиннородого короля, лежа облокотившегося под богато украшенным балдахином в стиле ренессанса. Если все эти надгробные памятники датских и шведских государей и не относятся к истории скандинавского искусства в собственном смысле, то все же они показывают, каким путем международный художественный стиль распространялся на севере.

4. Скандинавская живопись XVI века

Живопись Дании и Швеции

В Дании и Швеции в XVI веке было достаточно фресковых росписей в городских и сельских церквях, но они были сплошь слишком ремесленны, чтобы заинтересовать нас здесь. «Художники-живописцы» Скандинавии также были исключительно иностранцы,

кроме Андерса Ларссона в Стокгольме, известного только по имени. Уроженец Кёльна Якоб Бинк (около 1500–1569 гг.), начиная с сороковых годов, делил свои силы между двором герцога Альбрехта Прусского и короля Христиана III Датского. Выйдя из школы Дюрера, он сохранил, однако, в своем искусстве черты нидерландца, заметные в его многочисленных, редко вполне самостоятельных, гравюрах на меди не менее ясно, чем в его картинах. В Кенигсберге, по мнению Эренберга, он выдвинулся также в качестве резчика по дереву. Для Дании, оставляя в стороне его медали, он важен только как портретист. Лучше всего сохранились его портреты Иоганна Фриса (1550) в Гесселагергоре, Бригитты Гьёэ (1551) и Альбрехта Гьёэ (1556) в Фредериксборге. Они написаны на зеленом, синем или красном фонах и показывают в нем хорошего, хотя и не особенно талантливого портретиста. Мельхиор Лорх (Лорих; с 1527 до 1590 г. и позже), много путешествовавший художник, рисовавший в Константинополе султана, как уроженец Фленсбурга, по отношению к Дании занимает положение соотечественника. Придворным живописцем Фридриха II он стал в 1580 г. Как гравёр на меди он принадлежит к последним из «немецких малых мастеров»; в Дании он, по-видимому, также работал главным образом как гравёр на меди. Королевским придворным живописцем в Кронборге с 1578 г. был Ганс Книпер, уроженец Антверпена, оставивший в Дании стенные росписи, алтарные образа и портреты, но главным образом картоны для знаменитых тканых ковров с охотничьими сценами и картинами из жизни датских королев, теперь хранящиеся в национальных музеях Копенгагена и Стокгольма. Богатые содержанием и очаровательные в задних планах и в околичностях, они обнаруживают в остальном холодные формы смешанного нидерландско-итальянского стиля этого времени.

Портрет герцога Ульриха Мекленбургского работы Книпера в замке Розенборге – хорошее, но рядовое произведение. Наконец, следует назвать Тобиаса Гемперлина, уроженца Аугсбурга, уехавшего в 1575 г. вместе с Тихо Браге в Данию. На основании подписанного им портрета Андерса Зёренсена Веделя (1578) в Фредериксборге, Бекетт приписывает ему еще ряд других портретов. Он не был большим мастером, и, как все названные художники, содействовал пробуждению художественных интересов скандинавского севера.

VIII. Искусство XVI века на востоке Европы. Восточная Европа

1. Искусство Восточной Европы

На христианском востоке только Россия обладала в XVI столетии своим, коренным искусством. Во всех прочих странах дело шло только о способе восприятия нового, возродившегося и преобразованного в Италии мирового художественного языка древних греков. Древнее, священное византийское искусство в XV веке явно собиралось помолодеть, но перед идущими все далее и далее завоевательными стремлениями турок оно скрылось в тиши Афона, где мы уже подслушали его последние вздохи. В самой Турции оно, впрочем, еще продолжало вести пышную, призрачную жизнь в нововосточном наряде. Об укоренении итальянского ренессанса на турецкой почве не может быть и речи, несмотря на попытки Мохаммеда Великого, нам уже известные. На самом деле уже Баязет II, правивший до 1512 г., вернулся к старому воззрению, враждебному искусству запада. Что после этого времени в страну призывались западноевропейские строители крепостей, имеет так же мало значения, как и то, что Солиман Великолепный (1520–1566), перед которым дрожала Европа, оказался настолько свободным от предрассудков, что разрешил упомянутому уже северонемецкому художнику Мельхиору Лорху нарисовать свой портрет, который этот мастер дважды увековечил в 1559 г. в гравюре на меди. В одном случае султан представлен на портрете по грудь, а в другом во весь рост со знаменитой мечетью Солимана на заднем плане, причем в обоих случаях крупные, дышащие силой воли и честностью черты лица позволяют угадывать величие этого человека. Венецианское владычество принесло островам Средиземного моря стиль

венецианского ренессанса, что само собой понятно, но столь же понятно и то, что распространение турецких завоеваний и здесь готовило великолепно ренессанса внезапный конец: на о. Родосе уже в 1522 г., на Кипре в 1573 г. Мы не удивляемся поэтому, когда встречаем на о. Занте классический венецианский дворец XVI столетия с колоннами всех трех ордеров в стиле Якопо Сансовино, как он издан Стриговским в 1895 г., но мы зато находим понятным, что флигель в стиле ренессанса королевского дворца в Фамагусте на о. Кипре немедленно был разрушен турками и сохранился только в виде развалины, как его и издал Анляр. На севере Европы мы встречаемся теперь в России с новым, невиданным раньше искусством, которое, как мы знаем, возникло из поверхностного слияния элементов итальянского раннего ренессанса со всеми византийскими и восточными влияниями, которые перекрещивались тогда на русской почве. Развитие этого русского национального искусства мы уже проследили вплоть до конца XVI столетия. Ближайшие подробности можно найти в большом труде Сулова. Образцом русского искусства середины XVI века будет всегда считаться упомянутый уже, единственный по своей фантастичности собор Василия Блаженного в Москве. С каким трудом тогда рустика и окна ренессанса соединялись с древнерусским дворцовым стилем, показывает так называемый «дворец бояр Романовых» в Москве. Образчиком же русского творчества в конце столетия является возвышающаяся на высоте Кремля, законченная около 1600 г. и увенчанная вызолоченной луковницей огромная колокольня Ивана Великого, в стройном здании которой лишь кое-где робко проглядывают элементы ренессанса. Венгрия, как мы уже видели, раньше всех других стран на севере от Альп раскрыла свои ворота итальянскому ренессансу. Но именно здесь в XVI

веке произошла полная неудача. Войны с турками не давали свободно вздохнуть Венгрии. Нечего было и думать о дальнейшем развитии на венгерской земле итальянского ренессанса, каким он является напоследок в надгробной капелле кардинала Фомы Вакоша (1506 до 1507) в Гранском соборе и в некоторых алтарях нежно-красного мрамора в капелле Тела Господня (Corpus Domini) собора в Фюнфкирхене и в приходской церкви в Будапеште того же времени внутри города. Вместо Венгрии, как показал Соколовский и выяснил Лепший, представительницей нового мирового стиля в XVI веке стала Польша. С одной стороны, как мы видели, этот стиль явился в Кракове из Германии благодаря таким скульпторам, как Фейт Штосс и последователи Питера Фишера, таким живописцам, как Ганс Кульмбах и Ганс Дюрер, а с другой стороны – этот стиль уже в самом начале XVI века был введен здесь кратчайшим путем итальянскими художниками и получил быстрое распространение. Король Сигизмунд (1507–1548), воспитанием которого руководил гуманист Филиппо Буонакорси (Каллимах), уже в 1502 г. призвал в Краков флорентийского зодчего Франциска Итальянского (Franciscus Italus), а в 1509 г. Франческо дела Лора, оставившего больше результатов своей деятельности. Произведением Лора является прекрасный двор замка в стиле ренессанса, окруженный трехэтажной ионической колоннадой. Этот мастер умер в 1516 г. Его преемником был флорентинец Бартоломмео Береччи, умерший в Кракове в 1537 г. Лучшим произведением (1520–1530) Береччи является здесь надгробная капелла Сигизмунда, восхитительная постройка центрального типа, снаружи восьмиугольная, внутри круглая, покрытая легким куполом; она примыкает к южной стороне собора. Ее стены, оживляемые нишами с саркофагами и статуями, расчленены тонкими в стиле ренессанса

коринфскими пилястрами: Джованни Чини из Сиены и Антонио да Фьезоле, ученик Андреа Сансовино, богатым образом украсили все здание орнаментами-гротесками в тосканском стиле XVI столетия.



Рис. 97. Падуанское «Санто»

Вместе с итальянскими архитекторами и декораторами и вслед за ними прибыли скульпторы, исполнявшие здесь свои пышные саркофаги с выразительными

лежащими фигурами большей частью из красного мрамора. Джан Мария Падовано, или Моска, умерший в 1573 г. в Кракове, принадлежал к последователям Туллио Ломбардо в падуанском «Санто». Его лучшими произведениями в Польше являются надгробные памятники епископов Торницкого (1535) и Гамрата (1545) в краковском соборе и гетмана Тарновского с супругой (1564 до 1567) в Тарновском соборе. К более поздним итальянским надгробным памятникам в Кракове относится характерное лежащее изображение Анны Ягеллонки в соборе, принадлежащее, как и памятники Сигизмунда и Сигизмунда-Августа в упомянутой надгробной капелле, флорентинцу Санти Гуччи, сын которого исполнил памятник Стефана Батория в соборе.

Немецкие и итальянские мастера в Кракове оставили, однако, преемников и из среды поляков. Первым упоминается Габриэль Слонский (ум. в 1598 г.), ученик Антонио да Фьезоле. Его ученик Ян Михалович выполнил между 1572 и 1575 гг. чистый по стилю памятник епископа Феликса Падневского в соборе, а Петр Вадовский закончил в 1595 г. роскошный, но уже более слабый по исполнению памятник Спытка Иордана в церкви св. Екатерины в Кракове. Наконец, на переходе к XVII столетию к упомянутой уже надгробной капелле в стиле ренессанса присоединилось и роскошное здание в римском иезуитском стиле, церковь ап. Петра, выстроенное Джан Мариа Бернадоне (ум. в 1605 г.) из Комо. Краковское искусство XVI века представляет поучительную картину постепенной победы итальянского ренессанса и начинающегося барокко под влиянием жившего здесь немецкого ренессанса.

2. Греческое искусство

Греческое искусство все же по-прежнему оставалось одним из самых выдающихся на территории Европы, отличительной особенностью его была религиозная направленность, греки продолжали и дальше изображать своих богов. На ионическом храме Аполлона Дидимейского в Милете, постройка которого продолжалась в течение всей древней истории, в числе других украшений находится древнейший восточный мотив двух обращенных друг к другу крылатых грифонов по сторонам канделябра. Принесенная в Рим эта композиция является во фризе храма Антонина и Фаустины. В эпоху ренессанса она снова появляется на Лоджия дель Папа Федериги в Сиене; из Сиены упомянутый уже Джованни Чини перенес ее, как показал Соколовский, в Польшу и применил в надгробной капелле Сигизмунда в Кракове. Конечно, каждую дорическую или ионическую капитель можно проследить в таких же и дальнейших странствованиях; но этот мотив, как более редкий, особенно ясно говорит нашему сознанию о его возникновении в глубокой древности Востока и его применении в виде эллинского, римского орнамента и, наконец, украшения ренессанса как в Италии, так и на севере. В своем странствовании с европейского и еще более дальнейшего берега юго-востока к берегам запада язык искусства, ставший в Элладе классическим, после того как Италия пробудилась в XV и XVI столетиях от долгого сна, пошел окольными путями, занесшими его на крайний север, и обратными путями снова был возвращен востоку. Язык греческих форм завершил в течение XVI века свое победное шествие по всему европейскому миру, прерванное великим средневековым движением в искусстве, и подвергся многочисленным изменениям. Исходным пунктом его

была теперь Италия. Под видом ренессанса, слившись с новым, непосредственным воззрением на природу, античное искусство стало итальянским; это итальянское искусство потому и увлекло за собой всю Европу, что соединило собственное великое воззрение на природу с античным языком форм. В начале XVI века его поток кое-где еще задерживали могучие массы коренных, выросших из средневековья художественных направлений, стремившихся взять от него и бравших только то, что им подходило. Но к концу XVI века все эти отдельные стремления исчезли, по крайней мере на первый взгляд. Итальянский ренессанс был признан повсюду единственно возможным новым направлением, хотя каждая страна и каждое десятилетие могли им воспользоваться лишь постольку, поскольку и как они его понимали. Так же была прочна эта победа и в области архитектуры и орнаментальных форм. Даже завиток, мореск и оковка не дали главному течению другого направления. Античные формы, хотя бы и в барочной переработке, все время всплывали наверх. Но в области изобразительных искусств, жизненные источники которых иссякают без постоянно возобновляемого соприкосновения с природой, кое-где, в особенности в германских Нидерландах, шевелились уже зародыши нового правдивого искусства, которое с силой победоносного национального чувства противопоставило себя быстро вырождавшимся под чужими небесами итальянским формам. К концу XVI века ни у одного европейского народа искусство не осталось совершенно незатронутым итальянизмом; в конце концов это было даже счастье, что итальянское искусство было достаточно разносторонне для того, чтобы дать точки соприкосновения различным направлениям. Некоторые народы, не смогшие самостоятельно

оживить формы изысканной красоты Рима, были в состоянии, однако, без затруднений переработать свежий язык красок Венеции, так как и самая манера широкого письма, техника которого станет в XVII столетии в различных странах носительницей новой, правдиво передающей жизнь национальной живописи, уж в XVI веке вышла в Венеции из искусных рук старика Тициана. Во всяком случае остается фактом, что после древнегреческого и готического искусства никакое другое не оказало такого глубокого и прочного влияния на человечество, как искусство великих итальянцев XVI века.

Карл Вёрман

**История искусства
всех времен и народов**

**Т. 3
Искусство XVI-XIX столетий**

Книга 1

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. 27,75
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